

O MESMO, O DIFERENTE: CONVERSA INFINITA NA LÍRICA DE MANOEL DE BARROS

Vanderluce Moreira Machado Oliveira (UNEMAT/IFMT)

Madalena Machado (UNEMAT)

Resumo:

Neste trabalho apresentaremos uma leitura crítica da lírica do poeta mato-grossense Manoel de Barros (Cuiabá 1916 – Campo Grande 2014). Depreendemos que este autor emprega a repetição/reescritura de suas primeiras criações líricas, mais especificamente do seu livro inaugural **Poemas concebidos sem pecado** (1937) no seu *corpus* maduro, levando em consideração suas produções a partir da década de oitenta, com a publicação do livro Arranjos para assobio, e que se estendeu até sua última publicação **Escritos em verbal de ave** (2013), livros de despedida do poeta, no qual o sujeito poético despede-se do personagem mais conhecido do escritor, o vaga mundo Bernardo da Mata. Entendemos que este recurso faz parte de seu procedimento estético de criação. Sendo assim, reencena versos, personagens, o menino, o mendigo, o pássaro, o motivo, palavras do campo semântico da natureza, água, pedra, rio, lesma, ritmo, dentre outros. Ainda que fale do mesmo, para este autor não é o ato de dizer que importa, mas redizer de si e do outro, e neste redizer, dizer ainda uma primeira vez, “Repetir, repetir até ficar diferente” – uma conversa infinita. Bosi (2000) no texto “Poesia - Resistência” afirma que o poeta moderno perdeu a capacidade de nomear por isso volta para seu próprio código, qual seja, faz poesia sobre poesia, elemento também recorrente na poética deste autor. Nesta perspectiva, inferimos que as composições poéticas de Barros configuram-se como obra aberta, conforme acepção do semiótico italiano Umberto Eco, pois além de seu caráter de inacabamento, dialoga com outros sistemas semióticos, a exemplo da fotografia, e da pintura – há poemas que apresentam um nível tão elaborado de imagens poéticas, em um gesto de praticamente emudecer o verso e ressaltar seu caráter imagético. Ademais, este ato permite várias possibilidades de leituras. Este autor é acima de tudo um criador de sentidos, artesão das palavras matéria e corpo da poesia. Além disso, não se furtou à visão de seu tempo, sua poesia não trata somente do homem integrado à natureza no Pantanal, mas lança um olhar crítico sobre o sentido de ser na sociedade atropelada pelo capitalismo e consumismo, daí sua escolha em lançar o olhar para o diminuído, os desvalidos, idiotas de estrada, a prostituta, o menino e o velho. Nesta leitura, entendemos que Barros colocava a lírica em abertura, em movimento contínuo em busca de sentidos novos, o diferente. O que evidencia que sua lírica não era cópia, mas buscava o devir que segundo ele era o “dom do estilo”. Então, repetir/reescrever para ele era sedimentação de procedimentos estéticos alcançados pela distorção da norma.

Palavras-chave: homologia, procedimento, criação.

“A poesia não existe para comunicar, mas para comungar”.
(Manoel de Barros)

O verso de Manoel de Barros que usamos como epígrafe pode ser visto como uma súpula de sua criação poética. Isso tanto no que concerne ao plano do conteúdo, como ao plano da expressão, aos sentidos, as várias possibilidades de leitura que podem ser atribuídas a este *corpus*. Sua poesia não tem a finalidade de informar, comunicar, mesmo porque este não é papel de nenhuma composição lírica __ não se faz poesia com a razão e a lógica, conforme as palavras do poeta: “Não gosto de dar confiança para a razão, ela

diminui a poesia”. Faz-se poesia com a palavra, seu corpo, matéria e alma, com a invenção, criação imaginária, com a sensação, a percepção e com a confluência de outras artes e outros saberes. As criações poéticas deste autor têm como substrato uma representação da linguagem nossa de todo dia, aliada a certos aspectos arcaicos que enriquecem o universo linguístico, como a criação de palavras novas desde as existentes. O que promoveu o “criançamento das palavras”, e criou uma “língua brincativa”. Constitui-se também como essência desta lírica o diálogo interartes, pois há nela uma presença marcante de analogia entre a poesia/literatura e a imagem/pintura, a fotografia, o cinema.

