



---

## EMMANUEL MARINHO: METAPOESIA E OUTRAS METAS

**Stelamaris da Silva Ferreira**

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

E-mail: stelamaris100@gmail.com

**Wellington Furtado Ramos**

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

E-mail: furtado.ramos@outlook.com

### RESUMO

Investigam-se, neste trabalho, como são construídos os processos de metalinguagem nos poemas do escritor sul-mato-grossense Emmanuel Marinho, na obra *Caixa de Poemas*, de 1997. O poeta utiliza-se de procedimentos metapoéticos tanto no conteúdo quanto nas estruturas formais de sua poesia, a fim de engendrar reflexões sobre a essência e a importância da poesia. São analisados os aspectos estilísticos e estruturais que emolduram sua escrita, ressaltando os experimentalismos e a luta na e com a linguagem poética. Com relação aos conceitos referentes à metalinguagem, são abordadas as proposições de Roman Jakobson em *Linguística e Comunicação* (1989) e de Samira Chalhub em *Metalinguagem* (1997). Quanto aos aspectos referentes à periodização histórica e literária, foram tomadas como referências: *Palestra sobre lírica e sociedade* (2003), de Theodor Adorno; a obra *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (2007), de Fredric Jameson; e o capítulo de Walter Benjamin intitulado “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução” (1983).

**Palavras-chave:** Poesia brasileira contemporânea. Metapoesia. Emmanuel Marinho. *Caixa de Poemas*.

### ABSTRACT

This work investigates how metalanguage processes are constructed in the poems of the writer from Mato Grosso do Sul Emmanuel Marinho, in the work *Caixa de Poemas*, from 1997. The poet uses metapoetic procedures both in the content and in the formal structures of his poetry in order to engender reflections on the essence and importance of poetry, in a technological and capitalist society. The stylistic and structural aspects that frame his writing are analyzed, highlighting the experimentalisms and the struggle in and with poetic language. Regarding the concepts related to metalanguage, the propositions of Roman Jakobson in *Linguistics and Communication* (1989) and Samira Chalhub in *Metalinguagem* (1997) are addressed. As for the aspects related to historical and literary periodization, the following were taken as references: *Lecture on lyric and society* (2003), by Theodor Adorno; the book *Postmodernism: the cultural*



---

*logic of late capitalism* (2007), by Fredric Jameson; and Walter Benjamin's chapter entitled "The work of art at the time of its reproduction techniques" (1983).

**Keywords:** Contemporary Brazilian poetry. Metapoetry. Emmanuel Marinho. *Caixa de Poemas*.

## INTRODUÇÃO

A partir da era moderna, outras serão as percepções dos indivíduos a respeito da obra de arte e seu papel social. No campo econômico, político e cultural, a força do capitalismo, das tecnologias e da crescente urbanização das cidades projetaram outras estruturas ideológicas. O indivíduo será seduzido pela estética visual das novas mercadorias, manifestando profunda receptividade para com as novas linguagens tecnológicas como o rádio, a televisão, a fotografia, o cinema. Nesse contexto, a obra de arte tradicional perderá seu valor como objeto único e aurático, pois as linguagens emergentes eram passíveis de serem reproduzidas massivamente e, inclusive, representavam a realidade de modo pretensamente mais fiel e objetivo do que a arte. Destarte, a arte rompeu com os procedimentos artísticos tradicionais e passou a abranger outras perspectivas estilísticas: além de objeto de expressão tornou-se, principalmente, um objeto de reflexão e referência sobre si mesma, revelando o processo de sua produção. O poeta, com a marca da modernidade, adquiriu a consciência do seu fazer poético, voltando-se à criação de um objeto autônomo, que se reflete sobre si mesmo, em um movimento metalinguístico que, no que nos interessa, refere-se à poesia sobre poesia: a metapoesia. Desde a autonomização do objeto artístico como objeto estético, consequência da perspectiva ontológica advinda da filosofia de Kant e de sua posterior reinterpretação por Hegel, em sua *Estética*, o uso recorrente da metapoesia por parte de diversos escritores tem crescido exponencialmente, objetivando realçar e valorizar a poesia enquanto elemento essencial aos valores humanos, subjugados nestes tempos de extraordinária tecnologia.

O escritor Emmanuel Marinho inclui-se entre estes que refletem em seus versos o uso dos artifícios metalinguísticos. Por meio da estruturação e do discurso, seus poemas enaltecem o cerne da linguagem poética, engrandecem-na por meio de linguagem lúdica e de elevado rigor estético, propondo uma visão singular do fazer poético.

Neste trabalho, serão analisados alguns poemas de seu livro Caixa de Poemas, de 1997, com a finalidade de observar como se configuram os aspectos metalinguísticos em sua obra e como se dão os processos de (res)significação de palavras e, concomitantemente, da poesia na contemporaneidade.

Cabe ressaltar que, para a análise dos poemas, serão utilizadas como referências as seguintes obras: Na sala de aula, de Antonio Candido (2002); Versos, sons, ritmos, de Norma Goldstein (2001) e O ser e o tempo da poesia, de Alfredo Bosi (2000). Com relação aos conceitos referentes à metalinguagem, serão abordadas as definições de Roman Jakobson em Linguística e Comunicação (1989) e de Samira Chalhub em Metalinguagem (1997). Quanto aos aspectos referentes à periodização histórica e literária, embasar-se-á no capítulo “Palestra sobre lírica e sociedade” (2003), de Theodor Adorno, na obra Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio (2007), de Fredric Jameson, e no capítulo de Walter Benjamin, intitulado “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução” (1983).

No primeiro segmento, serão abordados os conceitos a respeito da metalinguagem e, brevemente, da função poética, fundamentados na teoria de comunicação de Roman Jakobson e intercalados com alvíres e explanações de outros críticos e teóricos, como Samira Chalhub e Alfredo Bosi.

No segundo segmento, será exposto o cenário sociocultural e estético das sociedades no auge da modernidade, do capitalismo e das invenções tecnológicas, bem como da chamada pós-modernidade, que propiciaram o resgate da metalinguagem nas obras artísticas.

