

O RITMO NA POESIA BARRIANA

Fábio Santana Pessanha (Doutorando em Teoria Literária, UFRJ)

RESUMO

Em “O ritmo na poesia barriana” partiremos da poética de Manoel de Barros para questionarmos o sentido rítmico tanto na poesia contemporânea quanto, e principalmente, na produção barriana. Nesse percurso, apontaremos ainda, o ritmo como uma questão fundamental para elaboração de poemas, independente da época.

Palavras-chave: Ritmo. Manoel de Barros. Poesia.

ABSTRACT

In “The rhythm at the barriana poetry” we will depart of the Manoel de Barros' poetics to question the rhythmic sense for both contemporary poetry and, mainly, at the barriana's production. In that way we will point out still the rhythm as an fundamental question to the elaboration of the poems, however the time.

Keywords: Rhythm. Manoel de Barros. Poetry.

O que sustenta a encantação de um verso (além do ritmo) é o ilogismo.
Manoel de Barros – *Livro sobre nada*

O sortilégio encantatório de um verso em Manoel de Barros transita entre o ritmo e o ilógico. O ritmo barriano encena o lúdico e o cotidiano ao perceber naquilo que é natural e rotineiro a importância do que merece chegar a ser poema. Nesse interlúdio que vai da coisa ao poema ou da coisa a mais ela mesma, intensificando sua presença, o poema barriano explora a cadência singular de um acontecimento ou do envolvimento da natureza com um objeto largado ao esquecimento. Isto é, o que se ouve no dia a dia deixa a inerte posição de palavra informativa para se travestir em compassos de uma partitura espacial. Os ditos de um espaço não são apenas revestidos de garimpagem fônica, mas, e ainda mais, trazidos à tona em sua brincante roupagem semântica.

O sentido do encantamento verbal na poesia de Manoel de Barros está na percepção de como uma palavra funciona fora do seu lugar usual ou na densificação desse lugar. Nisso é feito o rearranjo do pouso palavral em determinada frase, tornando-a mais que frase ou, na verdade, o que faz até mais sentido aqui, exaltando sua musicalidade frásica, uma vez que a distinção entre frase e verso se torna cada vez mais tênue dentro da poesia que se diz hoje contemporânea ou ainda se considerarmos a passagem quando Guimarães Rosa diz que cada palavra é essencialmente um poema, segundo sua gênese (Cf. LORENZ, 1973). Desse modo, se a palavra já seria o poema, o limite entre prosa e poesia se desfaria no âmbito formal, restando o sentido rítmico para dar encadeamento tonal ao que se produz poética e poemáticamente.

Abrimos aqui um pequeno parêntese, a fim de observarmos o que se tem produzido no Brasil sobre poesia contemporânea, e tomaremos como referência para pensarmos o ritmo na poesia a poeta carioca Marília Garcia com seu *um teste de resistores* (2016), no qual encontramos o poema “Blind light”. Neste, o ritmo se entoa numa cadência cinematográfica, muito próxima ao acontecimento comum, no seu tempo próprio, dando a entender a suspensão de um momento cotidiano para o espaço do poema. Contudo, suspensão não como distanciamento e ocupação de um espaço privilegiado para o poema, e sim enquanto destaque de um instante que parecer ser demais para o próprio momento em

que ocorre, e talvez por isso o recorte temporal dado pela poeta, assim como os buracos no meio do texto, as dilatações ou contrações frásicas, os cortes de versos, o entortamento do itálico – que aqui diz mais que um efeito tipográfico distintivo por trazer no corpo da palavra uma ideia poética:

poderia começar de muitas formas
e esse começo poderia ser um movimento ainda sem direção
que vai se definindo
durante o trajeto
poderia começar situando o tempo e o espaço
contexto hoje é quarta-feira dia 27 de novembro
(GARCIA, 2016, p. 11).

