

USP - UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

MARINEI ALMEIDA

Entre vãos, pântanos e ilhas:

Um estudo comparado entre Manoel de Barros e Eduardo White

SÃO PAULO
2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

USP - UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Entre vãos, pântanos e ilhas:

Um estudo comparado entre Manoel de Barros e Eduardo White

Marinei Almeida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Maria dos Prazeres
Mendes

São Paulo
2008

Dedico esta Tese à
Blandina e Juracy
mães, verdadeiras e amigas.

Agradecer é preciso...

Uma pesquisa jamais é realizada individualmente. Ao longo de seu percurso há envolvimento e diversas colaborações. Torna-se importante, portanto, alguns agradecimentos, pois estes revelam a participação de pessoas e instituições que, de diferentes maneiras, cooperaram para a realização deste estudo.

Meu muito obrigado:

- Ao Jhonattan, no silêncio do seu companheirismo e cumplicidade, fatores essenciais nesta viagem;
- Ao Paolo, pelo importante impulso e apoio dados a esta aventura;
- À Vera Maquea - irmã e companheira, por tudo e mais..., por me incentivar a “levar o barco, devagar, durante o nevoeiro”;

- Às instituições CAPES, USP e UNEMAT, pelo apoio recebido durante o período de pesquisa através do PQI – Programa de Qualificação Institucional, firmado por essas instituições e pela viabilização de uma melhor condição na realização deste trabalho.
- À professora Maria dos Prazeres pelo acompanhamento e orientação;
- Aos professores da área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da USP, com especial carinho à professora Benildes Caniato Justo que me concebeu a honra de sua leitura atenta a este trabalho quando ainda estava em construção, ao professor Benjamin Abdala Junior pelas palavras sábias e ponderadas de verdadeiro mestre, à professora Rita Chaves que prontamente me confiou obras de Eduardo White, à professora Tânia Macêdo pela partilha atenta de mais uma etapa, à professora Maria Aparecida Santilli, pelas conversas precisas sobre Manoel de Barros;
- Às “meninas” do CELP: Creusa, Mari e Márcia, pela costumeira atenção e disponibilidade;
- À Lina, Jacó e Sérgio, pela atenção e cooperação;

- À Yasmin Nadaf, pelo apoio, disponibilidade e gratuidade com que me concedeu valiosos materiais sobre Manoel de Barros, também pela amizade e carinho que já se somam mesmo antes deste percurso;
- À Avani, colega de jornada USP, pela “dica” que me levou ao primeiro encontro com a escrita de Eduardo White;
- Aos colegas da UNEMAT que compartilharam comigo a vivência USP neste período, em especial ao Isaac, pelas leituras atentas e somatórias na finalização desta empreita, à Ana Lúcia Rabecchi e Elisabeth Batista, ao Genivaldo e Mantovani, companheiros sensíveis;
- Aos demais colegas professores e funcionários da UNEMAT;
- À Carla por ter encurtado os dois mil quilômetros de distância familiar;
- À Dayse, Carine e Ana Carolina, pelo companheirismo e amizade, e aos demais colegas e amigos que direta ou indiretamente acompanharam esta viagem;
- À minha família, pelo apoio e torcida, em especial à Benedita, verdadeira companheira e à Sebastiana, sensível e incentivadora,
- E a Deus, por tudo.

OBSERVAÇÕES:

Todas as referências dos textos bibliográficos, bem como algumas notas estão localizadas no rodapé das páginas. As citações das obras analisadas dos dois autores (Manoel de Barros e Eduardo White) foram colocadas no corpo do texto, seguidas das referências, bem como algumas citações de trechos de outras obras poéticas, conforme a necessidade do momento. Nos títulos das obras foram utilizadas abreviaturas formadas pelas letras iniciais das obras, em maiúsculas e em caixa alta. Nas obras de Manoel de Barros, *GEC* para *Gramática Expositiva do chão*, de 1966, utilizada a 3ª edição de 2003, e *LPC* para *Livro de pré-coisas*, de 1985, utilizada a 4ª edição de 1999; nas obras de Eduardo White, *PCVESA* para *Poemas da Ciência de Voar e da Engenharia de Ser Ave*, de 1992 e *JPO* para *Janela para Oriente*, de 1999, sendo utilizadas as primeiras edições de ambas as obras.

RESUMO

Esta tese apresenta um estudo comparado entre dois autores de Literaturas de Língua Portuguesa: Manoel de Barros - Brasil - e Eduardo White – Moçambique. Do primeiro poeta escolhemos as obras: *Gramática expositiva do chão*, de 1966 e *Livro de pré-coisas*, de 1985, e do segundo a atenção se voltou para *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*, de 1992 e *Janela para o Oriente*, 1999. No cerne do trabalho crítico e investigativo destas obras se concentrou o objetivo de verificar a intersecção do espaço-tempo mítico, como um dos fatores determinantes da revisão dos limites e fronteiras dos gêneros literários e a contribuição desses procedimentos poéticos para o campo das discussões teórico-críticas na modernidade. Alguns dos vetores presentes no processar poético desses autores são: o uso da metalinguagem, do poema em prosa e prosa poética como princípios norteadores da proposta de revisão de gêneros.

Palavras-chave: Manoel de Barros, Eduardo White, Literatura Comparada, Literatura Brasileira, Literatura Moçambicana.

ABSTRACT

This work presents a comparative study of two authors of Portuguese language literature: Manoel de Barros – from Brazil – and Eduardo White – from Mozambique. Of the first poet we chose his works: *Gramática expositiva do chão*, 1966 and *Livro de pré-coisas*, 1985, and for the second the attention was on *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*, 1992 e *Janela para o Oriente*, 1999. The objective in the body of the critique and investigative work was verifying the intersection of the mythic space-time, as one of the determinative factors of limit and borders revisions to literary gender and the contribution of these poetic works to the field of theoretical-critical discussion in modernity. Some of the present vectors in the poetic work of these authors are: the use of meta-language, of poem in prose and poetic prose as orienteering principles of the proposal of gender revising.

Key words: Manoel de Barros, Eduardo White, Comparative Literature, Brazilian Literature, Literature from Mozambique.

Alolo Khanikumana aloloru; yakumana, alavana

(Os malucos não costumam encontrar-se com malucos: se, porém, se encontram, olham-se apenas de frente como se se admirassem.)

(provérbio macua)

poesia, reino onde nomear é ser

(Octavio Paz)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
I CAPÍTULO: Algumas incursões contextuais	15
1. Não há povo sem poesia.....	15
2. Literatura Comparada.....	20
3. Brasil e Moçambique	23
3.1. A língua – ponte cultural	23
3.2. Mundos cindidos	24
4. Trajetórias poéticas	27
4.1. Manoel de Barros	27
4.1.1. Manoel de Barros e “seus precursores”	29
4.1.2. Fora do lugar	31
4.1.3. Obras publicadas e prêmios obtidos	35
4.1.4. Manoel de Barros e a matéria de sua poesia	36
4.2. Eduardo White	38
4.2.1. Uma nova geração	38
4.2.2. Obras publicadas e prêmios obtidos	40
4.2.3. Eduardo White e “seus precursores”	40
4.2.4. Eduardo White e a matéria de sua poesia	42
II CAPÍTULO: O vôo “fora da asa” em <i>Gramática expositiva do chão</i>	47
1. O fazer metapoético de Manoel de Barros	50
1.1. poesia e autoreferencialidade	55
1.2. mesclas discursivas.....	57
2. A reiteração como estilo	61
2.1. Construções palimpsestas	63
2.1.1. Livro dentro do livro.....	63
2.1.2. Rastrios de subtextos	64
2.2. Saturação ou intensificação metafórica em <i>GEC</i>	68
2.3. Encontros: outros campos artísticos	72
2.3.1. Poesia e pintura.....	72
2.3.1. Poesia e música.....	75
III CAPÍTULO: Olhar para as “pré-coisas” do mundo em <i>Livro de pré-coisas</i>	80
1. A arte de contar “as nossas coisas simples”	85
1.1. “A arte de narrar”	87
1.2. Alguns “causos” – outros lastros de oralidade.....	90
1.3. Outros “causos” corriqueiros	93
2. Entre o concreto e o poético: o Pantanal como forma mítica da criação do mundo.....	96
2.1. A criação poética de um novo mundo	99
2.2. Bernardo – herói mítico pantaneiro	104
2.3. A criatura	105

IV CAPÍTULO: O “escrevoar” em <i>Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave</i>	109
1. “Lutar com palavras” – o fazer metapoético de Eduardo White	114
1.1. Criação e forma	116
1.2. Angústia e escrita poética	118
1.3. O “vazio-linguagem”	123
2. A engenharia do “vôo” poético.....	129
2.1. “Poética das asas”.....	131
3. Entre “vozes”	137
3.1. Ambivalência de vozes.....	138
V CAPÍTULO: Olhar além da “Ilha” em <i>Janela para o Oriente</i>	143
1. Quarto e janela da escrita: fronteira da viagem	145
1.2. Geometria íntima.....	147
2. Olhares além da “Ilha”	152
3. Entre o perto e o longe: Moçambique como um espaço geo-mítico-poético de encontros e viagens.....	157
3.1. Imagens míticas em <i>JPO</i>	159
3.2. Mundos (re)criados pelo crivo do olhar poético	160
VI CAPÍTULO: Entre vôos, pântanos e ilhas – (re)invenções poéticas	166
1. Lutar com palavras, encantar palavras - exercícios metapoéticos	167
1.1. “Prática do limo”, prática do “vôo”.....	169
1.2. Pássaro = criança	173
1.3. Poesia e vôo	175
1.4. Peso <i>versus</i> leveza	177
1.5. Escrita em <i>versíprosa</i>	180
2. Porta para o Pantanal, janela para Moçambique – (re)invenções poéticas	185
2.1. O olhar: viagem e viajante.....	185
2.2. Pantanal e Moçambique – espaços mítico-poéticos da criação	189
CONSIDERAÇÕES FINAIS	195
BIBLIOGRAFIA	201
1. Dos autores	201
1.1. Manoel de Barros	201
1.2. Eduardo White	202
2. Sobre os autores.....	202
2.1. Manoel de Barros	202
2.2. Eduardo White	207
3. Bibliografia Geral	207
3.1. Webgrafia.....	213

INTRODUÇÃO

Neste trabalho apresentamos um estudo comparado entre poemas do brasileiro Manoel de Barros e do moçambicano Eduardo White. Do primeiro foram analisadas as obras *Gramática expositiva do chão*, publicada pela primeira vez em 1966, utilizada a 3ª edição de 1999, e *Livro de pré-coisas*, escrita em 1985, mas é a 4ª edição de 2003 que nos serviu de fonte de leitura, ambas as obras foram reeditadas pela Editora Record. Do segundo escritor escolhemos as obras *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*, de 1992 e *Janela para o Oriente*, de 1999, sendo estas obras publicadas pela Editorial Caminho, de Lisboa.

Vários são os pontos de contato entre as produções dos poetas Manoel de Barros e Eduardo White aqui investigados, principalmente no que se refere à questão da fronteira e limite dos gêneros, em trabalho metalingüístico e poético, resultando na criação de símbolos inovadores e, muitas das vezes, na reabilitação de palavras, já em desuso. Servindo-se da linguagem, essas obras apontam para um campo de revelação e acrescentam novas ferramentas para a discussão da poesia e sua relação com a modernidade.

O trabalho investigativo foi realizado a partir da relação texto e contexto, utilizando-se de recursos teóricos e metodológicos da Literatura Comparada para detectar, na evolução do projeto poético desses dois escritores, uma apreensão, em maior ou menor grau, das relações com a realidade textual, através de contrapontos e/ou confrontos com essa realidade, encaminhando, assim, para uma incorporação ou até mesmo uma reverberação do próprio instrumento lingüístico de que se serve.

Se o trabalho poético de Manoel de Barros apresenta todo um repertório de elementos particulares, como o uso da linguagem coloquial, símbolos representativos de uma região específica, que constantemente contribui para a classificação deste poeta como regionalista, por outro lado, temos em Eduardo White uma criação poética que aponta para uma “abertura”, sobretudo, relacionados aos símbolos representativos do vôo como o pássaro, o ar, a ilha.

Manoel de Barros faz uma recriação poética do espaço do Pantanal ao buscar na raiz das coisas sua constituição. O espaço se dá, ou se constrói, a partir do momento em que a voz do poeta vai nominando tudo que concerne ao mundo pré-concebido, como se operasse uma “fusão – ou melhor, a reunião – da palavra e da coisa, do nome e do

nomeado” (PAZ: 1982, p. 44). Portanto, escrita e “mundo” se fundem no ato criador. Enquanto o olhar deste poeta, no *Livro de pré-coisas*, “miopicamente” se concentra na formação dos “indícios de ínfimas sociedades” captando uma recriação através da renovação constante de um mundo dentro do mundo, Eduardo White, na sua quinta obra *Janela para o Oriente*, apresenta um gesto de lançar um olhar para o “longe”, esticando os olhos observativos de dentro de um quarto e projetando-os para longe, por entre o esquadrihar de uma janela amarela em direção ao Oriente.

A ambição - a “magia de viajar” (WHITE: 1999, p. 27) leva esse olhar ao Oriente, percorrendo lugares como a Holanda, a África Ocidental, a Índia, a China, ruas, oásis, desertos, templos budistas, mesquitas, saboreando seus cheiros, seus sabores, suas cores suas histórias, suas culturas, versos e músicas, ao mesmo tempo em que são recriados poeticamente vários desses lugares (re)visitados através da imaginação, atravessado pelo “quarto da escrita”, trazendo um “oriente de quem este chão foi a ponte com o Ocidente e que ainda a vejo [...] e olho sem que ninguém saiba e oiço como o bantu idioma do meu povo”(WHITE: 1999, p.62). A experiência trazida através da janela aberta para o Oriente possibilita o encontro de Moçambique com terras que fazem parte de sua constituição cultural. Isso configura em uma proposta clara que abre para a hibridização dessa formação ao propor o encontro de várias culturas na formação de Moçambique.

No primeiro autor, enxergamos o Pantanal como uma metáfora que corresponde a uma criação mítica do mundo, o qual funciona como uma ponte de comunhão entre o vegetal, mineral, animal e humano. Essa metáfora se realiza através da potencialidade criadora da palavra, configurando-se como uma tentativa da busca edênica do próprio ser. No segundo, percebemos na metonímia da ilha, que esta funciona como um espaço igualmente mítico, de encontros de outros mundos, de outras culturas, que se mesclam entre si, resultando em rica tonalidade identitária, fator que por vários anos esteve ameaçado, naquele país, pela empreita colonialista. É oportuno aqui lembrar que a imagem da ilha sempre percorreu o imaginário do homem. A ilha marca o espaço da diferença, já que está na terra, mas num lugar diferenciado, às vezes misterioso, às vezes utópico, impulsionado pelo desejo das descobertas e da “concretização das potencialidades humanas” (ABDALA JR: 2003, p., 19).

No que concerne ao trabalho metalingüístico, o mesmo aponta para um sentido duplo, seja na linguagem, uma vez que ela se volta para si mesma numa auto-referencialidade (o poema falando do próprio poema), seja funcionando como um

“suporte material”, de forma a agrupar simultaneamente várias temáticas. O duplo dessa linguagem vai desaguar numa voz também dupla: aquela que se ocupa da própria linguagem poética, no que se refere ao duo poesia e poeta, e a outra voz, que Haroldo de Campos (2004, p. 91) define como “eu-participante”, que traz para o corpo do texto informações de tipo documentário ou semântico sobre realidades ou contextos exteriores ao poema.

Um dos objetivos deste estudo é verificar o funcionamento desses “eus” e dessas “vozes”, que convivem em variados parâmetros semânticos, de maneira a detectar em que medida “podem resolver-se no mesmo lance lingüístico, sem desgaste da categoria do estético” e sem que redundem em simples retórica (CAMPOS: idem). Ainda investigar a relação dessa metapoesia com a realidade que a sustenta.

À metalinguagem e à poeticidade soma-se a ocorrência da intersecção do espaço-tempo mítico, como um fator da revisão dos limites e fronteiras dos gêneros literários, que também constitui para o campo das discussões teórico-críticas na modernidade a constituição de uma visão mais abrangente das discussões literárias, na área dos Estudos Comparados das Literaturas de Língua Portuguesa, sobretudo, no que concerne às literaturas brasileira e moçambicana. Assim, sempre sob orientação dos estudos comparados optamos, no primeiro capítulo **Algumas incursões contextuais**, como o nome indica, por uma abordagem geral sobre a literatura comparada, o poema moderno, terminando por contextualizar, histórica e literariamente, as obras dos dois poetas aqui estudados. Não se terá aqui como objetivo a realização de uma abordagem, direcionada e aprofundada, do arsenal teórico utilizado nesta tese, por entender que tal apoio será discutido ao longo dos quatro capítulos em que se efetivará a análise das obras escolhidas.

No segundo capítulo, **O vôo “fora da asa” em *Gramática expositiva do chão***, de Manoel de Barros, bem como no quarto capítulo, **O “escrevoar” em *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave***, de Eduardo White, procuramos discutir a construção do trabalho metalingüístico, bem como o seu funcionamento na criação da poeticidade, através de vários outros recursos que permeiam essas obras.

No terceiro capítulo, **Olhar para as “pré-coisas” do mundo em *Livro de pré-coisas***, e no quinto **Olhar além da “Ilha” em *Janela para o Oriente***, realizamos as análises dos materiais e costumes regionais em Manoel de Barros e históricos em Eduardo White, na explanação de temas, como o da viagem e o da criação mítica, presentes, nas obras citadas, nos títulos dos capítulos. Procuramos verificar o duplo

movimento do trabalho metalingüístico, que permeia o resgate mítico do espaço-tempo, culminando por romper as fronteiras dos gêneros.

No sexto capítulo, **Entre vãos, pântanos e ilhas – (re)invenções poéticas**, foram discutidas as semelhanças e dissonâncias entre as obras dos dois poetas, a partir das conclusões a que se chegamos nos quatro capítulos anteriores, enfatizando, acima de tudo, o diálogo entre estes dois poetas de literaturas de língua portuguesa. Esse diálogo foi montado de modo a privilegiar o estudo sincrônico da crítica literária. Optamos por proceder o desenvolvimento das obras do poeta brasileiro, para, em seguida, processar a análise das obras do poeta moçambicano, de modo a apreender aproximações e distanciamentos entre eles, que são trabalhados posteriormente. Seguimos, portanto, a rota dedutiva, do particular para o geral, da análise para a síntese de um campo nucleador no diálogo entre esses poetas.

I CAPÍTULO:

Algumas incursões contextuais

1. Não há povo sem poesia

“Não há sociedade sem poesia”¹, afirma Octavio Paz. Ambas, poesia e sociedade estão condenadas a uma perpétua conjunção, pondera Paz, que se resolve em instantânea discórdia na busca de uma conversão mútua entre esses dois termos: a da “transformação da sociedade em comunidade criadora, em poema vivo; e do poema em vida social, em imagem encarnada”². Assim, a poesia, arte milenar que antecede a própria linguagem, vem cumprindo seu papel de comunicação entre os homens e o mundo.

No entanto, na modernidade, definir “poesia” com algum rigor ou certeza constitui uma tarefa árdua, e uma vez colocada, parece condenada, pelo menos a princípio, ao fracasso, sobretudo pelo acúmulo de história da poesia moderna que se esbate em variados e divergentes pensamentos, vanguardas, experimentações. A própria idéia de que a poesia pode ser definida, e certamente pode, como qualquer outro objeto de cultura, é um caminho que implica um arsenal de recursos e métodos³ que pode levar até mesmo um poeta, senão a se estilhaçar “contra o rochedo”⁴, mas simplesmente a um esvaziamento da pergunta, como conferimos nesta reflexão de Jorge Luis Borges:

Por exemplo, se preciso definir poesia, e se me sinto um tanto hesitante, e não tenho muita certeza, digo algo como: “Poesia é a expressão do belo por meio das palavras habilmente entretecidas”. Essa definição pode ser boa o suficiente para um dicionário ou um manual, mas todos sentimos ser bastante frágil. Existe algo muito mais

¹ PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p., 96.

² Ibidem, p.96.

³ Conforme afirmamos na introdução desta tese, não é objetivo deste capítulo o aprofundamento do arsenal teórico e metodológico sobre poesia, no entanto na medida dos “reclames” e sustentações que toda leitura exige, vários desses elementos serão tratados durante as análises dos poemas, análises empreendidas nos quatro capítulos em que nos ocupamos das obras dos poetas lidos.

⁴PAZ: 2003, ibidem, p., 95.

importante – algo que pode nos encorajar a seguir adiante e não somente a treinar a mão escrevendo poesia, mas desfrutá-la e sentir que sabemos tudo a seu respeito. Isso é o que sabemos ser poesia. Sabemos tão bem que não podemos defini-la em outras palavras, tal como não podemos definir o gosto do café, a cor vermelha ou amarela nem o significado da raiva, do amor, do ódio, do pôr-do-sol ou do nosso amor pela pátria. Essas coisas estão tão entranhadas em nós que só podem ser expressas por aqueles símbolos comuns que partilhamos. Por que precisaríamos então de outras palavras?⁵

Para Borges, a poesia distancia-se de um conceito filosófico ou de um conceito teórico-científico. Entre o dois modos de expressão, poesia e conceito, há enormes diferenças entre eles, embora mantenham na maioria das vezes em permanente encontro. O pensamento poético expressa toda a sutileza da sensibilidade artística e humana, e revela pela experiência dos sentidos que o ser pode expressar-se em metáforas, o que difere sobremaneira de qualquer explicação conceitual fechada ou da maneira cotidiana de utilização da palavra. Também difere da consideração do trabalho do poeta como uma “espécie de prodígio” e o poeta como “uma espécie de *médium* momentâneo”⁶, como por muito tempo se acreditou e que acarretou vários estigmas e preconceitos sobre a figura do poeta e sua criação. Assim é que, na opinião de Valéry, o primeiro verso é dado de graça pelos deuses, no entanto cabe ao artista agradecer o sonho divino e ter a petulância de metaforicamente corrigir os deuses, pois:

Todas as coisas preciosas que se encontram na terra, o ouro, os diamantes, as pedras que serão lapidadas estão disseminadas, semeadas, avarentamente escondidas em uma quantidade de rocha ou de areia, onde o acaso às vezes faz com que sejam descobertas. Essas riquezas nada seriam sem o trabalho humano que as retira da noite maciça em que dormiam, que as monta, modifica, organiza em enfeites. Esses fragmentos de metal engastados em uma matéria disforme, esses cristais de aparência esquisita devem adquirir todo seu brilho através do trabalho inteligente. É um trabalho dessa natureza que realiza o verdadeiro poeta⁷.

Em poemas de Manoel de Barros, aquilo que parece estar fora do eixo, o que escapa ao exercício do raciocínio lógico, é que irá merecer atenção como matéria a ser trabalhada, lapidada em sua poesia. No entanto, ao invés de selecionar “as pedras preciosas” para serem lapidadas, esse poeta seleciona o insignificante, o lixo, o traste, os

⁵ BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. (Trad. José Marcos Macedo). São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 26-27.

⁶ VALÉRY, Paul. “Poesia e pensamento abstrato”. In: *Varietades*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p., 207.

⁷ *Ibidem*, 207.

restos jogados no chão, para assim transformá-los em estado de poesia. Assim também é que em Eduardo White, o manuseio do tempo e espaço nas páginas de suas obras também foge de qualquer tentativa de explicação lógica, já que estes elementos passam por um trabalho criativo que resultam em instigantes criações de imagens. Trata-se da sensibilidade artística que está sempre além da sensibilidade comum, aquela sensibilidade específica e refinada que não encontra lugar no real do cotidiano. Esse modo de ser do poeta é direcionado à própria sensibilidade humana, ao infinito das coisas, transformando também em sensibilidade a emoção, o olhar acostumado, criando e recriando em forma de arte, imagens que remetem e transformam desejos, homens, espaços, objetos, o próprio poeta, o leitor, o crítico, a linguagem, no movimento contínuo de criação e recriação de mundos por meio da e na palavra. Esse é um dos caminhos percorridos na leitura das quatro obras escolhidas para o *corpus* deste estudo.

A imagem da poesia, como algo não apreensível racionalmente, comparece também no pensamento de Octavio Paz, para quem a linguagem naturalmente tende a ser ritmo, daí comportar-se diferentemente nas mãos do “prosista”, o qual está sempre em busca de uma coerência e “claridade conceptual”:

Como se obedecessem a uma misteriosa lei da gravidade, as palavras retornam à poesia espontaneamente. (...) Mas o prosista busca a coerência e a claridade conceptual. Por isso resiste à corrente rítmica que, fatalmente, tende a manifestar-se em imagens e não em conceitos. A prosa é um gênero tardio, filho da desconfiança do pensamento ante as tendências naturais do idioma. A poesia pertence a todas as épocas: é a forma natural de expressão dos homens. Não há povos sem poesia, mas existem os que não tem prosa⁸.

A imagem, no pensamento de Octavio Paz, é constituidora de uma concepção articulada de linguagem. Paz identifica assim ritmo e poesia, sendo o ritmo “não só o elemento mais antigo e permanente da linguagem, como ainda não é difícil que seja anterior à própria fala (...), em certo sentido pode-se dizer, então que a linguagem nasce do ritmo ou, pelo menos, todo ritmo implica ou prefigura uma linguagem”⁹, pondera Paz.

Daí que o ritmo é a condição do poema, no entanto é “inessencial” para a prosa, não que esta, “dotada de forma didática”, não constitua o ritmo como elemento, no entanto é só no poema que este se realiza plenamente. Assim Octavio Paz toca no

⁸ PAZ: 2003, op. cit., p., 12.

⁹ Ibidem, p., 11.

fenômeno tipicamente da modernidade e que já rendeu muitas discussões, a fusão e o rearranjo dos gêneros, bem como a pluralidade de vozes presentes no poema, questões que serão abordadas nas análises das obras dos poetas Manoel de Barros e Eduardo White, em capítulos vindouros.

O poema moderno, sobretudo no século XX, se caracteriza como um espaço múltiplo que congrega vários e distintos elementos, um espaço de “insubordinação”¹⁰. A poesia moderna tornou-se um palco de experimentação constante, sem ter, muitas das vezes, a certeza dos resultados, talvez por ter como material a linguagem que, como todo “objeto” vivo e mutável, esta também se torna um material esponjoso que tudo, ou quase tudo tende a agregar, daí que em sua constante metamorfose a linguagem se torna também matéria precária que exige do poeta, “operário da linguagem”¹¹, um trabalho criativo, porém árduo e cheio de desconfiança. O objetivo da poesia é dizer que o mundo é rico e opulento, mas que não é o bastante, por isso a terceira margem é pouca para o poeta, ele cria a quarta, a quinta¹². Sua obrigação é a de ser inaugural, por isso ele fica na encruzilhada do passado e do presente, das transformações e das surpresas.

No seu constante metamorfosear, a poesia moderna acaba por forçar seus limites ao recuperar dimensões da prosa e, às vezes, de outros gêneros, como o teatro, o cinema, o próprio romance, reabre o diálogo com outras tradições, inclusive a tradição popular, o mítico, que implica uma abertura no cruzamento de linguagens e pluralidade de vozes. Vias possíveis de diálogos, temas e estilos, ao manter, recuperar, desconstruir ou reinventar o espaço clássico da lírica, “denunciando o estado das coisas na sociedade contemporânea”¹³.

Se por um lado a prosa, comparada por Valéry¹⁴, à ação de andar, por se tratar de um ato dirigido, circunstancial, pontual, dedutível, com cadência e combinação rotineiras e visar um objeto preciso, por outro a poesia, comparada à dança, totalmente diferente do ato de andar, que também sendo um sistema de atos, “mas que têm seu fim em si mesmos” e que difere sobremaneira dos movimentos utilitários do andar, logo da prosa, então, poderíamos pensar que o encontro dos dois, prosa e poesia, na contemporaneidade, ora se unindo, ora se fundindo, ora se dividindo, ora se destruindo e

¹⁰ SECCHIN, Antonio Carlos. *Poesia e desordem: escritos sobre poesia & alguma prosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 17.

¹¹ “Poesia: vozes e vento”. Palestra proferida pelo professor e poeta Antonio Carlos Secchim, no encontro “Literamérica”, realizado em Cuiabá – Mato Grosso, em 18 de setembro de 2006.

¹² Ibidem.

¹³ “As muitas vozes da poesia moderna”. In: BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. (Trad. Maurício Santana Dias). São Paulo: Cosac Naify, 2007, p., 36.

¹⁴ VALÉRY: 1999, op.cit., p., 204.

ora se mesclando foi necessário para enfrentar um outro ato, o de “correr”. Ato este que se traduz no símbolo da chamada modernidade, em que o mundo e o tempo estão sob o estigma da velocidade, do momentâneo, do tecnológico. Época em que ninguém tem tempo de observar e nem tão pouco viver a poesia da vida, e nem ao menos ouvir o que tem a dizer o velho sentado debaixo da árvore, no entanto, como afirma Bosi, a resistência tem muitas faces¹⁵, e uma delas é a hibridação dos gêneros.

Não se trata daquela nostálgica lembrança de quando a poesia, encerrada em uma fôrma e forma, reinou soberana nas mãos dos preservadores de essência, no entanto não se trata também do pessimismo que podemos ler na afirmação de Brunetière que afirmou, no final do século XIX, que “um gênero nasce, cresce, alcança sua perfeição, declina e enfim morre”¹⁶.

Se a linguagem poética “não morre por ter vivido”¹⁷, também não morre ou diminui seu valor por conviver com outras formas de arte, logo com a prosa. No limite emigra, transborda, e ao fazer esta travessia, tal como um rio em seu curso normal de vida, incorpora novos elementos, expandindo-se, enriquecendo-se, hibridizando-se, propondo um novo início, como forma também de resistência ao presente “flutuante”, para recorrermos uma vez mais ao pensamento de Alfredo Bosi¹⁸.

Segundo Octavio Paz, a poesia no mundo moderno busca recuperar o espaço do que é sagrado voltando sobre si mesma. Assim, é que a linguagem poética tente a voltar ao seu princípio e a si mesmo, rompendo com laços, tempos e espaços, ao incorporar vozes, recursos e discursos de maneira criativa e construtiva para dizer o “indizível”¹⁹.

Isso porque a poesia, como afirmamos, há muito deixou o castelo de vidro que por muito tempo foi encerrada, hoje é a voz, (ou melhor, “vozes”), que capta o ínfimo, o irrisório, o cotidiano e os transforma em revelação, pois a grandeza não somente da poesia moderna, mas de toda arte está no olhar novo para as coisas, para o homem e para o mundo.

O poeta moderno, em diálogo consigo e com os outros, frente à matéria verbal lança mão dos mais variados recursos como a metalinguagem, recursos da prosa, da

¹⁵ BOSI, Alfredo. “Poesia e resistência”. In: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1993, p., 144-145.

¹⁶ Apud: LIMA, Luiz Costa. “A questão dos gêneros”. In: *Teoria das literaturas em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p., 245.

¹⁷ Ibidem, p. 204.

¹⁸ BOSI: 1993, op. cit.

¹⁹ PAZ: 2003, op. cit., p., 48-49.

pintura, do teatro e cinema, da ironia, do discurso mítico, como procuramos analisar vários desses recursos nas obras dos dois poetas em estudo.

2. Literatura Comparada

A Literatura Comparada, em geral, é denominada como o estudo que investiga a relação de duas ou mais literaturas. Desde o seu surgimento no século XIX até os dias atuais, muitos estudos contribuíram para a evolução e ampliação dessa área, a qual já enfrentou e ainda enfrenta problemas teóricos e metodológicos, sobretudo pela abrangência desse campo e pluralidade dos métodos, como discute Sandra Nitrini²⁰, no entanto, não faz objetivo nosso percorrer esse longo e controverso caminho de discussão, e sim reafirmar que é essa a base pela qual é orientada esta tese.

Comparar é um procedimento que faz parte do ato de organização humana e da cultura, lançar mão de comparação está no bojo de todas as áreas do saber humano, incluindo aí a linguagem. Assim, a literatura comparada comprova que a literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas²¹. Segundo opinião de Leyla Perrone-Moisés, a literatura nasce da literatura, pois “cada obra é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea.”

Bakhtin²², nos estudos sobre o romance do século XIX, detectou uma pluralidade de vozes que não recai em uma verdade única. Essa descoberta contribuiu bastante para a área dos estudos comparados. O teórico russo defendeu a idéia da natureza relacional, ou dialógica, do discurso, ou seja, a relação necessária entre um enunciado e outros enunciados, às possibilidades abertas e infinitas geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura, toda a matriz de enunciados comunicativos onde se situa um dado enunciado. Em sua obra *Marxismo e filosofia da linguagem* acentua que “qualquer desempenho verbal inevitavelmente se orienta por outros desempenhos

²⁰ NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. 2. ed. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 2000.

²¹ PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Literatura comparada, intertexto e antropofagia.” In: *Flores na escrivaniha: ensaios*. 2.ed. São Paulo: Companhia das letras, 1990, p., 94.

²² BAKHTIN, M. Problemas da Poética de Dostoiévski. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi. São Paulo: HUCITEC, 1995.

anteriores na mesma esfera, tanto do mesmo autor como de outros autores, originando um diálogo social e funcionando como parte dele”²³. Isso serve para dialogar com Barthes acerca da concepção do texto, momento em que afirma que este é feito de escrituras múltiplas oriundas de várias culturas²⁴.

Muitos foram os estudos que vieram na esteira desse pensamento, o qual define a literatura como vasto sistema de trocas, como por exemplo, o conceito da teoria da intertextualidade, utilizada por Julia Kristeva²⁵. Esta autora, a partir da retomada das propostas de Bakhtin, concebe o texto como um mosaico de citações, absorção e réplica aos outros textos.

Diante desse diálogo intertextual, lembramo-nos de uma obra que poderíamos considerar como um ícone dos estudos comparados de literaturas e não somente isso, mas do estudo de vários estilos, épocas e realidades. Referimo-nos a *Mimeses*, do filólogo Erich Auerbach²⁶. Trata-se de uma obra que, dentre outras pretensões, traz uma exposição frente a uma realidade, conforme anunciada no subtítulo. Esse estudioso lança mão da literatura para mostrar a maneira de como esta é capaz de criar várias realidades, a da literatura, independe de outra realidade, pois na medida em que o texto se desenraiza do seu contexto, o mesmo perde sua pretensão absoluta. O procedimento adotado por Auerbach é sempre a partir de uma perspectiva comparatista, momento em que destaca as peculiaridades dos elementos de cada obra. Isso pode ser comprovado desde o primeiro capítulo intitulado “A cicatriz de Ulisses”. Estilisticamente ele faz a comparação entre a narrativa homérica e uma passagem do texto bíblico.

Em *Mimeses*, Auerbach trabalha com diferentes gêneros: poemas, teatro, novelas, romance e discurso bíblico. Lembramos que Auerbach não lança mão somente de variados gêneros de âmbito literário, assim como estabelece relações destes com as artes pictóricas. Constatamos esse procedimento no capítulo denominado “A ceia interrompida”. Um dos temas bem freqüentes nos estudos comparados é a questão dos gêneros. Essa questão tem marcado profundamente as discussões sobre a poesia moderna, não por acaso se faz presente como uma das balizas de discussões que norteiam este estudo comparativo e dialógico entre Manoel de Barros e Eduardo White.

²³ Apud: STAN, Robert. *Bakhtin – Da teoria literária à cultura de massa*. (Trad.) Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992, p. 73.

²⁴ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Editora brasiliense, 1988, p., 70.

²⁵ KRISTEVA, Julia. *Ensaíos de semiología*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Eldorado, 1971.

²⁶ AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Estudos dirigidos por J. Guinsburg).

Sobre a literatura comparada, Antonio Candido afirma que “estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada”²⁷, por vários motivos, mas sobretudo porque nossa produção esteve por muito tempo vinculada aos exemplos externos, em que vários estudiosos direcionavam suas análises a critérios de valor. Com isso houve um trabalho de comparatismo difuso e espontâneo sem muitos critérios desde a época do romantismo, em que os brasileiros afirmavam que nossa literatura era diferente da de Portugal. Assim também é que podemos dizer que se pode estudar literatura moçambicana sob o viés da literatura comparada, não só levando em conta a situação histórica e cultural semelhante à que o Brasil enfrentou e que Moçambique ainda enfrenta, nem somente pela questão que norteia uma reivindicação de uma literatura autônoma naquele país, mas, sobretudo pelo diálogo que essas literaturas (brasileira e moçambicana) proporcionam: uma constante troca cultural. Também, por admitirmos que fazemos parte de uma cultura crioula, “uma forma plural de nos imaginarmos, com repertórios de várias culturas”²⁸, segundo afirma Benjamin Abdala Junior.

Essa assertiva é contemplada por Benjamin Abdala no texto “Necessidade e Solidariedade nos Estudos de Literatura Comparada”, ocasião em que aborda a idéia de uma solidariedade dessas literaturas e culturas, numa perspectiva de fortalecimento de novas áreas culturais, propostas estas que contribuem para a abrangência dos estudos comparados entre literaturas:

Em termos de literatura comparada, o mesmo impulso nos leva a enfatizar estudos pelos paralelos – um conceito mais amplo que o geográfico e que envolve simetrias socioculturais. (...) Em lugar de um comparatismo da necessidade que vem da circulação norte/sul, vamos promover, pois, o comparatismo da solidariedade, buscando o que existe de próprio e de comum em nossas culturas²⁹.

E um dos elementos que existe de comum entre as literaturas aqui estudadas é a língua, a qual abrange, além do Brasil e Moçambique, os quatro outros países africanos que foram colonizados por Portugal: Angola, Cabo Verde, Guiné Bissau e São Tomé e Príncipe, dos quais Angola e Moçambique se destacam por já possuir uma literatura mais definida e com bases mais sólidas. Língua em comum, utilizada pelos poetas Manoel de Barros e Eduardo White, para a produção de obras que fazem parte da rede

²⁷ CANDIDO, Antonio. “Literatura Comparada”. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das letras, 1993, p. 211.

²⁸ ABDALA JUNIOR, Benjamin. *De vãos e ilhas – Literatura e comunitarismos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p., 66.

²⁹ *Ibidem*, p. 67.

do diálogo cultural, literário, histórico que faz convergir Brasil e Moçambique, e que escolhemos como motivo para este estudo, numa perspectiva sistemática de leitura e investigação comparatista entre eles.

3. Brasil e Moçambique

3.1. A língua – ponte cultural

Uma primeira condição de identidade de um país é a de que, por meio de uma língua que tenha condição de comunicação, no âmbito interno e externo, seja capaz de promover certa unidade nacional. Questão já resolvida aqui no Brasil, o que não se pode dizer em relação a vários países da África de língua portuguesa, incluindo aí Moçambique.

Moçambique, a partir do momento histórico da ocupação colonial portuguesa que, ao desvalorizar a linguagem, o vestuário e a técnica do colonizado³⁰, impôs sua língua ignorando as línguas existentes, das quais ainda persistem “oito línguas bantas principais, que se distribuem por zonas lingüísticas, atingindo mais de quarenta variantes”³¹. O português como língua operacional, se firmou somente na ocasião do 1º Congresso realizado em 1962, como empreita política que visava unidade no país, uma vez que a grande maioria da população não dominava e nem utilizava a língua portuguesa, além de objetivar a transmissão do conhecimento científico, como requisito de modernidade, cujo atraso era atribuído à diversidade das línguas moçambicanas.

Essa língua, mesmo tida como oficial nos países de língua portuguesa de África, não consegue atingir grande parte das regiões. Por não se tratar da língua materna, a comunicação diária, sobretudo nas regiões rurais, se dá por meio das línguas nativas, segundo nos lembra Benilde Caniato Justo. Isso é uma das causas para que o português, tido como segunda língua em alguns dos países como é o exemplo de Cabo Verde,

³⁰ CABAÇO, José Luís. “A questão da diferença na literatura moçambicana”. In: *Via Atlântica*, n. 7. Revista do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 2004, p., 67.

³¹ CANIATO, Benilde Justo. “A língua portuguesa nos países africanos”. In: *Percursos pela África e por Macau*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005, p., 18.

venha sofrendo inúmeras interferências, empréstimos, desvios, criando-se normas que não coincidem com o português do colonizador. A língua portuguesa desses países vem cada vez mais “angolanizando-se, cabo-verdianizando-se, moçambicanizando-se, etc., enfim, re-nacionalizando-se na linguagem oral e escrita”³². Assim como aconteceu com a língua portuguesa aqui no Brasil³³, que em constante mutação, ampliação e transformação, muitos a denominam de “língua brasileira”, por ter sido abasileirada.

A língua, como ser vivo e mutável, “tem sede de viajar caminhos”³⁴. Como toda viagem carrega em seu bojo o encontro, e, através deste, o intercambiamento de novos conhecimentos, assim também a língua, por meio de encontros, reencontros, trocas, empréstimos e acréscimos, é a ponte, senão a principal, mas uma das mais importantes que liga culturalmente e literariamente os dois países: Brasil e Moçambique. Essa troca e diálogo é a maneira com que cada país pode ser ele mesmo e ao mesmo tempo o outro.

3.2. Mundos cindidos

O Brasil trilha por um caminho de mais de um século de história de nação-independente, e quando isso aconteceu, em 1822, este país já contava com uma situação menos calamitosa daquela que Moçambique enfrentou na véspera da sua independência, a qual aconteceu somente em 1975, a menos de quatro décadas para o século XXI. Século marcado pela era capitalista e pelo discurso globalizante, individualista e competitiva que insiste em sobrepor “os muros dos símbolos e no lugar propõe outros muros e outros símbolos”³⁵. A nosso ver, trata-se de uma outra forma de colonialismo.

A investida colonialista portuguesa em Moçambique representou uma empreita de esterilização e exclusão a ponto de ter deixado o país mergulhado nas “águas

³² Ibidem, p.21.

³³ Em relação a Brasil e Moçambique, Mia Couto lembra que “os povos moçambicano e brasileiro não apenas partilhavam [e ainda partilham] uma mesma língua mas partilhavam aquilo que nessa língua surgia como elemento distintivo do português de Portugal. A realização da língua nos dois casos era marcada pela influência das línguas de matriz bantu que introduziam afinidades das línguas entre a nossa variante e a brasileira”. In: COUTO: 2005, op. cit., p. 105..

³⁴ WHITE, Eduardo. *Dormir com Deus e um navio na língua*. Braga: Labirinto, 2001, p., 9.

³⁵ MAQUEA, Vera Lúcia da Rocha. “Memórias inventadas: Um estudo comparado entre *Relato de um Oriente*, de Milton Rathoum e *Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra*, de Mia Couto”. Tese de Doutorado [301f.], apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2007, p., 64.

caudalosas do desconhecimento” e marcado pela diferença em relação à referência universal do mundo, o da cultura euro-americana³⁶. A taxa de analfabetismo por ocasião da desocupação portuguesa somava a 92% de uma população de cerca de 12 milhões de habitantes, dos quais 10% dessa população vivia em zona urbana, marcando assim a sobreposição de uma sociedade predominantemente oral, sem acesso à cultura escrita, portanto, a cisão de uma sociedade marcada pela existência de dois mundos: de um lado uma grande maioria cercada por uma realidade pré-industrial fundada na oralidade, limitadamente aculturada e de outro uma pequena parte da sociedade culturalmente industrial, impregnada do símbolo da escrita³⁷.

Enquanto colônia de Portugal, ainda no início do século XIX, o Brasil também enfrentou enormes contradições econômica, social e, sobretudo, cultural, pois ao contrário da colonização espanhola, o governo português sempre insistiu em manter “os seus domínios americanos desprovidos dos instrumentos de transmissão e difusão da cultura superior”³⁸. Nessa época, no Brasil não havia universidades, tipografias, nem periódicos, a formação dos poucos que tinham acesso à instrução, que não passava do nível primário, se limitava à formação dos clérigos, as bibliotecas eram raras e limitadas aos conventos, e o intercâmbio entre os núcleos povoados do país era muito fraco e a entrada de livros era rara e de extrema dificuldade, nos informa Antonio Candido³⁹.

Mesmo estando ainda sob o domínio castrador de Portugal, ao contrário de Moçambique, o Brasil já contava com considerável produção nas artes plásticas e na música e a isso, acompanharam as várias tentativas de independência, a qual aconteceu mais passiva que nos países africanos colonizados pelo mesmo governo. Em Moçambique, essa conquista ainda recente se deu por sangrentas lutas durante e depois da independência, sendo que até hoje ressoam marcas profundas nessa sociedade.

Em virtude de vários fatores históricos e temporais, o Brasil se encontra em uma situação melhor estruturada do que a de Moçambique, país que luta para se firmar sob suas mutiladas pernas. Todavia ambos os países compartilham, mesmo que em graus diferenciados, de carências sociais graves, as quais somam o atraso na educação, a exclusão social e a mortalidade infantil, entre outros fatores. Não por acaso, os dois países ocupam um dos últimos lugares na classificação dos países que oferecem uma condição social humana e vivível no RDH – Relatório de Desenvolvimento Humano e

³⁶ CABAÇO: 2004, op. cit., p., 62.

³⁷ Ibidem, p., 62.

³⁸ CANDIDO, Antonio. *O romantismo no Brasil*. 2.ed. São Paulo: Humanitas/ FFLCH, 2004, p. 8.

³⁹ Ibidem, p., 8.

do IDH – Índice de Desenvolvimento Humano. Trata-se de uma maneira padronizada e comparativa de avaliação e medida do bem-estar de uma população, sobretudo, o bem-estar infantil. São avaliados os fatores riqueza, alfabetização, educação, esperança média de vida, natalidade, entre outros, realizados anualmente pelo Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento⁴⁰.

Nessa lista de exclusão soma-se também a condição periférica da língua partilhada por esses dois países, língua⁴¹ esta que não é conhecida em grande parte do mundo. Daí também o desconhecimento de suas literaturas, as quais, em grande proporção continuam sendo vistas, quando são vistas, como uma produção marginal. No entanto, “se não há caminho, o caminhante o abre caminhando”⁴².

E uma abertura para esse caminho, segundo sugere Mía Couto, no discurso que fez pela ocasião dos 30 anos de independência de Moçambique, está na necessidade de uma relação mais saudável entre uns e outros, o que “obrigaria a rupturas” e implicaria “poder começar de novo”⁴³, pois segundo acredita Mía, o escritor é um ser que “deve estar aberto a viajar por outras experiências, outras culturas, outras vidas. Deve estar disponível para se negar a si mesmo. Porque só assim ele viaja entre identidades”⁴⁴. Sugestão que vem ao encontro das idéias propostas pelo professor Benjamin Abdala Junior, as quais assinalamos anteriormente, que aposta na circulação mais intensa das literaturas e na cultura que comungam da mesma língua portuguesa, sobretudo na América Latina e na África, por meio do comparatismo da ordem da solidariedade. Assim, segundo pensa Benjamin Abdala, “os repertórios culturais de nossa condição mestiça (crioula) têm, na sua maneira de ser, uma universalidade cosida de dentro, que dá vez ao diferente”⁴⁵.

É desse repertório cultural que nosso trabalho lançou mão referente à escolha das obras de Manoel de Barros e Eduardo White que, apesar de comungarem a mesma

⁴⁰ O Brasil teve o pior desempenho entre os doze países da América Latina e Caribe. No Relatório do IDH, em 2005 publicado em 2007 ficou em 70º e em 2007/2008 perdeu mais uma posição para a Arábia Saudita. Os países africanos de língua portuguesa o resultado ainda é mais grave: Cabo Verde ocupa o lugar 102º, Guiné Bissau 175º, Timor Leste 150º, Angola 162º e Moçambique 172º.
In: <http://www.pnud.org.br/noticias/Index.php?lay=odm;http://pt.wikipedia.org/wiki/%c3%8Indice-Desenvolvimento>.

⁴¹ Língua que não faz parte da “língua chamada *desenvolvementês*”, segundo denominação de Mía Couto. In: “A fronteira da cultura”, 2005, op. cit.

⁴² BOSI, Alfredo. “Poesia Resistência”. In: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1993, p., 144.

⁴³ COUTO, Mía. “Deza Traverse. Moçambique – 30 anos de Independência. No passado, o futuro era melhor?”. Conferência proferida em 16 de junho de 2005.

⁴⁴ COUTO, Mía. “Que África escreve o escritor africano?”. In: *Pensamentos. Textos de opinião*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2005, p. 59 – (originalmente este discurso foi proferido em agradecimento a um prêmio literário destinado aos melhores romances escritos na África em 2002).

⁴⁵ ABDALA JUNIOR: 2003, op. cit., p.75.

língua, possuem maneiras particulares de tecer a universalidade que os une, nessa grande rede de comunicações e trocas chamada literatura.

4. Trajetórias poéticas

Para começarmos este percurso, registramos que lançamos mãos de variados materiais como entrevistas concedidas pelos dois poetas, artigos que abordam os dados de interesses, bem como de seus poemas. Ao optarmos pela escolha da matéria que serviu como suporte desta explanação, sobretudo a que contém dados estritamente pessoais dos poetas, estávamos cientes de trilhar por um caminho escorregadio. No entanto, nosso objetivo maior foi o de observar o diálogo entre vida e arte, homem e poeta, experiência vivida e experiência criada. “Dois lados”⁴⁶ que acreditamos sejam importantes, contudo não obrigatórios, para nos aventurarmos pelas sendas das obras dos poetas escolhidos para este estudo.

4.1. Manoel de Barros

Em um pequeno poema de Cassiano Ricardo intitulado “Poética” há uma pergunta sobre o que é o poeta, à qual segue a resposta: o poeta é “um homem que ganha o pão com o suor do seu rosto”. Por ser o poeta um homem comum, da mesma forma, Ferreira Gullar dessacraliza essa figura dizendo que ela é o resultado da tradução de duas partes, “questão de vida ou de morte” que pode ser traduzida em arte: de uma primeira parte que “almoça e janta”, “pesa e pondera” e ainda é “vertigem”, “multidão”, “estranheza”, “ponderação”, e de outra que “se espanta” e “delira” que é “linguagem” e “solidão”.

Para Manoel de Barros o poeta é uma ilha lingüística e não há poeta sem metáforas:

⁴⁶ BARROS, Manoel. In: *Poemas Rupestres*. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 45.

Sem metáforas, eu me vejo assim: um fazendeiro do Pantanal, de bota e chapéu. Que anda no cerrado como quem anda na rua. Que desvia da cobra como quem desvia do carro. Que acha tristeza funda em berros de boi. Mas sem metáforas nós não somos poetas - nem você nem eu⁴⁷.

O artista, na opinião desse poeta, tem o dever de inovar, de inventar com intuito de sair da mesmice. Assim, afirma: “Acho que os poetas têm o dever de não gostar de palavra acostuada. Aquela que aceita sempre o mesmo lugar nas frases. Claro que se a gente não inventar novas maneiras de dizer, o idioma esclerosa”⁴⁸.

Ao tentar definir esse poeta brasileiro, muitas afirmações são postas pela crítica e imprensa. Para uns, Manoel de Barros é um dos maiores poetas que o Brasil produziu. Outros preferem defini-lo como “lírico da ecologia”, “poeta da inutilidade”, “poeta do Pantanal”, “poeta das insignificâncias”, “dono de nadifúndios”, “telúrico”, “surrealista-minimalista” e há algumas vozes que, contrariando a opinião de Guimarães Rosa que comparou a poesia do autor a um “doce de coco”, ressoam contrariamente à admiração de tal trabalho poético.

Na grande maioria, as definições sobre Manoel de Barros são retiradas das entrevistas concebidas por ele e/ou baseadas nas suas construções poéticas, em que várias delas não conseguem se deslocar das armadilhas que esses discursos congregam. Outros retratam o poeta com características do homem Manoel – “filho de João e Alice”,⁴⁹ que tem aversão a qualquer tipo de exposição em público, televisão, rádios e entrevistas realizadas com gravadores⁵⁰.

Em quase todas entrevistas com Manoel de Barros ou matéria crítica sobre sua obra, percebe-se certa intenção em definir o “ser” poeta, ficando a impressão de que o poeta é julgado ou desenhado por meio de seus poemas, como Flaubert o foi na ocasião da publicação da famosa obra *Madame Bovary*, não levando em consideração que todo artista é livre para inventar, como já defendia Aristóteles ainda nos primórdios da literatura ocidental. Por sua vez, Manoel de Barros afirma não ser um poeta simples e sim complicado e contraditório, e que através de sua poética, lugar em que faz truques com o idioma, deixa falar o moleque, o vaqueiro, o menino, o bocó.⁵¹ Em outro momento ele afirma que o “poeta é sempre um ser escaleno. São seres desconstruídos

⁴⁷ LUCINDA, Elisa. “Poesia em comunhão”. In: *Jornal do Brasil* (Caderno Domingo). Rio de Janeiro, ano 22, n. 1103, 22 de junho de 1997, p. 3-5.

⁴⁸ Ibidem, p., 3-5.

⁴⁹ BARROS, Manoel de. *Poemas Rupestres*. São Paulo/Rio de Janeiro: Record, 2004.

⁵⁰ LUCINDA: 1997, Ibidem, p., 3.

⁵¹ LUCINDA: 1997, Ibidem, p., 4.

por suas palavras”⁵². “Daí que as imaginações nutridas em suas obras podem fazer retratos falsos deles”⁵³, adverte o próprio poeta.

Questão esta, importante por se tratar do fator da sensibilidade que constantemente é suscitadora de outros problemas, como a perda daquela pela sociedade pós-industrial da era das máquinas, envolvida pela momentaneidade e pela técnica⁵⁴.

4.1.1. Manoel de Barros e “seus precursores”

“Cada escritor cria seus precursores”⁵⁵, afirma Jorge Luis Borges ao discorrer sobre o conceito de tradição. Ele observa que toda grande obra nos conduz a uma releitura do percurso literário já existente, onde se encontra a fonte desse novo escritor. Não se trata aqui daquela tradição herdada, legada à geração seguinte, mas aquela conquistada “através de um grande esforço”⁵⁶, como assinala Eliot, no texto “Talentos Individual”. Segundo esse crítico, nenhum poeta tem sua significação completa sozinho; porém, não se trata também de tomar o passado indiscriminadamente, pondera Eliot, mas de ter consciência desse passado e transcendê-lo, saber digeri-lo e transfigurá-lo em matéria-prima, como bem nos propôs Oswald de Andrade com a metáfora da antropofagia, em 1928.

A experiência pelos percursos da leitura em Manoel de Barros, segundo ele nos conta, começou no colégio interno, sendo *Os Sermões* do Padre Vieira seu “primeiro alumbramento”: “Lendo o Vieira, descobri que qualquer palavra pode tornar-se poética, desde que você a coloque no lugar certo. Com o Vieira aprendi o valor da construção na poesia”⁵⁷.

Dos grandes autores que fazem parte – em graus diferenciados – de seu repertório de formação constam nomes como Nietzsche, Kant, Roland Barthes,

⁵² BARROS, Martha. “Com o poeta Manoel de Barros”. In: BARROS, Manoel de. *Gramática Espositiva do Chão – poesia quase toda*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990, p.314.

⁵³ Ibidem, p., 314.

⁵⁴ CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. In: *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

⁵⁵ BORGES, Jorge Luis. “Kafka e seus precursores”. In: *Obras Completas*. São Paulo: Globo, 1999, p., 148.

⁵⁶ ELIOT, T.S. “Tradição e talentos individual”. In: *Ensaio*. (Trad. Ivan Junqueira). São Paulo: Art Editora, 1989, p., 38.

⁵⁷ CASTELLO, José. “Manoel de Barros faz do absurdo sensatez”. In: *O Estado de São Paulo* (Caderno 2). São Paulo, a.IX, n.3905, 18 de outubro de 1997, p.D1 e D3.

Dostoievski, Walter Benjamin, Adorno, Mallarmé, Rimbaud, Baudelaire, Pascal, Montesquieu, Rabelais, Proust, T. S. Eliot, Ezra Pound, Stephen Spender, César Vallejo, James Joyce, Jorge Luís Borges, Shakespeare, Camões, Antônio Nobre, Cesário Verde, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Raul Bopp, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Heidegger, Sartre, além dos clássicos como Paul Klee, Joan Miró, Tinguely, Giuseppe, Arcimboldo.

Afirma Manoel de Barros que, além de Oswald de Andrade que, segundo ele segredou em seu ouvido –“Dá-lhe Manoel!”⁵⁸, Rimbaud foi o poeta mais importante para ele. “Aprendi com ele uma certa promiscuidade dos sentidos na natureza. Ele tinha uma linguagem própria, toda sua, aquela coisa do *trouver la langue*.”⁵⁹ Ambos os poetas, pela rebeldia e ousadia, mostraram caminhos que Manoel, ainda adolescente, sonhava praticar.

Seus escritores favoritos são aqueles que encarnam como “seres de linguagem”, pois, segundo ele, “a evolução para a linguagem enxuta é a evolução para o absoluto”⁶⁰. Portanto, na sua lista de preferidos aparecem os nomes de Dalton Trevisan, Machado de Assis, Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto, Augusto dos Anjos, Fernando Pessoa, Gregório de Matos, Clarice Lispector.

Segundo avaliação feita por Manoel de Barros João Cabral de Melo Neto “é o maior poeta brasileiro de todos os tempos. É um arquiteto da palavra, sabe o que faz com ela. Tem um ritmo dele, totalmente dele, é diferente de todos os outros”⁶¹.

Além dos teóricos, filósofos, prosadores, poetas, que desfilam na sua bibliografia, Manoel de Barros gosta de ouvir música como as de Bach, Brahms, Beethoven, Cartola, Lupicínio Rodrigues, Bezerra da Silva; assistir a programas de tevê, inclusive novela; aprecia pintura, cinema italiano e francês. Dentre os diretores de cinema, cita Fellini, Vittorio de Sica e Jim Jarmush.

Ele nutre profunda admiração pelos personagens de Charlie Chaplin, que na sua opinião foi o gênio do século XX, pois “Chaplin descobriu o encanto dos vagabundos. Queria celebrar o ínfimo, o pobre coitado, o homem jogado fora, o João-ninguém”.⁶²

⁵⁸ BORGES, João e TURIBA. “Pedras aprendem silêncio nele” In: BARROS: 1999.

⁵⁹ BARROS, André Luís. “O tema da minha poesia sou eu mesmo”. In: *Jornal do Brasil* (Caderno Idéias). Rio de Janeiro, 24 de agosto de 1996.

⁶⁰ CASTELLO, 1997, *Ibidem*.

⁶¹ BARROS: 1996, *ibidem*.

⁶² CASTELLO, 1997, *Ibidem*.

Se Chaplin representava o João-ninguém, o pobre, o homem sem valor, motivos de sua admiração e de temas que povoaram sua escrita, Gogol marca definitivamente seu gosto pelo homem descentrado da sociedade.

Nesse sentido, o olhar de Manoel de Barros se interessa por tudo que é desinteressante e que passa despercebido aos olhos da sociedade. Essa maneira de observar tem por objetivo iluminar um mundo submerso pelo olhar acostumado. Dá a impressão de que ele quer fazer o leitor ver aquilo que não se vê, porque olha demais ou porque é comum demais. Todas as miudezas, então, lhe interessam como material de trabalho.

