

AS POÉTICAS DISSONANTES DE MANOEL DE BARROS E RENÉ MAGRITTE

Suzel Domini dos Santos (UNESP/SJRP)¹


Resumo: A poesia de Manoel de Barros está marcada por um forte desígnio de renomeação das coisas, característica que evoca uma relação dialógica com a pintura de René Magritte, artista que se vale de jogos que colocam sob uma perspectiva de contraste as noções de realidade e de representação da realidade. A vivência convencional do mundo pode levar o homem a um estado de automatismo, engessando as faculdades da percepção. Diante disso, os projetos estéticos de ambos os artistas, cada um à sua maneira, convidam o receptor a uma postura crítica, combatendo a apreensão mecanizada das coisas. Para ambos, é preciso experimentar o mundo em suas raízes, para além de todo entendimento automático e imediato, e pensá-lo.

Palavras-chave: Manoel de Barros; René Magritte; Desreferencialização; Dissonância.

Em um dos aforismos poéticos pertencentes à série que constitui a terceira parte de *Livro sobre nada* (1996), homônima ao livro, a voz lírica de Manoel de Barros enuncia: “A terapia literária consiste em desarrumar a linguagem a ponto que ela expresse nossos mais fundos desejos.” (BARROS, 2010, p. 347). Eis aí, imbricada nessa composição imagética, a presença explícita e bem marcada da reflexão metalinguística, aspecto recorrente na obra de Barros, e que manifesta, no trecho destacado, um ponto medular de seu pensamento acerca do ser e do fazer da poesia, qual seja a concepção de que o poético advém de uma intervenção criativa nas formas habituais da linguagem.

Apesar da aparência de rusticidade e espontaneidade – marca de estilo articulada por meio do aproveitamento de particularidades do texto em prosa, do uso de coloquialismos e regionalismos, e da apropriação dos semas da natureza e da simplicidade –, essa poesia insere-se na esteira de uma vertente mais racionalista, uma tendência cultivada por poetas que pensam os modos de se compor o poético e que introduzem a reflexão sobre os aspectos formais no seio do próprio tecido lírico, incorporando a metalinguagem como mecanismo legítimo de construção da poesia. Assim sendo, podemos entender a poesia de Barros enquanto linguagem que se expressa por meio do poema do poema, haja vista que toma a palavra, concomitantemente, como objeto e como tema.

¹ Doutora em Teoria e Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), campus de São José do Rio Preto. Contato: su.domini@yahoo.com.br.



Dentre os procedimentos que caracterizam o fazer poético em Barros, notamos a recuperação de particularidades de criação da poética de outros autores e artistas, ou seja, o poeta as lê, criticamente, e as incorpora aos propósitos de sua própria poética. Isso revela uma grande preocupação com a forma, na medida em que aponta para o objetivo de estabelecer uma assinatura poética singular.


Integrando um universo poético não apenas fundado, mas também transpassado pela reflexão crítica, a linguagem arquitetada pelo poeta estabelece um diálogo direto com a tradição literária, filiando-se ao projeto da modernidade. Pensamos que a possibilidade de analisar essa poesia pelo viés de uma aproximação com a tradição moderna assenta-se, sobretudo, na constatação de que a metalinguagem constitui um dos elementos formais mais acionados por Barros em seu fazer, de modo que sua poesia se caracteriza pelo entrelaçamento de dois espaços de linguagem, o imagético e o metalinguístico.

A metalinguagem, enquanto fator intrínseco ao corpo do texto poético, concede ao leitor a oportunidade de rastrear, estudar e sistematizar o pensamento fundador de uma obra, seu projeto estético. Devido à presença marcante de sugestões, composições e argumentos metapoéticos² nos poemas compostos por Barros, é possível propor uma sistematização das concepções que integram sua visão de poesia, bem como do decalque dessas concepções na estrutura de sua obra, tendo em vista que as escolhas realizadas durante o fazer acabam por refletir a visão que emerge dos versos.

O sujeito lírico de um dos poemas de *O livro das ignorâncias* (1993) faz a seguinte afirmação: “Desaprender oito horas por dia ensina os princípios” (BARROS, 2010, p. 299). Esse aforismo demarca um aspecto fundamental da poesia barrosiana, que é o forte propósito de reinventar as coisas pela palavra, desmontando aquilo que as convenções estabeleceram, sejam elas linguísticas, sociais, políticas, etc.