O espaçamento poemático, os cortes dos versos – em atenção à nomenclatura clássica, ainda que possamos aqui muito bem chamar verso de frase –, os buracos ao longo do poema apontados acima têm a ver com o ritmo empregado por Marília Garcia. Essa espacialidade se deriva tanto no âmbito visual quanto na vocalização do poema, se nos pusermos a lê-lo em voz alta – que é uma outra prática de contato com o poema. A leitura do poema traz o ritmo para o corpo, deixando-nos sentir o poema vivo em nossa voz ou em nossa ledora pele. Dessa maneira, fazemos uma experimentação rítmica muito singular, ao se considerar essa possibilidade sensório-vivencial de experiência do poema, que diz respeito diretamente à temporalidade pela qual chegamos a um poema e que com ele nos compomos como um corpo dialogante: “A temporalidade – que é o próprio homem e que, portanto, dá sentido ao que toca – é anterior à apresentação e ao que a torna possível” (PAZ, 2012, p. 64). Por isso, por sermos um acontecimento temporal, o poema por nós lido ou nascido com o poeta afirma o exercício musical na frase ou no verso que se erige pela antecedência de um tempo que, simultaneamente, já é um depois. Isso quer dizer que o trabalho de um poeta num poema está dentro dessa dinâmica musical própria ao burilar os silêncios, os cortes, as intensidades que aparecerão tanto na escrita quando na pronúncia poemática.

Ainda com Octavio Paz, trazemos a clave do tempo em nossa conjugação rítmica de vida mediante a experiência de mundo e em nossa interação com os objetos e com o outro. Nesse sentido, palavra poética e prosaica se ambigüizam e aquilo que seria diferenciado entre frase e verso passa a integrar uma unidade que, mesmo tensa pelas diferenças que as

conforma, harmoniza-se pelo acontecimento do ritmo:

a frase ou “ideia poética” não precede o ritmo, nem este antecede aquela. Ambos são a mesma coisa. Já pulsam no verso a frase e sua possível significação. Por isso há métricas heroicas e leves, dançantes e solenes, alegres e fúnebres (PAZ, 2012, p. 66).

Em *Teoria do Verso* (1974), livro referência sobre os estudos de versificação, Rogério Chociay diz que ritmo

não é privilégio do poema versificado, senão do poema em versos livres e também da prosa, pois ele sempre resulta de uma tensão entre um sistema expressivo e a criatividade verbal de um indivíduo. Cada prosador, cada poeta atingem-no e podem, graças a seu talento verbalizador, impregná-lo dos mais diversos e sutis matizes e requintes (p. 3).

A tensão mencionada logo acima, que conjuga um sistema expressivo com a criatividade verbal do poeta, dá margens a intensificarmos a discussão sobre o que brevemente observamos acerca do ritmo na poesia contemporânea – quando trouxemos Marília Garcia à discussão – e nos leva de volta à poética barriana. Se nos lembrarmos da citação de Manoel de Barros com a qual iniciamos este texto, que nos fala do ritmo e do ilogismo como sustento encantatório de um verso, teremos o aporte necessário para nos movermos nesse contexto.

Como vimos nessas últimas observações, frase e verso se irmanam. Aconchegam-se em suas diferenças, tendo como marco diferenciador o modo como as palavras se encadeiam e como esse encadeamento desencadeia uma frequência rítmica na composição de um poema. O alarde barriano que faz a palavra ruir a estância normativa em que se encontra está no ilógico. Assim, as imagens inventadas são conduzidas numa regência muito própria, a qual traz prosa e verso para o conluio de limites. Vemos aí um diálogo entre objetos, sonoridades, texturas e discrepâncias. As coisas se personificam num gestual profícuo a emaranhamentos vivenciais, onde um utensílio se torna tão vivo quanto qualquer mortal, perdendo seu caráter utilitário ao se enervar de vida e poesia.

Em *Memórias Inventadas*, ainda na primeira infância, encontramos o poema

“Desobjeto”, que evidencia claramente essa questão que levantamos sobre: ritmo; transfiguração de verso em prosa; alto grau imagético na construção poemática e surrealização personificante de uma coisa, no caso, de um pente. Abaixo, faremos uma breve leitura do poema, a fim de percebermos mais concretamente o que acabamos de defender:

O menino que era esquerdo viu no meio do quintal um pente.
O pente estava próximo de não ser mais um pente. Estaria mais perto de ser uma folha dentada. Dentada um tanto que já se havia incluído no chão que nem uma pedra um caramujo um sapo. Era alguma coisa nova o pente. O chão teria comido logo um pouco de seus dentes. Camadas de areia e formigas roeram seu organismo. Se é que um pente tem organismo.
O fato é que o pente estava sem costela. Não se poderia mais dizer se aquela coisa fora um pente ou um leque. As cores a chifre de que fora feito o pente deram lugar a um esverdeado a musgo. Acho que os bichos do lugar mijavam muito naquele desobjeto. O fato é que o pente perdera a sua personalidade. Estava encostado às raízes de uma árvore e não servia mais nem para pentear macaco. O menino que era esquerdo e tinha cacoete pra poeta, justamente ele enxergara o pente naquele estado terminal. E o menino deu para imaginar que o pente, naquele estado, já estaria incorporado à natureza como um rio, um osso, um lagarto. Eu acho que as árvores colaboravam na solidão daquele pente. (BARROS, 2008, p. 27).

É um poema. É um conto. É um emaranhado palavral sem nome, que tem no caso do pente um aporte para a invenção, para pensarmos o ritmo nascido dessa cadência imagético-poética. Não foi qualquer menino que achou o pente. O encantamento do texto já começa por aí: foi um menino esquerdo, que “tinha cacoete pra poeta”. Assim, esse encontro do menino com o pente foi um assombro. A realidade se envervou para o ilógico, os determinismos que primam pelo papo reto se contorceram em transposições líricas. O objeto se personificou, ganhou vida, história. Foi um encontro no desvio, onde encruzilhadas ganharam mais cruzamentos.

A mutação do pente em coisa poética, se assim podemos chamar, se deu em duas dimensões: primeiro, a convivência coisal do pente com a natureza; segundo, o resgate da sua poeticidade pelo olhar esquerdo do menino. Dessa interferência mútua, não só a instância surrealizante se fez presente como também o ritmo no desenvolvimento da

história e, claro, do poema.

Pela primeira dimensão, a natureza se embrenhava no pente; os dentes, que um dia foram funcionais, já não articulavam seus méritos, mas se rearranjavam na história de sua existência, pois o “pente estava próximo de não ser mais um pente”. Seus dentes ficaram no passado dos cabelos arrumados e passaram a integrar a paisagem do chão “que nem uma pedra um caramujo um sapo”.

Pela segunda dimensão, o encontro do menino com o pente se deu numa convocação mútua: o pente, que estava no meio do quintal e compunha o tempo de travessia para o apodrecimento material, se reuniu com o olhar do menino. Por sua vez, este que enxerga inconsequências naquilo em que descansa os olhos, percebeu um sacrilégio. O menino viu no pente uma desordem lúdica, percebeu no objeto um alfabeto encrespado por militâncias imagéticas que dava fundos para o encorpamento sonoro com o chão. O menino se viu no pente, porque pente que se perde de seus dentes engasga com o prazo vencido para cumprimento de sua função, função esta que já não era. Daí se percebe: o pente também era esquerdo. Essa percepção promoveu o encontro, ergueu-se em poema, ganhou andamento na composição lírica dos ventos.

Somos testemunhas do nascimento de um desobjeto! O pente era “alguma coisa nova”, que nascia da aprendizagem de uma disfunção ou, para ficar bem dentro do contexto, de uma “desfunção”. O pente se enervava cada vez mais numa outra existência. Tornava-se robusto enquanto a pele terrosa tomava conta de seu corpo, deixando-o mais dentro de sua condição arvoral. Ao perder a costela, o pente se ambigüizava por experimentar a ruína dos limites que o emblemavam no despropósito. Afinal, não havia mais propósito em sua carnadura. A vida útil que lhe cabia se esvaía, e quanto mais tempo no chão ficava, mais se imbuía de desordens.

O encantamento temporal desse episódio não pode ser acompanhado por pautas ou claves. Ao ter seu organismo roído por formigas e camadas de areia – “Se é que um pente tem organismo” –, o pente era rearranjado na existência. Como dito acima, cremos que a transfiguração do pente em desobjeto aconteceu pela tensão das duas dimensões – a apropriação do pente pela natureza e o resgate poético do pente como material para poesia. Daí, nesse mútuo atravessar-se, podemos perceber o ritmo no enredo que narra a descoberta

do pente que perde um suposto organismo para irromper num corpo poético. Pois agora, deixada para trás sua funcionalidade, o pente rumou para o silente lugar nascido com o espanto de um menino. Então, isso que chamamos aqui de ritmo quer dizer o andamento encadeante, a sequência harmônica de um fenômeno aglutinante onde poema e prosa se conjugam.

