

Manoel de Barros:

ADALBERTO MÜLLER JR.

O avesso visível

ADALBERTO MÜLLER JR. é doutorando em Literatura Francesa pela USP, tradutor e poeta. É autor de *Ex officio* (Jean F. Phinera). Prepara atualmente a publicação de *O Sabão*, de Ponge.

Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo, de Manoel de Barros, Rio de Janeiro, Record, 2001.

O livro de Manoel de Barros, lançado no final de 2001, *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo* veio reafirmar a relevância que esse poeta passou a ter nas nossas letras desde meados dos anos 70, quando começa a se firmar como uma das vozes maiores da nossa poesia. Tal relevância, porém, nos anos 80 e 90 passa por uma espécie de inflação midiática, o que terá despertado a alegria excessiva de uns e a indiferença rancorosa de outros. “Meu avesso é mais visível do que um poste”, disse o poeta em *Livro sobre Nada*. É por esse avesso, que escapa aos olhares dos apressados e dos indiferentes, que talvez devêssemos começar a considerá-lo.

Em dezenas de entrevistas dadas por escrito a diversos jornais e revistas, que constituem parte considerável de sua obra, Manoel de Barros vem chamando a atenção para as peculiaridades de sua estética. Numa das mais notáveis, resultante de mais de vinte cartas trocadas ao longo de um ano entre o poeta e os editores da revista *Bric-à-Brac*, Manoel de Barros chama a atenção para o cuidado com a construção da frase:

“Anoto tropos. Palavras que normalmente se rejeitam, eu caso, eu himeneio. Contigüidades anômalas, seguro com letras marcadas em meu caderno. De repente uma palavra me reconhece, me chama, me oferece. Eu babo nela. [...] As palavras querem me ser. Dou-lhes à boca o áspero. Tiro-lhes o verniz e os vãos metafísicos. [...] As palavras compridas se devem cortar como nós de lacraia. O verso balança melhor com palavras curtas. Os ritmos são mais variados se você trabalhar com dissílabos, com monossílabos. Exemplo: *Parou bem de frente pra tarde um tordo torto.*” (1).

A constante oscilação entre os termos “verso” e “frase”, conforme se lê nessa e em outras entrevistas, aponta para uma indiferenciação entre a prosa e a poesia. Essa indiferenciação, que nada tem de fortuita, guarda uma semelhança formal com o próprio Pantanal, lugar ambíguo onde as águas e as terras se confundem. A escritura de Manoel de Barros tem algo de líquido, ela é como o líquido de que fala Ponge: “recusa-se a todo instante a manter toda forma” (2). Não será fortuita, portanto, a menção constante que Manoel de Barros faz a três autores que considera essenciais: o padre Vieira, Rimbaud e Oswald de Andrade. Com Vieira, Manoel teria “aprendido” ainda jovem a manter a frase na tensão exata, entre o clássico e o barroco, entre o erudito e o popular. Como diz um dos poemas do *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo*, o padre Vieira “pregava de encostar as orelhas/ na boca do bárbaro” (p. 47). É de Vieira também que vemesse gosto pela frase, que sustenta a anfibia da prosa/poesia. De Rimbaud, sobretudo do Rimbaud de *Illuminations*, aquele que dá à prosa uma dimensão poética nunca antes vista, o poeta brasileiro seguiu dois conselhos: a desregramento dos sentidos e o apreço pelas “pinturas idiotas”. Releiam-se as *Illuminations* sob um prisma barriano, e muito se encontrará: “a doçura florida das estrelas”; ou esta: “eu abracei a aurora de verão” (3). Eis o que Manoel de Barros chamaria de “balanço da frase”, criado pela tensão entre a economia e a rítmica verbais

e as imagens que o choque entre as palavras suscita. Em suma, o “desencontro entre a palavra e a idéia”, como ele costuma dizer. De Oswald de Andrade, enfim, acredito, a grande lição é menos o desrespeito às normas lingüísticas que uma certa *leveza* semântica, um flerte rápido e violento com o humor verbal, como num poema recente: “O céu tem só três letras./ O sol tem só três letras./ O inseto é maior” (4).

