

Espaço e linguagem na poesia de Manoel de Barros: uma constante (des)aprendizagem

*Maria Heloísa Martins Dias**

Resumo

A poesia de Manoel de Barros desperta a atenção do leitor não tanto pela temática que traz em sua linguagem quanto, principalmente, pela forma inusitada como (re)configura essa matéria enquanto dizer. Falar sobre o mundo e criar um meio singular que dê corpo a essa fala são gestos simultâneos – projeto em afinidade com uma tradição poética que faz da palavra sujeito e objeto, uma autoconsciência onde se alojam criação e leitura, espírito crítico e ludicidade. O espaço da escrita possibilita o exercício de uma (des)aprendizagem em que convenções, hábitos e valores são deslocados da lógica que os sustenta para rearranjá-los em nova esfera de significação. Até que ponto esse desarranjo ou desmitificação do habitual pela operação poética se legitima como invenção e inova no resgate de seu vínculo com o real – eis o propósito deste artigo.

Palavras-chave

Manoel de Barros; Metalinguagem; Convenção; Transgressão.

Abstract

Manoel de Barros' poetry attracts our attention not only for its themes but also for the singular reconfiguration of its language in order to corporificate the referential material extracted from the world. To talk about the world and create a performance by the words are simultaneous gests. Such intention follows a poetics tradition which transforms the language into subject and object or, in other words, it's an auto consciousness made of creation and reading, criticism and laicism. The space of writing permits the practice of an apprenticeship which disarranges or deforms the values, habits and conventions, to transfigure them in a new sphere of signification. Our proposal is to think about the limits of this poetic disarrangement in terms of invention and of its relationship with the reality.

Key-words

Manoel de Barros; Metalanguage; Convention; Transgression.

* Doutora em Letras e Professora Livre-Docente em Literatura Portuguesa da Unesp (Ibilce, São José do Rio Preto, SP).

Começo lembrando uma afirmação do russo Chklovski, um dos teóricos do formalismo, a respeito do procedimento artístico que caracteriza a linguagem literária e o nosso modo de percebê-la: em arte, o que interessa é “a liberação do objeto do automatismo perceptivo”, pois seu objetivo é “dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento” (1973, p. 45). Ora, essa maneira de ver os objetos fora de seu contexto habitual é o que singulariza a arte e promove o estranhamento, conceito essencial para quem quer freqüentar a linguagem literária e, em especial, a escrita poética.

Assim, quando lemos, por exemplo, os versos de Manoel de Barros – “As coisas tinham para nós uma desutilidade poética. / Nos fundos do quintal era muito riquíssimo o nosso dessaber” (2000, p.11) –, somos colocados num espaço poético que nos obriga a redimensionar nossos hábitos de leitura, desacomodando os valores convencionais de nossa relação com o mundo. A “desutilidade” enunciada pelo poeta não é apenas uma palavra inventada para surpreender, mas, sobretudo, uma re-invenção do funcionamento da linguagem e de seu papel enquanto representação do real. Também Paulo Leminski, poeta de soluções riquíssimas, formula algo semelhante ao falar de “inutensílio” a respeito da poesia¹. Para ambos, a palavra poética deve ser revitalizada, para sair da circulação comum e utilitária, o que se torna possível graças ao olhar criativamente lúcido com que o sujeito repensa as formas de manejá-la, não como utensílio nem como instrumento pragmático, mas como essa “coisa” inútil que encanta o leitor sensível, porque o perturba. Na verdade, essa “perturbação” está no cerne mesmo da palavra poética, com seu poder desestabilizador, o que levou o poeta e crítico fundador da modernidade, Mallarmé, a ressaltar a importância da transformação da palavra, em afinidade com a transformação do mundo, através da força transgressora do operar poético. Sua célebre proposta de “dar um sentido mais puro às palavras da tribo” não é mera utopia, e sim um desejo que se corporifica na operação com a linguagem, desde que se revolucione o *topos* conhecido, ou o espaço de sua atuação.

