

Poesia e cinema em sala de aula: uma leitura de Manoel de Barros

Alexssandro Ribeiro Moura*

Resumo

Investiga formas produtivas de abordagem da língua portuguesa na educação básica, com o auxílio de linguagens artísticas diversas, fundamentalmente o cinema e a poesia. Partindo da perspectiva interdiscursiva e interdisciplinar preconizada nos Parâmetros Curriculares Nacionais, que resgata conceitos importantes sobre gêneros textuais e ensino, busca realizar uma análise da obra poética de Manoel de Barros, comparando elementos da imagem poética com elementos da imagem cinematográfica. A pesquisa tem em seu *corpus* de análise a poética de Manoel de Barros, mais detalhadamente as seguintes obras: *Poemas concebidos sem pecado* (1937), *Compêndio para uso de pássaros* (1960) e *Concerto aberto para solos de ave* (1991).

Palavras-chave: linguagem, poesia, cinema, leitura, imagem.

Poetry and cinema in the classroom: a reading of Manoel de Barros

Abstract

This paper investigates productive ways of studying the Portuguese language in basic education, with the aid of different artistic languages, mainly cinema and poetry. Taking as its starting point the interdiscursive and interdisciplinary perspectives recommended in the National Curricular Parameters (1998, 2001), which reclaims important concepts about text genres and teaching (BAKHTIN, 2000, MARCUSCHI, 2002), the article sets out to analyze the poetic work of Manoel de Barros, by comparing elements of the poetic image with those of the cinematic image. This research analyses Manoel de Barros' poetry, in particular, *Poemas concebidos sem pecado* (1937), *Compêndio para uso de pássaros* (1960), and *Concerto aberto para solos de ave* (1991).

Keywords: language, poetry, cinema, reading, image.

* Doutorando em estudos literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás. Docente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás. *E-mail:* alexonlyone@gmail.com.

A capacidade de leitura e produção textual é uma habilidade desenvolvida na educação básica e ocorre numa sequência, acompanhando o processo de letramento, que se realiza, gradativamente, em todas as áreas do conhecimento.

Os Parâmetros Curriculares Nacionais (2001) preconizam, com apoio da Lei de Diretrizes e Bases da Educação (Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996), a concepção de língua e o uso da linguagem como práticas de interação verbal. Sendo assim, a língua portuguesa trabalha com a perspectiva de instrumentalizar o discente para que este possa produzir textos em diversas situações de uso dos principais gêneros discursivos que circulam na sociedade (cf. BAKHTIN, 2000, p. 277-326), possibilitando o diálogo entre os cidadãos e as instituições. Para estar apto a produzir tais textos, pretende-se que o aluno seja orientado a sair da condição de leitor vítima e se tornar leitor crítico (ECO, 1989, p. 101). Enquanto este se caracteriza pela intervenção e coparticipação na construção dos sentidos no enunciado, aquele se detém apenas na superfície da estrutura gráfica da língua. De acordo com essa demanda, faz-se necessário o ensino de língua portuguesa e literatura, com o uso da gramática aplicada ao texto, numa abordagem que parte sempre do texto para analisar os elementos que o compõem, e não o contrário. Dessa forma, podemos observar as relações de intertextualidade e interdiscursividade presentes em diversas produções, que podem se estruturar pelo uso de diferentes sequências tipológicas, de acordo com as características do domínio discursivo ao qual pertencem (cf. MARCUSCHI, 2002, p. 19-36).

Material e métodos

Com base na análise cotidiana do corpo discente dos cursos técnicos integrados em química, edificações e agroindústria, observarmos a existência de algumas dificuldades discentes (uso não satisfatório da linguagem oral e escrita), identificadas no primeiro bimestre de 2012. Percebeu-se, então, a necessidade de propor ações intervencionistas que pudessem auxiliar os discentes do ensino médio integrado, em seus três cursos oferecidos pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia (IFG), Câmpus de Aparecida de Goiânia.