Seria preciso falar outro tanto de Proust, Pessoa e Rosa. Ou de Raul Bopp. Em se tratando de Manoel Barros, as filiações literárias são, na verdade, tão ou mais móveis quanto as águas do Pantanal. E elas não bastam para se compreender a arte desse autor. Por ora quero arriscar um pensamento que se move em outra direção. O *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo* não é um livro. Não no sentido comum. Claro, comercialmente, e concretamente, é um livro. Mas não é só isso. Manoel de Barros está escrevendo o mesmo livro, desde meados dos anos 60. Todos os livros de Manoel são amostras de um só livro. Observe-se que os títulos todos apontam para a natureza lingüística e retórica da experiência barriana: Compêndio, Gramática, Ensaio, Livro, Tratado. Para cada um dos livros, Manoel de Barros fabrica uma série de cadernos, que ele encapa com ilustrações e preenche a lápis. São milhares e milhares de versos e frases ao longo desses anos. Para quem? Sobre o quê? Com quem ele dialoga esses anos todos no seu “antro”, como ele chama o escritório em Campo Grande, recheado de livros e dicionários?

Uma coisa é certa: ele não está escrevendo sobre o Pantanal ou sobre a Natureza, ou ainda “sobre as coisas pequenas”. Não apenas. Há muito ele abandonou essa pretensão ingênua, que o poeta Nietzsche denuncia nos versos de “O Pintor Realista”: “Como obter da Natureza uma imagem completa?! Infinito é o mais ínfimo cisco do mundo!/ Enfim, ele pinta o que lhe vem à cabeça./ E o que lhe vem? O que sai de sua paleta” (5). Manoel de Barros está competindo com o Pantanal, com a Natureza. Por isso ele insiste que sua natureza é a palavra, que não pretende descrever o real,

1 *Bric-à-Brac*, n. 3, Brasília, 1989. Retomada em *Gramática Expositiva do Chão (Poesia Quase Toda)*, na seção “Conversas por escrito”.

2 Cf. Francis Ponge, *O Partido das Coisas*, São Paulo, Iluminuras, 2000, p. 102. A tradução aqui é minha.

3 Cito a tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça: *Illuminuras: Gravuras Coloridas*, São Paulo, Iluminuras, 1996.

4 Publicado na *Folha de S. Paulo (Folhinha)* de 19/1/2002.

5 A tradução é minha.

mas fantasiar: “desprezo o real porque ele exclui a fantasia” (6). Poeta da “natureza da palavra”, mais do que da palavra da natureza, embora esta seja um de seus motivos preponderantes. Mas o que é mesmo a natureza, já que tanto se fala dela a respeito de Manoel de Barros? Pode-se falar da Natureza como o conjunto dos entes, da natureza por oposição à cultura e, finalmente, da natureza humana. Se assim entendermos a palavra, todos os poetas falam e sempre falaram da natureza. E é assim, de fato, que devemos entender Manoel de Barros. Por isso é que no *Tratado* há lugar para todas as formas de natureza: a natureza da poesia (“Disfunção Lírica”); a natureza dos bichos e seres inanimados (“As Formigas”, “A Pedra”, “Os Caramujos”); a natureza da infância (“Infantil”) e a natureza dos seus personagens, seres marcados pelo abandono, pelo isolamento e pela incapacidade de viver no mundo civilizado (“O Urubuzeiro”, “Joaquim Sapé”, “O Bandarra”). Mas talvez seu grande tema seja a sua própria natureza, a natureza do eu-lírico, que está se mostrando em todas as partes de sua obra, como neste belo poema “A Pedra”:

“Pedra sendo
Eu tenho gosto de jazer no chão.
Só privo com lagarto e borboletas.
Certas conchas se abrigam em mim [...]
Às vezes uma garça me ocupa de dia.
Fico louvoso [...]
E o sol me cumprimenta por primeiro”
(p. 27).

