



POESIA EM LINHA RETA: últimas impressões sobre a obra de Manoel de Barros¹

(Renato Suttana)

RESUMO: Este artigo apresenta considerações sobre a obra poética de Manoel de Barros, tomando como ponto de partida a ideia de que, em sua obra, algumas tendências que remontam às manifestações das vanguardas europeias do início do século XX adquirem uma ressonância específica, marcada por certa ideia de natureza e de relação do homem com o mundo das “coisas” vistas como “insignificantes” e “gratuitas”. Essa concepção revela, entre outros aspectos, e numa tonalidade própria, as influências dadaístas e surrealistas que ressumam do universo de Manoel de Barros. Fazem-se também observações sobre os últimos livros do poeta, procurando esboçar uma linha de desenvolvimento de sua poética até os dias atuais.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira, Vanguarda, Surrealismo, Dadaísmo, Manoel de Barros

ABSTRACT: This article presents considerations on Manoel de Barros' poetic works, taking as a starting point the idea that, in his poetry, some tendencies which ascend to the manifestations of European vanguards of the beginning of the 20th century acquire a specific resonance, marked by certain idea of nature and of man's relationship with the world of “things” understood as “insignificant” and “gratuitous”. Such conception reveals — among other aspects, and in a peculiar tonality — the influences from Dadaism and Surrealism present in Manoel de Barros' universe. Some observations on the poet's last books are also made, in an attempt to sketch a line of development of his poetics up to current days.

KEY WORDS: Brazilian poetry, Vanguard, Surrealism, Dadaism, Manoel de Barros

A publicação do último livro de Manoel de Barros — sob o título de *Memórias inventadas: a infância*, cujas folhas aparecem soltas dentro de uma caixa — oferece o pretexto para um reencontro com sua poesia, principalmente aquela das quatro últimas décadas, que concentra, a nosso ver, o melhor de sua produção. E nos oferece, sobretudo, a oportunidade de revisitar esse poeta que soube trazer para a poesia brasileira, com discrição e brilho consideráveis, certas aquisições da vanguarda europeia do início do século XX, que outros tentaram com estardalhaço, em experiências que hoje nos parecem destinadas aos museus ou aos arquivos da literatura. Com efeito, a poesia de Manoel de Barros permanece viva, fiel aos seus pontos de referência, mas num sentido que talvez já não satisfaça um leitor que aprendeu, com o próprio poeta, a admirar o alto padrão de realização e de originalidade a que sua obra nos acostumou. Poesia de “imagens”, mais do que de “mensagens”, que converteu o desimportante, o inútil e o ínfimo num de seus temas de predileção, pensar as suas relações com a vanguarda nos ajuda a compreender não só o sentido de seus últimos

¹Publicado originalmente em SOUZA, O. A. et al. (org.). *Universidade: uma rede de conhecimentos*. Guarapuava-PR: Editora UNICENTRO, 2004. p. 253-258. O texto da presente versão foi corrigido em alguns pontos e atualizado ortograficamente.

livros como também o sentido dessa trajetória que, sem dúvida, se manifesta como uma das mais relevantes da poesia brasileira da atualidade.

Já em seu “Manifesto do surrealismo” de 1924, André Breton mencionava a seguinte teoria da imagem poética, formulada por Pierre Reverdy, para corrigi-la em seguida, nos termos de sua própria argumentação, e de certo modo contradizê-la, propondo um adendo que faria história na tradição das vanguardas:

A imagem é uma criação pura do espírito.

Ela não pode nascer de uma comparação mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas.

Quanto mais distantes e justas forem as relações das duas realidades aproximadas, tanto mais forte será a imagem — mais terá ela de capacidade ou poder emotivo e de realidade poética... (REVERDY *apud* BRETON, 1987, p. 188)