No terceiro trecho, intitulado “Das formas ao conteúdo: A metapoesia em Emmanuel Marinho”, tratar-se-á da obra Caixa de Poemas, publicada em 1997, e de suas especificidades metalinguísticas, a partir da análise estilística e temática propriamente dita de poemas selecionados.

## METALINGUAGEM EM META: LINGUAGEM

Roman Jakobson (1989), em seu ensaio *Linguística e Poética*, esclareceu e postulou um sistema de comunicação no qual estabeleceu as funções da linguagem. Segundo ele, há seis fatores que constituem o processo linguístico de comunicação verbal: o emissor, o receptor, o contexto, o canal, a mensagem e o código. A partir da predominância de um destes fatores em um discurso comunicativo, determinar-se-á uma função da linguagem distinta, sendo elas, respectivamente: emotiva, conativa, referencial, fática, poética e metalinguística. A função metalinguística consiste na ênfase do fator código, sendo este não apenas referente à linguagem verbal, mas a todo e qualquer conjunto de signos estabelecidos e determinados dentro de um sistema próprio, de modo que a função metalinguística abrange diversos setores sociais e culturais bem como as inúmeras linguagens que compõem a sociedade como a publicidade, a pintura, a música, o teatro, a literatura, que podem refletir e se elaborar sobre si mesmas.

Samira Chalhub (1997), na esteira de Jakobson, esclareceu sobre o processo metalinguístico:

Nesse sentido, portanto, linguagem da linguagem (tomando-se linguagem como um sistema de sinais organizado) é metalinguagem – uma leitura relacional, isto é, mantém relações de pertença porque implica sistemas de signos de um mesmo conjunto onde as referências apontam para si próprias, e permite, também, estruturar explicativamente a descrição de um objeto. (CHALHUB, 1997, p. 8)

A metapoesia será, portanto, o poema que, demonstrando consciência de sua existência, se volta para seu próprio código poético. O código poético será diferente do código da língua, pois estará determinado em um sistema próprio, singularizado, no qual “[...] a lógica que comanda a linguagem é analógica, a das similaridades visuais, sonoras, lexicais, semânticas, etc” (CHALHUB, 1997, p. 21). Logo, citando Bosi (2000), a metapoesia dessacralizará o conteúdo e sacralizará o código.

Nestes procedimentos envolvendo os aspectos visuais, sonoros e semânticos do poema, observa-se a ênfase na mensagem, constituindo, segundo Jakobson (1989), a função poética. Esta se instaura a partir do jogo lúdico, expressivo do poeta,

tanto que a concepção metalinguística é demarcada por consciência e construção, em oposição ao sentimento e expressão que caracterizaria a poesia tradicional. Por conseguinte, o metapoema distingue-se ao não enfatizar somente a mensagem, relacionando-se a elementos extrínsecos ou subjetivos, mas ao construir-se por meio de elementos de si mesmo, configurando a si próprio como objeto e como referente.

Contudo, como mencionou Hegel, citado por Bosi (2000), se a metalinguagem pôde permitir à obra se desvencilhar da representação e do referencial social e emotivo, percebe-se que há sempre determinantes sociais e sentimentais no contexto metapoético, isto porque

Se a metalinguagem apaga, por um átimo, o conteúdo vivido do signo, o processo total do poema apaga a mão que apagou; e deixa emergirem, filtradas mas potenciadas na sua essência, a figura do mundo e a música dos sentimentos. (BOSI, 2000, p. 76)

Desta forma, a obra de arte, como um bem cultural, é indissociável da realidade externa. Seja por fatores extralinguísticos, seja pela própria reflexão filosófica e metafísica acerca de si mesma, a metapoesia sempre revela seu caráter social e emotivo.

Convém considerar como ocorrem os procedimentos metalinguísticos no plano simbólico do poema. Há, evidentemente, distintos modos de conceber a metalinguagem em poesia, tanto na estrutura, quanto no conteúdo. Quando a metalinguagem está presente no conteúdo, percebe-se por meio do discurso sobre si mesma, ou seja, a poesia que esclarece sobre a poesia, sobre a linguagem, sobre as palavras. Estas técnicas são constantes na poesia de um Drummond, de um Oswald de Andrade, de um João Cabral de Mello Neto e de distintos escritores contemporâneos. Ao debruçar-se sobre a estrutura, o poeta utiliza-se de técnicas que rompem com a linearidade dos versos e a disposição destes na página, o jogo constante entre som e significado, a relação entre o significado e a diagramação das estrofes, ou seja, constituem-se no aspecto concreto da obra. Estas fórmulas estão presentes desde as proposições encontradas nos textos de Mallarmé, Pound, Apollinaire e outros, que, utilizando-se de técnicas visuais e de métodos ideogramáticos em suas composições, influenciaram as teorias artísticas do

Concretismo, movimento que também incorporou a excêntrica disposição espacial dos versos e que teve inúmeros sucessores no panorama poético contemporâneo.

Portanto, no plano do conteúdo ou da forma, a metalinguagem ocorre na obra ao ser enfatizada enquanto obra, ou seja, será a concretização da consciência de que, apesar de aparentemente representar a realidade, a arte é e sempre será um simulacro.

### **A METALINGUAGEM NO CONTEXTO MODERNO E PÓS-MODERNO**

O procedimento metalinguístico não foi exclusivo da arte moderna. Desde o Classicismo, a partir do século XV, já havia escritores como Shakespeare, Cervantes e outros que, criativamente, apelavam ao leitor ou ao espectador durante seus discursos, desnudando sua obra e derrubando a quarta parede<sup>1</sup>, de modo a incitarem em seu público a contemplação ativa e crítica, demonstrando o limiar da representação da arte e que esta, apesar de próxima, era ficção e não realidade.

Logo, a metalinguagem era utilizada para enaltecer as fronteiras entre ficção e realidade. Ao questionar e construir-se enquanto arte e sem ocultar seu aspecto ficcional, a obra perdia a magia da representação dos elementos verossimilhantes, fazendo com que o público tivesse outras posições e percepções frente ao que estava sendo narrado ou lido.