4.1.2. Fora do lugar

Em geral, percebemos que há um esforço relativamente grande em classificar ou em encaixar a escrita de Manoel de Barros em uma escola ou vanguarda literária, ou em grupo que represente determinado período aqui no Brasil e no limite vinculado na esteira ou na comparação de algum poeta. Dentre essas tentativas de classificação, escolhemos três autores que empreendem tal discussão. Na obra *Achados do chão*⁶³, Miguel Sanches enseja a classificação de algumas obras do poeta Manoel de Barros, principalmente das três primeiras tratadas no capítulo intitulado “Ilha submersa”, quais sejam: *Poemas concebidos sem pecados*(1937), *Face Imóvel*(1942) e *Poesias*(1956).

Há um esforço grande de Miguel Sanches no sentido de procurar justificativa para enquadrar tais obras dentro da tradição do modernismo, inclusive aponta traços em comum do personagem Cabeludinho (o qual também é definido aqui como um “personagem biográfico”), da primeira obra de Manoel de Barros, com a personagem Macunaíma, de Mário de Andrade. Inclusive, notamos o esforço que este autor empreende quando faz correlações entre a carta que Macunaíma escreve para as Icamiabas com a carta que Cabeludinho escreve para sua avó, na qual envia notícias suas e do colégio.

Além disso, Miguel Sanches afirma que Manoel de Barros produz uma poética de negação nessa primeira obra, justificada principalmente pelas “expressões erráticas”

⁶³ SANCHES NETO, Miguel. *Achados do chão*. Ponta Grossa: Ed. UEPG, 1997.

advindas das leituras de Oswald de Andrade. A nosso ver, esse estudioso não considerou, nessa obra, a maneira original de lidar com a linguagem que já despontava no jovem Manoel de Barros, maneira esta que independia da linguagem de Oswald de Andrade. Não queremos negar com isto a colaboração e importância do referido modernista para com o trabalho do poeta mato-grossense, como este mesmo admite. Entendemos que tal procedimento não diminui o mérito deste poeta ou de qualquer outro que visita e se deixa ser visitado pela porta aberta e dialógica que toda obra de arte permite.

Em relação a *Poesias* (1956), tal como a segunda (*Face imóvel*, 1942), esta também é enquadrada na geração de 45, por Miguel Sanches. Este autor afirma que nessa obra há uma forte noção da condição itinerante do poeta e chama atenção para a evolução rumo a um estilo individual. Em suma, o estudioso classifica as três primeiras obras de Manoel de Barros dentro do projeto estético do modernismo, principalmente da geração de 45. Chega a afirmar que tal poética vem preencher uma lacuna criada pela “poesia descarnada de João Cabral de Melo Neto” e, em seguida, afirma que na verdade a poesia de Manoel de Barros rompe com a “tradição cerebral tecnicista e antiemocional”, de João Cabral, traçando um perfil de diferenças entre os dois.

Sobre *Gramática Expositiva do Chão* (1969), Miguel Sanches faz questão de situar tal obra no “auge da ditadura militar”, enraizada no momento de impasse histórico e da crise capitalista. Segundo afirmação dele, esta obra incorpora as inquietações do momento. Sanches faz esse comentário baseado, sobretudo, na data de publicação da obra, baseando-se também na interpretação do primeiro poema que trata da prisão de “um homem que entrara na prática do limpo”, poema este que está analisado no capítulo vindouro desta tese.

“Um poeta surrealista: Manoel de Barros”, eis o título que encontramos na apresentação que Hilda Magalhães faz desse poeta, na obra *História da Literatura de Mato Grosso – século XX*⁶⁴. Segundo a autora, “é em função dessa estética surrealista que Manoel de Barros consegue se destacar no cenário literário não apenas regional, mas também nacional”⁶⁵.

A leitura que Hilda Magalhães realiza sobre a obra poética de Manoel de Barros é válida, se considerarmos a riqueza da produção poética desse autor. Por outro lado,

⁶⁴ MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. *História da Literatura de Mato Grosso – século XX*. Cuiabá: Inicen Publicações, 2001, p. 146 a 156.

⁶⁵ *Ibidem*, p., 156.

tende a restringir essa riqueza, quando a mesma lança mão de uma leitura calcada nos elementos característicos da corrente surrealista e também pela classificação que faz ao colocar o nome de Manoel de Barros no capítulo denominado “Clássico e o Moderno: Décadas de 1930 e 1940”, filiando-o cronologicamente nas décadas de 30 e 40 do século passado, momento em que ocorreram efervescências na literatura nacional. Nesse período de grande importância para as letras no nosso país, foram privilegiados o moderno e as experimentações estéticas. Na década de 40, essa literatura, particularmente, representou a porta voz de ansiedade – a da produção poética e ficcional voltada para a questão social.

A produção poética de 45 cultivou a palavra erudita ou menos corrente, reabilitou as formas fixas, sobretudo o soneto, colocou de “quarentena as dissonâncias imagéticas em prol de uma noção apaziguadora de “clima ou *decorum* poemático”⁶⁶, lembra-nos Haroldo de Campos. Características estas que estão na contramão da obra de Manoel de Barros.

Quase na mesma esteira da classificação de Hilda Magalhães caminha a opinião de Arnaldo Jabor quando afirma que Manoel de Barros é um “surrealista-minimalista-pantaneiro, poeta das insignificâncias, dos detritos, descobre dramas na vida dos caramujos e nos ovos de formiga e faz os sapos do lodo denunciarem nossa fragilidade”⁶⁷.

Na opinião do Pe. Afonso de Castro⁶⁸, esse tipo de classificação traz uma delimitação do horizonte para a poesia de Manoel de Barros e afirma que “reduzir a poesia de Manoel de Barros a um simples telurismo-surrealismo⁶⁹, sem delimitar a força e participação deles é limitar, é simplesmente diminuir a poética de Manoel de Barros”. E termina por dizer que o autor mato-grossense “está em todas as correntes e não cabe em nenhuma” e que sua poética está “além de qualquer tentativa de classificação historiográfica tradicional”⁷⁰.

⁶⁶ CAMPOS, Haroldo. “O geômetra engajado”. In: *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p., 78.

⁶⁷Cf.: PILONI, Cristina. “Menino que carregava água na peneira e Doutor Honoris Causa.” In: *Jornal da UFMT (Universidade Federal de Mato Grosso)*. Cuiabá, novembro/dezembro de 2003, p.9.

⁶⁸CASTRO, Pe Afonso. *A poética de Manoel de Barros: A linguagem e a volta à infância*. Campo Grande: FUCMT-UCDB, 1992.

⁶⁹ Refere-se ao comentário, na obra acima citada, a um estudo realizado pelo professor José Fernandes da Universidade Federal de Goiás, na obra *Loucura da Palavra* (1987), em que este classifica as sete primeiras obras do autor mato-grossense dentro da corrente do Surrealismo, além de apontar nessas obras um profundo telurismo, baseado na identificação do homem, da terra, da natureza, através de um discurso essencialmente imagético.

⁷⁰ *Ibidem*, p., 64.

O próprio Manoel de Barros, em depoimento em 1996, assim aborda esse assunto:

Fui descoberto de repente, as pessoas começaram a me perceber. Nunca na minha vida fui de participar muito de grupo. Acho que em poesia também não pertença a nenhuma geração, a tal geração de 1945 não é a minha, e vejo outros poetas, como João Cabral de Melo Neto, que não é de geração nenhuma. Aliás, como classificar o Rimbaud? Em que geração classificamos o Augusto dos Anjos? Eles são simplesmente grandes poetas⁷¹.

João Cabral de Melo Neto também nega a filiação dele à Geração de 45 e afirma que o que pode haver de comum entre ele e essa geração é a “sua posição histórica. O momento em que iniciou seu trabalho de criação”⁷². Segundo Haroldo de Campos, a cronologia seria um possível critério de aglutinação entre esse poeta pernambucano e a Geração de 45, mas jamais a “posição histórica” desse grupo, a qual “supõe uma historicidade comum, uma comum visão da história”⁷³.

Comungamos dessa afirmação e podemos atribuí-la ao poeta Manoel de Barros. Acrescentamos ainda que, nem mesmo cronologicamente, o poeta mato-grossense pode ser ligado a essa geração, pois sua obra ultrapassa tal cronologia. Claro que consideramos que toda grande obra conduz a uma releitura do percurso literário, conforme opinião de Jorge Luis Borges, assinalada anteriormente.

Assim também é que Antonio Carlos Secchin, ao discorrer sobre “Os caminhos recentes da poesia brasileira” a partir dos anos 50, reconhece que qualquer tentativa de classificação dos poetas Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo, João Cabral de Melo e Neto, Murilo Mendes, incorreria em falha, como pertencente a um determinado período cronológico ou alguma corrente literária fechada, a partir de 1960, pois estes “mestres do passado” souberam acompanhar os novos tempos. Dessa maneira, Secchin acaba citando um verso de Murilo Mendes que, pensamos, possa ser sem dúvida, estendido ao poeta Manoel de Barros, e que assim diz: “Não sou meu sobrevivente, e sim meu contemporâneo”⁷⁴

⁷¹ BARROS: 1996, Ibidem.

⁷² Apud. CAMPOS: 2004, op. cit., p., 79.

⁷³ Ibidem, p., 79.

⁷⁴ SECCHIN, Antonio Carlos. *Poesia e desordem: escritos sobre poesia & alguma prosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p., 104.

4.1.3. Obras publicadas e prêmios obtidos

Manoel de Barros publicou seu primeiro livro de poesia *Poemas Concebidos sem Pecados*, em 1937. Em entrevista a José Castello⁷⁵, o poeta conta que tal obra foi rodada na prensa manual do diplomata Henrique Rodrigues Vale. Sua tiragem foi apenas de 20 ou 30 exemplares, dados de presente a amigos e segundo ele, não guardou nenhum dos exemplares. De 1937 até o presente ano 2008, somam-se setenta e um anos de carreira poética, constando, desse período frutífero, além da reedição da primeira obra *Poemas Concebidos sem Pecados*, mais 24 livros publicados: *Face Imóvel* (1992); *Poesias* (1953); *Compêndio para uso dos pássaros* (1960); *Gramática Expositiva do Chão* (1966); *Matéria de Poesia* (1970); *Arranjos para assobio* (1980); *Livro de pré-coisas* (1985); *O guardador de águas* (1989); *Gramática Expositiva do Chão – Poesia quase toda* (1990 – obra que reúne os títulos anteriores); *Concerto a céu aberto para solos de ave* (1991); *O Livro das Ignoranças* (1993); *O livro sobre nada* (1996); *Retrato do artista quando coisa* (1998); *Exercícios de ser criança* (1999); *Ensaíos Fotográficos* (2000); *Poeminhas pescados numa fala de João* (2001); *Fazedor de amanhecer* (2001); *Para encontrar o azul eu uso pássaros* (s/d); *Cantigas por um passarinho à toa* (2003); *Memórias Inventadas – a infância* (2003) e *Poemas Rupestres* (2004); *Memórias Inventadas – a segunda infância* (2006); *Poeminha em língua de brincar* (2007).

Manoel de Barros é considerado, por muitos críticos e leitores, o que Guimarães Rosa representou na prosa; inclusive, a título de curiosidades vale lembrar que ambos escritores se conheceram e puderam trocar algumas “invencionices”, em um dos raros encontros com personalidades de sua admiração. Hoje Manoel de Barros é tido como um dos mais originais poetas brasileiros. No entanto, seu nome tornou-se conhecido somente nas décadas de 80 e 90, quando foi revelado, na imprensa, por Millôr Fernandes que, a pedido do amigo Antônio Houaiss, aceitou a encomenda de fazer a capa do livro *Arranjos para assobio*.

Manoel de Barros foi elogiado e admirado por Carlos Drummond de Andrade e comparado por inúmeras vezes, pela crítica, com o poeta João Cabral de Melo Neto. Antes deste morrer, ambos os escritores eram tidos como os maiores poetas vivos do Brasil. Hoje, aos olhos de alguns críticos, Manoel de Barros ocupa, soberano, o lugar mais alto do pódio.

⁷⁵ CASTELLO: 1997, op. cit.

Assim como é vasta a sua produção e a vendagem de seus livros - observando que a cada edição publicada vende em torno de dezessete mil exemplares -, os prêmios ganhos já somam positivamente no seu currículo artístico. Em 1960, ganhou o “Prêmio Orlando Dantas”, conferido pela Academia Brasileira de Letras ao livro *Compêndio para Uso dos Pássaros*; em 1966, recebeu o Prêmio da Fundação Cultural do Distrito Federal pela obra *Gramática Expositiva do Chão*, em 1989 foi agraciado com o Grande Prêmio da Crítica/Literatura, concebido pela associação Paulista de Críticos de Arte e o Prêmio Jabuti de Poesia pelo livro *O Guardador de Águas*, pela Câmara Brasileira do Livro; Prêmio Nestlé, de âmbito nacional pelo *Livro sobre Nada*, em 1996; em 1996, Prêmio Alfonso Guimarães da Biblioteca Nacional, pelo *Livro das ignoranças*, Prêmio Cecília Meireles (literatura/poesia), concebido pelo Ministério da Cultura, em 1998; em 2000 com *Execício de ser criança* recebeu os prêmios Odilo Costa Filho, da Fundação do Livro Infante Juvenil e da Academia Brasileira de Letras; Prêmio Jabuti de 2002, de melhor obra de ficção pelo livro *O Fazedor de Amanhecer*, Título de Doutor Honoris Causa, concebido pela UFMT - Universidade Federal de Mato Grosso, em dezembro de 2003. Seus prêmios mais recentes se referem à obra *Poemas Rupestres*, publicada no final de 2004, livro este que também recebeu o Prêmio APCA/2004, na categoria poesia, concebido pela Associação Paulista dos Críticos de Artes e Prêmio Nestlé em 2006, com *Poemas Rupestres*.

Vale observar que sua produção vem inspirando e imigrando para outras áreas como: cinema, teatro, música, ópera, dança. Á título meramente informativo, Tetê Spíndola musicou e gravou um de seus poemas que se encontra no *Livro de Pré-Coisas*. Vários de seus poemas foram gravados em CD da “Coleção Poesia Falada”, volume 08, que contou com a voz do ator Pedro Rangel, além da voz do próprio poeta. Suas obras comparecem constantemente em bibliografia para vestibulares de alguns estados. O diálogo de sua poesia com outros campos artísticos de representação será discutido em um capítulo posterior.

4.1.4. Manoel de Barros e a matéria de sua poesia

Consciente da fragmentação e esfacelamento que encerra o ser moderno, Manoel de Barros reconhece que seu trabalho, assim como ele, é fragmentado: “A minha poesia

é cada vez mais fragmentada porque as palavras me acham assim: mais fragmentado”⁷⁶. Por isso, afirma que seu trabalho consiste em “colar” os próprios pedaços, tal qual a lacraia que tendo seus anéis separados tenta encontrá-los para ganhar o céu. Assim o poeta mato-grossense afirma, em entrevista, a propósito da confecção de um de seus livros:

Estou trabalhando uns fragmentos de mim que pretendo colar para compor um livro. São pedaços de mim ainda soltos por aí. Me lembra um mito dos índios Guanás. Entre os índios Guanás a lacraia tem mito. Quando o menino vê no terreiro, rebolando os mil anéis, corta logo o corpo dela. Separa os anéis e os mistura no chão. Com pouco a pobre cabeça começa a procurar os anéis. Se encontram, se desencontram, se encaixam às vezes certo e às vezes de retraves. Os índios falam que a lacraia vai para o céu se conseguir se recompor no certo. Eu também tenho versos se procurando no chão. Se eu conseguir encaixá-los no certo, eu vou para o céu⁷⁷.

Tal como em um espelho, criador e criatura se miram numa ânsia constante de unidade, perfazendo o difícil caminho da busca, a qual se materializa no instrumento fundamental do poeta: a palavra. Palavra esta que tem o objetivo de se ajustar ao corpo de sua matéria – o próprio poeta.

Na tentativa de “juntar seus anéis”, muitos elementos percorrem a obra de Manoel de Barros, desencadeados nos motivos principais de sua criação: a infância, o homem e a natureza. Dessa maneira encontramos, ao longo de sua vasta produção, vozes como a do menino, de personagens variados, como o andarilho, o louco, prostitutas, velhos, bem como um dos motivos que perpassam quase toda sua obra: o Pantanal.

Para Yasmin Nadaf, estudiosa da literatura produzida em Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, o poeta Manoel de Barros, denominado por ela de “ vaidoso-tímido”, abre estrada na poesia brasileira com uma característica que lhe é muito peculiar, a de “valorizar o “inútil”, o “nenhum” o “rejeitado”, e desfrutá-los. Sua poética, que ele, Manoel de Barros, auto-define de “Estética da Ordinarietàade”, embeleza as “coisas mais pequenas do chão”, refina o sem-valor, sublima as “pobres coisas do chão”, delas extraindo razão maior: Ser e estar, pondera Yasmin Nadaf.”⁷⁸

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ NADAF, Yasmin Jamil. “Poesia que veio para amar e ser amada”. In: *A Gazeta* (Caderno Vida). Cuiabá, ano VII, n. 2014, 22 de dezembro de 1996, p. 5.

Tendo a palavra como principal instrumento, o poeta lança mão de vários recursos estilísticos como a repetição, analogia, o oxímoro, a ironia, elementos da prosa, o aproveitamento de recursos orais e regionais (língua, costumes, folclore), discurso mítico, a metalinguagem. Vários desses recursos elencados serão abordados e discutidos ao longo deste trabalho de investigação.

4.2. Eduardo White

4.2.1. Uma nova geração

No texto “O sertão brasileiro na savana moçambicana”⁷⁹, ao falar sobre o seu “encontro” com Guimarães Rosa, Mia Couto traça o início da trajetória da poesia moçambicana. Mia Couto começa por contar “uma história verdadeira”, que aconteceu no deambular do século XIX. Tal história versa sobre o casamento entre Juliana e Tomás Antônio Gonzaga, por ocasião de sua chegada em Moçambique em exílio, condenado aqui no Brasil por integrar o grupo da campanha de luta pela independência, a chamada “Inconfidência Mineira”.

O “nascimento da poesia moçambicana”, segundo Mia Couto, está marcado por esse encontro, o qual foi bem mais que um encontro entre duas pessoas. Tal encontro funcionou como uma espécie de presságio “daquilo que seria um entrosamento maior que iria prevalecer”⁸⁰. Como bom contador que é, assim escreve Mia Couto:

Durante a convalescença, Juliana e o homem se apaixonaram. A ternura de Juliana era devolvida por via de versos rabiscados em folhas dispersas. Pouco tempo depois, os dois se casavam. Nos demorados serões da casa colonial se juntava a gente culta da ilha e o homem declamava poesia. Esses serões faziam nascer o primeiro núcleo de poetas e escritores na Ilha de Moçambique⁸¹.

Mais de um século depois, envolto na necessidade de rupturas com Portugal, e de uma literatura que ajudasse na descoberta e revelação da terra, nasce em

⁷⁹ COUTO, Mia: 2005, op. cit., p., 103.

⁸⁰ Ibidem, p. 104.

⁸¹ Ibidem, p., 104.

Moçambique uma corrente de intelectuais ocupado em procurar a “moçambicanidade”, que também encontra ecos na literatura brasileira, primeiro com os escritores Manuel Bandeira, Mário de Andrade, e depois com Graciliano Ramos, Jorge Amado, Raquel de Queirós, João Cabral de Melo Neto, entre outros, como pondera Mia Couto.

Mas, ao contrário do Brasil, nessa época, Moçambique ainda estava sob domínio de Portugal. No entanto alguns escritores, instigados a abrir um novo caminho, encontram na “palavra escrita a forma mais direta de exprimir as sofridas angústias, de denunciar as iniquidades e injustiças, de fazer ouvir a própria voz”⁸². Daí que surge o *Brado Africano*⁸³, momento em que figura a presença dos irmãos João e José Albasini, Estácio Dias, Rui de Noronha (“primeiro grande poeta moçambicano”⁸⁴), e outros como Rodrigues Junior, Rui Knoffi, na produção de uma literatura mais engajada. Numa estrada mais diversa que da primeira geração de escritores destacam-se nomes como José Craveirinha, Noémia de Souza, Rui Nogar, Kalungano. E mais tarde uma nova geração de poetas surge, com nomes como Armando Artur, Luís Carlos Patraquim, Armando Artur, entre outros, e na prosa João Dias, Luís Bernardo Honwana, Mia Couto, Sulimane Cassano e Ungulani Baka Kossa, entre outros, marcando um novo caminho da literatura moçambicana.

Nessa “nova geração”⁸⁵ de poetas é que se situa Eduardo White⁸⁶, considerado “um dos mais expressivos nome da poesia moçambicana desde os anos 1980”⁸⁷. Em

⁸² CABAÇO: 2004, op. cit., p., 63.

⁸³ Lembra-nos Luís Cabaço (Ibidem, p., 64) que “as páginas das revistas literárias são o campo de batalha onde se ensaiam soluções, definem alianças, se trocam experiências, se buscam caminhos.”

⁸⁴ Ibidem, p., 64.

⁸⁵ Alguns desta geração, como Eduardo White, tiveram o trabalho impulsionado por meio da revista *Charrua* (1984), considerada por ele um “ninho de escorpiões”, a qual cumpriu o papel de rupturas, segundo opinião de Eduardo White. Essa revista literária teve oito números publicados e dela também participaram os escritores Juvenal Bucuane, Ungulani Ba Ka Khosa, Pedro Chissano, Hélder Muteia, Tomás Vieira Mário.

⁸⁶ Seguem alguns dados biográficos desse poeta fornecidos por Rita Chaves: Nascido em 21 de novembro de 1963, em Quelimane, a charmosa capital da Zambézia, província fortemente marcada pela dimensão crioula de sua cultura, Eduardo Costley White traz no nome a inscrição dessa mistura que faz muito rica a história dos povos. No sobrenome Costley White já podemos detectar um sinal instigante: a mesclagem não resulta da ligação entre o africano e o português. Fato nada incomum na sociedade moçambicana, a combinação envolve a matriz africana e as referências que vêm de terras e gentes diferentes do colonizador direto. No seu caso, a mãe é portuguesa e o pai moçambicano, nascido em Tete, mas oriundo de uma família inglesa – Deforth Johnson – do Malawi. A avó paterna separou-se do marido e mudou-se para Quelimane, onde cresceram os filhos. A mesclagem se vai completando na incorporação dos lugares e suas marcas. E particularmente na Zambézia foi sempre poderosa a ligação com a Índia, força condutora de muitos traços do Oriente. In: CHAVES, Rita. “Eduardo White: o Sal da Rebelião sob Ventos do Oriente na Poesia Moçambicana”. In: *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. São Paulo: Ateliê Editorial: 2005, p., 164-165.

⁸⁷ Ibidem, p., 163.

1984 teve sua primeira publicação e, daí por diante, vem se destacando pela produção densa, marcada por uma linguagem apurada.

4.2.2. Obras publicadas e prêmios obtidos

Quanto ao seu trabalho literário, além da edição em separado de “Homóine”, Eduardo White é autor de várias obras, sendo *Amar sobre o Índico*, sua primeira publicação, e depois seguem-se outras, em um caminho ora da poesia, ora da prosa, e em grande parte em poema em prosa: *O País de Mim* (1989), *Poemas da Ciência de Voar e da Engenharia de Ser Ave* (1992), *Os Materiais do Amor Seguido de O Desafio da Tristeza* (1996), *Janela para o Oriente* (1999), *Dormir com Deus e um Navio na Língua* (2001), *As Falas do Escorpião* – Novela (2002-) *O Homem a Sombra e a Flor & algumas cartas do interior* (2004), *O Manual das Mãos* (2004), *Até Amanhã Coração* (2005).

Vários prêmios já desfilam como resultado de sua criação, como o “Prêmio Gazeta de Artes e Letras”, da *Revista Tempo* pela obra *O País de mim* (1989), “Prêmio Nacional de Poesia em Moçambique”, pela obra *Poemas da Ciência de Voar e da Engenharia de Ser Ave*, “Prêmio Consagração Rui Noronha”, com a obra *Dormir com Deus e um Navio a Língua* (2001), “Prêmio José Craveirinha”, em 2004, foi eleito figura literária do ano em Moçambique, em 2001.

4.2.3. Eduardo White e “seus precursores”

Sua viagem pelo mundo da leitura começou ainda com as histórias que os empregados da casa contavam sobre feitiçarias, curandeirismos, sobre a terra e com as histórias da avó materna portuguesa, bem como a leitura que esta fazia das enciclopédias compradas pelo pai de Eduardo White. Em entrevista, o poeta relata:

Sempre tivemos muitos livros de história – talvez esteja nisso a origem do meu fascínio, porque a minha falecida avó contava muito

bem. Contava histórias formidáveis, depois contava-nos histórias da terra dela, que era distante, para nós. A metrópole era distante. Houve sempre aquele fascínio de viajar e de estar lá⁸⁸.

Eduardo White, ao invés de concretizar na escrita o fascínio da viagem pela terra da avó materna, Portugal, se distancia e até se recusa a fazê-lo, como vemos na obra *Janela para o Oriente*, de modo diverso a Manoel de Barros que insere o Pantanal em seus escritos, como veremos mais adiante.

Esse escritor teve contato com obras literárias na escola de freiras, lugar em que fez seus estudos primários. Teve seu primeiro “alumbramento” com a poesia “líquida, profundamente humana, fecunda”⁸⁹, de Glória de Sant’anna. Tal encontro realizou-se na biblioteca do avô, leitor de poesia e amigo do poeta Rui de Noronha. A partir daí, descobre outros poetas como Fernando Couto (pai de Mia Couto), Papiniano Carlos e com doze anos descobre o livro *Karingana ua Karingana*, de José Craveirinha, apresentado por seu avô, poeta este que marcou profundamente o seu repertório de leituras e descobertas.

Depois vieram outras leituras, como de Reinaldo Ferreira, os portugueses Eugênio de Andrade, Pedro Tâmen, António Osório, os franceses Paulo Eluard, André Breton, Jean-Paul Sartre, na literatura angolana António Jacinto, Ruy Duarte de Carvalho, José Luís Mendonça, entre outros. Entre os cabo-verdianos Eduardo White destaca Corsino Fortes.

Segundo Ítalo Calvino, os clássicos são aqueles livros “que chegam até nós trazendo consigo as marcas das literaturas que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes)”⁹⁰. Dessa maneira, podemos dizer que além de Craveirinha, descoberto por Eduardo White ainda jovem e que a partir daí, como confessa, nunca parou de ler⁹¹, também comparece entre seus eleitos a figura do brasileiro Carlos Drummond de Andrade.

O primeiro, conforme confessa Eduardo White, foi elementar na sua formação, pois o ensinou que deve “convocar as palavras com as quais nos sentíssemos bem, as

⁸⁸ LABAN, Michel. *Moçambique – Encontro com escritores*. III Vol. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998, p., 1195.

⁸⁹ Ibidem, p. 1197.

⁹⁰ CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. (Trad. Nilson Moulin) São Paulo: Companhia das Letras, 2007, 11.

⁹¹ LABAN: 1998, Ibidem, p., 1198.

únicas palavras que fossem capaz de se enrolar na nossa boca”⁹². Já o segundo, chamado por ele de “mestre”, foi importante por ter aprendido “muito” e de “facto” com a poesia de Drummond. Segundo afirma Eduardo White, este é o poeta brasileiro, dentre outros brasileiros como João Cabral, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Vinícius de Moraes, o que mais o tocou por conseguir “trabalhar a violência da realidade com toda a beleza e a seriedade com que os olhos de um poeta podem ver essa realidade”⁹³, e confessa que é isso que procurou fazer na obra *País de mim*.

4.2.4. Eduardo White e a matéria de sua poesia

No texto de apresentação à obra *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*, de Eduardo White⁹⁴, ao invocar Brecht, Mia Couto comenta que a palavra é, sem dúvida, um dos instrumentos que qualquer mudança requer. Esse instrumento, afirma Mia Couto, “necessita de ser manuseado com especial delicadeza [e] White sabe dessa magia” (p. 10).

Eduardo White, em entrevista a Patrick Chabal, em 1994, inserida na obra *Vozes moçambicanas*, comenta:

Para mim o primeiro critério é que a literatura é um trabalho de linguagem. O objecto de trabalho da literatura é a palavra. E portanto devo trabalhar com a palavra, devo ser exigente comigo para com a palavra.⁹⁵

Lembremos aqui, que José Craveirinha acabou por dar início a uma nova maneira de se fazer poesia em Moçambique. Ao utilizar os recursos da oralidade em suas produções, não se limitando apenas à intenção de reclamar autonomia da linguagem na realização de “um grande trabalho lingüístico, uma vontade de criar palavras, de fazê-las explodir”⁹⁶, e nem somente de produzir uma literatura com intenção social, mas, sobretudo, Craveirinha mostra um trabalho centrado na força da representação poética. Assim também acreditamos que Eduardo White não só

⁹² Ibidem, p., 1207.

⁹³ Ibidem p., 1203.

⁹⁴ WHITE, Eduardo. *Poemas de ciência de voar e da engenharia de ser ave*. Lisboa: Caminho, 1992.

⁹⁵ CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas*. Lisboa: Veja, 1994, p. 337.

⁹⁶ LABAN: 1998, op. cit., p. 1206.

representa a continuidade dessa caminhada, mas também o refinamento e delineamento desse tipo de fazer literário, sobretudo ao adotar a palavra poética, em diálogo com o próprio fazer poético, numa sociedade em que o sentido da linguagem poética passou, e talvez ainda passe por outros veios de significação⁹⁷.

Eduardo White afirma que a contribuição de José Craveirinha para com sua poesia se dá, sobretudo, em relação ao trabalho com as palavras e a procura destas⁹⁸. No entanto, diferente de Craveirinha, Eduardo White não utiliza em suas construções poéticas marcas da linguagem oral e nem de outras línguas faladas em Moçambique, como, por exemplo, a Ronga que encontramos nas obras de Craveirinha. Segundo afirma o próprio Eduardo White, seu trabalho é centrado em cima da língua que domina, pois para ele essa é a maneira de se expressar bem poeticamente e de não colocar fronteiras à poesia:

Eu procuro trabalhar a língua, a língua que é a minha língua, que é o português – não falo outra língua como falo esta. Procuro escrevê-la com maior domínio possível. Porque muitas vezes me perguntam: “Tu escreves de uma maneira que não se identifica, não é um poeta!” Mas a poesia não tem necessariamente que ter fronteiras. Eu quando estou na poesia não levo passaporte nem duração de estadia. A poesia é um estado de transe maravilhoso porque se entra, entrega-se e, na verdade, só nos podemos comunicar na poesia se a gente domina a língua que fala. Porque eu tenho um contacto primeiro oral com a poesia, só depois transcrevo. O que eu procuro trabalhar nas palavras é o ritmo (...) ⁹⁹.

Mesmo a não utilização de marcas lingüísticas da oralidade e/ou outras línguas que são faladas em Moçambique, Eduardo White aposta na sonoridade das palavras e na combinação destas, resultando na leveza e musicalidade de suas construções. Na maior parte de suas construções Eduardo White lança mão do recurso da metalinguagem, sobretudo na discussão que empreende sobre o árduo trabalho do fazer poético, assunto analisado nesta tese, em capítulo vindouro.

⁹⁷ Isso nos remete a estas palavras de Mia Couto, inseridas no texto de apresentação de *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*, acima referido, as quais nos fornecem uma contextualização da literatura produzida naquele país, antes e pós independência: “Antes da Independência havia as urgências da luta de libertação. Depois da Independência vieram os deveres para com a Pátria nascente. O escritor habita um povo agredido, faz corpo com um país devastado até à agonia. Exige-se, neste quadro dramático, a negação da individualidade, o despojamento do Eu, o fechar portas à evasão. A poesia do Nós, a exaltação da alma colectiva foi, neste tempo, ganhando domínio quase absoluto” (In: WHITE, 1992, p. 9).

⁹⁸ LABAN : 1998, Ibidem, p., 1206.

⁹⁹ Ibidem, p. 1207.

Com objetivo de conhecermos melhor a obra literária deste jovem poeta moçambicano, vamos percorrer rapidamente uma das temáticas mais instigantes que comparece, sobretudo nas suas primeiras obras, a temática do amor.

No seu primeiro livro *Amar sobre o índico*, publicado pela Associação dos Escritores Moçambicanos, o tema do amor intencionalmente aparece, desde o título até os últimos versos das sessenta e quatro páginas de que a obra é composta. Esse tema não só é explicitado de imediato na gravura que ilustra a capa do livro, onde comparece um casal num lugar idílico, em meio à natureza, como também nos seis desenhos de figuras femininas, realizados pelo artista moçambicano Naguib, que ilustram suas páginas. O tema do amor está sugerido também nos trechos poéticos que antecedem as duas partes que dividem a obra. Na primeira parte intitulada “Anúncio”, os versos que trazem um canto à mulher amada são retirados do poema “Monção”, de Luis Carlos Patraquim, “também conhecido pelo destaque que concebe à poesia amorosa”, lembramos Rita Chaves¹⁰⁰. A segunda parte do livro “Notícia” é epigrafada por três versos do “Soneto do maior amor”, de Vinícius de Moraes, poeta que muito cantou o amor, sobretudo o romântico, entre homem e mulher, em sua poesia e música.

O tema do amor nessa obra é observado na apresentação escrita por Hélder Muteia, que ao lembrar das circunstâncias vividas por eles nesse momento em Moçambique, palco de uma realidade recheada por misérias e violências, pergunta “porque não o amor?”, como sugestão de alívio a essa condição desumana. Todavia, essa temática está longe de ser apenas mais alguns versos lacrimosos e melancólicos, segundo Hélder Muteia:

Ora a proposta intelectual de Eduardo White, que para alguns seria tão somente a legítima evasão das temáticas convencionais, de um jovem poeta que nada mais teria a fazer senão deitar no tinteiro uma pitada de inspiração e outra de intimidades, é duas vezes isso e mais ainda: É, sobretudo, o grito necessário que se advinha na boca de cada um, se repercute nela, morre mil vezes e ressuscita outras tantas. Ainda bem que desta vez ela cresce ao tamanho desta obra, e não cabe na capacidade intrínseca de um homem só¹⁰¹.

¹⁰⁰ CHAVES, Rita. “Eduardo White: o Sal da Rebelião sob Ventos do Oriente na Poesia Moçambicana” In: *África & Brasil: Letras em Laços*. Coordenadores: Maria do Carmo Sepúlveda e Maria Teresa Salgado. Rio de Janeiro: Ed. Atlântica, 2001, p. 139.

¹⁰¹ WHITE, Eduardo. *Amar sobre o Índico*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1984, p.,6.

E é o que Eduardo White confirma em entrevista, quando fala sobre sua primeira obra e sobre a escolha dessa temática:

E falo muito do amor. Porque eu sou jovem, vivo num país em guerra, uma guerra muito difícil. Pode ter a dimensão do que é estar à noite a dormir e saber que do outro lado se está a bombardear, se está a matar pessoas, e a gente a ouvir? Num país em guerra, falar do amor parece uma coisa fútil, uma coisa banal. Não estou a ver porque é que eu, num país em guerra, num país em dificuldades, não posso evocar o amor. O amor é importante. Então a tónica do meu primeiro livro foi esse apelo ao amor, o apelo ao convívio, porque passa por isso¹⁰².

Esse apelo ao convívio por meio da harmonia de sentimentos positivos, que Eduardo White acredita ser a força capaz de transformar a dura realidade, e ao mesmo tempo construir um novo rumo, driblando a desesperança, o descrédito na capacidade de mudança do próprio homem é também utilizada como temática de protesto e de relembração, no seu segundo livro *O país de mim* (1989), conforme afirmou em entrevista a Michel Laban¹⁰³. O tema do amor, tecido por entre os espaços dessa obra, deságua com toda força na quarta *Os materiais do Amor seguido de O desafio à Tristeza* (1996) e percorrerá em tom mais ameno em todas as outras obras desse moçambicano.

Rita Chaves¹⁰⁴ observa que o projeto literário de Eduardo White reflete, “de alguma maneira”, dados da história de seu país e por isso, ao lançar mão da temática do amor, este poeta surpreende pelo prisma particular que adota, uma vez que esta escolha não constitui um caso de evasão e de recolhimento, muito pelo contrário, pois:

Encarado como força transformadora da vida, o amor socializa-se: a experiência individual em princípio dominante redimensiona-se ao projetar-se na realização coletiva do sentimento. Nesse caso, a poesia tem deliberadamente reduzido o seu carácter de produção autónoma, e, embora apoiada no império da subjetividade, procura recuperar a função humanizadora. Militante dessa causa muito especial, o poeta se confronta com a sempre difícil tarefa de produzir os instrumentos de linguagem que possam exprimir a sua visão de mundo, a sua forma de estar nele¹⁰⁵.

Espaço oportuno para retomarmos novamente as observações de Hélder Muteia na apresentação (já citada aqui) de *Amar sobre o índico* quando diz que a proposta

¹⁰² CHABAL: 1994, op. cit., p., 337.

¹⁰³ LABAN: 1998, op. cit., p., 1182.

¹⁰⁴ CHAVES: 2000, op. cit., p., 134.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 135.

estética de Eduardo White estava longe de conter apenas uma única proposição, mas era “duas vezes isso e mais ainda” a temática que enunciava. E anos mais tarde Eduardo White confirma essa proposição, quando afirma que acima de tudo é um esteta e que seu primeiro livro foi uma proposta estética de linguagem.

Eu vou-lhe dizer francamente, eu sou um esteta. E o meu primeiro livro foi isso, foi uma proposta estética, da linguagem. Hoje a estética é muito importante em relação à mensagem. Para mim é tão importante como a mensagem. Porque, sabe o que é que representa para mim uma proposta estética? Uma nova proposta de linguagem? Representa para mim uma nova proposta de literatura. Hoje o esteticismo na literatura moçambicana deve ser uma coisa preocupante. Não é só a mensagem. A mensagem podemos fazê-la todos os dias¹⁰⁶.

Esse pensamento dialoga com o que Hugo Friedrich denomina de dissonância fundamental da lírica moderna, pois com a separação poesia e coração, também a forma separa-se do conteúdo. Para esse teórico “a salvação da poesia consiste na linguagem, enquanto o conteúdo permanece em sua insolubilidade”¹⁰⁷.

A partir dessas primeiras obras, a temática do amor vai ceder lugar a um outro tipo de temática, a da viagem não somente por outros espaços, mas pela própria senda da escrita, conforme análise que empreendemos nesta tese, nas obras *Poemas da Ciência de Voar e da Engenharia de Ser Ave* (1992) e *Janela para o Oriente* (1999). Esse tema, da dupla viagem, comparece também em *Dormir com Deus e um Navio na Língua* (2001), obra publicada em duas línguas: português e inglês.

¹⁰⁶ CHABAL: 1994, op. cit, p., 338.

¹⁰⁷ FRIDERICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. (Trad. Marise M. Curioni. Das Poesias: Dora F. da Silva). 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991, p., 40.

II CAPÍTULO:

O vôo “fora da asa” em *Gramática expositiva do chão*

Poesia é voar fora da asa

(Manoel de Barros)

*Gramática Expositiva do Chão*¹⁰⁸ é a quinta obra do poeta Manoel de Barros, escrita em 1966. A linguagem, que divide o espaço da obra, se mescla entre a culta e a coloquial. Estilisticamente seu conteúdo se distribui ora por versos, ora pela prosa poética e comparece através de um rigoroso trabalho de combinação de palavras simples e corriqueiras, porém realizado com bastante originalidade, marca fundamental deste poeta.

A obra está dividida em seis partes intituladas: “Protocolo vegetal”; “O homem de lata”; “Páginas 13, 15 e 16 dos “29 escritos para conhecimento do chão de S. Francisco de Assis”; “A máquina de Chilrear e seu uso doméstico”; “A Máquina: a Máquina segundo H.V., o jornalista” e “Desarticulados para viola de cocho”.

A abertura da primeira parte do livro traz uma espécie de justificativa em que anuncia a origem da poesia que se irá ler: “trata de episódio que veio a possibilitar a descoberta de um caderno de poemas” (*GEC*, p. 9). Esse procedimento – de recuperação de um caderno, de um escrito anterior ou de um manuscrito, é um recurso bastante utilizado por Manoel de Barros nas suas obras, assunto que merecerá nossa atenção no decorrer da discussão.

No trecho que justifica a descoberta do caderno de poemas, somos informados de que “prenderam na rua um homem que entrara na prática do limo” (*GEC* - p. 9) e com ele os seguintes objetos:

I rolo de barbante 8 armações de guarda-chuva I boi
de pau I lavadeira renga de zinco (escultura inacabada)
I rosto de boneca – metade carbonizado – onde se
achava pregado um caracol com a sua semente viva
3 correntes de latão I caixa de papelão contendo pre-

¹⁰⁸ As indicações aqui utilizadas são da 3ª edição, de 1999. No decorrer de nossa explanação, conforme já observamos, a obra será referida com a seguinte abreviação: *GEC*.

gos ruelas zíperes e diversas cascas de cigarras estouradas no verão I caneco de beber água I boneco de pano de 50 centímetros de altura com inscrições nas costas “O FANTASMA DE OLHOS COSTURADOS” 2 senhoras da zona (escultura em mangue) 29 folhas de caderno com escritos variados (...)

Dentre as “29 folhas de cadernos com escritos variados” encontrados com esse homem preso, aparecem alguns títulos que dão nome à primeira e à terceira partes da obra aqui lida como “Protocolo vegetal” e “29 escritos para conhecimentos do chão através de São Francisco de Assis”. Além desses objetos (elencados no trecho citado) encontrados com o homem que fora preso, outros “pertences de uso pessoal” são enumerados:

o pneu o pente
o chapéu a muleta
o relógio de pulso
a caneta o suspensório
o capote a bicicleta
o garfo a corda de enforcar
o livro maldito a máquina
o amuleto o bilboquê
a abridor de lata o escapulário
o anel o travesseiro
o sapo seco a bengala
o sabugo o botão
o menino tocador de urubu
o retrato a esposa na jaula
e a tela

(*GEC*, p. 10)

Os elementos desta obra são expostos para o leitor em uma estranha combinação, formando um encontro inusitado de realidades aparentemente incompatíveis. Pensemos por exemplo, sobre o que há na relação do duo “o garfo a corda de enforcar” ou “o sapo seco a bengala”. Concordamos nesse momento com a assertiva de que “as coisas sem importância são bens de poesia”¹⁰⁹, por isso é que “engrandecer las cosas menores a través del lenguaje es una de las funciones dela poesia”¹¹⁰, de acordo com Manoel de Barros.

O título da obra *Gramática Expositiva do Chão* é bem oportuno, no entanto, traz em si um paradoxo, uma vez que a função da gramática é a de organizar e expor as

¹⁰⁹ BARROS, Manoel de. *Matéria de Poesia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999, p.15

¹¹⁰ LIMA, Carlos E. C. “Escritos para El Conocimiento Del Suelo” (Entrevista). Trad.: Mário Merlino. In: *El Paseante*. Madrid, 1988, p. 126.

regras formais da linguagem. Manoel de Barros expõe uma gramática que foge às organizações formais exigidas pela cátedra. Ao unir dois elementos díspares: gramática e chão, o poeta investe na força criativa da linguagem, em uma leitura que acaba por gerar grande tensão. Esse tipo de atitude Hugo Friedrich¹¹¹ nomeia de dissonância da lírica moderna, pois

O vocabulário usual aparece com significações insólitas. Palavras provenientes da linguagem técnica mais remota vêm eletrizadas líricamente. A sintaxe desmembra-se ou reduz-se a expressões nominais intencionalmente primitivas¹¹².

Temos assim, a exposição de uma gramática composta não de elementos e/ou combinações em consonância com as regras formais da linguagem, mas pela união de seres e “coisas” da natureza, e por vezes listas de objetos que já deixaram de ter utilidade prática, que contribui para tornar original a produção deste poeta, além de acrescentar um caráter experimental a seu trabalho.

Reportamo-nos a Valéry¹¹³ quando este afirma que a poesia é uma arte da linguagem, contudo, lembra-nos esse poeta e crítico, que a linguagem é uma criação da prática, assertiva esta que deságua na maneira como Manoel de Barros encara seu ofício.

Em uma das entrevistas de Manoel de Barros, ao referir-se acerca do trabalho do poeta, ele afirma que:

Há palavras com significações adormecidas. Outras, pra serem inventadas. Acho que um poeta, que o escritor de um modo geral, tem que recuperar algumas adormecências de certas palavras, ou mesmo algumas feiúras delas. E botá-las bonitas e acordadas. Tenho a impressão que as palavras trazem do fundo de seus esquecimentos riquezas que podem reverdecer a linguagem¹¹⁴.

E uma das maneiras que esse poeta encontrou para “recuperar algumas adormecências de certas palavras” é através do trabalho metalingüístico. Esse recurso será ampliado em *Matéria de Poesia* (1970), livro posterior a *GEC*, em que categoricamente o autor expõe a matéria de sua poesia, por meio de um trabalho sério e

¹¹¹ FRIEDRICH: 1991, op. cit.

¹¹² Ibidem, p. 18.

¹¹³ VALÉRY: 1999, op. cit., p., 197 e 200.

¹¹⁴ VASSALO, Márcio. “Nada é tão poético quanto a inutilidade”. In: *Lector*: Rio de Janeiro, a. III, 1996, p. 8.

rigoroso com as palavras. No seu trabalho poético é constante o reaproveitamento de “causos”, lendas, personagens ora recolhidas da realidade ora da inventividade artística transformada num trabalho exigente com “a” e “da” linguagem, realizado pelo processo de reabilitação metafórica da linguagem, tomando emprestado um termo utilizado por João Alexandre Barbosa¹¹⁵.

Nesse sentido, Berta Waldman¹¹⁶ comenta que na poética de Manoel de Barros tudo é linguagem. Essa estudiosa afirma que

as diversas metamorfoses a que se submetem os seres que transitam pela poesia de Manoel de Barros são um dos recursos metalingüísticos por cujo viés reconhecemos melhor que, nessa poética, tudo é linguagem. Linguagem enquanto tradução e transmutação de si mesma. Fluxo e refluxo, fulgar e turvação, fusão, difusão e transfusão são movimentos no interior da linguagem, que ora produzem alinhamentos, ora imbricamentos, ora estranheza, superposições palimpsestuosas em que rastrios de subtextos irrompem no corpo do texto para falar a linguagem do prazer. O prazer do contato. Da renovação. Do aparecimento súbito da poesia exatamente naquele lugar onde o código lingüístico falha.

Assim, objetivamos analisar nesta obra *GEC* alguns elementos fundamentais na poesia desse autor, sobretudo os que se referem aos dados estilísticos como a metalinguagem, a redundância, a escolha dos elementos recolhidos da experiência com a realidade, bem como seu funcionamento no campo poético, tendo como objetivo verificar como se dá a construção desse trabalho metalingüístico e como esse trabalho contribui na criação da poeticidade no corpo textual.

1. O fazer metapoético de Manoel de Barros

*Notei que descobrir novos lados de uma
palavra era o mesmo que descobrir novos lados
do Ser.*

(Manoel de Barros)

¹¹⁵ BARBOSA, João Alexandre. *Metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p.24.

¹¹⁶ WALDMAN, Berta. “Manoel de Barros, guardador de águas.” In: *Estado de Minas* (Gabarito), 28 agosto, 1992, p. 3.

Grande parte da produção poética de Manoel de Barros aborda questões inerentes ao papel do poeta e do próprio fazer poético. Seu trabalho metapoético revela um poeta dotado de conhecimentos variados, um observador voraz da realidade, trazendo para as páginas de suas obras elementos que ora o rodeiam, ora fazem parte de sua própria vivência: a da infância, de estudante, de homem.

Vimos que as temáticas referentes ao papel do poeta e do fazer poético que encontramos em seus livros se estendem também em suas entrevistas, denominadas por Maria Cristina de Aguiar Campos de “entrevistas poéticas”¹¹⁷. Assim, em uma delas Manoel de Barros, numa linguagem codificada, fala sobre a poesia:

A abelha, ao sugar o néctar, vai refinando, até sair o mel. Poesia é o mel da palavra. Não sei se o mel tem sentido. Não sei se uma fuga de Bach tem sentido. Não sei se uma rosa tem sentido. O que sei é que a fuga produz encantamentos. E que a poesia é feita para produzir encantamentos. Como os gorjeios dos pássaros. Houve um tempo em minha vida que fui morar em uma usina na beira do rio Cuiabá. A usina produzia cachaça. Tinha cachaça de terceira, de segunda, de primeira: e tinha o restilo. O restilo é a mais fina destilação da cana, a própria essência. Poesia é a mais pura destilação da palavra. Não sei se isso dá sentido à poesia¹¹⁸.

Para Manoel de Barros, a poesia “é um fenômeno de linguagem”¹¹⁹. A poesia, pondera esse poeta, “não tem nada a ver com informar. É para celebrar, incorporar, comungar, fazer destilação das palavras, tirar o néctar”¹²⁰.

E essa “destilação da palavra”, a que ele se refere, só é possível por ser o poeta “inseparável das palavras. Sem elas ele é inapreensível. O homem é um ser de palavras (...) Elas são a nossa única realidade ou pelo menos, o único testemunho de nossa realidade”, na opinião de Octavio Paz¹²¹.

Essa idéia comunga com o que Manoel de Barros afirmou em uma entrevista concedida ao *Jornal do Brasil*, em 1993:

¹¹⁷ Ver mais em CAMPOS, Maria Cristina de Aguiar. Manoel de Barros: *O demiurgo das Terras Encharcadas – Educação pela Vivência do Chão*. São Paulo: Tese de Doutorado defendida em 2007 na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo [412F], p., 151.

¹¹⁸ MACIEL, Pedro. (especial para o JB). “Deslindes da poesia”. In: *Jornal do Brasil* (Caderno B). Rio de Janeiro, 17 de outubro, 2000, p. 1-2.

¹¹⁹ CASTELLO, José. “Manoel de Barros busca o sentido da vida”. In: *O Estado de São Paulo* (Caderno 2). São Paulo: 03 ago. 1996, p. 12.

¹²⁰ ANTUNES, Patú. “O enlacrado em si mesmo”. In: *Revista Vote*, n. 2. Cuiabá, abril de 1998, p. 12-13.

¹²¹ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1982, p. 36-37.

Só sei dizer que a palavra é o nascedouro que acaba compoendo a gente. O poeta é um ser extraído das palavras. Não é a gente que faz com as palavras, são as palavras que fazem com a gente. O meu texto é isso. Somos parte da natureza, do mesmo modo, somos partes das palavras também. Quantas vezes uma palavra interrompe a gente e aparece? Quantas vezes ela se impõe sem que possamos entender por quê? Uns pensam que é mediunidade, mas é a palavra que fala em nós. Para um poeta, a palavra que se impõe é mais forte que o sentido¹²².

Vimos no primeiro trecho da entrevista, concebida a Maciel, a afirmação de que a “poesia é a mais pura destilação da palavra”. Essa “destilação” passa por um processo de manuseio do trabalho artístico em cima da matéria principal, a palavra. No segundo trecho citado, em entrevista cedida a Anna Regina Accioly, há um reconhecimento do poeta em relação à palavra como fonte do próprio ser. A palavra funciona como o útero, lugar em que é extraído o ser, sendo que essa assertiva nos que remete ao discurso bíblico, o qual mostra que antes de tudo era o verbo e só depois vieram o homem, as coisas e os animais. Seja como quisermos considerar, a palavra como lugar de nascimento do homem ou vice-versa, o importante é reconhecer que ambos, palavra e ser, estão imanentemente interligados a ponto de um não existir fora do outro, um é o mundo do outro¹²³. Sobre essa questão Octavio Paz pondera que qualquer que seja a origem da fala é de acordo a qualquer estudioso quanto a “natureza primariamente mítica de todas as palavras e formas de linguagem”.¹²⁴

Este é um dos pontos que norteia a discussão desse crítico no texto “A linguagem”, inserido na obra *O arco e a Lira*, no qual, ao iniciar seus argumentos a respeito da linguagem, Otavio Paz afirma que a primeira atitude do homem em relação a linguagem foi a de confiança: “o signo e o objeto representado eram a mesma coisa”¹²⁵. Porém, com o decorrer do tempo e sua transformação, essa crença foi abalada pela percepção do homem em relação a distância existente entre as coisas e seus nomes. No momento dessa crise é que as ciências da linguagem conseguem autonomia. E a primeira tarefa destas foi a tentativa de fixar um significado preciso e único aos vocábulos, no entanto, insiste Paz, “as palavras são rebeldes à definição. E ainda não

¹²² ACCIOLY, Anna Regina. “O Fazedor de inutensílios”. In: *Jornal do Brasil* (Caderno B). Rio de Janeiro, 14 de dezembro de 1993.

¹²³ PAZ: 1982, op. cit., p., 37.

¹²⁴ Ibidem, p., 41.

¹²⁵ Ibidem, p., 35.

cessou a batalha entre a ciência e a linguagem”¹²⁶. A palavra, portanto, possui uma autonomia própria.

Essa é uma das questões eleitas por Manoel de Barros, tanto em suas entrevistas quanto em seus poemas. Nas entrevistas, como vimos nos trechos anteriormente citados, este poeta assume, por vezes, o papel de crítico de sua própria obra, ao abordar e discutir questões que permeiam sua escrita poética. Podemos conferir esse caráter metalingüístico no trecho retirado da obra *Ensaios Fotográficos*¹²⁷, de 2005, intitulado exatamente “palavras”:

Veio me dizer que eu desestruturo a linguagem. Eu desestruturo a linguagem? Vejamos: eu estou bem sentado num lugar. Vem uma palavra e tira o lugar de baixo de mim. Tira o lugar em que eu estava sentado. Eu não fazia nada para que a palavra me desalojasse daquele lugar. E eu nem atrapalhava a passagem de ninguém. Ao retirar de debaixo de mim o lugar, eu desaprimei. Ali só havia um grilo com a sua flauta de couro. O grilo feridava o silêncio. Os moradores do lugar se queixavam do grilo. Veio uma palavra e retirou o grilo da flauta. Agora eu pergunto: quem desestruturou a linguagem? Fui eu ou foram as palavras? E o lugar que retiraram de debaixo de mim? Não era para terem retirado a mim do lugar? Foram as palavras pois que desestruturaram a linguagem. E não eu.

A palavra tem autonomia própria e ele, o poeta, é aquele que é atingido por essa autonomia. Podemos dizer então que há um embate mútuo entre palavra e poeta. A palavra busca sua autonomia no espaço artístico e nessa busca acontece uma intervenção da força lingüística no mundo do poeta. Este, por sua vez, aproveita dessa intervenção para imprimir nelas o toque de suas mãos, deixando-lhes sua marca. Nesse sentido, faz-se oportuno recorrermos a Mallarmé¹²⁸ quando este afirma que todo poeta tem o dom de, ao “servir-se das palavras como teclas” despertar nelas forças que a linguagem cotidiana ignora. Assim, no reconhecimento da força que possui a palavra, Manoel de Barros lança mão de um trabalho consciente para transformar simples palavras, em desuso, em verdadeiras imagens poéticas.

¹²⁶ Ibidem, p., 35.

¹²⁷ BARROS, Manoel de. *Ensaios Fotográficos*. 5. ed. Rio de Janeiro, Record, 2005, p. 57.

¹²⁸ Cf. FRIEDRICH: 1991, op. cit, p. 29.

Roman Jakobson, no texto “Configuração verbal subliminar em poesia”¹²⁹, aborda a questão de ser ou não intencional e premeditado o trabalho nos processos poéticos de seleção, acumulação, justaposição e distribuição fonológicas e gramaticais na criação de um poeta. Em sua opinião, o poeta pode até não ter consciência das molas mestras desse mecanismo, no entanto, por ser este também seu leitor receptivo, percebe a superioridade artística de um texto dotado desses procedimentos, já que “qualquer composição poética significativa seja um improviso, seja fruto de longo e árduo trabalho de criação, implica escolha de material verbal, escolha esta orientada num sentido determinado”¹³⁰.

Manoel de Barros, conscientemente, mostra-nos que o procedimento acerca da reflexão sobre o fazer poético, assim como sobre a palavra, não se restringe somente ao discurso poético, mas também ao discurso que perpassa suas entrevistas, como acabamos de verificar nos trechos há pouco citados. Nas referidas entrevistas, Manoel de Barros lança mão de um discurso, de certa maneira, analítico sobre sua obra, mostra-nos a maneira como lida com a palavra bruta a ponto de transformá-la em poesia. Com este trabalho, ele intenciona uma ampliação de um discurso no outro. É por isso que, por várias vezes, ao lermos um poema de suas obras e lermos também uma de suas entrevistas em que o mesmo assunto tratado no poema está na ordem da pergunta ou assunto a ser comentado, verificamos que ambos os discursos, respeitando suas respectivas estruturas, parecem mesclar-se e conduzir-se por um mesmo fio. Com isso, temos a falsa impressão de que homem e poeta não se separam.

David Olson, ao discorrer sobre como a escrita se relaciona com o pensamento, no texto “A escrita como atividade metalingüística”¹³¹, faz uma abordagem da evolução de uma metalinguagem oral ligada à linguagem. Este estudioso afirma que os textos possuem formas específicas e selecionam processos cognitivos peculiares devido a mudanças de nível de discurso: um ligado ao mundo e outro ao texto. E ao lidar com a língua escrita, seja a pessoa que lê ou aquela que escreve, afirma Olson, esta toma consciência de duas coisas simultaneamente: do mundo e da linguagem, portanto “no ato de escrever, o discurso trata de dois aspectos: o mundo representado e a língua usada para representá-lo”¹³².

¹²⁹ In JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva (Coleção Debates), 1970.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 82.

¹³¹ OLSON, David R.; TORRANCE, Nancy. *Cultura escrita e oralidade*. São Paulo: Ática, 1995.

¹³² *Ibidem*, p. 282.

A isto Olson chama de habilidades metalingüísticas e aponta dois níveis de estruturação metalingüística: o primeiro trata-se da escrita que registra e a partir daí representa aspectos da estrutura lingüística como sons, letras, palavras, espaços, orações, pontuação, frases, elementos temáticos, entre outros; o segundo é a metalinguagem oral, a qual pode constituir-se tanto oralmente como pela escrita, pois uma vez estabelecido um texto, este está sujeito a um conjunto de considerações e/ou julgamentos¹³³.

Observamos, dessa maneira, que em ambas as categorias de discursos que acima citamos, a do poema e da entrevista, Manoel de Barros lança mão dessas habilidades metalingüísticas, das quais Olson discute, como maneira de reflexão e produção.

1.1. Poesia e autoreferencialidade

Ao falar sobre a lírica moderna, Hugo Friedrich aponta três fatores importantes na composição dessa lírica: sentir, observar e transformar. “E é esta última que domina na poesia moderna e, em verdade, tanto no que diz respeito ao mundo como à língua”¹³⁴, questão discutida por Olson, como vimos acima. Segundo Hugo Friedrich, “o ato que conduz à poesia pura chama-se trabalho, construção sistemática de uma arquitetura, operação com os impulsos da língua”. Assim, parece não ser por acaso que uma das características típicas da poesia moderna é a autoreferencialidade (a poesia falando de si mesma ou o poeta falando do seu fazer poético).