As reflexões homológicas interartes sempre despertaram interesses em estudiosos e artistas. As relações existentes entre a poesia e a pintura estão ligadas ao surgimento da arte, isso desde a rupestre. Aquela época o homem ainda não dispunha de uma linguagem articulada, mas como a necessidade de comunicar-se é inerente ao gênero humano, ele encontrou um modo alternativo para comunicar-se _ registrar seus feitos cotidianos nas paredes das cavernas. Dos desenhos rupestres que nos fora legado pelo homem primitivo é possível vislumbrar uma atmosfera poética na luta diária pela sobrevivência. Cada dia trazia algo diferente, lugares diferentes e a busca constante por manter-se vivo em ambientes inóspitos. Embora tais desenhos não tragam registros verbais escritos, trazem em seu bojo todo o lirismo do homem que vivia no limite da existência, o que corrobora a ideia da pintura ter contornos líricos. As pinturas rupestres vão muito além de representar os cenários cotidiano do homem nômade que vivia em cavernas e enfrentava as adversidades, ela diz daquele homem, de suas ações e preocupações, de seu modo de pensar, do seu sentido de ser e estar no mundo, do lugar em que vivia e também demonstra sua capacidade de criar, de inventar e de superar-se.

Como o homem primitivo ainda não dominava o código escrito, nem mesmo tinha uma linguagem articulada não nos legou registro acerca da correspondência entre poesia e pintura. Então, as primeiras reflexões sobre este símile são nos legadas por Simonides de Ceos (556 aC - 468 aC) poeta lírico grego que asseverava que “A pintura é a poesia muda e a poesia, a pintura que fala”. Deste modo, o poeta ressaltava as semelhanças entre estas manifestações artísticas à primeira vista distintas, e iniciava uma reflexão sobre a relação de parentesco entre as artes. Diante de assertiva de Simonides depreendemos que ele pertencia a uma tradição crítica de poética que buscava compreender a relação de existência comum entre as artes.

Tais homologias também foram apontados nos estudos de Platão, no **Fedro** abordava sobre a semelhança entre a escrita e pintura. No **Crátilo**, ponderava a propósito da semelhança de nomes às coisas de algum modo não acontecer, embora esclarecesse que tal possibilidade lhe agradasse. O que demonstra que o filósofo refletia acerca da possibilidade de relação interartes o que o levou a abordar sobre as correspondências entre pintura e poesia, no seu postulado de imitação, *mimesis*. Mas tal discussão será retomada e ampliada nos livros II, III e X da **Republica** em que apresenta considerações sobre este ponto específico, quando fala sobre a poesia de Homero, e sobre outras artes por ele consideradas como pintura da vida, a exemplo da música, da pintura e até a arquitetura.

Entretanto, para o filósofo, tanto a poesia como a pintura eram artes de simulação, suas representações nada mais eram do que aparência da realidade e não sua essência em si. No **Sofista**, diálogo em que demonstrou seu descontentamento com os retóricos/sofista, a quem caracterizou como mercadores do conhecimento e criadores de imagens ilusórias, retomou a discussão sobre a produção mimética de imagem e definiu a existência de duas espécies de fabricação de imagens, a primeira imitativa e a segunda ilusória, as quais considerava como mera cópia, por isso desprovidas de verdade. Ainda que o filósofo na sua busca vã pela verdade desprezasse as artes de imitação, como a poesia e a pintura suas reflexões a propósito delas contribuíram imensamente para estudos posteriores, e, superada a noção de verdade absoluta, tornou-se possível enxergar as contribuições de tais homologias para arte em si dada a permeabilidade dos objetos artísticos, fato que muito colabora para sua polissemia.