A partir da Revolução Industrial, no século XVII, e seus desdobramentos, a máquina industrial tornou-se o centro do universo. Após o surgimento das linguagens tecnológicas como o rádio, o cinema e a fotografia, a recepção positiva da arte tradicional foi perecendo: iniciava-se o declínio da obra artística frente ao impacto tecnológico. Novas linguagens acarretaram novas percepções sociais e culturais. Sobre este novo cenário cultural, Telenia Hill (1983, p. 31) considera:

A máquina passa, pois, a ser representação e medida de todas as coisas, concedendo-se à ciência um lugar primaz. De maneira geral, a Arte e tudo o que diz respeito ao espírito é relegado a plano secundário quando não esquecido. Assiste-se à substituição do homem como binômio matéria-espírito, pelo *homo-technologicus*, o homem-máquina.

Portanto, eram fases de extremas transformações. As máquinas industriais reproduziam em massa objetos padronizados, ao contrário do trabalho artesanal. As pessoas estavam deixando a zona rural para ir para as cidades, que cresciam cada vez mais. As máquinas poderiam produzir telas e pinturas em quantidades inimagináveis, visto que se reproduziam “[...] cada vez mais obras de arte, que foram feitas justamente para serem reproduzidas” (BENJAMIN, 1983, p. 17). No auge do capitalismo, das inovações tecnológicas e da urbanização das cidades, a literatura e a pintura serão questionadas a partir das inúmeras outras formas de linguagens e de comunicação, esteticamente mais atraentes. A sociedade foi sendo seduzida pelos aspectos visuais dos objetos, sem, necessariamente, conhecer seu conteúdo. Jameson (2007) reflete sobre esta apreciação da forma visual em detrimento ao conteúdo do objeto: ambos, forma e conteúdo significativo perdem seu valor estético, pois instaurava-se a dependência ao “apetite, historicamente original, dos consumidores por um mundo transformado em mera imagem de si próprio, por pseudo-eventos e por “espetáculos” [...]” (JAMESON, 2007, p. 45).

O valorizado será o aparato visual. Isto porque, como explana Sergio Paulo Rouanet (1987, p. 233), a lógica da estética promovida pela indústria cultural

[...] impregna os objetos, para que eles se tornem mais atraentes. O apelo da publicidade estetizada envolve a personalização e a erotização do mundo das mercadorias: o homem é seduzido pelo objeto para se integrar no circuito do capitalismo como obra de arte. O mundo social se desmaterializa, passa a ser signo, simulacro, hiper-realidade.

A sociedade e seus setores políticos, culturais e econômicos começam a estilhaçarem-se e, junto a eles, os sujeitos. No domínio do fragmento, o todo é esquecido. Conforme Benjamin (1983), foram nestas euforias tecnológicas de reprodução massiva e vazia de significação que houve a perda da aura do objeto artístico. Segundo ele, o objeto artístico tradicional, contrário aos moldes dos objetos tecnológicos, exigia concentração, e o público, a partir das tendências tecnológicas, passou a buscar o entretenimento, a diversão. Portanto:

Generalizando, podemos, dizer que a técnica da reprodução destaca o domínio da tradição do objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica

a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. (BENJAMIN, 1983, p. 14)

O impacto social da tecnologia causou a desvalorização gradativa da arte. Adorno (2003, p. 69), refletindo sobre o impacto das revoluções sociais e tecnológicas na arte poética, elucida sobre a força e o poder impactante da coisificação, na qual os humanos, suas ideias e suas individualidades são reduzidas a meros objetos, a coisas fungíveis, sem sentido algum que não o visual, o esteticamente disseminado:

A idiosincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida.

Este contexto desfavorável à arte propiciou a reflexão dos artistas sobre a importância e o valor de suas obras naquela aurora tecnológica. Foi então que a metalinguagem adquiriu maior espaço. A arte libertou-se da representação da realidade das coisas e se debruçou sobre si mesma, sobre sua estrutura, sobre seu próprio processo de produção. Liberta da relação com a realidade externa, a linguagem poética foi classificada como o esvaziamento do significado. Contudo, lembrando Benedito Nunes (1999, p. 46): “Não há nada que o homem possa viver quer individual, quer culturalmente, que seja destituído de significado”, e o esvaziamento de significado, a liberdade propagada na arte moderna, foi antes uma reação à ótica da objetificação e padronização do homem - e de suas relações com o mundo - difundida pela indústria cultural.

Adorno (2003, p. 75) esclarece que:

[...] a linguagem fala por si mesma apenas quando deixa de falar como algo alheio e se torna a própria voz do sujeito. Onde o eu se esquece na linguagem, ali ele está inteiramente presente; senão a linguagem, convertida em abracadabra sacralizado, sucumbiria à reificação, como ocorre no discurso comunicativo.



Nesse sentido, a arte, enquanto recurso social, é uma ferramenta de percepção e análise crítica dos conflitos humanos. Ao relegar o viés imitativo para voltar-se a si mesma não estava evadindo suas perspectivas sociais ou essências humanas, mas sim reivindicando algum espaço na sociedade para lutar contra a reificação, contra o processo capitalista e tecnológico que sujeitavam os indivíduos à fixidez, à passividade e ao automatismo. Logo, a autoconsciência da metapoesia é, sobretudo, uma crítica aos moldes da sociedade e da indústria cultural moderna e pós-moderna, que se alicerçaram por meio da alienação e da fragmentação dos indivíduos.

Percebe-se então que a metalinguagem foi o canal para chegar eficazmente ao receptor, ou seja, ao leitor. A metalinguagem estabeleceu-se como ponte, elo entre o poeta, que seria a mão que escreve e se apaga ao escrever; a poesia, que seria a estrutura e, paralelamente, o conteúdo; e o leitor, que, além de ler, também é aquele que participa da obra, ativamente.

A arte que se faz por metalinguagem está, ao ser retomada, refletindo sobre sua condição enquanto objeto artístico e enquanto objeto de consumo. Isto porque, na pós-modernidade, a obra só será valorizada e consumida ao proporcionar prestígio aos seus consumidores, sendo enquadrada como produto, objeto de consumo, tendo como denominador de valor a propagação exterior de suas qualidades, e não seu rigor estético interior. Os bens culturais só adquirem valor ao proporcionarem prestígio aos consumidores. A arte só foi/será valorizada pela sociedade moderna e pós-moderna se for divulgada e difundida por algum setor que detenha poder no mercado cultural. Do contrário, estará à margem.