Em “Protocolo vegetal”, primeira parte da obra *GEC*, o homem que fora preso tinha a profissão de “encantador de palavras” (p. 17). Este ofício remete ao do poeta. Tal imagem é ampliada em “O homem de lata” - título da segunda parte do livro – apresentado como um ser desmontado a princípio, mas que, no decorrer da construção lingüística, este ser vai sendo constituído por elementos vários que andam na contramão do elemento frio e desumano da “lata” - símbolo do descartável, uma vez que, após a sua utilização, esta é jogada fora por sua inutilidade. Esse “homem de lata”, o qual o poema aborda, ao invés de ser descartado ou inutilizado, como geralmente acontece com algo inútil, a exemplo da própria lata, a este são incorporados elementos,

¹³³ Ibidem, p., 280.

¹³⁴ FRIEDRICH: 1991, op. cit., p., 17- 39.

qualidades e ações que o reabilitam do estado nulo de simples objeto, como ter “beirais de rosas”, ser “remendado de sol”, usar “desvio de pássaro nos olhos”, ouvir “o sussurro do mar”, ser “um passarinho de viseira”, criar “limo na boca” ou ser “resto anuroso de pessoa”. Trata-se, pois, de um homem de lata que “anda fardado de camaleão”. Se pensarmos na densidade semântica que permeia o símbolo do camaleão, no que se refere à sua capacidade de transformação, verificamos que tal comparação amplia a imagem do poeta além do que esse texto alude.

O trabalho metalingüístico com os símbolos homem e lata amalgama-se em um conjunto de imagens metafóricas e surreais, nas quais predominam o paradoxo, como podemos conferir nos trechos abaixo citados:

O homem de lata
arboriza por dois buracos
no rosto
(*GEC*, p.23)

O homem de lata
é um iniciado em abrolhos
e usa desvio de pássaro
nos olhos
(*GEC*, p. 24-25)

Nas vinte e oito estrofes que apresentam “o homem de lata” comparecem, em todas elas, verbos indicativos de ação e de estado, a fim de evidenciar o que este homem é ou o que ele faz. Dentre esses verbos, há alguns que remetem a ações da natureza e não a dos humanos ou a dos objetos. Destacamos “arboriza”, que pode ser visto no trecho acima e outros com derivação imprópria como: “se relva”, “se alga”. Notamos a originalidade de criação do poeta. Mesmo os outros verbos utilizados, recorrentes no nosso idioma, também remetem a ações e aos estados não humanos, como na segunda estrofe, acima citada: “é iniciado em abrolhos / e usa desvios de pássaros / nos olhos”.

Na intenção de reabilitar o homem “que entrara para a prática do limbo” (*GEC*, p.9) e a lata que fora jogada no chão (*GEC*, p.11), o poeta acaba por dar a eles funções e estados, próprios da natureza. O homem de lata se mescla ou se confunde com a própria natureza. Dessa maneira, estas palavras acabam por ser inseridas, pelo poeta, em um contexto novo. Trata-se de “um caso marginal”¹³⁵, segundo concebe Roman Jakobson,

¹³⁵ JAKOBSON, Roman. “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia”. In: *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2003, p.39.

no sentido de que o indivíduo, no caso aqui o poeta, tem a liberdade e a capacidade de ordenar as palavras em contextos novos, como faz Manoel de Barros nesse trecho.

Maurice Blanchot, ao discorrer sobre a obra de arte, assinala algumas características na distinção de um objeto e da obra em geral. Este autor afirma que no objeto usual, a própria matéria não é objeto de interesse, pois este objeto em última instância acaba se aproximando cada vez mais do nada, uma vez que “todo objeto tornou-se imaterial, potência volátil no circuito rápido da troca”¹³⁶, o que é resultado, segundo Blanchot, das diversas transformações do dinheiro e conseqüentemente dos valores dados às realidades do mundo, no movimento do mercado. Em contraposição a esse movimento, esse estudioso afirma que:

A obra faz aparecer o que desaparece no objeto. A estátua glorifica o mármore, o quadro não é feito a partir da tela e com ingredientes materiais, é a presença dessa matéria que, sem ele, permaneceria escondida de nós. E o poema não é feito com idéias nem com palavras, mas é aquilo a partir do qual as palavras tornam-se sua aparência e a *profundidade elementar* sobre a qual essa aparência se abre e, entretanto, se fecha de novo¹³⁷. (grifo do autor)

Nesse sentido, ao lançar mão de elementos destituídos de valores materiais perante o meio de consumo para compor seu trabalho poético, Manoel de Barros parece intencional ir além do simples trabalho de reabilitação metafórica da linguagem. Dessa maneira, um dos recursos estilísticos bastante recorrentes em *GEC* é o emprego da analogia, realizada por uma cadeia metafórica que se dá através da seleção de elementos diversos apresentados nesse livro.

1.2. Mesclas discursivas

Na quarta parte do livro intitulada “A máquina de Chilrear e seu uso doméstico” e na quinta “A Máquina: a Máquina segundo H.V., o jornalista”, podemos entrever uma mescla discursiva na linguagem, através do recurso da analogia, que encaminha para um tom ora poético, ora informativo, ora retórico.

¹³⁶ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 223.

¹³⁷ Ibidem, p., 223.

Em “A Máquina de Chilrear e seu uso doméstico” acontece um arrolamento de elementos diversos, dentre eles o primeiro que aparece é o poeta, e a ele seguem vários outros da natureza: lua, pássaro, córrego, entre outros, além de nomes de duas pessoas: Chico Miranda e Francisco, todos seguidos de comentários.

Assim lemos neste trecho:

O POETA (*por trás de uma rua minada de seu rosto anda perdido nela*)

- Só queria trazer pra meu canto o que pode ser carregado como papel pelo vento

A LUA (*como a noite nos lábios*)

- pelo nome do rosto se apostava que era cálido

(...)

O CARAMUJO (*olhos embaraçados de noite*)

- E a Máquina de Chilrear, Poeta?

(...)

O PÁSSARO (*submetido de árvores*)

- A Máquina de Chilrear está enferrujada e o limo apodreceu a voz do poeta

(*GEC*, p. 37-39)

Os elementos que constituem essa “Máquina”, praticamente são os mesmos que comparecem em “O homem de lata”, ambos são formados pelas mesmas substâncias da natureza vegetal e humana. Todos os elementos que servem para demonstrar o uso doméstico da máquina, aludida pelo poeta, vêm grafados em caixa alta e são seguidos, primeiramente de um verso trazido entre parêntesis e sua grafia em itálico. Em seguida, após um travessão, aparecem outras sentenças. A liberdade do poeta não se restringe ao trabalho de combinação de palavras em um contexto novo, como observamos momentos atrás, mas se estende, também, à maneira de grafar seu texto na página do livro. As diversas marcas no corpo do texto vêm acentuar o trabalho metalingüístico que traz essa obra.

Na intenção de expor a máquina e seu uso doméstico, há o cruzamento de duas maneiras discursivas. A primeira, que vem entre parêntesis, se aproxima mais a uma citação aproveitada de outra fonte, de outra obra, uma vez que geralmente o itálico é utilizado na intenção de destacar alguma coisa ou para demarcar uma citação, um trecho de outro autor. Defendemos esta última sugestão levando em conta a explicação trazida na primeira página de *GEC*, que informa sobre o caderno de poemas encontrado junto com o homem preso (p.9). A outra voz discursiva que comparece nesse trecho é marcada pelo travessão, em que o poeta parece estar tentando dar respostas, por meio de

“frases” evasivas, no sentido de informar sobre a máquina. Esta segunda sugestão fica evidenciada no trecho referido acima, sobre o caramujo, quando, logo após a sentença localizada entre parêntesis, surge uma pergunta: “- E a Máquina de Chilrear, Poeta?”. Evidenciando assim, a inserção de uma outra voz nesse texto.

Aparecem, portanto, dois discursos análogos, ambos ancorados por construções metafóricas que sustentam o teor poético do texto e é responsável pela transformação do vocábulo máquina, no sentido literal do termo e tudo o que ela representa. Com isso, aponta para outro caminho, o da poesia. Esta possui a força de transformação e relacionamento entre palavra e mundo, o que não se restringe somente à arte verbal mas também a todas as espécies de discursos, conforme Roman Jakobson¹³⁸.

Assim, a metáfora da máquina, no texto em estudo, aponta metalinguisticamente para o próprio poema que “é uma espécie de máquina de produzir o estado poético através das palavras”, como compara Valéry¹³⁹. Esse emprego metalingüístico é reforçado aqui, quando Manoel de Barros toma emprestado o título do quadro de Paul Klee, de 1922, intitulado “Máquina de Chilrear”.

Vimos, portanto, que essa “Máquina” é formada por elementos e explicações carregados de subjetividade em que seu uso doméstico torna-se uma espécie de atividade espontânea e até rotineira. Alguns desses elementos são por repetidas vezes solicitadas, e a cada nova resposta tais elementos são seguidos por novos e inusitados comentários. É como se em tais elementos não se esgotassem a capacidade de utilidade e significação junto ao trabalho que o poeta realiza. Esta repetição não acontece somente na insistência de um mesmo termo, como é o caso do vocábulo poeta que vem reiterado por cinco vezes ou do pássaro por quatro vezes, mas também por meio do uso do pleonasma de reforço, no sentido de que a repetição dos termos, bem como os comentários que os acompanham, é uma maneira de realçar a definição dessa máquina e sua utilidade. Tal recurso, a repetição, será tratado com mais detalhes ainda neste capítulo.

Já em “A Máquina: a Máquina segundo H.V.; o jornalista”, tanto a linguagem como a explanação apontam para um único elemento – a Máquina. Esta “Máquina” é apresentada por ações que vêm ao encontro da realidade de mercado discutida por Maurice Blanchot, citado a pouco. O título alude à informação. O nome do sujeito que apresenta tal “Máquina” vem grafado pelas iniciais: “H.V.”, e é um “jornalista”. O texto

¹³⁸ JAKOBSON: 2003, op. cit, p. 119.

¹³⁹ Ibidem, p. 209

de apresentação dessa “Máquina”, curiosamente, termina com o emprego de dois “etc.” Esses recursos seriam mais apropriados a um texto técnico do que um poético, de maneira que encaminha para um tipo de discurso retórico.

Conheçamos, então, as funções da “Máquina”, segundo o ponto de vista desse jornalista:

A Máquina mói carne
excogita
atrai braços para a lavoura
não faz atrás da casa
usa artefatos de couro
cria pessoas à sua imagem e semelhança
e aceita encomendas de fora

(...)

A Máquina
trabalha com secos e molhados
é ninfômana
agarra seus homens
vai a chás de caridade
ajuda os mais fracos a passarem fome
e dá às crianças o direito inalienável ao
sofrimento na forma e de acordo com
a lei e as possibilidades de cada uma

A Máquina tritura anêmonas
não é fonte de pássaros
etc.
etc.

(*GEC*, p. 45-47)

Conforme já observamos, o trabalho de combinação realizado com palavras simples e corriqueiras em Manoel de Barros é uma constante. Tais palavras acabam por receber certas tonalidades dentro do conjunto que resultam em uma espécie de força semântica no corpo textual. Se tomarmos isoladamente a palavra máquina, por exemplo, esta remeterá à sua costumeira conotação de um estado técnico, no entanto, com o trabalho combinatório de outros elementos, essa mesma palavra no contexto aqui analisado, carrega em si uma cadeia metafórica realizada pela relação de analogias que ilustram qualidades comuns entre o objeto referido e as imagens contidas no texto. Tais atributos dados a essa máquina permitem a leitura desta como um símbolo representativo de uma sociedade capitalista demarcada pela força e poder. Essa imagem é reforçada pela construção frasal realizada pela parataxe.

Além dos recursos já apontados nesse texto, retomamos a observação à respeito do uso do “etc.” Este recurso quando utilizado em um texto, tem a finalidade de

suspender o enunciado, mesmo que deixe claro que tal assunto continua. A princípio este recurso, na forma como foi empregado, soa como um paradoxo, se pensarmos que um texto poético é um texto que sobrevive no *continuum* de possibilidades que as imagens criam.¹⁴⁰ O recurso do “etc”, ao interromper um arrolamento de características da “Máquina”, seguido de um encadeamento de orações independentes, encaminha o texto para um tom retórico, para uma mescla discursiva, como dissemos anteriormente, no entanto não prejudica a poeticidade desse texto, considerando que “a ambigüidade se constitui em característica intrínseca, inalienável, de toda mensagem voltada para si própria, em suma, num corolário obrigatório da poesia”¹⁴¹.

Tal ambigüidade se acentua ainda mais se observamos uma outra imagem, além da sugerida, no caso seria a imagem metonímica da máquina. Quanto ao objeto “máquina”, ele é proveniente do desenvolvimento tecnológico e do progresso e remete ao símbolo da mesma sociedade que o criou ou construiu. Por isso essa ambigüidade, resultante do entrecruzamento de imagens, corrobora com a essência simbólica e polissêmica dessa linguagem através de um procedimento utilizado por Manoel de Barros.

Dessa maneira, refletimos sobre a carga semântica no tocante à metalinguagem, tão empregada por este poeta, e de que forma esse recurso contribui para o poético dessa linguagem. Estas questões serão ampliadas, neste estudo, agora na abordagem de um outro recurso bastante utilizado por este autor: a reiteração.

2. A reiteração como estilo

*Repetir repetir – até ficar diferente.
Repetir é um dom do estilo.
(Manoel de Barros)*

Estes versos que servem de epígrafe para esta discussão, retirados do *Livro das ignorâncias* (2001), explicitam bem um outro recurso utilizado por Manoel de Barros em

¹⁴⁰ PAZ: 2003, op. cit.

¹⁴¹ JACOBSON: 2003, op. cit., p. 149-150.

seu trabalho de criação poética – a redundância¹⁴². O uso reiterado deste recurso tem propiciado, por parte de estudiosos e inclusive jornalistas, algumas das mais duras críticas feitas ao seu trabalho.

Mencionamos no primeiro capítulo desta tese uma afirmação de Manoel de Barros dizendo que o seu primeiro livro *Poemas concebidos sem pecados*, de 1937, seria embrião dos outros, e que a partir desse primeiro trabalho, sua evolução teria sido lingüística¹⁴³.

Na opinião de Berta Waldman¹⁴⁴, trata-se de amadurecimento e não de evolução. Essa estudiosa compara a coerência do trabalho desse poeta à figura da árvore, uma vez que a árvore se transforma, mas não se desloca.

Notamos que não há contradição em ambas as opiniões: “evolução” para Manoel de Barros (o escritor analisando seu próprio caminho de trabalho) e “amadurecimento” para Berta Waldman (leitora e crítica das obras desse poeta) no que concerne à análise do conjunto de obras do poeta em estudo. Acreditamos que um fator está intrincado no outro. No caso em questão, entendemos que a evolução seja de um projeto, de um pensamento ou de uma produção se dá através do processo de amadurecimento, primeiro da pessoa que produz, e depois do “objeto” produzido. Em Manoel de Barros, o amadurecimento ou, como ele mesmo nomeia, “a evolução” não é somente lingüística, mas também temática.

Ao percorrermos o conjunto da obra deste poeta facilmente constatamos que o recurso da repetição – que consiste num dos procedimentos básicos da língua - se manifesta em grande parte do corpo textual e em todos os níveis: fonológico, morfológico, sintático e semântico. Esse procedimento também se faz presente no diálogo com outros textos, ora dele mesmo, ora com a tradição artístico-cultural, contribuindo para a multiplicidade e ambigüidade norteadoras do trabalho poético deste escritor.

Poderíamos destacar uma série de vocábulos, por vezes reiterados, em todo o conjunto da sua, teríamos uma lista imensa: lesma, pedra, árvore, boca, pássaros, rio;

¹⁴² A utilização do termo “redundância”, o qual será exposto mais adiante, é baseada na definição de Jean Cohen no texto “Poesia e redundância” (1982). Vale a pena fixar, no entanto, que tais termos sofrerão, no decorrer da explanação, outras variações como “reiteração” e “reocorrência” conforme texto do Alfredo Bosi “A volta que é ida”, do capítulo I: “Imagem e discurso” do livro *O ser e o tempo da poesia* (1993). Entendemos que tais termos estão intrincados entre si, alterando, é claro, o modo e profundidade das discussões empreendidas por cada um dos teóricos.

¹⁴³ BRASIL, Rodrigo et alli. “O traidor da natureza”. In: *Revista Bravo!*. Ano. 1, n. 9, junho de 1998, p.28.

¹⁴⁴ In: BARROS, 1990, p. 15.

personagens¹⁴⁵: o menino, o avô, Mário-pega-sapos, Cabeludinho, Dona Maria, Bernardo (que aparece em *Livro de pré-coisas*, sendo depois presença quase constante nas obras posteriores), Sombra Boa, andarilhos, loucos, prostitutas; espaços: casa, Pantanal, Rio de Janeiro. Ainda, a reiteração do discurso metalingüístico refletindo sobre o par “poesia e poeta”, referido em momentos atrás.

Após estas exemplificações, faremos uma explanação desse recurso, trazendo para o nosso texto exemplos que caracterizam seu emprego em várias obras do poeta, para somente depois nos determos na análise desse material em *GEC*.

2.1. Construções palimpsestas

2.1.1. Livro dentro do livro

Um recurso bastante instigante na obra de Manoel de Barros, citado em momento anterior neste texto, é a utilização de uma espécie de justificativa e/ou comentário de como algum assunto apareceu dentro daquele ou de outro livro. Assim, no começo de *GEC*, somos informados de que a matéria ali contida “trata de episódio que veio a possibilitar a descoberta de um caderno de poemas” (p.9). Tal episódio refere-se sobre à prisão de um homem, sendo com ele encontrados vários objetos, dentre os quais “29 folhas de caderno com escritos variados”. Nessas folhas constavam títulos variados, quais sejam: “29 escritos para conhecimento do chão através de São Francisco de Assis”, dos quais as “Páginas 13, 15 e 16 dos “29 escritos para conhecimentos do chão através de São Francisco de Assis” (p. 29 – 34), comparecem como título da terceira parte de *GEC*; “protocolo vegetal”, que foi empregado como título da primeira parte de *GEC*; “retrato do artista quando coisa”, título de uma obra publicada em 1998.

Em *Arranjos para assobio* (1980) há um “Glossário de transnomações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) ou menos” que funciona como uma espécie de apêndice, mas ao contrário do que se espera, este “apêndice” não vem no final do

¹⁴⁵ Tomamos a liberdade de utilizar este termo, o qual faz parte do gênero narrativo e não da poesia, por considerarmos que Manoel de Barros transita entre esses gêneros. Em quase todas as suas obras comparecem esse tipo de construção (a de personagens) não somente como nome ilustrativo, mas com ações e diálogos.

livro e sim no meio. Esse “Glossário” é composto de versos com a finalidade de “definir”, ou tentar definir vários dos vocábulos que comparecem no decorrer da obra. Os vocábulos são trazidos como encontramos em um dicionário normal de língua: *Cisco, s.m.; Poesia, s.f.; Poeta; s.m. e f.* (p. 43 e 45 -grifo do autor). Também, é comum aparecer em algumas obras desse poeta a presença de notas explicativas no rodapé das páginas, como vemos em *GEC*, alvo de nossa investigação.

No livro *Concerto a céu aberto para solos de ave* (1991) somos informados sobre dois cadernos, sendo o primeiro um “CADERNO DE APONTAMENTOS” entregue pelo avô, doze dias antes de sua morte, ao menino. A transcrição desses apontamentos, cheios de “rupturas de certas frases” (p.13), pelo menino é que forma o corpo dessa décima primeira obra de Manoel de Barros. Esse caderno, que ocupa praticamente a metade da obra, é composto por blocos de versos, ou “apontamentos”, enumerados em algarismos romanos que abordam assuntos variados. No meio de algumas palavras desses versos comparecem desenhos, além de alguns versos apresentarem somente linhas pontilhadas sem palavras. Algumas páginas esparsas dentro desse “caderno” são compostas somente por desenhos variados. O segundo caderno, cujo título é “Caderno de andarilho”, traz versos separados por um ponto no meio da página e uma página de desenhos, como as que são trazidas no primeiro caderno. Consta neste “Caderno de andarilho”, uma “Apresentação” (p.45), um “Retrato” (p.47) e um “Prefácio” (49).

Esse mesmo procedimento de trabalho encontramos em outras obras deste poeta. Todavia nos deteremos nos exemplos já citados, que tiveram como objetivo mostrar como Manoel de Barros apresenta um livro dentro do outro. Entendemos isso como um processo metalingüístico, que foi realizado através da reiteração e que, como veremos em seguida, também é empregada, por esse poeta, no trabalho de outros elementos como personagens, temas, palavras.

2.1.2. Rastros de subtextos

Uma das características do trabalho metapoético em Manoel de Barros é o diálogo com outras tradições culturais. A quarta parte da obra *GEC*, intitulada “Desarticulados para viola de cocho”, traz um diálogo com a música popular da dança

do Cururu, a qual faz parte do costume popular e religioso da região norte de Mato Grosso, que será retomada adiante.

Além desse exemplo, brevemente citado, lembremos que a maneira de nascer de Cabeludinho em *Poemas concebidos sem pecados* (1937), primeira obra publicada desse poeta, assemelha-se muito ao nascimento de Macunaíma (Mário de Andrade) e que distancia do nascimento de Iracema (José de Alencar), trazendo com isso um diálogo com a tradição literária do período modernista.

Depois de aparecer nesse primeiro livro, Cabeludinho é trazido em outros posteriores. A título de exemplo, recordemos o episódio da viagem que Cabeludinho faz de trem a caminho da escola em *Poemas concebidos sem pecados* e que se repete em “(lembança)” – (p. 27) no livro *Concerto a céu aberto para solos de ave*, de 1991. Esse mesmo menino – o Cabeludinho – é trazido de volta, através da lembrança de um “eu” já crescido, para as páginas de *Memórias inventadas – a infância*, de 2003, na parte intitulada “Cabeludinho”. A avó do menino, ao apresentá-lo aos amigos, diz tratar-se do neto que fora estudar no Rio e que havia voltado “de ateu”, como lemos nas páginas da primeira obra, acima citada. Ainda em *Memórias inventadas – a infância*, outras ações de Cabeludinho são trazidas numa clara retomada desse primeiro livro, como as brincadeiras do menino com os colegas nas costumeiras “peladas” no campo de futebol do time do “Porto de Dona Emília Futebol Clube”. Esse mesmo time é reiterado, através da lembrança pelo menino que se tornara adolescente, também no último livro publicado (até o momento) por Manoel de Barros, *Memórias Inventadas: a segunda infância*, de 2006.

Ainda lemos, nesse mesmo livro, o verso que serve de epígrafe “Tudo o que não invento é falso” e uma espécie de apresentação intitulada “Manoel por Manoel”, ambos recuperados, sem nenhuma alteração, da obra *Memórias inventadas – a infância*, de 2003.

Mencionamos um outro exemplo, que confere o elemento estilístico da reiteração de temas e/ou de versos no trabalho artístico desse poeta. Trata-se da maneira com que muita gente marcava encontros amorosos, que mostramos neste trecho de *Livro de pré-coisas*, de 1985: “Houve quem enviasse bilhete/ em pescoço de cachorro marcando encontro na hora/ que a lua tiver arta.” (p. 53). No livro *Poemas Rupestres*, de 2004, o encontro é marcado da mesma maneira, ou seja, por meio de um bilhete amarrado no pescoço do cachorro:

Sombra Boa não tinha e-mail.
 Escreveu um bilhete.
 Maria me espera debaixo do ingazeiro
 Quando a lua tiver arta.
 Amarrou o bilhete no pescoço do cachorro
 E atçou:
 Vai, Ramela, passa!
 (p. 33)

Notamos que este segundo encontro traz uma marca temporal diferente do primeiro, ao afirmar que o sujeito escreve um bilhete por não ter e-mail. Distancia, de certa maneira, do contexto relacionado ao encontro marcado em *Livro de pré-coisas*, citado anteriormente. Tal encontro vem situado no meio do trecho que conta sobre a lenda da existência de assombrações no Pantanal. O encontro fora marcado por uma “gente” a fim de conhecer de perto um lobisomen. Temos, portanto, uma distância de tempo marcada pelos elementos “e-mail” e “assombração”, em que o primeiro remete a uma época moderna, marcada pela presença da internet, enquanto que o segundo vem na contramão dessa época moderna, em que não há mais espaço para esse tipo de credence popular. No entanto, o fator tempo se aproxima ou se confunde nesses dois encontros, se relacionarmos a um outro elemento temporal que marca a ambos: a hora marcada através da posição da lua, que significa que o encontro acontecerá no meio da noite. A hora é marcada, em ambos os trechos, pelo relacionamento da ação da natureza. Fato aceitável, pelo menos, a princípio, no que diz respeito ao encontro que comparece em *Livro de pré-coisas*, por estar relacionado a um tempo que remete ao princípio da criação daquele espaço (conforme intenta o livro), no entanto não condiz com a marcação temporal trazida em *Poemas Rupestres*, pois em uma época marcada pela internet seria mais verossímil utilizar o relógio, o qual viria correlacionar com o elemento “e-mail”, marca de uma época moderna.

Vamos encontrar outro exemplo do trabalho que envolve o recurso de reiteração, na imagem do rio comparada a uma cobra de água em *Compêndio para uso dos pássaros* de 1960, onde lemos: “Escuto o meu rio:/ é uma cobra/ de água andando/ por dentro de meu olho” (p.12), e que, de certa maneira, se repete n’ *O livro das ignorâncias*, de 1993, o qual traz o elemento rio, primeiramente comparado a imagem de um vidro mole, em seguida a uma cobra de vidro:

O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa
 era a imagem de um vidro mole que fazia uma
 volta atrás de casa.

Passou um homem depois e disse: Essa volta
 que o rio faz por trás de sua casa se chama
 enseada.
 Não era mais a imagem de uma cobra de vidro
 que fazia uma volta atrás de casa.

(p. 25)

Nestes trechos observamos que também há uma marca contextual diferenciada, sobretudo pela voz poética dessas construções. O pronome possessivo “meu”, na primeira sentença citada, marca uma voz introspectiva, um sujeito refletindo sobre algo interno a ele que, por algum motivo vem correlacionado com o símbolo do rio. Este rio se diferencia da plasticidade do rio que o menino olha e logo transforma em outra “coisa”. Interessante notar a força da construção da imagem neste segundo exemplo, pois o rio que o menino olha e compara com a imagem de um vidro mole, em seguida sofre uma fratura por meio de uma intervenção formal do homem ao dar um outro conceito à imagem do rio, concebida pelo menino. No entanto, a imagem do símbolo do rio resiste e não se quebra, muito pelo contrário, acaba sendo transformada, pelo menino, em outra imagem. Portanto, essa repetição realizada de uma obra para outra, em que acontece uma transformação ou uma multiplicação da imagem, é resultado de um trabalho consciente realizado pelo poeta, no manuseio das palavras e dos recursos tão bem conhecidos por ele.

Muitos são os exemplos que ainda poderiam ser abordados aqui, no que se refere ao processo de reiteração no conjunto das obras desse poeta, no entanto, procederemos à análise do emprego da reiteração em *GEC*, como propomos no início deste item, levantando algumas considerações teóricas a respeito desse recurso.

2.2. Saturação ou intensificação metafórica em *GEC*

Para Alfredo Bosi, ora aqui retomado, o tipo de recurso, o da repetição, utilizado pelos poetas é “outro modo tático pelo qual a linguagem procura recuperar a sensação de simultaneidade”¹⁴⁶. A repetição no trabalho poético não significa uma simples volta a

¹⁴⁶ BOSI: 1993, op. cit., p., 31.

um tempo¹⁴⁷, que na verdade já não existe. Esse recurso dá um sentimento de expectativa que Bosi denomina de “linguagem agonia”, pois a repetição incita a conhecer o signo que não volta: “as diferenças, as partes móveis, a surpresa do discurso”¹⁴⁸.

João Alexandre Barbosa¹⁴⁹ nos lembra que é em Baudelaire que aparece, de modo mais ou menos sistemático, a primeira manifestação moderna de saturação metafórica em meados do século XIX e que essa instauração é orientada para a autonomia da linguagem. Assim, o recurso da redundância

parece em termos informacionais guiar a percepção para o *déjà vu*, é capaz de, incluindo um processo de autoconsumo da linguagem, criar um sistema de relacionamento que, ultrapassando o nível semântico, abre uma perspectiva de percepção nova, criativa e poética. A utilização da metáfora, pode perder o seu valor original de mediação entre realidades já conhecidas que se revelam numa nova, para se constituir, por si mesma, um procedimento estético enquanto sistema auto-orientado¹⁵⁰.

Dessa maneira, em um trabalho de processo de reabilitação da palavra, a metáfora deixa de ser mero elemento mediador e ganha resistência lingüística, sendo capaz de “donner un sens plus pur aux mots de la tribu”¹⁵¹.

Segundo afirma Jean Cohen, no texto “Poesia e redundância”¹⁵², a redundância ocupa uma função mais restrita em relação a consideração de João Alexandre Barbosa. Para Cohen, a redundância na poesia serve para aumentar a força da expressividade do texto, pois a repetição de uma palavra, segundo opinião desse estudioso, muitas das vezes não significa a mudança dessa mesma palavra, mas essa repetição pode servir para acrescentar a intensidade do efeito produzido.

A partir destas orientações teóricas, passamos a refletir sobre o trabalho do recurso da repetição em *GEC*. Assim, retornamos à segunda parte que compõe essa obra intitulada “O homem de lata” (texto mencionado em outro momento), na qual, através do uso da reiteração das estruturas paralelísticas do nível sintático e semântico, esse homem, ao mesmo tempo que vai sendo apresentado ao leitor passa a ganhar novas

¹⁴⁷ Considerações que podemos atribuir aos trechos acima citados, onde analisamos a maneira de marcar encontros que comparece nas duas obras: *Livro de pré-coisas* e *Poemas rupestres*.

¹⁴⁸ BOSI: 1993, *Ibidem*, p., 33.

¹⁴⁹ BARBOSA : 1974, *op. cit.*, p 22.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p., 22.

¹⁵¹ *Ibidem*, p., 22.

¹⁵² COHEN, Jean. ‘Poesia e redundância’. In: TODOROV, T. (org). *O discurso da poesia [Poétique 28]*. Coimbra: Almedina, 1982, p., 192.

“camadas”, por meio da repetição dos versos, os quais informam ações e o modo de ser desse homem, sempre seguidos da sentença “o homem de lata”, que se repete a cada nova informação. Esse homem de lata é tirado do seu estado nulo através do processo de autoconsumo da linguagem, conforme designa João Alexandre. Tal sentença “homem de lata” cada vez que retorna ultrapassa o sentido semântico e aponta para novos sentidos. Inserido em novo contexto esse “homem de lata”, passa a ser, portanto, aquele que “arboriza por dois buracos no rosto”, que “é armado de pregos e tem natureza de enguia”, e que “traz para a terra o que seu avô era de lagarto” e “o que sua mãe era de pedra e o que sua casa estava debaixo de uma pedra”. Com o resultado desse trabalho, a ambigüidade do texto aumenta e este acaba por apontar novas redes de significações e de leitura.

Esse procedimento também se repete em “A Máquina de Chilrear e seu uso doméstico” – quarta parte de *GEC* (também comentada anteriormente), em que na tentativa de explicar o que é essa máquina e para que ela serve, o poeta lança mão da repetição de vários elementos, que a princípio parece compor essa máquina. Observamos também que a cada nova explicação outros elementos vão sendo acrescentados como maneira de reforçar a definição dessa máquina e de seu uso. É como se cada elemento, ao receber uma nova camada de enunciado, ficasse mais espesso. Por cinco vezes comparece a palavra “poeta” seguida de cinco diferentes argumentações, ou melhor, revestida de cinco espessas camadas que intensificam sua carga semântica aumentando a ambigüidade desse texto:

O POETA (*por trás de uma rua minada de seu rosto andar perdido nela*)

- Só quisera trazer pra meu canto o que pode ser
carregado como papel pelo vento

(...)

O POETA (*se usando em farrapos*)

- Meu corpo não serve mais nem para o amor nem
para o canto

(...)

O POETA (*Jesmas comendo seus cadernos relógios telefones*)

- Ai, meu lábio dormia no mar estragado!

(...)

O POETA (*ventos o assumindo como roupas*)

- Os indícios de pessoas encontrados nos homens
eram apenas uma tristeza nos olhos que empedravam

(...)

O POETA (*ensinado de terra*)

- Amar é dar o rosto nas formigas

(*GEC*, p. 37-41)

A princípio esse texto parece estar ancorado por meio do encadeamento anafórico do vocábulo “poeta”, todavia, essa estrutura não se mostra muito sólida por não seguir uma seqüência lógica e sintática que essa palavra destacada, “poeta”, exigiria, uma vez que as sentenças que comparecem não têm ligação semântica. Algumas delas poderiam ser lidas como sentenças independentes como: “Só queria trazer para meu canto o que pode ser carregado como papel pelo vento” ou “Meu corpo não serve mais nem para o amor nem para o canto”, o que não poderíamos ler da mesma maneira destas: “se usando em farrapos” ou “ensinando de terra”. Estas apresentam uma estrutura fraturada e estranhada, como se sentisse a falta de alguns componentes lexicais.

O destaque por meio da repetição desse vocábulo que desencadeia outras sentenças - o poeta - parece produzir a intensificação da força expressiva do texto, como considera Cohen a respeito desse processo, no entanto, observamos que ao invés de aclarar ou explicar o sentido proposto - de dar uma definição à “máquina” e seu uso - , o que essa construção consegue como resultado é ofuscar, ou até mesmo anular tal efeito. O processo da repetição apresentado parece encaminhar-se para aquilo que Baudelaire realizou em seus textos, para a saturação da metáfora, e neste caso acontece por meio da redundância. Dessa forma, as sentenças sem um encadeamento lógico entre si, como observado, também contribuem para o processo de saturação e desgaste do vocábulo poeta. Tal fato acaba por reservar uma expectativa e surpresa na abertura de outros significados, para retomarmos a opinião de Alfredo Bossi, anteriormente citado.

A anulação de sentidos intencionados através do conjunto de recursos utilizados também acontece em “Máquina: a Máquina segundo H.V., o jornalista”. No referido trecho, analisado em momentos atrás, apresenta no início de suas cinco estrofes a repetição anafórica da palavra “Máquina”. Esta palavra vem seguida de uma espécie de argumentação sobre ela mesma.

Na última parte de *GEC* intitulada “Desarticulados para viola de cocho”, através do empréstimo do processo de combinação rítmica da música popular trazida para o corpo poético textual, o recurso da repetição vem localizado mais no nível fonológico que sintático. Assim lemos neste trecho:

- E martelo
grama de Castela, móbile

estrela, bridão
 lua e cambão
 vulva e pilão, Elisa
 valise, nurse
 pulvis e aldabras, que são?
 (...)
 - E o que greta
 greta
 lapa e lura são?
 - São aonde o lobo
 o coelho
 e o erótico
 (*GEC*, p. 51-52)

Temos a presença marcante de aliterações e assonâncias nessas estrofes, como o “l” e o “t” que predominam na primeira, o encontro consonantal “gr” na segunda, intermediados pelas várias vogais sonoras como “a”, “ó”, “é”, gerando um ritmo leve e informal próprio das adivinhas e parlendas populares que este texto toma como empréstimo. Através da combinação e repetição pleonástica desses fonemas na produção do ritmo, o elemento sonoro sobrepõe-se ao sintático, cedendo lugar para uma espécie de campo encantatório, posto que a ênfase recai sobre o nível fonológico, sem prejuízo ou falta do semântico, graças à força do som nessas palavras.

Como observamos no início desta discussão, o recurso da repetição na obra de Manoel de Barros é um elemento recorrente que, segundo ele, faz parte do seu “dom de estilo”, para retomarmos aqueles versos da epígrafe. Em função do exposto, acreditamos que o trabalho estilístico da reiteração realizado por Manoel de Barros, longe de ter um caráter negativo e redundante, como alguns críticos assim classificam, soa como “Bem-de-raiz e bebe na fonte do ser”¹⁵³; pois, como afirmou Valéry¹⁵⁴, somente um trabalho consciente com a linguagem é capaz de marcar um estilo criativo de um artista, capaz também de transitar entre outros campos de representação, resultando em uma contribuição rica à arte.

¹⁵³ BARROS: 2006, op. cit.

¹⁵⁴ VALÉRY: 1999, op. cit., p. 168.

2.3. Encontros: outros campos artísticos

Certas palavras soam em nós, entre todas as outras, como harmônicos de nossa natureza mais profunda.

(Paul Valéry)

No trabalho literário de Manoel de Barros, o diálogo com outras áreas de representação artística, sobretudo com a pintura e a música, é bastante marcante, como é o caso do empréstimo do título do quadro de Paul Klee, “Máquina de Chilrear”, de 1922, na IV parte de *GEC* “A Máquina de Chilrear e seu uso doméstico”, observado em outro momento. Em várias de suas obras também é comum a menção a artistas como Miró, Picasso, Mondigliani; a elementos ou referências de músicas clássicas e regionais. Essa intertextualidade presente nas obras de Manoel de Barros é resultado não apenas de sua grande habilidade no manuseio da arte de criação poética, mas também de vivência e seu conhecimento de outras áreas, pois sabemos que ainda jovem fez cursos sobre cinema e pintura no Museu de Arte Moderna em Nova York, experiência que podemos ver refletida em suas poesias. Feitos estes esclarecimentos, passaremos a abordar alguns dos elementos de outras áreas artísticas que se cruzam na obra desse poeta, nos detendo especificamente em *GEC*.

2.3.1. Poesia e pintura

Dessa maneira, destacamos em *GEC* o trecho intitulado *Descrição da tela pelo Dr. Francisco Rodrigues de Miranda, amigo do preso* (p.11). Como o título enuncia, vimos surgir através da descrição da tela um conjunto de elementos que, tal como em uma pintura, se torna possível presenciarmos um desfile de imagens inusitadas ante nosso olhar.

o artista recolhe neste quadro seus companheiros
pobres do chão: a lata a corda a borra vestígios de árvo-
res etc.

realiza uma colagem de estopa arame tampinha de
 cerveja pedaços de jornal pedras e acrescenta inscrições
 produzidas em muros – números truncados caretas
 pênis coxas (2) e I aranha febril.
 (*GEC*, p. 11)

Vislumbramos, então, no poema, um quadro formado por objetos insignificantes (tampinha de cerveja, pedaços de jornal, pedras) numa rica distribuição de elementos díspares, convivendo em um mesmo espaço. A descrição dessa tela cubo-surrealista é realizada com uma enorme carga poética, ao mesmo tempo em que o artista opta pela escolha do material a trabalhar: “seus companheiros pobres do chão”, pois ao “aludir ao quadro o poema alude a si próprio”, na opinião de Berta Waldman¹⁵⁵.

Octavio Paz¹⁵⁶ afirma que o sentido da imagem se traduz na própria imagem, e é isto, segundo esse crítico, que distingue o ato poético de outras experiências lingüísticas, uma vez que a imagem – “espaço onde os contrários se fundem”¹⁵⁷, tem o poder de transcender a linguagem, fazendo o “dizer poético dizer o indizível”¹⁵⁸.

Dessa maneira, ao promover o brusco encontro de elementos díspares, realizado através de “uma colagem” de fragmentos de objetos e ao trazê-los para um novo espaço - o artístico, o poeta acaba por sugerir o diálogo da poesia com a pintura, uma vez que num mesmo campo visual propõe a realização de um quadro dentro do próprio corpo poético.

Através das imagens visualizadas nas palavras, uma outra tela vai sendo desenhada pelo olhar do poeta e se abre aos olhos do leitor, resultando num instigante quadro artístico no *Livro de Pré-coisas* (2003), no trecho que lemos a apresentação de Corumbá:

Aqui é o Portão de Entrada para o Pantanal
 Estamos por cima de uma pedra branca enorme que
 o rio Paraguai, lá embaixo, borda e lambe.
 (...)
 O tempo e as águas esculpem escombros nos
 sobrados anciãos.
 Desenham formas de larvas sobre as paredes podres
 (são trabalhos que se fazem com rupturas – como
 um poema).

¹⁵⁵ WALDMAN, Berta. “Poesia ao Rés do Chão” In: BARROS, Manoel de. *Gramática Expositiva do Chão (poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990, p., 26.

¹⁵⁶ PAZ, Octavio: 2003, op. cit. p., 38.

¹⁵⁷ Ibidem, p., 50.

¹⁵⁸ Ibidem, p., 49.

Arbustos de espinhos com florimentos vermelhos
 desabrem nas pedras.
 As ruínas dão árvores!
 (p. 11)

Diferentes das associações díspares que vimos no trecho antes citado, nos versos acima podemos visualizar o desenho de uma cidade através dos vários verbos que remetem a um trabalho artístico: “borda”, “esculpem”, “desenham”. São trabalhos que, como em um poema, exigem escolhas e combinações. Também ao contrário do “quadro-poema” acima comentado, aqui nestes versos, a sugestão da imagem da cidade, Corumbá, que o poeta enseja apresentar não se dá pela junção de fragmentos, mas através de um encadeamento de ações que vem proporcionar tal proposta.

O tempo, por exemplo, não possui a ação de corrosão e sim de transformação, pois ao invés de destruir, este, juntamente com a ação da água, transforma os sobrados velhos e as ruínas. O tempo não destrói e nem corrói. Aqui o poeta luta contra a natureza das palavras e as obriga a irem além de si mesmas, isto é, ir além de seus significados relativos, para reproduzirmos as palavras de Octávio Paz, quando este crítico argumenta que a característica principal do poema - “ser de palavras”¹⁵⁹ - é a “sua necessária dependência da palavra tanto como sua luta para transcendê-la”¹⁶⁰.

Mas, para que essa transcendência aconteça, continua Octavio Paz, o poema necessita da ligação da história e do meio que a alimenta. Isto não significa afirmar que o poema tem que falar de um passado datável ou tem que ser um passado, o poema escapa de qualquer sucessão histórica por ter a palavra como seu fundamento, e esta é uma categoria temporal que flutua sobre o tempo, “sempre com avidez de presente”, afirma Paz¹⁶¹.

Por isso, ao ler esse poema, vimos que este está balizado pelos verbos de ação no presente do indicativo, remetendo a um presente que sempre se renova numa ação constante. Portanto, o tempo que esculpe os sobrados anciãos e as ruínas se traduz na própria palavra poética que é cíclica, mutável, como é a água do rio Paraguai. O tempo transformável, arquetípico, é encarnado no instante de comunhão poética graças às imagens construídas e combinadas pelo trabalho artístico.

Observamos ainda que o diálogo da poesia de Manoel de Barros com a arte visual, no caso a pintura, acontece também em outras obras desse poeta plural.

¹⁵⁹ PAZ: 2003, op. cit. p., 52.

¹⁶⁰ Ibidem, p., 52.

¹⁶¹ Ibidem, p., 53.

Destacamos a técnica da fotografia que vem fortemente trabalhada na captação de imagens no livro *Ensaaios fotográficos*, lançado em 2000, bem como o sugestivo título *Poemas Ruprestres*, de 2004.

2.3.2. Poesia e música

Outro encontro entre áreas artísticas em obras de Manoel de Barros se dá através da música, contribuindo para a leveza e para o ritmo poético. Ainda em *GEC*, na sexta parte intitulada “Desarticulados para a viola de cocho” (mencionada em outra passagem), temos o empréstimo do ritmo e maneira de composição popular do Cururu. Título que, segundo Pe Afonso de Castro, “exemplifica bem as apropriações feitas pelo poeta do estilo e esquema dos violeiros populares para trabalhar versos, palavras e dar novas significações, enriquecendo esse costume popular”¹⁶².

A nosso ver, esse empréstimo feito do Cururu - “canto primordial do folclore mato-grossense”, sobretudo “da baixada cuiabana, que se pode apresentar como roda de cantoria e dança”¹⁶³, não tem somente a intenção de enriquecer o costume popular dessa região, como afirma o Pe. Afonso, posto que não se trata aqui de simples “apropriações feitas pelo poeta”, mas antes de tudo, de um trabalho que resulta de vivências, de observação da realidade do mundo vivido pelo poeta, e disso não se apropria, no limite essa vivência é transportada com novas maneiras e/ou “outras cores” para o campo do trabalho artístico, considerando que “o poema é um produto social”¹⁶⁴.

Entendemos esse funcionamento, portanto, como um significante diálogo cultural materializado no corpo poético do trabalho artístico desse poeta, e também como o reconhecimento da força que a poesia possui de dizer o isto” e também o “aquilo”¹⁶⁵, no ato de transformação das coisas e do homem. Dessa maneira, Manoel de Barros lança mão dos recursos das cantigas populares da região e os transformam, através do trabalho com as palavras, dos recursos da rima, da repetição, dos trocadilhos, em imagens encantatórias, conforme mostraremos daqui a pouco.

¹⁶² CASTRO, Pe. Afonso. *A poética de Manoel de Barros*. Campo Grande: FUCMT-UCDB, 1992, p.32.

¹⁶³ GUAPO, Milton Perreira de Pinho. *Remedeia co que tem. Formação Básica da Musicalidade Mato-Grossense*. Cuiabá: Ará Indústria e Comércio de Cosmético Ltda, [s/d e s/p].

¹⁶⁴ PAZ: 2003, op. cit. p. 54.

¹⁶⁵ Ibidem, p., 50.

A apresentação do Cururu pode ser feita no mínimo por dois violeiros utilizando a viola de cocho e o ganzá. Classifica-se em sacra (“também chamada de função ou porfia, geralmente acontece após as orações aos santos de devoção popular e tem o objetivo de louvar ou homenagear aquele determinado santo”¹⁶⁶) e profana (“aquela acompanhada pelos desafios e versos dos trovadores, por trovas de amor e uma variada coreografia”¹⁶⁷). O cururu é uma cantoria dançada por pessoas exclusivamente do sexo masculino.

Nos versos trovados do Cururu acontece um “desafio livre para provar as possibilidades poéticas de cada cururueiro”¹⁶⁸. Assim também, podemos ler na última parte de *GEC*, momento em temos um desafio entre dois compadres, na ocasião em que o primeiro pergunta e o segundo responde:

- Cumpadre antão
me responda: quem coaxa
exerce alguma raiz?

- Sapo, cumpadre, enraíza-se
em estrumes de anta

- E lagartixa,
que no muro anda,
come o quê?

- Come a lagartixa,
o musgo que o muro.
Senão.

(*GEC*, p.51)

Uma vez mais, assistimos ao encontro de elementos de natureza diferentes como sapo, raiz, estrumes, muro, musgo. E, nesse tom, segue a “cantoria” entre esses dois “cumpadres”. Há na verdade uma “desarticulação” de temas fazendo jus ao título “Desarticulados para viola de cocho”, o que difere bastante da cantoria do Cururu. Há um jogo, portanto, mais acentuado nessa cantoria-poética apresentada em *GEC*. Trata-se do jogo das palavras, pelo qual os “cumpadres” demonstram ousadia e desenvoltura com o linguajar que caracteriza tais personagens e, portanto, tal cultura. Essas pessoas simples lançam mão dos elementos de seu meio para simbolizar, não que isso não

¹⁶⁶ GUAPO, [s/d e s/p], *Ibidem*.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

ocorra nas cantigas do Cururu, nas quais estão contidos costumes e tradições ligados à religião.

As estrofes apresentadas estão ligadas por uma cadeia de correspondências fônicas articuladas pela presença do oxímoro, uma vez que o elemento raiz, numa primeira leitura, é associado à árvore e aqui vem como resultado da função exercida pelo sapo, que por sua vez vem seguido por uma outra contradição, inserida nessa cadeia de associação: esse sapo “enraíza-se” não na terra, mas “em estrume de anta”. Outra ligação fônica está presente na repetição do encadeamento frasal, quando a última estrofe começa com o enunciado da estrofe anterior:

- e largatixa,
que no muro anda,
come o que?

-Come a largatixa,
o musgo que o muro.
Senão.

A estrofe que responde a anterior por meio de trocadilho, utiliza, também, uma inversão frasal e termina sem uma conclusão da sentença, na apresentação da conjunção “senão” seguida de um ponto final, a qual pede um complemento se assim a classificamos. Por outro lado, pode também ser lido como um substantivo que não traz um acompanhamento para caracterizar a logicidade do discurso. Nesse caso, a atitude de Manoel de Barros em relação ao empréstimo da cantiga do Cururu ultrapassa o simples fator de enriquecer o costume popular, como afirmou Pe Afonso (antes citado), pois não se trata tão somente de repetição ou intensificação desse costume popular, do qual o poeta lança mão, mas, há, sobretudo, um trabalho de transformação da palavra transcendendo a sua significação primária, o que, aliás, é o papel da poesia, para retomarmos as reflexões de Octavio Paz.

Portanto, enquanto poeta que observa sua cultura e que a aproveita na criação de seu trabalho artístico, Manoel de Barros vai muito além da simples combinação metafórica.

Lemos ainda em “Desarticulados para viola de cocho”:

- E martelo
grama de Castela, móbile
estrela, bridão
lua e cambão

vulva e pilão, Elisa
 valise, nurse
 pulvis e aldabras, que são?
 - Palabras.
 (*GEC*, p. 51-52)

A sonoridade nestes versos é reforçada através das aliterações das oclusivas surdas t, p (mar**é**lo, **C**ás**é**la, es**é**la, **p**ilão, **p**ulvis, **p**alabras) que dominam os versos dessa estrofe e que resultam em um ritmo forte e marcado junto à sibilante v (**v**ulva, **v**alise, pul **v**is), que, por sua vez, encontra eco nas assonâncias das vogais brilhantes a, é, ó. Toda essa rica combinação acaba criando uma unidade sonora através da combinação de outros recursos, utilizados como a combinação dos elementos que aparentemente não possui nexos entre si como: “luz e cambão”, “vulva e pilão”. Há aí um encadeamento de jogo de palavras que soa como uma brincadeira infantil, que resulta de uma linguagem oral e que remete à cantiga popular, a qual Manoel de Barros traz com uma outra roupagem significativa.

Antonio Candido¹⁶⁹ nos lembra que o ritmo é “uma realidade profunda da vida e da sociedade”, e que quando o “homem imprime ritmo à sua palavra, para obter efeito estético, está criando um elemento que liga esta palavra ao mundo natural e social” e, portanto, cria para esta palavra uma “eficácia equivalente à eficácia que o ritmo pode trazer ao gesto humano produtivo”, e aqui acrescentaríamos, para o gesto artístico. Nesse sentido, podemos afirmar que em Manoel de Barros comparece uma estreita ligação do seu trabalho com o mundo social que o rodeia, levando em consideração que “o poeta fala das coisas que são suas e de seu mundo”¹⁷⁰.

No decorrer de nosso percurso de leitura sobre a produção deste poeta afirmamos que não o lemos como poeta que trabalha o regional, regionalismo no sentido estrito da palavra. Denominação já recebida por Manoel de Barros ao fazer uso, em suas produções, de recursos regionais como o discurso oral, o costume, como, por exemplo, o que acabamos de ver sobre o resgate do tema do Cururu, um canto folclórico típico da região norte do Mato Grosso, região de onde este escritor provém.

Apontamos nesse diálogo a aparente “desarticulação” da linguagem, para a qual o poeta chama atenção ao fazer um empréstimo da cantiga popular regional, logo da oralidade, para o corpo textual. Tal recurso acaba por determinar e marcar um processo

¹⁶⁹ CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações / FFLCH/USP: 1996, p. 45.

¹⁷⁰ PAZ: 2003, op. cit., p. 55.

poético que valoriza os “impulsos ingênitos da própria linguagem”¹⁷¹, quando se descobre a possibilidade de criar um poema

por meio de um processo combinatório que opere com os elementos sonoros e rítmicos da língua com fórmulas mágicas. Seu significado surge não do esquema temático desta combinação – um significado oscilante, impreciso, cujo mistério ganha corpo não tanto pelas significações essenciais das palavras como por suas forças sonoras e marginalidades semânticas¹⁷².

Esta possibilidade de criação, segundo Hugo Friedrich, é que se converte em praxe dominante na lírica moderna.

¹⁷¹ FRIEDRICH: 1991, op. cit., p., 50.

¹⁷² Ibidem, p., 50.

III CAPÍTULO:

Olhar para as “pré-coisas” do mundo em *Livro de pré-coisas*

*Eu quisera dar em palavras o tom que em mim o
Pantanal ressoa. Ele ressoa virginal como as conchas
ressoam nos brejos. Eu quisera usar a competência das
palavras para pintar em imagens o meu ver.*

(Manoel de Barros)

Muitas são as maneiras de realizar uma viagem. Uns preferem se aventurar no mar e enfrentar “mares nunca dantes navegados” como fizeram Ulisses e Vasco da Gama. Outros preferem se aventurar no ar como fizeram Dédalo e Ícaro. Outros para lugares subterrâneos como propõem Dante Alighieri e Orfeu. Outros pelo sertão como Riobaldo e Paulo Honório e muitos outros preferem a viagem ao interior de si mesmos. De qualquer maneira, toda viagem é uma forma de busca, uma vez que traz em seu bojo o desejo profundo de mudanças interiores, de uma necessidade de experiências que acaba por superar o simples deslocamento físico. Quanto ao universo literário, sobretudo, a viagem simboliza, nas obras em prosa e verso, uma aventura e uma procura - seja de algo concreto seja de algo espiritual, subjetivo. Todos sonham com o desconhecido. Todos anseiam aplacar dentro de si essa busca incansável de algo novo. O viajante é um curioso, um insatisfeito, um inquieto. Então: viajar é sempre preciso, já nos mostravam os argonautas, Camões, Fernando Pessoa e outros tantos que se aventuraram ao mundo e ao outro¹⁷³.

Manoel de Barros por reiteradas vezes utiliza-se do tema da viagem, em suas obras, tanto ao abordar a infância - que de certa maneira representa um mergulho do ser em si mesmo, quanto ao se lançar por “ermos e errâncias”, numa busca constante de si e do outro, pois, segundo esse poeta “o que desabre o ser é ver e ver-se”¹⁷⁴. A nosso ver alguns fatores contribuíram para o desenvolvimento do tema da viagem em obras de Manoel de Barros e marcaram a aquisição de experiência e sabedoria deste poeta, na grande arte de descobrir, criar e (re)criar mundos: a infância vivida no chão do Mato

¹⁷³ Sobre a representação simbólica da viagem ver CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 15 Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

¹⁷⁴ BARROS, Manoel. *O guardador de águas*. São Paulo/Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 23.

Grosso, as descobertas de estudante no Rio de Janeiro, a experiência vivida em grandes metrópoles como Paris, Nova York, Roma e Lisboa. É oportuno lembrar que, ainda jovem, Manoel de Barros fez algumas viagens que também contribuíram, posteriormente, para um dos traços mais marcantes da obra deste construtor de linguagem: a da observação e reconhecimento de pequenos detalhes do mundo ao seu redor, fator este que perpassa toda sua escritura.

Como afirmamos em momentos anteriores, desde o seu primeiro livro *Poemas concebidos sem pecado*, de 1937, a viagem é motivo de descobertas para Cabeludinho, que anos depois viaja de trem para os “rios de janeiros” para fazer seus estudos. Nas duas obras seguintes, *Face Imóvel*(1942) e *Poesias*(1956) o cenário de seus poemas é composto por observações do mar, das pessoas e acontecimentos no Rio de Janeiro e em algumas vezes seus versos voam num retorno às lembranças da fazenda – chão de sua infância. Nas obras seguintes é constante a presença de um sujeito poético que percorre lugares ao encontro da matéria que compõe sua obra: a natureza humana, vegetal e animal.

Além do tema da viagem, como acabamos de apontar, e das mudanças que ela provoca no viajante para toda a vida, em maior ou menor grau, outro tema que comparece com pertinência e insistência, dentre outras várias possibilidades oferecidas pelo conjunto das obras de Manoel de Barros, atravessada constantemente pelo trabalho metalingüístico, é a memória.

Nos poemas de Manoel de Barros, o papel da memória é bastante importante para sua realização. Essa memória é constantemente revisitada e reinventada. Sua escrita, dessa maneira, talvez aponte para a afirmação de que se vive na linguagem o que, de certa forma, não se pode viver na vida ou no momento exato das experiências. Assim, o tempo funcionaria como aquela “maquininha” de construir histórias que permite a possibilidade de viver muitas vezes aquilo que se vive, “concretamente” apenas uma vez, ou aquilo que se poderia ter vivido. Nesse sentido, a poesia de Manoel de Barros significa, de certa forma, esse gesto de repetição que não cansa de dizer ou inventar um mundo de possibilidades que se abre ao leitor. E a memória funciona como um instrumento indispensável para empreender as mais diversas viagens.

Considerando, então, que há no “viajar sem porto a sede de uma inteligência sempre inquieta de novos horizontes”¹⁷⁵, Manoel de Barros, em entrevista a José Castelo¹⁷⁶, nos conta que alguns anos de sua vida andou por vários lugares, pois

havia um certo fascínio em mim por cidades mortas, casas abandonadas, vestígios de civilização. Um fascínio por ruínas habitadas por sapos e borboletas. Eu gosto de ver alguma germinação da inércia sobre ervinhas doentes, paredes leprentas, coisas desprezadas. As fontes de minha poesia, estou certo, vêm de errâncias desurbanas.

Essas casas abandonadas são como aquelas lembranças que adormecem sob o peso dos dias, mas que pelas mãos do poeta são acordadas sempre para que digam o que não terminaram de dizer. Essas borboletas e sapos nos seus mundos de ar e água são para o poeta, o invisível que ele quer e anseia por tornar visível e vivo pela sua poesia atravessada pelo crivo da linguagem.

Esse gosto pela observação de pequenas coisas aflorado no jovem e curioso Manoel – espécie de um “turista aprendiz” - é que percorrerá várias imagens criadas no tecido textual da obra deste poeta, num claro diálogo com a experiência vivida.

No entanto, de todas as experiências vividas, à volta e o contato com sua terra natal e, sobretudo com o Pantanal, é que marca definitivamente a arte criativa de Manoel de Barros. Lugar onde “árvores, bichos e pessoas têm natureza assumida igual”¹⁷⁷ e em cada fazenda desse lugar se encontra uma “ilha lingüística”, na opinião do poeta.

O Pantanal, enquanto matéria prima, atravessa quase toda sua produção. Como afirmamos em momento anterior, este procedimento já rendeu em Manoel de Barros, por inúmeras vezes, a classificação de “poeta ecológico”, “poeta pantaneiro”, e na grande maioria, suas obras constantemente são classificadas como “guia literário do Pantanal”. A nosso ver, esta classificação acaba por restringir e muito a grandeza, não só de seu trabalho como a da linguagem, mas também acaba por reservar um lugar inferior aos valores, aos costumes e às crenças de uma gente que se faz ouvir pela voz do poeta. Nesse sentido diríamos que a linguagem é o lugar do trabalho plástico dessas coisas, é o lugar da verbalização de um mundo que possui sua própria linguagem e que o poeta traduz.