Trata-se de uma transgressão, porém armada de consciência quanto aos modos de agenciamento da linguagem, na qual é possível fazer coexistirem numa só palavra outras em plena (e fértil) contradição: o “dessaber”, que finaliza o verso citado de

¹ Em *Inútil poesia*, Leyla Perrone-Moisés comenta sobre essa noção de (in)utilidade da poesia, lembrando-nos de Mallarmé e Leminski.

Manoel de Barros, contém ocultos em seu corpo outros signos que a leitura deve recuperar: dissabor, saber, não saber, sabor. É aí, nessa conjugação entre familiaridade – afinal, o eu poético se instala “nos fundos do quintal” – e distanciamento crítico – a invenção de signos que desacomodam o conhecido – que essa poesia acontece, afirma-se enquanto linguagem.

E se quiséssemos continuar a percorrer esse mesmo poema de *Livro sobre nada*, o primeiro da sua primeira parte (“Arte de infantilizar formigas”), certamente as revelações iriam se sucedendo diante de nosso olhar. O eu, ou melhor, a voz que fala por um nós e, portanto, cumpliciando com o cenário evocado, apresenta ao leitor o truque de “fabricar brinquedos/ com palavras”, expresso nas falas de personagens pertencentes ao seu mundo familiar. Assim, o questionamento “será que fizeram o beija-flor / diminuído só para ele voar parado?” e a afirmação de que “as distâncias somavam a gente para menos” incitam a leitura a uma constante reflexão sobre os limites da linguagem como via de acesso ao conhecimento. Mas que tipo de conhecimento é esse engendrado pela poesia de Barros? Que sujeitos estão envolvidos nesse circuito? Quais estratégias ou soluções estéticas a linguagem constrói para propiciar o surgimento do real imaginado? Conhecer é deparar-se com o insólito? Que tipo de aprendizagem é essa que nos desacomoda, criando sobressaltos a todo momento?

É isto que devemos buscar na poesia de Manoel de Barros, ao examiná-la com maior atenção, momento em que o encanto e o espanto iniciais do leitor (saudáveis como motivação para o contato empático com o objeto poético) devem ceder vez ao olhar crítico, capaz de iluminar as contradições e impasses contidos nessa poética.

Um dos maiores impasses de sua poesia estaria, a meu ver, nessa aparência de simplicidade ou pequenez que dela desponta, condição aliás enfatizada pelo próprio poeta. Seja em versos, em títulos dos poemas e obras, seja nos dizeres contidos em seus prefácios, notas e em depoimentos pessoais, a apologia do ínfimo defendida por Manoel de Barros deve ser colocada sob suspeita. Não é apenas em sua *Gramática expositiva do chão*, obra de 1966, que essa vocação para o despojamento se revela, pois a busca do poeta é por “tudo que use o abandono por dentro e por fora.” (2000, p.7), como confessa no “Pretexto” ao *Livro sobre nada*. Mas que sentido tem essa defesa tão explícita e

apaixonada de um projeto de naturalização? Será que esta de fato se realiza com a transparência que o poeta insiste em nos oferecer? Eis onde começam as armadilhas bem tramadas por essa poética, empenhada em seu “concerto a céu aberto” (título de uma de suas obras), que deseja se desarmar de artifícios sofisticados e se propõe irmanada com a pureza das origens ou coisas elementares.

Talvez seja preciso diferenciar entre a matéria ou referentes de que se alimenta essa poesia e o modo como esse material se configura na linguagem, ou seja, entre o que o poeta diz e o que as construções de sua escrita o fazem dizer. É o momento de buscarmos novamente os versos de Manoel de Barros, extraídos da 2ª parte de *Livro sobre nada*, “Desejar Ser”:

Tem horas leio avencas.
Tem horas, Proust.
Ouço aves e beethovens.
Gosto de Bola-Sete e Charles Chaplin. (2000, p.45)

