

O CÂNONE CRÍTICO-POÉTICO DE MANOEL DE BARROS

Goiandira Ortiz de Camargo

RESUMO: *This study aims to examine the critical-poetic literary canon in Manoel de Barros. The self-reflexivity in Barros' poetry forms a creative consciousness which articulates literary creation and critical invention in the poetic space. In Manoel de Barros's works, the poems question the crisis of the word and the compositional process which giving form to intentions presented in the author's essays allows us to depict the poet's aesthetic project. The choice of a universe of ordinary things, the preference for that which despised by society, the feeling of fragmentation, the search of an Adamic word, which denotes a lost language – all this are some of the recurrent motives that are interwoven to the lyric voice of Barros's poetry. Departing from a reshaping of the poetic canon that can be obtained by mean of a critical approach to poetry, we will examine the “critical metaphor” – the precarious condition in which the insertion of poetry in the world as metaphor inaugurates the space of criticism of the word as well as the criticism of mechanisms used for representation of reality.*

PALAVRAS-CHAVE: *crítico-poético, literatura, cânone, Manoel de Barros.*

Neste trabalho¹, pretendo examinar o cânone crítico-poético de Manoel de Barros que se explicita em uma poética articuladora de um projeto estético subjacente à sua obra. Um projeto que visceralmente instaura na poesia brasileira o lugar das coisas e seres insignificantes. Ao mesmo tempo, expõe a realidade e o homem cindido em meio a uma cultura múltipla e fragmentária, onde a idéia do sujeito histórico uno, contínuo e coerente desaparece sob as ruínas do presente. A consciência reflexiva permite ao poeta olhar o seu tempo através de seu objeto de criação e a historicidade circunstancial e literária se introduz na tessitura do poema. Essa consciência norteia os valores estéticos e éticos do poeta.

O “cogito fundamental do poeta moderno (segundo Claude Esteban) que instaura, funda apenas em suas palavras a problemática e a dimensão legível do real”,

Goiandira Ortiz de Camargo é professora da Faculdade de Letras da UFG.

¹ Este trabalho é produto do projeto de pesquisa *A poética da criação*.

são as reflexões sobre a ordem e a natureza do próprio poema, tornando o espaço poético lugar de encontro entre a criação literária e a invenção crítica, esgarçando as fronteiras entre a metáfora, própria do poético, e a crítica, própria daqueles que se debruçam na teorização e análise da poesia. Neste sentido, de acordo com João Alexandre Barbosa, a metáfora da poesia moderna se torna metáfora crítica porque em constante questionamento da palavra e dos mecanismos de representação da realidade. Na inserção dessa voz crítica, desloca-se a mimese das imediações do coração do eu lírico para se configurar em reflexo dos arranjos e tramas da linguagem e na especulação da palavra enquanto abrigo da *poiesis* e, na perspectiva hedeggeriana, morada, ainda que precária, do homem, lugar onde se sonha e se protege da falta de Deus, do transitório e das perdas. Aí a poesia é reflexão que incorpora às suas indagações a linguagem do mundo que dá conta da historicidade.

Em Manoel Barros, a “metáfora crítica” se canoniza como uma experiência que prescreve para o leitor uma poética da leitura, examina a palavra, entrelaçando a voz do poema, reduto da tradição literária e das peculiaridades de sua natureza poética, e a “voz social” que denuncia as impertinências do mundo. Na poesia barreana, essa voz social é levantada pelos seres desprezados pela sociedade. É assim que, esteticamente, ele cria suas personagens-máscaras, retiradas do limiar da cidade. Bernardo, Apuleio, Gideão, Felisdônio e outros párias exercem a voz e o canto em seus poemas.

São essas personagens que nos ensinam uma “didática da invenção” e definem o que é bom para a poesia:

“Todas as coisas cujos valores podem ser
disputados no cuspe à distância
servem para poesia

O homem que possui um pente
e uma árvore
serve para poesia

Terreno de 10x20, sujo de mato – os que
nele gorjeiam: detritos semoventes, latas
servem para poesia

Um chevrolé gosmento
Coleção de besouros abstêmicos
O bule de Braque sem boca
são bons para poesia

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

Cada coisa sem préstimo

tem seu lugar
na poesia ou na geral

O que se encontra em ninho de João-Ferreira:
caco de vidro, garrapatos,
retratos de formatura,
servem demais para poesia

As coisas que não pretendem, como
por exemplo: pedras que cheiram
água, homens
que atravessam períodos de árvore,
se prestam para poesia”

(...)