¹⁷⁵ BOSE: 1994, op. cit., p., 135.

¹⁷⁶ CASTELO: 1996, op. cit., p., 12.

¹⁷⁷ BARROS, Manoel de. *Livro de pré-coisas*. 4.ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Record, 2003, p., 9.

Mais do que todos, *Livro de pré-coisas*, de 1985¹⁷⁸, se torna responsável por essa interpretação sobre o poeta, uma vez que logo no subtítulo desse livro lê-se “Roteiro para uma excursão poética no Pantanal”, e como “Ponto de partida” o autor anuncia e adverte os leitores que “este não é um livro *sobre* o Pantanal. Seria antes uma anúncio. Enunciados como constativos. Manchas. Nódos de imagens. Festejos de Linguagem” (p. 9 - grifo do autor). Nesse caso não será a natureza do Pantanal descrita no livro pelo poeta, mas será o olhar do poeta que inventará uma outra natureza, ou melhor, como ele mesmo anuncia, irá “transfazer”, pois “aqui o organismo do poeta adoce a Natureza. De repente um homem derruba folhas. Sapo nu tem voz de arauto. Algumas ruínas enfrutam. Passam louros crepúsculos por dentro dos caramujos. E há pregos primaveris...” (idem).

Dessa maneira, o poeta lança o convite de uma viagem através da linguagem pelo espaço escolhido, recriado, e em nenhum momento esta obra ou outra deixa entrever algum vestígio da luta pelos princípios da ecologia. O que a leitura das obras de Manoel de Barros nos oferece é uma proposta irrecusável de nos aventurar por finas e translúcidas teias do tecido poético. Portanto, ao percorrer o *LPC* não encontraremos as exuberantes paisagens do Pantanal e sim um convite a “uma viagem que nos viaja” a percorrer “caminhos desconhecidos”¹⁷⁹.

Percebemos que o olhar do poeta, nesta obra, funciona como um farol invertido. Enquanto que no farol a luz observativa sai de um ponto determinado para iluminar e vigiar o exterior, o geral, expandindo, assim, a abertura do ver mais, do ver longe, no *LPC*, o olhar poético faz um caminho inverso ao sair de fora e ajustar o foco apontando para um ponto, para um centro. O olhar, nesta inversão, focaliza o particular mais que o geral do objeto observado, como em um microscópio.

- *Livro de pré-coisas*

O *LPC* é dividido em quatro partes. Na primeira, “Ponto de partida”, além da advertência aos viajantes-leitores, conforme já comentamos, um “Narrador apresenta

¹⁷⁸ Conforme assinalamos anteriormente, neste trabalho será utilizada a edição de número quatro, publicada em 2003 e passaremos a nos referir a essa obra pelas iniciais de seu título em maiúscula: *LPC*

¹⁷⁹ DIEGUES, Douglas. “Gozo vivificante”. In: BARROS: 2003, op. cit. (texto localizado na contracapa de *LPC*)

sua terra natal” que por meio da metalinguagem apresenta Corumbá - “Portão de Entrada para o Pantanal”, “cidade velha” em que “o tempo e as águas esculpem escombros nos sobrados anciãos” e “desenham formas de larvas sobre as paredes podres”, que “são trabalhos que se fazem com rupturas – como um poema” (p.11).

No decorrer da obra, observamos que tal ruptura se dá tanto com o tempo presente, como com a natureza completa e exuberante que o Pantanal oferece. Manoel de Barros rompe com esta natureza já construída e propõe uma outra. O poeta se comporta ora como uma testemunha, ora como um inventor dessa nova natureza, desse novo espaço. Não será por acaso que nessa obra está presente uma voz que narra e outra que conta, fornecendo elementos sobre essa “excursão poética”, proposta já de início. Assunto que será tratado em um dos itens no decorrer deste texto.

Nessa primeira parte nos deparamos com várias características típicas da escrita desse autor. Ao apontar um narrador para apresentar sua terra natal, inserindo, portanto, um elemento tipicamente do gênero narrativo, permite o alargamento do gênero poético. E no decorrer dessa obra, vemos que a voz do narrador ora se mistura, ora se assemelha a uma voz muito próxima à do contador oral, inclusive ao incorporar a linguagem local e o aproveitamento de “causos” e credices da região “transfeita”.

Começa por desenhar através da voz e do olhar do narrador, uma tela onde os elementos são incorporados: a natureza, o vegetal, o animal e o humano. Através desse olhar é que nos é aberto o “Portão de Entrada para o Pantanal”, e por meio desse olhar “transfazedor” é que essa natureza não nos é dada por completa e acabada, muito pelo contrário, esse Pantanal será poeticamente criado ou recriado através dos versos narrativos, dos causos, “das águas e de pedras”, dos “cuiabanos, papa-bananas, chiquitanos e turco”, além do silêncio e do “rumor de útero nos brejos” (p. 12) que compõem a segunda parte da obra intitulada “Cenários”. Na terceira parte da obra nos é apresentada uma personagem emblemática, a qual comparecerá em várias obras vindouras de Manoel de Barros - Bernardo, que se mistura à própria natureza que o rodeia. Já na última parte intitulada “pequena história natural”, nos é dado a conhecer mais intimamente alguns bichos, pássaros e insetos. Suas vivências e presença se misturam ao corpo poético e pantaneiro da obra construído através da edificação da linguagem.

Assim, no direcionamento do olhar é que acontece, através da metamorfose do mundo em pleno despertar, em pleno florescer, uma excursão verdadeiramente poética desse Pantanal que vem desafiar os “pré-conceitos” de críticos e leitores que buscam

incessantemente definir o poeta e sua obra, como se isso fosse possível, uma vez que a cada abrir e fechar de páginas novas imagens, novos desafios explodem perante a retina do leitor.

Dessa maneira, propomos analisar aqui alguns elementos inseridos no *LPC*, tendo como objetivo principal discutir a representação semântica desse “olhar” que o poeta lança para o interior de seu mundo, ou seja, da própria palavra e sua intencionalidade ao propor um outro mundo possível, atravessado pelo gesto mítico e lingüístico da criação.

1. A arte de contar “as nossas coisas simples”

Porque a maneira de reduzir o isolado que somos dentro de nós mesmos, rodeados de distâncias e lembranças, é botando enchimento nas palavras. É botando apelidos, contando lorotas. É, enfim através das vadias palavras, ir alargando os nossos limites.

(Manoel de Barros)

Através destes versos retirados do *LPC* e que servem de mote da discussão empreendida por nós nesta parte do texto é que também nos autoriza retomar as palavras de Octavio Paz¹⁸⁰ extraídas do seu belíssimo texto “Linguagem”, texto citado em momentos anteriores, quando este estudioso compara a palavra a uma “ponte através da qual o homem tenta superar a distância que o separa da realidade exterior”, já que ela – a palavra -, na opinião de Paz, é o único testemunho da realidade do homem.

Nesses versos, em epígrafe, observamos que além da utilização da palavra como meio de reduzir o isolamento e alargar os limites, há de considerar a importância dada à questão do “aproveitamento” de materiais da realidade na tessitura poética. Essa questão, na obra que ora lemos, inclui não somente “o contar lorotas”, mas, sobretudo a exposição e escolhas de elementos da (con)vivência do poeta no e com o seu espaço – o Pantanal. Recurso este que, como já afirmamos, não diminui o valor deste poeta e nem vai ao encontro da classificação, que por várias vezes, lhe foi atribuída – a de poeta regional, ecológico, entre outras denominações, mas antes de tudo nos revela uma

¹⁸⁰ PAZ: 1982, op. cit., p., 43.

criação madura e bem resolvida esteticamente, sobretudo pelo rigor da utilização das palavras e criação de imagens inusitadas.

Levamos em conta que “uma obra, embora pertencendo ao ramo genérico cuja essência a escrita revela prioritariamente, pode participar também da natureza ou dos traços particulares de outros gêneros”¹⁸¹. Observamos, dessa maneira, que a obra, aqui analisada, apresenta gênero híbrido trazendo algumas marcas narrativas como, por exemplo, a presença de personagens – considerando nomes próprios, situações de diálogos que permeiam tais personagens -, a presença de um narrador, pequenos “causos” e lendas, o emprego de marcas lingüísticas do registro coloquial, além da demarcação de um espaço, o Pantanal. Estes últimos elementos, que apontamos, corroboram para o hibridismo do gênero, dialogando, dessa forma, com a literatura oral.

Essa literatura – a ignorada irmã mais velha e popular da literatura oficial¹⁸² - tem no seu alicerce o uso da linguagem oral, a qual ainda age cantando, falando, representando, dançando no meio do povo, segundo Câmara Cascudo, pois “não há povo que possua uma só cultura, entendendo-se por ela uma sobrevivência de conhecimentos gerais.”¹⁸³ Essa linguagem, “a nossa herança”¹⁸⁴, faz parte de nós tanto quanto a habilidade de andar ereto ou usar as mãos, segundo Eric Havelock, por isso mesmo, “constitui um engano descartar tal herança, aplicando-lhe rótulos como primitiva, selvagem ou inculta.”¹⁸⁵

No entanto, a relação entre a literatura escrita e oral possui o caráter de uma tensão mútua e criativa contendo uma dimensão histórica, afirma Havelock, e que por vezes essa tensão pode manifestar-se como tendência em favor de uma oralidade resgatada¹⁸⁶.

A presença do uso da linguagem oral é uma constante no conjunto da obra de Manoel de Barros, como já afirmamos. A utilização dessa linguagem marcada por uma coloquialidade recai com certa ênfase em várias de suas obras, remetendo, dessa maneira para um espaço, sobretudo em *LPC* quando essas marcas coloquiais ficam latentes nas vozes trazidas na obra, através dos diálogos entre personagens e em algumas vezes na maneira de contar um “causo”, uma crendice.

¹⁸¹ LEITE, Ana Mafalda. “Da poeticidade à narrática”. In: *A Poética de José Craveirinha*. Lisboa: Veja, 1991, p., 88.

¹⁸² CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura Oral* – Vol. VI. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952, p. 23.

¹⁸³ *Ibidem*, p., 27.

¹⁸⁴ HAVELOCK, Eric. “A equação oralidade - cultura escrita: uma fórmula para a mente moderna”. In: OLSON; TORRANCE: 1995, op. cit., p., 27.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p., 27.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p., 18.

Inferimos que essa coloquialidade textual em Manoel de Barros, sobretudo nesta obra, “aponta para uma maior proximidade com um interlocutor e chama atenção para certa quebra da cerimonialidade, dita “cultura”, (acrescentaríamos formal ou até padrão), da escrita”¹⁸⁷, quebra esta que revela o gosto e escolha “por um certo estatuto consonante com a oralidade”¹⁸⁸. Ao percorrermos os versos de *LPC* nos deparamos com o resgate de vários recursos característicos da oralidade, dos quais passamos a visitar nos itens que se seguem.

1.1. “A arte de narrar”

Como afirmamos, nesta obra comparece um sujeito que viaja e que conta sua aventura. Esse “eu”, que tomamos a liberdade de denominar como “eu-narrador”, ao adentrar pelo portão que o leva ao Pantanal e ao deparar com os ribeirinhos que ali vivem, vai registrando o que presencia. A essa voz que conta se misturam outras vozes, as dos habitantes daquele lugar, conforme assinalamos anteriormente.

Logo na primeira parte de *LPC* comparece uma sábia recomendação de Pocito – um dos moradores da região pantaneira e conhecedor do lugar - que dá um conselho ao narrador que viajou “de lancha ao encontro de seu personagem” (p.15): “Oive de mi, xará. Quem não ouve conselho, conselho ouve ele” (p. 16), para em seguida apresentar a esse narrador “o portão da Nhecolândia, entrada pioneira para o Pantanal” (idem). E a partir dessas primeiras vozes que observamos no início dessa obra, comparecem outras que se mesclam a elas.

Essa observação nos leva às reflexões que Walter Benjamin empreendeu ainda em 1936, sobre o narrador clássico no texto “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”¹⁸⁹, no qual ele discute o fim da arte de narrar. De maneira mais ampla, o teórico fala sobre a nossa crescente incapacidade de contar.

Walter Benjamin afirma que a “arte de narrar está em vias de extinção”¹⁹⁰, por vários motivos. Um deles é causado pelo “declínio da aura” da arte tradicional. Outro

¹⁸⁷ LEITE: 1991, op. cit., p.95.

¹⁸⁸ Ibidem, p., 95.

¹⁸⁹ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Ed. São, m Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1)

¹⁹⁰ Ibidem, p., 197.

motivo é a conseqüência trazida pela guerra, pois quando esta terminava o homem voltava vazio de experiências vividas. Segundo Benjamin,

São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências¹⁹¹.

Para esse teórico, dentre os narradores, existem dois grupos que se interpenetram de múltiplas maneiras: aquele que viaja, pois segundo o povo, quem viaja tem muito que contar, portanto é aquele que sai do seu mundo individual e participa do mundo do outro, e aquele que conhece suas próprias histórias e tradições, o segundo grupo.

Levando em consideração alguns dados, já mencionados sobre as viagens realizadas pelo poeta Manoel de Barros, e sua afirmação de que “o que escrevo resulta de meus armazenamentos ancestrais e de meus envolvimento com a vida”¹⁹², podemos afirmar que não é por simples acaso a criação dessas vozes “narradoras” em *LPC*. Vimos a semelhança entre esses narradores que transitam nos dois grupos apontados por Walter Benjamin aos dois exemplos que trouxemos nos trechos, acima citados, o do “narrador” que viaja ao encontro de seu personagem e a figura de conselheiro, Pocio, que dá conselhos ao visitante. Pocio aqui toma para si o papel daquele narrador clássico, o sábio que dá conselhos, conforme Walter Benjamin aponta.

A maneira simples de contar tem suas raízes na necessidade do homem se comunicar, e segundo Walter Benjamin na sua capacidade de intercambiar experiências. Dessa maneira, observamos em “Lides de campear”, poema inserido também na primeira parte de *LPC*, uma tentativa de compensar ou justificar o trabalho artesanal do pantaneiro, quando o poeta atesta sobre tal ofício:

No conduzir de um gado, que é tarefa monótona,
de horas inteiras, às vezes de dias inteiros – é no uso
de cantos e recontos que o pantaneiro encontra o seu
ser. Na troca de prosa ou de montada, ele sonha por
cima das cercas. É mesmo um trabalho na larga, onde
o pantaneiro pode inventar, transcender, desorbitar
pela imaginação.

(*LPC*, p. 33)

¹⁹¹ Ibidem, p., 197-198.

¹⁹² BARROS: 1990, op. cit., p., 315.

Por um lado este trabalhador se aproxima ao universo do *homo-narratio*, para reportarmo-nos ao pensamento benjaminiano, no uso de sua capacidade inventiva de criar e transmitir suas experiências, as quais são inseparáveis do mundo que o rodeia. A enumeração dos verbos “inventar”, “transcender”, “desorbitar”, no infinitivo, traz uma movimentação ao trabalho monótono do pantaneiro, remete ao trabalho do homem ainda ligado ao trabalho manual, parecido ao do artesão e do próprio poeta, pois assim como este, “o pantaneiro vence o seu estar isolado, e o seu pequeno mundo de conhecimentos, e o seu pouco vocabulário – recorrendo às imagens e brincadeiras” (p. 34).

Nesse trecho é muito interessante notar a perspectiva adotada pelo poeta em relação à meditação desencadeada, a partir da própria construção da textura verbal, que remete ao ato de escrever enquanto trabalho de concretização.

Assim, “Nos primórdios” (p.37) – poema inserido também na primeira parte de *LPC* – o “eu” que conta começa com o verbo “era”, utilizado no início da maioria das narrativas orais como fórmula usual: “era uma vez...”:

Era só água e sol de primeiro este recanto. Meninos
cangavam sapos. Brincavam de primo com prima. Tor-
do ensinava o brinquedo “primo com prima não faz
mal: finca finca”. Não havia instrumento musical. Os
homens tocavam gado. As coisas ainda inominadas.
Como no começo dos tempos.

(*LPC*, p. 37)

O verbo utilizado no pretérito “era” acompanhado pelo advérbio “só” remonta um tempo outro – o início de uma formação de sociedade ainda não nomeada, ainda não existente enquanto modelo, tal qual hoje concebemos. Remete, portanto, ao tempo mítico, ao tempo inaugural, assunto que retomaremos mais adiante.

O tom de contar se aproxima ao bíblico, mas atravessado de certa ironia:

Logo se fez a piranha. Em seguida os domingos e
feriados. Depois os cuiabanos e os beira-corgos. Por
fim o cavalo e o anta batizado.
Nem precisavam dizer cresci e multiplicai. Pois já
se faziam filhos e piadas com muita animosidade.

(*LPC*, p. 37)

Apesar de apontar para um tempo passado, “Nos primórdios”, como atesta o título, essa voz que conta não é o do habitante daquela região, pois a construção sintática obedece ao padrão normativo das regras de construções frasais. No entanto, a temática escolhida e a maneira de exposição simples, com seqüência lógica, aproximam-se das narrativas orais. Sabemos que cada vez que se conta, ou se narra uma narrativa, é um acontecimento, situado de acordo com os fatores do meio e da cultura, marca esta que apontamos como uma atualização do ato de contar nesta obra, assim como vamos perceber em outros “causos” que comparecem em *LPC*.

1.2. Alguns “causos” – outros lastros de oralidade

Em *LPC*, encontramos dois outros “causos”, uma vez que o “Pantanal é muito propício a assombrações” (p. 53). Um deles versa sobre os “lobisomens, que são uma espécie de assombração que bebe leite” (p.53). Assim, lemos nestes versos que:

Houve quem tenha visto até lobisomen de chinelo. Vento que sopra na folha do rancho pode que seja. Passos no quarto da moça, imitando com passo de gente, já ouvi chamar de lobisomen. Parente de viúva aparece muito de noite. Pede mingau, pede vela e se vai. Às vezes até pede para a viúva acompanhá-lo do outro lado do mato, a fim que não fique extraviado o errante por esses cerradões de três pêlos.

(...)

Tem gente que não conhece lobisomem de vista. É muito difícil mesmo. Houve quem enviasse bilhete em pescoço de cachorro marcando encontro na hora que a lua tiver arta. Fazem caprichos.

(LPC, p 53)

Outro “causo” é sobre a velha Honória que virou “serepente”, destino daquele que “termina de inteirar cem anos”, já que o “Pantanal tem muitos veios para esses indumentos” (*LPC*, p. 54).

Foi o caso de uma velha Honória. Outubro ela sumiu de casa e tardou comprido. Dezembro apareceu de escamas na beira da vazante. Estava pisada na cacun-cunda e os joelhos criaram cascão de tanto andar no ti-juco. A língua muito fininha, ofídica, assoprava agora

como no tempo de pegar a arca de Noé. Mesmo até raios de sol às vezes nela tremblavam. Hora teve que não se podia mais dizer se era ave estrupício ou peixe-cachorro.

(*LPC*, p.53)

Percebemos, também aqui, certa atualização destes pequenos “causos” no ato de contar, realizado por meio do recurso da ironia, que é atravessado por outro elemento, o humor. A ironia e o humor são a grande invenção do espírito moderno, segundo Octavio Paz¹⁹³. O humor nasce com Cervantes, lembra-nos Paz, e consiste em tornar ambíguo o que toca: “é um juízo implícito sobre a realidade e seus valores, uma espécie de suspensão provisória, que o faz oscilar entre o ser e o não ser.”¹⁹⁴

No primeiro “causo”, o do lobisomen, Manoel de Barros retoma uma lenda popular conhecida em quase, ou, em todo o Brasil. No entanto, esse novo enredo toma uma fisionomia particular aqui, através do elemento da ironia, pois essa “assombração” é plenamente humanizada na descrição de suas ações: beber leite, entrar no quarto de moças, visitar viúvas fingindo ser parente.

No segundo “causo”, o tom irônico também prevalece. Ao contrário das atitudes características humanas do primeiro, aqui a velha Honória recebe uma grande carga de animização como: criar escamas, ter língua “ofídica”, rastejar de joelhos ao invés de caminhar ereta. A ironia ganha uma carga maior, neste segundo “causo”, quando esta voz que conta traça uma comparação do acontecido com a velha Honória relacionada a outras lendas que tratam da transformação de pessoas em outras espécies. No entanto, essas pessoas transformadas voltam ao seu estado normal na resolução do feitiço ou do enigma ou até mesmo pelo término de um castigo ou por algum “gesto de amor”, mas aqui, a velha Honória não deseja voltar à sua forma inicial:

Heróis gregos viraram de rochas de anêmonas de
Água – freqüentemente. Porém desviraram logo, ao
primeiro gesto de amor.

Velha Honória parece que não pretende desvirar.
Nem que a chamem de *darling*.

(*LPC*, p.54-55)

A posição de quem conta fica bastante evidente ao situar-se ora num campo bastante criativo que aponta para uma subjetividade crítica nesses pequenos “causos”,

¹⁹³ PAZ: 2003, op. cit.. *Lz* “Ambigüidade do romance”, p., 70-71.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p., 71.

por meio do par ironia e humor, ora no campo do mito, ao resgatar lendas da tradição popular, adequando-as ao espaço da região apontada.

Câmara Cascudo, ao abordar sobre os elementos e temas da Literatura Oral¹⁹⁵, começa por afirmar que por muito tempo acreditou-se ser esse tipo de produção (estória popular, anedota, ditado, adivinha, canto com letra) formado por elementos simples e reduzido à estrita função daquele uso e, como expressão local. Tal produção, também, serviria para o conhecimento dos vizinhos e entendimento dos estrangeiros ao apontar, por meio das estórias, características do lugar. No entanto, cada produção é constituída por “elementos justapostos, encadeados, formando o enredo, o assunto, o conteúdo.”, pondera Câmara Cascudo¹⁹⁶. Mesmo não se tratando de elementos novos e inéditos, essas ‘estórias’, sob várias nuances, aparecem em muitos outros lugares, próximos e distantes. A novidade, segundo esse estudioso, “consiste na forma tomada por esses elementos-temas para a combinação”¹⁹⁷ de cada uma delas. Essa combinação se dá pelos inúmeros elementos que o escritor lança mão em sua produção.

O narrador desses “causos”, em *LPC*, não se comporta como simples transmissor daquilo que ouviu, não se coloca também como detentor de tal história, pois as modifica inserindo nelas elementos do cotidiano, como as ações da suposta assombração, o lobisomen, e por vezes, elementos que remetem ao espaço alagadiço e brejoso do Pantanal, como “beira da vazante”, citado no penúltimo trecho. Fatores estes que tornam responsáveis por denunciar no espaço uma região, e no tempo uma época, segundo Câmara Cascudo¹⁹⁸, marcando com isso um caráter universal nessa produção.

Segundo Walter Benjamin, “quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia”¹⁹⁹. Ato que se diferencia do estado solitário do leitor do romance, na opinião desse crítico. Assim, somos convidados, por várias vezes, a “ouvir-ler” outros pequenos “causos” e outras pequenas lendas distribuídas nas páginas do *LPC*, como se o “eu” que conta se dirigisse não somente ao seu narratário, aquele que está perto “ouvindo” a história nas páginas da obra, mas também aos seus leitores ou futuros leitores: “O caso eu aprendi de oitava, xará. Oive de mi” (p.80). Esse é outro elemento resgatado das fontes orais nessa obra e

¹⁹⁵ CASCUDO: 1952, op. cit., p., 31.

¹⁹⁶ Ibidem, p., 31.

¹⁹⁷ Ibidem, p., 31.

¹⁹⁸ Ibidem, p., 31.

¹⁹⁹ BENJAMIM: 1986, op. cit., p., 213.

que, de certa maneira, traz o objetivo de fornecer um contexto sobre a formação humana, vegetal e animal do espaço pantaneiro.

Em nossa opinião, algumas dessas pequenas “estórias” que lemos remetem a experiências e conhecimentos bastante particulares, os quais acreditamos que só podem ser contados ou transmitidos por uma pessoa que mantém ou manteve contato mais próximo com o interior daquela região e daquela cultura específica, como abordaremos a seguir. No entanto, vale a pena ressaltar que toda essa carga de vivências, que insistimos em apontar, na produção desse poeta vem atravessado pelo trabalho crítico e subjetivo da linguagem, papel de todo escritor que se atreve a pisar no terreno movediço e oscilante das imagens, no mundo indizível da poesia.

1.3. Outros “causos” corriqueiros

Octavio Paz afirma que “a verdade do poema apóia-se na experiência poética, que não difere essencialmente da experiência de identificação com a “realidade da realidade”²⁰⁰. Assertiva que respalda o que afirmamos acima e que reforça a nossa opinião de que a escrita de Manoel de Barros também é resultado de sua (con)vivência no e com aquele espaço, matéria de sua poesia.

Encontramos em *LPC*, outras passagens que apontam para certas particularidades daquela região. E mais uma vez o ato contado é reatualizado e marcado pelo crivo do sujeito da enunciação, com o objetivo, nesta obra, de aludir à origem, hábitos, crenças e costumes de um determinado povo:

Pois foi esse o povo ladino, sensual e andejo que
um dia atravessando o rio Taquari, encheu de filhos e
de gado o que se chama hoje, no Pantanal, a zona da
Nhecolândia.

(*LPC*, p. 75)

O ato de dormir em redes, por exemplo, é ainda hoje um costume bem típico do interior de Mato Grosso, ora para amenizar o enorme calor da região que constantemente chega a quarenta graus durante o dia, ora pela facilidade no

²⁰⁰ PAZ: 2003, op. cit., p., 50.

aproveitamento do próprio material artesanal proporcionado pela cultura do plantio de algodão que, depois de colhido e transformado em fios resistentes, foram e são produzidos pelas mulheres, agora em menor escala, redes bordadas com vastas franjas, decoradas com motivos da região. Vejamos uma passagem em *LPC*:

Em 1926, o antropólogo Claude Lévy-Strauss, de viagem por ali, notou a pobreza dos móveis que encontrou no interior das residências. Dois ou três mocos na sala, arames de estender roupas nos quartos servindo de armário – e redes. Redes armadas por todos os cantos. Redes muitas de varandas artísticas, servindo de vasilhas de dormir e de sestar.

(*LPC*, p. 74-75)

Outro elemento típico das regiões amazônica e mato-grossense, logo da região pantaneira, é o uso do guaraná em pó, substituindo, em determinados locais, sobretudo o rural, o café. Pelo positivo teor dos componentes ativos do guaraná, que ajudam no cansaço físico e mental no seu uso diário, muitas são as lendas referentes a esse produto, inclusive de atribuir ao guaraná certo poder afrodisíaco.

O costume da utilização do guaraná, bem como de seus efeitos, ganha uma nova versão nesta obra. Após sabermos do costume típico da reprodução humana através do “hábito de sestar ao mormaço do meio-dia” sobre as redes, onde “se amulheravam e se afilhavam também”, pois “a blandícia do mormaço engendrava crianças” (75), gesto este apontado pelo ‘eu’ que narra como “coisa imanente e afrodisíaca, que muito deve ter influído nas tendências voyeurísticas daquele povo” (idem), somos informados sobre o poder do guaraná:

(...) bem como o hábito do guaraná que é bebida afrodisíaca, porém no seu ralar e não na substância da bebida. Eis que no ralar a mulher meneia os quadris. E o desejo dos homens provém do mover dos quadris. Coisa que eu não descreio.

(*LPC*, p75)

Através da ironia, as potencialidades atribuídas ao guaraná ganham uma outra versão. A ironia é enfatizada pela última sentença que insere o consenso da voz que conta, marcada pelo pronome pessoal em primeira pessoa do singular “eu”: “Coisa que eu não descreio.”

“Dos veios escatológicos”, a memória do “eu” que conta vai ao encontro de pequenos e corriqueiros acontecimentos e/ou comportamentos bastantes particulares da região rural de Mato Grosso. Assim lemos sobre uma vila que ainda não possuía instalações sanitárias como hoje conhecemos:

Na Vila não se praticam latrinas. Donas desabavam em urinóis. E os homens no mato. Os porcos seguiam os homens pelos trilheiros que davam no mato. (...) Na hora do homem fazer força, quando a vaidade se acaba, justo aí chegavam os porcos famintos e, lhes entrando nos homens por debaixo, saíam com eles nas costas, quando lhes não prostravam na própria obra.

(*LPC*, p. 73)

A estória popular, segundo aponta Câmara Cascudo, “é revelador dos dados imediatos de psicologia coletiva, humor, alegria, compreensão, sentido social e humano, crítica, sátira, consagração e repulsa”²⁰¹. O elemento do humor revela o lado psicológico desse “eu” que informa satirizando sobre pequenos atos desse povo “ladino” que um dia atravessou o Rio Taquari, ao mesmo tempo, esse contador acaba por atualizar esses atos, injetando nesse contar sua versão particular, ou melhor, esses atos contados se modulam a essa nova versão dada²⁰².

Essa atualização de “causos” e de pequenos contos que afirmamos acima faz parte do trabalho poético e experiência de Manoel de Barros e se realiza aqui através da chamada memória semântica²⁰³, um dos três diferentes sistemas de transmissão da memória humana, que consiste na capacidade dessa memória conter uma função esquematizadora e extremamente eficaz, não somente de selecionar e organizar vastas quantidades “de material armazenado em padrões de significado, mas também de ‘girar em torno’ de esquemas já formados e reorganizá-los segundo as intenções e atitudes”²⁰⁴. Portanto, esse sistema de memória além de fornecer um repertório, possui a capacidade de transformar, alterar, modificar tal repertório. Essa capacidade atribuída à memória semântica, sobretudo relacionada ao poeta, vem perpassada por um outro fator, a imaginação que, segundo Octavio Paz concebe, é “a condição necessária de toda

²⁰¹ CASCUDO: 1952, op. cit., p., 261.

²⁰² BRUNER, Jerome e WEISSER, Susan. “A invenção do ser: a autobiografia e suas formas”. In: OLSON e TORRANCE: 1995, op. cit., p., 144.

²⁰³ Ibidem, p., 147.

²⁰⁴ Ibidem, p., 147.

percepção; e, além disso, é uma faculdade que expressa, mediante mitos e símbolos, o saber mais alto”²⁰⁵, o do campo poético.

2. Entre o concreto e o poético: o Pantanal como forma mítica da criação do mundo

*Quando meus olhos estão sujos da civilização,
cresce por dentro deles um desejo de árvores e
aves. Tenho gozo de misturar as minhas
fantasias o verdor primal das águas com as
vozes civilizadas.*

(Manoel de Barros)

Berta Waldman²⁰⁶ na introdução da obra *Gramática expositiva do chão - poesia quase toda*, assim se posiciona sobre o *Livro de Pré-coisas*.

Manoel de Barros opera a passagem cíclica da morte à vida, apontando para a constante mutação das coisas. A mesma mutação que ele persegue quando trata da natureza que tem no Pantanal seu lugar privilegiado. Fundindo terra e água (duas palavras chave dessa poesia), em que a primeira é passagem obrigatória para o que nasce, se decompõe e renasce, e a segunda alimenta a terra, sendo assim fonte de vida e de regeneração, o Pantanal assume a forma mítica da criação do mundo no *Livro de Pré-Coisas*.

Dessa maneira, o título da obra é bastante sugestivo ao objetivo do autor. Manoel de Barros faz a recriação poética do seu espaço ao buscar na raiz das coisas sua constituição. O espaço se dá, ou se constrói a partir do momento em que a voz do poeta vai nominando tudo que concerne ao mundo pré-concebido, como se operasse uma “fusão – ou melhor, a reunião – da palavra e da coisa, do nome e do nomeado”²⁰⁷. Portanto, escrita e “mundo” se fundem no ato criador, uma vez que “o Verbo cria o que ele nomeia”, na opinião de Zumthor²⁰⁸.

Mircea Eliade²⁰⁹ afirma que:

²⁰⁵ PAZ: 2003, op. cit. In: “O verbo encarnado”, p., 78.

²⁰⁶ WALDEMAN; 1990, op. cit., p., 27.

²⁰⁷ PAZ: 1982, op. cit., p., 44.

²⁰⁸ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo; Companhia das Letras, 1993, p., 130.

²⁰⁹ ELIADE. Mircea. *Mitos, sonhos e mistérios*. Lisboa: Edições 70, 1957, p., 24.

Toda poesia é um *esforço* para recriar a linguagem, para abolir por outras palavras a linguagem corrente de todos os dias, e inventar uma nova, pessoal e privada, em última instância *secreta*. Mas a criação poética, tal como a criação lingüística, implica a abolição do tempo, da história concentrada na linguagem – e tende à recuperação da situação paradisíaca primordial, no tempo em que se criava espontaneamente, no tempo em que o passado não existia, porque não havia consciência do tempo, memória da duração temporal. Diz-se aliás dos nossos dias: para um grande poeta, o passado não existe; o poeta descobre o mundo como se assistisse à cosmogonia, como se fosse contemporâneo do primeiro dia da Criação.

O trabalho de criação poética que Manoel de Barros empreende nesta obra vem dialogar com a opinião desse historiador e romancista romeno, sobretudo que, como já afirmamos em momento anterior, ao utilizar o tema da criação em *LPC*, o poeta não se volta a um passado histórico de fundação e ou criação do espaço aludido e, também não traz para o seu trabalho a estrutura que esse lugar – o Pantanal - oferece enquanto um espaço localizável geograficamente em uma determinada região, muito pelo contrário, a escrita desse poeta, empreendida nas páginas desse livro, aposta em um jogo combinatório de recursos que “se acha investido de uma significação inesperada”²¹⁰, para recorrermos a opinião de Ítalo Calvino, que retomaremos adiante.

O mito, expressão *dum modo de ser no mundo*²¹¹, segundo Mircea Eliade, nunca desapareceu por completo, mesmo camuflado ainda sobrevive nas sociedades modernas. Dentre as características que denunciam o comportamento mítico na modernidade, Mircea cita: a imitação de um modelo exemplar, a repetição de um cenário exemplar, a ruptura do tempo profano e a integração do tempo primordial que abre para um grande tempo.

Segundo Joseph Campbell²¹², a função conhecida do mito baseia-se em servir como poderosa linguagem pictorial para fins de comunicação da sabedoria tradicional²¹³. As cadeias simbólicas que envolvem o mito, que já foram objeto de longa meditação e de pesquisas durante longos séculos, segundo Campbell, já serviram a sociedades inteiras como as principais bases do pensamento e da vida, tendo seus padrões culturais moldados por meio delas. “Essas metáforas na realidade tocam e põe em jogo as energias vitais de toda a psique humana”²¹⁴ e servem de vínculo entre o

²¹⁰ CALVINO, Ítalo. “A combinatória e o mito na arte da narrativa”. In: NASCIMENTO, Carlos Arthur R. do. (Trad.). *Atualidade do mito*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p., 78.

²¹¹ ELIADE: 1957, op.cit., p., 16.

²¹² CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix, 2005.

²¹³ Ibidem, p., 254.

²¹⁴ Ibidem, p., 254.

inconsciente e os campos de ação prática que permite uma compreensão madura do mundo dos fatos, necessária a repetição. No entanto, alerta Campbell, para perceber o pleno valor de que se revestem as figuras mitológicas que chegaram até nossos dias é preciso entender que elas não são, tão somente, sintomas do inconsciente, mas também declarações controladas e intencionais de determinados princípios de cunho espiritual, que permaneceram constantes ao longo do curso da história humana.

O Mito, segundo Campbell é:

a revelação de uma plenitude de silêncio no interior e em torno de todo átomo de existência; é algo que dirige a mente e o coração, por meio de figurações cuja forma vem do plano profundo, para aquele mistério último que preenche e cerca todas as existências. Mesmo no mais cômico e aparentemente frívolo de seus momentos, a mitologia dirige a mente para esse imanifesto, que se acha precisamente além do olho²¹⁵.

Essa opinião de que a representação do mito vem cercada e permeada pelo silêncio, dialoga com o que afirma Ítalo Calvino, no texto já citado, “A combinatória e o mito na arte narrativa” que, após empreender uma profícua abordagem sobre o contador de história de uma tribo, bem como sua maneira de, ao contar sua história combinar frases, criar imagens, selecionar elementos, usar a linguagem cotidiana, Calvino pontua que o mito é a parte escondida de toda história, é a parte subterrânea e ainda não explorada porque faltam as palavras para chegar até lá, pois “o mito vive de palavra, mas também de silêncio”²¹⁶. Portanto,

inventar em literatura, é redescobrir palavras e histórias deixadas de lado pela memória coletiva e individual. Por isso o mito age sobre a fábula como uma força repetitiva; ele a obriga a retornar sobre seus passos mesmo quando ela se perde em caminhos que parecem conduzi-la para regiões inteiramente diferentes²¹⁷.

A consciência de fornecer à palavra aquilo que não ficou dito no inconsciente social e/ou individual traduz a força da literatura moderna, segundo esse estudioso. Esse trabalho consiste no esforço que a literatura faz para sair dos limites da linguagem, ou seja, é o que está fora da palavra que faz a criação movimentar-se.

²¹⁵ Ibidem, p., 263.

²¹⁶ CALVINO: 1977, op. cit., p. 77.

²¹⁷ Ibidem, p., 77.

Fortalecidos, portanto, por essas discussões é que objetivamos analisar o tema da criação mítica que, entre o dizível e o não dizível²¹⁸ se manifesta por entre as fendas²¹⁹ do texto poético na obra *LPC*, foco de nossa discussão.

2.1. A criação poética de um novo mundo

O grande tema das manifestações do mito é o do ciclo cosmogônico, que consiste na “imagem mítica do processo de manifestação do mundo e do subsequente retorno à condição imanifesta”²²⁰. O ciclo cosmogônico costuma ser representado como algo que se repete a si mesmo, um mundo sem fim. As metáforas que envolvem esse tema foram os sustentáculos de toda a vida humana e a inspiração da filosofia, da poesia e das artes em geral até as últimas décadas, na opinião de Campbell²²¹. Tal tema, diríamos, continua inspirando e sobrevivendo até os nossos dias, tema este que norteia *LPC*, de Manoel de Barros, que ora lemos.

Dessa maneira, é pertinente retornarmos ao poema “Nos primórdios”, citado em momento anterior, na ocasião em que chamamos atenção para a voz narradora nos versos, e agora nos é oportuno apontar para o tema da criação do espaço aludido, que neles comparecem quando lemos: “Era só água e sol de primeiro este recanto./ (...) As coisas ainda inominadas./ Como no começo dos tempos” (*LPC*, p. 37). O poeta tece um diálogo intertextual nesse poema com o discurso bíblico do livro do Gênesis, numa associação ao momento da criação do universo. O poeta lança mão, inclusive dos elementos água, sol e terra, que encontramos no texto bíblico. E sobre esse recanto: “logo se fez a piranha. Em seguida os domingos/ e feriados. Depois os cuiabanos e os beira-corgos. Por / fim o cavalo e o anta batizado” (ibidem).

Como também chamamos atenção sobre a atualização da narração quando citamos esse trecho acima, aqui voltamos a ela observando que tal atualização sobre o discurso bíblico se dá ao apontar para a localização de um espaço e tempo próprios: como espaço, este é apontado para um específico quando, no texto, se refere aos “cuiabanos e os beira-corgos”, localizando, dessa maneira, a região pantaneira, e

²¹⁸ PAZ: 2003, op. cit.

²¹⁹ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

²²⁰ CAMPBELL: 2005, op. cit., p., 254.

²²¹ Ibidem, p., 254.

enquanto tempo este fator é atualizado quando se refere aos “feriados”, que sabemos ser uma invenção moderna. Essa atualização discursiva vem alicerçada pelo elemento do humor, também já apontado: “Nem precisavam dizer cresci e multipliquei. Pois já / se fazem filhos e piadas com muita animosidade” (idem). A atualidade é umas das características do tema cosmogônico, pois “embora narrem eventos do passado mais remoto, esses mitos da criação falam, ao mesmo tempo, da origem presente do indivíduo”²²².

O recurso estilístico do emprego de verbos de ação, que predomina por toda obra, é portador de grande carga semântica, uma vez que a construção intentada pelo poeta desse novo espaço pantaneiro vai se desenrolando através da ação que os verbos impõem. Assim, assistimos ao movimento do rio Taquari, personificado, que se engravida com uma “tromba-d’água”. O vigor do ato desempenhado pelo rio é comparado à fertilidade de um cavalo que, entre movimentos voluptuosos, a “tromba-d’água” fecunda a terra fêmea.

Definitivo, cabal, nunca há de ser este rio Taquari.
Cheio de furos pelos lados, torneiral – ele derrama e
destramela à toa.

Só com uma tromba-d’água se engravida. E empacha.
Estoura. Arromba. Carrega barrancos. Cria bocas enormes.
Vaza por elas. Cava e recava novos leitões. E destampa adoidado....

Cavalo que desembesta. Se empolga. Escouceia árdego de sol e cio.
Esfrega o rosto na escória. E invade, em estendal imprevisível,
as terras do Pantanal.

Depois se espraia amoroso, libidinoso animal de água,
abraçando e cheirando a terra fêmea.

(*LPC*, p. 19)

A atualização da qual falamos acima, vem reforçada nestes versos pelo emprego dos verbos no presente do indicativo. A força semântica do verbo de ação, nesse trecho, reforça e marca o presente da enunciação, resultando em uma movimentação do ato de fecundação do rio macho à terra fêmea. Se por um lado, esse é um procedimento preciso para a fertilização e renovação do solo do Pantanal, por outro lado, esse mesmo ato corresponde a perdas, uma vez que esse momento, liricamente recriado pela pena do poeta, é um momento crítico para a terra pantaneira, sobretudo para seus habitantes, pois se trata do período da cheia, onde a terra fica praticamente isolada por meses e é

²²² Ibidem, p., 274.

quando plantações inteiras e rebanhos são destruídos pela inundação das águas, mas não é só isso, pois a força da poesia nesses versos ultrapassa qualquer informação de ordem cotidiana e a transforma em revelação, papel de toda poesia.

Estes versos que descrevem narrando e narram descrevendo apresentam um erotismo patente e avassalador. Muito diferente do tom bíblico que observamos no trecho acima, nestes versos a construção é ritmada, violenta como se acompanhasse os movimentos da tromba-d'água, que por sua vez é comparada ao cavalo, símbolo de fertilidade e potência, que assessorado pelos elementos “bocas”, “leitos”, “sol”, “cio”; dos adjetivos “adoidado”, “amoroso”, “libidinoso”; elementos estes ainda acompanhados pelas ações: “engravidar”, “estoura”, “arromba”, “desembesta”, “empolga”, “escouceia”, “esfrega”, “espraia”, “abraçando”, “cheirando”, remetem a uma imagem do ato amoroso entre a água e a terra, necessário para a criação do espaço pantaneiro.

Apresenta nesse trecho, também, uma passagem da morte para a vida que marca a etapa de criação desse novo espaço, uma proximidade ou alusão da “doutrina dos ciclos cósmicos, o mito da criação e destruição periódicas do Mundo”²²³, pois no esquema mítico, segundo Mircea Eliade, nada pode ser criado se não for pelo sacrifício: “a idéia fundamental é que a vida só pode nascer de outra vida que se sacrifica; a morte violenta é criadora no sentido em que a vida sacrificada se manifesta sob uma forma mais retumbante a outro nível da existência”²²⁴.

O mito do ciclo cosmogônico é baseado no paradoxo do foco dual: início e fim; destruição e nascimento, portanto, morte e vida como dissemos acima, tal como a água do Rio Taquari realiza. Esse fator, quando acontece primeiro a destruição para em seguida o nascimento, e que resulta na formação de um novo universo, é chamado de *renovatio*²²⁵, responsável pelo giro universal marcado pela intemporalidade.

Dessa maneira, ao término da invasão da água (elemento primal, segundo o texto do Gênesis), acontece a fecundação da terra mãe pelo rio Taquari. Acompanhamos, então, a etapa de gestação por meio da descrição do “Agroval” – espécie de útero “vegetal, insetal, natural” da arraia no casulo químico do brejo (*LPC*, p., 21) “onde pululam vermes de animais e plantas e subjaz um erotismo criador genésico”, para recorrermos às palavras que compõem a epígrafe dessa parte do livro, as quais foram

²²³ ELIADE: 1957, op. cit. p., 17.

²²⁴ Ibidem, p., 154.

²²⁵ Ibidem, p., 258.

emprestadas, por Manoel de Barros, da experiência de outro escritor mato-grossense, Cavalcanti Proença. Nesse lugar uterino é que se dá, num período de três meses, a formação dos “indícios de ínfimas sociedades”:

Quando as águas encur-
tam os brejos, a arraia escolhe uma terra propícia,
pousa sobre ela como um disco, abre com as suas asas
uma cama, faz chão úbere por baixo – e se enterra.

(...)

Ali, por debaixo da arraia, se instaura uma química
de brejo. Um útero vegetal, insetal, natural. A troca de
linfas, de reima, de rúmen que ali se instaura é como
um grande tumor que lateja.

Faz-se debaixo da arraia a miniatura de um brejo.
A vida que germinava no brejo transfere-se para o
grande ventre preparado pela matrona arraia.

(*LPC*, p. 21 - 22)

No discurso bíblico, o barro é o elemento que serve para modelar o homem. Neste poema, esse elemento vem associado ao “brejo” que por sua vez toma o lugar de útero, responsável pela formação de vida. E “se a Terra se assemelha a uma mãe, tudo o que encerra nas suas entranhas é comparável a embriões, a seres vivos em vias de ‘amadurecer’, isto é, de crescer e desenvolver”, para reportarmos mais uma vez as palavras de Mircea Eliade. O tema cosmogônico neste poema, portanto, vem atravessado pelo arquétipo mítico da fecundidade, da repetição periódica da criação. Esse processo, segundo Campbell²²⁶, é possível ser representado em termos sexuais, como gravidez e nascimento, pois “o primeiro efeito das emanções cosmogônicas é a formação do estágio do espaço do mundo; o segundo é a produção da vida dentro da estrutura assim formada: a vida polarizada para a auto-reprodução, sob a forma dual do macho e da fêmea”. Nos versos acima, como vimos, essa forma dual do macho e fêmea vem representada pelo par rio e terra, fonte de formação da vida.

O trecho que citaremos em seguida mostra que o ato da germinação e criação se desenvolve por meio do sistema básico da troca, no qual, indícios de seres (animais e vegetais) e natureza se amparam e se doam num “mutualismo” (*LPC*, p. 22) necessário e preciso para o “equilíbrio que ali se completa entre rascunhos de vida dos seres minúsculos.” A formação desses novos “rascunhos de vida”, mais uma vez é acompanhada pela predominância de verbos indicativos de movimentos e por uma voz,

²²⁶ CAMPBELL: 2005, op. cit. p., 268- 269.

em primeira pessoa, que por meio de um momento reflexivo parece presenciar essa formação das “coisas”:

Penso nos embriões dos atos. Uma boca disforme de rapa-canoa que começa a querer se grudar nas coisas. Rudimentos rombudos de um olho de árvore. Os indícios de ínfimas sociedades. Os liames primordiais entre paredes e lesmas. Também os germes das primeiras idéias de uma convivência entre lagartos e pedras. O embrião de um muçum sem estames, que renga ter asas. Antepassados de antúrios e borboletas que procuram uma nesga de sol.

Penso num comércio de frisos e de asas, de sucos de sêmen e de pólen, de mudas de escamas, de pus e de sementes. Um comércio de cios e cantos virtuais; de gosma e de lêndas; de cheiro de íncolas e de rios cortados. (...)

(*LPC*, p. 22- 23)

No início desta discussão dissemos que a criação de um novo mundo realizada pelo poeta se dava no momento em que este ia nomeando as coisas. Neste trecho, o ato de pensar vai preceder esse momento. Trata-se de um pensar por imagens que vai completando ou alimentando o quadro em que acontece essa germinação, o que se assemelha a uma energia cósmica do ato criador. Deus também ao ver seu ato meditava sobre o que acabara de criar, portanto, ao pensar ele continuava criando, segundo o texto bíblico.

Ao final, neste poema, o pensamento é guiado pelo deslocamento do olhar que, com uma impressionante força imagética, acompanha o mais íntimo da própria criação. É dessa maneira que

ao cabo de três meses de trocas e infusões – a chuva começa a descer. E a arraia vai levantar-se. Seu corpo deu sangue e bebeu. Na carne ainda está embutido o fedor de carrapato. De novo ela caminha para os brejos refertos. Girinos pretos de rabinhos e olhos de feto fugiram do grande útero, e agora já ferrem nas águas das chuvas.

(...)

E ao término dessa gestação acontece: a pura inauguração de um outro universo. Que vai corromper, irromper, irrigar e recompor a natureza.

(*LPC*, p. 23)

O término da criação desse “outro universo”, empreendida pelo poeta, mais uma vez vem sustentado pela carga semântica dos verbos no infinitivo, onde notamos uma expressiva força conotativa no prefixo que acompanha cada verbo que injeta maior intensidade de significação do ato, pois não se trata apenas de “romper”, “compor”, mas de “corromper”, “recompor” esse outro universo. Esses verbos vêm precedidos por um outro verbo, o “ir” no presente do indicativo. Tal combinação remete a um futuro próximo e aberto. Assinala, sobretudo, para o recomeço de um mundo novo. E ao apontar para esse “re”começo de um novo mundo, aponta também para a crença da “renovatio”²²⁷ do ciclo criador universal, desvelando o tempo arquetípico, anterior ao tempo histórico. Denuncia, portanto, mais uma vez o comportamento mítico no trabalho de Manoel de Barros. O emprego desse tema em *LPC* vem se completar com outro fator criado por esse poeta, trata-se da criação da personagem que vai representar o primeiro homem, Bernardo, a habitar esse novo mundo.

2.2. Bernardo – herói mítico pantaneiro

Gosto muito das coisas desimportantes, como os insetos. Não só das coisas, mas também dos homens desimportantes, que eu chamo de ‘desheróis’.

(Manoel de Barros)

Levando em consideração as palavras de Manoel de Barros, retiradas da entrevista por ele concedida a José Castelo, em 1997, e que serve de epígrafe desta explanação, é que nos reportamos à personagem mais conhecida da criação deste poeta, Bernardo – “ser que não conhece ter” (*LPC*, p. 48) que “veio de longe com a sua pré-história” e por isso “está pronto a poema” (idem, p. 43). Personagem que aparece pela primeira vez nesta obra, *LPC*.

Desde seu primeiro livro *Poemas concebidos sem pecados*, de 1937, Manoel de Barros criou várias personagens, resultado da imaginação e/ou de sua vivência e contato com pessoas que fizeram parte de sua realidade. De todas as personagens, Bernardo é o mais representativo da escrita desse poeta que lança o olhar para matérias que já

²²⁷ Ibidem, p., 23.

perderam o valor de troca e utilização no meio da sociedade capitalista, como o prego enferrujado, a lata, o alicate, o pente sem dente, entre outros, e opta por eles para compor a matéria de sua poesia.

Nesse sentido é que nos é apresentado Bernardo em *LPC* com todas as caracterizações típicas para habitar aquele espaço pantaneiro, recriado pela pena do poeta, pois esta personagem é dotada de qualidades para conviver com todas as coisas e animais que o rodeiam. Personagem esta que passaremos a analisar em seguida, subsidiada pela discussão trazida sobre a criação mítica.

2.3 A criatura

Se concebermos que Manoel de Barros empreende na obra *LPC* o tema mítico da criação do mundo, sendo o Pantanal o símbolo do centro que marca esse novo mundo, somos levados, também, a reconhecer que Bernardo, a personagem criada para habitar esse espaço, traz toda uma carga mítica simbólica que remete a simbologia do homem primitivo, espécie de Adão – primeiro homem a habitar a terra criada.

Segundo observa Mircea Eliade, uma das características da recuperação da situação do homem primevo é abolir o tempo e recuperar o *illud tempus* paradisíaco²²⁸. O rompimento com o tempo histórico, como já vimos, acontece em *LPC* e comparece também neste trecho²²⁹ do poema em que Bernardo é apresentado como primeiro homem a habitar o espaço pantaneiro:

Quando de primeiro o homem era só, Bernardo era.
Veio de longe com sua pré-história.
(*LPC*, p. 41)

O emprego do advérbio “quando” reforçado pelos verbos ser, no pretérito, “era” e o adjetivo “só” vêm reforçar a localização temporal do aparecimento de Bernardo. Estes elementos apontam insistentemente para um início, um princípio desprovido de qualquer outro ser humano existente. Tal enunciado vem reforçado quando o sujeito da

²²⁸ ELIADE: 1957, op. cit., p., 63

²²⁹ Optamos em colocar esta citação, a qual é formada de dois versos, no meio da página e não no corpo do texto conforme norma da ABNT, pela sua relevância ao assunto abordado.

frase, “Bernardo”, vem localizado no meio desses elementos. É como se Bernardo estivesse totalmente “ilhado”, se quisermos considerar a dupla conotação na repetição do verbo “era”, enquanto “ser” o primeiro homem habitante e “estar” sozinho nesse espaço terrestre. Em seguida, essa sentença ganha o reforço, novamente para afirmar uma época anterior, de qual estamos falando, ao localizar a vinda de Bernardo apontando para sua “pré” história. Notamos, de imediato, que este termo vem precedido da locução adjetiva “de longe”, completando, dessa forma, a ênfase da combinação dos recursos para aferir a marca temporal. Sendo a origem desse primeiro homem remetida à uma época anterior, acontece a recuperação do *illud tempus* marcada pelo rompimento com a realidade do momento histórico.

Essa ruptura com o “tempo profano” é reforçada nos versos que seguem a apresentação de Bernardo, quando este tempo rompido aponta para uma atualidade, no uso de outro advérbio, “agora”, que marca o presente desse outro tempo recuperado:

Agora faz rastros neste terreiro. Repositório de
chuva e bosta de ave é seu chapéu. Sementes de capim,
algumas, abrem-se de suas unhas, onde o bicho-de-
porco entrou cresceu e já voou de asa e ferramentas.
(...)
Não sabe se as vestes apodrecem no corpo senão
quando elas apodrecem.
É muito apoderado pelo chão esse Bernardo
(LPC, p. 14)

Uma das características do herói primordial, segundo Campbell, é “trazer consigo ao nascer o poder criativo e espontâneo do mundo natural”²³⁰, e uma das funções desse herói é servir, no plano da vida contemporânea “na qualidade de transformador humano dotado de potenciais dimiúrgicas”²³¹. Bernardo é trazido, nestes versos, como um ser que incorpora, ou melhor, se mistura ao ponto de confundir-se com o espaço fértil da terra, quando esta, a terra, ao receber sementes permite que estas possam se reproduzir e crescer, assim também é Bernardo quando algumas “sementes de capim (...), abrem-se de suas unhas (...)”. Bernardo, no meio das coisas em processo, se coloca na tarefa de patrocinar, continuar essa vida criativa²³², por ser ele também contemporâneo²³³ do nascimento daquele espaço.

²³⁰ CAMPBELL: 2005, op. cit., p., 309.

²³¹ Ibidem, p., 11.

²³² Ibidem, p., 324 – 325.

²³³ ELIADE: 1957, op. cit., p., 36.

Espontaneidade, liberdade, amizade com os animais e conhecimento de sua linguagem são algumas das características específicas, apontadas por Mircea Eliade²³⁴, do homem da época paradisíaca. Essas qualidades estão latentes no jeito de ser de Bernardo, como lemos neste trecho:

Com bichos de escama conversa. Ouve de longe a
botação de um ovo de jacaroa. Sonda com olho gordo
de hulha quando o sáurio amolece a oveira. Escuta o
ente germinar ali ainda implume dentro do ventre. Os
embriões do ovo ele vislumbra prazenteiro. Ri como
fumaça. Seu maior infinito!

Quando o corpo do sáurio se espicha no areão, a
fim de delivrar-se, Bernardo se ilumina. Pequena lu-
zerna no pavio de seu olho brandeia. A jacaroa e ele se
miram imaculados. A própria ovura!

Passarinhos do mato bentevi João-ferreira sentam
no ombro desse bandarria (...)

Nos fundos da cozinha onde se jogam latas
de vermes ávidos, lesma e ele se comprazem. Teias o alcan-
çam. Lagartos recortam seu dólma verdoso. Formigas
fazem-lhe estradas...

(*LPC*, p. 42)

Entre Bernardo e os animais comparecem uma estreita relação de amizade, diríamos, uma relação de identidade. Bernardo aqui toma o papel de Adão, do mito bíblico, o qual foi encarregado, pelo criador, de nomear os animais. Ao nomear as coisas, o homem passa a dominá-las, e em última instância a conhecê-las. Há uma relação de espontaneidade e sabedoria por parte de Bernardo pelos “entes-viventes”. A “amizade com as feras e o domínio espontâneo sobre os animais são os sinais manifestados da recuperação de uma situação paradisíaca”²³⁵. Atitude fundamental na saída do homem para fora da condição geral da humanidade, projetando-lhe para o regresso a uma época primordial, de que nos falam os mitos paradisíacos, para reportamos mais uma vez a opinião de Mircea Eliade.

Dessa maneira, vimos que uma vez mais, o poeta mergulha num tempo outro para criar um outro mundo e coloca nesse mundo seu primeiro habitante “humano”, através da criação da personagem Bernardo. Mais do que uma relação de identidade, Bernardo funciona como uma extensão do próprio Pantanal, segundo opinião de Pe Afonso de Castro²³⁶, pois cabe nesse mundo edênico somente um homem “adamítico-

²³⁴ *Ibidem*, p., 56.

²³⁵ *Ibidem*, p., 61

²³⁶ CASTRO: 1992, *op. cit.*, p., 45.

pantaneiro [que] vive em estado de graça, em comunhão com a vida efervescente e transmutante”.

A respeito dos heróis épicos, Octavio Paz²³⁷ observa que estes eram bem “plantados em seu universo e por isso suas relações com a sua sociedade são as naturais da planta com a terra que lhe é própria”. Assim também é a relação de Bernardo com o seu meio, a ponto deste ser “muito apoderado pelo chão esse Bernardo”, como lemos no verso citado.

Outro elemento que merece ser lembrado é o desejo de liberdade que se encontra no bojo do discurso mítico, pelo qual se realiza a sua principal característica – a ruptura com o tempo presente que leva também o rompimento com o espaço, como já assinalamos por vários momentos. Dessa maneira, Bernardo vem representar um símbolo de liberdade por meio da vivência harmônica com o outro. Vale, portanto, ainda, reforçarmos que “todos esses mitos apresentam o Homem primitivo como desfrutando de uma beatitude, de uma espontaneidade e de uma liberdade que lamentavelmente perdeu em consequência da *queda*²³⁸, (grifo do autor).

Aproveitando, portanto, da abertura e desejo de liberdade que todo discurso mítico enseja é que o poeta, em *LPC*, lança mão de uma criação poética que também vem falar dessa liberdade. Essa assertiva nos leva a reforçar nossa opinião de que o trabalho artístico de Manoel de Barros, atravessado pelo exercício metalingüístico (que consiste o aprofundar nas potências do jogo combinatório dos mais variados recursos lingüísticos que cada poeta escolhe como ferramenta de seu trabalho) se dá através de uma experimentação lingüística, onde o objetivo maior é a de atingir o fôlego primeiro do nascimento de uma palavra. Essa atitude, a de recuperar a linguagem original, remete ao discurso mítico, como discutimos no decorrer da nossa explanação. Tal tentativa, a de recuperar a linguagem original, segundo Otavio Paz, é uma das marcas da poesia moderna²³⁹.

