

Manoel de Barros: uma poética do estranhamento ou o encantador de palavras

Sergio Dalate (UFMT)

ABSTRACT: This article focuses on the poetic works of Manoel de Barros, a mato-grossense poet, and it attempts to maintain the critical dialogue in relation to his poems by emphasizing the composition of the text which determines a model for the renewal of the poetic language initiated in Brazil from the modernist movement.

Embora tenha publicado o seu primeiro livro, *Poemas concebidos sem pecado*, no ano de 1937, somente a partir da década de 80 o trabalho de Manoel de Barros vem recebendo maior atenção da crítica. Sempre arredio e pouco dado a depoimentos, o poeta responde a algumas entrevistas por escrito, desde 1970. Em uma delas, concedida ao jornal *Folha de São Paulo*, em abril de 1989, Manoel de Barros sintetiza o seu itinerário biográfico:

*“Não sou biografável. Ou, talvez seja. Em três linhas.
1. Nasci na beira do rio Cuiabá.
2. Passei a vida fazendo coisas inúteis.
3. Aguardo um recolhimento de conchas. (E que seja sem dor, em algum banco da praça, espantando da cara as moscas mais brilhantes).”*¹

1 Apud WALDMAN, Berta. A poesia ao rés do chão. In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*. Rio de Janeiro: Civilização, 1992. p.11.

Atrás desse itinerário elíptico de vida, Berta Waldman observa que:

“Manoel de Barros vela os seus dias, como que assinalando ao leitor para o que, de fato, interessa: sua poesia. Mas ao velar, a elipse também alude ao homem de carne e osso que se esconde atrás das palavras mostrando-se concha, caracol colado à pedra, que, pela sua poesia, vai se transformando numa voz que institui os poemas, neles traçando o contorno de uma personagem.”²

Na mesma entrevista, o poeta explicita alguns poucos pontos de sua negada biografia. Nasceu no ano de 1916, em Cuiabá, filho de um capataz de fazenda que se tornou proprietário, deixando-lhe terras, como herança, no Pantanal, em Corumbá. Em 1949, Manoel de Barros deixa o Rio de Janeiro, onde vivia, transformando-se em fazendeiro. Durante a adolescência, lê Oswald de Andrade e a poesia de Arthur Rimbaud, autores que lhe indicariam o ponto de partida para as rebeldias que sonhara praticar:

“Não queria comunicar nada, não tinha nenhuma mensagem. Queria apenas me ser nas coisas. Ser disfarçado. Isso que chamam de mimetismo. Talvez o que chamam de animismo me animava. E essa mistura gerava um apodrecimento dentro de mim. Que por sua vez produz uma fermentação. Essa fermentação exala uma poesia física que corrompe os limites do homem...”³

A intenção explícita e consciente de colocar em prática *uma poesia que não comunique nada* vai se realizar, plenamente, a partir de 1969, com a publicação do livro *Gramática expositiva do chão*. No entanto, nos *Poemas concebidos sem pecado*, onde mesclam-se poesia e prosa, os

2 Idem, p.12.

3 Idem, ibidem.

textos optam por um afastamento do modelo poético e incorporam algumas das principais conquistas da *fase heróica* do modernismo brasileiro, principalmente com relação ao projeto estético, centrado na renovação dos meios expressivos e conseqüente ruptura da linguagem tradicional, incorporando o coloquialismo, a condensação, a surpresa verbal e o humor. Já no primeiro livro, encontra-se a procura de uma dicção particular, que tem por base o trabalho sobre uma variedade lingüística absorvida pelo poeta em sua vivência no Centro-Oeste.

Os textos do livro estreado agrupam-se em três segmentos interrelacionados, fixando momentos da infância e adolescência do personagem *Cabeludinho*, que fornece o título da primeira parte do poema. Aí desenvolvem-se as traquinagens da meninice, a descoberta do primeiro amor, a reunião com os companheiros do futebol, a partida para a cidade grande e, lá, o colégio interno, a pensão e a iniciação sexual.

A segunda série, *Postais da cidade*, traz a gente simples que, juntamente com os seres que compõem o último segmento, *Retratos a carvão*, povoam toda a obra de Manoel de Barros: crianças, lavadeiras, empregados de fazenda, bêbados, prostitutas, mendigos e loucos. Um deles, o lunático *Mário-pega-sapo*, cujo apelido surge pelo fato de carregar muitas jias nos bolsos, habitante de uma draga abandonada à beira do rio, é presença constante em vários livros do poeta.