Há tempos Manoel de Barros vem repetindo que não basta descrever as coisas poeticamente, é preciso saber dar voz às coisas, é preciso *sê-las*. O poema é, plenamente, na medida em que torna possível a eclosão do Ser. O Ser, aprendemos com Heidegger, não nos é dado: ele advém (ou não) por intermédio de uma busca que pressupõe um Projeto. Toda a poesia da alta modernidade diz isso, de Baudelaire a Celan, de Ruben Darío a Drummond. Baudelaire, aliás, marca a cisão profunda entre uma poesia que se fundamenta no ipseísmo da subjetividade, ancorada na

idéia de uma linguagem *transparente* em relação ao mundo, e uma poesia que sofre e faz sentir um abalo nos alicerces da subjetividade, na qual o sujeito lírico se *despersonaliza*, exatamente porque é posto e se põe numa distância irônica em relação a si mesmo e ao mundo. O Eu descobre o Outro na poesia antes que seja formulada a idéia de uma psicanálise. Ao se despersonalizar, o poeta não mais se vê pisando no solo firme de uma retórica: a linguagem se torna opaca, incapaz de traduzir literalmente o mundo e as angústias da existência. Mallarmé fala disso em *Crise do Verso*, e Valéry define a linguagem da poesia como um abismo. Ponge proclama a necessidade de *uma retórica por poema*. Pois bem, essa é a fonte onde bebe a poesia de Manoel de Barros. A pedra que fala no poema é, portanto, o Outro, ou o eutro (7).

Mas não é só quem fala, o que interessa saber. Pois o que nos toca é o *como*. É o *quê*. A poesia de Manoel de Barros se sustenta num equilíbrio frágil entre o erudito e o popular, entre o clássico e o moderno. Nos versos do poema citado, o decassílabo sustenta uma frase que beira a fala regional: “eu tenho gosto de jazer no chão”. Mas se olharmos (e ouvirmos) mais atentamente, percebemos que o *jazer* quebra a vigamstra do discursivo-coloquial, introduzindo um elemento de estranhamento na frase. O mesmo ocorre com o *privar com* no verso seguinte. A construção da frase com *privar com* é de uso raro (um arcaísmo), significando “conviver intimamente, ser íntimo”. O encanto das frases de Manoel provém dessa fusão da linguagem arcaica do homem do sertão com a melhor tradição clássica da língua: “Fico louvoso”. Vá o leitor aos dicionários em busca desse adjetivo. Talvez não o encontre. Pois Manoel de Barros sabe onde e como inventar. De um músico, ouvi certa vez uma definição da arte de Manoel de Barros: “ele abre a linguagem por dentro, e a deixa escancarada” (8). Não encontro forma mais acabada de dizer o essencial.

Enfim, interessa o *quê*. Falar de pedra depois de Paul Celan, Zbigniew Herbert e

6 Entrevista à *Bric-à-Brac*, obra citada acima.

7 Essa palavra foi forjada num ensaio escrito pelos tradutores de Rimbaud (cf. nota acima).

8 O músico é Paulo Brandão, do extinto Aquarela Carioca.

João Cabral é coisa assaz complicada. Mas a pedra de Manoel de Barros em nada lembra a secura e a aridez desses mestres, nem tampouco a inquietude existencial, a *nausée* sartriana da coisa. A pedra de Manoel de Barros canta. E encanta. Dir-se ia que ela é simplesmente alheia às dores dos homens. Esteja nas margens plácidas das águas do Pantanal ou nas florestas ensangüentadas da Bósnia, ela se entrega ao mero deleite de ser. “O que me me espanta mais no mundo hoje”, disse o poeta, “não é a crueldade: é a inocência” (9). É certo que é necessário entender a pedra do Holocausto, de que fala Celan; a pedra da miséria, de que fala Cabral. Mas devemos esquecer dessa pedra que “toma banho de orvalho da manhã”?