Dessa maneira, resta-nos afirmar que, o rompimento que se dá no tempo-espaço em *LPC* aponta também na atitude do poeta em romper com a palavra gasta, a qual já perdeu o seu sentido primeiro, qual seja, o sentido da poesia, considerando que esta carrega a tarefa de, também, cantar o nascimento²⁴⁰.

²³⁷ PAZ: 2003, op. cit., p., 69.

²³⁸ ELIADE: 1957, op. cit., p., 55.

²³⁹ Ibidem, p., 84.

²⁴⁰ PAZ: 2003, op. cit., p., 74.

IV CAPÍTULO:

O “escrevoar” em *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*

Voar é uma dádiva da Poesia
(Eduardo White)

Através do enunciado do verso em epígrafe, de autoria do poeta moçambicano Eduardo White, trazido como mote para este texto, começamos por observar que tal verso discute a pedra de toque da poesia: a de ultrapassar limites. O gesto do vôo concebido como “dádiva da Poesia” é algo que transcende a materialidade lingüística. Dessa forma, o verso traduz uma das principais características da lírica moderna e que serve como chave que abre a nossa reflexão: a discussão metalingüística sobre a poesia, como objeto do próprio processo de criação poética.

Nesse sentido lembremos que o ato de dobrar-se sobre si mesma e propor uma reflexão acerca da própria linguagem, bem como do próprio ato de experimentação lingüística, são projetos que se encontram no eixo da discussão empreendida por Baudelaire, ampliada por Rimbaud e radicalizada por Mallarmé²⁴¹. Tal empresa muito contribuiu para o delineamento da lírica moderna ao colocar a poesia como questão de força da discussão literária. Acreditamos, também, ser este um fator bastante relevante que comparece na escrita do poeta moçambicano Eduardo White, autor escolhido para o trabalho comparativo e dialógico com o poeta brasileiro Manoel de Barros, o qual também empreende tal discussão em várias de suas produções.

Eduardo White, leitor confesso das obras de Carlos Drummond, João Cabral de Melo Neto, Vinícius de Moraes, Sofia de Mello Breyner, Fernando Pessoa, António Jacinto, Rui Duarte de Carvalho, Eugénio de Andrade, dentre outros, é um autor contemporâneo, dono de uma densa obra literária que, conforme assinalamos, ao lançar mão de uma linguagem poética extremamente codificada, contribui para uma nova caminhada da literatura em seu país. Caminhada esta já empreendida por outros autores anteriores a ele como José Craveirinha, Luís Carlos Patraquim. Na poesia desse

²⁴¹ Discussão empreendida por vários estudiosos da poesia moderna como: João Alexandre Barbosa, Hugo Friedrich, Haroldo de Campos, teóricos aqui utilizados como apoio, ao longo deste trabalho de investigação.

moçambicano (Eduardo White) percebemos que o trabalho exigente com a linguagem é um dos principais destaques na sua obra, bem como o trabalho com a metalinguagem.

Maria Nazareth Soares Fonseca, no texto “Afrodições: matéria de poesia”, ressalta que “em obra de diferentes poetas contemporâneos [em África], observa-se uma maior exposição da angústia de criar, da descrição do processo criativo, do poema como metalinguagem”²⁴².

O processo de reflexão sobre o material de produção do poema, a busca da palavra que permite tal produção, percebidos na obra de vários poetas da nova geração de escritores africanos de língua portuguesa, aponta para uma busca de sentidos menos rotulados, resultando daí uma “outra versão de politização da escrita”, segundo observa Maria de Nazareth, pois além de marcar um compromisso do texto com os mecanismos de sua construção,

evidenciam-se, nessa arte poética, imagens que definem o fazer poético como trabalho, como criação de bens capazes de suprir as necessidades do homem e o poema quer-se o lugar de exposição da matéria de que se serve o poeta. Essa visão, que insere a poesia num processo produtivo, ao se desgarrar da referência a uma situação indetectável e se mostrar como uma tomada de consciência do compromisso do poeta com seu texto, delinea formas de indagação sobre o lugar da literatura em lugares recém emersos de um longo período de lutas trágicas²⁴³.

Observamos no trabalho de Eduardo White um grande esforço de construção lingüística, que deságua quase sempre na temática do fazer poético, bem como na angústia dessa criação, atravessado pelo exercício metalingüístico.

Esse gesto, a do trabalho metalingüístico, Alfredo Bosi definiu como “discurso de recusa e invenção”, por combater hábitos mecanizados de pensar e dizer, dando “à palavra um novo, intenso e puro modo de enfrentar-se com os objetos”²⁴⁴.

Segundo afirma Haroldo de Campos “os poetas mais aptos à participação criativa são aqueles que mais meditaram sobre seu próprio instrumento”²⁴⁵.

Décio Pgnatari (apud Haroldo) pondera que:

²⁴² FONSECA, Maria Nazareth. “Afrodições: matéria de poesia.

<http://www.geocities.com/ailbr/afrodições.html/Congresso> Lusitanistas. Rio de Janeiro, 1999.

²⁴³ Ibidem.

²⁴⁴ BOSI: 1993, op. cit., p., 149.

²⁴⁵ CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 82.

Só a atitude radical na poesia – aquela que está sempre a perguntar ‘o que é poesia?’ – alimentando indefinida e concretamente as suas contradições, pode conduzir à responsabilidade integral do poeta empenhado em construir, e a resultados poéticos positivos²⁴⁶.

O trabalho metalingüístico aponta para um sentido duplo tanto na linguagem, como nos temas. Na linguagem se dá no ato desta voltar-se para si mesma, em um movimento de autoreferencialidade (o poema falando do próprio poema). Ao mesmo tempo, esse corpo poético funciona como um “suporte material” que acaba por agrupar simultaneamente outras matérias. Trata-se das temáticas sociais, lembranças de ordem pessoais, por exemplo, sobre determinada realidade ou contexto social exterior ao poema.

O duplo dessa linguagem deságua indubitavelmente numa voz também dupla: uma que se ocupa da própria linguagem poética, no que se refere ao duo poesia e poeta, e a outra voz, a que Haroldo de Campos definiu como “eu-participante”²⁴⁷. Portanto, temos nesse campo poético um “eu” individual e um “eu” coletivo, convivendo em um mesmo lugar estético, assunto que abordaremos no decorrer deste texto.

Questões que se encontram no cerne da discussão que Walter Benjamin empreende no texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de 1936. Nesse texto Walter Benjamin faz uma reflexão sobre as condições de produção no meio capitalista, discutindo sobre as tendências evolutivas da arte no seio da sociedade moderna, conseqüentemente conseguidas, sobretudo, pela perda da aura do objeto artístico após a Revolução Industrial (final do séc. XVIII), que resultou na mudança da percepção artística. Fato este que, segundo opinião desse crítico, contribuiu para uma nova consciência de produção e de linguagem da arte moderna.

No texto de apresentação à obra *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*, de Eduardo White²⁴⁸, ao invocar Brecht, Mia Couto comenta que a palavra é, sem dúvida, um dos instrumentos que qualquer mudança requer. Esse instrumento, afirma Mia Couto, “necessita de ser manuseado com especial delicadeza [e] White sabe dessa magia” (p. 10).

Eduardo White, em entrevista a Patrick Chabal, em 1994, inserida na obra *Vozes moçambicanas*, comenta: “Para mim o primeiro critério é que a literatura é um trabalho

²⁴⁶ Ibidem, pp., 82-83

²⁴⁷ Ibidem, p., 91.

²⁴⁸ WHITE, Eduardo. *Poemas de ciência de voar e da engenharia de ser ave*. Lisboa: Caminho, 1992.

de linguagem. O objecto de trabalho da literatura é a palavra. E portanto devo trabalhar com a palavra, devo ser exigente comigo para com a palavra”²⁴⁹.

Relembremos que José Craveirinha acabou por dar início a uma nova maneira de se fazer poesia em Moçambique. Ao utilizar os recursos da oralidade em suas produções, não se limitando apenas à intenção de reclamar autonomia da linguagem na realização de “um grande trabalho lingüístico, uma vontade de criar palavras, de fazê-las explodir”²⁵⁰, e nem somente de produzir uma literatura com intenção social, mas, sobretudo, por mostrar um trabalho centrado na força da representação poética. Assim também acreditamos que Eduardo White não só representa a continuidade dessa caminhada, mas também o refinamento e delineamento desse tipo de fazer literário, sobretudo ao adotar a palavra poética, em diálogo com o próprio fazer poético, numa sociedade em que o sentido da linguagem poética passou e talvez ainda passe por outros veios de significação²⁵¹.

Eduardo White afirma que a contribuição de José Craveirinha em sua poesia se dá, sobretudo, em relação ao trabalho com as palavras e a procura destas²⁵². No entanto, diferente de Craveirinha, Eduardo White não utiliza em suas construções poéticas marcas da linguagem oral e nem de outras línguas faladas em Moçambique, como, por exemplo, a Ronga que encontramos nas obras de Craveirinha. Segundo afirma Eduardo White, seu trabalho é centrado em cima da língua que domina, pois para ele essa é a maneira de se expressar bem poeticamente e de não colocar fronteiras à poesia:

Eu procuro trabalhar a língua, a língua que é a minha língua, que é o português – não falo outra língua como falo esta. Procuro escrevê-la com maior domínio possível. Porque muitas vezes me perguntam: “Tu escreves de uma maneira que não se identifica, não é um poeta!” Mas a poesia não tem necessariamente que ter fronteiras. Eu quando estou na poesia não levo passaporte nem duração de estadia. A poesia é um estado de transe maravilhoso porque se entra, entrega-se e, na verdade, só nos podemos comunicar na poesia se a gente domina a língua que fala. Porque eu tenho um contacto primeiro oral com a

²⁴⁹ CHABAL: 1994, op. cit., p., 337.

²⁵⁰ LABAN: 1998, p., 1206.

²⁵¹ Isso nos remete às estas palavras de Mía Couto inseridas no texto de apresentação de *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*, acima referido, as quais fornecem-nos uma contextualização da literatura produzida naquele país antes e pós independência: “Antes da Independência havia as urgências da luta de libertação. Depois da Independência vieram os deveres para com a Pátria nascente. O escritor habita um povo agredido, faz corpo com um país devastado até à agonia. Exige-se, neste quadro dramático, a negação da individualidade, o despojamento do Eu, o fechar portas à evasão. A poesia do Nós, a exaltação da alma colectiva foi, neste tempo, ganhando domínio quase absoluto” (In: WHITE, 1992, p. 9).

²⁵² LABAN, Ibidem, p., 1206.

poesia, só depois transcrevo. O que eu procuro trabalhar nas palavras é o ritmo (...)²⁵³.

Mesmo, a não utilização de marcas lingüísticas da oralidade e/ou outras línguas que são faladas em Moçambique, Eduardo White aposta na sonoridade das palavras e na combinação destas, resultando na leveza e musicalidade de suas construções.

Esse trabalho com a palavra em Eduardo White encontra-se presente nesta terceira obra *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*²⁵⁴, publicada em 1992, editada em Lisboa numa tiragem de 600 exemplares e que ganhou o Prêmio Nacional de Poesia em Moçambique, no ano de 1995.

Acreditamos, portanto, que o trabalho estético de Eduardo White – a de adotar um trabalho rigoroso com a palavra – impulsiona a uma promissora estrada no caminho da arte literária daquele país e é, através das “estradas, rios e vales”, símbolos contidos desde sua primeira obra *Amar sobre o Índico*, de 1984, que se vê o desejo de que esta voz seja ouvida em outras terras.

- Escrever, voar

Na obra *PCVESA*, Eduardo White se apresenta não como “apenas o engenheiro mas o engenheiro dessa ciência de nos furtarmos à nossa mundanidade e reaprendermos as doces vertigens da altura”, afirma Mia Couto²⁵⁵. Rita Chaves, no texto “Eduardo White: o sal da rebeldia sob ventos do Oriente na poesia moçambicana”²⁵⁶, assinala que Eduardo White em *PCVESA* “procura desfazer a linha de demarcação entre natureza e cultura, ao juntar poema com ciência e instinto com engenharia”. Ato este denominado por Mia Couto de “escrevoar”, neologismo que utilizamos para intitular nossa discussão.

Neologismo instigante se atentarmos para a junção das palavras que dão forma a esse vocábulo, quais sejam: “escrever”, “voar”. Em uma obra que apresenta explicitamente traços metalingüísticos em todo corpo textual, acreditamos que tais

²⁵³ Ibidem, p., 1207.

²⁵⁴ Lembramos que esta obra será referida pelas iniciais *PCVESA*, grafadas em itálico e em maiúsculas.

²⁵⁵ COUTO, Mia. “Escrevoar”. In: WHITE: 1992, op. cit., p.,10.

²⁵⁶ CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique : experiência colonial e territórios literários*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2005, p. 178.

palavras que formam esse neologismo, de qual nos referimos, não devem ter sido empregadas, por Mia Couto, como mero artifício de construção lingüística no título de seu texto de apresentação de *PCVESA*.

Em se tratando de obra literária, o escrever pode ser tomado como o verbo principal para sua realização, todavia, o ato de escrever pressupõe um sujeito capaz e disposto a essa empreita, que por sua vez exige atenção, exige um “ver” para além do quadro que o mundo oferece à sua frente e, que muitas vezes está intimamente relacionado ao ato de sair do lugar comum e ousar outros lugares. Observamos, então, a funcionalidade do ato de voar, o qual já vem exposto desde o título da obra.

Estilisticamente esta obra apresenta vinte e três poemas em torno da temática do vôo. Segundo afirma seu autor, este livro “é um voo”²⁵⁷ que tem por objetivo não mostrar nada e sim indagar: “é um livro de muitas perguntas. É a maneira como nós voamos, estando com os pés na terra”²⁵⁸. São os temas do sonho, da liberdade, que encontramos nas suas páginas, por isso mesmo a presença incessante do símbolo do pássaro, que segundo opinião de Carmem Tindó Secco, tal símbolo, em Eduardo White, representa a profunda engenharia do poema²⁵⁹.

A partir destas constatações, daremos atenção nesta análise, sobretudo, ao trabalho metapoético, o qual não acontece com passividade e conforto, mas antes de tudo aponta para uma tensão do sujeito criador ao confrontar-se ou ao buscar a matéria a ser trabalhada.

1. “Lutar com palavras” – o fazer metapoético de Eduardo White

*Os versos não dormem de tanto terem para dizer
Sozinhos por sobre o papel, já embainham
escolhidas as palavras, uma a uma. Desde a
sílabas à vogal. Que posso fazer?*

(Eduardo White)

²⁵⁷ LABAN: 1998, op. cit., p., 1208.

²⁵⁸ Ibidem, p., 1208.

²⁵⁹ SECCO, Carmen Lúcia Ribeiro Tindó. “Vôos em direção ao humano”. In: *A Magia das Letras Africanas: ensaios escolhidos sobre as literaturas de Angola e Moçambique e alguns outros diálogos*. Rio de Janeiro: ABE Graph Editora/Barroso Produções Editoriais, 2003, p., 240.

O modo de operar as palavras que deságua no confronto entre o eu criador e matéria a ser trabalhada que ora podemos ler nesses versos, em epígrafe, retirados da obra *PCVESA*, de Eduardo White, ilustra uma das características recorrentes em quase toda produção desse poeta: o trabalho metalingüístico.

Esse tipo de trabalho que perpassa as obras desse poeta se diferencia em muitos aspectos do trabalho metalingüístico ensejado na produção poética de Manoel de Barros, assunto que será discutido mais adiante. Por ora nos restringiremos a abordar o assunto que tange a questão da metalinguagem na referida obra do poeta moçambicano Eduardo White.

Sobre a criação metalingüística que passamos a abordar em *PCVESA*, nos ocorre a lembrança de um brilhante ensaio de Antonio Candido sobre a poesia de Carlos Drummond de Andrade em que afirma que várias das inquietações, seja no âmbito social, seja em relação à angústia do ser perante o mundo, seja familiar, expressas na escrita de Drummond, são pontuadas, quase sempre, pela “meditação constante e por vezes não menos angustiada sobre a poesia”²⁶⁰.

Ainda nesse ensaio, na inequívoca leitura sobre o poema “O lutador”, Antonio Candido pondera que o tema da inquietação do sujeito que escreve transporta-se também para o domínio estético, pois “o poeta de modo especial, numa posição que poderíamos chamar mallarmeana, vê no ato poético uma luta com a palavra, para a qual se deslocam a sua dúvida e a sua inquietação de artista”²⁶¹.

De certa maneira, acaba por ser redundante a observação de que é esse tipo de luta perante a escrita, encontrado em tantos outros poetas modernos e contemporâneos, que também permeia os escritos de Eduardo White, sobretudo nesta terceira obra que ora lemos. Tomamos esse tema, emprestados dos versos drummondianos, para intitular esta reflexão.

²⁶⁰ CANDIDO, Antonio. “Inquietudes na poesia de Carlos Drummond”, In: *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1965, p., 137.

²⁶¹ *Ibidem*, p., 34.

1.1. criação e forma

A escolha não só do livro *PCVESA*, mas de outras obras de Eduardo White publicadas posteriormente, se dá pelo “poema em prosa” ou “prosa poética”. Logo em seu título, a obra já enuncia o assunto de que tratará: de idéias que, como se faz na ciência, resultarão da observação e da experiência e que edificarão, como na engenharia, os poemas inseridos nesse livro.

Em se tratando de elementos que servirão como matéria e como o modo de “fazer” da poesia, o duo ciência e engenharia, em um primeiro momento soa como paradoxo, se levarmos em consideração que este par (ciência e engenharia) aponta para experiências racionalizadas e representativas da era tecnocrata e industrial, contrapondo à poesia que é, na opinião de Octavio Paz, “conjunto de signos que buscam um significado, um ideograma que gira sobre si mesmo e em redor de um sol que ainda não está nascendo”²⁶².

No entanto, vemos que esse duo (ciência e engenharia) está relacionado à maneira como o poeta propõe esse trabalho: experiência e criação que caminham para “a depuração da forma, (do) arranjo límpido, (da) liquefação do compasso”, segundo opinião de Mia Couto²⁶³.

Leyla Perrone –Moisés, ao discutir a criação do texto literário²⁶⁴, retoma algumas definições dos seguintes vocábulos: “criação”, “invenção”, “produção”, “representação” e “expressão”.

Essa autora chama atenção para o sentido teológico da palavra “criação”, em que o artista intenta, como Deus, criar um mundo novo, nascido de sua vontade e de sua palavra. Também aponta para o idealismo romântico que esse mesmo vocábulo carrega, em que o artista não imita a natureza, mas cria uma outra. Quanto à palavra “invenção”, segundo Leyla, também remete a criação de uma coisa nova, mas não de modo divino e sim pelo uso do “engenho humano”. A “invenção” trabalha no mundo dos recursos, de certa forma, circunscrita no tempo. Já a palavra “produção”, apesar de ser uma palavra marcadamente materialista, pois implica quantidade, coletividade de produtos e consumidores, mais “terrena” que “invenção” é a que mais se liga homogeneamente

²⁶² PAZ: 2003, op. cit., p., 121.

²⁶³ In: WHITE: 1992, op. cit., p., 9.

²⁶⁴ PERRONE-MOISÈS, Leyla. *Flores da escrivaniinha: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

com a palavra texto, compreendido “como objeto material e concreto”²⁶⁵, segundo conceitua Leyla Perrone. As palavras “representação” e “expressão”, apontam para algo anterior ao texto, a primeira remete a mímese de Aristóteles e a segunda pertence ao vocabulário da psicologia.

As palavras, “ciência” e “engenharia”, contidas no título da obra *PCVESA*, aponta tanto para a definição de “criação”, como “invenção”, e em se tratando de texto, também para a palavra “produção”, levando em consideração que todo trabalho literário tem um compromisso com a “verdade” do real, segundo pondera Leyla Perrone. E essa “verdade” no texto literário se realiza pelo trabalho da forma, pois “ao selecionar, o escritor atribui valores, e ao fazer um arranjo novo sugere uma reordenação do mundo.”²⁶⁶

Segundo observa ainda essa estudiosa, o trabalho da forma se dá em todos os níveis da obra literária²⁶⁷. São, na verdade as linhas de força invisíveis do trabalho literário, incluindo aí o manuseio detalhado e minucioso de organização e combinação das palavras. A forma buscada pelo escritor, afirma Leyla, não se trata apenas da forma sensível na materialidade do discurso, mas

ao mesmo tempo, a forma do sentido, no arranjo justo das referências, na exploração das conotações. A forma é, assim, uma espécie de rede ardilosamente tramada para colher, no real, verdades que não se vêem a olho nu, e que, vistas, obrigam a reformular o real²⁶⁸.

Todo trabalho artístico empreendido no manuseio das formas passa por “um fazer que não é espontâneo mas conquistado”, segundo observa essa estudiosa. Dessa maneira o título da obra que estamos analisando já enuncia o compromisso do trabalho a ser conquistado. Este se dá atravessado pelo um processo rigoroso com as palavras, bem como pelo exercício metalingüístico, como afirmamos desde o início desta discussão.

²⁶⁵ Ibidem, p., 101.

²⁶⁶ Ibidem, p., 106.

²⁶⁷ Esta questão também é discutida por Antonio Candido no texto “O direito à Literatura”, in: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

²⁶⁸ PERRONE-MOISÉS: 1990, op. cit., p., 106-107.

1.2. Angústia e escrita poética

Comparece, pois, em *PCVESA* um tom de interlocução. Encontramos uma voz na primeira pessoa, a qual parece dialogar com o material do seu trabalho, ao mesmo tempo em que se dirige a um possível interlocutor (o leitor), e o convida a participar e/ou a refletir sobre a matéria trabalhada – a poesia²⁶⁹:

Repara,
a pedra vai alta,
gargalha pelos espaços,
respira, turbilha,
e sentirás que antes mesmo de tocar o chão
a pedra agradece-te
sendo tu que voaste
(*PCVESA*, p. 18)

A predominância de verbos, nesse trecho citado, é responsável pelo movimento que geralmente uma pedra, literalmente falando, não possui. O verbo reparar, conjugado no imperativo, no primeiro verso, tem o intuito não somente de chamar atenção para o movimento dessa “pedra” que “gargalha, respira, turbilha”, através de uma gradação verbal, mas também de mostrar o efeito dessas ações no próprio observador, exercendo uma função vocativa. Trata, então, do trabalho do modo de organização do texto que resulta em ir além do que o código expõe²⁷⁰.

Diferente, portanto, da estrutura corpórea e estática da pedra que comparece no “meio do caminho” drummondiano, esta pedra é leve, brincalhona, rítmica, se (re)fazendo antes do contato com o chão (do papel) e com o próprio sujeito expectador. Alusão à palavra que pode ser tocada, experimentada e até lançada no ato da criação, no ato do jogo poético:

Toca-a. Podes vê-la e pô-la na mão.
Não a armes para que não fira.
Uma pedra não merece essa bélica intenção.
Levanta-a como um dardo
para que veja a distância que a extasia,
o seu porto terrestre.
Depois atira-a

²⁶⁹ Chamamos atenção nestes versos para o “tom” drummondiano aí sugerido, o qual resultaria um trabalho rico de intertextualidade.

²⁷⁰ CANDIDO: 1995, op. cit., p., 246.

dá-lhe a virtude de crescer para outros lugares
(*PCVESA*, p. 18)

Assim como a palavra tem o poder de ultrapassar fronteiras, a pedra aqui adquire leveza mediada pelo manuseio criativo das mãos do poeta, ao ponto desta “pedra/palavra” poder “crescer” e se deslocar para outros lugares, assim como é o anseio dos poetas e da própria literatura – o de ultrapassar fronteiras, o de experimentar outros portos, pois “reanimar uma linguagem criando novas imagens, esta é a função da literatura e da poesia”²⁷¹.

Nessa poética que anseia leveza e desterritorialização, segundo observa Ana Mafalda²⁷², outros símbolos serão utilizados por Eduardo White como a figura da ave e do vôo que comparece desde o título. Citamos, entre outros, o símbolo fogo, que na ânsia de se ver livre e leve, tenta se desprender da sua prisão lenhosa e se alça rumo ao espaço aéreo, pois assim como a poesia, este também quer “voar/ quer a sua ancestral condição de estrela” rumo “à infância astral, à casa solar” (*PCVESA*, p. 19).

A esse respeito Carmen Secco observa que Eduardo White penetra “nos desvãos das palavras, recriando a linguagem em combinações inusitadas, devolvendo ao humano (acrescentaríamos também: às coisas inanimadas) a capacidade de voar e imaginar”²⁷³.

Nesse trabalho metalingüístico sobre a poesia e sua criação, o poeta vivencia um enfrentamento e confronto com a linguagem, constantemente mediados pela interação do corpo: dedos, olhos, boca, pulmões, mãos, garganta, também com os elementos: música, água, Sol, silêncio, pensamento, navio, terra, mar, ar, pássaros. Tais elementos comparecem no livro como se fossem materiais em pedaços, fragmentos de linguagem que se buscam ou, no mínimo, que se debatem sobre a realidade textual.

Vivo de despir as olheiras ao sono. Este trabalho não me deixa
dormir e não há remédio para isto.
Ainda alguém me dará a loucura por pão um dia.
Não é possível que alucine e que obceque tanto
este desejo de ser leve,
de estar longe.
(...)
Dói, dói inteira, ó teimosia,

²⁷¹ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p., 5.

²⁷² LEITE, Ana Mafalda. “Poéticas do imaginário Elemental na Poesia Moçambicana: entre Mar... e céu”. In: *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*. Lisboa, Edições Colibri, 2003, p., 159.

²⁷³ SECCO, Carmen. “Carlos Drummond de Andrade: ‘o poeta de Itabira’ evocado em África”. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia; SECCO, Carmen (Orgs). *Brasil/África: Como se o amor fosse mentira*. Maputo: Imprensa Universitária, UEM, 2003, p., 153.

Dói que contigo posso sentir
 aquela ponta da luz a que só o universo preside,
 a trança do lume, a sadia solidão onde ondula
 o brilho filosofal das estrelas,
 a plena candura.

(*PCVESA*, p. 14)

Travada a luta entre criador e material poético, o poeta se apresenta como um ser fragilizado, quase impotente perante seu trabalho. Daí a opinião de Hugo Friedrich quando diz que o poeta moderno está só com sua linguagem²⁷⁴, pois não é o homem que pergunta, endossa Otávio Paz, é a linguagem que o interroga²⁷⁵.

A inquietude desse “presente flutuante”, também está presente na própria matéria a se transformar em poesia, que exige do seu criador uma dedicação fatigante, como sugerem estes versos:

Não sei se o sono é grande ou pequeno e embora me doam nas
 pálpebras
 os caroços da fadiga, tenho que continuar. Os versos não dormem de
 tanto terem para dizer. Sozinhos por sobre o papel, já embainham
 escolhidas as palavras, uma a uma, desde a sílaba à vogal. Que posso
 fazer?

(*PCVESA*, p. 25)

O poeta é aquele que está a serviço de sua criação, a serviço da palavra e que pouco ou nada pode contra ela:

Digo apenas. Amigos, eis-vos em casa e no que puder servir-vos o
 farei
 com prazer. Deve haver também um lugar para se deitarem mal sintam
 o cansaço crescer. Há pão na mesa e água nas jarras. Eu fico,
 igualmente,
 até ao fim da viagem.

(*PCVESA*, p. 25)

De certa maneira, vislumbra-se aí aquilo que os surrealistas denominaram de “escrita automática”. A linguagem possui sua autonomia própria e o sujeito criador impotente fica a mercê de sua força. Essa era a forma, segundo concebiam os surrealistas, da escrita se libertar das convenções e restrições, pois

²⁷⁴ FRIEDRICH: 1991, op. cit., p., 139.

²⁷⁵ PAZ: 2003, p., 121.

A escrita automática tendia a suprimir as limitações, a suspender os intermediários, a rejeitar toda meditação, punha em contato a mão que escreve com algo de original, fazia dessa mão ativa uma passividade soberana, não mais uma “mão com caneta”, um instrumento, uma ferramenta servil, mas uma potência independente, sobre a qual ninguém tinha mais direito algum, que não pertencia a ninguém, que não podia nem sabia fazer mais nada senão escrever: uma mão morta análoga a essa mão de glória de que fala a magia (a qual cometia precisamente o erro de querer servir-se dela)²⁷⁶.

Na escrita automática, o poeta, perante a linguagem, acaba por não dispor de nada, está entregue à sua força e vontade, bem como, está a mercê da mão que tem vontade própria, pois “a linguagem, cuja abordagem nos é por ela assegurada, não é um poder, não é poder de dizer. Nela, nada posso e “eu” não falo nunca”, pondera Blanchot²⁷⁷.

No entanto, observa ainda esse estudioso que há aí uma atitude atraente e perturbadora, pois o direito de não escolher também é a recusa em escolher, a necessidade de esquivar-se do que propõe a ordem natural do mundo²⁷⁸. Assim sendo, o poeta acaba por ter certa autonomia na criação, pois ao se desvencilhar da escolha que é proposta pelas convenções, seja social, seja estética, acaba realizando uma outra, sem que essa atitude redunde em engajamento ou luta contra um sistema de conveniências e convenções.

Antes de atingir o instante em que não é mais possível escolher, de alcançar o ponto em que dizer é dizer tudo, e em que o poeta se torna aquele que não pode subtrair-se a nada, não se desvia de nada, é entregue, sem abrigo, à estranheza e à natureza desmedida do ser²⁷⁹.

A escrita de Eduardo White, e de qualquer poeta, deve conter uma consciência de que a criação literária deve ter por base um trabalho exigente de selecionar, de lapidar e de dar forma às inúmeras possibilidades que as palavras oferecem. As mãos com autonomia própria, que comparecem nos versos citados de Eduardo White, bem como a interação dos fragmentos corporais que o poeta traz para as páginas de sua obra, nada mais são do que um conjunto de ferramentas necessárias para a realização dessa “forma” chamada texto, bem como do caminho que o artista encontrou para enfrentar a “linguagem sem silêncio”, como defende Blanchot.

²⁷⁶ BLANCHOT: 1987, p., 179.

²⁷⁷ *Ibidem*, p., 179.

²⁷⁸ *Ibidem*, p., 179.

²⁷⁹ *Ibidem*, p., 179.

Assim, a título de uma leitura informal, trazemos aqui um trecho, um pouco longo, de outra obra, *Manual das mãos*, publicada em 2004, em que Eduardo White amplia essa sugestão, a da autonomia da linguagem. Comparece aí uma poética metonímica em que as mãos agem no “cobre da escrita”.

Minhas mãos que são todas elas generosas, canção a respirar
no interior da carne, vinho e calor em chamas.

Mãos.

Mãos.

Mãos que não me canso de amá-las, alma e morada, espadas
trabalhadoras, barro em esperanto a dizê-lo. Mãos palpípedas e
húmidas e claras em seu chão, que laranjas mais generosas para
repartir, que nação tão levantada para viver.

Imensas e ensurdecidas, mãos em silêncio a fazer, fogo, pão,
casa, ferro, flores sobre os tecidos da ternura, amor e magia, mãos
a moldar a madeira, o cobre da escrita, a lâ intecível do frio.

Mãos maternas dos sentidos, mel embebido num relâmpago,
prata e tempestade, sangue nocturno da velocidade, bandeiras,
olhos, em dores, transitórios.

Minha roupa é como dizê-las fascinadas a abotoarem-me o
corpo em suas visitas, nesse lugar onde sabem ser internas e mei-
gas e sol e mar e branco das nuvens e azul indizível no púrpuro
da alma²⁸⁰.

Enquanto *PCVESA* é permeado de símbolos representativos do vôo e logo do espaço aéreo, em *Manual das Mãos* os símbolos que aí comparecem são marcadamente elementos mais humanos que convivem em um espaço mais terrestre, em que as mãos, ao invés das aves, agem ora convocadas pelo corpo solitário que as sustêm, ora à revelia deste:

Chego, então, agora, à mão dominante, a que redige e tra-
balha a determinação, a que revela os sinais do presente, a que
vaticina, a que indica o por percorrer e o existido
(...)

A sala está fria, mais enchida a minha solidão. As mãos procu-
ram entre o copo vazio de vinho e o vaso das flores de plástico, um
papel que houvesse sobrado, branco e distinto. Quererão escrever,
estou certo, (...)

(*Manual das Mãos*, p. 42, 45)

²⁸⁰ WHITE, Eduardo. *O Manuel das Mãos*. Porto: Campo das Letras, 2004, p., 23.

Mais do que simples gesto, a de lançar a responsabilidade do que será escrito às próprias mãos, resultando daí uma escrita feita à revelia do ser escrevente, “quererão escrever estou certo”, ou até mesmo com um toque mitológico “a que revela os sinais do presente, a que vaticina, a que indica o por percorrer e o existido”, como sugerem os trechos citados que abordam o trabalho das mãos, como se estas fossem independentes do corpo, podemos ver aí um sujeito aberto às inúmeras possibilidades que a linguagem oferece, mesmo que à primeira “vista”, este sujeito se comporte como apenas um degrau para a escrita se posicionar, para as mãos agirem com autonomia próprias. Poderíamos intuir, então, que essa é a maneira que o poeta encontrou para dar forma, dar corpo à essa demasiada potência que a palavra impõe.

A responsabilidade de inovar, segundo Antonio Candido²⁸¹, “está no leme da embarcação que representa a poesia” e para aqueles que “esperam se abalançar ao trabalho de fazer versos” pondera o crítico, há a previsão de três possibilidades: “a solidão (vinda da incompreensão), desastre (devido à incapacidade de realizar a tarefa proposta) ou êxito (que brilha como estrela a estimular a navegação arriscada)”²⁸². Possibilidades estas que transparecem subentendidas no trabalho poético desse autor moçambicano, através do exercício metalingüístico reforçado, sobretudo, nos trechos lidos, por meio dos elementos metonímicos: mãos, corpo, sangue, olhos, bem como por meio de outros recursos encontrados no espaço das páginas da obra aqui lida, que passamos a observar.

1.3. O “vazio-linguagem”

não é o silêncio tão deserto
(Eduardo White)

Como já ocorria nas produções anteriores, a escrita do corpo textual dessa obra, *PCVESA*, (com algumas exceções), tipograficamente, é distribuída a partir do meio ou final do espaço da folha do papel, deixando acima espaços em branco. Não descartamos ser uma escolha de impressão, porém, os modos de como outros espaços em branco

²⁸¹ CANDIDO, Antonio. *O Albatroz e o Chinês*. Rio de Janeiro; Ouro sobre Azul, 2004, p., 31.

²⁸² *Ibidem*, p., 31.

estão localizados no meio de alguns versos diferenciam-se das obras anteriores, como podemos conferir no trecho que passamos a citar:

Constato, porém. Preciso que me aconteçam as sedes interiores dos seus movimentos, o delírio que as excede e as anima, leve, perfeito, e depois me governe essa delicada cirurgia, o seu silêncio. Julgo que não me é inacessível esse exaustivo milagre. Aguardo. A visão é nocturna e também paciente. Torno do tempo que o tempo foi muito e só agora engendra a alma outra clareza e posso sentir a fragrância com que azulam as palavras no poema.
(*PCVESA*, p.16)

Nesse trecho nos chamam atenção dois vocábulos que antecedem o espaço em branco, quais sejam: “silêncio” e “visão nocturna”. Tais palavras além de anteceder o espaço em branco, parecem querer anunciar a suspensão de outras possíveis palavras não representadas, ou substituídas pelo espaço em branco, pelo próprio silêncio, atravessado por meio da “visão nocturna” e “paciente”. Esse silêncio, ambigualmente é o dizer²⁸³.

Tal espaço em branco, de certa maneira, também representa a suspensão do tempo da enunciação: “Aguardo”, para depois da espera paciente o sujeito voltar a se manifestar: “torno do tempo”. Tal espaço, nesses versos, sugere aquele tempo necessário para o artista, aquele tempo silencioso e significativo para o sujeito dar forma à sua imaginação: “e só agora engendra a alma outra clareza e posso sentir a fragrância com que azulam as palavras no poema”.

A valorização estética do silêncio na comunicação artística, o qual pode ser representado pelo branco ou o negro, ou por qualquer superfície lisa²⁸⁴, é consequência da prática experimental da criação artística²⁸⁵. Assim é pertinente lembrar aqui que tal procedimento foi muito explorado pelos concretistas para quem, com significado diferente, é claro, de como vemos em Eduardo White, o espaço em branco da página também compunha o poema.

Além dessas e outras possíveis leituras permitidas pelo recurso do espaço em branco, o qual comparece por várias vezes nessa obra *PCVESA*, de Eduardo White, ora no início ora no meio do poema de cada texto – nos instiga a levantar duas hipóteses de leitura, que não são necessariamente antagônicas: numa primeira hipótese, podemos

²⁸³ CASTRO, Ernesto Manuel de Melo e. *O próprio poético: ensaio de revisão da poesia portuguesa atual*. São Paulo: Quíron, 1973, p., 9.

²⁸⁴ *Ibidem*, p., 12.

²⁸⁵ *Ibidem*, p., 10.

Gostava de dizer-te que o corpo está pronto assim, muito embora
 pudesses achar tantas formas de apuro na maneira como eu aqui quis
 chegar. Valeu a pena e é o que merece ficar. Senti que foram belos
 todos esses momentos, todos os rasgos de luz que me deixaste viver e
 que palavras poderei na
 boca eu provar? Saberei
 quando descermos aos
 soalhos do mundo, às
 raízes do chão. Vê como
 agora os meus olhos se
 iluminam e as mãos nem
 chegam para tocar ta-
 manha amplidão. Fui
 feliz, reaprendi a olhar
 melhor as coisas e se
 acaso perceberes que não
 fui profundo em todas
 elas lembra-se que as
 amei com a única
 coragem que pude.

(*PCVESA*, p.33)

O trecho citado traz um arrolamento de verbos, sobretudo no pretérito: “Valeu”, “senti”, “fui”, “reaprendi”, “amei”, “pude”. Tais verbos expõem certo tom conclusivo, de algo acabado de realizar, explícito no discurso do sujeito poético que age como se estivesse fazendo um balanço desse ato concluído: “Valeu a pena e é o que merece ficar. Senti que foram belos todos esses momentos”. Essa suposta “conclusão” traz a promessa de continuidade, ou melhor, de aplicação de tal “lição”, em um momento posterior do seu presente, reforçado pelo uso dos verbos no futuro: “poderei”, “saberei”, “quando descermos”.

E se atentarmos mais uma vez para a disposição gráfica dos versos, para os quais já chamamos atenção, construídos em duas partes graficamente diferenciadas, temos, então, a primeira parte, localizada em cima, formada por quatro primeiros versos longos, seguidos quase que subitamente de um conjunto de versos curtos. Poderíamos ler esse gráfico como a descida de algo ao chão, a um determinado porto, descida esta que vem reforçada pelo verso: “saberei quando descermos aos soalhos do mundo, às raízes do chão”.

Graficamente, os espaços em branco, analisados nos trechos citados, funcionam como suspensão entre construções frasais ou, como na última citação, tal espaço branco funciona como um recuo de palavras. Como já concluímos anteriormente, essa “suspensão” também sugere silêncio, entendendo-se esse silêncio não com um valor

negativo, que remete a não comunicação, mas sim como critério crítico de valor positivo.

O poeta obtém essa suspensão de palavras construindo uma lacuna entre os versos, entre reflexões que o sujeito poético empreende nas páginas de *PCVESA*. Lacuna esta que pode ser lida como aquele “salto” que Maurice Blanchot definiu como inspiração²⁸⁹. A inspiração, segundo esse estudioso, é constituída sob a mesma relação da “força criadora e aridez intimamente confundidas”²⁹⁰, e convertidas na ausência de poder e na impotência que o artista questiona sem resultado. Uma espécie de “estado noturno”, ao mesmo tempo “maravilhoso e desesperado que permanece, em busca de uma fala errante”.²⁹¹ Assertiva que podemos ler nestes versos citados anteriormente: “Aguardo. A visão é noturna e também paciente”.

Blanchot parte do mito de Orfeu²⁹² para definir esse momento preciso e necessário para a criação artística. Esse estado de suspensão e de paralisação se confunde com a esterilidade, espécie de encantamento que coagula as palavras e afasta o pensamento, para depois chegar à potência da arte. Assim como Orfeu, movido pelo desejo, precisou descer até o “canto” e quebrar o destino, a fim de atingir a potência da arte, assim também é o artista no momento da busca daquela força criadora. Blanchot explica que isso quer dizer ainda que:

somente se escreve se se atinge esse instante ao qual só pode chegar, entretanto, no espaço aberto pelo movimento de escrever. Para escrever, é preciso que já se escreva. Nessa contrariedade se situam também a essência da escrita, a dificuldade da experiência e o salto da inspiração²⁹³.

Assim é que no primeiro trecho citado de *PCVESA*, vislumbramos um sujeito consciente da necessidade de atingir esse “instante” necessário para criação: “Preciso que me aconteçam as sedes interiores dos seus/ movimentos, o delírio que as excede e as anima, leve, perfeito, e depois/ me governe essa delicada cirurgia”. Logo em seguida aparece o espaço branco, ou melhor, o “espaço aberto”, instante de preparação para o ato da escrita.

²⁸⁹ BLANCHOT: 1987, op. cit., p., 176-177.

²⁹⁰ Ibidem, p., 176-177.

²⁹¹ Ibidem, p., 182.

²⁹² Ver mais no V capítulo da obra (op. cit.), intitulado “A inspiração”, no qual Maurice Blanchot faz uma releitura positiva sobre o ato do olhar em Orfeu.

²⁹³ Ibidem, p., 176.

No segundo trecho citado, a localização da lacuna em branco é sugestiva em se tratando desse “instante” de que Blanchot fala, pois se dá entre: “Matéria carnal” e “a casa solar”, como já observamos. A distância que existe entre essas duas “matérias”, marcada pelo espaço em branco, vem reforçar a “suspensão” anunciada no verso anterior, por meio do movimento representativo da subida das “aves”, rumo ao “ar”. Outro espaço também em suspensão: um movimento necessário para a materialização dessa “fala errante”²⁹⁴, chamada poesia.

E no último trecho citado, essa espera, ou melhor, esse “salto” parece ter sido almejado:

Gostava de dizer-te que o corpo está pronto assim, muito embora
pudesses achar tantas formas de apuro na maneira como eu aqui quis
chegar.

O “corpo está pronto”, o “salto” se deu, a comunicação se fez. Retomemos, então, a opinião de Melo e Castro quando afirma que só quando a palavra (falada ou escrita) ultrapassa a sua natureza física de som, ou de representação gráfica, se transforma em efetivo meio de comunicação²⁹⁵. E somente quando o som “se reveste do seu halo de silêncio (polivalente? ambíguo?); só quando o *grafismo* atinge o grau de significante visual criando e definindo o seu próprio espaço; só então as palavras entram em dialética da comunicação e na invenção”²⁹⁶ (Grifo do autor).

Também recorreremos às considerações de Bachelard quando afirma que “a poesia contemporânea colocou a liberdade no próprio corpo da linguagem. A poesia surge então como fenômeno de liberdade”²⁹⁷.

Nosso desafio, neste momento, é evidenciar a junção dos espaços em branco como pausas, ao vôo dos pássaros, pois o sujeito destes versos, assim como os pássaros, intenta, também, se alçar do espaço que o prende: “Depois atravesso as nuvens, as formas transparentes, a/ navegável natureza de lâ celeste e posso ver um pássaro que passa perto” (*PCVESA*, p. 12). Essa relação do silêncio das pausas (momento de compenetração do poeta) com o ato de voar será melhor explicitado no próximo item.

²⁹⁴ Ibidem, p., 185.

²⁹⁵ CASTRO: 1973, op. cit., p., 13.

²⁹⁶ Ibidem, p., 13.

²⁹⁷ BACHELARD: 2000, op. cit., p., 11.

2. A engenharia do “vô” poético

A língua que eu quero é essa que perde a função e se torna carícia. O que me apronta é o simples gosto da palavra, o mesmo que a asa sente aquando o vôo.

(Mia Couto)

Na escolha da epígrafe da obra *PCVESA* por parte de Eduardo White dos dez versos, transcritos logo abaixo, do poeta inglês Walt Whitman, notamos que tais versos trazem uma relação do canto do pássaro com o símbolo da criança. É através do canto da ave que a alma do menino adormecido é despertada para a vida, evitando assim a sua morte.

Pássaro! (disse então a Alma do menino,
É mesmo para tua companheira que cantas? Ou é principalmente
para mim?
Pois eu, que era criança, adormecido o uso da minha língua,
Agora que te escutei,
Agora num átimo sei para que sirvo – acordo,
E já mil cantores – mil canções, mais límpidas, mais altas,
mais desoladas que a luta,
Mil ecos gorjeantes despontaram para a vida dentro de mim,
Para nunca morrer.

Além da metáfora “pássaro”, comparecem nestes versos enunciativos vários outros símbolos motivadores da obra de Eduardo White, como: criança, língua, música, ecos, vida. Aqui, estas palavras, por sua vez, aparecem animadas pela funcionalidade dos verbos em ação: “cantas”, “escutei”, “sirvo”, “acordo”, “despontaram”, “morrer”, que combinados resultam em uma construção rítmica desses versos, o que sugere o símbolo do pássaro que comparece nos versos da obra *PCVESA*.

Segundo opinião de Carmen Secco, “o vô onírico pelas asas da linguagem leva a poética de Eduardo White a indagações de ordem existencial, filosófica e metapoética”²⁹⁸. Esta última sugestão é que passaremos a observar ao longo destas reflexões. Objetivamos, portanto, verificar a funcionalidade do símbolo “pássaro”, bem como algumas das sugestões oferecidas por ele na obra aqui analisada, no entanto, como

²⁹⁸ SECCO: 2003, op. cit., p., 239.

ponto de partida, apontaremos a presença de tal símbolo em algumas outras obras desse poeta.

Vale lembrar, ainda, que o símbolo pássaro, dentre as inúmeras possibilidades de leitura, de modo geral, remete aos “estados superiores do ser”²⁹⁹. Seu vôo geralmente representa a ligação entre o céu e a terra, também remete à força e a vida como símbolo de fecundidade, e na arte africana, essa imagem é bastante comum e com frequência é associada ao dom da palavra³⁰⁰.

De certa maneira, essa assertiva vem ao encontro da mensagem nos versos de Whitman. Neles, o pássaro é invocado não só como um sopro de vida, mas também como reconhecimento do “uso na língua”, na “Alma do menino”, que resulta no seu despertar para “mil canções, mais límpidas, mais altas, mais desoladas (...)”, pelos “mil ecos gorjeantes”.

No primeiro livro *Amar sobre o Índico* (1984)³⁰¹, de Eduardo White, o símbolo “pássaro” comparece funcionando, ora como motivo de reflexão metapoética na evocação da liberdade de criação, como já afirmamos momentos atrás, ora como símbolo representativo das mais diferentes “viagens” intentadas por esse poeta, através de sua escrita, sem falar de outras tantas possibilidades de leituras que este símbolo oferece, no decorrer da leitura desse livro. Lemos, então, os versos, abaixo citados dessa primeira obra, em que a “ave” é comparada, pelo sujeito poético, a algo abstrato que desce dos céus, remetendo também a uma figura mitológica:

Não te sei apenas
como a ave que se descarna dos céus
então fugaz papoila
que a vida toma pelo nome
(p. 41)

Como acontece com a “vida”, com a flor (“papoila”) ou até com o momento de inspiração, necessário à criação poética, O vôo do pássaro remete a uma certa fugacidade aérea, reclamada no corpo da obra, ao eleger a temática do amor, “definido através de uma rede de imagens em que se fundem o corpo erótico e o espaço de que se alimenta”³⁰².

²⁹⁹ CHEVALIER & GHEERBRANT: 2000, op. cit., p., 687.

³⁰⁰ Ibidem, p., 689.

³⁰¹ WHITE, Eduardo. *Amar sobre o Índico*. Maputo: Associação dos escritores moçambicanos, 1984.

³⁰² MENDONÇA, Fátima. “O corpo do Índico”. In: WHITE, Eduardo. *Os Materiais do Amor seguido de o desafio à tristeza*. Lisboa, Ndjira, 1996, p., 8.

Nos versos: “Já vistes as aves pelos meus poemas? / Já vistes como se repetem tão sonantes?” (p. 25), da segunda obra, *O país de mim* (1989)³⁰³, o poeta lança a pergunta ao interlocutor (leitor) sobre a insistência do aparecimento do símbolo aves em seus versos. Isso nos instiga a um questionamento: Trata-se mesmo de uma pergunta feita pelo criador desses versos aos seus interlocutores, ou seria a própria obra, que ao se questionar, acaba por oferecer “chaves” de leituras ao leitor?

Em *Os Materiais do Amor seguido de O Desafio à Tristeza* (1996)³⁰⁴, o símbolo pássaro, mesmo comparecendo com menos ênfase, pode ser lido como uma maneira de evocar liberdade e abertura, não só no desafio que o ato da escrita exige, mas também para a própria vida envolta ao vazio e desencanto que permeiam o sujeito poético dessa obra: “Palavras que sopras? Um pássaro, o / mais certo, que para ali o terás espantado. Fugiu-te da boca” (p 47).

A partir desses exemplos sobre o símbolo pássaro na escrita de Eduardo White, passamos a observar mais de perto o comparecimento do mesmo nos versos de *PCVESA*.

2.1. “Poética das asas”

o vôo deve criar sua própria cor
(G. Bachelard)

Tomamos emprestada a expressão, para compor o título deste item - “poética das asas”, do livro *O ar e os sonhos*³⁰⁵, de Gaston Bachelard, em seus primeiros capítulos. Nesta obra, esse pensador apresenta uma leitura sobre o sonho do vôo, experiência que para ele é traço explicativo de algumas poéticas como a de Shelley, Rilke, Balzac, dentre outros. Por meio das metáforas representativas do vôo do pássaro, Bachelard discute certas ações da imaginação aérea, defendendo que a imaginação dinâmica proporciona meios de distinguir imagens factícias das imagens naturais. Com isso discute o problema das relações da forma e da forças vividas pela imaginação.

³⁰³ WHITE: 1989, op. cit.

³⁰⁴ WHITE, Eduardo. *Os Materiais do Amor seguido de O Desafio à Tristeza*. Maputo: Editorial Nadjira, 1996.

³⁰⁵ BACHELARD, Gaston. “O sonho do vôo”. In: *O ar e os sonhos – ensaios sobre a imaginação do movimento*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Bachelard defende a supremacia da imaginação dinâmica sobre a imaginação das formas.

Nesse instigante estudo realizado por esse fenomenólogo, o que nos interessa mais de perto são as sugestões de leituras acerca das metáforas que envolvem a figura do pássaro e do vôo, a começar pela afirmação de que toda imagem aérea tem um porvir. Segundo Bachelard, “na imaginação humana, o vôo (é) transcendência da grandeza”³⁰⁶. Talvez isso explique esta afirmação de Eduardo White a Michel Laban: “há-de reparar que eu tenho uma paixão obcecada pelas aves”³⁰⁷.

No livro *PCVESA*, de Eduardo White - “manual de arte do vôo”, como classifica Ana Mafalda Leite: “o percurso ascensional das aves, asas, nuvens e céus cria as condições na obra, para uma reflexão sobre o fazer poético e sobre o renascer do sujeito em viagem, O movimento aéreo reclama a posse de um universo livre, transcendente”³⁰⁸.

Dessa maneira, é bastante significativo e funcional o uso redundante do símbolo “pássaro” nesta obra. Procuraremos, portanto, observar a relação da utilização estilística deste símbolo, bem como o gesto do vôo, ao longo do percurso de leitura, consciente de que o emprego desse símbolo não é mero elemento retórico nas páginas de *PCVESA*.

Começemos por retomar os primeiros versos da obra, anteriormente citados, que, como ponto de partida, se anuncia a subida das “aves” ao espaço aéreo. O deslocamento de tais aves é seguido pelo olhar embevecido do sujeito que observa tal fato: “Deixaram a terra, o raso sabor do chão. Voam e outra engenharia as moverá” (*PCVESA*, p.12). Esse olhar, cheio de encantamento, se mistura ao movimento do objeto olhado, expressando todo desejo, no sujeito, de ser enlevado pelo movimento do vôo das aves.

Às vezes era bom que elas viessem tocar-nos os dedos, beberem-nos os gestos e assim pousarem pelo corpo. (...) Deixa-me dizer que o encanto cresce, os lábios também, de tão dulcíssima ternura e apetece o Sol mais perto assim, mesmo que os olhos possam,doer e chorar. Depois atravesso as nuvens, as formas transparentes, a navegável natureza da lâ celeste e posso ver um pássaro que passa perto e acenar-lhe com versos. Bom dia, como está?

³⁰⁶ Ibidem, p., 64.

³⁰⁷ Ibidem, p., 64.

³⁰⁸ LEITE, Ana Mafalda. “A viagem como escrita e a escrita da viagem na poesia”. In: CHAVES, Rita & MACÊDO, Tania (Orgs). *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006, p., 85.

Em toda obra observamos um constante movimento, a começar pelo vô das aves, conforme observado. Assim, o sujeito, que acompanha e observa, também comparece em pleno movimento, ora expresso pelas inúmeras divagações de seu pensamento, ora refletido nos verbos que remetem ao movimento, os quais comparecerão constantemente no corpo textual, como podemos ler nos últimos versos citados: “Depois atravesso as nuvens”.

Podemos afirmar, portanto, que há uma tentativa de junção entre observador e objeto observado, ou de harmonia entre o movimento das palavras e o movimento do corpo do sujeito poético. Acontece uma espécie de contemplação pelo sujeito aos atos explicitados. Contemplação esta que acaba por refletir, de certa maneira, grande força criativa, se considerarmos que toda contemplação emana de um poder de criação³⁰⁹. A vontade e o desejo compactuam com o realizável.

Nos versos seguintes a esses, acima citados, comparece um pedido de “licença à poesia” para que elas (as aves) possam neles voar:

Peço licença à poesia. Quero-as voando em meus versos e
também um mar e dois ou três navios que se achem por perto e mesmo
que desmereça toda a beleza disso deixai que escreva pois a vontade
revalece e queima.

(*PCVESA*, p. 12)

Além da simbologia do pássaro, temos aí a reiteração dos símbolos mar e navio, que também estão presentes desde o primeiro livro desse poeta. Tais símbolos reforçam, nessa obra, o convite a uma viagem pelas sendas da própria poesia, sustentado pelo trabalho com a linguagem. Por isso o convite ao “pássaro” - viajante por natureza, tomado também como símbolo inspirador de liberdade, pois o seu desprendimento de ser é desejado nos versos aqui produzidos.

A presença de “mar” e “navio”, representativos também de movimentos, logo de viagem, vem reforçar o deslocamento que o sujeito poético se deixa envolver, remetendo às várias maneiras de viajar, ora pelo vô (daí os pássaros), ora pela ação de navegar – mar e navio. Movimentos comparados ao da própria escrita, guiada por outra viagem: a da imaginação.

Dessa maneira nos parecem válidas estas observações de Bachelard quando afirma que: “A imaginação material é realmente o medidor plástico que une as imagens

³⁰⁹ BACHELARD: 2001, op. cit., p., 49.

literárias e as substâncias. Expressando-nos “materialmente”, podemos colocar toda a vida em poemas”³¹⁰. Essa plasticidade em unir imagens e substâncias vem expressa, nesta obra, por meio da comparação do ato de “voar” com o próprio momento de compenetração do sujeito da escrita.

Voar é um fervoroso recolhimento.
E no que é quase a medida elementar do esquecimento
A escrita navega
Num estuário de silêncio.
(*PCVESA*, p. 17)

As palavras “esquecimento” e “silêncio” nos remetem novamente à discussão que Blanchot empreende sobre a inspiração, trata-se daquele momento quase “estéril” para o poeta. Esse momento impregnado de “recolhimento” e “esquecimento” é a condição deste emergir até a escrita, a qual se encontra ancorada no silêncio. Daí a ambigüidade que permeia o ato da escrita, pois o silêncio remete à ausência de palavras em um primeiro momento, porém “enquanto houver palavras podem dizer-se coisas, coisas que criam o silêncio”, nos lembra Melo e Castro³¹¹.

Não é somente o paradoxo do silêncio permeia o movimento da escrita que, como substância física da palavra, remete ao “não-silêncio”³¹², ao dizer, mas, nessa obra, o paradoxo também comparece por meio de outras comparações, como vemos nos versos a seguir:

Voar é poder amar uma criança.
(...)
Voar é tardar a boca na rosa de uma criança.
Pronunciar-lhe a ternura,
a seda fresca e pura
da sua infância.

Voar é adormecer o homem
na mão sonhadora
de uma criança.
(*PCVESA*, p. 28)

O pássaro representa leveza, desprendimento, liberdade. Nestes versos o pássaro vem representado pelo movimento do “voar”. Tal movimento está relacionado com o da ascensão, subida. Dessa maneira, é bastante representativa essa comparação entre

³¹⁰ BACHELARD: 2001, op. cit., p. 38.

³¹¹ CASTRO, 1973, op. cit., p. 9.

³¹² *Ibidem*, p., 9.

criança e voar, tendo como laço de união o movimento vertical do vôo. Movimento este que exprime desejo, sonho. Daí a necessidade de “adormecer o homem” que voa na mão da criança por já não possuir mais a leveza da “mão sonhadora de uma criança”.

A figura da criança representa, nesses versos, liberdade e inocência. Essa metáfora relacionada, também ao ato de voar, é tecida por meio do exercício metalingüístico. Tal relação pode ser lida como uma busca de realização da criação poética, pois o mesmo movimento que constitui o ato de voar remete ao de escrever. A metáfora da criança se iguala a do pássaro no que elas representam de ousadia e abertura, de possibilidade de invenção, de sonhar e, também, de “desarrumar os assombros e desesperos” (*PCVESA*, p. 29).

Assim é que

Voar é não deixar morrer a música, a beleza, o mundo e é também
fazer por escrever tudo isso. Nada pode ser mais deslumbrante que
esta relação com a vida e por essa razão me obstinam as aves e me
esforço por querer sê-las.
(*PCVESA*, p. 29)

Na esteira das imagens que representam a ascensão, a altitude, a verticalidade, se concentra toda uma esperança de um devir melhor, segundo pondera Bachelard, pois “tomando consciência da sua força ascensional, o ser humano toma consciência do todo o seu destino. Mas exatamente, ele sabe que é uma matéria de esperança, uma substância que espera”³¹³.

Em nome dessa espera, o homem é, nessa obra, também comparado ao pássaro. O homem é aquele que desde sua maneira de nascer, tendo os pés voltados para o ar - movimento comparado às asas dos pássaros e não com as raízes das árvores - é um ser munido do desejo de descobrir mundos, de sonhar terras distantes.

É ou não verdade
que a carinhosa maneira como choramos
quando nascemos
surpreende
nossos pés voltados para o ar?

Advirá daí o engenho que escondemos
e que nos faz ambicionar sonhar ou voar?

Não sabemos.