De acordo com a fonte crítica anteriormente citada, a matéria da poesia é indefinida nos primeiros livros do autor e somente começa a se configurar com maior nitidez a partir de 1956, com a publicação de *Poesias*, quando sobressai a figura do Pantanal vinculada à infância do poeta como forte matriz de sua poesia, bem como a procura de uma linguagem marcada por características personalizadas:

“Iniciada a trajetória de poeta, Manoel de Barros irá fazer escola no aprendizado de errar a língua, com o propósito de urdir um universo imagético próprio, de tal forma que o

sentido se arme na própria linguagem que o constrói.”⁴

Embora seja possível concordar, em linhas gerais, com a citação crítica mencionada, é bom lembrar que o livro de 1956 registra composições díspares no sentido qualitativo. Como exemplo, surgem versos prosaicos que beiram a mediocridade das redações infanto-juvenis, repletos de clichês e frases feitas, do tipo:

*“Olhar as flores, ver os bondes passarem cheios de gente,
E encostado no rosto das casas, sorrir...*

.....
.
*Que coisa maravilhosa, exclamar. Que mundo maravilhoso, exclamar.
Como tudo é tão belo e cheio de encantos!
Olhar para todos os lados, olhar para as coisas mais pequenas.
E descobrir em todas, uma razão de beleza.*

.....
.
*Agradecer a Deus, que a gente ainda não sabe amar
direito.”⁵*

Os exemplos acima retirados do poema *Olhos parados* contrastam violentamente com o ritmo e a musicalidade, aliados à surpresa e à invenção de *Ode vingativa*:

*“Ela me encontrará pacífico, desvendável
Vendável, venal e de automóvel.
Ela me encontrará grave, sem mistérios, duro
Sério, claro como o sol sobre o muro.*

Ela me encontrará bruto, burguês e imoral,

4 Idem, p.19.

5 BARROS, Manoel de. Op. cit. p. 85.

*Capaz de defendê-la, de ofendê-la e perdoá-la;
Capaz de morrer por ela (ou então de matá-la)
Sem deixar bilhete literário no jornal.*

*Ela me encontrará sadio, apolítico, antiapocalíptico
Anticristão e, talvez, campeão de xadrez.
Ela me encontrará forte, primitivo, animal
Como planta, cavalo, como água mineral.”⁶*

Ou, ainda, o contraste no poema em prosa *Encontro de Pedro com o nojo*, em que as imagens fluem constantemente, seja pela sinestesia (“*A rosa reteve Pedro. E a mão reteve a música como paisagem de água na retina*”), seja pela aproximação de elementos irreconciliáveis (“*Pedro mergulhado em trevas, no quarto, pensa no rouxinol e na bomba atômica.*”), ou o símile totalmente estranho (“*Pedro carrega a beleza como um prédio em ruínas.*”) e, ainda, a fragmentação do objeto (“*Em pensamento viu-se desmembrado, seu corpo espalhado nos pedaços de um espelho.*”)⁷

O livro imediatamente posterior, *Compêndio para uso dos pássaros*, de 1961, tem como citação que antecede os poemas um trecho do texto *Cara de bronze*, de João Guimarães Rosa, recuperando a fala dos cinco vaqueiros, personagens desta narrativa:

*“O vaqueiro Abel: não-entender, não entender, até se virar menino.
O vaqueiro José Uéua: jogar nos ares um montão de palavras, moedal.
O vaqueiro Noró: conversaço nos escuros se rodeando o que não se sabe.
O vaqueiro Tadeu: queria era que se achasse para ele o quem das coisas!
O vaqueiro Calixto: essas coisas que o Grivo falou: -
Sabiá na muda: ele escurece o gorjeio... Pássaro no*

6 Idem, p. 94.

7 Idem, p.117.

mato em toda parte voa torto - por causa de acostumado com as grades das árvores...”⁸

Nos segmentos que compõem os *Poeminhas pescados numa fala de João*⁹, Manoel de Barros estabelece o diálogo intertextual com a obra de João Guimarães Rosa, através da incorporação da fala popular, repleta de onomatopéias e constante afastamento das normas gramaticais, além do uso de termos não dicionarizados e expressões regionais, introduzindo elementos próprios de uma fala infantil:

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

*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.*

*Naim remou de uma piranha.
Ele pegou um pau, pum!,
na parede do jacaré...
Veio Maria-preta fazeu três araçás pra mim
Meu bolso teve um sol com passarinhos.*

*De minha mão dentro do quarto
meu lambarizinho
escapuliu - ele priscava
priscava
até cair naquele corixo.
E se beijou todo de água!
Eu se chorei...*

8 Idem, p.123.

9 Idem, p.127

Vi um rio indo embora de andorinhas...
.....