O *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo* é parte de um grande livro, que vem sendo escrito desde os anos 60. Mas esse livro já tinha seus prenúncios no opúsculo de 1937, *Poemas Concebidos sem Pecado*. Lá temos um poeta contador de histórias, que narra as peripécias de personagens meio insanos como o Mário-Pega-Sapo, cujo nome incomodava um “literato oficial”, que advogava a mudança de nome do sujeito para Mário-Captura-Sapo, para não “macular [sic] a língua nacional lá dele...”. Uma das características pouco notadas de Manoel de Barros é a sua extraordinária capacidade narrativa, com a qual condensa em poucas palavras uma série de eventos, à Kafka, como se pode ver no começo dessa narrativa curta que é “O Urubuzeiro”:

“Meu amigo Sabastião estourou a
[infância dele e mais
duas pernas
No mergulho contra uma pedra na
[Cacimba da Saúde”
(p. 21).

A partir daí, Sabastião, que passa a se arrastar como um “caranguejo trôpego”, é contratado para espantar urubus num lugar onde se charqueia carne. É então que o fantástico passa a acontecer: o toco de gente, ao invés de espantar os urubus, passa a “conversar em estrangeiro” com as aves de rapina. Como todos os “personagens” de

Manoel, Sabastião tem uma “disfunção”. Da mesma forma que Bernardo de *O Guardador de Águas* é capaz de entrar “em estado de árvore” e que o João de *Matéria de Poesia* é capaz de poesia porque “quebraram dentro dele/ um engradado de estrelas”. Diz-se que a maioria dos personagens de Manoel de Barros existe de fato. Mas, como Proust, o poeta os reinventa. E todos esses personagens passam a fazer parte desse “minhocal de pessoas” de quem o poeta fala, ou que falam de dentro do poeta. Assim como se transforma na “voz em que uma pedra fale”, o poeta tem o condão de ver o mundo pelos olhos de um Bernardo, de um Mário-Pega-Sapo. Mas ele relata o que vê, traduz o que vê em poesia, e assim nos faz ver o mundo através dos olhos da inocência. O procedimento mais uma vez é kafkiano, pois em *A Metamorfose* (10) vemos o mundo e, o que é mais, sentimento, graças à estratégia de um narrador que se situa *na medida exata entre* o personagem e o leitor. Também é kafkiana essa economia narrativa, que beira o fantástico e o surreal que se vê em outra narrativa, “Infantil”:

“O menino ia no mato
E a onça comeu ele.
Depois o caminhão passou por dentro do
[corpo do
menino
E ele foi contar para a mãe”
(p. 29).

Manoel de Barros está escrevendo há anos o mesmo livro. Por isso, ele se repete. Um dos sinais mais visíveis dessa repetição é o tom didático de algumas composições, que geralmente compõe a primeira parte de cada um dos livros. O didatismo, que também pode ser chamado de metalinguagem, é certo, vem se exacerbando, desde os últimos livros. Por isso, talvez, o *Tratado* tenha incomodado alguns leitores. Mas por que Manoel de Barros tanto quer *se explicar*? Para quem? Eis as questões que aguardam resposta.

Que é fácil cair no fastio de uma poesia tão didática, isso é verdadeiro. Essa poesia

9 “Auto-retrato aos 80”, in *Caracol Noturno*, caderno especial editado por Douglas Diegues em 1996.