Ter cacoete para poeta diz isso que é avesso à lógica e ganha espaço no que não presta, que aumenta o delírio no desuso de uma coisa para sua imortalidade inútil. Dessa forma, quanto mais o narrador do poema conta como se deu a infiltração do pente na terra, quanto mais se reconhece a proximidade entre o olhar torto do menino e o corpo de um troço jogado ao chão – que talvez já não se possa mais chamar de pente, uma vez que “[...] o pente perdera sua personalidade” –, mais o ritmo vai galgando espacialidades, pois confronta a realidade útil de um objeto. O estranhamento de um menino que se deixa aproximar por uma coisa – que, tal como ele, não partilha do enquadramento coerente do tempo – estabelece uma realidade avessa à convencional. Afinal, percebemos o enriquecimento histórico de um objeto que só existia quando usado para um fim. Agora não há mais fim, não há mais uso e, como o poema nos mostra, não há nem mais objeto. Há, isto sim, imersão na inutilidade, coroação da instância lúdica para corroboração de afeitos na generosidade do chão em acolher restos.

No enredo do poema não há uma cronologia reta que nos guie para a solução de uma história; há, porém, um flagrante, um instante que se elevou da condição de esquecimento para a emergência de um encontro, de uma dupla travessia, quando o menino, que era esquerdo, se depara com uma coisa despertencida do próprio nome. Embora o poema concentre a perspectiva que aqui expomos, podemos perceber que esse lugar do surpreendimento e da elevação do traste à condição emérita são bastante fortes na poética barriana. O que nos leva a perceber que o ritmo em Manoel de Barros é algo fora de cogitação para um conceito restrito.

O humor floreira a percepção rítmica do poema¹ e o faz marchar em seu percurso singular. Isso porque, na condição de leitores, seguimos aonde o enredo nos leva até

¹ Estamos chamando o emaranhando tessitural em questão de poema apenas para não termos que explicar todas as vezes que o mencionarmos que ele não se restringe a uma nomenclatura acondicionada ao que se entende tradicionalmente por poema. Vamos entender, nesse caso, poema como um apelido carinhoso.

pararmos e, possivelmente, rirmos. Não há metáfora nessa paragem. Há um momento muito real, tátil; há aquela pausa que nos faz perder o fio da meada quando nos deparamos com um jargão tão conhecido e tão bem colocado, que, no poema, ganhou outras vestes e nos causou surpreendimento. Isso tudo para dizer que em vez de simplesmente nos darmos conta de que o pente perdeu sua serventia, chegamos a essa conclusão quando somos informados que a utilidade já está tão além do pente, que ele “não servia mais nem para pentear macaco”!

O menino percebe essa “desfunção”. Encontra-se com o pente e se esquerda com ele. Importante ressaltar, não houve uma conclusão aludida por um verbo *dicendi*. Houve, na verdade, um aprofundamento na invenção. Ou seja, o menino não concluiu nada sobre o ocorrido, ele “deu para imaginar que o pente, naquele estado, já estaria incorporado à natureza como um rio, um osso, um lagarto”. O estado terminal do pente é um adeus à sua vida coisal. Então, nem seria o caso de chamarmos de vida, e sim de um período de presteza atado ao prazo de sua serventia.

A perda personativa do pente, movimento que lhe confere o estado desobjetal, firma a devenida de um corpo renascido para a morte. Assim, por comungar da transiência própria dos corpos habitantes da liminaridade existencial – que vivem o interregno entre natalidade e fatalidade –, tal desobjeto brilhou aos olhos de um menino esquerdo, poeta, que enxerga por desvios. Flagrou-se aí o instante sagrado de entrada do pente para o mundo dos sem nome, daqueles que moram no espanto de uma renovação – sempre contínua. O estado terminal, nesse caso, é também inicial. De modo que não se sabe mais onde termina o objeto e começa o desobjeto.

