

Além das pedras e rios de uma metáfora intertextual: João Cabral de Melo Neto, Manoel de Barros e Corsino Fortes

Rosidelma Fraga¹

Resumo:

À luz da intertextualidade proposta por Kristeva, propõe-se refletir sobre a historicidade do poema, uma vez que para João Alexandre Barbosa é o princípio da intertextualidade que permite a ilusão da modernidade. Sob esse prisma, centrar-se-á no sujeito lírico, na imagem, na metalinguagem, no mito do mineralismo (como rios, pedras e outros vocábulos) que permite tratar da linguagem recorrente dos poetas que se convergem na produção e intensificação de sentido.

Palavras-chave: intertextualidade, sujeito, imagem, metalinguagem e mito.

Introdução

Pelo viés de uma penetração silenciosa e incorporada no reino da poesia, propõe-se estudar o sujeito lírico, a imagem, a metalinguagem e o mito de origem como eixo de convergência. A vigamestra para essas reflexões é partir da intertextualidade concebida por Kristeva (1974), Barthes (1987), Derrida (1998), centrando ainda, nas reflexões de Carvalhal (1999), Nitrini (1999), e outros pressupostos que partem de uma leitura dialógica. Concernente à intertextualidade, pode-se dizer que para Kristeva (1974) a permutação do texto é que constituiu o significado poético que remete a outros significados. Ler um poema pressupõe enxergar um discurso infiltrado em outro e através dessa leitura o leitor se torna um investigador de como a história lê o texto e nele se insere. Nitrini (1997) demonstra que a intertextualidade significa não só a inserção de um texto em outro, mas uma forma de transformar o discurso. Já para Carvalhal (1999) a palavra ambivalente é um outro termo para intertextualidade, posto que o poeta mescla uma palavra já poetizada e injeta um sentido novo, provocando no leitor a guerra de Édipo e Laio na disputa de apropriação. No que tange ao diálogo de Fortes com Cabral e Manoel de Barros, Salvato Trigo (1997, p. 54) elucida que “as literaturas africanas passam pelo Brasil não por imitação, mas por sentirem que fortes razões de ordem ético-estética aconselhavam a ir a essa terra desenvolvida e fertilizada com muito sangue africano”.

Manoel de Barros, um poeta que “lambe palavras” por alucinação e, sobretudo, por imagens. Um poeta alquimista que, influenciado pelo francês Arthur Rimbaud, também “fala da alquimia da palavra”. Segundo Eric Ponty¹ (2001), o poeta bebeu na poética de Rimbaud, de um *Saison En Enfer* e mais precisamente do poema “Alquimia do Verbo”. De fato, a poética de Manoel de Barros remete o leitor aos temas incompreensíveis e se apresenta como “um sem-fim de interrupções, entrelaçam-se confusamente, vibra o caos, desloca-se cada vez mais expressão do conteúdo a uma insólita técnica de destruição das ordens sintáticas” (FRIEDRICH, 1991, p. 60).

Diante disso, como explicar uma poética vasta pela infinidade de significado e inversões de sentido? Seria entrar no labirinto valéryano, já que a poesia é como um círculo que, ao mesmo tempo abre, na própria poesia se fecha. O leitor de uma metáfora intertextual, num processo de

¹ Fonte: PONTY, E. Disponível em www.jornaldepoesia.com.br/manoeldebarros. Edição nº 46 - 19/01/01.

incorporação (identificação entre poeta e leitor) deve enxergar as pedras e rios que vão além da metáfora. Manoel de Barros tem preferência por certas palavras (árvores, sapo, lesma, musgo, boca, rã, água, pedra, caracol e parede) a fim de “lembrar aos homens o valor das coisas desimportantes” e se identificando com essas coisas: “me parece que olhando pelos cacos, pelos destroços, pela escória eu estaria tentando juntar fragmentos de mim mesmo espalhados por aí – Estaria (...) obtendo a minha redenção”². O poeta cria “frases dementadas” e busca um projeto com o objetivo de “perverter a linguagem”, “subverter a sintaxe”, “molecar o idioma para que ele não morra de clichês”, “injetar insanidade nos verbos para que transmitam ao nome seus delírios”³.

A poética de Manoel de Barros insere-se na perspectiva do (des) fazer e inventar, uma vez que a palavra neológica, bem como a linguagem pictoresca surge como renovação e realização de uma metapoesia. Ítalo Moriconi (1998, p. 21) elucida que: “a poesia de Manoel de Barros opera uma síntese original (...) através de uma linguagem saborosamente neológica na linha de Guimarães Rosa e uma auto-reflexividade metapoética”. A confecção dessa linguagem neológica, mítica e metapoética visualiza-se nos versos: “No descomeço era o verbo/só depois é que veio o delírio do verbo (...)/Em poesia que é voz de poeta/que é a voz de fazer nascimentos/o verbo tem que pegar o delírio”. (BARROS, 1994, p. 13). A poesia é trabalhada na busca de criar novos experimentos na linguagem literária que é plural conforme Barthes (1987).