Aristóteles em sua **Arte poética** também tratou sobre o símile pintura e poesia em um raro momento em que discorreu sobre a lírica, pois em seus estudos priorizou a tragédia e a epopeia que tratam de ações elevadas. A poesia ao contrário não representa uma ação elevada, representa homens iguais a nós, deste modo o filósofo relacionou a identidade do ditirambo, leia-se lírica à pintura de Fídias. Para ele, “O poeta (...) é imitador tanto como o pintor e qualquer outro artista que cria imagens”. (ARISTÓTELES apud COMPAGNON, 2007, 75). Depois temos o fundamento de *Ut pictura poesis*, do poeta latino Horácio, herdeiro de uma tradição helênica e que é uma voz que sedimenta a lírica do ocidente, pois redimiu a lírica do limbo platônico. Para quem também existe uma semelhança entre poesia e pintura, e discute a propósito deste símile.

Traçamos um percurso sobre a origem da correspondência entre literatura e imagem desde a antiguidade. À época este símile estava associado ao conceito de representação, imitação de ações. Nossa intenção nesta leitura crítica é observar como

Manoel de Barros, um poeta que vislumbrava inovações formais, e, isso é perceptível tanto em suas obras de criação literária quanto em entrevistas, buscava discorrer sobre seu processo de criação, demonstrava claramente que dialogava com a tradição clássica de lírica bem como apontava caminhos ou descaminhos para a lírica de seu tempo. Não se furtou a também empregar em suas criações poéticas o diálogo interartes e nosso objetivo é lançar uma discussão sobre como o emprego de tal elemento figura em seu procedimento de criação e quais os efeitos de sentidos podem ser hauridos a partir dele.

O autor mato-grossense não se restringiu a trazer para seu *corpus* poético somente a pintura, mas também estabeleceu relações com um novo código visual, a fotografia, cuja gênese é de 1838 e graças às inovações da indústria e da tecnologia desde então saiu de um espaço limitado e atingiu a amplidão, na medida em que trouxe a noção de que tudo poderia ser fotografado. Quando de seu surgimento causou certa polêmica, pois alguns pintores acreditavam que ela colocaria a pintura por terra, mas ao contrário disso, possibilitou alguns pintores a empregarem seu modo de angulação em suas pinturas e deste modo revitalizar seus processos formais de criação.

Em Barros o meio empregado para que isso se dê é a linguagem. Há inúmeros composições líricas dele em que é perceptível observar como ele manufatura a palavra para atribuir-lhe contornos plásticos, a exemplo do empreendido no poema XIX do **O livro das ignorâncias** (1993), vejam:

XIX

**O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa era a
imagem de um vidro mole que fazia uma volta atrás
de casa.**

Passou um homem depois e disse: **Essa volta que o
rio faz por trás de sua casa se chama enseada.**

Não era mais a **imagem de uma cobra de vidro que
fazia uma volta atrás de casa.**

Era uma enseada.

Acho que o nome empobreceu a imagem. (grifos nossos)
(LI, 303).

O poema está estruturado naquela oposição entre o saber popular pautado na vivência/ experiência e o saber erudito pontuado pela razão comumente encontrado nas suas criações. No poema também há o encontro de duas fases da vida, a da criança que ainda não perdeu a capacidade de admirar-se com as coisas, pois as enxerga com sua potência de imaginação, criação e recriação, por isso é a voz lírica do poema e a do adulto, que busca vislumbrar somente o lado prático e utilitário das coisas, voz da razão.

Observe como o poeta organiza a disposição das palavras no poema, como repete a mesma estrutura frasal para criar o efeito ondeante da curva do rio que assemelha-se ao “ vidro mole”. Para além disso, ele lida aqui, com dois elementos diferentes que também refletem a imagem, o vidro e água. Tudo contribui para reforçar os contornos plásticos do poema, que é desfeito em seu segundo movimento quando o adulto presente na cena lírica nomina a imagem de enxada. Quando a imagem é explicada racionalmente toda aquela carga de imaginação e encantação é retirada da voz lírica, e o nome empobrece a imagem, como é possível ver no último verso na afirmação de desapontamento. Isso demonstra como bem declarava Manoel de Barros que “a razão não faz bem ao poema”.