Ao propor a renomeação e a resignificação das coisas que compõem o mundo, por intermédio da composição de um universo poético único, que transcende a referência mais direta da linguagem e da lógica convencionais, o poeta desnuda o desvão que se coloca entre as coisas e os nomes que as designam, expondo a arbitrariedade que caracteriza os sistemas de comunicação e representação.

² Considerando que o conceito de *metaliteratura* aplica-se, entre outros casos, às obras que enfocam a compleição do gênero ao qual elas próprias se vinculam, assimilamos a poesia de Manoel de Barros como metapoesia.



A poesia de Barros é marcada por um forte impulso de subversão, e busca, o tempo todo, alcançar uma verdade mais original das coisas, promovendo uma “desaprendizagem” constante. Essa poesia manifesta “as intimidades do mundo” (BARROS, 2010, p. 299), como diz um outro verso do poeta. Ou seja, essa poesia manifesta uma verdade das coisas alheia aos sistemas convencionais de representação, uma verdade estética, evocada pela experimentação fenomênica, reflexiva ou contemplativa. Trata-se, então, de uma poesia que se volta para as coisas em busca da essência, tentando plasmar o Ser. O propósito que impele o fazer criativo de Barros é tocar o íntimo do mundo, é experimentar um sabor das coisas imprevisito pelo hábito.

Sublinhamos que “desaprender” implica fazer o contrário, e isso caracteriza uma conduta de negação daquilo que está posto por via da edificação de uma nova ordem, por sua vez calcada na “desarrumação da linguagem” (BARROS, 2010, p. 347), na promoção da “loucura das palavras” (BARROS, 2010, p. 153). As composições imagéticas que encontramos nos livros publicados pelo autor arquitetam uma verdade poética original dos elementos focalizados, estabelecendo uma organização que desestabiliza a lógica pré-determinada e concebe uma realidade de aspecto estranho que, pelo menos à primeira vista, desacomoda ou choca o leitor.

A poesia desarticula as tentativas de modalização normativa impostas pela convenção, frustrando-as na medida em que desvela o caráter plurissignificativo e multifacetado das coisas por meio da reorganização dos signos. Uma experimentação consciente e ativa da vida celebra o desdobramento das coisas para além da compreensão habitual, da compreensão regida pelos limites da linguagem funcional. E é justamente isso que a palavra poética incita ao convidar o espírito para os exercícios de contemplação e reflexão. Nesse sentido, a poesia poderia conduzir o homem, o leitor de poesia, a uma experiência mais íntima e surpreendente do mundo, menos determinada pela convenção e, portanto, menos automatizada. Mais: a poesia poderia reconduzir o homem a um estágio de percepção ativa e espontânea, visto que o entendimento autônomo do mundo é natural na criança.

Considerando tais características da poesia de Barros, é possível estabelecer uma leitura dialógica com a obra de René Magritte, na medida em que o pintor belga propõe, de modo quase obsessivo, jogos que colocam sob uma perspectiva de contraste as noções de realidade e de representação da realidade.

Segundo aponta Carolina Junqueira dos Santos (2006), em sua dissertação de mestrado, “René Magritte foi um artista da imagem e da palavra, dos jogos, do cotidiano interrompido pela surpresa, da banalidade dos objetos e da arbitrariedade da linguagem.” (p. 15). Produzindo a partir de um exercício metalinguístico, Magritte coloca em evidência, no âmbito do próprio objeto pictórico, o descompasso entre a realidade propriamente dita, ou a realidade material, e os códigos e linguagens engendrados pelo homem para nomeá-la e expressá-la.


Ainda de acordo com Santos (2006),

Sempre há esse abismo, esse lugar intransponível entre palavra e coisa. Jamais elas se tocam. Talvez se esbarrem no jogo do discurso, da linguagem, mesmo da literatura. Mas não se tocam, não podem jamais chegar tão perto uma da outra. Mesmo o que nos parece correto, o que aprendemos tão facilmente no cotidiano das coisas, mesmo o que nos torna menos analfabetos, isso tudo não serve para compreendermos a dimensão da distância que há entre a palavra e a imagem. (p. 32)

Os pontos ressaltados pela autora podem ser observados na obra que segue abaixo:



La clef des songes (1930). Figura 1.




René Magritte traça, em *La clef des songes* (*A chave dos sonhos*, em português), a figura pictórica de alguns objetos, facilmente identificáveis como representação de determinados objetos materiais. Sob essas figuras, posicionam-se legendas que não correspondem aos nomes que os objetos em questão receberam por convenção, e pelos quais são reconhecidos e designados pelos falantes da língua francesa.