Não sabemos do menino, para aonde foi, se brincou de ser garoto ainda mais um pouco; mas sabemos – por participação de uma voz poética que se assemelha a um narrador-personagem² – da desconfiança de que as árvores colaboraram para a solidão do pente.

Solidão é coisa que se faz sozinho. Não há tautologia que defenda a sensatez desse despropósito. A solidão, no pente, é sozinha. O pente, que perdera sua personalidade coisal, se embrenhou na identidade do chão ao se compor de raízes e musgo. Equiparou-se ao mijo

² O narrador integrou a história como um personagem silencioso porque não se restringiu apenas a nos contar um “causo”, mas por deixar claro sua presença nesse encontro, dando inclusive sua opinião no final do poema.

dos bichos, prestou-se a ruínas. E assim ficou sendo.

A solidão é sozinha, e no pente se dá com bênçãos, pois se desconfiava – “eu acho [...]” – do fato de que “[...] as árvores colaboravam na solidão daquele pente”. Embora seja uma desconfiança, esta tem valor prenhe, deixando a dúvida com cara de certeza oblíqua. Vindo da poética barriana, com seu faceiro modo de dizer o mundo, ficamos confortáveis nessa insensatez. Desse modo, a colaboração das árvores arremata a imersão do pente em sua existência solitária. Isto é, o labor arvorar no testemunho da transformação do pente em desobjeto traz também a ideia de abandono que, na produção poética de Manoel de Barros, ganha um prisma diferente do sentido usual de tal termo. Abandono, nesse caso, diz proteção – “este abandono me protege” (BARROS, 2008, p. 101) – e intensifica o paradoxo do pente, pois quanto mais este perde suas características utilitárias, mais entra no corpo do objeto transvisto,³ evidenciando a pertinência com a dimensão imaginativa do inútil. Isso porque não podemos nos esquecer de que o prefixo “des-” tem valor intensivo, portanto, ser um desobjeto é também se aprofundar no sentido originário de tal termo, quando ob-jeto diz aquilo que se lança (-jeto) para diante (-ob-). Desse modo, sobre a intensificação (des-) do lançar-se para diante no poema em questão, podemos entender ser esse acontecimento um apropriar-se do estatuto telúrico de uma coisa para além do seu uso. Assim, o pente renasce no desconcerto de sua presteza ao errar para um lugar que é sem nome.

Voltamos à epigrafe, a qual nos faz perceber que dentro do universo barriano o sentido encantatório de um verso só se sustenta entre ritmo e ilogismo. Ao tomarmos esse dito como referência para nossas reflexões, defendemos que ritmo é isso que conduz a leitura para dentro de absurdos. Nenhuma palavra é precisa no campo dessa investida, nenhuma imagem é traduzida por vestes semânticas, ajustadas ao contorno do que se diz em prosa ou verso. O encantamento é uma insensatez que provê de luminâncias o escuro atado em escritas voltadas ao comum.

Mas desde quando o comum é menor, principalmente se nos mantivermos na perspectiva barriana, que tem por gosto a elevação do ínfimo? Desde onde o irrisório é mingo, se o que se aclama é o lugar perdido – ou achado! – no desuso? Por essas

³ Lembremo-nos do verso: “O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.” (Barros, 2010a, p. 350).

desconfianças, notamos o ritmo como um lugar para o qual ruma a cadência quebrada das imagens, onde o que se louva tem mais a ver com um andamento desconcertante do que com contagens métricas ou equivalências fônicas. O que importa são as rupturas causadas pelo impacto palavral de um dado termo, o qual passa a morar numa improvável frase; fato que torna a melodia poemática um solo enviesado para o tom do imprevisto.