Em se tratando da modernidade proposta no resumo, pode-se asseverar que segundo Alexandre Barbosa, ser um poeta moderno implica um conhecimento da “condição de encantamento de seu texto, sempre dependente da condição de enigma”. (BARBOSA, 1986, p. 15). A modernidade liga-se a cinco pressupostos: início, ruptura, tradição, tradução e universalidade. O moderno em Manoel de Barros explica-se pela relação do próprio poeta com uma linguagem cheia de imagens, de ruptura, de transgressão gramatical, de invenção, de tradição do idioma, através da intertextualidade que, segundo Barbosa (1986, p. 33) se trata da “ilusão da ubiqüidade”, uma ilusão que faz o poeta ser contemporâneo e moderno respectivamente. Essa ilusão permite uma consciência coletiva entre três poetas que se dialogam em dois países de língua irmã pelo viés da tradução de sentido da palavra substantivada. E ainda, são poetas que permitem ao leitor a visualização de Rimbaud em Fortes e Barros e neles, o diálogo Cabral.

Em se tratando de **João Cabral de Melo Neto**, procurar-se-á situá-lo na série literária, refletindo sobre seus traços estilísticos. A partir dos versos “A mão daquele martelo /nunca muda de compasso/Mas tão igual sem fadiga,/mal deve ser de operário”, pode-se observar que o estilo de rigor e de trabalho com a linguagem, o metro e as figuras são marcas de um poeta que domina o verso nas batidas do compasso do martelo de um operário da palavra. Cumpre salientar que a poesia de Cabral, desde o nascimento, é caracterizada pela secura da linguagem, pelo hermetismo, pelo rigor construtivo do verso, negando a inspiração fácil e, de certo modo, caminha de encontro à tradição anterior. A poesia cabralina já foi interpretada como fria, racionalista, sendo segundo Aderaldo Castelo (1997) um poeta sem alma, sem inspiração, onde a palavra é fria e bruscamente calculada e medida, negando o projeto dos poetas de 22.

No prefácio de *Serial e Antes*, Marly Oliveira assevera que o poeta já havia se definido como antilírico desde um surrealismo inaugural ao encontro de uma preocupação com o social, priorizando a linguagem baudelaireana: “embora se saiba que o modernismo chegara ao Recife estruturado por um Drummond, não se pode esquecer que o jovem escritor (...) atraía pela “mescla de estilos” e pela “queda da aura” que Benjamin apontara como característica da modernidade de Baudelaire. (OLIVEIRA, 1997, p. 9). Assim, como situar a lírica de João Cabral de Melo Neto em um período literário? A crítica literária não se diverge ao conceber o poeta na geração de 45 apenas cronologicamente, pelo fato de separar dela desde *Pedra do Sono*, embora se saiba que a obra

² BARROS, M; WALDMAN. B. “A poesia aos rés do chão”. In: _____. *Gramática expositiva do chão*, 1964, p. 328.

³ *Ibid*, p. 312.

inicial do poeta é um topônimo de Drummond de *Brejo das almas* e de um Murilo Mendes surrealista. O próprio poeta João Cabral (apud BOSI, 1974, p. 448) declara que foi o Drummond que o convenceu de que ele também poderia ser poeta e, sobretudo, Murilo Mendes ao escrever que: “a poesia de Murilo Monteiro Mendes (...) me foi mestra pela plasticidade e (...) pela novidade da imagem; (...) foi ela quem me ensinou a dar precedência à imagem sobre a mensagem do texto. Sobre essa plasticidade imagética, Secchin (2007) afirma que “no início, a plasticidade me parece mais muriliana, mas pouco depois, a partir de *Psicologia da composição*, já se torna cabralina”. Nas próprias palavras de Cabral pode-se comprovar a sua separação da poesia modernista se pensar em definição de “escola literária”: “alguns reduzem uma geração à idéia de escola literária; nessa perspectiva, nada tenho a ver com a escola de 45, formulado por um pequeno grupo dentre os nascidos em 1920 e adjacências”. (MELO NETO, 1980, apud, SECCHIN, 1999, p. 323).

Quanto ao poeta **Corsino Fortes**, nascido em Mindelo, ilha de São Vicente, Cabo Verde, em 1933, pode-se asseverar que possuiu uma poesia de marcas e estilos próprios, de uma carga imagética, metalingüística, afluindo a memória lírica, individual, e a memória épica, coletiva, no que tange ao sentimento do poeta em relação à nação. Nesse processo de memórias, que segundo Paulo Henriques Brito (2000) trata-se da intertextualidade que reside na consciência de todo poeta, por excelência. É possível que o poeta caboverdiano dialogue com a poesia produzida entre 30 e 70 no Brasil. Corsino Fortes sofreu intervenção poética dos claridosos no que se refere ao canto da terra de Cabo Verde, mas com uma grande inovação da apresentação temática dos poetas de Cabo Verde, no período de 62 a 74, que aperfeiçoaram o evasionismo e o terralongismo. Esse africano (assim como outros poetas ocidentais) dialoga com Rimbaud e, por vezes, chega a ser um chamado do poeta: “*De sol a sol/ma gritá Rimbaud ô Maiadovsky/larga-me da mon*” FORTES, 1974, p. 39). Nota-se que “a memória lida faz parte da memória vivida (...) e a leitura de poetas anteriores é a experiência fundamental na formação de qualquer poeta” (BRITO, 2000, 127).