Os alunos leram, durante um bimestre, diversos poemas das seguintes obras de Manoel de Barros: *Poemas concebidos sem pecado* (1937), *Compêndio para uso de pássaros* (1960) e *Concerto aberto para solos de ave* (1991). Foram realizadas atividades de leitura, interpretação e identificação de estruturas características dos diversos gêneros textuais envolvidos na criação literária de Manoel de Barros. A aproximação entre a poesia de Barros e o cinema nos ajudou a refletir, juntamente com os discentes, sobre a constante relação intertextual das diversas artes do século XX, sobretudo no que se refere às representações da era digital e do mundo das tecnologias contemporâneas. Dessa forma, pudemos aproveitar, efetivamente, o conhecimento prévio dos alunos, que já nasceram num contexto em que o computador, a internet e outros dispositivos de transmissão de imagens digitais são indispensáveis à interação por meio da linguagem, com a produção e leitura de textos que somente são possíveis em razão desse suporte técnico. A relação entre cinema e poesia é constante e efetiva em determinados filmes e poemas, o que levou alguns autores, como Pier Paolo Pasolini (1982, p. 137-152), a estabelecer o conceito de cinema de poesia. O objetivo não é submeter uma arte à outra, mas, sim, mostrar que há semelhanças na estruturação das duas linguagens e na formação das imagens nos dois campos:

Ao produzir um novo olhar sobre o cinema e a vivência cotidiana do artista, o *cinema de poesia* reinventa a própria linguagem cinematográfica, estilizando o que há de convencional. Assim como a poesia na literatura lança o olhar sobre a gramática da língua escrita, reinterpretando os signos linguísticos e combinando-os de forma pouco usual, o *cinema de poesia* recorre ao inventário imagético e à narrativa convencional cinematográfica, lembrando-se que para reconstituir o processo de formação da imagem metafórica, o espectador passa por uma etapa de reconhecimento do código (metalinguagem). Sob a função poética predominante no *cinema de poesia*, existe uma camada interpretativa em que se destacam as funções metalinguística (referente ao código) e emotiva (referente ao remetente). (SAVERNINI, 2004, p. 62-63)

Se há filmes que são compostos com o uso de procedimentos semelhantes àqueles utilizados na poesia, certamente o caminho inverso também é possível. Manoel de Barros é um exemplo de poeta brasileiro do

século XX que se consolida gradativamente ao mesmo tempo em que reflete sobre seu processo de criação e incorpora novas técnicas de composição ao longo de seu percurso literário. A escrita manuelina se inicia na década de 1930, momento de amadurecimento do modernismo, e prossegue até os dias de hoje, com uma vivência de técnicas artísticas e tecnológicas da vida contemporânea. Essa poesia necessita da participação ostensiva do leitor, já que a interconexão entre obras literárias, conhecimentos culturais e históricos, atualização de tendências e possibilidades de exercício com a palavra fazem da poética manuelina um arcabouço literário em que a verve palimpséstica exige a percepção tanto dos textos anteriores quanto daquele que está sendo escrito e dando outra forma ao papiro.

A poesia de Manoel de Barros pode ser analisada sob diversos prismas pela crítica literária contemporânea. Seu trabalho consciente e consistente com a linguagem é um traço que o caracteriza e permite ao crítico investigar mais detalhadamente sua poética. Concomitantemente herdeiro e contemporâneo da pesquisa modernista, Manoel de Barros possui um estilo que alia percepção das tendências artísticas, culturais e sociais sem perder com isso sua individualidade, que vem caracterizando-o como um poeta que escreve num processo circular, sempre voltando a elementos já apresentados em outras obras, seja para problematizá-los, seja para reforçá-los como proposta válida.

O perfil de escritor-crítico do século XX, que é conhecedor e crítico de várias obras de arte e que busca um diálogo com todo material que lhe permita enriquecer a própria escrita, fez de Manoel de Barros um escritor que utiliza em seus poemas alguns procedimentos que se aproximam de técnicas de composição cinematográficas. Assim como a literatura influencia diretamente o cinema, seria natural que a perspicácia de escritores de literatura buscasse no cinema elementos que ampliassem seus métodos de trabalho com a imagem, com o movimento acelerado da vida moderna, entre vários outros aspectos. A poesia manuelina passa por diferentes momentos no exercício da linguagem de formação de imagem, e com o passar do tempo veremos, inclusive, uma tendência constante à desautomatização do verso, que possibilita a renovação de combinações imagéticas por causa da renovação das construções sintático-semânticas.