Por via deste panorama moderno e pós-moderno, observa-se que não parece haver um espaço significativo para a poesia. Seriam pertinentes as questões: qual o valor da poesia, enquanto arte, no cenário contemporâneo? Se não há a apreciação expressiva por parte do público, como anteriormente às revoluções e impactos tecnológicos e capitalistas, como pensará o poeta em sua técnica?

## DAS FORMAS AO CONTEÚDO: A METAPOESIA EM EMMANUEL MARINHO

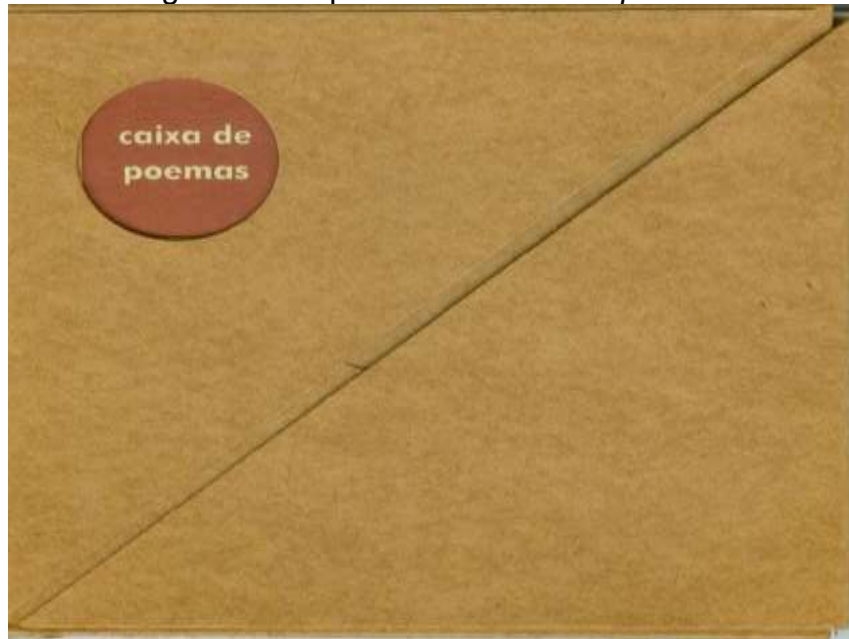
Como um agente social e cultural, a poesia do escritor Emmanuel Marinho engendra uma rigorosa dialética: poesia de reflexão crítica e poesia de participação, ou, citando Campos (2006), poesia-poesia e poesia-para. Por meio de seus discursos metapoéticos, são construídas espécies de representações para evidenciar e enaltecer a poesia que, metamorfoseada em distintos cotidianos, cenários e situações, está próxima para quem se dispor a apreciá-la. A poesia, nos versos do poeta sul-mato-grossense, adquire significados vários, relacionando-se criticamente aos aspectos precários e conflitantes da sociedade contemporânea. Em seus poemas, persiste a pergunta que não cala: como sobrevive nos indivíduos a essência da poesia?

Em uma entrevista ao jornal *O Estado de MS* (2012), Emmanuel Marinho relatou suas experiências no campo da arte literária. Ao ser questionado sobre o que mais suscitava matéria à sua poesia, o poeta respondeu: “A palavra é matéria primordial”. Segundo essa afirmação, pode-se inferir que o poetar exige, sobretudo, a intimidade com a palavra, o conhecimento de suas forças sonoras, semânticas e gráficas, sua extrema valorização, pois é a partir dela(s) que o todo terá força e será constituído significativamente. A palavra, para o poeta, não é mero código pelo qual serão veiculadas mensagens, ao contrário, a palavra é a mensagem, a palavra é a matéria, é o próprio conteúdo e, na subjetividade do poema, adquire outras cargas semânticas.

Em sua obra intitulada *Caixa de Poemas* (1997), há o aspecto metalinguístico em cada poema. O título já remete ao livro que é literalmente uma “caixa de poemas”, pois foi composto em formato de caixa na qual os poemas ficam dispostos e podem ser lidos aleatoriamente, uma vez que não são enumerados, não havendo uma linearidade na ordem da leitura: a obra é estruturada e desestruturada de acordo com a subjetividade do leitor. Esta característica já demonstra a efetiva e ativa participação do público no processo de construção da obra. A caixa/capa (fig. 1) é constituída por distintas formas geométricas. Cada poema foi projetado em folhas com cores, texturas e gravuras diferentes (fig. 2). O material dessas folhas são papéis reciclados e

artesanais revelando que em cada escolha do poeta residia um apelo simbólico dialogando a forma, a textura e a cor do papel com o conteúdo do poema.

Figura 1 – Capa do livro *Caixa de poemas*



Fonte: MARINHO, Emmanuel. *Caixa de poemas*. Dourados: Manuscrito, 1997.

Figura 2 – Poema de Emmanuel Marinho



Fonte: MARINHO, Emmanuel. *Caixa de poemas*. Dourados: Manuscrito, 1997.

Nos poemas de Marinho verifica-se que a valorização e o experimentalismo com a palavra contribui para a composição de um todo significativo. Por esse viés formal, sua poesia adquire uma concretude simbólica que faz dialogar o plano da forma com o conteúdo. Portanto, “[...] a posição dos signos, o modo como é projetada (*sic*) as estrofes na página, revelam que a significação está na própria relação estrutural” (CHALHUB, 1997, p.39). O poeta privilegia, constantemente, o elemento visual, por meio das disposições lúdicas dos versos, constituindo ideogramas, da valorização do espaço em branco e das projeções espaciais dos versos e estrofes. Esse apelo ao aspecto visual é, concomitantemente, uma crítica e uma apropriação dos moldes das novas linguagens consumidas pela população. Portanto, o poeta se vale do jogo visual para aproximar-se das linguagens tecnológicas comuns do público-alvo, que estimam pelos elementos visuais e orais, para tornar-se mais íntimo de seus leitores, como no poema a seguir:

poesia  
não  
compra  
sapato  
mas  
como  
andar  
sem  
poesia?  
(MARINHO, 1997)

O poema de nove versos e nove palavras - todas com letras minúsculas - impressiona por sua concisão e organização visual, antes de seu conteúdo. Seus versos, livres e constituídos por uma palavra cada, formam uma pergunta ao leitor. A proposta estilística do poeta busca esse teor de contemporaneidade: experimentalismo formal por meio de maior apelo dos elementos visuais, sonoros e polissêmicos. Essa estética tende a valorizar as particularidades e potencialidades de cada palavra.