(GEC, p. 179-180)

De forma incisiva, o poeta inventaria os bens poéticos, articulando no interior do discurso do poema a reflexão sobre a experiência poética e a crítica implícita aos valores da sociedade.

O poema organiza-se em ritmo fragmentado, valendo-se da enumeração caótica, e se ancora no verbo “servir”, que por si só já é crítico, uma vez que remete para o sentido de utilidade, palavra cara à sociedade de consumo. O poeta lança e expande as imagens e as recolhe. A escolha deste verbo para estruturar os elementos enumerados revela uma profunda atitude crítica, pois cria-se uma oposição, uma ruptura entre a sociedade e a poesia: o que serve para a poesia é justamente aquilo que não tem uma utilidade para a sociedade. Do ponto de vista desta sociedade, é o inútil. Do ponto de vista da poesia, é o que lhe serve. Ao que não tem uso social, o poeta dá um uso poético.

A recuperação dos objetos inúteis e a utilização dos clichês, transformando-os em arte, apontam também para uma poética que é também uma ética fundada no conhecimento poético do mundo. Ao eleger o inútil, Manoel Barros também dessacraliza a poesia, dessublimiza-a, cria nela o espaço para as coisas consideradas antipoéticas e descompromissadas com determinados valores da estética. Ao se voltar para as coisas ordinárias, selecionar os objetos de sua poesia no que a sociedade despreza, o poeta vai estabelecendo a sua ética, e, assim, redimensiona a nossa visão do real, reconstrói o conhecimento levando em consideração a invenção, a intuição, o acaso, o que não tem valor. O poema “Matéria de poesia” é um verdadeiro manifesto em que a consciência de mundo do poeta se alia à consciência artística para traçar o seu projeto poético e ético. Vejamos outros versos:

(...)

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

(...)

O que é bom para o lixo é bom para a poesia

(...)
As coisas jogadas fora
têm grande importância
- como um homem jogado fora”
(...)
(GEC, p. 180-1)

O homem e as coisas inviáveis são recuperados pela poesia de Manoel Barros. A atitude tão contundente do poeta aponta para o lugar no mundo não só da poesia como também do poeta. Segundo Octavio Paz, o poeta vive desterrado nos subsolos da história, é um excluído, como o são todos aqueles considerados socialmente inúteis: o paria, a criança, o louco, o bêbado e o velho. Estes seres vivem no limiar da história e aproveitam de tudo aquilo que a sociedade joga fora: bule sem boca, latas, cacos de vidro, sapato velho, pente sem dente, e outros objetos menosprezados – gesto de rebeldia que vai contra a máquina da produção ao pôr para recircular o que nada produz, as sucatas, o lixo.

Junto às coisas inúteis acumuladas no poema, surgem, num relance mágico de iluminação, as imagens que unem seres e objetos incompatíveis: “chevolé gosmento”, “laminação de sábias”, “pedras que cheiram água”, “homens que atravessam período de árvore”, “alicate cremoso”, “lodo das estrelas”. A força poéticas das imagens surge das combinações mais imprevisíveis e do que é abandonado, largado pelo chão, além dos limites do que a cidade aproveita. Transfigurado em imagens, o inútil dá conta da experiência do poético; fala do mundo e do fazer do poeta; dá a resposta ao utilitário, justamente com as imagens que o colocam na berlinda, como no caso de “alicate cremoso”. O poeta inutiliza o objeto percebendo nele uma outra nuance, combinando-o com o que o corrompe e lhe rouba a praticidade. A imagem é veemente, corrosiva e bela. Em sua instantaneidade, apreendemos o poético, a instabilidade dos significados e vislumbramos uma nova linguagem, uma nova relação com o real. A imagem reordena o mundo. Examinar o poema é examinar o mundo, permeá-lo de uma perspectiva crítica, permitir à linguagem da poesia repensar o mundo através dos objetos e seres que nomeia, permitir à linguagem do mundo repensar-se na linguagem da poesia.

Esta é a comunhão da poesia barreana com o inútil. Das coisas humildes do chão, do homem destituído de valor social e da convivência amorosa e exuberante que sua poesia promove entre objetos que se evitam e se afastam em suas imagens, é que o poeta constrói uma teoria poética dentro da própria poesia. Em seus liames, uma força viva, pulsante, esvazia a palavra de sua representação cultural e instaura a infidelidade do sentido, o escrever por imagens que corrompem o entendimento da realidade tal qual a conhecemos e abre o caminho para o desconhecido, o invisível, o inaudível, que lembram Rimbaud e as suas idéias sobre a vidência e o desregramento de todos os sentidos.