A variabilidade de perspectivas, a sobreposição e interposição de planos, o enfoque na descrição dos elementos, os cortes e a justaposição de episódios e quadros fragmentados farão com que a poesia manuelina percorra um caminho cada vez mais semelhante ao do cinema contemporâneo: a sugestão surge majoritariamente como guia da leitura e a problematização da fragilidade da palavra e da imagem à qual ela possa aludir torna a leitura de poemas e de filmes uma atividade que requer quebra de paradigmas cartesianos e aceitação da dinâmica estrutural e temática da obra de arte.

Poemas concebidos sem pecado (1937) é a obra que abre a longa série de livros publicados por Manoel de Barros. Sob os auspícios de um modernismo que caminhava rumo ao amadurecimento e à diluição de aspectos de vanguarda, esse livro apresenta de forma incipiente a preocupação manuelina com a criação de uma poética que é simultaneamente autorreflexiva e voltada para o mundo que a envolve. O título do livro já anuncia a dessacralização do poema e a vontade de fazer com que a escrita seja um veículo dinâmico, que reflita as mudanças que acompanham todo processo criativo. O poeta compõe versos que reproduzem o movimento e a simultaneidade dos acontecimentos que refletem o desenvolvimento do homem-poeta e suas experiências ao mesmo tempo em que teoriza sobre métodos de composição.

O poema *Cabeludinho*, que inicia o livro, é um exemplo da capacidade do poeta de aliar crítica e prática poética diante da premissa modernista de trabalho com as imagens simultâneas e perspectivas diferentes. É o que podemos ver logo no primeiro movimento do poema:

1.
Sob o canto do bate-num-quara nasceu Cabeludinho
Bem diferente de Iracema
Desandando pouquíssima poesia
O que desculpa a insuficiência do canto
Mas explica a sua vida
Que juro ser o essencial

– Vai desremelar esse olho menino!

– Vai cortar esse cabelão, menino!

Eram os gritos de Nhanhá. (BARROS, 2010, p. 11)

A entrada, com ecos intertextuais da evolução literária nacional, no que se refere à descrição da identidade do povo brasileiro, que passa por José de Alencar, com ironia, e chega a Mário de Andrade, com o atestado de um retrato mais próximo da realidade, sugere que a poesia não é canto num sentido romântico, mas, sim, junção de vozes, ritmos e elementos que irão se associar de acordo com o manuseio das palavras. A segunda estrofe vem reforçar a explicação da primeira, que é tanto explicação de um conceito de poesia quanto apresentação da personagem central do poema. Há um paralelismo que nos fornece a imagem de Cabeludinho por oposição à de Iracema e aproximação de Macunaíma. Esse choque de conceitos e imagens, que afirma que a poesia que está sendo escrita “desanda pouquíssima poesia” (BARROS, 2010, p. 11) e que descreve Cabeludinho por exposição daquilo que ele não é, indica que a relação entre imagem e palavra para o poeta deve se dar por conflito, por quebra de paradigmas, e não por sequências harmoniosas. O poeta não renega a poesia, mas, sim, um tipo de produção poética que não valoriza a liberdade para criar pela palavra. A voz que surge na segunda estrofe é repentina e indicativa de uma interposição de quadros diferentes: salta-se de uma explicação que busca origens e atributos para um instante presentificado na enunciação, de ação de uma personagem que interage e qualifica o menino que será o mote do poema.

O encadeamento do poema apresenta movimentos que reforçam (ou negam) a “vocação” do poeta, que se (de)forma gradativamente. Esses movimentos recuperam elementos da memória do eu lírico, que presentifica episódios e acontecimentos que se unem sequencialmente em forma de *flashes*, o que a progressão numérica de cada movimento (onze no total) ajuda a encetar. Na passagem de um movimento a outro, pode haver uma conexão que trará a ideia de continuidade, do movimento 1 para o movimento 2, por exemplo, que articula uma localização temporal e espacial: “2. Um dia deu de olho com a menina/ com a menina que ficou reinando/ na sua meninice” (BARROS, 2010, p. 11), mas em determinadas passagens ocorre o contrário, ou seja, a indicação de que há uma quebra, e esse corte confronta imagens elencadas pelo sujeito lírico na estruturação dos versos. Do movimento 2, que exibe a relação entre Cabeludinho e uma menina que marca sua infância, saltamos para o movimento 3, que se inicia abruptamente, com uma nova imagem da infância, que, a princípio, parece não se encaixar com a anterior:

3.