O primeiro verso tem somente o substantivo “poesia”, demarcando o discurso metalinguístico. No segundo e terceiro verso, temos o advérbio de negação “não” junto ao verbo de ação “compra”, ou seja, há algo que a poesia não compra. Temos nestes

versos um singelo contraste e crítica social. A poesia seria algo da ordem do subjetivo e imaterial, enquanto que o ato de comprar seria objetivo e material. A sociedade, extremamente consumista e capitalista poderia valorizar o que é poético se não garantirá lucros?

Esse algo que a poesia não compra será revelado no quarto verso, por meio do substantivo “sapato”. Prosseguindo, no centro do poema, temos a conjunção adversativa “mas”, indicando um contraste, uma oposição. Ou seja, essa conjunção antecederá à sentença que mudará a focalização do poema, contrastando em relação ao discurso anterior. Esse contraste será pautado pelo verbo “andar”, exercendo um significado que excederá os conceitos do dicionário, pois quem anda necessita de um sapato, mas de acordo com a reflexão do poema: pode alguém “andar” sem a poesia?

Esse “andar” exercerá duas significações: por um lado, é um verbo no seu sentido denotativo ao referir-se ao sapato e, por outro, a partir da conjunção “mas”, torna-se uma metáfora que transfere o sentido referencial e concreto a uma conotação mais abstrata que pode ser subentendida como “viver” sem poesia.

Temos as seguintes oposições:

**Poesia X Consumismo**  
**Imaterial X material**  
**Andar (sentido denotativo) X andar (sentido metafórico)**

Algumas tensões estão em níveis mais explícitos, outras mais implícitas. Na esteira de Antonio Candido (2002), serão estas tensões que organizarão o discurso poético, por meio de uma unificação dialética entre o nível objetivo e material e o plano subjetivo e imaterial da obra. Mas a tensão mais determinante equivale ao sentido metafórico imbuído no verbo “andar” que tanto corresponde ao “sapato”, na ordem do concreto, quanto à “poesia”, na abstração. Há uma sintonia entre mensagem, emissor e receptor, na qual o leitor terá a sensação de estar se comunicando com o poema, sendo que este apela e induz à resposta esperada, constituindo-se numa pergunta retórica. A matéria poética que originará as reflexões foi estruturada e pensada de tal forma que sua concretude, junto ao seu lirismo, provocam um efeito de materialidade, como se a poesia, tratando dela mesma, nestas perspectivas estruturais, construindo-

se e contemplando sua construção, saltasse do papel, tornando-se o eu lírico/ sujeito questionador. Ao mesmo tempo em que a poesia parece ser o elemento motivador da pergunta, pode ela mesma ser a resposta.

Como viver sem poesia? É essa simples e complexa questão que envolve o poema, atribuindo a uma linguagem ingênua uma reflexão sublime e algo intrigante: como, na contemporaneidade, vive e sobrevive em nós o poético?

Ao referir-se à palavra, o poeta demonstrará que está se referindo à palavra “palavra”: à sua carga sonora, semântica e gráfica. Esta palavra pode ser combinada com diversos elementos e vocábulos que, semanticamente, podem não serem próximos, mas são interligados na enunciação poética por meio das parencças sonoras e gráficas, pois a “[...] seleção e combinação de palavras [na poesia] são pautadas não apenas pelo critério da significação, mas também por outros critérios, como o rítmico, o sintático, o sonoro, o decorrente de paralelismos e jogos formais” (GOLDSTEIN, 2008, p.6).

Tal fenômeno é observado no poema seguinte, “a palavra”, que se encontra no site do poeta (MARINHO, 2011). Apesar de metapoético, sua estrutura e temática é diferente do poema visto anteriormente:

A palavra árvore  
É uma palavra

A palavra árvore  
Com folhas e folhagens  
É uma frase

Nela cantando uma ave  
É poesia na paisagem

A consciência estética e formal que permeia a poética de Emmanuel Marinho estará também presente neste poema curto, de apenas sete versos, desde seu título, que se inicia com letra minúscula, contrapondo-se aos outros versos, iniciados por letra maiúscula, até a ausência de pontuação: jogo de poeta com seu leitor. Sem pontuação, o leitor dispõe apenas de sua própria subjetividade e ritmo para ler e fazer as pausas que julga necessária.

Observam-se as diversas figuras de linguagem que conferem feitos lúdicos e rítmicos ao poema. Primeiramente, a anáfora por meio da repetição da sentença “a palavra árvore” e, igualmente, através também da aliteração na repetição das consoantes /f/ e /p/ em: “folhas e folhagens”, “frase” e “palavra”, “poesia na paisagem”. Esses recursos são primordiais na sonoridade, pois garantem cadência por via da seleção e organização destes vocábulos e sons.

Nos aspectos semânticos, temos a gramática garantindo seu papel secundário para enaltecer a personagem principal: a poesia. No primeiro e segundo verso temos o fragmento “A palavra árvore / É uma palavra”, expressando que, simplesmente, “árvore” refere-se a uma palavra do dicionário. Estes dois versos propõem, de antemão, certa intertextualidade com o poema “Antiode”, de João Cabral de Melo Neto, no verso “flor é a palavra flor”, indicando, bem como em Marinho, a realidade concreta do signo enquanto mero significante ainda desprovido de significado. Por essa simples sentença, conscientemente redundante, seria denominado como um metapoema, porque temos a linguagem referindo-se à linguagem. Contudo, o lirismo potencializará num nível mais elevado esse efeito metalinguístico.