Pode-se dizer que Reverdy nada mais fez do que reescrever, numa linguagem que não se demora em justificativas, a teoria da metáfora de Aristóteles. Ao referir-se ao fato de que a imagem aproxima “realidades mais ou menos afastadas”, Reverdy repete certo pensamento de Aristóteles que supunha ser a metáfora nada mais que um modo especial de dizer, marcado pelos mecanismos da analogia, os quais, ao mesmo tempo em que o fundam, lhe concedem legitimidade cognitiva. No entanto Breton não se detém nesse aspecto. Preocupado em teorizar sobre aquela “suprarrealidade” de que fez bandeira o Surrealismo — e que, no final das contas, não se compreende bem por que deveremos considerar superior à *simples* realidade ou que vantagens proporciona sobre esta última —, faz ao pensamento de Reverdy a seguinte ressalva: “É falso, penso eu, pretender que ‘o espírito apreendeu as relações’ das duas realidades presentes. Para começar, ele nada apreendeu conscientemente” (BRETON, 1987, p. 200). Para Breton, a pressuposição de que as imagens sejam contrastantes depõe contra a noção de que possam ser selecionadas e aproximadas pela consciência. Antes, “foi da aproximação, de certo modo fortuita, dos dois termos, que jorrou uma luz especial, *clarão de imagem*, ao qual nos mostramos infinitamente sensíveis” (p. 200, grifo do original). Alguém poderia, evidentemente, ter lhe perguntado o que o levaria a supor, tal como supõe a existência do surreal, a qualidade fortuita da imagem ou o seu maior ou menor valor decorrente dela. Seja como for, sua teoria permite-lhe enunciar uma noção que estaria destinada a fazer adeptos na crítica moderna, especialmente no domínio das avaliações retrospectivas do Surrealismo, do qual foi um dos fundadores: “O valor da imagem depende da beleza da centelha obtida; ele é, por conseguinte, função da diferença de potencial entre os dois condutores” (p. 200-201).

Com efeito, se a retificação de Breton parece gratuita (para não falarmos de seu desinteresse em compreender o aspecto mais “tradicional” do pensamento de Reverdy), a capacidade que demonstra de apontar essa mesma gratuidade merece reconhecimento. E merece reconhecimento também o fato de que, no final, a leitura do “Manifesto” produzirá no espírito do leitor a mesma impressão de arbitrariedade, obscuridade, confusão e gratuidade que lhe produzirão, por exemplo, os manifestos dadaístas. Mas a vantagem desses manifestos sobre o de Breton — se pudermos falar assim — é que ali o jogo se desmascara abertamente, sem os subterfúgios de uma pretensão de teoria que os edulcore. O dadaísmo demonstra, para além das justificativas de princípio, que uma das categorias da arte moderna teria sido, desde o começo, a arbitrariedade de seus conteúdos. Imagens que se justapõem, que se chocam e

que se contradizem no momento mesmo em que são aproximadas se tornam fascinantes não tanto pelo que revelam sobre uma realidade mais “profunda” ou mais essencial do que a realidade visível (ou que a denunciam como insuficiente para satisfazer uma consciência ansiosa de autenticidade), mas pelo fato de que se agrupem por acaso, para além de qualquer justificativa. E pode ser que muitas das teorias que, na arte moderna, se têm esforçado por explicá-la como um esforço cada vez mais rigoroso de racionalização nada mais sejam do que provas de um esforço também extremado de reduzir o grau de sua arbitrariedade — não importando o que digam em contrário os seus defensores. Gratuita desde que se enamorou do novo como categoria mais alta, a arte não pode senão reconhecer e celebrar essa gratuidade, conforme o faz o dadaísmo; ou pode tentar explicá-la como uma instância superior do espírito que se deve resguardar a qualquer custo — como o faz o Surrealismo —, mesmo que o preço seja, neste caso, a confusão, a obscuridade e, o que seria de se esperar, o paradoxo de um emudecimento tagarela.

No plano das realizações práticas, o pressuposto de que as imagens contrastam entre si, produzindo choques, parece estar na raiz de alguns dos procedimentos mais salientes da arte moderna. Podemos identificá-lo na prática das colagens, de que Picasso e Braque teriam sido precursores, ou no jogo das formas “abstratas” e das cores vivas das telas de Mondrian e de Kandinsky, mas também no esforço surrealista das imagens “alucinadas”, desconcertantes, muitas vezes acompanhadas por títulos poéticos (como acontece nos quadros de Dalí), bem como na prática dos *ready-made* de Duchamp, um seu descendente direto. O gesto de aplicar pedaços de madeira, papel ou materiais sintéticos à superfície do quadro, ao lado das áreas pintadas de modo mais convencional, praticado com intenção de *blague* pelos dadaístas — mas que hoje se revelou como sendo uma das bases da arte contemporânea (ao lado da produção de “objetos” que nada mais são do que apropriações tardias dos *ready-made* de Duchamp, transformados quase em lugares-comuns) — não teria obedecido a um pressuposto diferente. A arte é contraste, deslocamento, estranheza, não só porque o seu teor metafórico foi conduzido às últimas consequências, mas porque, no afã de produzir choques cada vez mais contundentes, passou a se confundir ela mesma com o choque produzido. Se é sutil a ironia que emana dos objetos de Duchamp — fabricados, não raro, com intuito de sarcasmo, como na ocasião em que enviou um mictório de louça ao Salão dos Independentes —, a arte se tornou, frequentemente, repositório de materiais, cuja presença na obra nem sempre obedece às injunções do significado. Fascinada por uma presença *material* que vai muito além da simples neutralidade com que os pigmentos a óleo compareciam na tela até o advento da vanguarda, a modernidade parece dar relevo ao objeto (o que talvez se tenha tornado claro para Duchamp, sem no entanto levá-lo a uma atitude de contemplação), ao mesmo tempo em que o perde numa penumbra de obscuridade.