Como refletir sobre a lírica de Corsino Fortes frente à contextualização histórica dos períodos que demarcaram a poesia social de Cabo Verde? Para esse resposta, enfocar-se-á algumas marcas da História, sob uma perspectiva intertextual, uma vez que para Kristeva a literatura busca verificar como o texto relê a história e nela se insere. De acordo com o PAIGC⁴: “a dominação política e a exploração econômica dos povos coloniais tornaram-se mais intensas e bárbaras”. (PAIGC, 1974: 113). O poeta Corsino Fortes cria uma poesia de cunho social, inserindo no movimento claridoso e denuncia a barbaridade da seca explícita nos poemas da trilogia *A cabeça calva de Deus*.

A poesia de Fortes demonstra que o ilhéu castigado está retratado de várias formas. Na perspectiva da ausência pode-se dizer que “o umbigo da ilha/pergunta/sol a sol/ Por tal regato que era ao “se”/ da sua secura que sobrou”(p. 191). A ilha do poeta surge também como marcas do sonho vestido de imagem personificada, num contexto de esperança e sonho: “quando a ilha sonha/ E a chuva invade o sono das crianças”. Instaura-se uma imagem de nova aurora, novas expectativas, do nascer, do florescer, através do sonho e da chuva após o sonho, não no sentido proposto por Gaston Bachelard (1992) no que tange à poética do devaneio, mas o sonho como símbolo da esperança do povo africano que busca na chuva o alimento, como aquele retirante do nordeste, explícito na poesia de Cabral. Não obstante, Fortes opta por um ilhéu na faceta do erotismo, por intermédio de uma linguagem metafórica e visual, como se o poema fosse uma tela pintada pelo poeta: “Quando a ilha dorme/O espírito é esta transparência/ Com que Deus cobre/A nudez da sua amada.”(FORTES, 1974, p. 196). O poeta explora a ilha em seu poema, ligando à plasticidade de uma imagem mesclada com o profano e o sagrado. O poema denomina o sagrado no instante em que o leitor lê na imagem que “Deus cobre a nudez de sua amada”. Designa-se, por assim dizer, que “o poema denomina o sagrado a obra está escondida na profunda presença do deus invisível em virtude da ausência e obscuridade do divino”. (BLANCHOT, 1987, p. 231).

⁴ Partido Africano para a Independência de Guiné e Cabo Verde - PAIGC

1 - Convergências poéticas: pedras, rios e outras metáforas

Concernente à **subjetividade** e outros desdobramentos conceituais, partindo da concentração no **sujeito lírico** e na **imagem** na poesia contemporânea, sublinha-se que falar no sujeito na lírica implica refletir sobre o próprio sujeito da lírica moderna, cuja face revela-se pela linguagem retratada por Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé que muito influenciaram a lírica dos modernistas brasileiros, como o Drummond de *A Rosa do povo* e *Claro Enigma*, os contemporâneos Manoel de Barros, João Cabral de Melo Neto, dentre outros. Sob a práxis dialógica, observa-se a expulsão do sujeito lírico em seu poema “Antíode”: **“Poesia, te escrevia:/que és fezes. Fezes/o estrume do poema/bocas da imagem/da flor: a boca/que come o defunto”** (MELO NETO, 1946, pp. 65-9: grifos meus).

A mescla do belo e do grotesco traz de imediato o choque da linguagem em tom “vulgar”. Tem-se a questão da alteridade do sujeito lírico que não se identifica, deixa a linguagem falar à poesia que, tão somente “és fezes”, “estrume do poema”. Há um projeto de desmontagem reflexiva de sua própria tessitura poética, sem ser preciso perfumar a flor e poetizar o poema. Barbosa (1986, p. 26) faz um balanço da poesia de Cabral e constata que “a recusa de uma tematização de caráter meramente figurativa, em que a flor é tão somente absorvida pelo poema na medida em que deixa de ser ilustração retórica e passa a existir enquanto palavra”, onde a linguagem fala à própria poesia, a linguagem pulsa na consciência da poesia o que ela é, como ensina Valéry (1991). Secchin (1999, p. 69) vê essa expulsão do eu-poético como uma estratégia do impuro, pelo fato de o eu-lírico insurgir a profundidade do “bom gosto”. Trata-se de “um recurso a um campo imagístico orgânico para definir a poesia”. Nota-se, por sua vez, a desmontagem dos conceitos do “sublime” e do “transcendental” que é um fenômeno lírico. Benedito Nunes (1971, p. 56) elucida que esse fenômeno lírico se refere à possibilidade da “desagregação da metáfora”; na verdade, uma antílira conforme Luiz Costa Lima.