Seguindo a ideia da homologia interartes no poeta brasileiro, na primeira parte do livro **Ensaio fotógrafo** (2000), vemos a incursão do sujeito poético por outro meio de criar imagens, aqui o diálogo é com a fotografia. O primeiro poema do livro é intitulado “O fotógrafo”, entretanto, diferentemente dos fotógrafos existentes, o sujeito fotógrafo de Barros tenta capturar o inapreensível. E segue nesta empreitada, conta sobre as dificuldades de fotografar o silêncio, que embora seja atividade difícil, não o esmorece, como um observador de minúcias, depois de sair de uma festa sai pelas ruas da cidadela madrugada adentro fotografando coisas, as quais há uma impossibilidade da lente de sua câmara capturar, como: um silêncio que carrega um bêbado, o perfume de um jasmim, uma lesma pregada na existência, uma nuvem de calça. O desejo do sujeito lírico, não é o de simplesmente reter um ângulo sob uma determinada perspectiva de uma pessoa, ou objeto, mas reter sua essência, como no verso “Tinha um perfume de jasmim no beiral de um sobrado. Fotografei o perfume”. A fotografia é a captura de um instante que poderá ser retido é repetido inúmeras vezes, pois a cada momento que alguém olhar para a imagem nela refletida, será possível rever aquele momento retido pelas lentes da câmera é transferido para a superfície plana do papel, a qual poderá ser guardada de diversos modos, inclusive poderá ser arquivada na memória do sujeito. Contudo, isso é bem diferente do que acontece no poema cujo verso citamos, pois, o elemento fotografado não é passível de ser registrado, de tornar-se um objeto, isso nem nas lentes da câmera e nem poderá ser transfigurado para o papel, sua existência será somente captada pela memória olfativa do sujeito fotógrafo/poético. É nessa confluência de percepção e sensação que reside o efeito estético do poema.

Neste livro, encontramos ainda na primeira parte o poema “Despalavra” no qual o sujeito lírico atinge o reino da imagem através da “despalavra”, isso seria um retorno a um tempo mítico em que as palavras, as letras ainda não existiam e assim estavam livres

de referências, normas e conceitos. Por isso o emprego do prefixo *des*, o qual tem um papel importante para Barros, porque ele o utiliza com certa frequência para criar novas palavras, ou destorcer o sentido de palavras já existentes. No reino da imagem, o poeta assemelha a um deus e tem o poder de criar e nominar as coisas, fazê-las adquirir qualidade de outras coisas, por mais que racionalmente isso não fosse possível e mais ainda, o poeta pode fundir-se a elas e sê-las. No reino da imagem só há uma imensidão na qual é possível o poeta criar ou aumentar o mundo, seria semelhante a uma grande tela em branco na qual o artista fosse criando/nominando, águas, animais, pássaros, rios, árvores, pedras, o homem integrado à natureza, vejam:

DESPALAVRA

Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da despavbra.

Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades humanas.

Daqui vem que todas as coisas podem qualidades de pássaros.

Daqui vem que todas as pedras podem ter qualidades de sapo.

Daqui vem que todos os poetas podem ter qualidades de árvore.

Daqui vem que todos os poetas podem arborizar os pássaros.

Daqui vem que todos os poetas podem humanizar as águas.

Daqui vem que todos os poetas devem aumentar o mundo com as suas metáforas.

Que os poetas podem ser pré-coisas, pré-vermes, podem ser pré-musgos.

Daqui vem que os poetas podem compreender o mundo sem conceitos.

Que os poetas podem refazer o mundo por imagens, por eflúvios, por afeto.

(EF, 2010, p. 383). (grifos nossos).

Podemos inferir que “o reino da despavbra” é um lugar desejado pelos poetas, pois nele as coisas ainda estão recebendo seus primeiros sentidos, e neste lugar o poeta tem o condão de criá-las em um gozo da linguagem, porque está em um mundo inventado por ele, assim pode dar-lhe o efeito por ele desejado.