Quanto à identificação das figuras que compõem esse trabalho, temos uma semelhança muito direta com os seguintes correspondentes materiais: ovo, sapato, chapéu, vela, copo e martelo. O pintor usa, para designar tais figuras, nomes que, convencionalmente, foram dados a outras coisas: “l’Acacia”, “la Lune”, “la Neige”, “le Plafond”, “l’Orage” e “le Désert”, respectivamente. Constatamos, nesse processo de negação das correspondências, uma proposição de renomeação das coisas, e, portanto, um projeto de reorganização do mundo. Salientamos, nesse sentido, que os nomes que compõem as legendas aparecem com a inicial maiúscula, mostrando-se nomes próprios, segundo a lógica de renomeação das coisas elaborada por Magritte.

Ressaltamos que, à exceção da figura do ovo, todos os outros objetos que aparecem no quadro da Fig. 1 são criações humanas. Ademais, tais objetos são funcionais, isto é, todos foram criados com algum propósito de utilidade prática. Quanto aos novos nomes que esses objetos recebem pelas mãos e pela mente de Magritte – com exceção do nome atribuído à figura da vela, “le Plafond” (o Teto, em português) –, são todos nomes atribuídos a elementos ou fenômenos da natureza: “l’Acacia” (a Acácia), “la Lune” (a Lua), “la Neige” (a Neve), “l’Orage” (a Tempestade) e “le Désert” (o Deserto). Isso nos leva a considerar um processo de naturalização, como se as coisas criadas pelo homem passassem a fazer parte da natureza por meio da intervenção artística realizada pelo pintor.

Por fim, destacamos que a maneira como as figuras e as legendas aparecem articuladas faz lembrar uma cartilha de alfabetização, de modo que a obra funcione, em seu direcionamento transgressor, como um projeto de realfabetização e como afirmação de uma Poética pictórica. René Magritte “reinventou a maneira de olhar os objetos, ele desmascarou a traição dos sistemas de representação e subverteu a noção habitual da cartilha escolar”, pontua Santos (2006, p. 15).

Com tal processo de performatização pictórica da arbitrariedade dos códigos que nos servem à comunicação, o pintor concebe a seguinte reflexão idealista: o verdadeiro




ser das coisas escapa aos sistemas de linguagem criados pelo homem, mas a arte pode se dar à aventura de inventar novas verdades plásticas, e, a partir disso, proporcionar ao receptor visões imprevistas do mundo. Observamos que Manoel de Barros incorpora muito desse princípio à sua poética, tanto que há, em sua obra, uma busca incansável pela reinvenção fundadora dos signos, das coisas e do mundo. Pensamos que o poeta faz da composição de imagens poéticas surpreendentes o propósito maior de sua linguagem, como mostram esses versos: “Deus deu a forma. Os artistas desformam. / É preciso desformar o mundo: / Tirar da natureza as naturalidades.” (BARROS, 2010, p. 350).

Enfocamos, agora, o poema “X” da primeira parte de *Arranjos para assobio*, parte intitulada “Sabiá com trevas”, a fim de evidenciar o dialogismo entre os artistas:

Borboleta morre verde em seu olho sujo de pedra.
O sapo é muito equilibrado pelas árvores.
Dorme perante polens e floresce nos detritos.
Apalpa bulbos com os seus dourados olhos.
Come ovo de orvalho. Sabe que a lua
Tem gosto de vaga-lume para as margaridas.
Precisa muito de sempre
Passear pelo chão. Aprende antro e estrelas.
(Tem dia o sapo anda estrelamente!)
Moscas são muito predominadas por ele.
Em seu couro a manhã é sanguínea.
Espera as falenas escorado em caules de pedra.
Limbo é seu entardecer.
Tem cios verdejantes em sua estagnação.
No rosto a memória de um peixe.
De lama cria raízes e engole fiapos de sol. (BARROS, 2010a, p. 174-175)

Manoel de Barros realiza, aí, uma proposta muito peculiar de renomeação das coisas ou, mais propriamente, de ressignificação do mundo, de maneira que produz uma linguagem original – uma linguagem “obscura”, como diria Hugo Friedrich (1978), em seu *Estrutura da lírica moderna*. Sobressai-se, no texto destacado, uma reconfiguração das dimensões de significado do signo “sapo”. Embora o poeta mantenha o mesmo significante estabelecido pelo sistema comunicativo da língua portuguesa, realiza uma transformação absoluta em termos semânticos, uma vez que cria, por meio de aproximações inusitadas, uma nova carga de acepções para esse signo. Entre outras coisas, o “sapo” singular de Barros “apalpa bulbos com os seus dourados olhos” (BARROS, 2010a, p. 174), “come ovo de orvalho” (idem, ibidem), “engole fiapos de




sol” (idem, p. 175). O propósito de ressignificação é tão forte que as imagens se mostram quase impenetráveis, devido ao aspecto surreal que as demarca. Os alcances da palavra “sapo” foram vastamente ampliados, já que o poeta a reinventou, transformando o significado e o referente por meio da elaboração imagética que aciona recursos surrealistas. A reinvenção dos signos oferece ao leitor a oportunidade de rever o mundo, ou de adentrar um mundo novo, construído pela palavra.