Presencia-se o diálogo entre Manoel de Barros e João Cabral em várias passagens, a propósito, nos três fragmentos sequências: o primeiro de *O Cão Sem Plumas* (1949) o segundo de *Arranjos para assobio* (1982) e o terceiro, de *Livro das ignorâncias* (1994). Para Cabral (1949, p. 79), na **“água do rio/Se vão perdendo/Em lama numa lama/os gestos defuntos (...)/o sangue de goma**, e essa imagem permite a Barros (1964, p.206) dialogar nos seguintes versos: **“Escorre na pedra amareluz/Escuta fazerem a lama/Refulge de noite no próprio esgoto”** e o poeta continua com essa poesia chocante: **“...há de se deitar sobre (...) toda a/espessura de sua boca/Sou (...) santificado pelas/Imundícias?”** (BARROS, 1994: 23, grifos meus). Como se vê, o eu-lírico, a partir do feio desperta um novo encanto, o disforme produz a surpresa. Com todo o tom baixo, o poeta é “santificado pelas imundícias”. O poeta denomina o sagrado como o inominável, diz o indizível, onde a imagem oscila entre o puro e impuro, desvelando a linguagem poética vestida de imagem através da aurora da palavra como um devir da expressão da que fala Paul Ricœur (1978) em *Metáfora Viva*. É através da metáfora que o poema conduz ao assalto inesperado. Friedrich (1991, p. 44) ao citar Baudelaire escreve que “do prazer aristocrático de desagradar, a poesia vangloria-se de irritar o leitor”. Esse “emblema de choque” é endossado por Merquior (1972, p. 9) quando escreve sobre o tom sério mesclado com o discurso baixo. O leitor consegue “extrair algo de resplandecente e para aspirar ao sublime o texto devia vazar-se numa dicção pura”. É essa linguagem vazada do sujeito lírico que sobrepuja na lírica de Barros e Cabral a que expulsa o sujeito autobiográfico como nos versos **“Gravata de urubu não tem cor/Em perna de mosca salobra as águas se cristalizam/Besouros não ocupam asas para andar sobre fezes”**(BARROS, 1989: 9, grifos meus).

Manoel de Barros cria um contraste entre **as águas que se cristalizam** e **os cristais** de Cabral, mas os **“cristais de vômito”**, que não emitem de imediato a beleza própria dos cristais e sim o tom

de repugnância no leitor, como na relação entre **asas e fezes** que causa o choque, mas as asas simbolizam a grandeza, o que é alto. Há uma elevação dos “nadifúndios”, o poeta faz o jogo com as palavras besouros, que é do chão, elevando o telúrico em matéria do sagrado que é a poesia. O sujeito veste *la máscara de ficción detrás de la cual se esconde el sujeto lírico, de acordo com a tradición crítica, podría assimilarse a um ‘desvio figurado’ em relación al sujeto autobiográfico*. (COMBE, 1999, p. 145). Há o sujeito lírico e a própria alteridade quando Barros (1994, p. 47) solfeja: “meu ser se abre como um lábio para moscas”, porque “tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e **mija em cima**, serve para poesia”. Numa relação de convergência poética João Cabral diria: “é (...) **o poema**/ que me leva a **cuspir**/ sobre o meu **não higiênico**, enquanto Manoel de Barros responderia: “Para **limpar das palavras** alguma solenidade- uso **bosta**)/ sou muito **higiênico**. O belo e o feio, tanto na poesia de João Cabral como na obra de Manoel de Barros se inserem no cunho que Baudelaire, citado por Collot (2004, p. 169), traduz como mágica sugestiva que contém “o mundo exterior ao artista e o próprio artista. Essa abertura põe em questão a identidade do sujeito (...), podendo colocá-lo em crise”. A mistura do belo e do grotesco reside no sublime inesperado pelo leitor, o sublime que mostra Merquior (1972), ou o próprio Rimbaud (apud FRIEDRICH, 1991, p.138): “a mistura do belo e do feio produz aquela dinâmica de contraste (...). Uma poesia necessita também do feio porque (...) produz aquela dramaticidade chocante que se deve estabelecer entre o texto e o leitor (...); esta fealdade poética deforma o feio real”. Essa linguagem vulgar e chocante reside em *O Guardador de águas* no poema “III”; a poesia para o poeta passa pela impureza, pelo “estado de entulho”, onde são criados insetos, gravetos, ossarais de peixes, cacos de vidro em sua matéria de poesia: “Teve a semente que atravessar **panos podres, criames/de insetos, couros, gravetos, pedras, ossarais de peixes**” (BARROS, 1989, 11).

Em se tratando da **imagem** tratada pela crítica barthesiana como “imagem denotada”, “retórica da imagem” e pelos formalistas russos, sobretudo, Victor Chklovsky (1974), ao citar Potbenia, asseverando que não há arte poética que não use imagem, como ainda propõe Octavio Paz, ressalta-se que o ponto imagético é o veio intertextual que permite provar a união dos nossos três poetas e suas semelhanças residem no universo do rio, da ilha, das pedras e outros vocábulos:

Aquele **rio**
Liso como o ventre
O rio carrega sua **fecundidade** pobre,
Grávido de terra negra. (...)
Ele tinha algo, então,
da **estagnação de um louco**
(de roupa suja e abafada) (...)
como gota a gota
até as **ilhas** súbitas
aflorando **alegres**.
(MELO NETO, p. 74 – 83, grifo meu)

A **ilha levanta a corola da saia**
para que o mar nos proteja
E como páginas! São
cabeças que abrem.
De esquecidas memórias
Gota a gota nos ouvidos
As **pedras olham-se grávidas**
do deserto vermelho das palavras
O lugar da **ilha**
Onde! O desespero da **paixão remoça**
(FORTES, p. 280 -81, grifo meu).