A elevação do ordinário chega até o homem. Em meio às sucatas, ao lixo, o homem barreano não se destaca. Para ter lugar na sua poesia ele deve atingir a mesma condição das coisas ordinárias: “Só empós de virar traste que o homem é poesia...”

(GEC, p.186). No caminho aberto por Baudelaire quando levou para o poema o trapeiro, a prostituta, o homem da multidão, o flâneur, seres marginais, Manoel de Barros escolhe para os seus poemas as figuras que não têm uma função social, que correm por fora do sistema. São as personagens do seu universo criado que respondem ao desejo do poeta de ocultar-se, falar de si disfarçado, multiplicar-se, dar forma ao seu eu fragmentado, dramatizar a sua sensibilidade poética, e, também, criar o seu herói – o homem desse mundo conturbado e fragmentado. São personagens importantes na configuração da poética barreana, porque nos desvenda, um processo de criação que dramatiza o eu lírico e, simultaneamente, nos informam quem o poeta utiliza para falar em seu nome; aponta-nos o lugar de onde surge a elocução de sua poesia, dado importante para compreendermos a posição ideológica e a ética do poeta em seu tempo.

A lírica que, desde Baudelaire, rompeu com o coração, pelo menos como era entendida pelos antigos e pelos românticos, despersonalizando-se, em Barros vai falar de um outro, mesmo falando de si mesma, ao tomar de empréstimo à épica as *persoanae* para as variações do eu lírico. Desde o seu primeiro livro, Manoel de Barros tem paixão por esses seres que vivem a indigência social. Mário-pega-sapo, Polina, Maria-pelego-preto, Ignácio Rubafo e tantos outros povoam a infância de Cabeludinho em *Poemas concebidos sem pecado*. Em outros livros aparecem João, Gedeão, Aniceto, Bernardo, Apuleio, Felisdônio, Andaleço, espalhados por todos os seus livros, sendo que Bernardo é o mais recorrente em toda a sua obra. Estas personagens vivem a promiscuidade dos reinos vegetal, animal e mineral, escorrem de um para outro, participando da unidade com a natureza que o homem perdeu há muito tempo. São seres que, por viverem no limiar da cidade, colecionam tudo o que não tem valor de uso e está abandonado nas periferias. Com o que a sociedade jogou fora, eles constroem seus objetos lúdicos.

A criação de personagens é uma necessidade que o poeta sente de multiplicar-se em outros, de dramatizar a solidão e a fragmentação do homem moderno e corresponder à descontinuidade do real: “Eu costumo criar personagens. Eu tenho de descobrir um alter-ego em vez de falar da minha pessoa. Porque tudo o que a gente fala é da gente mesmo” (COUTO, 1994). Embora cada personagem criada seja a melhor forma do poeta dizer sobre si mesmo, elas instituem a diversidade em sua lírica, se erguem como vozes múltiplas dentro da unidade da sua voz e no movimento inverso ao do poeta romântico que se fazia porta voz do outro, seja o outro o povo ou os leitores. Barros faz do outro seu porta-voz, tornando a lírica um discurso plural, que inventa a multiplicidade.

No verbete “poesia, s.f.”, do “Glossário de transnomações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) – ou menos”, em uma das significações para poesia, consta:

“Poesia, s.f.
Raiz de água larga no rosto da noite
Produto de uma pessoa inclinada a antro

Remanso que um riacho faz sob o caule da manhã
Espécie de réstia espantada que sai pelas
Frinchas de um homem
Designa também a armação de objetos lúdicos
com emprego de palavras imagens cores sons
etc. – geralmente feitos por crianças pessoas
esquisitas loucos e bêbados”
(GEC, p.215)

A poesia seria um ponto de identificação entre o poeta e esses seres improváveis, incluindo aí também a criança. Na verdade, Barros encontra neles os parceiros para a apreensão da realidade sob a ótica do lúdico, do intuito, do inventivo. São seres que nada produzem de uso social. As personagens de Barros são comoventes, guardam uma inocência e delicadeza de alma que os unem com os poetas:

“Ai abandono de cócoras! Esse bugre Aniceto quase
[não
pára de pé como os cadarços mas usa um instrumento
[de
voar que prende nos cabelos como os poetas.
(GEC, p. 218)

Aniceto é tão inviável quanto a comparação inesperada com o “cadarço”. Nessa imagem do “cadarço”, Barros, como é de sua prática, constrói determinada combinação de linguagem, percebe certa situação poética surpreendida de um humor leve. O “instrumento de voar” preso nos cabelos, como enfeites que as mulheres usam, intersecciona Aniceto com os poetas. É interessante notar que, se de um lado Barros não fala diretamente da figura do poeta em seus poemas, por outro lado, ele vai nos fornecendo traços, através da comparação com as personagens, para compormos o perfil do poeta. Nesse sentido, acreditamos que as personagens criadas por ele são como seu duplo, alter-ego que disfarça um eu lírico comprometido com o eu biográfico, hesitante em falar na primeira pessoa, e que se esconde atrás do outro como se lesse o “Eu é um outro” de Rimbaud meio às avessas, porque, na verdade, inscreve seu desejo na fala do outro. O eu lírico despersonaliza-se, escamoteia-se para fazer do poema um lugar de vozes polifônicas, múltiplas, dando essa voz a quem socialmente não tem direito a ela.