Ora, se a leitura do mundo natural é fonte de que o poeta não abre mão e que funciona como ponto de partida, tal proximidade é quebrada pelo jogo crítico que lança o eu em outros universos, onde a intelectualidade (as fontes literárias) se oferece como a contraface do espontâneo: colocar avencas e Proust num mesmo espaço estrutural é cortar os limites entre um e outro, como se as folhas (vegetal) e as folhas proustianas precisassem da sensibilidade crítica do sujeito para mergulhá-las no fluxo de uma mesma sintaxe. De modo semelhante, ouvir *aves* e *beethovens* denuncia uma escuta refinada e afinada não apenas ao som puro, elevado, que vem desses cantos/sinfonias, mas também à curiosa proximidade fônica criada no verso entre os dois signos. Num caso e noutro, a memória cultural atua com força capaz de construir uma temporalidade singular, a contemporânea em diálogo com a tradição, que abarca o simples e o complexo, o próximo e o distante, o popular e o erudito: Bola-Sete e Charles Chaplin dividem o mesmo espaço, pois não há separação em se tratando de arte ou maestria. O humor e a versatilidade de ambos os artistas se irmanam à ousadia do poeta em colocá-los numa mesma tacada.

Como podemos ver, a simplicidade que o poeta almeja é constantemente traída pelo trato a ela conferido, graças à inversão com que o olhar do poeta transmuta os mecanismos do mundo, tornando relativas e intercambiáveis as dimensões e fazendo da pequenez a face em que se oculta o desejo contrário: “Hei de monumental os insetos!” // “Hei de monumental as pobres coisas do chão mijadas de orvalho.” (2000, p. 61). Logo, humildade resultante de um artifício bem engendrado para que ela seja lida pelo avesso.

Trata-se, afinal, de uma hábil soberbia, como o próprio eu reconhece nesse poema de nº 13, do *Livro sobre nada*, no qual as referências a Cristo, São Francisco, Vieira, Shakespeare e Chaplin colocam o poeta em companhia de grandes figuras criadoras. Enfim, o projeto de Barros alimenta-se de engenho suficiente para não ser lido com inocência: a sua “mania”, ou “doenças de grandeza”, está na base de toda concepção artística. Criar o Livro Absoluto (Mallarmé), a biblioteca ideal (Borges), o eu múltiplo e heteronímico (Fernando Pessoa), o ápice do drama existencial (Shakespeare) são projetos afins ao de Manoel de Barros: “Com pedaços de mim eu monto um ser atônito” (2000, p.37).

Outro desafio que sua poesia desperta é o que concerne à metalinguagem, procedimento constantemente posto em cena pelo poeta. A fusão visceral entre o real e a linguagem, palavras e coisas, colocadas numa sintaxe especial, impulsiona a poesia à auto-reflexividade, ou seja, a um espaço em que o dizer re-afirma sua própria feitura, explicitando-se como processo. Tornar a palavra uma coisa manipulável como um brinquedo e transformar as coisas existentes numa linguagem desconcertante se interpenetram no espaço da poesia. Assim, tanto em relação à língua enquanto instrumento do poético quanto em relação à realidade social retratada, o intuito é o mesmo: virar do avesso as convenções, criar o despropósito, que, para o poeta, “é mais saudável do que o solene”. Diz o poeta: “(Para limpar das palavras alguma solenidade – uso bosta.)” (2000, p.43).

Ora, tal rebeldia, via acontecimento insólito instaurado na linguagem, percorre insistentemente as poesias de Barros, em seus diversos livros, de modo que os “delírios verbais” que “terapeutam” o sujeito poético, como ele mesmo diz, revelam uma intensa pesquisa ou experimentação na linguagem. E aqui nos reportamos aos já célebres neologismos criados por Barros, poeta que reafirma uma linhagem literária, que nos é