O uso da derivação gramatical na poética barriana aparece demasiadamente enquanto artifício construtivo da estrutura dos poemas. Da mesma forma, são usadas figuras retóricas como silepse, zeugma, hipérbato e hipérbole. Por exemplo, sobre o verso “Tem dia o sapo anda estrelamente” (2010a, p. 175), que poderia desencadear mundos de ensaios crítico-poéticos e interpretações, por ora, faremos uma breve observação: o verbo “andar”, que tanto pode significar dar passos como também diz um modo de ser – cujo sentido será completado por “estrelamente” – é um caso de abundância semântica por uso de silepse, o que causa essa contradição ambígua entre as ideias possíveis do referido verbo. Por sua vez, “estrelamente” é um substantivo (estrela) acrescido de sufixo (-mente), que sintaticamente funciona como adjunto adverbial de modo e poeticamente encena um modo único, brilhante, apogético e, para ficar só nessas possibilidades, celestial de dizer o jeito de o sapo ser reconhecido tanto em seu caminhar quanto em seu instantâneo modo de ser.

Apesar dos exemplos acima, não definimos um caráter anunciatório para o ritmo na poética barriana, tampouco fizemos uso de um determinismo conceitual para dar presteza à medida rítmica da produção desse poeta que só tem infâncias. Em vez disso, preferimos nos deixar levar até onde conseguimos alcançar dos poemas aqui mencionados. Que isso não seja uma desobediência. Porque se for, ficaremos assim abençoados por esse despropósito. No entanto, não há como não frisar que o processo criativo do poeta sul-mato-grossense tende mais para a prosa rítmica do que para o verso (Cf. Barros, 2010b, p. 27), mesmo quando a estrutura do verso é mais densificada. Tanto que em *Poesias* (1947), cujo conteúdo se voltava mais para uma dinâmica versificada, os últimos dois poemas da obra fogem completamente desse estratagema conceitual, fato que se anuncia no título do penúltimo poema: “Continho à maneira de Katharine Mansfield”, ou seja, o poema é além do que se entende tradicionalmente por tal, pois é também um “continho”.

Já no longo poema⁴ que fecha a referida obra, “Encontro de Pedro com o nojo”, notamos que a prosa poética se apresenta com força, mas com evidente cuidado no corte das frases, no andamento das construções frásicas, no ritmo emprenhado na sinfonia das palavras, como é fácil de se notar já nas primeiras linhas⁵ deste “proema”⁶ barriano: “A rosa reteve Pedro. E a mão reteve a música como / paisagem de água na retina” (BARROS, 2010a, p. 87). Claro é o uso das aliterações, assonâncias, além, evidentemente, do sentido rítmico na disposição das frases. Observa-se que o corte no “como” funciona enquanto uma suspensão, um preparativo para a imagem seguinte. Esse “como” carrega uma tensão anunciativa, um *enjambement* que põe o leitor na expectativa para a resolução da “mão [que] reteve a música”. No entanto, lógico, não há resolução alguma, mas sim imersão sonora, aprofundamento no enigma elaborativo de uma prosa talhada pelo encadeamento fônico das palavras.

Se dissemos acima que o importante são as rupturas palavrais, isso não foi à toa. Tentamos captar delas as chispas lançadas desse enredo poético e acompanhar as ranhuras impressas numa tessitura tão bem cerzida entre imagens, falas e os silentes gestos que cada palavra desata. Então, percebemos que esse ritmo desencadeia também instâncias geográficas, lugares inventados desde sua formação paisagística para comporem o horizonte imagético da poética barriana. Mas isso é assunto para um outro momento. Por enquanto, dancemos sob o despropósito e nos deixemos guiar pelo ilógico.

⁴ Se é que realmente podemos considerar tal construção um poema, dada a maneira singular como foi escrito.

⁵ Chamar de linha é a saída para um lugar onde frase e verso comungam das imprecisões limítrofes, onde o lugar próprio de cada um se ambiguiça.

⁶ Usamos aqui um empréstimo leminskiano, que se refere ao título de um de seus poemas.

REFERÊNCIAS

BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010a.

_____. **Manoel de Barros**. Organização de Adalberto Müller e apresentação de Egberto Gismonti. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010b. (Encontros).

_____. **Memórias inventadas**: as infâncias de Manoel de Barros. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.

CHOCIAY, Rogério. **Teoria do verso**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

GARCIA, Marília. **Um teste de resistores**. 2.ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

LORENZ, Günter W. Diálogo com João Guimarães Rosa. In: _____. **Diálogo com a América Latina**. São Paulo: Editora Pedagógica Universitária, 1973.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.