Berta Waldman observa que a poesia de Manoel de Barros está mais propensa para a obra de Guimarães Rosa do que para a poesia praticada pela *Geração de 45*. O próprio poeta afirma que não pertence a esta geração senão cronologicamente. A aproximação feita pela crítica ocorre na medida em que o poeta manipula as normas contratuais do código lingüístico:

“... como todo artista consciente, só erra depois de ter feito um inventário dos processos da língua e, a partir daí, mimetizando o material popular, ele consegue ousadas combinações, sonoridades e neologismos.”¹⁰

O paralelo Barros-Rosa, entretanto, vai um pouco mais além da simples constatação do uso da matéria regional ou da mimetização da fala popular. A aproximação entre os dois escritores ocorre, principalmente, a partir do recorte da fala dos vaqueiros na epígrafe atribuída a Guimarães Rosa, onde se situam alguns pontos importantes absorvidos pela poética de Manoel de Barros.

Assim, as expressões *“não-entender até se virar menino”*, *“jogar no ar um montão de palavras”*, *“conversação nos escuros se rodeando o que não se sabe”* e *“queria era que se achasse para ele o quem das coisas”*, emitidas respectivamente pelos vaqueiros Abel, José Uéua, Noró, Tadeu e Calixto, apontam imediatamente para um projeto literário que deverá produzir textos fundamentados na *desrealização do objeto*, sem vinculação com a representação objetiva, inaugurado por Baudelaire, continuado por Rimbaud e levado até as últimas conseqüências por Mallarmé, os fundadores da modernidade na poesia. Além disso, tal projeto incorpora o acaso e realiza a expressão do inconsciente, procura a destruição da ordem através da busca do absurdo e do bizzaro, do primitivo e do elementar, introduzindo o conceito de *poesia*

10 WALDMAN, Berta. Op. cit. p. 29.

pura, no sentido de uma disposição inaugural, afastadas propositalmente todas as possibilidades de a poesia veicular uma verdade, servir a algum tipo de prática, ou conter intenções didáticas.

A partir de 1969, com a publicação da *Gramática expositiva do chão*, Manoel de Barros empreende vôos mais altos. Nesse livro, e também nos subseqüentes, os textos exibem uma face mais amadurecida e caminham em direção a consolidar sua poética, através da adequação de uma teoria que fundamenta os processos norteadores da escritura, ou seja, a aplicação da teoria a uma prática poética.

Cabe ressaltar que tais processos, distribuídos ao longo dos poemas, nem sempre são visíveis a olho nu e exigem do leitor o olhar crítico, mais apurado e, portanto, capaz de apreender uma parcela de leitura somente possível a partir da propensão à abertura e às potencialidades do novo.

Protocolo vegetal, o primeiro segmento do livro *Gramática expositiva do chão*, trata de episódio que veio possibilitar a descoberta de um caderno de poemas, apreendido junto a outros objetos pertencentes a um homem detido pela polícia, preso na rua, pois entrara na *prática do limo*. Após a surpresa inicial advinda do motivo da prisão, o leitor depara-se com o elenco de objetos encontrados na casa do homem detido. A lista contém:

- elementos naturais: o caracol, ainda vivo, junto às cascas de cigarras, já mortas;
- alguns elementos materiais, ainda disponíveis para o uso: 1 rolo de barbante, pregos, ruelas, zíperes e 1 caneco de beber água;
- objetos materiais imprestáveis e, portanto, indisponíveis para algum tipo de uso: 3 bobinas enferrujadas, 8 armações de guarda-chuva, 1 rosto de boneca carbonizado, 3 correntes de lata e 1 caixa de papelão;
- objetos feitos à mão, caracterizados, ora como brinquedos, 1 boi de pau e 1 um boneco de pano, ora como objetos artísticos, 1 escultura inacabada e 2 esculturas em mangue: a primeira, confeccionada em material pobre, o zinco; as outras duas, em material insólito, caracterizando, contudo, o *lixo humano*, as prostitutas que habitam o Mangue, local

onde, na época, situava-se o baixo meretrício, na cidade do Rio de Janeiro. Trata-se das esculturas de *duas senhoras da zona*.