familiar, mesmo não explicitando essa herança: o diálogo implícito com Guimarães Rosa. Quando lemos em meio às poesias afirmações como “E pois.”, “Isto seja”, “Fazia de conta?”, “Bugrinha boquiabriu-se”, estamos ouvindo outra voz infiltrada nessas falas. Mas, como toda comparação é perigosa, é preciso reconhecer que as poéticas de Guimarães Rosa e Manoel de Barros constituem dois universos singulares, embora com pontos de confluência para além de qualquer comparação forçada, como se amparadas, cada uma a seu modo, na naturalidade estética de seus projetos próprios. Mas para ambos, sem dúvida, o revolver das raízes – do real e da linguagem – é ato fundamental, porque fundador de um universo novo. Para ambos, independentemente de qualquer intuito comparativo que buscasse estabelecer influências, o agenciamento revitalizador na operação com os signos lingüísticos é, ademais de seu funcionamento poético, um ato de conhecimento. A concepção mitopoética que enlaça o mundo concreto e a palavra que o nomeia é essencial em suas produções literárias: metamorfoses, revelações, sobressaltos, estranhezas, antíteses. É o que encontramos com frequência nas poesias de Barros:

Bugrinha batia com uma vara no corpo do sapo e ele virava uma pedra. (2000, p.11)

Depois de ter entrado para rã, para árvore, para pedra
– meu avô começou a dar germínios. (2000, p.21)

Posso dar alegria ao esgoto (palavra aceita tudo). (2000, p.49)

É preciso desformar o mundo:

Tirar da natureza as naturalidades.

Fazer cavalo verde, por exemplo.

Fazer noiva camponesa voar – como em Chagall. (2000, p.75)

Como vemos nos exemplos citados, a criação do espanto por meio de construções inusitadas vem acompanhada de explicações, definições, ressalvas, notas de rodapé, enfim, todo um “receituário” conceitual em meio ao espaço poético para justificá-lo. É aí que o impasse se instala e nos leva a ver com maior cuidado e com reservas essa poesia.

Trata-se de uma erosão dos limites do signo buscada (e realizada) pelo poeta, procedimento em afinidade com outros, como a burla das convenções, a quebra do sério e solene, as inversões da lógica familiar, o investimento no lúdico, o corte com

automatismos, enfim, é a poética de desarrumação da linguagem a existir em Barros como “terapia literária”, para que “expresse nossos mais fundos desejos” (2000, p.70) – afirma na terceira parte de *O livro sobre nada*. Mas aí nos perguntamos: o contínuo, talvez obsessivo, impulso com que essa poética flagra a si mesma pela metalinguagem para se autoexplicar não estaria diminuindo aquele espanto provocado pela sua poesia? Será que o despropósito, tão caro ao poeta, ao encontrar suas próprias justificativas, não passaria a ter propósito e, portanto, não estaria perdendo seus efeitos mais surpreendentes? Assim, em outro fragmento de *Livro sobre nada*, lemos:

Escrevo o idioleto manaelês arcaico (Idioleto é o dialeto que os idiotas usam para falar com as paredes e com as moscas). Preciso atrapalhar as significâncias. (2000, p.43)

Desponta, no fragmento, o jogo paronomástico entre os signos – idioleto/dialeto/idiotas – instaurado pelo poeta para troçar do próprio conceito que está definindo, isto é, a língua peculiar que singulariza o estilo ou “idioleto manaelês”. E a nota de rodapé vem acrescentar explicações a esse modo *arcaico* de escrita, ressaltando-se a “desviação ortográfica” que permite a prática de formas alternativas, como “estâmagos” e “ceusmas”. Enfim, estamos diante de um texto que exhibe a sua Poética, com maiúscula porque corresponderia a uma conceituação a modelar as poesias, dotando-as de um ideário programático.