Viva o Porto de Dona Emília Futebol Clube!!!

— Vivooo, vivaaa, urra!

— Correu de campo dez a zero num vale de botina!

(BARROS, 2010, p. 12)

Embora possamos inferir tranquilamente que há um jogo de futebol em cena, a compreensão de que o episódio resgata um momento da vida de Cabeludinho, sua infância, que tem importância em sua formação, sua maneira de ver o mundo e até mesmo de explorar a sonoridade e a elasticidade das palavras, até o antepenúltimo verso do movimento nenhuma das várias personagens que dialogam pronunciam o nome de Cabeludinho, nem há alguma marcação textual que aponte para o menino, como uma das crianças que são descritas nos versos. A imagem da memória vem em camadas que são respeitadas na composição do poema. Por isso, vemos o passado e o presente do menino-homem convivendo sem nenhum problema.

A oscilação entre versos curtos e longos cria um ritmo que é coordenado pela suspensão da expectativa criada pelo verso anterior:

5.

No recreio havia um menino que não brincava
com outros meninos

O padre teve um brilho de descobrimento nos olhos

— POETA!

O padre foi até ele:

— Pequeno, por que não brinca com os seus colegas?

— É que estou com uma baita dor de barriga

Desse feijão bichado. (BARROS, 2010, p. 13)

Esse dispositivo de confronto por paralelismo permite a desmistificação da figura do poeta como alguém iluminado, que sofre por ser poeta e tem em sua inspiração uma espécie de missão de vida. Embora a resposta do menino não seja uma negativa quanto à possibilidade de ser poeta, ela traz o poeta para a figura dos mortais comuns, que são suscetíveis às vicissitudes da vida, como uma dor de barriga, por exemplo, e mostra que o isolamento é uma característica humana de uma vida cada vez mais agitada e individualista, e não necessariamente uma escolha feita para se obter uma ascense.

A brincadeira com as formas se acentua e o eu lírico condena a composição como simples exercício, mas esse mesmo eu lírico reconhece a importância da forma quando ela está articulada com o conteúdo. Temos a confirmação na bela metáfora de um verso do movimento 7. Ao contemplar a imensidão do mundo, a beleza das coisas, das mulheres, do sexo, surge o verso: “[...] sem contar a paisagem da janela que é de se entrar de soneto” (BARROS, 2010, p. 14).

A desmistificação do poeta e do poema possibilita o trabalho com o descompasso da vida moderna. O poeta que vê a poesia como algo que “jorra da torneira” (BARROS, 2010, p. 15) cria poemas das cenas do cotidiano, pois ele próprio, poeta do dia a dia, vivencia essas cenas:

10.
Pela rua deserta atravessa um bêbado comprido
E oscilante
Como bambu
Assobiando... (BARROS, 2010, p. 16)

A disposição do verso é espelho da disposição da imagem, já que a descrição do bêbado e de seu comportamento é reforçada pela condição do personagem e ações realizadas por ele. O apelo visual é tão forte que o movimento cambaleante do bêbado está explícito na forma do poema, que cruza aliterações e assonâncias na sequência dos três últimos versos.

O último movimento do poema interpõe vozes e personagens, dando à indefinição a condição de cerne do poema. Os fragmentos são justapostos, e os pontos de vista e escuta dão à interlocução a movimentação necessária para a síntese de vários *flashes* que o eu lírico transmite ao longo dos versos. O arremate final é a interrogação, a indagação sobre a responsabilidade do comando das ações no poema. O deslocamento da imagem de Cabeludinho nos leva à percepção da imprecisão de sua figura. O poeta incorpora o homem ou o homem incorpora o poeta? A pergunta fica sem resposta pontual e traz o leitor para o cenário composto pelo eu-lírico:

11.
A última estrela que havia no céu
deu pra desaparecer
o mundo está sem estrela na testa

Foi o vento quem embrulhou minhas palavras
Meteu no umbigo e levou pra namorada?