A relação com a fotografia é tão marcante neste livro que sua segunda parte recebe o título de “Álbum de família”, o álbum é uma espécie de arquivo no qual pode-se guardar as fotografias, pois assim como a pintura ela tem a superfície plana, o que permite certa mobilidade de escolha de tamanho é disposição para serem guardadas. Na segunda parte, ao contrário da primeira parte do livro na qual visualizamos um fotógrafo, que através de suas lentes tenta capturar a representação inapreensível do outro, aqui, nos deparamos

com um autorretrato. Inclusive este é o título do primeiro poema desta seção. Nele, a *persona* poética além de fazer gracejos sobre o momento de seu nascimento, também faz alusão sobre 14 vezes que morreu. Deprendemos que essas mortes, na verdade, representam fases, transições etapas da vida deixadas para trás. Ainda, afirma que só falta à última, uma referência clara, à morte física. A voz lírica fala sobre 14 livros que escreveu. Nesta afirmação, percebemos que a voz do sujeito poeta parece colada à voz lírica. Notamos que o autorretrato pertence a uma época de maturidade do sujeito poético/poeta, em que já atingiu autoconhecimento, por isso consegue expressar sobre si e sobre o outro. Como o próprio título da seção indica, os poemas que se seguem trazem como tema a família do sujeito lírico, o pai, o irmão, o avô. Estas figuras são integradas à cena poética através das lembranças de tempos idos. E a fotografia também pode ser enxergada como um repositório de lembranças, assim colecionar fotos pode assemelhar-se a colecionar o mundo que não fosse pelas fotos estaria em alguma medida relegada ao esquecimento.

Para Susan Sontag (1982) no texto “A caverna de Platão”, “Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa por a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento ___ e portanto, ao poder. (p. 14). Entendemos que assim como na poesia na qual o poeta cria imagens com as palavras pela a forma como as seleciona e combina, o fotógrafo também tem o poder de selecionar o objeto e mesmo escolher sobre qual perspectiva pretende retratá-lo, assim como o pintor, por eles criarem imagens. Além disso, estes sistemas semióticos distintos podem converter experiências em imagens. E claro, que cada uma delas têm seus aspectos formais específicos, a poesia é composta com as palavras combinadas em versos, sons, ritmos, rima, repetição, metáforas, dentre outras, dispostas em papel em branco, as palavras as descrevem uma vez terminadas. Os elementos formais da pintura por sua vez são: tela em branco, linhas, cores, tons de claro e escuro, e pinta as ações enquanto elas acontecem. A foto possui duas etapas: uma química e a outra física, tem plano, o close e também elementos como a extensão de campo, expandir, corte, dentre outros, e configura-se como o aprisionamento de um instante da realidade.

Prosseguindo o fio da homologia interartes no *corpus* poético de Manoel de Barros, podemos trazer para esta seara o livro intitulado **Poemas Rupestres** (2004). Como o próprio título sugere, trata-se de poemas cuja linguagem busca a infância da língua, sua gênese, seu nascedouro. O poema é bastante descritivo, tem um tom quase narrativo, os detalhes pormenorizados que o sujeito lírico dá sobre a visão do menino,

sobre como enxerga como pássaro de modo amplo, faz com que o poema tenha contornos plásticos:

1
Por viver muitos anos dentro do mato
moda ave
O menino pegou um olhar de pássaro _
Contraíu visão Fontana.
Por forma que ele enxergava as coisas
por igual.
como os pássaros enxergam.
As coisas todas inominadas.
Água não era ainda a palavra água.
Pedra não era ainda a palavra pedra.
E tal.
As palavras eram livres de gramática e
podiam ficar em qualquer posição.
Por forma que o menino podia inaugurar.
Podia dar às pedras costumes de flor.
Podia dar ao canto formato de sol.
E, se quisesse caber em uma abelha, era
só abrir a palavra abelha e entrar dentro
dela.
Como se fosse infância da língua. (PR, 425).