No terceiro até o quarto verso temos: “A palavra árvore / Com folhas e folhagens”. Neste quarto verso podemos perceber elementos diferentes: “folhas e folhagens”, que compõem e moldam as características que embasarão a afirmação do quinto verso: “É uma frase”. Novamente a referência à gramática, desta vez, unindo vocábulos a mais para que se classifique como uma “frase” o que antes era apenas “palavra”. Porém, o sexto e o último verso arquitetam um conjunto mais surpreendente, pois o foco gramatical é deixado de lado para dar ênfase a poesia de cada dia, temos então, respectivamente: “Nela cantando uma ave / É poesia na paisagem”. A ave cantando surge no poema como um símbolo do sublime e belo, por isso poético.

Se antes, nos elementos gramaticais tínhamos apenas “árvore”, “folhas e folhagens”, numa perspectiva passiva, sem verbo, no elemento poético temos o verbo “cantar”, isto é, a ação ou o movimento que representa vida. A “ave” não é qualquer ave, é uma ave que canta. Esse cantar exercerá toda a simbologia metafísica pois ultrapassa as barreiras da materialidade e alcança o nível do sublime, do teor poético.

Apesar de a gramática ser dinâmica e proporcionar ao poeta estabelecer inesperadas composições, neste poema, os aspectos gramaticais são colocados como elementos passivos e distintos dos elementos poéticos. Temos, portanto, estas tensões:

**Item gramatical X Item poético  
Elemento passivo X elemento ativo**

Portanto, há um contraste entre o modo como são estruturados e expostos os elementos referentes aos conceitos gramaticais e aos elementos poéticos. Enquanto a gramática compõe palavras e frases, a poesia comporta o ato de cantar, a poesia é onde mora a ação, o movimento, a vida. Logo, a linguagem unida à gramática é pálida e apenas a poesia tem o poder de adicionar as cores necessárias.

As referências autoconscientes sobre a poesia e as experimentações - envolvendo a projeção do poema na página, a fragmentação, a autonomia das formas, o jogo lúdico dos espaços em branco e da sonoridade – são extremamente significativas na simbologia dos poemas de Marinho. A seguir, observar-se-á, como ocorrem as tensões de subordinação/ insubordinação entre os recursos verbais e não verbais, entre o conteúdo e a forma metalinguística no próximo poema selecionado.

a poesia	brinca
é suja de som	conta o espelho da história
de sonhos	em sete frases .
de sangue	finge a letra verde
e de signos .	das matas
atravessa o universo das coisas	e em metáforas
se veste nas cores das palavras .	se reparte pelos séculos
acalanta .	de tinta e boca .
grita .	a poesia
pede pão no morno das manhãs	a poesia dá de beber aos bêbados
faz manha pelo papel	escorre pela barba dos poetas
rola nas páginas brancas	anda descalça nos ônibus



---

nos bares

vê através das portas

come pétalas

e passa fome .

a poesia lê o mundo

inventa outros

mofa nas gavetas

arranha paredes

perturba a ordem pública

e protesta nas praças pela paz.

(MARINHO, 1997)

Neste poema, percebem-se distintas representações simbólicas de como a poesia se constitui, enquanto um ser personificado, em circunstâncias por vezes contraditórias e, por que não, poéticas. O poeta faz uso de recursos formais como a máxima exploração da página - por meio da utilização de duas colunas -, o verso livre, jogos semânticos e sonoros, arquitetando uma estrutura poética que reflita e interaja em relação a essa própria estrutura. O poema é composto por versos curtos e extensos, alternando-se, sem rimas, apesar de haver ritmo. Há poucos sinais de pontuação e outra característica marcante é a ausência de título e de letras maiúsculas no começo dos versos. Permeando os elementos formais, tem-se também a temática que, desde o primeiro verso, revela seu viés metapoético. Os versos engendram profundas reflexões, pois há a consolidação de uma estrutura panorâmica na qual o eu lírico tece um discurso sobre os caminhos e os valores do discurso poético. Os signos são ressignificados e o fazer poético, antes sagrado e distante, se desnuda, ostentando o engajamento social e humano, compondo identidades alegóricas e estilizadas para formar uma só face: a da poesia.

Nos primeiros cinco versos temos uma síntese do tema central: “a poesia / é suja de som / de sonhos / de sangue / e de signos”. Portanto, temos uma breve caracterização da poesia. Todos os vocábulos que sintetizam a “sujeira” da poesia são iniciados pelo fonema /s/: som, sonhos, sangue, signos. Esta aliteração causa um efeito de leveza e de continuidade no decorrer dos versos, no qual um elemento se entrelaça, quase que materialmente, ao outro. O adjetivo “suja”, referindo-se à poesia, é mais um recurso para enaltecer os elementos posteriores. Nesta sujeira estão impregnados “sonhos”, simbolizando as utopias

e ideais que demarcam a poesia; “sangue”, metonimicamente aludindo às dores, mortes e sofrimentos que perpassam as obras artísticas; “som”, numa referência à musicalidade poética e ao valor sonoro das palavras; “signos”, referindo-se às palavras, seus significados, seus significantes e as ambiguidades e arbitrariedades que os envolvem.

Nos versos seguintes, o rigor estético do poeta atingirá um nível elevado ao subverter a lógica referencial e explorar ao máximo o lirismo sinestésico, causando um efeito de *nonsense*, num primeiro momento. Os verbos terão seus significados deslocados, de modo a realçar e valorizar cada palavra, cada sentença, criando imagens fragmentadas e aparentemente dispersas, como em alguns versos: “se veste nas cores das palavras”, “conta o espelho da história”, “finge a letra verde”. Tais sentenças corroboram a assertiva de Hill (1983, p. 28), de que o “[...] signo poético se configura, caracterizando-se pelo esvaziamento do convencional e pela fundação de novos significados”.