Eram palavras de protesto idiota!
Como o vento leva as palavras!

Me lembrar que o único riso solto que encontrei
era pago!
É preciso AÇÃO AÇÃO AÇÃO
Levante desse torpor poético, bugre velho.

Enfim, Cabeludinho, é você mesmo quem está aqui?
Onde andarão os seus amigos do Porto de Dona Emília?
(BARROS, 2010, p. 17)

O diálogo com as artes visuais e o cinema também pode ser visto em outros poemas de *Poemas concebidos sem pecado. Postais da cidade* apresenta um município pequeno que identifica a vida do eu lírico. Diante das paisagens da cidade e da descrição de tipos representativos da região, o poema assume um tom narrativo, que é organizado pela sequência de epítetos como forma de amalgamar diferentes retratos. *Retratos a carvão* compõe-se também de fotografias de tipos que, embora não explicitamente expressos no poema, representam personagens de um cenário de vida pacata, simples, que se conectam por meio da intervenção da linguagem coloquial, que promove uma escala de visualização aproximada, como um primeiro plano inicial, que depois se desloca para uma visão panorâmica, de conjunto, tal qual um plano geral, se pensarmos que o olho do observador age como uma câmera.

A relação do eu lírico com o mundo é carnal. Portanto, ele reconfigura sua relação com a musa, a motivação para o poema como podemos acompanhar em *Informações sobre a musa*. Essa musa, que é descrita como uma mulher com quem o poeta tem relações sexuais, alerta os desavisados poetas sobre a reconfiguração da prática poética e da concepção de elementos adequados à poesia:

— Essa Lua que nas poesias dantes fazia papel
principal, não quero nem para meu cavalo; e até logo, vou
gozar da vida; vocês poetas são uns intersexuais...

E por de japa ajuntou:

— Tenho uma coleguinha que lida com sonetos de dor
De corno; por que não vai nela? (BARROS, 2010, p. 31)

A oposição entre dois tipos de poesia, a de antes e a de agora, demonstra a predileção de Manoel de Barros por um estilo de dicção poética que tenha mais liberdade para utilizar as palavras e as frases, explorando sempre novas combinações de sentidos e imagens que o verso possibilita. A poesia vinculada ao sujeito confessional, emocionado no próprio fazer poético, não é objeto de interesse; o que o poeta procura somente será revelado (ou desvelado) com trabalho, leitura e reescrita. Essa concepção de poesia irá afetar o modo pelo qual as imagens são construídas nos poemas manoelinos. A nitidez não será característica inicial do contato com o poema. Há uma desautomatização da imagem comum, aquela visualizada com extrema objetividade e, por isso mesmo, muitas vezes não compreendida. A única forma de se atentar para o detalhe é romper a barreira do previsível, da captação do que está apenas na superfície e que, não apenas por isso, mas por isso também, é superficial.

Compêndio para uso de pássaros (1960) apresenta um trabalho intenso de reconfiguração da linguagem poética, processo iniciado já no primeiro livro do poeta, com o uso de uma sintaxe cada vez mais peculiar, que se tornará uma marca da poesia manoelina, redimensionando a profusão imagética de seus versos. A recorrência à infância, período em que a língua se (des)constrói na formação do homem, e aos sons da natureza, principalmente o dos pássaros e o marejar das águas, dão aos poemas aspectos que tornam a imagem imanente à própria palavra que ela representa. Não é a palavra que representa a imagem, pois esta está entranhada de tal modo naquela que a reestruturação sintática e semântica reestrutura também uma possibilidade de visualização de novos quadros. O poema que abre o livro exemplifica essa construção:

I
O menino caiu dentro do rio, *tibum*,
ficou todo molhado de peixe...
A água dava rasiinha de meu pé.