Toda a primeira parte da *Gramática expositiva do chão* constrói-se de maneira estranha e, até mesmo, absurda, através de uma *estética do choque*, reunindo objetos pertencentes a universos que nada têm em comum, de onde o poeta retira e rearticula fragmentos e palavras que:

*“... à força de serem repetidos perderam a carga emotiva, reduzindo-se a puros objetos, linguagem degradada, repetindo no plano da poesia, a experiência cubista e surrealista das colagens (papiers collés). Usando os fragmentos e vocábulos ao ponto de entulho, o poeta insufla-lhes a emoção artística através da promoção do objeto, que, colocado num contexto novo, irradia magicamente à sua volta um novo espaço artístico...”*¹¹

A essa observação de Berta Waldman, deve-se acrescentar que Manoel de Barros resgata, em seu livro, não só os fragmentos dos papéis colados utilizados por Picasso em determinada fase de sua obra ou, ainda, o encadeamento alógico na reunião dos objetos e dos materiais, à maneira do surrealismo. Tais procedimentos são retirados, também, do dadaísmo, uma antiarte que se utiliza do *ready-made*, de formas prontas, já vistas e conhecidas. Além disso, é preciso considerar a diversidade de materiais que se encontram no lixo ou nos escombros de cidades arrasadas pela guerra. Lembre-se que Manoel de Barros encontrava-se na Europa, nesse período. Contudo, é na confluência das coisas inúteis que se situa, basicamente, a poesia do autor mato-grossense.

Ainda no texto examinado, surgem, através da justaposição, signos e sintagmas que compõem o cotidiano, misturados a elementos da infância e, também, da idade adulta, sempre como referência a objetos e pertences de uso pessoal do homem detido pela polícia:

¹¹ Idem, p. 24.

*“o pneu o pente
o chapéu a muleta
o relógio de pulso
a caneta o suspensório
o capote a bicicleta
o garfo a corda de enforcar
o livro maldito a máquina
o amuleto o bilboquê
o abridor de lata o escapulário
o anel o travesseiro
o sapo seco a bengala
o sabugo o botão
o menino tocador de urubu
o retrato da esposa na jaula
e a tela”¹²*

Esse mesmo segmento do poema traz a descrição da tela feita pelo amigo do preso, o *Dr. Francisco Rodrigues de Miranda*. Mais uma vez, o poeta reúne materiais díspares, nada nobres, eleitos através da prática de um projeto que tem como base os movimentos da vanguarda surgidos na primeira metade do século XX:

*“o artista recolhe neste quadro seus
companheiros pobres do chão: a lata a corda
a borra vestígios de árvores, etc.
realiza uma colagem de estopa arame
tampinha de cerveja pedaços de jornal pedras
e acrescenta inscrições produzidas em muros
- números truncados caretas pênis coxas e 1
aranha febril
tudo muito manchado de pobreza e miséria
que não se engana é da cor encardida entre
amarelo e gosma”¹³*

O sexto e último segmento do livro tem como título *Desarticulados para viola de cocho*. O texto compõe-se de

12 BARROS, Manoel de. Op. cit. p. 155

13 Idem, ibidem.

catorze grupos de versos, divididos entre sete perguntas, formuladas por *Compadre Amaro*, e sete respostas correspondentes, resolvidas por *Compadre Ventura*, revivendo a manifestação popular do improviso ao som da viola.

O registro regional é a nota dominante, colocada, inclusive, na epígrafe do texto, supostamente retirada de *Neto Botelho*, autor da obra *Psicologia das mulatas do Catete, o vaqueiro metafísico e outras estórias demais*. Surge aqui, enquanto material poético, um tipo de saber enraizado na cultura transmitida oralmente, pela via popular, porém retrabalhada e alçada em nível artístico, na medida em que não apenas reproduz o diálogo entre dois caipiras, mas embute nessa fala alguns elementos que servem de arcabouço teórico para o fazer da poesia de Manoel de Barros, além de conter, no ato duplo da pergunta e da resposta, centelhas que iluminam um projeto estético em consonância com a arte moderna. Como exemplo, segue-se a transcrição de alguns fragmentos do texto:

“ - *Cumpadre antão*
me responda: quem coaxa
exerce alguma raiz?