Todos os verbos estão conjugados no presente do indicativo, referindo-se àquele momento, isto é, a poesia não “foi” algo, ela “é”. As ações que, de acordo com o texto, envolvem a poesia enquanto um ser personificado (atravessa, faz, rola, brinca, acalanta) ocorrem durante aquele momento em que o eu lírico descreve. Porém, lida em qualquer época, terá uma perspectiva de atualidade, já que o tempo verbal empregado nos versos condiz com o agora; a escolha do tempo presente acaba por atualizar o ser e o estado da poesia constantemente, alinhando-o ao momento da leitura, de modo a garantir o reforço da proposição ontológica que a escolha verbal carrega consigo.

Há um amálgama de sons, cores e percepções visuais no modo como é estruturado o poema e nos seus sentidos semânticos, configurando uma cadeia sinestésica na qual os sentidos se misturam e se confundem. O uso sutil das cores pode ser percebido em expressões como: “cores das palavras”, “páginas brancas”, “letra verde”, “tinta”. Tais expressões trazem cores para o imaginário do leitor: o leitor submerge num poema que se pinta por via da linguagem.

O uso da colocação pronominal aproximado da variante oral da língua no verso “se veste nas cores das palavras” parece evidenciar uma busca de

aproximação com o leitor e de fuga às amarras da gramática normativa e da padronização da linguagem poética, o que, somado ao já exposto, corrobora o sentido de liberdade que os poemas de Emmanuel Marinho procuram veicular. Em seguida temos dois versos que constituem uma antítese: a poesia que “acalanta” também é a poesia que “grita”.

A poesia também “brinca”. Esse brincar pode se referir ao ato de subverter a semântica das palavras, ao jogo lúdico à procura por sons e ritmos durante o fazer poético. Nesse sentido, o poeta seria um constante brincador e a matéria da poesia seria o objeto de sua brincadeira.

Quanto aos versos: “e em metáforas/ se reparte pelos séculos/ de tinta e boca”, pode-se considerar uma alusão à poesia que foi decorada, declamada e transmitida durante as gerações por meio da linguagem oral e, igualmente, à poesia que foi transmitida através da “tinta”, isto é, pela linguagem escrita. Tanto veiculada pelas “bocas” quanto pela “tinta”, o ideal é a difusão da poesia durante os séculos, para que esta não morra e permaneça viva nas civilizações.

Os próximos versos possuem uma linguagem mais referencial, apesar dos elementos conotativos, sem escassear a poeticidade: “a poesia dá de beber aos bêbados/ escorre pela barba dos poetas/ anda descalça nos ônibus/ nos bares/ vê através das portas/ come pétalas/ e passa fome”. Logo, a mesma poesia que serve aos bêbados e aos poetas está personificada em um ser que “anda descalça nos ônibus”, que “vê através das portas” e “passa fome”, em uma crítica aos problemas sociais, às mazelas e à pobreza humana, relacionando a poesia à simplicidade e à miséria, miséria que ao se revelar torna-se profícua à beleza do poema.

O sublime da poesia de Marinho é o sublime que preza pelos contrastes, que busca a exaltação do singelo e das mazelas para impactar, incomodar e fazer refletir a quem lê, aflorando a consciência crítica e ativa. Temos um fazer poético de alto rigor estético, que trata da poesia em vários segmentos sociais, principalmente, nas situações e elementos mais simples e corriqueiros, para realçar que o poético também está onde há tensões e singularidades sem, no entanto, enrijecer ou reduzir o poema ao uso de uma consciência.

Os últimos versos formam o ápice do poema e ressaltam aquela que, do ponto de vista do eu lírico, é uma das principais funções da poesia, como um discurso político e ideológico, uma ferramenta para protestar a favor da paz e de uma humanidade mais justa: “perturba a ordem pública/ e protesta nas praças pela paz”. Ambos os versos complementam outros anteriores, incidindo a percepção crítica do mundo e a reflexão sobre os valores e condições a que se submetem as artes, os discursos poéticos. Nestes versos, a relação som-sentido é concretizada pela da repetição dos fonemas oclusivos /p/, /b/, /t/, /k/ e /d/, que, devido à característica explosiva da articulação dos próprios sons, constituem referência às formas de protestos, numa imitação sonora das tropas, das marchas, da perturbação sonora durante movimentos em prol de mudanças sociais.

Portanto, trata-se de um poema no qual, tendo como pano de fundo a metalinguagem, busca-se trazer a reflexão, a conscientização, não somente sobre o que é poesia, mas também de como a poesia emerge no cotidiano e nas simples circunstâncias e fragmenta-se junto aos indivíduos. O poeta utiliza-se da poesia como um instrumento de protesto, de luta, e as palavras tornam-se suas armas para combater os diversos massacres e desumanidades que resistem na sociedade, o que nos remete à proposição barthesiana de que “[...] é no interior da língua que a língua deve ser combatida” (BARTHES, 2013, p.16). Logo, o discurso poético torna-se um discurso de poder, poder de questionar valores éticos e de propor novos ideais, rompendo com a alienação passiva. Desta forma, há muitos modos de conceber a poesia e os elementos que a envolvem, mas esta se metamorfoseia em distintas formas e conteúdo, cabendo ao apreciador enxergá-la.

Em outro poema de Emmanuel Marinho, temos também o aspecto metalinguístico:

que a poesia possa  
como uma sementinha  
na roça  
e que a alegria  
seja toda nossa  
(MARINHO, 1997)

O poeta estrutura seu poema de modo lúdico e consciente sobre a organização formal do texto. O poema não possui título. Constitui-se de cinco versos, nos quais o 1º, o 3º e o 5º versos rimam. Muito significativa, bem como nos outros, é a escassez de pontuação e de letras maiúsculas no início do verso.

No primeiro verso é perceptível a intenção metalinguística: “que a poesia possa”. Por meio do verbo no presente do subjuntivo, percebe-se a projeção de um desejo. No segundo verso, temos a comparação da poesia com “uma sementinha”, isto é, o desejo é de que a poesia possa vir a ser como uma semente. Esta alusão à semente pode representar o elemento que, sendo pequeno, pode vir a crescer e dar frutos, bem como a poesia, que se difundida e “aguada” constantemente, dará bons frutos, perpetuando sua espécie pelos séculos.