II

João foi na casa do peixe
remou a canoa
depois, *pan*, caiu lá embaixo
na água. Afundou.
Tinha dois pato grande.
Jacaré comeu minha boca do lado de fora. (BARROS, 2010, p. 95)

O cenário aquático toma o corpo da própria linguagem a ponto de todos os onze movimentos que compõem o poema *Poeminhas pescados numa fala de João* ganharem uma sequência de episódios aparentemente diferentes, mas que se articulam no inusitado da forma, na geração de imagens que completam o sentido da criança que (des)cobre o mundo e os seres, assim como o poeta (des)cobre as palavras, tornando-as plenas de metáforas de grande vivacidade:

VI

Escuto o meu rio:
é uma cobra
de água andando
por dentro de meu olho. (BARROS, 2010, p. 96)

IX

Vento?
Só subindo no alto da árvore
que a gente pega ele pelo rabo. (BARROS, 2010, p. 97)

A ideia de percepção dos elementos da natureza, do aguçamento dos sentidos perfaz a primeira parte do livro *Compêndio para uso de pássaros*, que tem como premissa a reflexão sobre a elaboração da linguagem para a obtenção da imagem ampla, significativa, que abarca em sua órbita movimentos e dimensões diversas que interagem entre si.

Na segunda parte do livro, intitulada *Experimentando a manhã nos galos*, a discussão promovida na primeira parte será acentuada em forma de experiência de condensação da figura do criador e da criatura. Aceitando a concepção de que a poesia não é apenas unidirecional, o poeta também assume definitivamente seu caráter múltiplo, de várias facetas e fragmentos recolhidos no percurso de elaboração e adaptação à vida cotidiana.

O poema *Experimentando a manhã nos galos* se inicia definindo a poesia como união de várias poesias, e, por dentro de todas as imagens de nascimento, metamorfose e consubstanciação, os versos demonstram que a poesia é livre e, por isso, pode aproveitar diversos elementos dos quais necessita e pode utilizar os mecanismos mais convenientes aos quais a exposição do fluxo poético quiser conduzir:

... poesias, a poesia é
— é como a boca
dos ventos
na harpa
nuvem a comer na árvore
vazia que
desfolha a noite
[...]
— e é livre
como um rumo
nem desconfiado... (BARROS, 2010, p. 109-110)

As reticências que dão início ao poema indicam que ele é também continuação de outros e o verso final abre espaço para que outros poemas continuem este que está sendo escrito, numa cadeia de absorção e filtragem permanente.

A representação do campo por meio da sinestesia reforça a percepção de que as coisas do mundo são sentidas de um modo mais efetivo quando há um contato direto, que faz com que a substância seja uma representação inseparável de sua própria forma. O poema *Fazenda* ilustra essa concepção e realização de obra que explora os sentidos e as possibilidades de movimentação entre suas propriedades:

Barulhinho vermelho de cajus
E o riacho passando
Nos fundos do quintal...

Dali
se escutavam os ventos com a boca
Como um dia ser árvore. (BARROS, 2010, p. 115)

Esse desejo de ser a própria coisa para melhor conhecê-la, o que a epígrafe de Jorge de Lima, sobreposta ao poema *Um novo Jó* muito bem indica, acentua-se por todo o livro, culminando na reinvenção da personagem bíblica por meio de sua capacidade de absorver as sensações do mundo e vivê-las, sendo aquilo que elas são. Mas se o Jó bíblico, mesmo não perdendo sua fé, sente as privações e os infortúnios, o Jó reinventado aproveita a carência de atributos, a decomposição do próprio corpo para se fazer experiência de vida significativa:

Bom era
 ser como o junco
 no chão: seco e oco.
 Cheio de areia, formiga e sono.
 Ser como pedra na sombra (almoço de musgos)
 Ser como a fruta na terra, entregue
 aos objetos... (BARROS, 2010, p. 117)

Além da satisfação em servir a terra para, por meio da decomposição, gerar vida, é importante também para o eu poético a transformação constante das formas, que são, sobretudo, poéticas, fornecendo material inesgotável para a criação literária. E o último verso abre, com as reticências, novamente, a possibilidade do poema se transformar, seja pelas mãos do mesmo poeta, seja pelas de outros que completarão o vácuo estabelecido pelo transcorrer natural do tempo.