Além da descrição detalhada sobre como as coisas inominadas poderia assumir qualidade de outras conforme o poema “Despalavra”, temos um elemento novo que chama atenção nesta cena lírica. Ela está sendo observada de cima, do alto, do voo do pássaro. Deste modo, temos aqui não somente as formas de capturar as imagens como pontuamos anteriormente. Neste poema, temos a imagem em movimento, o pássaro em seu voo vai vendo as a cena e tudo que está composta nela, como se fosse uma câmera cinematográfica. A imagem retida pela visão do pássaro é mais definida do que a visão do homem, é mais colorida, tem alcance maior, isto porque conforme os manuais de ornitologia alguns pássaros possuem uma terceira camada na visão que o homem não tem. E a visão do pássaro retratado por Manuel de Barros fundida à do menino mostra um amplo cenário em movimento dos 9 poemas que compõem a primeira parte do livro. O poema número 9 representa o desejo do sujeito poético em se enveredar por outro sistema de captura de imagem, a exemplo nas câmeras cinematográficas:

9
Fomos rever o poste.
O mesmo poste de quando a gente brincava de pique
e de esconder.
Agora ele estava tão verdinho!
O corpo recoberto de limo e borboletas
Eu quis filmar o abandono do poste.
O seu estar parado.

O seu não ter voz.
O seu não ter se quer mãos para se pronunciar com
as mãos.
Penso que a natureza o adotara em árvore.
Porque eu bem cheguei de ouvir arrulos de passarinhos
que um dia teria cantado entre as suas folhas.
Tentei transcrever para a flauta a ternura dos arrulos.
Mas o mato era mudo.
Agora o poste se inclina para o chão _ como alguém
que procurasse o chão para repouso.
Tivemos saudades de nós. (PR, 430).

O poema, assim como as outras composições que constituem a primeira parte do livro apresenta aquele tom descritivo narrativo com marcas de espacialidade definidas lembrando uma tela, o que confere a ele aquela aparência de quadro pintado com palavras, mas o que ganha destaque aqui, é o desejo do eu lírico em “filmar o abandono do poste”, em sua imobilidade e em sua transfiguração para árvore que agora servia para abrigar os passarinhos. De algo inanimado, ele convertera-se a algo em a vida era capaz de transbordar-se.

Para sumarizar, podemos dizer que o discurso interartes está presente na poética de Barros desde seu primeiro livro **Poemas concebidos sem pecado** (1937) em que é possível verificar a incursão do escritor pela fotografia. Na terceira parte do livro “Retratos a carvão” nos é apresentado o retrato de cinco personagens cujos nomes são títulos dos poemas e que vivem condições sub-humanas. Deste modo, suas fotografias não são coloridas, mas à carvão em preto e branco porque este é modo mais conveniente para retratá-los uma vez que faltava cores em suas vidas. Também é possível verificar a presença do símile poesia e pintura, parece nos que isso é traço característico desta poética. Além disso, a poesia é gênero que nutre-se de outros, sua permeabilidade permite que ela também se nutra de outros sistemas artísticos, para com isso aumentar sua polissemia. E tendo sido Manoel de Barros um artista versátil, lançou mão de todos os recursos através dos quais poderia criar e reter imagens. Não estamos nos referindo somente a objetos artísticos ou através dos quais se poderia criar obras de arte, mas também naqueles meios de observar as imagens fornecidos pela natureza como a água, ou ainda em objeto como o vidro. Nele, ela, a imagem está na fronteira da imaginação/invenção e do intelecto e funcionam como uma forma de interpretação do mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Sel. Textos: José Américo Motta Pessanha. Trad. Edouro de souza. São Paulo: Nova Cultural. 1987.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**. 4ª ed.: São Paulo: Perspectiva, 2001
- BARROS. Manoel. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984
- COMPAGNON. Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: UFMG, 2007
- KLEE, Paul. **Sobre a Arte Moderna e outros ensaios**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001
- PLATÃO. **A República**. São Paulo: Atena, 1956
- _____. **Fedro**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora da UFPA, 2011
- _____. **Górgias**. Tradução de Daniel R. N. Lopes. São Paulo:2011
- _____. **Sofista**, tradução de Daniel R. N. Lopes. São Paulo:1972
- SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1982
- SPINA, Segismundo. **Introdução à Poética Clássica**. São Paulo: Martins Fontes, 1995