Seria ilusório, todavia, como querem muitos, supor que a arte se tornou mais sensível ao objeto ou que lhe deu uma conotação mais radical. Ao contrário do que afirmou Roland Barthes — que falou, em seu livro *O grau zero da escrita*, de uma poesia moderna mais “objetiva”, mais colada à coisa em si —, pode ser que nesse particular ainda preservemos a mesma consciência do mundo exterior objetivo que sempre se teve desde que o homem aprendeu a produzir instrumentos. Não há por que pensar que, se hoje eles são produzidos pela indústria numa escala vertiginosa, nós nos tenhamos tornado mais conscientes deles por virtude da arte, como se produzi-los em grande escala fosse, do ponto de vista da produção, essencialmente diferente do cuidado artesanal com que, digamos, nossos ancestrais teriam esculpido seus machados de pedra. Nossas relações com eles continuam sujeitas, conforme já

se suspeitava há muito, a certa necessidade de nos apossarmos do mundo exterior, de o convertermos em “utilidade” e, com isso, de nos esquecermos, nem que por um instante, de sua fundamental estranheza, abrindo para a consciência um nicho no ser que, ao mesmo tempo, a coloca dentro dele e a afasta dele. Exilados num mundo que a ciência descreve com minúcia e complexidade crescentes, as respostas que obtemos às nossas perguntas fundamentais não se tornaram mais satisfatórias, pois que, se nos explicam o *como* das coisas, não podem nos dizer o *porquê* de sua existência, como se a rede de relações em que a ciência as inscreve nada mais fizesse que acentuar a sua iniludível gratuidade. Mas não olhamos para essa gratuidade — pelo menos não a olhamos o tempo todo — com os olhos de quem a enxerga de frente. Assim, o esforço dadaísta de levar para a arte o material bruto — industrializado ou não — não parece responder às perguntas. Entretanto, se tem alguma virtude, é a de nos falar dessa gratuidade, despertando em nós uma impressão de perturbadora nostalgia cujo sentido permanece nebuloso até o fim.

As relações entre pintura e poesia ainda não estão bem esclarecidas e talvez nunca venham a estar. Não obstante, é possível dizer que a poesia de Manoel de Barros, conforme estamos habituados a compreendê-la, teria surgido de uma contemplação profunda do empreendimento vanguardista europeu das primeiras décadas do século XX. Com efeito, o conhecimento de certos livros do poeta — principalmente *Gramática expositiva do chão*, de 1969, que inaugura um certo modo de fazer poesia com o qual ainda hoje identificamos a sua obra — daria ao leitor a impressão, seja em que grau for, de estar diante de uma tela dadaísta. O próprio livro desperta, às vezes, a suspeita de que se trata de um esforço para transpor, em poesia, certas imagens originadas de um arcabouço dadaísta qualquer. Nesse esforço, a colagem de materiais produziria o efeito de uma estranheza que une um sentimento anárquico da palavra a um certo humor que não recua diante do grotesco, do *nonsense* nem do declarado absurdo. A prática ali lembraria — ousaremos dizer — a mesma prática de reunir, numa única superfície, uma quantidade de objetos heterogêneos. Tais objetos só manteriam entre si, como justificativa para estarem reunidos, o fato de que foram ajuntados ao acaso num espaço de presença que sequer os unifica ou os interliga:

2.