Ao propor a renomeação e/ou a ressignificação das coisas, por intermédio da composição de um universo único que transcende a referência mais direta da linguagem e da lógica convencionais, o poeta desnuda o desvão que se coloca entre as coisas e os nomes que as designam, expondo a arbitrariedade que caracteriza os sistemas de comunicação. Pensamos que a sonoridade bem construída do poema trabalha no sentido de reforçar tal concepção, de modo que nos propomos a evidenciar sua elaboração. As rimas se fazem presentes nas seguintes combinações: 1) “olho”, “ovo”, “gosto”, “limboso” e “rosto”; 2) “sapo”, “equilibrado”, “dourados”, “orvalho”, “escorado” e “fiapos”; 3) “margaridas”, “precisa”, “dia”, “sanguínea”³ e “cria”; 4) “sempre”, “aprende” e “estrelamente”. A paronomásia é outro mecanismo acionado pelo poeta e pode ser verificada nessas ocorrências: 1) “apalpa” e “bulbos”; 2) “olhos” e “orvalho”; 3) “lua” e “lume”; 4) “antro” e “anda”; 5) “estrelas” e “estrelamente”. A aliteração ocorre também, como mostra esse exemplo: “Apalpa bulbos com os seus dourados olhos. / Come ovo de orvalho. Sabe que a lua / Tem gosto de vaga-lume para as margaridas”. Notamos, por fim, a incidência de encontros consonantais de sonoridade explosiva e vibrante: “pedra”, “equilibrado”, “detritos”, “precisa”, “aprende”, “antro”, “estrelas”, “estrelamente”, “predominadas” e “cria”. Os recursos apontados geram um ritmo singular que reforça o propósito de renomeação do mundo porque a evidência do artifício de sua construção realça os significantes, focalizando a materialidade das palavras e, portanto, a distância entre o nome e as coisas.

A partir da leitura do poema destacado, faz-se pertinente ressaltar que a obra de Manoel de Barros se singulariza pela força desautomatizadora de uma linguagem de traços oníricos. O poeta promove o corte das linhas que sustentam a lógica do mundo convencional, a relação preestabelecida do homem com o mundo, e segue com o

³ “Sanguínea” não apresenta, fielmente, as características do grupo 3, mas sua composição contribui com o encadeamento sonoro.



reaproveitamento dessas mesmas linhas na proposição de um novo princípio lógico, na tessitura de uma teia imagética cuja harmonia está na desarmonização do mundo, na aproximação de elementos aparentemente incompatíveis entre si.

Vemos, aí, uma conduta de negação daquilo que está posto por meio da edificação de uma nova ordem, uma ordem estética. A vivência convencionada do mundo pode levar o homem a um estado de automatismo, engessando as faculdades da percepção. Diante disso, os projetos estéticos de René Magritte e Manoel de Barros, cada um à sua maneira, convidam o receptor a uma postura crítica, pois combatem a apreensão mecanizada das coisas. Para ambos os artistas, é preciso experimentar o mundo em suas raízes, para além de todo entendimento automático e imediato, bem como pensá-lo. Se a arte rejeita as convenções e as coloca do avesso, vale notar que tal conduta pressupõe um posicionamento ideológico, isto é, a forma engendra ou reflete, também, um pensar o mundo. Operando por via da subversão da lógica convencionada que os sistemas funcionais de codificação e representação do mundo estabelecem, a arte visa roubar do receptor a segurança que a referência convencionada proporciona; e, com isso, pode ocasionar a re-visão das coisas e do mundo.

Referências Bibliográficas

BARROS, M. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. de M. M. Curione e D. F. Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

MAGRITTE, R. *La clef des songes*. Coleção particular, 1930.

MAGRITTE, R. *Les mots et les images*. Bruxelas: Espace Nord, 2012.

SANTOS, C. J. *A ordem secreta das coisas: René Magritte e o jogo do visível*. 2006. 139 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

abralic
Associação Brasileira de Literatura Comparada