- *Sapo, cumpadre, enraíza-se*
em estrumes de anta

- *E lagartixa,*
que no muro anda,
come o quê?
- *Come a lagartixa,*
o musgo que o muro.
Senão.

- *E martelo*
grama de castela, móbile
estrela, bridão
lua e cambão
vulva e pilão, elisa
valise, nurse

pulvis e aldabras, que são?

*- Palabras.”*¹⁴

Na primeira parte do livro *Matéria de poesia*, publicado em 1974, pode ser observada de maneira explícita a questão dos materiais que compõem o poema:

*“As coisas que não levam a nada
têm grande importância
Cada coisa ordinária é um elemento de estima*

*Cada coisa sem préstimo
tem seu lugar na poesia ou na geral*

*tudo aquilo que a nossa
civilização rejeita, pisa e mijá em cima,
serve para poesia”*

Em seguida, o poeta expõe a lista de algumas ações que poderiam ser praticadas em favor da poesia:

- a - Esfregar pedras na paisagem.*
- b - Perder a inteligência das coisas para vê-las.*
- c - Esconder-se por trás das palavras para mostrar-se.*
- d - Mesmo sem fome, comer as botas. O resto em Carlitos.*
- e - Perguntar distraído: - o que há de você na água?*
- f - Não usar colarinho duro ...*
- g - nos versos mais transparentes enfiar pregos sujos, terens de rua e de música, cisco de olho, moscas de pensão...*
- h - aprender a capinar com enxada cega.*
- i - Nos dias de lazer, compor um muro podre para os caramujos.*

14 Idem, p. 174-5.

j - Deixar os substantivos passarem anos no esterco, deitados de barriga, até que eles possam carrear para o poema um gosto de chão - ou como o bule de Braque - áspero de ferrugem, mistura de azuis e ouro - um amarelo grosso de ouro da terra, carvão folhas. l - Jogar pedrinhas nim moscas...”

Essa lista de ações que podem ser praticadas em favor da poesia equivale a uma série de procedimentos poéticos usados por Manoel de Barros na construção de seus textos. Os principais pontos de sua poética estão concentrados em onze itens, assim como, no livro seguinte (*Arranjos para assobios*, de 1982), o poeta organiza o *Glossário das transnomações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) - ou menos*.

O glossário é formado por onze palavras, sob a classificação morfológica de substantivos que não obedecem a uma ordem alfabética. Oito desses substantivos possuem definições absurdas que se afastam totalmente da lógica significativa a eles atribuída. No entanto, todas as acepções inventadas pelo poeta remetem para as questões internas de sua poesia. Somente três desses substantivos, iniciados pela letra *P*, trazem algum tipo de significação que se aplica de maneira direta a cada verbete do glossário. Além disso, tais acepções integram-se junto a outras que nada têm em comum com o verbete que as precede. Após a leitura do glossário, fica evidente que este não foi elaborado com a finalidade de explicar, informar ou comunicar. Aqui, a função metalingüística remete para o conteúdo dos poemas e, também, para os procedimentos que norteiam a sua confecção.

Fica ressaltada, portanto, a dupla intenção de inaugurar uma fala poética e, ao mesmo tempo, proporcionar ao leitor atônito a reflexão sobre o ato de compor. O poeta traz para o centro da discussão, em sua obra, as questões que diretamente atingem o fazer poético: o que é poesia? De que é feita a poesia e quais são os materiais que a constituem? Como fazer poesia? Para que serve a poesia?

BIBLIOGRAFIA

BARROS, M. de. *Gramática Expositiva do Chão: Poesia Quase Toda*. Rio de Janeiro: Civilização, 1992.

DALATE, S. *A Escritura do Silêncio: Uma Poética do Olhar em Wladimir Dias Pino*. Dissertação de Mestrado. FCLAS/UNESP, 1997.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

KARL, F. R. *O Moderno e o Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

LAFETÁ, J. L. *1930: A Crítica e O Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

POUND, E. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1989.