Nesse sentido, não é de estranhar encontrarmos na terceira parte da obra citada de Barros o que poderíamos chamar de aforismos acerca do poético: breves notações ou sentenças que vão plantando reflexões sobre o poeta em seu papel perante a poesia. Existindo como fragmentos à parte e não estruturados sob a forma poética, esses textos acentuam aquela metalinguagem (linguagem cuja meta é atingir a si própria) de cariz explicativo, a investir com insistência na caracterização do código, do poeta e da poesia:

O que sustenta a encantação de um verso (além do ritmo) é o ilogismo. (2000, p.68)

Meu avesso é mais visível do que um poste. (2000, p.68)

Estilo é um modelo anormal de expressão: é estigma. (2000, p.69)

Sempre que desejo contar alguma coisa, não faço nada; mas quando não desejo contar nada, faço poesia. (2000, p.69)

Não gosto de palavra acostumada. (2000, p.71)
Palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria.
(2000, p.71)

Na definição do ser poético enunciada pelos aforismos de Barros confluem duas ontologias, por assim dizer, fenomênica e lingüística. É que a preocupação com o ser sempre se dá em dois níveis entrelaçados: o da linguagem e o da realidade em que imerge o sujeito, por meio de uma intrigante sintaxe ou combinatória de elementos. Na sua “filosofia” do poético, se é que podemos dizer assim, Barros recupera a concepção heideggeriana das relações entre ser e linguagem e o pensamento desestabilizador do “tratado lógico” de Wittgenstein, em especial a noção de “jogo lingüístico” postulada pelo filósofo. Tal como o método filosófico de Wittgenstein, que explora os conceitos colocando-os em contextos imprevisíveis ou numa cena/jogo situacional para vivificar o sentido do estranho e provocar a exploração das potencialidades da linguagem, o operar poético de Manoel de Barros também desafia a lógica conceitual, estimulando o jogo lingüístico, na medida em que desautomatiza a linguagem de suas relações lógico-gramaticais. É o que observamos, por exemplo, nos fragmentos:

Prefiro as máquinas que servem para não funcionar:
Quando cheias de areia de formiga e musgo elas
Podem um dia milagrar flores.
[...]
Também as latrinas desprezadas que servem para ter
Grilos dentro – elas podem um dia milagrar violetas. (2000, p.57)

Por aí se vê como são criativas as soluções buscadas pelo poeta no seu enfrentamento com o campo da representação. E o procedimento que privilegia para dar conta desse jogo é a analogia, próprio, aliás, do operar mágico-poético, conforme Octavio Paz comenta em seu *O arco e a lira*. Mas o princípio analógico em Barros sempre faz aflorar o insólito, como se, quanto mais díspares forem as coisas aproximadas, maior o efeito de estranhamento. Uma disparidade que está também na conjunção muito hábil criada pelo poeta entre inteligência e ignorância, ou “ignorãça”, como figura no título de *O livro das ignorãças* (1993). O saber não se sobrepõe ao não-saber, mas existe como olhar atento (e esperto) à “sabedoria” contida na simplicidade, e o resultado é uma poesia em que a tolice é acompanhada pelo cerebralismo e a

inteligência simula parvoíce. Diz o poeta: “O que ponho de cerebral nos meus escritos é apenas uma vigilância pra não cair na tentação de me achar menos tolo que os outros. Sou bem conceituado para parvo”. (2000, p.43).

Enfim, aprender e desaprender são gestos concomitantes, mas ambos criam artifícios na escrita poética para que o desafio de sua leitura seja mais prazeroso. Talvez seja interessante terminarmos citando a voz de outro poeta que também burlou os limites do conhecimento e da linguagem. Trata-se de Álvaro de Campos, um dos heterônimos de Fernando Pessoa, que no seu famoso poema “Tabacaria” afirma: “A aprendizagem que me deram, / Desci dela pela janela das traseiras da casa.”

Versos que, se tomarmos a visão de Manoel de Barros, certamente poderiam ganhar a seguinte versão: “Melhor jeito que achei para me conhecer foi fazendo o contrário.” (2000, p.67)

Referências

BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. 8 ed, Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record, 1993.

MACDOWELL, João Augusto. *A gênese da ontologia fundamental de Martin Heidegger*. São Paulo: Herder/Ed. da USP, 1970.

MOISÉS, Leyla Perrone. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

SHIBLES, Warren. *Wittgenstein, linguagem e filosofia*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.