Das personagens de Barros, “Bernardo” é a mais amada; pelo menos é a que aparece mais nos seus livros. Talvez porque oriundo do seu universo biográfico da fase adulta, de dono da fazenda no pantanal, e ainda tenha até hoje convivência com essa figura. “Bernardo” é um bugre pantaneiro que ganhou até um capítulo da prosa poética do autor, *Livro de pré-coisas*, e talvez seja o que mais condensa todas as outras personagens citadas. No *LPC*, ele é “O personagem”. Citemos alguns fragmentos:

“1. No presente
Quando de primeiro o homem era só, Bernardo era.
Veio de longe com a sua pré-história.
(...)

De dentro de seus cabelos, onde guarda o seu fumo,
 seus cacos de vidro, seus espelinhos, nascem
 pregos primaveris!
 Não sabe se as vestes apodrecem no corpo senão
 quando elas apodrecem.
 É muito apoderado pelo chão esse Bernardo.
 (...)
 Com bichos de escama conversa. Ouve de longe a
 botação de ovo de jacaroa.
 (...)
 Passarinhos do mato, bem-te-vi, João-Ferreira,
 sentam no ombro desse bandarra para catar
 imundícia orvalho, insetos.
 (...)
 No pátio, cachorro acua ele. (Pessoas com ar de
 quelônio, cachorro descompreende.) Galinhas
 bicoram seu casco.
 Mal desenxerga.
 (Nem mosca nem pedrada desviam ele de ser
 obscuro.) Bernardo está pronto a poema. Passa um
 rio gorjeando por perto. Com as mãos aplaina as
 águas. Deus abrange ele.”
 (GEC, p. 243-4)

Situado na origem dos tempos, portanto, mítico, Bernardo se confunde com o chão, se confunde com os bichos, assume características deles. Perdido no tempo e indefinido o lugar de onde veio, Bernardo integra-se à natureza e pelo que descreve o poeta é “o puro traste em flor”, é quase um chão ou uma árvore, pois nele toma lugar passarinhos. É a extremização do humano, sem seus referenciais culturais. Bernardo é um ser sem os sinais da sociedade de consumo, destituído de qualquer valor social, vive na fronteira entre o vegetal e o animal. E por fim é aquele que o poeta elege, dele nascem as imagens poéticas: “pregos primaveris” e “rio gorjeado” que concentra pássaro, canto de pássaro e ruído de rio. O rio canta e se canta, já não é mais rio, mas também já não é mais pássaro. A imagem aprofunda seu grau de metaforicidade até se perderem as lembranças do real. E como já prescreveu “João”, outra personagem: traste, Bernardo “está pronto a poema”.

São essas as personagens barreas, capazes de ensinar-nos a relacionar de um outro modo com a vida. Em sua humanidade residual, guardam uma ternura comovente e se aproximam dos poetas. Sem uso social, Barros dá a esses seres um uso poético: servem para o poema, e é por meio deles que o poeta faz a sua crítica à sociedade. Mas, sobretudo, faz sua crítica à poesia estabelecendo um cânone crítico-poético sui generis na série literária brasileira.

BIBLIOGRAFIA

BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

- BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão*. Poesia quase toda. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1990.
- _____. *O livro das ignorâncias*. Rio de Janeiro, Record, 1997.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Cultrix, 1983.
- _____. *As ilusões da modernidade*. São Paulo, Perspectiva, 1986.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Traduzido por Ivo Barroso. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- CAMARGO, Goindira de F. Ortiz de. *A poética do fragmentário*. Uma leitura da poesia de Manoel Barros. Rio de Janeiro, Faculdade de Letras/UFRJ, 1996. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte provável*. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- ESTEBAN, Claude. *Crítica da razão poética*. Traduzido por Paulo Azevedo Neves da Silva. São Paulo, Martins Fontes, 1991.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Traduzido por Marise Curioni. São Paulo, Duas Cidades, 1978.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Traduzido por Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- PERRONE-MOISÉS, Leila. *Altas Literaturas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.