Descrição da tela pelo Dr. Francisco Rodrigues de Miranda, amigo do preso.

o artista recolhe neste quadro seus companheiros pobres do chão: a lata a corda a borra vestígios de árvore, 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 (2) e 1 aranha febril

tudo muito manchado de pobreza e miséria que se não engana é da cor encardida entre amarelo

e gosma (BARROS, 1992, p. 156)

Os efeitos de humor não deixam de ser fundamentais nesse livro. As imagens são, como o teriam postulado Reverdy e Breton, sobretudo contrastes, ajuntamentos de coisas cuja unidade não percebemos claramente. Ora, se Reverdy propunha que as relações de contiguidade fossem apuradas a um grau superior, a poesia desse livro aproxima-se mais da proposta das confrontações arbitrárias de Breton, defendidas em seu manifesto:

(2) O CARACOL — Que é um caracol? um caracol é: / a gente esmar / com os bolsos cheios de barbante, correntes de latão / maçanetas, gramofones / etc. / Um caracol é a gente ser: / por intermédio de amar o escorregadio / e dormir nas pedras. / É: / a gente conhecer o chão por intermédio de ter visto uma lesma / na parede / e acompanhá-la um dia inteiro arrastando / na pedra / seu rabinho úmido / e / mijado. (...) (BARROS, 1992, p. 165-167)

Por outro lado, o que esses poemas nos dão a ver é, sempre, a mesma consciência da gratuidade com que as coisas se manifestam na percepção. Ou, por outros termos, eles parecem querer evocar em nós uma consciência profunda de que os limites da linguagem são os limites — gratuitos — do ser, mas que nós não podemos saber onde se assentam esses limites. Uma vez abertos os diques que forçariam a poesia a trilhar certos eixos de sentido e de coerência, os próprios versos tendem a fluir com uma liberdade que é também uma ansiedade, pois não sabemos se o que se diz é dizível ou se o dizer tem qualquer controle sobre si mesmo: “Colear / sofre de borboleta / e prospera / para árvore / Colear / prospera / para o homem” (p. 167). De que se trata afinal? Essa pergunta é semelhante àquela que faríamos diante de uma tela dadaísta ou dos manifestos de Tzara, cuja dimensão contestatória percebemos, mas cujo horizonte de sentido nos escapa como areia por entre os dedos. Não é, talvez, a mesma pergunta que faríamos diante de certas telas ditas “surrealistas” de pintores como Ernst ou Dalí, que sempre nos deixam um sentimento de conterem mensagens psicológicas ou psicanalíticas sutis, como se tentassem expressar um conteúdo de verdade que o mundo das imagens ordinárias — as coisas jogadas ao léu no espaço da percepção — não pudesse expressar. E existe tal conteúdo de verdade? De certo modo, se a posse da verdade não é prerrogativa dos modernos, podemos deduzir que esse conteúdo não é mais do que um efeito da estranheza, proveniente do modo caprichoso como as imagens — cuidadosamente confeccionadas — são oferecidas à contemplação.

Já a poesia de Manoel de Barros — pelo menos aquela que se desenvolve a partir do livro de 1969 (mas o mesmo se aplicaria a boa parte de seus escritos anteriores) — tende a ser uma poesia de sentido precário, no que diz respeito à possibilidade de veicular “mensagens” suscetíveis de interpretação ou de paráfrase. Diferentemente de outros poetas (como João Cabral de Melo Neto), que optam por desenvolver seus poemas como se fossem desdobramentos lineares de um postulado central, os poemas do poeta sul-mato-grossense tendem a se coagular em torno de eixos formados ao capricho de um humor fragmentado. Trata-se, até onde podemos pensar, de uma poesia feita de “frases”, de estações de um não-sentido basilar que produzem no pensamento um efeito próximo àquele produzido (e mais de uma pessoa já o teria notado) pelos *koan* da poesia zen. Apoiando-se em bases tão escorregadias, ela no entanto realiza verdadeiros prodígios de audácia, que são capazes de despertar no leitor um misto de prazer irresponsável e genuíno, como aquele que nos vem de certo humor histriônico praticado no cinema. E, todavia, mantém-se entre limites seguros, escavando profundamente uma região do poético em que poucos ousariam se aventurar:

A Máquina mói carne
excogita
atrai braços para a lavoura
não faz atrás da casa
usa artefatos de couro
cria pessoas à sua imagem e semelhança

e aceita encomendas de fora (BARROS, 1992, p. 172-173)