O terceiro verso designa o lugar no qual a semente será plantada e trabalhada: na roça. Esta menção à roça pode representar uma analogia do trabalho árduo para cultivar o terreno, para produzir os alimentos, com o trabalho, também árduo, do poeta com a linguagem, para produzir as imagens poéticas. No quarto verso, o poeta utiliza-se da palavra: “alegria” e para que esta “seja toda nossa”, no quinto e último verso. Ao utilizar o termo “nossa”, o eu lírico inclui-se entre os que merecem a alegria e inclui o leitor, num profícuo diálogo. Esta alegria, este prazer, emanado da poesia, do discurso poético, pode se vincular à noção barthesiana (2013) de *jouissance*, do prazer do texto, no qual o poeta escreve no/pelo prazer e propõe ou evoca o prazer por meio da literariedade de sua obra, por uma espécie de gozo com as palavras. Este gozo provoca o deslocamento do sujeito enquanto leitor, pois é promovido pelo rompimento com a linguagem convencional, causando a sensação de incompletude e desconforto em quem lê. Por estas perspectivas, a poesia de Marinho promove esse prazer mais acentuado, esse “perder-se” no jogo sensual do signo poético, não somente ao poeta, que planta a semente, ao trabalhar extasiadamente os signos, mas também ao leitor, que se depara com a “sementinha”, com a transgressão poética.

---

O último a ser analisado configura interessante dialética entre a mensagem e a estrutura formal:

poema

poema  
em que a ema voou  
po  
(MARINHO, 1997)

Nesse excêntrico e conciso poema ocorre, assim como nos outros, o experimentalismo formal. Primeiramente, pela brevidade do poema, que possui apenas três versos e, ainda assim, tem um título. O título também é excêntrico, já que é um poema que tem como título o vocábulo “poema”, configurando, portanto, um metapoema em seu aspecto mais superficial. Todos os versos são livres e iniciados por letra minúscula, sendo que o último verso é apenas a sílaba “po”.

O primeiro verso contém uma repetição do título. No segundo tem-se a continuação do primeiro: “em que a ema voou”, o qual se refere a um discurso poético no qual ocorre o voo de uma ave.

Porém, ao finalizar a leitura do poema, resta a sensação de que é algo inacabado, pois, devido à repetição do vocábulo “poema”, tanto no título quanto no primeiro verso, espera-se que a sílaba “po” seja completada com “ema”, que tanto seria a repetição do vocábulo quanto a possível repetição do nome da espécie da ave. Logo, também há uma referência à “ema” que, não estando presente no final da poesia, voou.

É, pois, um poema que se refere a um poema no qual uma ave voa. Contudo, no último verso, percebe-se que o poema estava se referindo a ele mesmo, visto que é nele que ocorre, simbolicamente, por meio da supressão da partícula “ema”, o voo da ave.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os procedimentos artísticos de ruptura com os padrões tradicionais surgiram quando a arte não era mais eficaz na representação social. Os artistas buscaram um novo objeto, uma nova matéria que não fosse um referente extralinguístico. Esta libertação da representação das coisas coincidiu com a sacralização do código: o fazer artístico se voltou para as próprias estruturas e elementos intrínsecos, restaurando a escrita metalinguística e experimentalista.

Este viés metalinguístico é perceptível na poética de Emmanuel Marinho, escritor contemporâneo sul-mato-grossense. Em seus poemas analisados neste trabalho, há sempre a preocupação e a consciência crítica sobre a essência e a (ir)relevância da poesia no contexto contemporâneo. Os distintos procedimentos estilísticos do poeta enfatizam o experimentalismo e a responsabilidade com a palavra poética, com as singularidades e as conotações que perpassam os discursos metapoéticos.

Portanto, o artigo buscou observar como foi construído o processo de metalinguagem em determinados poemas do escritor, tanto no conteúdo quanto nas estruturas, e como, a partir dessas configurações, emergem as reflexões sobre a essência e a importância da linguagem poética em uma sociedade cada vez mais tecnológica. Em seus metapoemas, lemos questionamentos, utopias e idealizações referentes à poesia e à forma como esta é utilizada enquanto instrumento de saber e de protesto, ao mesmo tempo em que estrutura tais ideias, a construção do discurso poético se dá em prol de mais consciência, fortalecimento e apreciação da poesia.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 65-89.
- BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução e Posfácio de Leyla Perrone-Moisés. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: **Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas**; textos escolhidos. São Paulo: Abril, 1983.

- BOSI, Alfredo. **História concisa literatura brasileira**. 46. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas** – ensaios de teoria e crítica literária. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CANDIDO, Antonio. **Na sala de aula: caderno de análise literária**. 9. ed. São Paulo: Ática, 2002.
- CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1997.
- GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. 14. ed. São Paulo: Ática, 2008.
- HILL, Telenia. **Estudos de teoria e crítica literária**. Rio de Janeiro: Francisco. Alves, 1983.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Trad. I. Blikstein e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1989.
- JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 2007. p. 27-77.
- MARINHO, Emmanuel. **Caixa de poemas**. Dourados: Manuscrito, 1997.
- MARINHO, Emmanuel. **A palavra**. 2011. Disponível em: <<http://www.emmanuelmarinho.com.br/poemas/a-palavra>>. Acesso em: 27 out. 2017.
- NUNES, Benedito. **Hermenêutica e poesia: o pensamento poético**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- O ESTADO DE MS. **Entrevista com Emmanuel Marinho**. O Estado, Mato Grosso do Sul, 2012.
- ROUANET, Sergio Paulo. **As razões do Iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

<sup>1</sup> Conforme Xavier (2003, p. 17) “a ‘quarta parede’ [...] tal como uma tela composta com cuidado pelo pintor, define um espaço contido em si mesmo, sugere um mundo autônomo de representação, totalmente separado da plateia. Como queria Diderot, a ‘quarta parede’ significa uma cena autobastante, absorvida em si mesma, contida em seu próprio mundo, ignorando o olhar externo a ela dirigido, evitando qualquer sinal de interesse pelo espectador, pois os atores estão ‘em outro mundo’.” Portanto, a quebra da quarta parede consistia em romper a distância entre o ator e o espectador, trazendo este para a ossatura da obra.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.