Concerto a céu aberto para solos de ave (1991) traz em seu percurso a experiência revelada como um processo que resgata raízes e origens para, então, aplicar conhecimentos da vida experimentada na criação das imagens que são produzidas com o rompimento de fronteiras de espaço e tempo e fuga de convenções. O livro, como o título indica, apresenta um tom didático, no sentido de ensinamento do processo criativo, começando da figura do avô até chegar à figura do neto; com isso percebemos a criação como aprendizado do passado e utilização desse aprendizado para o presente vivido. O caderno, elemento escolhido para ser lido e preenchido ao mesmo tempo no amadurecimento poético, passa de uma geração a outra e assim por diante, num processo cíclico de constante revisão daquilo que já foi escrito. *A Introdução a um caderno de apontamentos*, primeira parte do livro,

é explicação de uma genealogia poética, que estabelece uma colagem de épocas distintas, fatos históricos e imagens de elementos que constroem a imagem de um avô e suas possibilidades de ser ouvido por meio da carne de seu corpo e de seus atos. A relação do homem com a natureza ocorre de forma harmoniosa, e, curiosamente, um elemento de tecnologia industrial, artificial, une-se à figura do avô, juntamente com um elemento natural:

A árvore frondara no salão.
Meu avô subiu também, preso nas folhas e nas
ferragens do Gramofone.
Pareceu-nos, a todos, da família, que ele estava
feliz.
Chegou a nos saudar com as mãos.
O pé-direito da sala era de dois metros e a telha
era vá.
Meu avô flutuava no espaço da sala entrelaçado
aos galhos da árvore e segurando o seu
Gramofone. (BARROS, 2010, p. 272)

O desenvolvimento de folhas e galhos de árvore dentro da casa promove a plenitude do avô, que, à beira da morte, experimenta a condição de ser alto, elevado, como a árvore, e consegue propagar sua sonoridade mediante o Gramofone, que é substantivo próprio, tão importante que havia sido escondido no porão da casa, em períodos de ameaça, para renascer como uma espécie de ser híbrido homem-natureza-artifício. E mesmo se o Gramofone envelhecer e perder a capacidade de reproduzir música, ele assume nova função, que o direciona sempre à sua função inicial, pois o contato com a natureza leva-o de reprodutor de sons artificiais para realização do som natural. O velho instrumento transforma-se em ninho de um pássaro.

A morte do avô cumpre um ritual de passagem, de transferência da informação, que bem manuseado torna-se sabedoria. Sua decomposição não é dolorosa, e, sim, necessária para a formação de outros seres, entre eles animais, vegetais e o poeta, que também se alimenta de sua decomposição:

Doze dias antes de sua morte meu avô me
entregou um CADERNO DE APONTAMENTOS.

Os pássaros iam carregando os trapos
esgarçados de meu avô.
Ele morreu nu.
Falam que meu avô, nos últimos anos, estava
sofrendo do moral.
Por tudo que leio nesses apontamentos, pela
ruptura de certas frases, fico em dúvida se esses
escritos são meros delírios ônticos ou mera
sedição de palavras.
Metade das frases não pude copiar por ilegíveis.
(BARROS, 2010, p. 274)

O *caderno de apontamentos* apresenta cinquenta movimentos curtos que se instauram como aforismos, axiomas, mas que quebram os paradigmas que tais construções geralmente buscam adotar. Num mosaico de lembranças, metamorfoses e união de diversos saberes a estruturação sintática dos versos autoriza a possibilidade de novas imagens formadas por elementos opostos, que metaforicamente consubstanciam uns aos outros na fundação do poema. O *caderno de andarilho* é uma organização que demonstra a mobilidade do poeta na criação do verso e sua capacidade de criar a partir da obra já existente. Esse andarilho (poeta) capta percepções, formas, temas de outros cadernos (como o de apontamentos) para construir sua própria perspectiva, que se constrói gradativamente na reflexão sobre os elementos constitutivos do livro literário e, por conseguinte, da poesia. À *Apresentação*, ao *retrato*, e ao *Prefácio* segue-se o *Caderno de andarilho*, como corpo textual de máximas, poemas feitos numa construção semelhante a provérbios, embora com função inversa: descodificar a “verdade” das coisas como algo pronto e acabado:

Pessoa que lê água está sujeita a libélula.
A água lírica dos córregos não se vende em farmácia.
No inverno as anhumas verdejam de voz.
Um rio quando se espraia dorme entregue a si mesmo,
dorme às conchas...
(BARROS, 2010, p. 289, 290, 292)

Todos os versos, que se valem também da sabedoria popular, alimentam a simplicidade como elemento de observação e lapidação no trabalho de construção poética.