Não é difícil para o leitor na relação da memória intertextual escutar nos poemas de Fortes a voz do discurso cabralino, uma vez que o leitor é cúmplice na tarefa da memória vivida.

Notadamente, os versos “aquele rio/Liso como o ventre/o rio carrega sua fecundidade pobre/grávido de terra negra” remetem à exegese de um lugar de precariedade, de seca, sem fluência e continuidade de vida nordestina, tão somente pela própria metáfora adornada no título da obra e nos versos “aquele rio era como um cão sem plumas”, sem pele, sem ornamentos, seco, sem vida, sem nada porque “carrega a fecundidade pobre”. Há também na ilha de Corsino Fortes “as pedras que olham-se grávidas” como símbolo da seca ocasionada pelo deserto do Saara que provocavam a seca e a miséria nas ilhas africanas. A gravidez dessa ilha surge “do deserto vermelho das palavras” e discurso metapoético nasce “para que o mar nos proteja/como páginas”.

Ocorre tanto no rio Capibaribe de Cabral como no ilhéu fortiano a memória ou o discurso que Michel Foucault (1970) intitularia como “discurso da loucura”, comprovado nos versos: “Ele tinha algo, então/Da estagnação de um louco/(de roupa suja e abafada)” (JCMN) e ainda em Corsino: “A ilha levanta a corola da saia/Cabeças que abrem/e esquecidas memórias” (CF). A desordem da memória e a demarcação da loucura banham os discursos em duas terras próximas e díspares, com o elemento comum: a seca, aliás, característica peculiar do Nordeste brasileiro e das Ilhas Africanas como símbolo da seca: “Como **gota a gota**/Até as ilhas súbitas/Aflorando/Alegres”.

Em Corsino Fortes, a ilha surge como renovação, pelo veio da angústia, porém como instauração da esperança: “**Gota a gota**/O lugar da **ilha**/Onde! O desespero da **paixão remoça**”. Já em Manoel de Barros (1994, p.25), a imagem do **rio/ilha** aparece como ato de recordação de imagens vivenciadas na infância: “**o rio** que fazia uma volta atrás de nossa casa era/**imagem** de um vidro mole que fazia uma volta atrás/de casa” (1994, p.25, grifo meu). Ou surge como idéia fixa do poeta no processo do lúdico da poesia, como se a natureza do poeta unisse a uma natureza particular divina: “É por demais de grande a natureza de Deus/Eu queria fazer para mim uma naturezinha /particular/Na verdade na verdade a coisa mais importante/Que eu desejava era o rio”. (BARROS, 2004, 53, grifo meu). O desejo do poeta é ligado à fantasia peculiar do universo infantil.

Há outras similaridades entre os três poetas, como a exploração da linguagem poética em torno da palavra **árvore** que pode simbolizar acepções de nascimento em ângulos diferenciados, mas com a seguinte relação intertextual: nascimento→ vida→ morte, nos versos de Cabral (1945), nascimento→ crescimento→ erotismo, nos versos de Corsino Fortes (1984) e nascimento→ crescimento→ decomposição nos versos de Manoel de Barros (1994):

A ÁRVORE

O frio olhar salta pela janela
Para o jardim onde anunciam
A árvore.
A árvore da vida? A árvore
da lua? A **maternidade** simples
da **fruta?** (...)
A árvore que vi na cidade?
O melhor homem? O homem além
e sem palavras? (...)
Ou a árvore que os homens
advinho? **Em suas veias**, seus cabelos
ao vento? (JCMN, 1945, p. 42, grifos meus)

RAIZ & ROSTO

De manhã, **há rostos & ombros**
Que **amadurecem árvores** no horizonte
E o céu na sua casca amarela
Salpicada de formigas e estrelas.
Dois **seios da ilha** ao corpo da África
O mar e **ventre**
Entre mil... milhão e uma

Mais **outra árvore** agora
Um arbusto de só. É um **arvoredo de sedução**. (CF, 1974 p. 119, grifos meus)

IX

Para entrar em **estado de Árvore** é preciso partir de
Um topor animal de lagarto às três horas da tarde
No mês de agosto.
Em dois anos **a inércia e o mato vão crescer em nossa boca**.
Sofreremos alguma decomposição lírica até o mato
Sair na voz.
Hoje eu desenho o **cheiro das árvores**. (MB, 1994, p. 17, grifos meus).

Toma-se como o eixo temático a árvore na perspectiva dionisíaca. Na primeira estrofe do texto cabralino, a árvore nasce da contemplação do olhar direcionado ao jardim. O leitor presencia a intertextualidade com o livro Gênesis ao associar o fruto do jardim do Éden e a proibição como pecado com os versos: “ Para o jardim onde anunciam/A árvore da vida? A árvore/da lua? A maternidade simples/da fruta? (...) Ou a árvore que os homens (...) Em suas veias”. Estabelece-se o dualismo entre a pureza (ético) e o pecado (não ético). A maternidade liga-se ao puro no verso complementado pelo *enjambement*: “A maternidade simples/da fruta?, sob um questionamento sem resposta, dando espaço ao leitor, diante do silêncio, para desvendar o enigma do verso. Poeta e leitor são cúmplices nessa releitura intertextual, exercendo o papel de co-autoria.