³¹³ BACHELARD: 2001, op. cit., p., 60.

Mas quis a vida tivéssemos,
 ao contrário de raízes
 como as árvores,
 estes olhos para as distâncias
 ou então para os sonhos que não fazemos,
 não tocamos
 e só vemos
 quando os temos voltados para dentro.
 (*PCVESA*, p. 24)

Afirmamos em vários momentos que a poesia de Eduardo White se ancora em uma constante tensão. Isso se mostra de maneira bastante explícita nesta obra, sobretudo em relação ao comportamento do sujeito poético frente à escrita e às metáforas, apontadas ao longo desta discussão, pois estas são construídas de constantes dualidades por meio de vocábulos formados por oxímoros, como por exemplo: ascensão X descida, homem X pássaro, homem X criança, pássaro X árvores, pés X asas, dentro X fora, dentre outros.

No trecho, acima citado, as duas perguntas trazidas expressam o paradoxo entre verdade e não verdade, entre crença e descrença, afirmação e negação. No entanto, o paradoxo se concentra exatamente na pergunta negativa, com sentido de afirmação, para, em seguida, essa afirmativa se transformar em dúvida, realizada pelos termos que indicam, mais uma vez, movimento ao invés de estaticidade.

Os olhos aqui estão para os pés, assim como as asas para o sonho. Olhos e pés sugerem caminhada, locomoção, viagem, tanto quanto asas para o sonho, imaginação, todavia esses movimentos estão voltados para o humano, para um algo mais profundo, como o próprio ato de espera. Ter, portanto, olhos aptos a deslocamentos, pés com movimentos, em vez de raízes, fadadas à imobilidade como as árvores, é ter desejos em contraposição à espera, como afirmamos acima.

Esse direcionamento ao aéreo que o vôo exprime, e que vem sugerido desde o título da obra, expressa todo o desejo do “vôo” criador de mãos dadas com a liberdade e com o sonho, na opinião de Ana Mafalda Leite³¹⁴. Se levarmos em consideração que o céu, escolhido para o ato de voar, ser um espaço que não tem limite, não tem margem, tal metáfora acaba por refletir todo um apelo, de certa forma, angustiado, do sujeito poético em relação ao seu ato de escrita. O ato de ascender a um espaço menos pesado e o desejo por uma matéria leve, podem ser ligados à própria poesia, a própria escrita, intentada pelo sujeito poético nesses versos.

³¹⁴ LEITE: 2003, op. cit., p., 160.

3. Entre “vozes”

Nesta obra, *PCVESA*, comparece um “duplo” de vozes que claramente deixa transparecer imagens das duas esferas: a pessoal e a coletiva. Aspecto que Haroldo de Campos denominou de “bivalência semântica”, qual seja, observar a “possível coincidência, em poesia, do eu-lírico (aquele eu-lírico integral, desalienado, não julgado por conceitos prévios) e do eu- participante num mesmo lugar estético”³¹⁵.

E tomando emprestadas as palavras de Haroldo de Campos, lançamos este questionamento: “Até que ponto o individual e o coletivo podem cristalizar-se isomorficamente, num mesmo e reversível objeto estético”³¹⁶? A partir dessa reflexão, caminharemos, em nosso trabalho, com o objetivo de observar até que ponto as imagens dessas duas esferas – pessoal (poético) e coletiva – se mesclam ou se confundem por meio do próprio instrumento poético.

Reiteramos que o problema da representação do sujeito poético, desde Baudelaire, foi um dos pontos centrais discutidos na arte moderna. Observamos nas páginas de *PCVESA* a presença de um “eu” múltiplo e desagregado no corpo textual, que congrega uma dissonância, representada, sobretudo, pela fragmentação da linguagem, por metáforas que ora apontam para certa forma de evasão, ora para um hermetismo semântico, devido também à hibridação do gênero literário.

Na opinião de Lafetá³¹⁷, esse tipo de dissonância é resultado das questões da vida moderna. A tensão que geralmente se apresenta na poesia moderna, segundo afirma esse crítico, “transparece porque está no fundo-de-origem da forma, nas relações entretidas pelo sujeito lírico com a realidade que o circunda, e que por isso mesmo o artista não consegue resolver”³¹⁸, pois o “sujeito da poesia é, ele mesmo, formado pela realidade que canta”, observa Lafetá³¹⁹.

O que vem ao encontro da opinião de Octávio Paz quando afirma que “o poema é linguagem em tensão: em extremo de ser e em ser até o extremo. Extremos da palavra

³¹⁵ CAMPOS: 2004, op. cit., p., 92.

³¹⁶ Ibidem, p., 91.

³¹⁷ LAFETÁ, João Luiz. “A representação do sujeito lírico na Paulicéia Desvairada.” In: BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo, Ática, 2003, p., 62.

³¹⁸ Ibidem, p., 62.

³¹⁹ Ibidem, p., 64.

e palavras extremas, voltadas sobre as suas próprias entranhas, mostrando o reverso da fala: o silêncio e a não-significação”³²⁰.

Talvez seja por isso que em meio à apresentação de uma voz, situada entre reflexão poética, amorosa, dentre outros temas encontrados na poesia de Eduardo White, surja uma outra voz perpassada por queixas e/ou considerações quase sempre angustiadas que poderiam ser ligados a essa dissonância da vida moderna a que refere Lafetá. Observações estas que passaremos a verificar como se apresentam na camada textual de *PCVESA*.

3.1. ambivalência de vozes

Retomando a hipótese que ampara nossa tese, a de que a intersecção do espaço-tempo seja um dos fatores que contribuem para o rompimento ou/e a quebra do gênero poético, em obras de Eduardo White e Manoel de Barros, todavia, nos restringiremos, neste momento, à análise de *PCVESA*, na qual o poeta se ancora no exercício metalingüístico, realizado por meio dos vários procedimentos estilísticos, incluindo aí os elementos que já abordamos ao longo deste texto de análise, como a redundância (e aqui destacamos a repetição do símbolo do pássaro), o oxímoro, o paralelismo, espaços em branco. É neste momento, que somos levados a observar a presença da tensão que permeia as “vozes” presentes nessa obra, como mais um elemento que contribui para o esgarçamento da fronteira do gênero poético.

Começemos por ler em *PCVESA* o seguinte fragmento:

Não posso fazer
grandes louvores à vida
mesmo sabendo que me é tão precioso viver,
digo-o aqui para que se entenda que o meu chão, a minha terra,
traz-me sonhos terríveis e muito sangue a escorrer e demasiada ambição
e se escrevo com uma certa brandura é porque pronuncio as palavras
já com medo de as matar e eu quero-as vivendo e iluminadas de fascínio.
(p. 29)

Esse “eu” que nos fala, em meio à reflexão metapoética, desliza entre pensamentos e sensações angustiantes perante a dupla realidade que o envolve no

³²⁰ PAZ: 2003, op. cit., p., 48-49.

memento de criação: a da escrita, com todos os meandros escorregadios que aí subsistem e àquela que concerne à realidade exterior ao texto. A construção negativa, no início do trecho acima citado, justificada em seguida pelo advérbio “mesmo”, reflete um sujeito, de certa maneira, cauteloso sobre seu procedimento, pois se viver “é tão precioso”, porque a recusa de render louvores a esse ato? Essa contradição vem reafirmada pelo sentimento antagônico da mistura medo e desejo, reforçado pelo par, também antagônico, morte e vida. Há uma distância entre realidade e palavra. O antagonismo semântico entre “ter” (a morte como contexto) e “querer” (vida que o poeta deseja em contraposição à morte) remete, portanto, o anseio de poder trazer as palavras “vivas” para a escrita com “tamanha ambição”. Reflete, também, um desejo de querer apagar a realidade que está posta e ao mesmo tempo de construir uma outra em seu lugar. Por isso, a escolha:

Nada pode ser mais deslumbrante que esta relação com a vida e por essa razão me obstinam as aves e me esforço por querer sê-las. Eu gosto do modo como desarrumam os meus assombros, os meus desesperos ante tanta podridão e também como me alarmam quando quero não admitir certas coisas. Estou contente mãe, deste-me a poesia por eternidade embora me doa tanto criá-la, aqui, na pátria da lassidão.

(*PCVESA*, p. 29)

A escolha se dá pela escrita, pela poesia. Esta funciona como um antídoto ante a “podridão”, “assombros” e “desesperos” perante a realidade cambiante. Mais uma vez a figura do pássaro vem como ponte dessa oscilação entre um espaço concreto, diríamos, do real representado ou sugerido e um espaço possível, alusão ao espaço aéreo reiterada por diversas vezes nessa obra. Mas, o que representa esse espaço aéreo, insistentemente reclamado pelo sujeito poético a ponto de querer contrapor a um outro espaço, a “pátria da lassidão”?

A ambivalência semântica instaurada nesses dois trechos, é formada por negação, mesmo no momento de referência àquele bem precioso chamado “vida”. Negação duplamente marcada no início dos dois exemplos citados pelo advérbio de negação “não” no primeiro, conforme observado, e pelo pronome indefinido “nada”, no segundo fragmento.

Esses dois blocos de versos têm como princípio de estruturação, uma vez mais, o oxímoro, que reforça a ambivalência do discurso presente. O assunto abordado nesses dois trechos citados está claramente organizado em três camadas discursivas, ou melhor,

em três assuntos de interesses expostas pela voz do sujeito desse discurso. Este sujeito oscila em meio à reflexão que engloba a importância da vida, situada na primeira parte dos dois trechos, na qual comparece, mesmo por meio de negação, uma espécie de reconhecimento valorativo da vida: “Não posso fazer/ grandes louvores à vida/ mesmo sabendo que me é tão precioso viver”; “Nada pode ser mais deslumbrante que esta/ relação com a vida”.

No meio destes blocos está situada uma justificativa desse sentimento de dualidade sobre a vida preciosa, porém difícil de ser “cantada” em meio a tanta “podridão”: “digo-o aqui para que se entenda que o meu chão, a minha terra/ traz-me sonhos terríveis”; “gosto como desarrumam os meus assombros”.

E na terceira parte de versos, o poeta aponta a chave, ou melhor, a saída encontrada para enfrentar a realidade que atormenta e para manipular essa realidade ao propor uma outra. Essa chave é a escrita, ou seja, a poesia: “e se escrevo com certa brandura ...”, “Estou contente mãe,/ deste-me a poesia por eternidade”.

Essa é afinal uma das possibilidades de “negociar com as palavras as frestas de perturbação e mudança de que elas e nós necessitamos para continuarmos vivos”³²¹, pois o poema serve “talvez para insistir que há sempre restos equívocos, lapsos, fraturas na sintonia do homem com o real”, conforme assinala Secchin.

Em se tratando desta última sugestão, a escrita como maneira de enfrentar os “assombros” da vida, bem como o reconhecimento da poesia como possibilidade de “negociar com palavras” as perturbações perante o real que envolve o sujeito que escreve, esta é reforçada pelo advérbio de lugar “aqui”, o qual comparece nos dois trechos, que a princípio serve para demarcar o espaço escolhido. No primeiro bloco lemos: “digo-o *aquí* para que se entenda...”, e no segundo: “embora me doa tanto criá-la, *aquí*, na pátria da lassidão” (grifo nosso).

Ambos os advérbios apontam para lugares que se confundem. O “aqui” do primeiro verso remete claramente ao espaço da escrita. O segundo advérbio, no último verso, aponta para um lugar menos evidente, sobretudo se atentarmos que este último “aqui” vem grafado entre vírgulas. Esta pontuação serve tanto para introduzir certa ordem ao texto, como para evidenciar certa intencionalidade por parte de quem escreve³²².

³²¹ SECCHIN, Antonio Carlos. *Poesia e desordem: escritos sobre a poesia & alguma prosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p., 19.

³²² CASTRO: 1973, op. cit. p., 59.

O “aqui” como o espaço da escrita pode ser considerado como o “aqui” que indica à “pátria de lassidão”, se levarmos em conta todo nosso percurso de leitura realizado até agora, no qual procuramos discutir o sofrimento e a luta do sujeito poético frente à sua escrita. Esse “aqui” – “pátria de lassidão”, aponta também para aquele lugar de conflito entre palavra e sujeito, espaço de luta entre criador e matéria a ser transformada em criação.

A ambigüidade é ampliada nesse “aqui, na pátria de lassidão”, visto como o espaço de “assombros” e incerteza gerado pelos elementos ligados às imagens externas à poesia. Imagens que remetem à tensão passível a qualquer vida, fora do “mondo non scritto”³²³. Inquietudes e desassossego que podemos ver aludidos por meio do tom do discurso prosaico, o qual se interpõe ao poético dos versos, causando tensão no corpo textual. Aponta também para a um efeito penoso de assuntos não resolvidos, como: “digo-o aqui para que se entenda que o meu chão, a minha terra, / traz-me sonhos terríveis e muito sangue a escorrer e demasiada ambição”. Em meio ao “emaranhado de reflexões, a consciência do real; no deslumbramento da criação, a sede de liberdade”³²⁴, o poeta deixa escapar o seu “grito social”.

Reforça, dessa maneira, o tom duplo de vozes que nessa obra comparece convivendo na mesma camada estética do texto, do qual resulta uma tensão formal, como observamos. Em um primeiro momento predomina todo um trabalho voltado para discussão do próprio poema e do fazer desse poema. Predomina “o poema como metalinguagem voltado sobre a mecânica de sua própria linguagem-objeto”³²⁵. No segundo momento, o texto do poema funciona como palco de representação ou alusão à uma determinada realidade, ou contexto social, exterior ao poema.

³²³ CALVINO, Ítalo. *Mundo scritto e mondo non scritto*. Milano: Oscar Mondadori, 2002, p., 114. No texto homônimo do título do livro, Calvino discorre sobre sua experiência literária em um mundo sempre em rápida transformação. Ele diferencia o mundo escrito - o texto, do mundo fora do texto, aquele não escrito: “mondo fatto di righe orizzontali dove le parole si susseguono una per volta, dove ogni frase e ogni capoverso occupano il loro posto stabilito: un mondo che può essere molto ricco, magari ancor più ricco di quello non scritto, ma che comunque richiede un aggiustamento speciale per situarsi al suo interno” e “mondo fatto di ter dimensioni, cinque sensi, popolato da miliardi di nostri simili”. Mundo feito de linhas horizontais onde as palavras se sucedem uma atrás da outra, onde cada frase e cada início de parágrafo ocupa o lugar estabelecido: um mundo que pode ser muito rico, talvez mais rico ainda daquele não escrito, mas que de qualquer forma exige um ajustamento especial para situar-se ao seu interior e o mundo feito de três dimensões, cinco sentidos, povoado por milhares de nossos similares) – Tradução nossa.

³²⁴ SECCO: 2003, op. cit., p., 248.

³²⁵ CAMPOS: 2004, op. cit. p., 92.

Como resultado do entrecruzamento de assuntos que insistem na mesma camada textual, o primeiro apresentado pelo poema “autocrítico”³²⁶ e o segundo pela interferência do real representado, exterior ao poema, acontecem dois procedimentos que acabam se cruzando e em certos momentos até se chocando: o discurso poético, responsável pelo primeiro, acaba por ser atravessado pelo discurso prosaico, responsável pelo segundo (e vice versa), presente na camada textual. Fator este que acaba por desencadear uma ambivalência formal da obra.

³²⁶ *Ibidem*, p., 92.

V CAPÍTULO:

Olhar além da “Ilha” em *Janela para o Oriente*

O escritor é um ser que deve estar aberto a viajar por outras experiências, outras culturas, outras vidas. (...) um escritor é - um viajante de identidades, um contrabandista de almas. Não há escritor que não partilhe dessa condição: uma criatura de fronteira, alguém que vive junto à janela, essa janela que se abre para os territórios da interioridade.

(Mia Couto)

Na quinta obra de Eduardo White, *Janela para o Oriente* (1999), o tema da viagem vem fortemente evidenciado no próprio título. Tema este que comparece desde seu primeiro livro - *Amar sobre o Índico* (1984). Na análise de *PCVESA* (1992), realizada no capítulo anterior, vimos que, além da viagem representada pelo deslocamento corporal do sujeito poético, em uma atitude de lançar-se ao espaço aéreo, apresenta também uma viagem pela senda da escrita poética. Assim também, encontramos esse movimento nessa quinta obra, realizado por meio do deslocamento do ato de olhar. O sujeito se lança numa viagem introspectiva e metapoética, atitude que parece querer o desbravamento de si, do outro e da própria poesia.

Trata-se de “modos de fazer mundos na e por meio da literatura”, segundo Francisco Noa³²⁷. Segundo esse autor,

o conjunto de representações que concorrem para a instituição de um sistema literário determinado é sempre tributário de múltiplas visões do mundo, sejam elas privadas ou coletivas, mas que não nos devem fazer esquecer que os mundos ficcionais da literatura são construções da actividade textual³²⁸.

Na discussão sobre esses “modos de fazer mundos”, na ficção atual moçambicana, Francisco Noa aponta três maneiras de realizá-los, dentre muitas outras existentes, que são: as linguagens, os espaços e os seres.

³²⁷ NOA, Francisco. “Modos de fazer mundo na actual ficção moçambicana”. In: CHAVES, Rita e MACÊDO, Tânia (Orgs). *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo, Alameda, 2006, p.273.

³²⁸ *Ibidem*, p., 268.

Em se tratando de poesia e não de prosa, no caso da obra de Eduardo White, sobretudo nesta obra que analisamos – *Janela para o Oriente*³²⁹ – inferimos que a maneira deste poeta “instituir modos particulares de fazer mundos”³³⁰ se dá pela linguagem, sobretudo, através dos inúmeros espaços (re)visitados e/ou recriados através da “atividade textual”.

No primeiro momento da obra, a localização do espaço e do tempo é realizada por um “eu” inquieto, que ao se encontrar num domingo monótono dentro de sua casa, e ao percorrê-la como se buscasse uma inspiração e/ou uma “busca do adiado”³³¹ (*JPO*, p. 71), lança-se numa viagem, primeiro para dentro do seu próprio ser, viagem interior, em seguida percorre caminhos que possivelmente o levariam às outras margens, outros destinos anteriores e/ou contemporâneos aos seus. Para tal, mergulha numa busca angustiada pela senda da escrita, que, segundo Carmen Lúcia Secco³³², se trata de uma escrita hieroglífica, aquela que desvela inquietação e gozo ante o próprio fazer poético.

O olhar do sujeito poético em *JPO* sai de dentro do quarto e pausa primeiramente sobre sua cidade, a começar pela observação dos “telhados das casas lá em baixo” (*JPO*, p.15), e através dessas inúmeras e quadradas casas unidas, sua mente vagueia pensando “nas presenças que as tornam vivas e humanas, nas presenças que esconderão, nas crianças debruçadas para o beijo ou para a música, nas refeições acesas pelos fogões”, em um domingo em que “toda gente é um horizonte de si” (p.16). No entanto, essa imagem local não aplaca sua angústia de viajar e “tentar encontrar chão para o que nunca terá” (Idem, p. 23) e lança-se, então, numa viagem que também é a de seu “auto-reconhecimento”, segundo opinião de Rita Chaves³³³, assunto que estará no bojo desta análise.

A experiência trazida através de sua janela aberta para o Oriente, ou, para os “orientes”, possibilita o encontro de sua África com terras ancestrais, ou melhor, possibilita o encontro do poeta com suas próprias origens. *JPO*, no dizer de Ana Mafalda Leite, “concretiza a narração poética de viagem e a construção do sujeito como lugar, em movimento itinerante e nômade, ou seja, a reconstrução do seu lugar

³²⁹ Conforme nota inserida no início deste estudo, a partir das próximas referências à obra *Janela para o Oriente* passaremos a utilizar as iniciais *JPO*, em itálico e maiúsculas.

³³⁰ NOA: 2006, ibidem, p., 269.

³³¹ White: 1999, op. cit., p., 71.

³³² SECCO, Carmen Lúcia Tindó. “Paisagens, memórias e sonhos na poesia moçambicana contemporânea”. In: *A Magia das Letras Africanas: Ensaios escolhidos e alguns outros diálogos*. Rio de Janeiro: ABE Graph Editora/Barroso produções Editoriais, 2003, p., 295.

³³³ CHAVES: 2000, op. cit. p., 71.

cultural”³³⁴. Esse exercício é possível por meio da viagem empreendida pelo “quarto da escrita”. Aventura guiada pelo olho que não somente vê como deseja esses outros portos. E movido pela força do desejo, esse olhar acaba por materializar espaços outros, como se o olhar e o desejo trouxessem para si esses lugares ambicionados. Denuncia toda ânsia de descoberta, ora de si, ora do lugar que o constitui.

Faz-se objetivo de nossa reflexão abordar alguns aspectos da obra como o espaço exterior e interior e o relacionamento do sujeito poético com esses espaços, a carga semântica que permeia o ato do olhar e da busca, aspectos estes centrados no exercício metapoético que, além de empreender uma discussão do fazer poético, discute o hibridismo cultural ao fazer o reconhecimento dos espaços múltiplos que se somam ou que constituem o espaço da “Ilha” – Moçambique, além da discussão que permeia a construção mítica poética desse espaço.

1. Quarto e janela da escrita: fronteira da viagem

*Há coisas que nem a poesia pode dizer quando
se põe a sonhar, como a verticalidade distante
das estrelas, a florescência que as suspende,
como esta janela móvel comigo pela casa,
tão aromática nas coisas que só dela posso ver
e que crio e sinto indefinidas (...)*

(Eduardo White)

Como afirmamos anteriormente, em uma grande parte do livro *JPO*, sobretudo no primeiro terço dele, nos deparamos com um sujeito inquieto que se movimenta pela casa. Este sujeito sobe e desce pelos seus cômodos e seguidamente chega à janela, ora da sala, ora do quarto. Um ser desacomodado à procura de algo que possa preencher o vazio da casa, do dia de domingo e dele próprio. Observamos, também, nesta obra, que essa escrita é cunhada pelo processo do exercício metalingüístico.

O tema metalingüístico já vem anunciado desde a introdução da obra, no que se refere aos versos de André Breton que Eduardo White lança mão e traz como epígrafe de *JPO*, dialogando, de certa maneira, com o pensamento divulgado pelo surrealismo, sobre a necessidade de se abstrair do próprio ser e de se encontrar em lugar tranqüilo,

³³⁴ LEITE: 2006, op. cit., p., 89.

em estado favorável à concentração e à escrita: “Mande vir com que escrever, depois de se ter instalado num lugar tão favorável quanto possível à concentração do seu espírito sobre si mesmo”³³⁵.

Parece ser esse mesmo “lugar” ensimesmado, metafórico o qual Breton reivindica ou indica que está sendo constantemente reclamado em *JPO*. O desejo de encontrar um lugar “tranquilo” para a escrita, se dá nas páginas dessa obra, por meio de angustiantes movimentos, tanto no interior da casa como no interior do próprio do sujeito da escrita. Ao longo dessa escrita, apresenta um sujeito em movimento, a percorrer um espaço que se confunde com o próprio ato da escrita, na tentativa, segundo lemos em seus versos, de encontrar “chão para o que nunca terá” (*JPO*, p.24). Vislumbramos a presença de uma tensão no corpo textual, perpassada pelo conflito que o sujeito que escreve apresenta. Lemos nos primeiros versos do livro:

Tenho uma janela amarela virada para o Oriente. Doce-
mente e sem assombro. Todos os dias me sento defronte dela
para a olhar. E o vento que a bate faz-me um incêndio para
escrever, desce devagar a rampa por onde a vou saltar. Minha
e sem fim esta natureza fresca dos seus vidros, a luz que por
ela é uma magia tão puríssima . Tenho a janela num quarto
que amo, unido como o sangue verde do vale que dela eu vejo,
dos livros fechados em seus destinos, dos jornais aos montes
e sem notícias. O ar deste quarto está de sorrisos e de surpre-
sas, de desgostos que irão viver, cheio de lugares que ainda
não sou.

(*JPO*, p.13)

Os elementos que povoam esses versos funcionam como uma espécie de introdução daquilo que o leitor lerá no decorrer das setenta e oito páginas do livro. Esse trecho contém praticamente todos os elementos e motivos que serão desenvolvidos como matéria de poesia: espaços, localização, movimentos, escrita, ato de olhar, surpresas, inquietações, encontros, buscas. Quanto aos espaços, estes aparecem envoltos a um imbricamento de ambigüidade, a ponto de um espaço se confundir ou fundir ao outro.

³³⁵ In: WHITE: 1999, op. cit.

1.2. Geometria íntima

Começemos por retomar Bachelard quando fala sobre os símbolos “Casa e universo”³³⁶ e afirma que toda grande imagem simples revela um estado de alma. Assim, “a casa, mais ainda que a paisagem, é *um estado de alma*”³³⁷ (grifo do autor). Para esse autor o quarto e casa são os diagramas de psicologia que guiam os escritores e os poetas na análise da intimidade. A casa, segundo Bachelard, “é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade.”³³⁸

Essa assertiva dialoga com os versos de uma outra obra de Eduardo White, *Dormir com Deus e um navio na língua*, que assim lemos:

A casa é um interminável território de coisas, lugar para que as memórias a ela afluam e vivam, por vezes, e morram, por outras. A casa é uma vírgula idílica na história da gente e, por isso, ela conserva também as alegrias, os risos que a revolveram e a coloriam, as fantasias cumpliciadas, os sonhos que nos vigiam³³⁹.

Mais que do simplesmente a casa ser “uma vírgula idílica” na história do ser, como lemos nesses versos, a imagem casa (bem como seus cômodos) que comparece em *JPO*, acaba por se confundir com o próprio sujeito da enunciação.

Basta retornarmos aos primeiros versos de *JPO*, citados anteriormente, para os quais chamamos a atenção, sobretudo no uso do verbo “ter”, conjugado na primeira pessoa: “Tenho uma janela”. Em seguida a localização dessa janela: “virada para o Oriente”. Percebemos que se evidencia aqui a justaposição de objeto e sujeito da enunciação. Amplia-se, dessa forma, ainda mais, o campo semântico que a obra pretende mostrar, a partir do título. Essa justaposição espaço/sujeito aumenta a aura da ambigüidade no corpo textual. Afinal o que significa essa janela aberta e virada para o Oriente? Essa abertura vem da janela da casa ou é essa “janela” o próprio sujeito que olha, procura, anseia? O que significa esse “Oriente” distante e perto ao mesmo tempo? O que significa esse Oriente “perdido dentro de mim”? (p. 39).

A ambigüidade que envolve esses símbolos: “janela”, “Oriente”, “quarto”, se intensifica quando lemos no último verso: “O ar deste quarto está de sorrisos e de

³³⁶ BACHELARD, Gaston. *A Poética do espaço*. São Paulo; Martins Fontes, 1993, p., 84.

³³⁷ *Ibidem*, p., 84.

³³⁸ *Ibidem*, p., 34.

³³⁹ WHITE, Eduardo. *Dormir com Deus e um navio na língua*. Braga: Rd. Labirinto, 2001, p., 20.

surpresas, de desgostos que irão viver, **cheio de lugares que ainda não sou.**” (grifos nossos). Tais lugares ultrapassam os sentidos de simples espaços físicos, observando ainda, que alguns dos lugares ainda estão por serem constituídos “lugares que ainda não sou”.

Uma das funções do espaço é manter o tempo comprimido³⁴⁰. Constatamos nesse último verso alguns tempos verbais referidos: “está”, no presente; “irão”, no futuro e a expressão “ainda não sou”, que remete a um tempo não preciso, pois, do mesmo modo que aponta para um ato que se está se fazendo, também sugere futuro. A imprecisão do espaço agora se funde com a imprecisão do tempo, que por sua vez se mescla com o sujeito da enunciação.

Segundo Paul Ricoeur³⁴¹, o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado. Assertiva que vem ao encontro do pensamento de Octavio Paz quando afirma que para o homem “escapar de sua condição temporal não tem outro remédio a não ser fundir-se mais plenamente no tempo.”³⁴² Isso porque a condição dual da palavra poética não é diversa da natureza do homem, “ser temporal e relativo, mas sempre lançado ao absoluto”. Esse conflito, segundo Paz é que cria a história e dessa perspectiva, “o homem não é mero suceder, simples temporalidade”.

Observamos em *JPO*, que grande parte da tensão entrevista pelo ir e vir do sujeito poético, entre o ato da tentativa de escrita e os lugares da casa percorridos (quarto, sala, corredor e janelas), é resultado da artesanaria do poeta em relação aos verbos de movimento. Tal recurso ajuda a acentuar a inquietação vinda do desejo da busca de um porto, lugar para ancorar a angústia do sujeito da escrita, como percebemos nestes trechos que passamos a citar:

Paro, agora, para secar um pouco as mãos. Para dar descanso
à caneta.

(p.14)

Levanto-me.

Vou supor-me a resistir. Lentamente a fugir.

(p. 15)

Vou voltar a sentar-me.

(p.17)

Decido atravessar o pequeno corredor que separa a sala do
quarto onde estou e escrevo, ir descobrir o Mundo pela televisão (...)

³⁴⁰ BACHELARD: 1993, op. cit., p., 28.

³⁴¹ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* (Tomo 1). Campinas, SP: Papyrus, 1994, p. 85 – Este autor se refere à atividade narrativa, no entanto entendemos que isso se estende à atividade poética, sobretudo ao que se refere à produção de Eduardo White por se tratar de uma obra, a qual situamos na fronteira entre os gêneros poético e narrativo.

³⁴² PAZ: 2003, op. cit., p., 56.

(p. 19)
 Percorro o mes-
 mo corredor no sentido inverso ao que fiz há bocado.(...)
 (*JPO*, p.21)

Os verbos: “paro”, “levanto-me”, “voltar”, “sentar-me”, “atravessar”, “escrevo”, “descobrir”, “percorro”, “fiz”, refletem a inquietação do sujeito perante a to da escrita. Trata-se de um movimento em espiral, um movimento de vai e vem, como se percorresse um labirinto. Movimento este que expõe o estado de desassossego do sujeito poético no plano da enunciação.

Esses movimentos, representados por esses verbos, paradoxalmente apontam para uma quebra, para um rompimento não somente do que o sujeito estava fazendo, ou pelo menos, se estava tentando fazer, mas, rompem, sobretudo, com o espaço poético, o próprio espaço da invenção ao atentar para um outro tempo, um outro espaço, o do “aqui” e “agora”, do cotidiano: “ir descobrir o Mundo pela televisão”. Provoca também um rompimento do discurso poético trazendo à tona um discurso prosaico: “Decido atravessar o pequeno corredor que separa a sala do /quarto onde estou e escrevo, ir descobrir o Mundo pela televisão (...)”.

O movimento espiralado do sujeito por entre corredor, quarto e sala é o mesmo movimento que se dá no interior do próprio sujeito desacomodado:

Viro-me para dentro. Vou procurar-lhe as
 raízes, chegar, creio eu, ao silêncio, ao baú que é onde se
 guardam todas as coisas, ao Vesúvio com que se as sente.
 (p. 17)
 Saudades de quê e de quem sinto então eu
 agora? Que força é esta que me empurra tão para dentro?
 (p. 18)
 Semicerro os olhos e caio em mim.
 (*JPO*, p. 22)

O ato de virar-se para “dentro” de si mesmo remete ao ato de busca de um início, de almejar o estado embrionário de algo, ao desejo de chegar “as raízes”, “ao silêncio”, “ao baú”, por meio de uma revisitação do e no próprio ser, uma busca incerta, permeada de dúvidas: “de quê e de quem”. Chamamos a atenção para o duplo movimento do sujeito, nos versos citados, que joga com a ambigüidade do exterior e interior. São movimentos labirínticos, sem saída.

Ao analisar a dialética do espaço exterior e interior, Bachelard³⁴³ deixa claro que essa dialética não ocorre fundamentalmente no sentido explícito da palavra, logo, associada ao espaço físico. Essa dialética é denominada por Bachelard de “geometria íntima”, pois segundo ele “existem jogos de valores que fazem passar para o segundo plano tudo o que decorre das simples determinações do espaço”³⁴⁴.

A dialética do espaço íntimo, exterior e interior do ser, deságua na dialética de esquartejamento, logo da dialética do “sim” e do “não”, do “aqui” e do “lá”³⁴⁵, uma tentativa, segundo Bachelard, de fixação do ser para transcender todas as situações. Por isso, há um confronto do “ser do homem com o ser do mundo”, como se tocasse “facilmente as primitividades”³⁴⁶. Essa dualidade e esses contrastes deságuam na própria palavra – instrumento, fundamental do poeta –, de forma que o exterior da palavra possa fundir-se com o seu interior. Resulta daí uma linguagem ambígua, por vezes tensa.

Bachelard comenta que:

Precisamente, a fenomenologia da imaginação poética permite-nos explorar o ser do homem como o ser de *uma superfície*, da superfície que separa a região do mesmo e a região do outro. Não esqueçamos, nessa zona de superfície sensibilizada, antes de ser é preciso dizer. Dizer, se não aos outros, pelo menos a si mesmo. E sempre avançar. Nessa orientação, o universo da palavra comanda todos os fenômenos do ser – os fenômenos novos, bem entendido. Pela linguagem poética, ondas de novidade correm sobre a superfície do ser. E a linguagem traz em si a dialética do aberto e do fechado. Pelo *sentido*, ela se fecha; pela expressão poética, ela se abre³⁴⁷. (grifo do autor)

Citamos em momentos anteriores um depoimento de Eduardo White, ocasião em que ele afirma que “a poesia reflete, evidentemente, a maneira como estamos nela”³⁴⁸. Essa afirmação reforça o que os versos de *JPO* sugerem: inquietude e desassossego do sujeito que escreve. Trata-se, conforme assinalamos, de uma escrita em movimentos praticamente de circularidade:

Estou cansado. Creio ter já escrito isso. Estou esgotado de
estar sempre a dizer que estou cansado, do medo da lucidez

³⁴³ BACHELARD: 1993, op. cit., In: “A dialética do exterior e do interior”.

³⁴⁴ Ibidem, p., 232.

³⁴⁵ Ibidem, p., 215-216.

³⁴⁶ Ibidem, p., 216.

³⁴⁷ Ibidem, p., 224.

³⁴⁸ LABAN: 1992, op. cit., p., 1207.

com que encaro este facto. Um cansaço para o qual nem diviso razões aparentes, que me agasta, me adoce e me reduz a um estado de desordem permanente. Dentro sou todo fragmentos, pedaços cortantes de algum concreto que julgo terei sido. Estou cansado desta forma imutável com que a vida me respira e celebra sem ordem possível. Não consigo sentir-me de outra maneira.

(*JPO*, p. 66)

A escrita se constrói entre o cansaço e angústia do sujeito, um sujeito fracionado se debatendo constantemente nas teias de seus próprios anseios. Reforça, portanto, a tensão percebida no corpo textual da obra, conforme comentamos acima, o que expõe a constante dualidade entre o interior e o exterior, o aberto e o fechado, o cá e o lá.

Cá dentro, só a sala vazia e eu ambulante nela. Percorro o mesmo corredor no sentido inverso ao que fiz há bocado. A vida é isso mesmo, digo-me, os sentimentos inversos com que ela vive. Para sempre vou acreditar neste achado, nesta dualidade do riso e da lágrima, da verdade e da mentira, do dia e da noite, do achar e do perder.

(*JPO*, p. 21)

Tudo me espera lá fora quando eu penso cá dentro.

(*JPO*, p. 47)

Resulta daí ser o homem um “ser entreaberto”, pois na superfície do ser, nessa região em que “o ser *quer* se manifestar e *quer* se ocultar, os movimentos de fechamentos e abertura são tão numerosos, tão frequentemente invertidos, tão carregados de hesitação, que poderíamos concluir com esta fórmula: o homem é o ser entreaberto”.³⁴⁹ (grifo do autor)

Se concordarmos com essa fórmula que Bachelard infere ao homem, logo ao poeta, concordamos com a funcionalidade da escolha do símbolo janela em *JPO*. Essa janela (entre)aberta para o Oriente. Entreaberta no sentido de casa e ser, ou casa/ser, apresentarem possibilidades de outras expansões e outros encontros, possíveis por meio de uma outra “janela”, a da escrita: “Gosto do porto que é para este barco da imaginação, da sua janela infinita, infinita como o céu que por ela me chega” (*JPO*, p. 32). E por fim, a funcionalidade da escolha desse símbolo, metonímia de casa, que localizada em um espaço maior, Moçambique, leva-nos, também, a ler esta casa - parte de um espaço maior – como o próprio país, Moçambique. Espaço que se encontra voltado para um Oriente, possivelmente distante para o que almeja este livro alcançar.

³⁴⁹ Ibidem, p., 225.

Assim, Moçambique e sujeito lançam seus olhares para esse Oriente: perto, distante, interior, híbrido. Nesse ato de olhar está inserido o desejo de construção. Esse gesto de abarcar o que é olhado subjaz uma artesanania poética, que aponta para uma busca de conhecimento.

2. Olhares além da “Ilha”

Não vês que o olho abraça a beleza do mundo inteiro? [...] É janela do corpo humano, por onde a alma especula e frui a beleza do mundo, aceitando a prisão do corpo que, sem esse poder, seria um tormento [...] Ó admirável necessidade! Quem acreditaria que um espaço tão reduzido seria capaz de absorver as imagens do universo?

(Leonardo da Vinci)

Como ponto de discussão sobre o tema do olhar que tão insistentemente e perturbadoramente ao mesmo tempo comparece em *JPO*, é que nos instiga a trazer esta longa consideração feita por Marilena Chauí sobre a visão. Órgão humano, dentre todos, considerado o mais privilegiado por Santo Agostinho:

A vista é o instrumento mais apto para a investigação e por isso é o sentido que maior prazer nos causa, pois, por natureza, desejamos conhecer. A aptidão da vista para o discernimento – é o que nos faz descobrir mais diferenças – a coloca como o primeiro sentido de que nos valem para o conhecimento e como o mais poderoso porque alcança as coisas celestes e terrestres, distingue movimentos, ações e figuras das coisas, e o faz com maior rapidez do que qualquer dos outros sentidos. É ela que imprime mais fortemente na imaginação e na memória as coisas percebidas, permitindo evocá-las com maior fidelidade e facilidade³⁵⁰.

O homem atual é um ser predominantemente visual, lembra-nos Alfredo Bosi³⁵¹ em um belíssimo artigo, no qual ele discorre sobre a “Fenomenologia do olhar”. Esse estudioso recorda que a cultura grega, uma cultura extremamente plástica, enredava pela linguagem o ver ao pensar³⁵².

³⁵⁰ CHAUI, Marilena. “Janela da alma, espelho do mundo”. In: NOVAES [et al.]: 1988, op. cit., p., 38.

³⁵¹ BOSI, Alfredo. “Fenomenologia do olhar”. In: NOVAES, Adauto... [et al.]. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

³⁵² Ibidem, p., 65.

Lembremos que para Aristóteles, o ato do olhar não estava apenas ligado ao deleite, mas, sobretudo, ao prazer de aprender³⁵³. Aristóteles afirma, no capítulo IV de *Poética*, que é inato em nós o instinto de nos deleitarmos em olhar as mais bem feitas representações das coisas, inclusive aquelas que nos causam pavor. O motivo disso, afirma esse filósofo, “é que aprender constitui um grande prazer”³⁵⁴, pois “deleitam-se vendo semelhanças porque, assim fazendo, adquirem informações (refletem sobre o que cada uma representa, e descobrem, por exemplo, que ‘isto é o retrato disso ou daquilo’)”³⁵⁵.

Segundo explicita Alfredo Bosi, “a frontalidade dos olhos no rosto humano remete à centralidade do cérebro. O ato de olhar significa um dirigir a mente para um ‘ato de intencionalidade’, um ato de significação”³⁵⁶, que define a essência dos atos humanos. E é no uso das palavras, segundo opinião desse crítico, que os homens trançam os fios lógicos e os fios expressivos do olhar³⁵⁷.

Baseados nessas reflexões, observamos que o ato de olhar que comparece em *JPO* evidencia um perscrutar das coisas do e no mundo mais do que somente uma evocação, como comenta Chauí. Um olhar de movimentos rápidos e curiosos. Um olhar que almeja o desbravar de “lugares”, um adentrar instigante tanto de si como no outro. Todavia, não se trata de uma simples percepção permitida com “fidelidade e facilidade”, como ainda afirma Chauí, se levarmos em consideração toda tensão que o sujeito que olha imprime nas páginas de *JPO*.

Observamos, pois, que o olho que olha através da “janela amarela virada para o Oriente” é um olhar que, num primeiro momento é lançado do alto e direcionado ao amplo, ao horizonte distante: “descubro corridas as cortinas das janelas deste quarto para o Oriente” (*JPO*, p. 15). Quando acontece desse sujeito olhar para o que está mais próximo espacialmente, o olhar vagueia rápido e superficialmente por entre as coisas, ainda do alto, não se prendendo ao chão: “afasto-as, e os olhos navegam pelos telhados das casas lá em baixo. São inúmeras e quadradas. Unidas como se quisessem cuidados umas das outras. (...) As ruas que respiram das sombras (...) As igrejas tão cheias.” (*JPO*, p. 16-17). Temos um olhar rasante que não se detém no espaço ao redor, para em seguida voltar à sua posição inicial de observador: “Vou voltar a sentar-se” (*JPO*, p.

³⁵³ RICOEUR: 1984, op. cit., p., 81.

³⁵⁴ ARISTÓTELES. “Origens e Desenvolvimento da Poesia”. In: JARDIM JÚNIOR, David (Tradutor) *Crítica e Teoria Literária na Antiguidade*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989, p., 17.

³⁵⁵ Ibidem, p., 17.

³⁵⁶ BOSI: 1988, op.cit., p., 65.

³⁵⁷ Ibidem, p., 78.

17). Poucos são os instantes, na obra, em que esse olhar desce verticalmente. Quando isso acontece muda logo de direção, e novamente é lançado para o distante, ou por vezes se volta introspectivamente ao próprio sujeito que olha.

Trata-se de um olhar que se distancia de seu espaço e se espraia, se alarga, desejoso de outros espaços. Esse olhar se “desterritorializa”, para retomarmos a opinião de Ana Mafalda Leite³⁵⁸. Conferimos, então, nestes versos:

Olhar é tudo o que me interessa. Olhar perdido
de mim, olhar descansado de mim, olhar de mim o que
de mim só por não estar perto é que se revela. Estou, deste
modo, preso ao sossego desse fato, a este acaso que é sonhar
lugares e paisagens que não conheço realmente, mas que me
chegam entretanto.

(*JPO*, p. 46)

É instigante observarmos a ênfase dada ao ato do olhar nesses versos. O verbo que predomina se repete, no infinitivo, por quatro vezes, reforçando a intencionalidade desse olhar. Também comparecem vários modos de olhar, dotados de atributos próprios e em contrastes: interior, exterior (“descansado de mim”), acomodado (“preso ao sossego de fato”), distante e desejoso (“sonhar lugares e paisagens que não conheço”). Tais modos refletem aquilo que abordamos momento atrás: a dualidade que se encontra nesse sujeito que olha, pois o “olhar condensa e projeta os estados e os movimentos da alma³⁵⁹”.

Por vezes, comparece também um olhar de fuga. O ato de olhar para o alto não se detendo à proximidade do espaço em volta, parece querer se distanciar da realidade presenciada, como conferimos neste trecho:

Talvez fosse me-
lhor voltar ao outro lado da casa para tornar ao infinito, pôr
os olhos diante da vida, esquecer o suicídio, a fuga, a renúncia
aos gestos da tristeza. Voltar para o infinito e à cegueira que
é o parapeito do sonho que ali existe.

(*JPO*, p. 40)

Deste lado/ do quarto é onde eu posso iludir-me com o devagar do
real.

Sem sobressaltos. Estou bem aqui, estou bem com o que
posso fugir, com estas partes de mim que elevo para além do
horizonte e do que dele diviso.

³⁵⁸ LEITE: Ana Mafalda. *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003, p. 159.

³⁵⁹ BOSI: 1993, op. cit., p., 78.

(*JPO*, p. 71)

A ambigüidade expressa no ato desse olhar é resultado de que, olhar não significa apenas e simplesmente dirigir os olhos para perceber o “real” fora de nós, mesmo para depois desviar o olhar desse “real”, numa atitude de recusa. O ato de olhar remete, antes de tudo, a um ir além do visível, além do sujeito que olha. O “olhar é linguagem da vontade e da força antes de ser órgão de conhecimento”³⁶⁰, conforme pensa Bosi.

O verbo no subjuntivo “fosse”, precedido do advérbio de dúvida “talvez” reforça a ambigüidade que permeia o enunciado. Expõe um sujeito em constante dúvida por qual lado optar. Nessa dúvida o sujeito sente a necessidade de dar insistentes justificativas de sua atitude, ao querer reforçá-la: “Estou bem aqui, estou bem com o que / posso fugir, com estas partes de mim que elevo para além do / horizonte e do que dele diviso.”

A carga de ambigüidade é reforçada pela fragmentação que o sujeito apresenta de si, pois ao fugir não consegue fazê-lo por inteiro: “com estas partes de mim”. Sugestão esta, a do sujeito fragmentado, que ecoa sonoramente ao vocábulo “diviso”. Este pode ser lido (o que literalmente a palavra indica) como o ato de avistar algo “além do horizonte”, mas essa palavra traz a ressonância com “dividido”. Sonoramente remete ao estado incerto em que o sujeito se coloca: de um ser dividido, em dúvida.

Há, portanto, no ato desse olhar movimentado pelo ir e vir, pelo estar dentro e fora, longe e perto, a crença de uma força realizadora capaz de expor ao visível, neste caso, para a escrita, o íntimo do sujeito que olha a si e o outro. A força dessa representação do olhar vem fortemente marcada, sobretudo se considerarmos que não é somente o sujeito que escreve que olha. Tomamos aqui não somente a figura do próprio poeta que virado para o Oriente, mas também Moçambique, tanto geograficamente, quanto ao seu enraizamento cultural, está “virado” para esse “Oriente”. Afirmamos, então, que o porto central nesta obra é Moçambique. É este que funcionando como elemento central como matéria de poesia.

Ai, meu grande e belo Médio Oriente de onde vejo África
das suas janelas e oiço rugir uma fera nas savanas de Moçam-
que. Ali que é para onde devo ir.

(*JPO*, p. 77)

³⁶⁰ Ibidem, p., 78.

Apontamos um jogo dialético no gesto de retorno que empreende esse olhar, o qual parte de um ponto: da casa, ou melhor, do próprio sujeito que olha e espraia-se pelos espaços ambicionados, para depois voltar ao espaço inicial de onde partiu, Moçambique. Perfaz uma viagem de encontros e também de trocas.

A viagem por terras que fazem parte da constituição cultural de sua ilha - Moçambique – aqui fazemos menção aos inúmeros países e cidades (re)visitados no corpo textual, bem como o gesto do retorno à ela, funciona para o poeta como um “penoso exercício dentro do universo que o atrai e participa da identidade que precisa construir”, na opinião de Rita Chaves³⁶¹. Além disso, é bastante significativo esse gesto da volta ao seu país, uma vez que tal ato confirma a eterna ânsia do ser na busca de si próprio. Reflete, sobretudo, a importância do descentramento do próprio sujeito. Ato que exige um reconhecimento de si, logo do “outro”. E mais uma vez a metáfora da viagem vem confirmar sua força por excelência dentro da literatura, considerando que toda escrita não é senão uma viagem para fora e/ou para dentro de si mesmo.

Ao regressar de sua viagem de encontros pelos espaços outros que fazem parte de sua própria constituição, esse sujeito regressa também à sua outra morada, a escrita. Esse retorno é feito por meio de um tom digressivo, um tom, de certa maneira justificativo, e mais uma vez atravessado pelo exercício metalingüístico.

Portanto, arrumo, aqui, as ferramentas deste trabalho, desta paixão que tenho pelas visões que encerro, pelo motor que as leva à minuciosa observação dos espaços. E ainda assim sinto que me pesa tanto desconhecimento, tanta denotada fragilidade. Eu nada sabia desta remota possibilidade, deste lírico fervor que guardo pela imaginação. Gostaria imenso de falar-me disto, destas alegrias pacientes de que sou um exímio fazedor. Como sucedo que olho para o que a pensar direi melhor.

(*JPO*, p. 78-79)

Ao querer falar para si (“gostaria imenso de falar-me disto”), o poeta fala ao outro. Fala de si e do outro. Mais uma vez, o fazer é mediado pelo ver em busca de informações, portanto de descobertas. Nessa relação, a escrita vai ser o “barro”, a ferramenta modeladora de uma imaginação que anseia e luta por um realizar, tanto da imaginação guiada por um desejo, como da busca do próprio conhecimento, refletida na

³⁶¹ CHAVES, Rita. “Eduardo White: O Sal da Rebelião sob Ventos do Oriente na Poesia Moçambicana”. In: *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005, p, 185.

linguagem poética. Trata-se de modos de “fazer mundo” pela linguagem e na linguagem, para trazermos novamente a opinião do professor Noa.

3. Entre o perto e o longe: Moçambique como um espaço geo-mítico-poético de encontros e viagens

*Já só te quero, máscara Kabuki, máscara de m'siro,
máscara desnudando máscaras, a oriente prenhe planta
significando os séculos, as linguagens. Já só te quero.
Riso e voz de todos os prantos, mastro de lua cheia,
círculos concêntricos, iluminação do desejo, jogral por
teu milagre acontecido, nesta superfície te dou teu rosto
que me completa. Eu, marinheiro em terra, com
palavras de espanto. Adufe, tufo persa, arábia das
noites à deriva, memória do sal, langor plasmando-se
em marítimas vozes sensuais, agudas – tantos
continentes na iridiscente índica vulva ancorados.*

(Luís Carlos Patraquim)

A declaração que o sujeito poético faz ao seu espaço nessa epígrafe, que nesta poesia tal espaço se refere à “Ilha”, traz a identificação deste sujeito com essa “ilha”, ao desenhar a face desse lugar através das várias “máscaras, a oriente prenhe planta significando os séculos, as linguagens”. Há, dessa maneira, uma evocação, ou de certa forma, uma convocação de elementos originários de outros lugares, de outras culturas na composição dessa “Ilha”, nomeadamente Moçambique. Motivos e temas que podemos ler nos restantes dos versos do poema “Os barcos insulares”, do poeta moçambicano Luís Carlos Patraquim³⁶². Esse poema aponta, portanto, para o encontro e origens de culturas diversas, para “tantos continentes na iridiscente índica vulva ancorados”, na origem cultural de sua “Ilha” - Moçambique.

Luís Carlos Patraquim publicou pela primeira vez esses versos, em 1991, no livro *Tal Novas formulações e uma Elegia Carnívora*. Uma das primeiras produções pós-coloniais³⁶³, em diálogo com a obra *Ilha de Próspero* (1972), de Rui Knopfli. Ambas as obras congregam um conjunto de uma série de outras obras poéticas, de autores moçambicanos. Nessas obras comparece um percurso que aborda o tema do hibridismo cultural na formação de Moçambique. Nesse percurso é realizado “o *topo*

³⁶² PATRAQUIM, Luís Carlos. *O osso côncavo e outros poemas*. Lisboa: Caminho, 2004, p.101-102.

³⁶³ *Ibidem*, p., 140.

insular mítico para um lugar de origem”, e acaba por inscrever esse lugar como uma região umbilical de uma das idéias motoras de nação cultural³⁶⁴, segundo afirma Ana Mafalda Leite, no texto “A reescrita de Caliban sobre a Ilha de Próspero – notas em torno da actualização de um mito de origem cultural”.

Essa região geográfica – a “Ilha” de Moçambique – é presente desde os primórdios na literatura moçambicana e continua ocupando a matéria de poesia de vários poetas, sobretudo a partir da independência. A “Ilha” de Moçambique é descrita como um espaço de cruzamentos de variados registros culturais e de valores estéticos: orientais, africanos, europeus, “lugar de uma Memória múltipla e entrelaçada, em que a História e a Origem se dão a conhecer, a lembrar e a estruturar”³⁶⁵.

É nesse percurso que Eduardo White vem trabalhando desde suas primeiras obras, nas quais aparece, insistentemente, a ilha como porto de viagem. Nos versos que citaremos logo abaixo, retirados de *Os materiais do amor seguido de O desafio à tristeza* (1996), trazem um sujeito poético que se identifica com o espaço abordado – “a minha Ilha”, numa viagem erótica entre corpo e terra. Esta obra vem dialogar não somente com os versos de Luís Carlos Patraquim, epígrafe desta discussão, mas com o conjunto de obras, do qual comentamos acima:

Sou ao Norte a minha Ilha, os sinais e as sedas
que ali se trocaram e nessa beleza busco-te e para
mim algum percurso, alguma linguagem submari-
na e pulsional, busco-te por entre as negras enro-
ladas em suas capulanas arrepiadas, altas, magras,
frágeis e belas como as missangas e vejo-te pelos
seus absurdos olhos azuis. Que viagens eu viajo,
meu amor, para tocar-te esses búzios, (...)
como me sonho de turbantes e filigramas (...)
e minhas oferendas de Java ouros e frutos
incensos e volúpia.
Quero chegar à tua praia diáfano como um deus,
com a música rude e nua do corno de uma palave,
um séquito ajawa, um curandeiro macua, uma
mulher que dance uma Índia tão distante, e um
monge birmanês, clandestino no tempo, que sobre
nós se sente e pense.

(p. 24-25)

Ao identificar-se com sua Ilha, o sujeito poético faz um reconhecimento de si através desse espaço que o acolhe, ao mesmo tempo, que acaba por construir imagens

³⁶⁴ LEITE: 2003, op. cit., p., 137.

³⁶⁵ Ibidem, p., 138.

que permitem a representação do encontro de elementos híbridos na formação do referido espaço, logo de si próprio.

Fátima Mendonça, no texto de apresentação desse livro (*Os materiais do amor seguido de O desafio da tristeza*), chama a atenção para a importância da figura da Ilha como ponto de partida para uma viagem interior. Segundo observa essa estudiosa, ao apresentar os vários elementos como materiais constitutivos desse espaço, por meio da sugestão de imagem que o caminho marítimo do Índico evoca, aponta para a “insularidade do Eu e do Outro. Do Corpo e da Terra. Do Nós e da Mátia”.³⁶⁶

Na mesma trilha caminha a opinião de Carmen Lúcia Tindó Secco quando observa que na poesia de Eduardo White estão presentes a busca e a preocupação com as origens, e nessa procura há o desejo de reencontrar a própria face e a do seu país:

O sujeito lírico, em viagem interior, almeja reescrever poeticamente a sua história e a de Moçambique. Uma história escrita por um amor diversificado: pela amada, pela terra, pela própria poesia, e que visa a apagar as marcas da guerra. À procura de Eros, o eu-poético elege como ponto de partida a Ilha de Moçambique, lugar matricial, onde, antes de Vasco da Gama lá ter aportado em 1498, os árabes também haviam estado desde o século VII, tendo levado do continente para a ilha negros de etnia macua, cujas tradições e língua também ficaram inscritas no imaginário insular.³⁶⁷

Vimos que na poesia de Eduardo White, sobretudo nas quatro primeiras obras, Moçambique figura como espaço matricial. Reforça, sobremaneira, a atitude mítica nesse fazer poético que remete constantemente ao desejo de construção desse espaço, por meio de espaços geográficos trilhados insistentemente pelo sujeito poético em viagem.

3.1. Imagens míticas em *JPO*

Retomemos alguns pressupostos teóricos sobre o tema da criação mítica. Por certo tempo pensou-se o mito como algo contrário à realidade, talvez porque o mito estivesse relacionado ao sagrado e a uma idéia de verdade absoluta. A consciência

³⁶⁶ MENDONÇA, Fátima. “O corpo do Índico”. In: WHITE, Eduardo. *Os materiais do amor seguido de O desafio da tristeza*. Maputo: Nadjira, 1996, p., 10.

³⁶⁷ SECCO: 2003, op. cit., p., 286.

mítica era ligada à obediência a seres divinos ou semidivinos que detinham poderes sobre as forças cósmicas e humanas. De construção “absurda” por parte da comunidade primitiva, o mito passa a ser considerado, na modernidade, como maneira de ser e estar no mundo, bem como, de se relacionar com ele³⁶⁸.

Segundo opinião de Mircea Eliade parece ser improvável uma sociedade poder libertar-se completamente do mito, porque “o homem moderno é submetido à influência de toda uma mitologia difusa, que lhe propõe um número de modelos a imitar”. Eliade cita como exemplo a invenção e divulgação dos vários heróis que acabam por fazer parte da formação de muitas gerações. Esse teórico comenta que, o rito da festa da comemoração do ano novo ou festas marcam um começo de algo, remetendo à nostalgia da *renovatio* - crença de que o mundo se renove e se torne melhor, um mundo regenerado, criado de novo. Esses exemplos, segundo Eliade, entre outros exemplos, acabam por denunciar na atualidade um comportamento mitológico, pois “laicizados, degradados camuflados, os mitos e as imagens míticas encontram-se por toda parte”³⁶⁹.

O camuflar dos mitos e das imagens míticas pode ser percebida, segundo esse estudioso, na atitude do tratamento relacionado ao tempo na modernidade, como lembramos em momento anterior. Uma das características fundamentais do mito, portanto, é a negligência do tempo presente e a abertura para o Grande Tempo. A criação de um outro tempo muitas vezes está ligada à expressão de angústia perante esse tempo presente. Características estas que povoam as construções imagéticas das obras lidas, de Eduardo White, conforme indicamos ao longo desta reflexão.

3.2. Mundos (re)criados pelo crivo do olhar poético

*Olho pelas redondas vigílias da máquina tudo isto e
descubro que a língua tem sede de viajar caminhos.*
(Eduardo White)

Se nos versos que citamos, em momento atrás, da obra *Os materiais do amor seguido de O desafio à tristeza*, as imagens navegam sob a rota do “caminho marítimo do Índico”, em *JPO* essas imagens ultrapassam o limite do Índico e se estendem rumo ao Oriente. No ato de olhar a si mesmo, o sujeito poético acaba por olhar o “outro”,

³⁶⁸ ELIADE: 1956, op.cit., p., 22.

³⁶⁹ Idem, p. 23.

através da janela amarela aberta e virada para um Oriente múltiplo. Esta obra não somente amplia como aponta para uma abertura maior do tema que engloba a criação mítica. O olhar do sujeito em viagem ao se lançar rumo ao Oriente acaba por se estender para caminhos que avançam e alargam esse “oriente” olhado. Esse olhar vai decifrar ou (re)construir “outros orientes” ao longo do caminho percorrido, também vai (re)construindo, ao longo da trajetória percorrida, o próprio sujeito em viagem interior.

Guiado pela ambição da “magia de viajar” (*JPO*, p. 27), o sujeito expressa sua intenção nestes versos:

Dormir nas margens do Zambeze, ou urinar/sobre o Nilo.
 Conhecer a Holanda, líquida e em equilíbrio, a África
 Ocidental, as ruas de Zamzibar. E o Japão. É verdade, como eu
 gostava de ver o Japão sem ser da minha janela. O Japão que
 é lilás. Que é como dizer chuva, leve, trememente, ferro, cimen-
 to, neve ou lonjura.