Resultados e discussões

As várias conjunções e conjugações de subjetividades e identidades da poesia manuelina representam o anseio contemporâneo, que é levado ao extremo no pós-modernismo, de flagrar e mostrar a imagem multifacetada, fragmentada, difícil de definir com um olhar rápido, sem uma aproximação mais atenta. Na poesia, o abandono gradativo do eu empírico cultivado no romantismo se expande no modernismo e abre espaço para uma nova relação entre subjetividade e autor. Embora o poeta contemporâneo não prescindia de sua biografia ao escrever, tanto é que as figuras que Manoel de Barros evoca não são necessariamente invenções de sua mente, a escrita apresentada não é confessional, e, sim, extensão das coisas do mundo, das quais o próprio poeta faz parte. Dessa forma, as marcas de sua formação vão aparecer de alguma forma naquilo que escreve. A poesia de Manoel de Barros, desde seu início, articula a possibilidade de transfigurar e metamorfosear as imagens por meio das palavras.

Em atividades orais, como debates e leituras de poemas em sala de aula, fizemos o exercício de pensar como as imagens dos poemas de Manoel de Barros se formam e quais relações se estabelecem entre as diversas subjetividades presentes nos textos, como personagens, autor, leitor, eu lírico, que se articulam na formação dos sentidos da obra. Após uma breve apresentação de conceitos básicos sobre cinema, como ângulos de filmagem, movimentos de câmera, iluminação, planos, sequências e montagem, os alunos produziram artigos de opinião relacionando a leitura de imagens, em filmes contemporâneos dos quais eles gostam, aos poemas de Manoel de Barros. O objetivo principal dessa atividade foi fazê-los pensar sobre a possibilidade de diálogo entre artes distintas e entre diversas linguagens, que transitam entre a cultura popular e a tradição artística universal.

Após o trabalho de leitura dos poemas e da comparação entre imagem poética e imagem fílmica, o interesse pela literatura e pela língua portuguesa aumentou, sobretudo nos alunos que apresentavam maior

dificuldade, pois estes, provavelmente, viram-se contemplados diante de elementos que coexistem no letramento social, que pode ser observado no lazer e entretenimento, e no letramento escolar, que acrescenta novos conhecimentos, mas não prescinde das demandas sociais dispostas pelo mundo.

Considerações finais

Podemos perceber, com nossa experiência de leitura de poemas e reflexão sobre produção de imagens no cinema e na poesia, que os alunos se interessam mais pela literatura, e pela poesia, quando percebem que a linguagem poética tem a capacidade de se elasticizar e absorver em suas estruturas diversos conhecimentos e modos de composição, valorizando diferentes variedades linguísticas e abrindo um diálogo direto com outras áreas, como o cinema, por exemplo. Sendo assim, em vez de reproduzir o estigma de que “poesia é muito difícil”, o discente começa a refletir sobre a produção de imagens poéticas por meio do manuseio das palavras e desenvolve o senso crítico para se tornar sujeito de seu próprio conhecimento.

Referências

BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: _____. *A estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 277-326.

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

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais: introdução aos parâmetros curriculares nacionais*. Brasília: MEC/SEF, 1998.

_____. Ministério da Educação. Secretaria da Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais: introdução*. 3. ed. Brasília, 2001. v. 1.

_____. *Parâmetros curriculares nacionais: língua portuguesa*. 3. ed. Brasília, 2001. v. 2.

ECO, U. O texto, o prazer, o consumo. In: _____. *Sobre o espelho e outros ensaios*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

MARCUSHI, L. A. Gêneros textuais: Definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, Ângela Paiva (Org.). *Gêneros textuais e ensino*. Rio de Janeiro: Ed. Lucerna, 2002. p. 19-36.

SAVERNINI, E. *Índices de um cinema de poesia*: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

PASOLINI, P. P. O cinema de poesia. In: _____. *Empirismo hereje*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim Editora, 1982. p. 137-152.

.....
Recebido em: 4 jan. 2013

Aceito em: 5 fev. 2013