A alusão ao sensual-erótico na poesia imagética de Corsino Fortes presencia-se nos versos: “... há rostos e ombros que amadurecem no horizonte (...)E Dos **seios da ilha** ao corpo da África. Ocorre o jogo da sedução na linguagem que ao ser explorada com palavras como seios, ventre, maternidade permitem ao leitor uma análise do erotismo sensorial que vai além da metáfora intertextual, pois, “O mar e ventre/Entre mil... milhão e uma/Mais outra árvore agora/um **arvoredo de sedução**. Já Manoel de Barros penetra mais fundo na exploração poética e dá alguns ensinamentos para ficar em “**estado de árvore**”. O poeta usa o verbo sofrer e transmite a idéia de que o homem precisa passar pela decomposição, como um renascimento: “sofreremos alguma decomposição lírica/ até o mato sair na voz” O eu-lírico consegue pelo efeito sinestésico da audição (voz), do tato (topor animal), paladar (boca) delinear a poética do devaneio, pelo estado do fazer poético num processo em que o ser se decompõe até chegar ao “estado de árvore”, permitindo à mão do artesão desenhar “**o cheiro das árvores**”.

No que concerne ao **mito do mineralismo**⁵ e a **esfera metalingüística** há várias conotações. Em Manoel de Barros, o mito de criação poética reside no verso “poeta é um ser que lambe palavras e depois se alucina” pode conotar a presença da linguagem primitiva como um ato de poiésis. Em João Cabral a linguagem é rupestre e concreta no tocante ao seu trabalho com a pedra. Sublinha-se que a referência ao mito decorre da perspectiva de que “tanto o mito como a poesia se situa na esfera lúdica” (HUIZINGA, 1971, p. 144). Sobre a lírica fortiana, percebe-se um traço nítido com a lírica cabralina, por exemplo, em *Pedras de Sol & Substância* (1974), onde o mito está presente, assim como a procura pela infância da língua que são traços entre os poetas. Observa-se, à guisa de intertextualidade, traços que remetem ao mineral e ao conjunto lexical desses três poetas:

Assim! **Nasço e vou**
Nos pés das pedras que nos
perseguem (...)
Nas mãos das pedras que nos interrompem (...)
E se perguntamos às **pedras/uterinas**

⁵Entenda-se por mineralismo tudo que os poetas exploram como mineral, ou seja, a pedra, o rio, a ilha, as plantas, o papel, a tinta, sobretudo, a árvore, que surgem como eixos de convergências ao longo desse estudo.

Na boca das pedras: a
pedagogia do marulho
Mas onde encontrar
No deserto da fala
a **pedra sonora?**(...)
Mas onde? Onde encontrar
a **pedra mãe!**
A montante da **infância**
A jusante da **velhice**
A pedra cicatriz
A pedra da primeira memória
A pedra que foge
Da mão do engenheiro
do pé do arquiteto. (...) (FORTES, 1984, p. 16, grifos meus).

O poeta fortiano demonstra o trabalho com a linguagem substantiva como é nítida em Cabral; o sujeito lírico se manifesta apenas no primeiro verso, depois se distancia do poema, penetrando num universo de símbolos de vida e morte. Essa visão é encarada com base na relação entre pedra e homem, sobretudo, na perspectiva lendária de Prometeu em que pedra e homem apresentam “um movimento duplo de subida e descida. O homem nasce de Deus e retorna a Deus. A pedra bruta desce do céu, transmutada, ela se ergue (...); o templo deve ser construído com pedra bruta...” (CHEVALIER, 2001, p. 696). No tratamento da pedra e do trabalho com ela, o poeta remete o homem ao seu universo espiritual que transcende porque há o nascimento e morte do homem em “nasço e vou/ nos pés das pedras que nos/ perseguem”. Há um tempo que não é ininterrupto, tendo em vista que “nas mãos das pedras que nos/ interrompem” ocorrem a metofoforização da pedra, descortinando a perduração temporal nas mãos do homem que pode simbolizar a relação desse nascimento e morte. Verifica-se que as pedras não são estáticas, são “pedras uterinas” que simbolizam esse nascimento, a relação entre mãe (língua) e o falante (povo). Essas pedras são enfáticas em todo o poema para designar não só o sentido concreto, mas também o abstrato, pois “se perguntamos às pedras/uterinas/na boca das pedras: a pedagogia do marulho”. As pedras no poema ensinam que é preciso retornar à origem para aprender. Há o aprendizado da própria criança (a língua em estado nascente) dado à atribuição da palavra pedagogia em seu sentido amplo. Na relação língua e povo, o poeta questiona e exclama em grande força: “onde encontrar/no deserto da fala/ a pedra sonora?/ onde encontrar/ a pedra mãe!”. Comumente, vê-se que no próprio poema o sujeito direciona o leitor à resposta: “a montanha da infância/ a jusante da velhice/ a pedra cicatriz/a pedra da primeira memória/esta chuva de pedra”. É assaz evidente a existência de símbolos que retomam o mito da origem do idioma, expresso através da idéia de “pedra sonora”, “pedra-mãe” que se mesclam ao mito da infância demarcado na “montanha da infância”, ensinada na “jusante da velhice”.