(*JPO*, p. 27)

A partir do desejo guiado pelos olhos, o sujeito começa sua viagem, a começar por um Japão que, ao ser percorrido, é reconstruído, poeticamente e demoradamente, como se a ambição que o guia a esse Japão desejado fosse sendo impresso pela escrita. Ou melhor, as imagens desse Japão olhado acabam por se materializar no corpo da escrita.

O Japão é um certo cavalo
 sobre o chão, alado e infalível nas suas nuvens, um templo
 entregue às divindades defesas, frieza, crivo de prata toda, tinta
 pura, o polido esquivo das uvas. Um beijo gorado a medo,
 poema que corresse de vinho ou de cedo, o Japão do pó e da
 guerra mas vertical e devagar como uma assucena retinindo
 no Verão. O cobre budista dos sinos é um sinal, uma cadên-
 cia que o visita entre a luz doível do Sol e o infinito caminho
 dos pensamentos. Um lugar assim é o Mundo, de certeza, a
 história que o inventaria sem sinal. (...)

Japão das amêndoas e da maciez dos figos, mãe do arroz
 e dos perigos, Japão dos biombos e da soja, do fogo lupanar
 dos olvidos, aí onde o frio reside temente a si mesmo, flor ou
 ave devotada, um ruído de tigres, ou uma viagem.

(*JPO*, p. 29-30)

Este “sujeito viajante” percorre um Japão de cultura, riqueza e fascínio, numa demonstração de simpatia e interesse, mas não somente isso, esse percurso transparece lastro de reconhecimento de fatos, possivelmente comuns a esse viajante a ao seu país: “beijo gorado a medo”, “Japão do pó e da guerra”.

Movido pelo “mistério em que me invento” (*JPO*, p.32), entre o fascínio e um estado que permeia a embriaguez do olhar, entre sono e sonho, esse viajante é guiado através do seu “barco da imaginação” (*JPO*, p., 32), seguido por esse “Oriente de tão variadas unidades, mãe de toda energia criadora, panteão dos deuses” (*JPO*, p. 34) aporta na Índia – “bela e misteriosa, helênica, por vezes, pérsica e européia, por outras” (*JPO*, p 34).

Assim como a Índia se lhe apresenta múltipla e híbrida, assim é sua “viagem” que continua por entre imagens, lugares que vão traçando um percurso de identificação e reconhecimento que se mescla ao sujeito que “viaja” e que escreve. Observemos que essa viagem também não segue uma rota linear, pois não se trata de um deslocamento tranqüilo haja vista que o “sujeito viajante” se debate nas etapas que essa empreita exige, numa peregrinação que engloba dúvidas e angústias interiores, como indicamos. Por meio das dúvidas e angústias, o percurso vai se desenhando entre o interior do próprio sujeito mesclado ao da casa que o cerca, com o exterior que a “janela” lhe oferece.

Na ânsia que permeia o eu poético, o texto acaba por assumir uma linguagem de “idas” e “vindas”, expondo no plano da enunciação um mal refletido nesse sujeito poético, pois este assume esse vai-vem do próprio discurso. Essa circularidade no plano da enunciação acaba afetando, de certa maneira, a construção poética, sendo que esta acaba por ser entrelaçada pelo discurso que remete à realidade circundante. Este fator contribui para uma tensão formal que deságua no dilatamento dos versos. Ao transpor os limites tradicionais do poema e da retórica, acaba “esgarçando as fronteiras entre poesia e prosa”³⁷⁰. Observações sobre as quais chamamos a atenção no capítulo anterior, na ocasião da análise de *PCVESA*.

Na rota trilhada, outras rupturas vão sendo realizadas pelo sujeito em viagem:

Podia contornar Durban daqui,
dobrar o Cabo da Boa Esperança para o Ocidente, trazer outras
rotas mais antigas que essa história que escreve a minha
língua. Mas há tantas coisas que eu não quero, tantas coisas
estranhas que não são como eu sou.

(*JPO*, p. 33)

³⁷⁰ Ver sobre este tema as observações que Carmen Lúcia Tindó Secco (op. cit, p. 244-252), faz sobre outra obra de Eduardo White: *Dormir com Deus e um navio na língua*.

O sujeito desvia-se das rotas antigas que ao longo da história foram realizadas, rumo a Moçambique. Apresenta, nessa obra, um desejo de afastamento tanto do tempo presente vivido, como do passado que registrou a história dessa língua ocidental nesse país. Essa recusa é o leme que empurra sua busca ao encontro de uma outra raiz originária, ou melhor, de outras raízes que cruzaram o chão de Moçambique, logo do poeta.

E como fugir do tempo senão fugir também do espaço que “essa história escreve”?

Fugirei para o Tibete, para o Botão, para China, para o Afeganistão, sei lá. Fugirei para onde puder fugir porque todos os destinos me são possíveis desta janela. Todos os destinos me são possíveis porque me foram precedentes em algum momento, me são autênticos em qualquer movimento. Todos os destinos são uma acção quando escrevo.

(*JPO*, p. 42)

A fuga do tempo e do espaço é uma das formas de “escamotear o tempo”³⁷¹, conforme assinalamos. Essa é uma maneira que o homem moderno, por múltiplos meios, esforça-se para sair de sua “história” e viver um ritmo temporal qualitativo e diferente, a do tempo presente. Um dos caminhos escolhidos por muitos escritores modernos “para quebrar a homogeneidade do Tempo, para “sair” do presente e integrar-se num tempo qualitativamente diferente daquele que cria, no decorrer, a sua própria “história”³⁷², observa Eliade³⁷³.

Em *JPO*, a angústia relacionada tanto ao tempo, ao espaço, como no sujeito da escrita se traduz no motor que impele o sujeito, “rebelde moçambicano mestiço e pardo”³⁷⁴, a se lançar em viagem. Viagem esta que o faz ingressar no universo mítico da própria imaginação criadora, sendo a poesia capaz de levar a linguagem de volta às fontes, para invocarmos Jorge Luiz Borges³⁷⁵.

Nessa possibilidade, esse sujeito viajante continua sua aventura e se desloca ao encontro de outros destinos possíveis pela “acção” da escrita. Citemos alguns desses percursos. Para a Coréia “megalómana na sonolência dos seus grandes edifícios, (...)

³⁷¹ ELIADE: 1957, op. cit., p., 23.

³⁷² Ibidem, p., 23.

³⁷³ Ibidem, p., 23.

³⁷⁴ WHITE, Eduardo. *Até amanhã coração*. Maputo: Imprensa Universitária, 2005, p. 41.

³⁷⁵ BORGES, Jorge Luis. “Pensamento e poesia”. In: *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, p., 86.

grandes vultos parados, (...) olhando o Ocidente com horror e ódio” (p. 49); para a Tailândia, onde “acendo uma vegetação que aflui a uma garça ágil” (p.55); nas Filipinas, onde “uma lava destila o açúcar e eu bebo, em Manila, uma mestiça que me seduz, vulcânica na sua orientalidade” (p.59); em Terai, no Nepal, “caminho da fertilidade tropical [ao] frio altíssimo dos Himalaias” (p. 60).

E na tentativa de “materializar esse Oriente de que os (...) olhos têm consciência” (p. 51), esse sujeito viajante continua sua estrada através do “oriente de quem este chão foi a ponte com o Ocidente” (...) atravessado pelo quarto da escrita”, e vai ouvir “o bantu idioma do [seu] povo no Suriname” (p. 60). Nessa caminhada acompanha, também, pelo deserto Al Sahed que viaja até Riad alucinado por “uma jóia fatal à beleza morena de Soraya Aziz” (p. 68-69); na “ bela Arábia Meridional” vê “a memória dos homens na Mesopotâmia [e] suas histórias lendárias” (p. 74).

Como toda partida pressupõe uma volta, chamamos a atenção para o fato de o sujeito viajante desta obra sair em viagem de um ponto: da “Ilha”, e ao ouvir “rugir uma fera nas savanas de Moçambique” (*JPO*, p. 77) a ela retornar. Ao voltar para sua “Ilha” intenta fechar a janela amarela que tem virada para o Oriente, o sujeito viajante lança mais uma vez lança seu olhar saudoso para “Istambul [que] fica acesa uma vela” (*JPO*, p. 78). Portanto o fechamento não é total. Essa vela em Istambul vem simbolizar o desejo de continuidade dessa “travessia” que insiste no refazer e no reconhecer percursos outros, que fazem parte da encruzilhada desse espaço aberto e híbrido, chamado Moçambique que, por sua vez simboliza o espaço da própria poesia.

Insistimos, portanto, em acompanhar a rota de viagem pelo “eu” que se apresenta em *JPO*. Dessa maneira, conferimos que Eduardo White não só retoma, como acaba por atualizar e expandir o tema da “ilha”, como lugar de acolhimento e produção de culturas variadas. Um espaço de representação e de cruzamentos culturais de origens diversificados. Amplia,então, os temas que comparecem em obras dos poetas como Craveirinha, Rui Kenopfli, Luís Carlos Patraquim e outros, conforme indicamos no início desta reflexão.

Ana Mafalda considera o tema da “Ilha” – Moçambique como uma forma particular de regionalismo literário, a que ela denomina de “regionalismo insular”. Essa autora chama a atenção para o tema que engloba o processo de mitificação literária de Moçambique enquanto *expressão metonímica de um dos espaços míticos de fundação*

*da nação, enquanto espaço cultural*³⁷⁶ (grifo da autora). A ilha, enquanto “palimpsesto arquitetônico, geográfico, literário de textualidade cultural”, ganha a dimensão de mito cultural, uma vez que a imagem desta acaba por aumentar a idéia de país. Acontece, portanto, na construção de *JPO*, um mergulho no mítico, no cosmo e no humano por meio da linguagem. Assunto que permeou nossa análise e que ampliaremos no próximo capítulo, ao aprofundarmos o diálogo entre as obras dos dois poetas em estudo.

³⁷⁶ LEITE : 2003, op. cit., p., 137.

VI CAPÍTULO:

Entre vôos, pântanos e ilhas – (re)invenções poéticas

Poesia:

*é uma outra janela que se abre
para estreamos outro olhar
sobre as coisas e as criaturas.*

(Mia Couto)

Discutimos o trabalho metapoético arquitetado de Manoel de Barros e Eduardo White em capítulos anteriores, sobretudo nas primeiras análises que realizamos de cada autor, do primeiro sobre a obra *Gramática expositiva do chão* e do segundo *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*. Procuramos ao longo dessas análises verificar como se dá o trabalho da linguagem submetida a uma constante operação metalingüística: ou seja, a linguagem que dobra sobre si mesma, leva o destinatário ou até mesmo o próprio sujeito do discurso, o remetente, para a rede de interrogações e ambigüidades sobre o código utilizado³⁷⁷. Assim sendo, procuramos analisar o imbricamento interno do texto, como ponte de relacionamento entre a função poética e outras funções da linguagem nele inseridos, sobretudo no que concerne ao desempenho desse tipo de linguagem e ao questionamento de sua força na construção textual.

Em Eduardo White, o trabalho metalingüístico, na maioria das vezes, se dá como uma luta angustiante entre criação e matéria a ser trabalhada, como abordamos ao longo das análises. Em outros momentos, se dá através da relação erótica corpo-terra, atravessada pela temática amorosa e pela constante evasão espacial, realizada através de metáforas representativas da viagem, ora pelo ar, ora por outros espaços como lemos em *Janela para o Oriente* (1999), obra que também faz parte do *corpus* escolhido neste estudo. A temática da viagem também pode ser encontrada nas páginas da sua obra, *Dormir com Deus e um navio na língua* (2001), dentre outras. No que diz respeito aos deslocamentos, estes são quase sempre perpassados pela ânsia e angústia relacionadas ao ato da criação poética, tendo como ferramenta o exercício metalingüístico.

Já em Manoel de Barros, o trabalho poético se dá através de uma experimentação lingüística, sendo que o objetivo maior é o de atingir o fôlego primeiro

³⁷⁷ JAKOBSON: 2003, op. cit., p., 127.

do nascimento de uma palavra, por isso, também, a exposição de uma “gramática” do e no chão em *Gramática expositiva do chão*, bem como a busca das “pré-coisas”, enquanto motivos poéticos, trazidos no *Livro de pré-coisas* (1985). Esse trabalho se dá ora de maneira inventiva, na criação de novas palavras, ora no resgate de palavras em desuso, ora na mescla das palavras num constante aproveitamento da linguagem oral e dos costumes culturais da região pantaneira – espaço escolhido que comparece, em grande parte de sua produção, como motivo de reflexão poética. É o mesmo caso de Moçambique quando aparece nas obras de Eduardo White, conforme temos indicado em vários momentos deste trabalho.

O trabalho analítico das duas primeiras obras apontadas é que nos possibilitou a ponte de análise para outras duas obras que compõem o *corpus* aqui pesquisado. No caso de Manoel de Barros foi *Livro de pré-coisas* e de Eduardo White *Janela para o Oriente*. Temos orientado o nosso trabalho pela seguinte hipótese: ao uso do recurso metalingüístico, atravessado por um trabalho consciente por parte dos dois poetas aqui escolhidos, no que concerne às potencialidades da linguagem, subjaz uma intersecção do espaço-tempo-mítico, como um dos fatores determinantes da revisão dos limites e da diluição das fronteiras dos gêneros, o que amplia a discussão do trabalho poético na modernidade.

Entendemos que também aqui se encaixaram a prosa poética e o poema em prosa, estruturas comuns aos dois poetas em estudo. Quanto aos poemas em prosa, além de ser uma das características presentes nos poemas modernos, é uma opção consciente de Manoel de Barros e de Eduardo White. Com isso objetivamos intensificar o diálogo entre essas literaturas de língua portuguesa, discorrendo sobre elementos que julgamos importantes, no que concerne à discussão sobre as semelhanças e dissonâncias, no diálogo entre esses autores.

1. Lutar com palavras, encantar palavras – exercícios metapoéticos

Os títulos, acreditamos, são de escolha sistemática e consciente por parte de seus autores. O título da primeira obra, *GEC*, mesmo apontando para um tom que permeia o paradoxo em relação à palavra gramática, após uma leitura mais atenta, remete para um trabalho sistemático e consciente, por parte do poeta. Trata-se, portanto, de uma outra

“gramática”, que opta por elementos fora do sistema da cátedra, por símbolos e linguagens que não são facilmente decifráveis, se é que possamos considerar algo decifrável em se tratando de linguagem poética. Já a segunda obra *PCVESA*, ao juntar no título as palavras “poemas” com “ciência” e “engenharia”, enxergamos a composição lingüística nesses atos de construção e experimentação poética. Em função disso é que afirmamos que “Gramática” em um e “poemas” em outro, ambos remetem ao ato de escrita.

Observamos que há um contraste entre essas obras, relacionadas ao movimento que as envolvem. A primeira, *GEC*, aponta um direcionamento diverso em relação à segunda *PCVESA*. Enquanto aquela se volta para um movimento que indica o espaço terrestre, o chão, nesta, ao contrário, o movimento se dá para o alto, rumo ao espaço aéreo do céu. Esse contraste vai sendo reforçado pelos elementos que cada poeta escolhe para o trabalho da escrita. Manoel de Barros lança mão de elementos ligados ao “chão”: objetos, animais, insetos, vegetais, homens. Eduardo White a elementos ligados ao “ar”: o ato de voar, o pássaro, o céu. Além dos títulos, como marco primeiro desses contrastes, os primeiros versos de ambas as obras acabam por engrossar tais contrastes. *GEC* inicia seus versos anunciando um episódio que será motivo desse “caderno de poema”: “Prenderam na *rua* um *homem* que entrara na prática do *limo*”. Já os primeiros versos de *PCVESA* anunciam que “No *vento* e sem milagres, sobem as *aves* pelo *ar*”. (grifos nossos). “Rua”, “homem”, “limo” = espaço terrestre, em contraste com “vento”, “aves”, “ar” = espaço aéreo.

Os referidos títulos estão harmonizados com os nomes das outras obras em estudo: *Livro de pré-coisas* e *Janela para o Oriente*. Ambas apontam para direções distintas. A primeira, mais uma vez se volta para o baixo, para o chão da região pantaneira. A segunda, para o distante do chão em que o sujeito poético se encontra, no caso Moçambique. A partir dessas diferenças apontadas nas outras obras em análise, discorreremos sobre alguns dados em diálogo entre essas escritas, lançando mão de itens já analisados separadamente em cada obra. Desta feita, intensificando ainda mais a perspectiva comparatista.

1.1. “Prática do limo”, prática do “vôo”

Após apontarmos pontos em contraste da escrita dos dois autores, afirmamos que os pares: terra x céu, chão x ar, vertical x horizontal, se intensificam nas metáforas, nos símbolos e suas combinações ao longo das obras. Essa intensificação, fortemente tecida no bojo do trabalho desses poetas, é um ponto aproximativo que destacamos no diálogo ensejado neste estudo.

Manoel de Barros traz para seu texto elementos ligados ao chão aludido, os quais são ordenados em contextos novos e por vezes marginais, por meio de analogias, redundâncias e repetições, oxímoros, assuntos ou linguagem ligados à oralidade e regionalismo, encaminhando, ora para uma saturação metafórica, ora para sua intensificação, traços estes característicos da metalinguagem oral, conforme pensamento de Olson, aqui já citado³⁷⁸.

Em *GEC*, o poeta lança mão do homem que fora preso e cuja profissão era “encantador de palavras”, profissão realizada por meio da “prática do limo”. Outro homem desmontado a princípio e montado por meio de uma primorosa combinação de analogia entre elementos humanos e vegetais é o “homem de lata”. Este “objeto homem” é habilitado, ao longo do poema, de seu estado nulo de ser. Assim também é a “Máquina de Chilrear e seu uso doméstico”, verdadeiro tratado poético. Ao contrário da outra “Máquina”, segundo descrição do jornalista “H. V.”, presente no mesmo livro, ela contém uma carga de ambigüidade semântica que aponta para a própria poeticidade da linguagem. Esta se realiza através do encadeamento de elementos que redundam no conjunto das obras de Manoel de Barros, tais como: pássaro, caramujo, árvore, poeta, nomes de pessoas, ora de personagens; dentre outros.

³⁷⁸ David Olson, ao discorrer sobre como a escrita se relaciona com o pensamento, no texto “A escrita como atividade metalingüística”, faz uma abordagem da evolução de uma metalinguagem oral ligada à linguagem. Este estudioso afirma que os textos possuem formas específicas e selecionam processos cognitivos peculiares devido a mudanças de nível de discurso: um ligado ao mundo e outro ao texto. E ao lidar com a língua escrita, seja a pessoa que lê ou aquela que escreve, afirma Olson, esta toma consciência de duas coisas simultaneamente: do mundo e da linguagem, portanto “no ato de escrever, o discurso trata dois aspectos: o mundo representado e a língua usada para representá-lo”. A isto, Olson chama de habilidades metalingüísticas e aponta dois níveis de estruturação metalingüística: o primeiro trata-se da escrita que registra e a partir daí representa aspectos da estrutura lingüística como sons, letras, palavras, espaços, orações, pontuação, frases, elementos temáticos, entre outros; o segundo é a metalinguagem oral, a qual pode constituir-se tanto oralmente como pela escrita, pois uma vez estabelecido um texto, este está sujeito a um conjunto de considerações e/ou julgamentos. (Trecho transcrito do capítulo “O vôo ‘fora da asa’ em *Gramática expositiva do chão*).

Todo esse trabalho com as palavras é realizado de maneira sutil, quase harmônica, semelhante a uma prática que tem seu manuseio o ato de amassar, moldar, experimentar os vários elementos sintáticos, sonoros, semânticos, escolhidos por Manoel de Barros. Trata-se de um trabalho artesanal, demorado e circular, no sentido de nos passar a impressão de que a maneira de manusear cada palavra inserida, na maioria repetida por diversas vezes e em diversas outras obras desse poeta, acontece sem aquela ansiedade angustiada com que constantemente nos deparamos na leitura das páginas de Eduardo White. Esta sensação nos leva costumeiramente a constantes assaltos de desconforto, posto que a tensão que permeia o sujeito poético, no ato da escrita, é criada de tal maneira que também, acabamos contagiados pela “dor que (o sujeito que escreve) deveras sente”, para buscarmos eco na voz de outro desassossegado poeta, na relação com as palavras e com o mundo, Fernando Pessoa.

A escrita em *PCVESA* constantemente é permeada pela alusão às partes do corpo: dedos, olhos, boca, pulmões, mãos, garganta, e por constante movimentação que parece ser o reflexo do próprio sujeito que intenta buscar seus próprios pedaços, a que denominamos de poesia metonímica, em momentos atrás. Esse embate de corpo e linguagem expõe certa fragilidade do sujeito perante a força das palavras, “entidades múltiplas e rebeldes”. Imagens que parecem querer realizar uma impossibilidade tanto lógica como lingüística: “as núpcias dos contrários”³⁷⁹, como coloca Paz.

O grau de ambigüidade e duplicidade relacionado à escolha de símbolos nas obras desses dois poetas se dá de modo diverso, o que se traduz em outro ponto de diferença no trabalho desses dois escritores. Em Eduardo White, os símbolos e metáforas, que permeiam as páginas de sua escrita, são constantemente submetidos a combinações e sugestões paradoxais como: subir/descer, perto/longe, sair/voltar, interior/exterior, alegre/triste, terra/ar, criança/homem, árvore/pássaro, dentre outros já assinalados. Estas combinações intensificam a sensação de fratura e dilaceramento do sujeito que escreve e que, ao mesmo tempo, discute o exercício de seu trabalho com a escrita, para ele árduo e pesado, mas que paradoxalmente esse declarado “peso” que permeia seu ofício de escrita está sempre ancorado na escolha de metáforas que remetem à leveza e ao movimento, como o vôo, o navio, o céu, o ar, a criança, o pássaro, resultando daí uma ambivalência e tensão da linguagem.

³⁷⁹ PAZ: 2003, op.cit., p., 49.

Enquanto que Manoel de Barros a ambigüidade se dá, e por vezes se resolve, na maioria das vezes, na reversibilidade dos opostos, do valor e não valor, do belo e do feio, do objeto/do traste e do humano, com conseqüente valorização estética do feio, das sobras, do lixo, do desvalorizado e do descartado. Tudo aquilo que convencionalmente é feio, é lixo, é insignificante, é nulo, é ordinário, como uma perninha de formiga, um pente sem dentes ou um caneco por exemplo, lhe parece como belo e significativo a ponto de ser eleito como “matéria de poesia”.

Em um ponto estes dois poetas se irmanam no que concerne ao grau de ambigüidade de suas escritas, apesar de ser diferente a maneira de tratamento dado ao tema por cada um deles. Nem leve, nem pesado, nem belo, nem feio, nem fora, nem dentro, mas toda essa maneira de abordagem em ambos os autores é direcionada para mostrar o contrário das aparências mais banais e de modos diversos de se relacionar com o mundo. É uma verdadeira mimese da própria fala. Daí o desaguar para o discurso mítico, que abordaremos adiante.

As obras de Manoel de Barros trazem diálogos entre personagens, como observamos em “Desarticulados para viola de cocho”, em *GEC*, por exemplo, e a conversa de Pocito e Nhá Velina Cuê, em *LPC*, o trabalho metalingüístico de Eduardo White, nas páginas das duas obras aqui analisadas, é marcado constantemente pelo solilóquio, em que o sujeito da escrita oraliza suas dificuldades e angústias: “Vivo de despír as olheiras ao sono. Este trabalho não me deixa/ dormir e não há remédio para isto” (*PCVESA*, p., 14); “Estou cansado. Creio ter já escrito isso. Estou esgotado de / estar sempre a dizer que estou cansado, do medo da lucidez / com que encaro este facto” (*JPO*, p. 66).

O recurso do solilóquio, característico do romance e também do teatro, permite a personagem expressar os pensamentos em alto e bom som, transformando a platéia em confidente³⁸⁰, como sentimos ao ler o conto de Guimarães Rosa “Meu tio o Iauaretê”, para ficarmos em um exemplo bastante conhecido. Esse recurso, em Eduardo White, reforça o imbricamento entre o exterior e interior, anteriormente observado, sobretudo em *JPO*, na qual comparecem movimentos de circularidade, tanto do sujeito que

³⁸⁰ PRADO, Décio de Almeida. “A personagem no teatro”. In: CANDIDO e outros. *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. No teatro, este recurso – o solilóquio, favorito da farsa e do melodrama, alcançou seu ponto maior de prestígio nos séculos XVII e XVIII. Partindo do princípio do realismo moderno, Décio afirma que “a personagem está efetivamente sozinha em conversa consigo mesma, de acordo com a etimologia da palavra”, no entanto, esse recurso se desenvolve bem mais tarde, sobretudo a partir de Shakespeare o monólogo “ultrapassa de muito o quadro psicológico que lhe deu origem, sabendo os autores clássicos, sem que ninguém o tivesse estabelecido, que o verdadeiro interlocutor (no teatro) é o público” (p., 90-91).

percorre seu espaço e a si mesmo, como também o espaço da escrita, refletindo toda tensão na linguagem, também em espiral. O que não acontece em Manoel de Barros, pelo menos em relação à tensão que permeia o modo de manuseio com a linguagem e o trabalho metapoético, um dos traços de comparatismos comuns nos dois poetas. Em obras deste poeta a maneira de voltar ao mesmo assunto ou no mesmo símbolo se dá por meio de repetição e redundância, ora na mesma obra, ora no conjunto das obras conforme indicamos no item “a reiteração como estilo” do capítulo “O vôo fora da asa em *Gramática expositiva do chão*”.

Como assinalamos, a insistência de um mesmo tema ou de um mesmo símbolo no conjunto de sua obra, perfaz um projeto de trabalho iniciado desde o seu primeiro livro publicado em 1937, *Poemas concebidos sem pecado*. Aquele início foi sendo aprimorado, lapidado não somente em relação à “evolução lingüística”, como Manoel de Barros resume seu trabalho, mas sobretudo na ampliação e coerência do que já anunciava naquela primeira obra. Foi por meio da metáfora representativa do nascimento de Cabeludinho, “sob o canto do bate-num-quara” (p. 9), primeira personagem a povoar seus poemas, que nasceu um trabalho crítico em relação à língua, ao fazer poético, ao trabalho metalingüístico, às sensíveis observações e escolhas dos símbolos ligados à natureza humana, vegetal, animal e mineral. Acrescentamos ainda o aproveitamento de elementos e matérias que fazem parte dos costumes regionais que, ao longo das mais de vinte obras publicadas, foram sendo ampliados e aprimorados.

Igualmente é o tema da “viagem” nos livros de Eduardo White. Desde o “Anúncio”, título da primeira parte de *Amar sobre o Índico* (1984) que a metáfora “mastro” traz o seguinte aviso: “Eis que dentro deste instante/ o mundo se principia a iniciar” (p15). Vislumbramos aí uma escrita que navega por entre trilhas significativas do sujeito da escrita, que por entre mares, ares, céu e territórios, outras obras serão aprimoradas e intensificadas através de um trabalho sistemático da linguagem, permeado de angústias e de consciência de que por meio da literatura é que “sempre se abrem outros caminhos a explorar”³⁸¹.

³⁸¹ CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 3. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1990, p.,19-20.

1.2. Pássaro = criança

Das seis propostas para este milênio, pensadas por Ítalo Calvino em 1985, as quais seriam apresentadas em conferências na Universidade de Havard, mas que foram concluídas apenas cinco, uma é a da “leveza”³⁸², elemento considerado por esse escritor “antes um valor que um defeito”³⁸³, na arte. Afirma Calvino que “a leveza é algo que se cria no processo de escrever, com os meios lingüísticos próprios do poeta, independentemente da doutrina filosófica que este pretenda seguir”³⁸⁴. Com intuito de expor seu pensamento sobre a “leveza”, o autor aponta três acepções diferentes desse recurso em obras literárias: “despojamento da linguagem por meio do qual os signos são canalizados pelo tecido verbal”, narração ou descrição “que comporte um alto grau de abstração”, e terceira, “imagem figurativa da leveza que assuma um valor emblemático.”³⁸⁵ E é este terceiro componente apontado por Calvino que nos servirá para discorrer sobre dois símbolos representativos de “leveza”, entre outros elementos, que dialogam nas obras de Manoel de Barros e de Eduardo White, quais sejam: o pássaro e a criança.

Em todas as obras de Manoel de Barros o símbolo da criança é uma das balizas que remete além da leveza na sua escrita, de que Calvino fala, mas, sobretudo no ato em que o poeta objetiva realizar, a de “atingir o fôlego primeiro de uma palavra” e “recuperar algumas adormecências de certas palavras”, assertivas afirmadas em entrevistas concedidas pelo poeta. O símbolo criança na sua produção é sinônimo de ousadia, de inocência, logo de liberdade que sustenta o ato de criar, de subverter, de jogar com a linguagem em um trabalho constante de transformação da palavra, como vemos realizar com mestria nas páginas de suas obras, pois para ele:

A inocência plena de um ser humano pode alçar ele para ave. Acho que o primeiro vagido de uma criança tem, pelo menos, a assistência do mistério. Já notei que algumas palavras que emprego têm raízes de conchas aturdidas. Acho que as crianças pronunciam seus primeiros cantos, como de aves mesmo³⁸⁶.

³⁸² Ibidem, p., 13-41.

³⁸³ Ibidem, p., 15.

³⁸⁴ Ibidem, p., 22.

³⁸⁵ Ibidem, p., 29 - 30.

³⁸⁶ VASSALO: 1996, op. cit.

Nesse trecho Manoel de Barros relaciona a figura da criança como fonte de originalidade da linguagem, por conter nela uma atitude espontânea, inocente, assim como é o canto das aves. É através dessa atitude que o homem pode adquirir a leveza, como a das aves. De maneira parecida, também concebe Eduardo White, sobretudo nas páginas de *PCVESA*, aqui analisadas, quando relaciona o conceito de voar, atitude almejada para sua escrita, às qualidades de uma criança, por esta remeter à inocência e pureza: “Voar é poder amar uma criança / pronunciar-lhe a ternura, / a seda fresca e pura / da sua infância” (*PCVESA*, p. 28). E em entrevista, aqui também comentada, esse autor afirma ser “obcecado” pelos pássaros.

Vimos também que nos versos de Walt Whitman, que Eduardo White utiliza como epigrafe de *PCVESA*, comparecem os símbolos criança e pássaro. Nesses versos o menino é despertado para a vida por meio do canto do pássaro, anunciando aí a leveza com que o poeta deseja nas páginas dessa obra, pois assim como o canto da ave, com sua leveza eleva a alma do menino adormecido, da mesma forma a escrita da obra intenta para essa característica de ser leve, por isso o ato de voar relacionado à criança e o anúncio epigrafado que antecede as páginas da referida obra.

O desejo de ser leve tanto na arte como na vida leva o sujeito poético na obra *PCVESA* ao desejo de nascermos com asas ao invés de pés, como lemos neste trecho:

É ou não verdade
que a carinhosa maneira como choramos
quando nascemos
surpreende
nossos pés voltados para o ar?

Admirá daí o engenho que escondemos
E que nos faz ambicionar sonhar ou voar?
(*PCVESA*, p.24)

Imagens que remetem ao mito de Eros, símbolo por excelência de liberdade, da força positiva em atrair os elementos que remetem ao princípio, capaz de emergir do caos primitivo, segundo as teogonias mais antigas. Igualmente o sujeito poético em Manoel de Barros almeja a leveza das coisas, dos seres e dos homens, mesmo quando ao contrário de Eduardo White almeja asas ao invés “de raízes como as das árvores” (*PCVESA*, p. 24). A metáfora “árvore” é bastante apreciada por Manoel de Barros, sobretudo no desejo do sujeito poético não somente irmanar-se à natureza, mas fundir-se a ela: “cresce por dentro (...) um desejo de árvores e aves” (*LPC*, p. 12).

1.3. Poesia e vôo

No início dos capítulos, nos quais analisamos as obras *GEC*, de Manoel de Barros e *PCVESA*, de Eduardo White, trouxemos dois versos desses dois poetas, os quais consideramos emblemáticos para o objetivo que norteou os capítulos sobre a discussão metalingüística nessas obras, como objeto do próprio processo de criação. Retomamos esses versos neste momento para abordarmos sobre o elemento da leveza que ora perpassa, ora é almejada na criação desses poetas. O verso de Eduardo White, inserido em *PCVESA*, diz assim: “voar é uma dádiva da poesia” (p.22) e de Manoel de Barros trata-se de um dos versos mais conhecidos do conjunto de sua obra, inserido n’ *O livro das ignoranças* (1993) que assim lemos: “poesia é voar fora da asa” (p.21, 10ª edição).

Esses dois versos apontam para uma diferença fundamental no fazer poético desses dois autores. É notório que ambos os poetas objetivam dar leveza à escrita, ambos possuem a clareza de que para isso acontecer a linguagem deve ser manuseada com certos cuidados para não deixá-la carregada do peso de certas convenções e o desgaste do dia-a-dia que, para merecer o caráter de poesia, a palavra deve ser trabalhada com o objetivo de revelar, de transcender a materialidade lingüística.

Em cada um dos versos comparece um conceito sobre poesia ou tentativa de definição da poesia. Se atentarmos para a constituição estrutural e combinação dos elementos que os compõem, vemos que a ênfase do verso de Eduardo White é colocada no ato de voar, pois o verbo no infinitivo “voar” ocupa o lugar do sujeito da frase, seguido pelo seu predicativo, verbo “ser”, no presente do indicativo “é”, o qual é seguido pelo complemento nominal formado pelo pronome indefinido “uma”, e o adjetivo “dádiva”, que por sua vez remete a uma parte que constitui um conjunto; ou seja, a “poesia”. Portanto, na poesia está contido o dom de voar e é o que está evidenciado nesse verso, o ato de voar seria uma das condições da poesia.

Já no verso de Manoel de Barros a ênfase recai na palavra “poesia” que funciona aí como sujeito. O ato de voar vem como adjetivo desse sujeito, poesia. Aqui o conceito que tenta definir a poesia é alargado pelo advérbio “fora”. A ação de “voar” que adjetiva a poesia extrapola o limite, ou, para falarmos de outra maneira, o vôo não se restringe ao artefato (“asa”) utilizado, simplesmente o ultrapassa.

Em certos versos de Eduardo White tanto os pássaros (também tratados de “ave”) como o ato do movimento destes, o voar, são constantemente reclamados para sua escrita. Ora são convocados para que sobrevoem ou envolvam os seus versos. Ora o sujeito que escreve deseja incorporá-los, fundir-se ao desprendimento que tal símbolo representa.

Peço licença à poesia. Quero-as voando em meus versos
(*PCVESA*, p. 12)

Nada pode ser mais deslumbrante que esta / relação com a vida e por
essa razão me obstinam as aves e me esforço / por querer sê-las.
(*PCVESA*, p. 29)

Também em *JPO* comparece, por vários momentos, a figura do pássaro, mas o movimento representativo do vôo se dá por meio do olhar lançado ao longe e aos vários lugares, através do sujeito poético em constante viagem. De maneira diferenciada em obras de Manoel de Barros tal símbolo, bem como sua conotação de leveza se faz presente, conforme vimos no corpo da análise realizada. Em *GEC*, para restringirmos na escolha do nosso *corpus*, o pássaro, mencionado também como ave, comparece de maneira redundante em suas páginas, porém em propostas diversas da repetição deste símbolo em *PCVESA*, de Eduardo White.

Nos versos do poema “A Máquina de Chilrear e seu uso doméstico” (*GEC*), a figura do pássaro comparece por cinco vezes funcionando como elemento que compõe ou que de certa maneira define essa máquina. Contrariamente, em “a Máquina segundo H.V., o jornalista”, o símbolo “pássaro” aparece somente uma vez, como maneira de negar qualquer semelhança dessa máquina com o que representa de positivo o símbolo pássaro. Explicamos: a máquina que “atrai braços para a lavoura”, que “aceita encomendas de fora”, que “trabalha com secos e molhados”, “vai a chás de caridade / ajuda os mais fracos a passar fome” (p.45-46), “não é fonte de pássaros” (p.47); ou seja, não é fonte de poesia. O símbolo do pássaro também funciona na escrita desse poeta como um recurso estilístico de valor emblemático da discussão sobre poesia, assim como em Eduardo White funciona como maneira de discussão do próprio fazer poético.

A leveza almejada, muitas das vezes realizada, nas obras aqui lidas dos dois poetas, não comparece somente por meio da insistência dos símbolos pássaros e da criança, mas também por meio de construções rítmicas, combinações de recursos como a redundância, tanto de vocábulos como de construções sintáticas e sonoras, aliterações, rimas, conforme mostramos ao longo das análises das obras.

A combinação de alguns outros símbolos nesses dois poetas é realizada de modo que o peso de sua corporeidade física tenha desprendimento e leveza. Mesmo a lata, a máquina, dentre outros elementos, em Manoel de Barros, são aclimatados cada vez mais no espaço terrestre, contudo combinados de maneira harmoniosa, leve e rítmica. Em Eduardo White até a pedra, atirada para outros lugares, almeja o poder de voar, de desprender-se do chão, assim como o fogo reclama a liberdade de sua “lenhosa prisão”. A respeito dessa leveza em *PCVESA*, Mia Couto lança sua opinião dizendo: “tudo nesta escrita quer voar”³⁸⁷.

A escrita de Eduardo White, conforme opinião expressa de Ana Mafalda, intenta para uma espécie de “desterritorialização”, ou seja, ela almeja ser leve e, por isso, a escolha pelos vocábulos que remetem para movimentos de elevação, verticalidade, viagens, vôos e sonhos. No caso de Manoel de Barros, ela se “dá” ao longo do “chão”, para utilizarmos a sugestão do título de sua obra *GEC*, ao longo do “chão” da folha do papel, de maneira harmoniosa aos elementos representativos de um chão particular e semovente. Um chão, diríamos, embrionário. Por isso, também, a insistência da figura do pássaro como fonte de nascimento e da criança como fonte de originalidade.

1.4. Peso *versus* leveza

Insistimos em apontar, em várias situações nos textos em que analisamos, inseridos nas obras de Eduardo White, a tensão que envolve seu discurso, em que esta explicita toda uma angústia sobre o ato de criar e de estar envolto em uma realidade que pode esterilizar sua criação (“se escrevo com certa brandura é porque pronuncio as palavras já com medo de as matar”, *PCVESA*, p.29). Essa ambigüidade que permeia o discurso poético desse autor se ancora, sobretudo nas obras aqui lidas, quando o poeta tenta contrapor o peso de certos assuntos como a morte, a fome, a injustiça, a angústia em que o sujeito poético está envolto, ao árduo peso do ofício de escrever. Eduardo White, “parece querer assinalar o peso exato dessa leveza”³⁸⁸, como podemos conferir nestes versos, comentados anteriormente, em que o fogo em ascensão por meio das labaredas tenta desprender-se de sua prisão:

³⁸⁷ COUTO, Mia. “Escrevoar” (texto de apresentação). In: WHITE, 1992, op. cit, p., 10.

³⁸⁸ CALVINO: 1990, op. cit., p.,27.

Arde como se definitivo
 e quando assim sucede tende a crescer,
 busca aquele leveza das altas labaredas,
 a implícita tontura das fagulhas.
 O fogo arde como se quisesse fugir do chão,
 das suas cavernas metalúrgicas,
 ascende ao impulso dos foguetões,
 à infância astral, à casa solar.

O fogo entristece, por vezes.
 Chora inflamável na sua fatalidade terrestre
 a estranha e lenhosa prisão
 que o prende e embrutece.

(*PCVESA*, p. 19)

Ao falar do fogo, o poeta fala da condição humana e da realidade envolvida, portanto o intento de leveza nesses versos aponta para uma fuga, por meio do crescimento das labaredas rumo à “infância astral, à casa solar”. Também aponta para o peso que nesse ato está representado: a condição de prisão e de embrutecimento que o plano terrestre oferece.

Calvino, no texto aqui citado, afirma considerar a literatura como uma constante busca de conhecimento para mover-se no terreno existencial, por isso a necessidade que o conduz na “busca da leveza como reação ao peso de viver”³⁸⁹, à reação ao “mondo non scritto”, mundo este que representa para o escritor, a repetição do trauma do nascimento.³⁹⁰

Quando mi stacco dal mondo scritto per ritrovare il mio posto nell’altro, in quello che usiamo chiamare //mondo, (...) equivale per me ogni volta a ripetere il trauma della nascita, a dar forma di realtà intellegibile a um insieme di sensazioni confuse, a scegliere una strategia per affrontare l’inaspettato senza essere distrutto³⁹¹. (grifo do autor)

A opinião de Mia Couto vem confirmar essa assertiva da qual Calvino fala, e que concordamos ser um dos motivos que envolvem a escrita de Eduardo White,

³⁸⁹ CALVINO: 2007, op. cit., p., 39.

³⁹⁰ CALVINO: 2002, op. cit., p. 114.

³⁹¹ Quando eu saio do mundo escrito para reencontrar meu lugar no outro, naquele que costumamos chamar de *O* mundo, (...), equivale para mim, repetir o trauma do nascimento, dar forma de realidade inteligível a um conjunto de sensações confusas, a escolher uma estratégia para enfrentar o inesperado sem ser destruído.” (Tradução nossa)

sobretudo em *PCVESA*, de cuja obra versam as palavras de Mia Couto que assim afirma:

O poema confirma: sonhar é uma imitação do vôo. Só o verso alcança a harmonia que supera os contrários – a condição de sermos terra e a aspiração do eterno etéreo. A engenharia do vôo anula os laços com que a morte fez residência no chão: sempre que há raiz a palavra faz o golpe, sempre que há certeza o verso embriaga uma tontura. O poeta vai à pedra e lhe concede a respiração. Toca no fogo e lhe empresta a febre da água. Magia de quem recusa a condição terrestre, ilusão de eternidade: as aves não envelhecem. Tradutor de uma caligrafia celestial, essa que só a pluma da asa pode redigir, Eduardo White reinventa as imensas paisagens do seu país, a geografia da ternura que só os pássaros sabem percorrem³⁹².

São antíteses que acabam por criar ambigüidade no corpo textual. Assim também é que esse tipo de evasão, o sair de um espaço que reflete certo peso não só de viver, mas de conviver com ele. Em Manoel de Barros esse voltar as costas a um espaço e buscar um outro espaço onde as “coisas” ainda estão em estado de “pré” formação, “para o que não é ainda consciência – a pedra, a planta, o bicho, a infância”³⁹³ reflete uma ânsia da busca do novo, que se traduz em recusa, e de certa maneira ilhamento, características da modernidade³⁹⁴. Podemos conferir isso nos seguintes versos:

Quando meus olhos estão sujos da civilização, cresce
por dentro deles um desejo de árvores e aves.
Tenho gozo de misturar nas minhas fantasias o
verdor primal das águas com as vozes civilizadas.
(*LPC*, p. 12)

Essa busca de leveza no plano da escrita, que vemos nas obras dos dois poetas, é um dos fatores que contribuem para a ruptura não somente com o espaço e com o tempo presentes, mas também com o gênero tradicional da lírica. Remetemos assim ao discurso mitopoético que, segundo Alfredo Bosi, é uma das faces de resistência e resposta ao ingrato presente, pois “quer refazendo as zonas sagradas que o sistema profana (o mito, o rito, o sonho, a infância, Eros); quer desfazendo o sentido do presente em nome de uma liberação futura, o ser da poesia contradiz o ser dos discursos

³⁹² WHITE: 1992, op. cit., p., 10.

³⁹³ BOSI: 1993, op. cit., p., 154.

³⁹⁴ Ibidem, p., 143.

correntes”³⁹⁵. Daí a ambição da literatura em não “dizer o mundo, mas fundá-lo e atribuir-lhe valor”, na opinião de Leyla Perrone³⁹⁶.

1.5. Escrita em *versíprosa*

A aventura realizada por esses dois escritores, através dos vários recursos poéticos utilizados, em se tratando do ultrapassar a categoria estética do verso é uma outra maneira tanto de lutar com palavras, como de encantar palavras, enquanto modo de fazer poético. Questão discutida no decorrer das leituras das quatro obras aqui analisadas, o que se traduz em mais um ponto de diálogo entre esses poetas.

Na leitura dessas obras insistimos em enfatizar alguns casos de rupturas: com os espaços (Pantanal e Moçambique), com o tempo (ambos os poetas rompem com o presente e remontam a um tempo anterior), com a linguagem (Manoel de Barros mescla a linguagem culta com a coloquial e a regional e Eduardo White ao optar pelo português recusa a linguagem oral, típica em outros poetas anteriores e de alguns contemporâneos a ele). Entre essas rupturas está a do verso. Ambos os autores transgridem os limites tradicionais do poema, por meio de vários elementos como personagens, diálogos, descrição do espaço, encadeamentos, dentre outros já apontados.

Daí o título escolhido para esta discussão, o qual foi emprestado da caracterização feita por Antonio Candido em relação à escrita de Carlos Drummond. *Versíprosa* é a designação que esse crítico dá ao trabalho do poeta itabirano em relação às suas crônicas, escritas nos meados dos anos 50 e 60. O crítico após comentar algumas dessas crônicas, apontando nelas traços da poesia, afirma que nos anos 60, Drummond começaria a “intensificar a prática daquela modalidade de poemas que bem caberiam na definição *versíprosa*”³⁹⁷, pois esses textos transitavam por mais de um sentido. Ficção e poesia eram combinadas “sob a regência desta, mostrando a livre circulação de um autor que, sendo altíssimo poeta e não menos alto prosador”, poderia transitar entre os gêneros e acima deles.

³⁹⁵ Ibidem, p., 146.

³⁹⁶ PERRONE-MOISÉS: 2006, op. cit., p., 11.

³⁹⁷ CANDIDO, Antonio. “Drummond prosador”. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p., 18.

Um pouco diferente da produção de Carlos Drummond é a situação aqui analisada. Contudo, ambos os poetas, Manoel de Barros e Eduardo White, transitam por uma escrita também de mão dupla. A função que rege predomina na escrita destes dois escritores, sem dúvida alguma, é a poética. Todavia a estrutura textual composta constantemente por elementos da narrativa. Temos então uma situação em que a linguagem oscila entre a prosa e o poema, o ritmo e o discurso, que se constituem como traços característicos da poesia moderna, sobretudo aquela que se exprime nos idiomas modernos do Ocidente, segundo opinião de Octavio Paz³⁹⁸. Idiomas estes que têm uma forte tendência a fazer do ritmo medida fixa, revelando o imperialismo do discurso e da gramática. Este predomínio da medida é uma das explicações, segundo opinião desse estudioso, das criações poéticas modernas de nossas línguas serem rebeliões contra o sistema de versificação silábica, pois, “tocar as “fronteiras da poesia”, deslocá-las e forçá-las se torna necessário para sair de sistemas estilísticos que tendem ao fechamento”³⁹⁹, pondera o italiano Alfonso Berardinelli.

Essa revolta a favor da liberdade da própria criação se dá de várias maneiras, segundo Paz:

Em suas formas atenuadas a rebelião conserva o metro, mas sublinha o valor visual da imagem ou introduz elementos que rompem ou alteram a medida: a expressão coloquial, o humor, a frase montada sobre dois versos, as mudanças de acentos e de pausas, etc. Noutros casos a revolta se apresenta como um regresso às formas populares e espontâneas da poesia. E em suas tentativas mais extremas prescinde o metro e escolhe como meio de expressão a prosa ou o verso livre. Esgotados os poderes de convocação e evocação da rima e do metro tradicionais, o poeta remonta a corrente, em busca da linguagem original, anterior à gramática. E encontra o núcleo primitivo: o ritmo. (...) Voltar ao ritmo subentende uma mudança de atitude diante da realidade⁴⁰⁰.

Procuramos apontar, ao longo deste estudo, várias dessas maneiras comentadas por Paz, como fatores constituintes nas escritas poéticas de cada um dos autores. Em Manoel de Barros o resultado desta escrita acaba por ultrapassar a designação de poema em virtude da acentuada nuance de elementos narrativos desde sua primeira obra publicada. Inclusive, chamamos a atenção em relação à criação de personagem, uso da linguagem popular, comparecimento de pequenas anedotas e causos populares que

³⁹⁸ PAZ: 2003, op. cit., p.,16

³⁹⁹ BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosacnaify, 2007, p., 184.

⁴⁰⁰ PAZ: 2003, op. cit., p. 16, 17.

beiram o folclórico, como apontamos em *LPC*, sobre a escolha de elementos regionais através dos causos e lendas. Em relação a Eduardo White, a sua escrita inicial era com poemas em versos. Depois das duas primeiras obras, sua escrita incorporou matizes de cunho reflexivo como observamos em *JPO*, e de características, sobretudo temáticas, que chegam próximas as dos relatos de viagens, conforme observou Ana Mafalda Leite⁴⁰¹. Encontramos tais características nas descrições dos vários lugares viajados pelo sujeito poético, para ficarmos somente neste exemplo. Lembramos ainda que Eduardo White tem em seu repertório de publicações a obra designada de “Novela”, cujo título é *As falas do escorpião* (2002)⁴⁰², bem como *O Homem a Sombra e a Flor & algumas cartas do interior* (2004)⁴⁰³.

Destacamos alguns símbolos de leveza e abertura, como o olhar desejoso para o longe em Eduardo White e o olhar demiurgo em Manoel de Barros. Os símbolos da criança e do pássaro nos dois autores, bem como o rompimento do tempo-espaço, a criação de novas palavras e ou modificação de outras. O uso de oralidades em Manoel de Barros e os espaços aéreos em Eduardo White. Todos estes elementos tocam a fronteira da poesia e, por vezes, rompem com esse gênero, abrindo caminho para a hibridação entre poesia e prosa, imagens e discursos.

Reiteramos que todo esse trabalho que se situa na fronteira dos gêneros, ora poético, ora prosaico é atravessado pelo exercício consciente da metalinguagem. Essa consciência (sinônimo de modernidade⁴⁰⁴) se apresenta bastante explícita, sobretudo, na discussão sobre o fazer poético em ambos os poetas. Alfonso Berardinelli⁴⁰⁵ nos lembra que as fronteiras da poesia, como gênero literário, se dilatam e se restringem de acordo com a atitude de cada autor (nas diversas situações e contingências históricas), que inclui ou exclui da linguagem poética aquilo que também pode ser dito (e é dito) em outros gêneros. Assertiva que ecoa na voz de Antonio Carlos Secchin quando afirma que “o recorte entre prosaico e poético é administrado por inúmeros vetores culturais,

⁴⁰¹ Ana Mafalda Leite observa que “a viagem, para ser descrita, transmitida, recorre a formas que convocam o narrativo. Por isso, a partir desse terceiro livro de Eduardo White [*Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser aves*], que considero de charneira, no conjunto dos seus livros até agora publicados, vamos observar que o verso se distende em prosa e a prosa tende, transversalmente à narração de viagem.” (“A viagem como escrita e a escrita da viagem na poesia”, p., 86, in: CHAVES e MACÊDO (Orgs.): 2006, op.cit.).

⁴⁰² WHITE, Eduardo. *As falas do escorpião*. Maputo: Fundação Universitária, 2002.

⁴⁰³ WHITE, Eduardo. *O Homem a Sombra e a Flor & algumas cartas do interior*. Maputo: Imprensa Universitária, 2004.

⁴⁰⁴ PAZ: 2003, op. cit., p., 19.

⁴⁰⁵ BERARDINELLI: 2007, op. cit., p., 184.

por mais que isso desagrade aos caçadores da essência perdida e perdida por nunca ter existido”⁴⁰⁶.

Dentre alguns dos vetores culturais, observaríamos que Manoel de Barros trilha um caminho já começado desde os anos 40 com Guimarães Rosa, Carlos Drummond, João Cabral de Melo Neto, entre outros, em relação ao recorte entre poético e prosaico. Este procedimento em Manoel de Barros possui suas caracterizações e particularidades. Em face disso, entendemos que esta escolha de escrita inclui o mesmo entre os grandes escritores em “que as fronteiras entre prosa e poesia são indecisas”⁴⁰⁷. São marcas de um tempo em que a poesia “moderna”, ao mesmo tempo ensismemada, procura penetrar na mais profunda entranha das coisas e do ser. Não por acaso, no capítulo em que analisamos *GEC* chamamos atenção para a maneira marginal em ordenar palavras de natureza diversa em contextos novos e inusitados, também para as “mesclas discursivas”⁴⁰⁸, impregnadas pelo tom prosaico, poético, informativo e até descritivo, por meio da analogia.

“A expressão coloquial, o humor”, o “regresso às formas populares e espontâneas da poesia”, conforme Octavio Paz, são elementos característicos da rebelião, da qual a poesia moderna lançou mão como forma de resposta contra o espírito discursivo e resgate de sua liberdade. Estes são elementos encontrados na base da obra *LPC*, de Manoel de Barros conforme atestamos no terceiro capítulo desta tese. Esta obra, desde o seu começo, anuncia o ato pretendido, o de “Transfazer” a natureza, se lançando para “as pré-coisas de poesia” (*LPC*, p. 9), por meio das inúmeras rupturas. Primeiramente, com a paisagem, ou melhor, com o espaço aludido. Depois com a própria linguagem que, ao se mesclar com a culta, coloquial e regional, rompe com o anúncio de se tratar de um verdadeiro e clássico “Roteiro para uma excursão poética no Pantanal” (*LPC*, página de rosto da obra). O nível de ruptura vai se dando de forma gradativa ao ponto dessa “excursão poética” anunciada se misturar a uma linguagem descritiva que mescla versos, causos, contos populares, lendas, apresentando lastros das narrativas populares, inclusive a presença da figura de um contador clássico, conforme concebe Walter Benjamin, e acaba, também, por apresentar a personagem Bernardo, ícone dessa transgressão, dessa hibridação genérica. Tal criação, nessa obra, vem

⁴⁰⁶ SECCHIN: 1996, op. cit., p., 19.

⁴⁰⁷ PAZ: 2003, op. ci. p., 30.

⁴⁰⁸ Ver mais sobre esta discussão, bem como exemplos da obra no capítulo O voo “fora da asa” em *Gramática expositiva do chão*, nesta tese.

simbolizar o retorno do homem ao estado primevo, ao encontro com a linguagem ainda em estado de pureza, com o mito. O encontro do poema com seu início.

Esse retorno, de maneira diferenciada, também ocorre nas duas obras de Eduardo White, aqui lidas. No capítulo em que analisamos *PCVESA*, por vários momentos apontamos para a mescla entre o poético e prosaico, não somente realizada entre versos característicos do gênero poético em que apresentam rimas, enumeração silábica, metáforas e versos que congregam características do gênero narrativo. Estas que, na sua função irregular, acabam por provocar tensão no corpo da escrita, conforme vimos. Nessa obra, chamamos também atenção no item “entre vozes”⁴⁰⁹ sobre a ambivalência provocada entre um tom poético e prosaico, em que o primeiro sofre interferência do segundo, provocando o rompimento e quebra do gênero poético, deixando emergir elementos e situações da realidade exterior ao texto, rompendo com a leveza rítmica própria da poesia. Segundo Maria de Nazareth, aqui já citada, essa é uma maneira dos poetas, em África, buscarem uma linguagem capaz de fugir de rótulos e mostrar um compromisso com o texto, ao mesmo tempo em que esse texto se presta como forma de indagação junto à realidade vivida.

Em relação às criações pós-coloniais⁴¹⁰ em África, Ana Mafalda Leite observa que “a indeterminação genérica (...) que partilham vários gêneros” e o “dispositivo poético que recorre a uma origem mítica, como elemento de reflexão sobre o devir cultural do presente”⁴¹¹ são algumas das características constantes nessa literatura. Na análise de *JPO* apontamos essas características que não só servem para situar essa obra na reflexão sobre o devir cultural, como Ana Mafalda aponta, mas, sobretudo, através da hibridação entre os gêneros, em que acontece o rompimento do espaço e do tempo e consequentemente da linguagem poética por meio do trabalho metalingüístico, situar essa obra no espaço da poesia moderna que abriu a via da interpenetração entre poesia e prosa.

Mais uma vez buscamos as palavras de Haroldo de Campos quando, ao classificar alguns poemas de João Cabral, enfatizou que tal criação não se tratava de

⁴⁰⁹ Ver mais no capítulo intitulado O “escrevoar” em *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*.

⁴¹⁰ Tais considerações feitas por Ana Mafalda estão baseadas no texto de Jean-Marc Moura, “La Scénographie Postcoloniale”, in: *Littératures Francophones e théorie postcoloniale*. Paris: Puf, 1999, p. 120-138. Trata-se de um texto dedicado às literaturas francófonas, onde ele descreve alguns dos traços das poéticas das obras pós-coloniais da área francófona.

⁴¹¹ LEITE, Ana Mafalda. “Cenografias pós-coloniais nas literaturas africanas”. In: *Revistas Ecos. Lingüísticas e Literaturas*. (Coordenação de Aguinaldo Rodrigues). Cáceres-MT: Editora Unemat, 2007, p., 12, 13.

“prosa poética” e nem de “poema em prosa”, mas, de poesia que ficava do lado da prosa pela importância primordial que confere à informação semântica, pois isso daria categoria estética ao invés de categoria documentária⁴¹². Assertiva que corresponde ao trabalho poético dos dois autores Manoel de Barros e Eduardo White.

2. Porta para o Pantanal, janela para Moçambique – (re)invenções poéticas

2.1. O olhar: viagem e viajante

A palavra poética jamais é completamente deste mundo: sempre nos leva mais além, a outras terras, a outras verdades.
(Octavio Paz)

A poesia, para Jorge Luis Borges, “trata de levar a linguagem de volta às fontes”, pois na língua “as palavras começaram, em certo sentido, como mágicas”⁴¹³. Assertiva que vem ao encontro da opinião de Octavio Paz que afirma que o poema é meditação entre uma experiência original e um conjunto de atos e experiências posteriores, pois o poema, segundo esse estudioso, é tempo arquetípico, e por sê-lo, é tempo que se encarna na experiência concreta de um povo. “Esse tempo está vivo, é um instante pleno de toda sua particularidade irreduzível e é perpetuamente suscetível de repetir-se em outro instante, de reengendrar-se e iluminar com sua luz novos instantes, novas experiências”⁴¹⁴.

Manoel de Barros e Eduardo White lançam mão do discurso mítico na construção de imagens arquetípicas que remetem ao mito da criação, sobretudo quando em ambos os poetas comparecem o desejo materializado na linguagem de um outro espaço, de um outro mundo. O mito da viagem, por meio do olhar que percorre, que

⁴¹² CAMPOS: 2004, op. cit., p., 83.

⁴¹³ BORGES, Jorge Luis. “Pensamento e poesia”. In: *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.86.

⁴¹⁴ PAZ: 2003, op. cit., p., 53.

adentra e que cria outros espaços nessas obras, formula o ingresso no universo mítico da imaginação criadora, e que remete “à ambivalência da poesia, ao mito da criação”⁴¹⁵.

Em vários momentos, atentamos para o olhar que permeia as obras desses dois poetas em diálogo, sobretudo, a ambigüidade inserida na direção desses olhares. Afirmamos também que o ato do olhar lançado para além de Moçambique em *JPO*, além do chão em *PCVESA* que Eduardo White realiza com tamanho engenho, não é um ato simples e inocente. Trata-se de um ato pensado e cheio de ânsia, assim como não é inocente o olhar lançado no espaço pantaneiro por Manoel de Barros, na maioria de suas obras.