10 Devo essa comparação à artista plástica Martha Barros, que, além de ilustrar os livros de Manoel de Barros, é uma excelente leitora dessa poesia.

talvez deixe evidente um certo desejo de ser compreendido que tanto tem incomodado o poeta. Um desejo, digamos logo, infantil. Gostaria até de dizer primitivo. Esse desejo fica à *mostra* como a carta do conto “A Carta Roubada” (“The Purloined Letter”) de Edgar Allan Poe. É um desejo recorrente, repetitivo. Um desejo de ser descoberto, mas de ser descoberto de forma inteligente. No conto de Poe, um ministro rouba uma carta que compromete moralmente a família real. A polícia parisiense é chamada para resolver o caso, e apesar de os investigadores esquadriharem minuciosamente, de forma *científica*, o apartamento do ministro, nada encontram. Entra em cena Arsène Dupin, que descobre a carta observando não a casa, mas as atitudes do dono da casa, o ministro. Assim, descobre que a carta estava em cima da lareira, num porta-cartões, lugar por demais visível. Em geral, os críticos de Manoel de Barros têm agido como aqueles investigadores da polícia francesa: esquadriham, analisam, decompõem matematicamente, e nada encontram, embora o poeta diga: “o meu avesso é mais visível que um poste”. Será preciso – evitando a *contaminação* (11), outro perigo – elaborar um discurso crítico que atue como a técnica de Dupin: uma fusão de matemática e poesia.

Lacan, ao comentar o conto de Poe num de seus seminários, comparou a carta ao inconsciente: ele está ali, evidente, embora não o percebamos, ou não o queiramos perceber. A poesia de Manoel de Barros se articula como tal inconsciente. Ela se mostra escondendo-se, e mais se oculta quanto mais se expõe. Por isso o seu fundamento nos remete ao domínio do erotismo e da sexualidade. Não é de hoje que o poeta só fala nisso, ou naquilo: “não bastam as licenças poéticas, é preciso chegar às licenciosidades”; “é preciso chegar aos limites mais frídicos das palavras”; “fazer vaginação com as palavras”, etc. É uma pulsão

erótica que leva o poeta a desejar o chão, as coisas viscosas, e o estado animal/vegetal de torpor. Mas não bastam conhecimentos psicanalíticos para compreender essa poesia, pois a sua pulsão erótica se fundamenta e *se realiza* com as palavras, desde as origens do poeta: “percebi aquele gostinho raro, escondido, de mexer com as palavras até que elas dessem uma resposta de mim. Era uma aventurinha secreta como fazer atrás do muro” (12).

Assim como erotiza o verbo, e se erotiza nele e com ele, Manoel de Barros erotiza a natureza com suas imagens, como se vê em um dos poemas curtos do “Livro de Bernardo”, que encerra o *Tratado*:

“O corpo do rio prateia
quando a lua
se abre”
(p. 56).

Essa volúpia da e pela imagem é uma das peças de resistência da poesia de Manoel de Barros. Precisão e lirismo aí se conciliam, mas a imagem é opaca. Não a vemos de cara. Só aos poucos, aqui, a imagem fálica do rio despejando o sêmen-luz no corpo aberto da lua se fixa, mas de forma imprecisa. Será que estou vendo o que estou vendo? Será que estamos lendo a poesia de Manoel de Barros sem atentar para essa opacidade que a cada novo livro vai ficando mais transparente? Será que essa poesia não está aí bem aberta, como a carta do conto de Poe, para que a descubramos com outro olhar senão aquele que analisa, recorta, esquadriha, invade, estupra? Será preciso talvez começar a olhar para a obra de Manoel de Barros como um todo articulado em torno de um projeto tenaz e insistente, mas cujas fronteiras (semânticas, discursivas) se movem e se deslocam constantemente, obrigando o leitor a um processo também constante de rememoração e ressignificação.

11 Na incapacidade de elaborar um discurso crítico, muitos comentaristas da obra de Manoel de Barros acabam fazendo meras paráfrases “poéticas” dos textos desse autor. É o que em crítica literária se chama de *contaminação*.

12 Entrevista a Giovanni Ricciardi, em *Auto-retratos*, Martins Fontes, 1991. Citei, ao longo desse artigo, trechos de outras entrevistas, a partir da edição do conjunto das entrevistas escritas por Manoel de Barros, que estou preparando, e que deverá ser publicada em 2003.