Destarte, o poeta explicita que é “a pedra que foge/ Da mão do engenheiro/ e do pé do arquiteto/ constrói/ No terraço da alma/ a ogiva/de uma salva de palmas”. O leitor enxerga a voz cabralina pulsando nesse poema de Fortes, a qual é trabalhada em forma do fazer poético porque deixa o poeta ser o arquiteto na escrita do poema, um construtor de versos como se torna possível na obra *O Engenheiro*, pois Cabral (1947) metonimizado na figura do engenheiro ergue os tijolos da metalinguagem no edifício verbal, uma vez que “O engenheiro sonha coisas claras: (...)/O lápis, o esquadro, o papel, /O desenho, o projeto, o número”.(MELO NETO, 1945, p.32). Essa linhagem do fazer poético no âmbito da linguagem e, sobretudo, no mito do mineralismo, João Cabral (1947, p.63) complementa no poema VII de *Psicologia da Composição* ao dizer que “é mineral o papel/onde escrever/ o verso; o verso/que é possível não fazer”. Por conseguinte, tudo é mineral: “são minerais/as fezes/as flores e as plantas, as frutas, os bichos/quando em estado de palavra”.

A despeito da relação entre **mito e linguagem**, Barros (2004, p.11) conjuga sua atividade mítica quanto ao nascer do idioma em *Poemas Rupestres*: “Por viver muitos anos dentro do mato/o

menino pegou um olhar de pássaro(...)/As coisas todas inominadas.”, uma vez que: **“Água não era ainda a palavra água./Pedra não era ainda a palavra pedra.(...)/As palavras eram livres de gramáticas e/Podiam ficar em qualquer posição”**. Em virtude dessa virgindade das palavras o poeta faz a sua organização do idioma: **“Por forma que o menino podia inaugurar. /Podia dar às pedras costumes de flor/Podia dar ao canto forma de sol/E, se quisesse caber em uma abelha, era/Só abrir a palavra abelha e entrar dentro /dela/Como se fosse infância da língua”**.

Na voz do menino-adulto que é responsável pela nomeação das coisas inominadas porque é próprio da criança “errar” o idioma, nota-se que, sob um tom prosaico, o poema em terceira pessoa, em tom de disfarce lírico, demonstra sua intenção de trabalho com a linguagem em estado casto porque a poesia é linguagem em estado nascente como teoriza Valéry. Isso se observa nos versos: “por viver muitos anos dentro do mato/moda ave/o menino (...) contraiu visão fontana”. A carga sinestésica explícita no “tato do olhar de pássaro”(v-3) permite a recorrência de um sujeito lírico que vem metonimizado no poema através do tempo. Esse se encarrega pela transformação do idioma que no poema é demarcado no verso pelo retorno inicial no instante em que o leitor tem “as coisas todas inominadas”. O poeta permite a possibilidade de fazer essa leitura cronológica na medida em que retoma ao mito de origem, uma vez que as palavras ainda não eram palavras e a grafia estava nas pedras: “... água não era ainda a palavra água/Pedra não era ainda a palavra pedra/...” (v.9-11). Quer dizer, ainda não havia regras impostas: “as palavras eram livres de gramáticas” (v.12).

Tem-se a figura do homem que se isola nas cavernas, demarcado na terceira pessoa do singular O sujeito vem metaforizado na figura do próprio poeta que exerce na imagem do menino o seu ofício de grande conhecedor do idioma. Ocorre a demarcação do não compromisso com a ordem sintática, no instante em que relata as palavras “podiam ficar em qualquer posição” (v.13). O poeta demonstra a peculiaridade que a criança tem ao nomear o desconhecido porque “podia dar às pedras costumes de flor” (v.15), pois não havia o dicionário para impor o conceito de que a flor remete à beleza e, por essa razão, podia ser tão fezes como é a “Antiode” cabralina. Ora, a flor podia ser pedra. A esse turno, o inesperado ocorre no momento em que uma nova idéia no poema é pintada aos olhos do leitor, de modo que o menino pudesse inserir-se na abelha e a poesia se abrir com a palavra, era “só abrir a palavra abelha e entrar dentro/ dela. / Como se fosse infância da língua” (v.18-20). O eu-lírico impõe um novo conceito de significado, através do poema, e a língua torna-se um jogo transformador no qual são conjugados o prazer do desvio da norma e o gosto pela inovação, infringindo as formas impostas pela tradição. Nota-se que era preciso “desinventar objetos/Dar ao pente funções de não pentear” a fim de que esse objeto ficasse “à disposição de ser uma begônya” (BARROS, 1994, p.13), como uma desautomatização do objeto, próxima da desconstrução proposta por Derrida (1994), um ato de *enlouquecer o subjectil*. Nessa desautomatização o poeta recorre à metáfora, faz do semelhante o dessemelhante como afirma Bosi (1983, p. 30): “uma boa metáfora implica uma percepção da semelhança entre coisas dessemelhantes”.