Em *LPC*, de Manoel de Barros, apresenta um olhar detalhista e calmo, bem oposto do olhar que comparece em *JPO*, de Eduardo White. Tanto em *GEC* quanto em *LPC*, do primeiro poeta, temos um olhar voltado para o baixo, especificamente para o chão. Poderíamos dizer tratar-se de um olhar terrestre, no sentido restrito da posição que se encontra o sujeito que olha e parece querer ora adentrar nos mínimos detalhes do objeto olhado, ora se fundir a ele. Este olhar em Manoel de Barros ao se deter nas mínimas coisas, em um movimento mais calmo, mais demorado, no sentido de pormenorizar em detalhes o objeto olhado, vai construindo um outro lugar, realizando aquilo que o olho almeja, sobretudo em *LPC*, que logo de início traz no “Anúncio” uma proposta dessa criação através de “nódoas de imagens” e “festejos de linguagem” (*LPC*, p. 9). Enquanto que Eduardo White ao lança um olhar mais amplo, um olhar em constante movimento, veloz, que anseia abarcar, primeiro o alto de seu chão em *PCVESA* e depois o longe em *JPO*, por meio de olhares e discursos que inquietamente se movimentam em idas e voltas pelos espaços, englobando a casa em que se encontra o sujeito que olha e o próprio espaço da escrita. Esse gesto, em Eduardo White, acaba por expandir, reunir o maior número de “coisas” e tornar visível a maior quantidade de espaços possíveis para perto de si ou para si, que se traduz em uma outra maneira de “construir mundo”⁴¹⁶.

Também lançamos mão da figura do funil na tentativa de diferenciar e traçar as analogias entre a maneira de olhar, presente nessas obras. Dissemos que Manoel de Barros parece usar o funil do lado oposto, pois parte de um espaço maior para o espaço menor, o fundo, o perto de um outro espaço. Já Eduardo White parece olhar o mundo

⁴¹⁵ SECCO, 2003, op. cit., p. 74.

⁴¹⁶ NOA: 2006, op. cit.

pela parte “convencional” do funil. O seu olhar parte do pequeno para alcançar o grande, o amplo do espaço ambicionado.

Se avançarmos na observação da intensificação que essa imagem permite, diríamos que o olhar de Manoel de Barros em *LPC* pode ser também relacionado a um olhar microscópico (isso parece poder estender-se também à *Gramática expositiva do chão*, para nos determos somente nas obras que fazem parte do *corpus* deste estudo), uma vez que se trata de um olhar anatômico, detalhista, ao mesmo tempo criador. Quanto ao olhar de Eduardo White em *JPO*, que por sua vez também se estende a *PCVESA* (também para citarmos somente o corpus do nosso estudo) é um olhar caleidoscópico⁴¹⁷. Aquele olhar que ao se direcionar para o longe vai deixando emergir espaços variados.

Essas sugestões que acabamos de inferir não nos parecem válidas somente em relação à perspectiva espacial, mas também temporal. Na perspectiva espacial, em Manoel de Barros, o olhar é direcionado para o pequenino do chão, enquanto que em Eduardo White essa atitude mostra um alargamento do olhar pelo Índico rumo ao Oriente. Ambos os poetas deslocam seus olhares para um ponto ou pontos almejados. Nesse sentido, ambos realizam o mesmo ato. Então, inferimos que a questão básica, crucial nesse ato não está somente em levar em consideração o ponto em que parte o olhar, mas, sobretudo a profundidade perspectiva desses olhares, pois ao fim e ao cabo ambos se confundem nos mergulhos em que penetram suas dúvidas, angústias, desacordos, insatisfações e desejos. Dessa maneira, o interessante antes de tudo é indagarmos para onde, de fato, estão direcionados esses olhares. Para fora ou para dentro univocamente? Ou para fora, mas numa conseqüência reflexiva ou vice-versa? Levamos em consideração que a poesia é diálogo com o mundo e por isso demanda trocas e contínuas revisões nesse jogo dialógico. Observamos, sobretudo, que o “olhar” tem que se resolver na forma, na criação, tanto em termos lingüísticos como estéticos, considerando que “a luta se resolve, no poema, com o triunfo da imagem, que abraça os contrários sem aniquilá-los”⁴¹⁸.

Entendemos que os poetas fazem a reconstrução de um outro espaço, rompendo com o presente através da linguagem poética, pois assim como o homem é um ser de linguagem, para retomarmos Octavio Paz, o poema também é um “ser” de linguagem.

⁴¹⁷ Termo que tomamos emprestados do texto “Pensar é estar doente dos olhos”, de Leilya Perrone-Moisés, quando esta estudiosa define o olhar do heterônimo Álvaro de Campos, respeitando aqui as diferenças do ato de olhar que permeia esses dois poetas. In: NOVAES... [et al.], 1988, op.cit.

⁴¹⁸ PAZ: 2003, op. cit., p., 30.

Dessa maneira, portanto, o poeta “está sempre criando e recriando a linguagem. Vale dizer: está sempre criando mundo”, pois, “para ele (poeta) a linguagem é um ser vivo”⁴¹⁹, na opinião de Décio Pignatari. E é nessa constante criação que a linguagem sempre volta ao seu princípio e ao voltar consagra o instante por meio do poema, já que este é “mediação entre uma experiência original e um conjunto de atos e experiências posteriores”⁴²⁰.

No entanto, é certo que cada poeta tem seu jeito próprio de lidar com a linguagem e de criar mundos através do manuseio desse ser vivo, a linguagem. É certo também que não se cria do nada, mas pode-se criar a partir de uma recusa, a partir de rupturas ou a partir de uma perda. Daí a insaciável busca do ser e da arte. Daí a função da linguagem literária observada por Leyla Perrone, aqui citada, quando afirma que “a linguagem literária perde o mundo para recriá-lo melhor”⁴²¹.

Reiteramos que um dos modos de (re)criar mundos, em ambos os autores, parte primeiro de uma recusa, ou melhor, de um distanciamento ou rompimento do mundo “concreto” para o adentramento ao mundo da linguagem. Em Manoel uma das maneiras de construir mundos acontece por meio do mergulho na anti-história do espaço aludido, buscando a raiz das “coisas” e da linguagem, como afirmamos.

Em Eduardo White a construção de um novo espaço, reivindicado em sua escrita, se dá pela recusa, primeiro do espaço que o prende, da realidade circundante e também com a sua história, não somente a recente, mas a da colonização que ainda reflete o seu lastro na realidade fraturada de seu país, questões que acabam por provocar tensão nas páginas de sua obra. Tensão esta refletida na luta para romper com certas imagens desagradáveis. Uma outra recusa se dá pela história que a isso antecedeu. Aquela que fala somente das navegações realizadas pelos portugueses, a que restringe aquilo que sua obra, sobretudo *JPO*, reivindica: a incorporação, ou o reconhecimento de outras histórias e culturas diversas que entrecruzaram e que deixaram marcas no chão cultural do país, como a bantu, árabe, indiana e européia.

Não se trata aqui de afirmar que nos discursos destes poetas estejam presentes uma recusa a um compromisso com a realidade, pois “negar as expectativas de um tempo não significa anulá-lo, mas reescrevê-lo sob um outro viés”⁴²². Os poetas partem de um contexto específico, de elementos que localizam uma determinada realidade, para

⁴¹⁹ PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p., 11.

⁴²⁰ PAZ: 2003, op. cit. p. 23.

⁴²¹ PERRONE-MOISÉS : 2006, p.,11.

⁴²² SECCHIN: 1996, op. cit., p., 73.

instaurar uma outra, por meio, sobretudo, das potencialidades que a linguagem oferece. Manoel de Barros lança mão em suas obras, por exemplo, de elementos regionais, dentre outros. Assim como em Eduardo White são abordados assuntos que estão ligados à sua região, como morte, fome e miséria, mesmo tratando de uma abordagem que remete à recusa desses assuntos, como matéria de sua poesia.

O rompimento nessas obras, no que tange aos elementos que acabamos de elencar, e que foram discutidos ao longo desta tese como: tempo, espaço, história, o local, deságuam indubitavelmente na estrutura estética de suas criações, com a ruptura e hibridação do gênero poético. Os dois poetas realizam, dessa maneira, uma “travessia” que por meio de um “mergulho no mítico e no cósmico, reencontra, na cicatriz do andrógino⁴²³, a poeticidade do verbo”⁴²⁴.

2.2. Pantanal e Moçambique – espaços mítico-poéticos da criação

Além dos vários elementos que comparecem nas obras de Manoel de Barros e Eduardo White, nossa atenção, neste momento, recai novamente sobre os elementos ar, água, fogo, terra. Elementos formadores do cosmos, os quais funcionam como agentes poéticos norteadores da escrita, na criação de outros espaços.

Em Manoel de Barros esses elementos estão relacionados ao conjunto de outros elementos regionais ligados à região pantaneira. Em Eduardo White, tais elementos se relacionam, sobretudo, aos outros espaços que o poeta pretende atingir, na busca das raízes de Moçambique e do próprio sujeito da escrita. Pantanal e Moçambique, portanto, são mundos construídos na linguagem em obras desses dois poetas. Mundos em invenção ancorados em elementos que particularizam tais mundos, ancorados em suas respectivas “aldeias”⁴²⁵. Isso porque o poeta fala das coisas que são suas e de seu mundo, mesmo quando nos fala de outros mundos, segundo opinião de Octávio Paz. O

⁴²³ A referência é sobre a “androgenia do poético” que Gaston Bachelard, na obra *O direito de sonhar*. São Paulo: Difel, 1986, aborda sobre a questão da imaginação criadora nas artes em geral, a qual, segundo esse estudioso, tem um poder bipolar de apreender as ambivalências do mundo por meio da polissemia da linguagem.

⁴²⁴ SECCO: 2003, op. cit., p., 74.

⁴²⁵ COUTO, Mía. “DEZA TRAVERSE – Moçambique – 30 anos de Independência. No passado, o futuro era melhor? (Discurso proferido em 16 de junho de 2005 na ocasião dos 30 anos de independência de Moçambique).

“poeta não escapa à história, inclusive quando a nega ou a ignora”, ele realiza outra coisa: “revela o homem”⁴²⁶.

O regionalismo, “campo minado de preconceito”, do qual estamos nos referindo, difere e muito daquele trazido como movimento, tendência fechada em si que remete a um determinado período histórico, como constatamos na maioria da produção que alcançou prestígio aqui no Brasil nos anos 30 e 40. Trata-se, portanto, de um caso particular de regionalismo, aquele que como toda tendência literária, “não é estático. Evolui. É histórico, enquanto atravessa e é atravessado pela História”⁴²⁷. Aquele, no qual o espaço histórico-geográfico, entranhado e vivenciado pela consciência, permite concretizar o universo⁴²⁸.

É dessa maneira que consideramos os temas ligados à região pantaneira, bem como o Pantanal - como espécie de útero da região nas obras de Manoel de Barros, sobretudo em *LPC*. Igualmente é o tema da “Ilha” de Moçambique como lugar mítico de encontros de culturas. Tais espaços são concebidos ou recriados, nessas obras, pelo discurso mítico da criação. O regionalismo que apontamos nas obras em estudo é aquele que, enquanto “compromisso entre referência geográfica e geografia ficcional”, nega a visão ingênua da cópia ou da fotografia de cada região, e ao mesmo tempo, reconhece que “embora ficcional o espaço regional criado literariamente aponta enquanto portador de símbolos para um mundo histórico-social e uma região geográfica existente⁴²⁹”, conforme concebe Lígia Chiappini.

Assertiva que vem ao encontro com o pensamento de Manoel de Barros:

É preciso evitar o grave perigo de uma degustação contemplativa dessa natureza, sem a menor comunhão do ente com o ser. Há o perigo de se cair no superficial fotográfico, na pura cópia, sem aquela surda transfiguração epifânica. A simples enumeração de bichos, plantas (...) não transmite a essência da natureza, senão que apenas a sua aparência. Aos poetas é reservado transmitir a essência. Vem daí que é preciso humanizar de você a natureza e depois transfazê-la em versos⁴³⁰.

Se a exuberância e a degustação contemplativa de um determinado espaço representam um perigo para um escritor incorrer na cópia ou no superficial fotográfico

⁴²⁶ PAZ: 2003, op. cit. In: “A consagração do instante”, p., 55.

⁴²⁷ CHIAPPINI, Lígia. “Do Beco ao Belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura”. In: *Nacionalismo e regionalismo nas literaturas lusófonas*. Lisboa: Edições Cosmos, 1997, p., 135.

⁴²⁸ Ibidem, p., 135.

⁴²⁹ Ibidem, p., 135.

⁴³⁰ “Conversas por escrito”. In: *Gramática expositiva do chão (Poesia quase toda)*, 1992, op.cit., p., 315..

ou na exaltação regional, assim também uma realidade repleta de miséria, fome e injustiça social representa um perigo para um poeta trilhar um caminho de escrita engajada e de crítica social, sobretudo em países como Moçambique. Este que, recém liberto da independência, ainda há gritos sufocados na garganta e na ponta do lápis de vários escritores, reclamando por dignidade.

Eduardo White, em uma situação inversa, mas também perigosa como representa a de Manoel de Barros, procura evitar um regionalismo engajado, como lemos em entrevista a Michel Laban, quando este escritor comenta a relação de se criar com certo cuidado, em meio à realidade presenciada:

É só olhar para os nossos deslocados, as mulheres que chegam vestidos de casca de árvore, com um aspecto sujo, mas que trazem uma criança recém-nascida. É preciso ter muita força para criar onde só destrói. Este povo tem uma virtude que é preciso respeitar. Famintas a dar mamar. É preciso ter muita força! Porque o outro já é uma imagem que nos repele, que nos repugna. E é a repugnância na imagem que nos comove. Não é porque nós nos sentimos identificados, não: é a repugnância, o medo de vermos uma pessoa que são restos. Mas há a parte bonita que são os olhos, e aquela criança que mama. E mama o quê? Mas as pessoas criam⁴³¹.

Nesse olhar cindido, apresenta um eu que sonha e “voa” através da possibilidade que a escrita poética abre. O poeta caminha para uma outra fonte de criação: a da linguagem que transcende o espaço material.

O Pantanal atravessa quase toda obra do poeta mato-grossense e, especificamente em *LPC*, é concebido como o “útero nos brejos” (*LPC*, p. 12), lugar mítico de onde engendram nascimentos e afloramentos de homens, plantas, vegetais e minerais. É um lugar dinâmico. Gerador de formas e idéias que, com destreza, Manoel de Barros consegue recriar pela palavra sem ser afetado pelo pitoresco e pela exuberância daquele Pantanal turístico. Com isso inferimos que a linguagem, pela qual esse “pantanal” é edificado, é uma linguagem atravessada pela oralidade e lastros de costumes característicos daquela região, e por vezes, esta linguagem também se traduz por meio da voz inocente de um menino, de uma criança. Tal criação, portanto, se aproxima daquilo que Antonio Candido apontou como prática na escrita de Guimarães Rosa e Clarice Lispector (para ficarmos somente com estes dois exemplos de escritores brasileiros): “uma espécie nova de literatura, que ainda se articula de modo

⁴³¹ LABAN: 1998, op. cit., pp. 1184-1185.

transfigurador com o próprio material daquilo que foi um dia o nativismo”. Trabalho alcançado pelo “refinamento técnico, graças ao qual as regiões se transfiguraram e os seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade”⁴³².

Também inferimos esse toque de universalidade no regionalismo inserido nas obras de Eduardo White, sobretudo quando esse moçambicano parte da metonímia da ilha para se referir a um espaço maior, o país Moçambique. Por meio da recusa dos temas recorrentes da realidade presenciada, como morte, exploração, fome, injustiça social, Eduardo White também dribla a ferida que ainda sangra nesse chão e acaba não só por elevar, como transfigurar a paisagem dos espaços revisitados, a ponto de provocar a expansão, por meio da linguagem poética, da sua “Ilha”. Concretiza com essa abertura, “percursos alternativos a uma poética militante [mas não engajada], e de cariz ideológico, conferindo uma outra amplitude aos imaginários poéticos, e actualizando uma “herança” e tradição literárias”⁴³³.

Dessa maneira, os poetas, mesmo ancorados nas particularidades, “nos becos” que caracterizam cada espaço localizável geograficamente, bem como as vicissitudes históricas com que perpassam suas escritas, conseguem romper com as peculiaridades regionais e transcendê-los. A “regionalidade”, nessas obras, funciona como “momento estrutural do texto literário, mais do que um espaço exterior a ele”⁴³⁴, se inscrevendo na universalidade do mundo literário.

Como ponto, meio e fim da escrita, Manoel de Barros e Eduardo White mergulham numa viagem que perpassa um retorno às raízes que a ambos localizam. O poeta brasileiro intenta um retorno na “anti-coisa” do espaço pantaneiro e o moçambicano nos “espaços” que formaram o chão cultural de seu país. Ambos rompem com espaço físico e com tempo cronológico e recorrem a um tempo a-cronológico e a espaços sintáticos de organização e desorganização. Por extensão, essas rupturas, por meio de uma linguagem voltada para si mesma também em busca de um início, abalam a estrutura do poema e esta oscila em uma indeterminação genérica. Segundo observa

⁴³² CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989, p., 161-162.

⁴³³ LEITE: 2003, op. cit., in: “A reescrita de Caliban sobre a Ilha de Próspero notas em torno da actualização de um mito de origem cultural”, p., 137.

⁴³⁴ CHIAPPINI: 1997, op. cit., p., 136.

Ana Mafalda Leite trata, também, de uma das características das obras de países pós-coloniais, como Moçambique⁴³⁵.

Todos os dispositivos poéticos abordados nas obras desses dois autores, como a recusa a um tempo e um espaço e ao mesmo tempo o retorno a lugares e tempos outros, instaurando um novo espaço, uma nova linguagem, remetem à discussão da resistência da poesia como uma possibilidade histórica, que Alfredo Bosi empreende no texto “Poesia Resistência”⁴³⁶. Dentre os elementos, apontados por esse estudioso, como faces de resistência da poesia no combate aos hábitos mecanizados de pensar e dizer, estão a metalinguagem e o mito. Estes dispositivos estão na base da criação poética desses dois escritores, conforme procuramos demonstrar ao longo deste estudo.

Então inferimos que o Pantanal, assim como Moçambique, surge como resposta ao ingrato presente, do qual Bosi fala, desempenhando o papel de utopia, como o sertão em Guimarães Rosa e Euclides da Cunha⁴³⁷. Ambos, Manoel de Barros e Eduardo White, se aproximam pela atualização do mito da criação, mito este que se traduz pela “manifestação de um *continuum* que envolve historicidade e psiquismo humano”, remete, portanto, a uma expressão da vontade renovada⁴³⁸.

Portanto, na tentativa de encontrar “chão para o que nunca terá”, o poeta moçambicano lança mão do recurso da linguagem como transfiguradora ou criadora de uma outra realidade, que como afirmamos, não é a aquela buscada pela memória em que recompõe uma realidade anterior, nostálgica e/ou problemática, e nem de uma realidade presente, mas de uma outra realidade, a do texto poético, aquela que é possível pela escrita e que traz a possibilidade de encontro e reconhecimento de uma constituição plural na cultura daquele país. Assim, a linguagem é a ponte desta possibilidade, deste encontro através da viagem da e pela escrita que recria um mundo outro. Um mundo aberto, híbrido que se soma na história daquele país e da própria literatura moçambicana, a qual demonstra maturidade e modernidade, como observa Francisco Noa⁴³⁹.

A linguagem é a ponte que permite a criação de um outro Pantanal em *Livro de pré-coisas*, do poeta Manoel de Barros, que não se trata daquele Pantanal exótico,

⁴³⁵ LEITE: 2007, op. cit., p., 11.

⁴³⁶ BOSI: 1993, op. cit., p., 153

⁴³⁷ MENEZES-LEROY, Sílvia de. “Como se faz um mito – O sertão enquanto linguagem”. In: *Nacionalismo e regionalismo nas literaturas lusófonas*. op. cit., p., 236.

⁴³⁸ ABDALA JUNIOR, Benjamin. “De Vãos e Ilhas – Imagens Utópicas e o Mito de Ícaro em Recortes Clássicos e Contemporâneos”. *De Vãos e Ilhas – Literatura e Comunitarismos*. São Paulo: Editora Atiliê, 2003, p., 14.

⁴³⁹ Conf. LEITE, 2003, op. cit, p., 160.

exuberante e selvagem que aparece nas mídias e em guias turísticos. Atravessado, portanto, pelo crivo da escrita, os dois poetas mergulham em seus desejos e angústias e acabam por realizar a criação de outros espaços, de outros tempos que só são permitidos graças ao poder que a poesia possui e ao diálogo existente e permitido entre as literaturas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em princípio, o que parecia fundar o diálogo entre os dois poetas escolhidos para este trabalho comparativo era a escrita em uma mesma língua. Posteriormente, constatamos forte presença da metalinguagem no processo de criação poética de cada um deles. E, à medida que a leitura encaminhava por um terreno mais conhecido, outros veios de comunicação e de imbricamentos emergiram das obras que tomamos como *corpus* da pesquisa.

Dentre os pontos que elegemos para construir nossa tese estão os relacionados à questão da metalinguagem, à intersecção espaço-tempo-mítico e ao rompimento e hibridação dos gêneros literários. Consideramos que eles se apresentam de maneiras diferenciadas no trabalho poético de cada autor. As suas obras são tecidas por um rigoroso exercício de e com a linguagem, através de uma intensa ocupação com as palavras de forma que elas não sejam simplesmente mais uma no meio de outros elementos e que, ao passarem por um processo de combinação e seleção, possam deixar para trás a materialidade puramente lingüística e instaurar a voz do poema.

Os entretecimentos metalingüísticos realizados por Manoel de Barros em *Gramática expositiva do chão* e por Eduardo White em *Poemas da Ciência de Voar e da Engenharia de Ser Ave* se manifestam através de uma relação inconsútil entre a linguagem e a metalinguagem. Vimos que Manoel de Barros empreende uma discussão acerca da poesia e dos elementos de escolha para o seu texto literário. Os elementos, na maioria das vezes, passam por um processo de desconstrução, o que frequentemente resulta em uma dessacralização da linguagem. Enquanto que Eduardo White encadeia um discurso poético de indagação sobre o propósito do criar e o relacionamento para com a realidade. Tal discurso se afina por meio de metáforas que remetem o ato de escrever à leveza, simulando um confronto entre o eu poético e a própria matéria que forma sua poesia. Acreditamos que a aparente fuga da realidade que ele empreende é a maneira que encontrou para diante de uma linguagem crítica, voltada para si, codificar uma outra realidade.

Nas referidas obras encontramos elementos de caracterização do trabalho desses dois poetas, sob o prisma de uma poética contemporânea, como situações temporais em que o “dizer” e o “fazer” estão intrinsecamente ligados. Mesmo que de maneira diferenciada, o procedimento de cada trabalho serviu como estratégia de criação textual.

Assim vislumbramos que a significação do texto não se estabelece somente na matéria semântica ou na ressemantização da palavra, mas, sobretudo, nas relações morfossintática, fonético-fonológica e na heterogeneidade de elementos que extrapolam o terreno do poema clássico. Tudo isso deve funcionar na contigüidade do espaço da construção textual, por meio da instauração de uma linguagem crítica que se apresenta aos nossos olhos como tática de construção poética. Verificamos também que o processo de indagação ao código e do código nessas obras, perpassado pelo crivo da experimentação de ordem metalingüística na apreensão da realidade, se realiza sob o impulso da criação do texto.

Procuramos mostrar nos capítulos que tratam as duas outras obras, *Livro de pré-coisas*, do brasileiro Manoel de Barros e *Janela para Oriente*, do moçambicano Eduardo White, que é possível fazer uma ponte de discussão a partir de análises empreendidas sobre a intersecção tempo-espaço mítico, como fatores determinantes concernentes à ruptura e mistura das fronteiras dos gêneros. O ponto de partida, mais uma vez, foi o entretecimento metalingüístico com o emprego da função poética, que deve prevalecer em toda grande poesia.

Em ambas as obras, o discurso mítico se processa fundamentalmente no rompimento com o tempo e espaço presentes. Em Manoel de Barros o tempo (re) criado é arquetípico; ou seja, um tempo anterior a qualquer gesto de percepção viva, da mesma maneira ocorre com o espaço. Em Eduardo White, o sujeito em viagem retorna a um tempo e a espaços que antecedem ao presente aludido. Eles constroem mundos feitos de linguagem e adensam a matéria poética para fazê-la passar pelo crivo da metáfora crítica. É esta que dá forma à criação e nomina o inominável. O tempo urdido pelos dois poetas se coaduna com um tempo que antecede a qualquer nomeação, o que remete a um tempo mítico, conforme concebe Micea Eliade.

Destacamos o entrelaçamento de “vozes” que ocorre na poesia de Manoel de Barros. Ele faz retornar os primórdios da infância, na voz do menino Manoel, e essa atitude narrativa remete, concomitantemente, à originalidade da própria língua. Seria um instante parecido com o que antecede ao canto dos pássaros ou não tão altissonante quanto o verbo empregado no descomeço do tempo. Lembramo-nos da dessacralização do texto bíblico e a sacralização do texto poético presente nos versos que ora lemos: “No descomeço era o verbo./ Só depois é que veio o delírio do verbo”⁴⁴⁰. Esse ato de

⁴⁴⁰ BARROS, Manoel. *Livro das ignoranças*. 10. ed. São Paulo/ Rio de Janeiro: Record, 2001, p., 17.

“narrar” e contar dos seus personagens vem se juntar no “tecimento” de um novo tempo, de um novo espaço, de maneira a arremessar o leitor ao princípio em construção. Por outro lado, Eduardo White refina os elementos céu e ar de modo a romper com o terrestre e, com esse procedimento, irrompe com o tempo por meio da metáfora da viagem. Na configuração e concretização dessa viagem/escrita, os vários espaços emergem por meio de uma voz que vai se inaugurando e, simultaneamente, no instante em que se anuncia descreve cada espaço de forma criativa, de maneira que esse mesmo espaço, através do ato de “contar”, é atravessado pelo olhar do sujeito em viagem. É por isso que a concretização da criação de um novo tempo e de um novo espaço nas obras desses dois poetas se dá primeiro por meio da intersecção do espaço-tempo mítico. Tal cruzamento se coaduna com o rompimento do gênero clássico poético quando abre fronteiras para abarcar o “causo”, a lenda, a descrição, a viagem, o discurso prosaico, réstias da realidade circundante, a repetição, dentre outros elementos.

Retomaremos brevemente algumas considerações. Vimos em *GEC* e *PCVESA* a presença de uma linguagem crítica voltada para si mesma e ao código poético. Igualmente, a instauração de espaços e tempos outros e o desencadeamento da ruptura e hibridação dos gêneros, que ocorrem em *LPC* e em *JPO*. Entendemos que todos esses recursos ultrapassam o pantanoso terreno da chamada poesia regionalista que, tanto no Brasil como em Moçambique, se praticou. No caso deste último país, em tempo ainda recente, também houve a presença marcante da literatura engajada ou de cunho nacionalista. Entendemos que tanto Manoel de Barros, ao assumir os valores regionais (língua, costumes, localização espacial), quanto Eduardo White ao trazer os vários espaços que historicamente ligam Moçambique às diversas raízes constitutivas, realizam um trabalho consistente por meio das articulações lingüísticas que sustentam a poeticidade dos seus textos. O modo pelo qual, ambos os poetas optam, acaba por significar uma abertura para o âmbito da universalidade e das discussões sobre o poema na modernidade e é pela trilha desse caminho criativo que “ainda é possível escrever poesia”⁴⁴¹.

Chegamos ao momento de dizer que nesta era de globalização, quando o individualismo selvagem está na ordem do dia, em que mundo e homens se vêem envoltos, seguramente, a tarefa de escrever se torna uma das empreitas mais difíceis. Principalmente porque esta tarefa costuma ter por temática uma realidade e um real

⁴⁴¹ BARBOSA: 1974, op. cit., p., 159.

controversos. E se o instrumento de manejo para essa escrita for uma linguagem, não a do dia-a-dia ou a oficial do mercado de compra e venda ou a cartorial (lembremos a “Poética”⁴⁴² do Manuel Bandeira), mas de uma linguagem “distorcida”, aquela que deforma as coisas por meio das palavras em um percurso inviesado do e no real⁴⁴³.

Então, escrever, neste mundo movediço, não seria então como foi o narrar para Sherazade que, para não morrer contava e deixava em suspenso o sultão, numa expectativa curiosa e dependente do que haveria de vir de mágico e de novo? Ou, como foi para Penélope o ato de “tecer” e “destecer”, que a manteve salva e que a fez driblar a distância e o tempo que a separavam de seu amado Ulisses? Ou mesmo o que representou a construção das asas para Dédalus, as quais serviram para libertar a si e a seu filho Ícaro da prisão labiríntica que os prendiam? Ou quem sabe, o que representou as visões de um outro mundo para Dom Quixote?

O ato de escrever acarreta muitos objetivos e maneiras de fazê-lo. Para Clarice Lispector, por exemplo, escrever é “o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Uma vez que se pescou a entrelinha, podia-se com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a”⁴⁴⁴. Escrever para Clarice, conforme vemos neste trecho citado, está ligado àquela espécie de “rede arditosamente tramada para colher, no real, verdades que não se vêem a olho nu, e que, vistas, obrigam a reformular o próprio real”⁴⁴⁵, está ligado ao trabalho criativo com as palavras e à invenção de uma obra que marcou e ainda marca, como trabalho de inovação na história literária brasileira.

Enquanto que para Barthes, escrever “é de certa forma fraturar o mundo e refazê-lo”⁴⁴⁶. Esse crítico afirma ainda que quem quiser escrever deve se transportar às fronteiras da linguagem, pois é aí que se escreve verdadeiramente *para os outros*⁴⁴⁷. É aí que o escritor deixa as suas marcas e o leitor pode imprimir as suas, completando aquilo que Antonio Candido colocou como ponto básico da realização do sistema literário, o qual é formado por três elementos: obra, autor e leitor.

Resta-nos voltar ao nosso objetivo, afunilado aos poetas que são alvos neste estudo e indagarmos o que seria escrever para Manoel de Barros e Eduardo White?

⁴⁴² “(...) Estou farto do lirismo comedido/ Do lirismo bem comportado/ Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente/ protocolo e manifestações de apreço ao Sr. diretor. (...)”

⁴⁴³ PERRONE-MOISÉS: 2006, op. cit., p.,107

⁴⁴⁴ Apud. PERRONE-MOISÉS, Ibidem, 2006, p., 107.

⁴⁴⁵ Ibidem, p., 107.

⁴⁴⁶ BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p., 229.

⁴⁴⁷ Ibidem, p., 20.

Como resposta, arriscamo-nos a dizer que colham as sugestões apresentadas no caminho de leitura que esta tese percorreu.

Para Manoel de Barros essa é a maneira de “reduzir o isolado que somos dentro de nós mesmos, rodeados de distâncias e lembranças”, posto que é através das palavras que vamos “alargando os nossos limites”⁴⁴⁸. Escrever para ele é uma maneira de trabalhar as palavras, tirando-as do comodismo do cotidiano, tirando-as da inércia para reabilitá-las e fazê-las habitar uma nova linguagem, a da poesia. Escrever é uma maneira deste poeta não somente questionar o mundo que o cerca, mas através do trabalho rigoroso com a linguagem, construir uma lógica própria que subjaz um desejo de transmitir o que há de mais profundo na emoção humana em franco diálogo com o mundo que o cerca.

Para Eduardo White, escrever é uma maneira de não ficar “vulnerável ao desvívido e ao sofrimento”⁴⁴⁹, é um modo de viver demoradamente os “diurnos ausentes” e os “nocturnos movimentos”⁴⁵⁰, é “colher devagar, sem excessos, para que não desespere e nem morrer te apeteça”⁴⁵¹, é atravessar o silêncio⁴⁵², mas, sobretudo, é a condição de “volatizar as distâncias”⁴⁵³, pois “num mundo de caos e violência é preciso cuidar das palavras como se, no seu ventre, elas trouxessem o núcleo prenunciador de um outro mundo”⁴⁵⁴, lembra-nos Mia Couto.

O homem é um ser desgarrado desde o nascer, sempre separado de si e sempre em busca de si, pondera Octávio Paz⁴⁵⁵. Curiosamente, esse homem desgarrado e fragmentado quer identificar-se com suas criações e reunir-se consigo mesmo e com seus semelhantes: “ser o mundo sem cessar e ser ele mesmo”⁴⁵⁶. Isso se dá através da criação da imagem que não explica, mas convida a recriar e a reviver realidades. A literatura então é a revelação da nossa condição social em que a imagem poética reproduz a pluralidade da realidade e outorga-lhe, ao mesmo tempo, unidade⁴⁵⁷.

A literatura “corresponde a uma necessidade universal que se deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade”, nos afirma Antonio Candido, “porque pelo fato de

⁴⁴⁸ BARROS, Manoel, in: *Livro de pré-coisas*, op. cit. p., 33.

⁴⁴⁹ WHITE, Eduardo, in: *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*. Op. cit., p., 20.

⁴⁵⁰ Ibidem, p., 20.

⁴⁵¹ Ibidem, p., 24.

⁴⁵² Ibidem, p., 24.

⁴⁵³ Ibidem, p., 21.

⁴⁵⁴ Ibidem, p., 9.

⁴⁵⁵ PAZ: 2003, op. cit., p., 122.

⁴⁵⁶ Ibidem, p., 122.

⁴⁵⁷ Ibidem, p., 122.

dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e, portanto nos humaniza”⁴⁵⁸. A literatura é, pois, um terreno fértil de cultura e diálogo, chão de criar e de projetar o homem como instrumento catalisador da conscientização e da transformação humana. É o lugar de instituir novos mundos.

Por isso que voltar “à poesia, reino onde nomear é ser”⁴⁵⁹, se torna hoje mais que uma escolha, uma necessidade do homem encontrar consigo e com o outro, de transformar o homem em ele mesmo, uma maneira de humanizar o mundo e a si, também de dizer para esse mundo que ele é grande, mas que não basta em si mesmo, e que precisa percorrer o antigo caminho do encontro com o outro.

⁴⁵⁸ CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. In: *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p., 256.

⁴⁵⁹ PAZ: 2003, ibidem, p., 44.

BIBLIOGRAFIA

1. Dos autores:

1.1. Manoel de Barros

BARROS, Manoel. *Poemas concebidos sem pecados*. 4. ed. São Paulo/ Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. *Compêndio para uso dos pássaros*. 3. ed. São Paulo/ Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. *Gramática expositiva do chão*. 3. ed. São Paulo/ Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. *Matéria de poesia*. 3. ed. São Paulo/ Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. *Arranjos para assobio*. 4. ed. São Paulo/ Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. *Livro de pré-coisas*. 4. ed. São Paulo/ Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *O guardador de águas*. 3. ed. São Paulo/ Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *Gramática expositiva do chão – poesia quase toda*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

_____. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. 3. ed. São Paulo/ Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. *O livro das ignoranças*. 10. ed. São Paulo/ Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *Livro sobre nada*. 10. ed. São Paulo/ Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. *Retrato do artista quando coisa*. 3. ed. São Paulo/ Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. *Ensaios fotográficos*. 5. ed. São Paulo/ Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. *Tratado Geral das grandezas do ínfimo*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *Memórias inventadas: a infância*. São Paulo: Planeta, 2003.

_____. *Poemas rupestres*. São Paulo/ Rio de Janeiro: 2004.

_____. *Memórias inventadas: a segunda infância*. São Paulo: Planeta, 2006.

_____. *Carta ao governador Pedro Pedrossian*. Campo Grande - MS, 30 ago. 1994.

_____. “Auto-retrato falado. Bernardo”. (*Panfleto Governo MS*, Enersu/), 1994.

_____. “Exclusivo – Paisagem de água e de árvore”. *Veja* (Centro Oeste). Ano 24, n.43, out. 1992, p. 6-10.

_____. *Do pantanal: Loisa & Coisa*. (rascunho feito pelo poeta).

_____. “Viola de cocho”. s.n. *Jornal Campo Grande*, 07, 09 e 20 jun. 1951, p.8ª.

1.2. Eduardo White

WHITE, Eduardo. *Amar sobre o Índico*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1984.

_____. *O país de mim*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1989.

_____. *Poemas da Ciência de Voar e da Engenharia de Ser Ave*. Lisboa: Caminho, 1992.

_____. *Os materiais do amor seguido de O desafio à tristeza*. Maputo: editorial Ndjira, 1996.

_____. *Janela para o oriente*. Lisboa: Caminho, 1999.

_____. *Dormir com Deus e um navio na língua*. Braga: Labirinto, 2001.

_____. *O Manual das mãos*. Porto: Campo das Letras, 2004.

_____. *Até amanhã coração*. Maputo: Imprensa Universitária, 2005.

2. Sobre os autores

2.1. Manoel de Barros

AGUA LUSA, José Eduardo. “Manoel de Barros – *Gramática Expositiva do chão (Poesia Quase Toda)*”. In: Colóquio/Letras. Porto: jan – jun. 1995, n. 135/6.

ACCIOLY, Anna Regina. “O fazedor de *inutensílios*”. In: *Jornal do Brasil* (Caderno B). Rio de Janeiro: 14 de dezembro de 1993.

AMÂNCIO, Moacir. “O caso literário do exímio poeta Manoel de Barros”. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 28 abr., 1989.

ANTUNES, Patú (Da Editoria). “Manoel de Barros e o nada”. In: *Diário de Cuiabá* (Caderno Ilustrado). Cuiabá: 18 de maio de 1997, p.D1.

- AVELLAR, José Carlos. “Caramujo flor: a poesia no cinema”. In: *O Estado de São Paulo* (Cultura). São Paulo: a.VIII, n.546, 26 de janeiro de 1991, p.9.
- BARROS, André Luís. “O tema da minha poesia sou eu mesmo”. In: *Jornal do Brasil* (Caderno Idéias). Rio de Janeiro: 24 de agosto de 1996.
- _____. “A noite de gala da literatura”. In: *Jornal do Brasil* (Caderno B). Rio de Janeiro: 07 de junho de 1997, p.4.
- BARROS, Marta. “Com o poeta Manoel de Barros”. (*Correio Brasiliense*). In: BARROS, Manoel de. *Gramática Expositiva do Chão (Poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- BASEIO, Maria Auxiliadora Fontana. *Entre a magia da voz e a artesanía da letra: o sagrado em Manoel de Barros e Mia Couto*. São Paulo: FFLCH – Universidade de São Paulo, 2007. [Tese de Doutorado – 274f].
- BORGES, João. “A natureza num amor de ignorante”. In: *O Globo*. Rio de Janeiro: 23 nov (s/d) p., 4.
- _____. “Gramática remota da pureza perdida”. In: *O Globo*. Rio de Janeiro: 25 jul. 1993. Segundo caderno, p. 1.
- BRASIL, Rodrigo et alli. “O traidor da natureza”. In: *Revista Bravo*, a.1, n.9, junho de 1998, p.28-37.
- BRASIL, Ubiratan (São Paulo). “Jabuti premia o escritor e poeta Manoel de Barros”. In: *A Gazeta* (Caderno Vida). Cuiabá: 3 de maio de 2002, p. 2D.
- BIRAM, Tagore. “O desconsertar de linguagem”. In: *Jornal Brasil Central*. Campo Grande: 11-7 set. 1994, 4-5B.
- _____. “O poeta amanheceu de novo”. In: *Jornal Brasil Central*. Campo Grande: 21-7 nov. 1993. 6B.
- CAMPOS, Maria Cristina de Aguiar. *Manoel de Barros: o demiurgo das terras encharcadas – Educação pela vivência do chão*. São Paulo: Universidade de São Paulo – USP- Faculdade de Educação, 2007. [Tese de Doutorado – 293f].
- CASTELO, José. “Manoel de Barros busca o sentido da vida”. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 03 ago. 1996. Caderno 2, p. 12.
- _____. “Manoel de Barros faz do absurdo sensatez”. In: *O Estado de São Paulo* (Caderno 2). São Paulo: a.IX, n.3905, 18 de outubro de 1997, p.D1 e D3.
- CASTRO, Pe. Afonso de. *A poética de Manoel de Barros*. Campo Grande: FUCMT-UCDB, 1992.

- COELHO, Marcelo. “Barros tem sabor artificial de caipira”. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo: 31 dez. 1993. Ilustrada, p. 5-12.
- COUTO, José Geraldo (Da Reportagem). “Poesia de Manoel de Barros está de volta”. In: *Folha de São Paulo* (Ilustrada). São Paulo: 10 de fevereiro de 1996, p.1.
- DIAS, Otávio. “Manoel de Barros mostra o NADA”. In: *Folha Ilustrada*. São Paulo: 21 agosto, 1996, 4º Caderno, p. 1
- FERNANDES, José. *A loucura das palavras*. Barra dos Garças: UFMT, 1987.
- FERREIRA, Adriana. “Simplicidade marca entrega do Prêmio Nestlé”. In: *O Estado de São Paulo* (Caderno 2). São Paulo: 07 de junho de 1997, p. D10.
- FRANCISCO, Severino. Desencontro com Manoel. In: *Jornal de Brasília*. Brasília: 28 mar. 1994. 2p.
- FUCUTA, Brenda. “O poeta expõe sua obra em paredes”. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo: s.d. Caderno 2, p.3.
- GUIZZO, José Octávio. “Com os senhores, o poeta Manoel de Barros” (Entrevista). In: *Grifo*. Campo Grande: s. 1: s.n., p. 145-53.
- GRÜNEWALD, José Lino. “Poeta com máscara de filósofo popular”. In: *O Globo* (Caderno Prosa e Verso). Rio de Janeiro: 21 de setembro de 1996, p.4.
- JABOR, Arnaldo. “Brasileiros querem a poesia vital da lama”. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo: 08 set. 1992.
- JANSEN, Roberta. “Manoel de Barros salva palavras da mesmice”. In: *O Estado de São Paulo* (Caderno 2). São Paulo: a.IX, n.3018, 15 de maio de 1995, p. D1.
- _____. (Da Agência Folha). “Manoel de Barros salva palavras da mesmice”. In: *Diário de Cuiabá* (Caderno Ilustrado). Cuiabá, 30 de maio de 1995, p. D1.
- LANDEIRA, José Luís Marques López. *A construção do sentido na poesia de Manoel de Barros: estudo de elementos expressivos fonéticos e morfossintáticos*. São Paulo: USP – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2000. [Dissertação de mestrado 147F].
- LIMA, Carlos E. C. “Escritos para El Conocimiento Del Suelo” (Entrevista). Trad.: Mário Merlino. In: *El Paseante*. Madrid: 1988.
- LUCINDA, Elisa. “Poesia em comunhão - Elisa Lucinda entrevista Manoel de Barros”. In: *Jornal do Brasil* (Caderno Domingo). Rio de Janeiro: a.22, n.1103, 22 de junho de 1997, p.3-5.
- MACIEL, Pedro. “Deslindes da poesia”. In: *Jornal do Brasil* (Caderno B). Rio de Janeiro, 17 de outubro, 200, p. 1-2.

- MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. *História da Literatura de Mato-Grosso Século XX*. Cuiabá: Unicen Publicações, 2001.
- MARIA, Cleusa. “A poesia das coisas supérfluas”. In: *Jornal do Brasil* (Caderno B). Rio de Janeiro: 21 de março de 2002, p.2.
- MARIA, Cleusa. “Entrevista/Manoel de Barros”. In: *Jornal do Brasil* (Caderno Idéias). Rio de Janeiro: 30 de março de 2002, p.3.
- MEDEIROS, Sérgio. “Os vários duplos de Manoel de Barros”. In: *O Estado de São Paulo* (Caderno Cultura). São Paulo: a.17, n.849, 14 de dezembro de 1996, p.D6.
- MENDONÇA, Rubens. *História da literatura mato-grossense*. Goiás: Rio de Bonito, 1970.
- MENEGAZZO, Maria Adélia. “Manoel de Barros: O chão é um ensino”. In: *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande – MS: CEC/TEC/UFMS, 1991, p.176-202.
- MENEGAZZO, Maria Adélia. “Matos e Barros: memória e invenção da modernidade na poesia sul-mato-grossense”. In: *Letras de Hoje*. Porto Alegre: V. 37, nº. 2, p. 235 – 239, junho, 2001.
- _____. “Desvio e Humor em Manoel de Barros”. In: *Estudos Lingüísticos*. V. 29. São Paulo: UNESP, 2000, p. 663 a 667.
- MENEZES, Cynara. “Homem puro em estrofes”. In: *Folha de São Paulo* (Ilustrada). São Paulo: 10 de novembro de 1998, p.1 e 3.
- MILLEN, Mânia. “A obra de Manoel de Barros em versão infantil”. In: *O Globo* (Segundo Caderno). Rio de Janeiro: 16 de novembro de 1999, p.3.
- MODRO, Nielson Ribeiro. “Manoel de Barros: a natureza em palavras”. In: *Revista UNIVILLE* Universidade da região de Joinville. Joinville-SC: a.3, n.2, 1998, p.109-115.
- MUNIZ, Alethea. “Brincadeira com as palavras”. In: *Correio Brasiliense*. (Caderno Dois) Brasília: 9 de janeiro de 2000, p.3.
- NADAF, Yasmin Jamil. “Poesia que veio para amar e ser amada”. In: *A Gazeta* (Caderno Vida). Cuiabá: a. VII, n.2014, 22 de dezembro de 1996, p.5.
- NAME, Daniela. “Manoel de Barros diz ‘nada’ e Cony faz entrevista na entrega do Prêmio Nestlé”. In: *O Globo* (Segundo Caderno). Rio de Janeiro: 07 de junho de 1997, p.2.
- NASI, Eduardo. “A estranha caixa do Manoel”. In: *Rascunho*. Curitiba: a.4, n.40, agosto de 2003, p.7.

- NINA, Cláudia. “Mais opções para os leitores”. In: *Jornal do Brasil*(Caderno B). Rio de Janeiro: 25 de abril de 2003, p.B1.
- NOVELLO, Nicolino. “A teoria do pantanal estático modelando a arte poética de Manoel de Barros”. In: Anais do V Encontro Nacional da ANPOLL, 25 a 27/07/1990. Porto Alegre: ANPOLL, 1991. [s.p.].
- ORSINI, Elizabeth. “Manoel de Barros e Siron Franco fazem par literário”. In: *O Globo* (Caderno Prosa e Verso). Rio de Janeiro: 14 de junho de 1997, p.5.
- PERSONA, Lucinda Nogueira. “O novo livro de Manoel de Barros”. In: *A Gazeta* (Caderno Vida). Cuiabá: a. XI, n.3257, 2 de julho de 2000, p.4E.
- PILONI, Cristina. “Menino que carregava água na peneira é Doutor Honoris Causa”. In: *Jornal da UFMT*. Cuiabá: Novembro/ Dezembro de 2003 – Ano I, nº 5, p. 9.
- RAMOS, Isaac Newton Almeida. *Uma poética da modernidade: leitura comparativa entre Alberto Caieiro e Manoel de Barros*. São Paulo: USP – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2002. [Dissertação de mestrado 118f].
- SANCHES NETO, Miguel. *Achados do chão*. Ponta Grossa: Ed. UEPG, 1997.
- SPITZ, Eva. “O poeta que poucos conhecem”. In: *Jornal do Brasil*(Caderno B). Rio de Janeiro: 8 de dezembro de 1988, p.1.
- TURIBA, Luis & BORGES, João. *Bri-a-Brac*. Brasília: n. 03, ago. 1998 – jan. 1989.
- VASCONCELOS, Paulo. “O poeta entortador de versos”. In: *Jornal do Brasil*(Caderno Idéias). Rio de Janeiro: 8 de abril de 2000, p.4.
- VASSALLO, Márcio. “Nada é tão poético quanto a inutilidade”. In: *Lector*. Rio de Janeiro: a.III, 1996, p. 8-9.
- _____. “Manoel de Barros - Poesia de criança”. In: *Jornal do Brasil*(Caderno Idéias). Rio de Janeiro: n.666, de 7 de agosto de 1999, p.8.
- _____. “O tempo feliz em que a lesma se entregava à pedra”. In: *O Globo* (Caderno Prosa e Verso). Rio de Janeiro: 24 de maio de 2003, p.4-5.
- VASCONCELOS, Paulo. “O poeta entortador de versos”. In: *Jornal do Brasil*(Caderno Idéias). Rio de Janeiro: 8 de abril de 2000, p.4.
- WALDMAN, Berta. “Poesia ao rés do chão”. In: BARROS, Manoel de. *Gramática Expositiva do Chão (Poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990, p.15.
- ZARPA, Regina. “Coisas do pantaneiro gentil”. In: *Jornal do Brasil*(Caderno B). Rio de Janeiro: 26 de agosto de 1998, p.1-2.

2.2. Eduardo White

CHABAL, Pratick. *Vozes Moçambicanas*. Lisboa: Veja, 1994.

CHAVES, Rita. “Eduardo White: o Sal da Rebelião sob Ventos do Oriente na Poesia Moçambicana” In: *África & Brasil: letras em laços*. Coordenadores: Maria do Carmo Sepúlveda e Maria Teresa Salgado. Rio de Janeiro: Ed. Atlântica, 2000.

FONSECA, Maria Nazareth. “Afrodições: matéria de poesia. <http://www.geocities.com/ailbr/afrodições.html./Congresso> Lusitanistas. Rio de Janeiro: 1999.

LABAN, Michel. “Encontro com Eduardo White”. In: *Moçambique – Encontro com escritores*. Vol. III. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998.

LEITE, Ana Mafalda. “A viagem como escrita e a escrita da viagem na poesia de Eduardo White”. In: CHAVES, Rita e MACÊDO, Tânia (Orgs.). *Marcas da diferença*. São Paulo: Alameda, 2006.

MENDONÇA, Fátima. *Literatura moçambicana: a história e as escritas*. Maputo: Univ. Eduardo Mondlane, 1988.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. “Carlos Drummond de Andrade e Eduardo White: suas poéticas do sonho e da memória”. In: *Jornal Savana 6*(296):30. Maputo: 17.09.1999.

3. Bibliografia Geral

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *De vãos e ilhas: Literatura e Comunitarismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. [Col. Universidade]. São Paulo: Ediouro. s/d.

ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião enlacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Estudos dirigidos por J. Guinsburg).

- BARBOSA, João Alexandre. *Metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva (série Debates), 1974.
- BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. São Paulo: Difel, 1986.
- _____. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Col. Tópicos).
- _____. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Col. Tópicos).
- _____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi. São Paulo: HUCITEC, 1995.
- _____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1982. 231p. (Debates, vol.24).
- _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas. V.1- Magia e técnica, arte e política*. 2ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BORGES, Jorge Luis. “Kafka e seus precursores”. In: *Obras Completas*. São Paulo: Globo, 1999.
- BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo, Ática, 2003.
- _____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- CABAÇO, José Luís. “A questão da diferença na literatura moçambicana”. In: *Via Atlântica*. N. 7. Revista do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 2004.
- CALVINO, Italo. *Mundo scritto e mondo non scritto*. Milão: Oscar Mondadori, 2007.
- _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. 3. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1990.
- _____. *Por que ler os clássicos*. (Trad. Nilson Moulin). São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2005.

- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- _____. *Metalinguagem e & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações / FFLCH/USP, 1996.
- _____. *Na sala de aula (Caderno de análise literária)*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1993. (Fundamentos, 1).
- _____. *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- _____. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- _____. *O romantismo no Brasil*. 2.ed. São Paulo: Humanitas/ FFLCH, 2004.
- CANDIDO, Antonio. “Literatura Comparada” e “Drummond prosador”. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das letras, 1993.
- CANIATO, Benilde Justo. “A língua portuguesa nos países africanos”. In: *Percursos pela África e por Macau*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005, p. 18.
- CARVALHAL, T. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986.
- ____ & COUTINHO, E. (Orgs.) *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- CARVALHO, Carlos Gomes de. *A poesia em Mato Grosso*. Cuiabá: Verdepantanal, 2003.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *História da Literatura Brasileira. Literatura Oral*. Vol. VI. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952.
- CASTRO, E. M. de Melo. *O Próprio Poético*, São Paulo: Quiron, 1973.
- CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas*. Lisboa: Veja, 1994.
- CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- ____ e MACÊDO, Tânia (Orgs.). *Marcas da diferença*. São Paulo: Alameda, 2006.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- COHEN, Jean. ‘Poesia e redundância’. In: TODOROV, T. (org). *O discurso da poesia [Poétique 28]*. Coimbra: Almedina, 1982.

COUTO, Mia. “Moçambique – 30 anos de Independência; No passado, o futuro era melhor?” (e-mail divulgado em 16 de junho de 2005).

_____. *Pensamentos - Textos de opinião*. 2.ed. Lisboa: Caminhos, 2005.

ELIADE, Mircea. *Mitos, sonhos e mistérios*. Lisboa: Edições 70, 1957.

ELIOT, T.S. “Tradição e talento individual”. In: *Ensaio*. (Trad. Ivan Junqueira). São Paulo: Art Editora, 1989.

ECO, Umberto. *A obra aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. Trad. Marise M. Curioni. Das Poesias: Dora F. da Silva. 2e. São Paulo: Duas Cidades, 1991. 349p.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Cultura é memória*. Revista USP/ Coordenadoria de Comunicação Social, Universidade de São Paulo: n. 1 (mar./mai.), 1989.

_____. *Uma poética epifânica da oralidade*. Folha de São Paulo – São Paulo: 16 de Abril, 1995, p. 12.

_____. *A vigília das oralidades*. Revista Olhar, São Carlos: v. 1, n. 1, p. 45.

GUAPO, Milton Pereira de Pinho. *Remedeia co que tem. Formação Básica da Musicalidade Mato-Grossense*. Cuiabá: Ará Indústria e Comércio de Cosmético Ltda, [s/d e s/p].

HAMILTON, Russel G. “A produção literária depois do golpe” e “A literatura modernizada”. In: *Literatura africana literatura necessária I – Angola*. Lisboa: Edições 70, 1975.

_____. *Literatura Africana, Literatura Necessária*. Vol. 2: Moçambique, Cabo Verde, Guine-Bissau, São Tomé e Príncipe. Lisboa: Edições 70, 1984.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1970.

_____. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva (Coleção Debates), 1970.

KRISTEVA, Julia. *Ensaio de semiologia*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Eldorado, 1971.

LABAN, Michel. *Moçambique – Encontro com escritores*. Vols. I, II e III. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998.

LEITE, Ana Mafalda. *A Poética de José Craveirinha*. Lisboa: Vega, 1991.

_____. *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003.

- _____. “Cenografias Pós-coloniais nas Literaturas Africanas”. In: *Revista Ecos: Linguísticas e Literaturas*. (Coord. Agnaldo Rodrigues) Cáceres-MT: Editora Unemat, 2007, p.11-16.
- LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- _____. “A questão dos gêneros”. In: *Teoria das literaturas em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- MACÊDO, Tania. *Angola e Brasil – estudos comparados*. São Paulo: Arte & Ciência, 2002.
- MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. *História da literatura de Mato Grosso: século XX*. Cuiabá: UNICEN, 2001. (Coleção Tibanaré).
- MAQUEA, Vera Lúcia da Rocha. “Memórias inventadas: Um estudo comparado entre *Relato de um Oriente*, de Milton Rathoum e *Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra*, de Mia Couto”. São Paulo: FFLCH – Universidade de São Paulo, 2007. [Tese de Doutorado 301f]
- MENDONÇA, Rubens de. *História da literatura mato-grossense*. 2. ed. especial. Cáceres: Unemat Editora, 2005.
- MENDONÇA, Fátima; SAUTE, Nelson. *Antologia da Nova Poesia Moçambicana 1975-1988*. Maputo: AEMO, 1993, pp. 448.
- MOURÃO, Fernando Augusto Albuquerque. *A sociedade angolana através da literatura*. São Paulo: Ática, 1978.
- MUNANGA, Kabengele. “O universo cultural africano”. In: *Revista Fundação João Pinheiro*, 14 (7-10) 66 – 70. Belo Horizonte, julho a outubro, 1984.
- NASCIMENTO, Carlos Arthur R. do. (Trad.). *Atualidade do mito*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- NETO, João Cabral de Melo. *Morte e vida Severina e outros poemas*. 34. ed. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1994.
- NEWITT, Malyn. *História de Moçambique*. Portugal: Publicações Europa-América, 1997.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. 2. ed. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 2000.
- NOA, Francisco. *Império, Mito e Miopia*. Lisboa: Caminho, 2003.
- _____. *Literatura Moçambicana: Memória e Conflito*. 1997, p. 159.
- NOVAES, Adauto et al. (Orgs.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

- OLSON, David R. e TORRANCE, Nancy. *Cultura escrita e oralidade*. São Paulo: Ática, 1995.
- PATRAQUIM, Luís Carlos. *O osso côncavo e outros poemas*. Lisboa: Caminho, 2004.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Saravy. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1982.
- _____. *Signos em rotação*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1995. 218p.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivãzinha: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 8.ed. São Paulo: Ateliê editorial, 2004.
- RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa* (tomo 1). Tradução: Constança Marcondes César. São Paulo: Papyrus, 1994.
- RUI, Manuel. “Eu e o Outro – o Invasor (ou em Três Poucas Linhas uma Maneira de Pensar o Texto)”. In: MEDINA, Cremilda de Araújo. *Sonha Mamana África*. São Paulo: Epopéia, 1987.
- SALGADO, Maria Teresa e SEPÚLVEDA, Maria do Carmo (orgs). *África & Brasil: Letras em laços*. Rio de Janeiro: Ed. Atlântica, 2000.
- SANTOS, Eduardo. *A Negritude e a luta pelas independências na África Portuguesa*. Lisboa: Minerva, 1975.
- SAÚTE, Néelson; SOPA, António. *A Ilha de Moçambique pela Voz dos Poetas*. Lisboa: edições 70, 1992. New Mozambican writing.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *Poesia e desordem: escritos sobre poesia & alguma prosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- SECCO, Carmen. “Carlos Drummond de Andrade: ‘o poeta de Itabira’ evocado em África”. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia; SECCO, Carmen (Orgs). *Brasil/África: Como se o amor fosse mentira*. Maputo: Imprensa Universitária, UEM, 2003, p. 153.
- _____. *A Magia das Letras Africanas: Ensaios Escolhidos sobre as Literaturas de Angola e Moçambique e alguns outros diálogos*. Rio de Janeiro: ABE Graf Editora/Barrosos Produções Editoriais, 2003.
- STAN, Robert. *Bakhtin – Da teoria literária à cultura de massa*. (Trad.) Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1977.

VALÉRY, Paul. *Variiedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

3.1. Webgrafia

“Desenvolvimento Humano e IDH”.

<http://www.pnud.org.br/noticias/Index.php?lay=odm>

Consultado em 23/04/2008

“Índice de Desenvolvimento Humano”.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/%c3%8Indice-Desenvolvimento>

Consultado em 23/04/2008

FONSECA, Maria Nazareth. “Afrodicções: matérias de poesia.

<http://www.geocities.com/ailbr/afrodicções.html./Congresso>

Lusitanistas. Rio de Janeiro, 1999.

Consultado em 12/05/2006

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)