Conclusão

À guisa de conclusão, como definir a poética desses três representantes de literatura de expressão portuguesa? Como encontrar o limite e expansão da poesia de João Cabral, Manoel de Barros e Corsino Fortes? São indagações que colocam o leitor frente ao desejo de “penetração surda no reino das palavras” como no intróito desse texto. Em resposta inventivo-poética, reitera-se o tema **além das pedras e rios de uma metáfora intertextual**, a fim de refletir como é ser poeta na veia da palavra de Cabral, Barros e Fortes. Assim, “poeta é um ser que lambe palavras”, poeta é “o engenheiro” que trabalha na medida exata dos vocábulos concretos porque vê o mundo justo e

letras; ou o poeta é um ser eternamente sensual com a linguagem a exemplo de Barros. É preciso tocar na mão do engenheiro e construir "no terraço da alma/ a ogiva/de uma salva de palmas", como faz Fortes, uma vez que "em poesia que é a voz de fazer nascimentos, o verbo tem que pegar o delírio", lá onde o idioma principia o mito de origem e a poesia, num tom valéryano, fala a linguagem pulsante do que ela efetivamente é: poesia, um vôo fora da asa. E o poema, sem dúvida, "diz a quem escuta (..) a voz, e (...) a própria solidão da palavra...". (ADORNO, 1983, p. 194).

Referências Bibliográficas

- [1] ADORNO, T. *Lírica e Sociedade*. In: _____ BENJAMIN, W, B; HABERMANS, J; HORKEIMER, M; ADORNO, T. Textos escolhidos. Col. Ospamadores. Trad. José Lino Grünwald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1993.
- [2] BARBOSA, J.Alexandre. *Ilusões da Modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- [3] BARROS, M. de. *O Guardador de Águas*. Rio de Janeiro: Record, 1989.
- [4] _____. *O livro das Ignorâncias*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- [5] _____. *Poemas Rupestres*. Rio de Janeiro: Record, 2004
- [6] BARROS, M. Com o poeta Manoel de Barros. In: _____. BARROS, Manoel de. *Gramática Expositiva do Chão: Poesia quase toda*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- [7] BARTHES, R. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- [8] BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. (Trad. Álvaro Cabral). Rio de Janeiro. Rocco, 1987.
- [9] BOSI, A. *O Ser o Tempo na Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- [10] BRITO, P. H. . "Poesia e memória". In: _____. PEDROSA, Célia. *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7letras, 2000.
- [11] CHEVALIER, J & ALAIN, G. *Dicionário de Símbolos*. 9.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- [12] DERRIDA, J. BERSTEIN, L. *Enlouquecer o Subjetil*. São Paulo. Ateliê Editorial. Imprensa Oficial. EdUNESP, 1998.
- [13] FORTES, C. "Pedras de Sol & Substância". In: _____. *A cabeça calva de Deus*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- [14] FRIEDRICH, H. *Estrutura da Lírica Moderna*. (da metade do século XIX a meados do século XX). Trad. Marise M. Curioni. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- [15] HUIZINGA, J. *Homo Ludens. O jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- [16] KRISTEVA, J. *Introdução á semánlise*. São Paulo; Perspectiva, 1974.
- [17] LIMA, L.C. *Lira e antilira: (Mário, Drummond e Cabral*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- [18] MELO NETO, J. C de. *Serial e Antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- [19] _____. *A Educação pela Pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- [20] MERQUIOR, J.G. "A natureza da lírica". In: _____. *A astúcia da mímese: ensaios sobre lírica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- [21] MORICONI, I. "Pós - modernismo e volta do sublime na poesia brasileira". In: _____. PEDROSA, C; MATOS, C; NASCIMENTO, Evando. *Poesia hoje*. Rios de Janeiro: EDUFF, 1998.

- [22] NITRINI, S. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 1997.
- [23] NUNES, B. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- [24] _____. “A Recente Poesia Brasileira.”. In: _____. *Novos estudos* CEBRAP, nº 31. São Paulo, 1991.
- [25] PAZ, O. “A imagem”. In: _____. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- [26] RICOUER, P. *A metáfora viva*. Trad. Joaquim Torres Costa e António Magalhães. Porto: Portugal: Rés, 1978.
- [27] ROSEN, C. As ruínas de Walter Benjamin. In: _____. *Poetas românticos, críticos e outros loucos*. Trad. José Lourenço de Melo. Campinas: SP: Ateliê Editorial. Editora UNICAMP, 2004.
- [28] SECCHIN, A. C. *João Cabral de Melo Neto: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- [29] TRIGO, S. *Ensaio de literatura comparada afro-luso-brasileira*. Lisboa: Veiga, 1986.
- [30] VALERY, P. *Variedades*. Trad. Maíza M. de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFG e professora substituta no Campus de Jataí. Orientanda da Prof^a. Dr.^a. Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo, a quem dedico este artigo em virtude de reavivar meu interesse pela poesia lírica, sobretudo, pela poesia de Manoel de Barros
E-mail: rosidemapoeta@yahoo.com.br. ORIENTADORA: g.ortiz@uol.com.br.