É também de supor que até para esse poeta “fazedor de inutensílios” a frequência do obscuro, do sem-sentido ou do gratuito poderia gerar ansiedades. Afastemos, certamente, qualquer pretensão de aplicar rótulos à sua poesia. Pensaremos apenas que é possível que esse livro inaugural tenha gerado um movimento de reflexão cujos indícios se patenteiam com bastante clareza no livro seguinte. Dizemos “reflexão” no sentido de que mesmo a tela dadaísta em que essas imagens são coladas tende a solicitar uma moldura qualquer — moldura que se concretiza na forma do próprio pensamento do poeta acerca daquilo que escreve. Trata-se de poemas genuinamente dadaístas? Provavelmente não, mas não é difícil identificar neles, com uma intensidade que será por assim dizer domada nos livros subsequentes, um afloramento do gratuito que se revela excessivo até para um poeta que dele teria feito o seu bordão. O livro de 1974, intitulado *Matéria de poesia*, contém efetivamente um número reduzido de páginas (apenas 18 na reunião *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*, de 1990), e está dividido em três partes. A primeira delas se abre com o que, até certo ponto, se poderia considerar como sendo uma declaração de princípio, mas também como um direcionamento e uma espécie de recorte da visada anárquica do livro anterior:

1.

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
(...) (BARROS, 1992, p. 179)

A poesia das “pré-coisas”, que não *diz*, mas que pretende *incorporar* o mundo nomeado, está pronta, portanto, para percorrer o seu arco de maior abrangência e de maior relevância. Identificamos esse arco como sendo aquele que vai do livro de 1969 até *O guardador de águas*, de 1989, em que seus processos mais significativos e — por que não dizer? — mais surpreendentes são exercitados. Se pudéssemos apontar uma diferença entre *Matéria de poesia* e *Gramática expositiva do chão* diríamos que, no livro seguinte, se foi tornando mais nítida para o poeta a consciência de que a linguagem do poema não frequenta as altas atmosferas do classicismo, mas também de que essa voz que nele se manifesta — entregue ao jogo promíscuo das coisas “que não levam a nada” (o que poderia ser lido como uma indicação de que o sentido utilitário das coisas foi colocado em suspenso) — será de agora em diante a voz do insignificante, de que tudo aquilo “que a nossa / civilização rejeita, pisa e mija em cima / serve para poesia”. Essa tomada de consciência dará uma certa unidade à poesia de agora em diante, ajudando o poeta a estabelecer alguns paradigmas, a selecionar uma ambiência semântica própria (que muitas vezes o levará a ser visto, de modo algo simplificado, como um “poeta do pantanal”) e a resgatar a presença de figuras emblemáticas

(algumas já insinuadas em seus livros anteriores), cujo ponto de maior ascendência é atingido em *O guardador de águas* com a presença de Bernardo da Mata. Esta última figura, como um autorretrato à maneira de Arcimboldo, indica que a poesia, tomada em suas relações de promiscuidade com o mundo — ela mesma intransitiva em mais de um momento — é não só a poesia da escória dadaísta de *Gramática expositiva do chão*, mas também da natureza entendida como uma força que não pode ser apropriada pela linguagem da utilidade. Essa força se manifesta com o seu maior esplendor no afloramento de uma vida pululante de formas, texturas, cheiros, sabores, que só por pretensão o homem ocidental tentaria enquadrar em sistemas de descrição matemática, dos quais a natureza parece fazer pouco: “Me representa que o mundo / é como bosta de onça, tem de tudo / — cabelos de capivara / casca de tatu...” (BARROS, 1992, p. 189)².

O gosto por certas frases sem sentido ou formadas a partir de lugares-comuns ou frases feitas que, alinhados de maneira caótica, tomam conotações humorísticas que podem levar o leitor às gargalhadas parece mimetizar o gosto da natureza pelas formas e comportamentos caprichosos — formas e comportamentos sobre os quais a ciência moderna se tem debatido, sem poder esclarecê-los inteiramente: “Casebres em ruínas / muros / escalavrados... / E a lesma — na sua liberdade de ir nua / úmida!” (BARROS, 1992, p. 193). A leitura desses livros de Manoel de Barros evocará no leitor a impressão de reviver experiências ancestrais, muito plenas na infância, que tendem a se empalidecer na idade adulta. Aqui, os jogos de palavras, o luxo de um dizer anárquico que se ri do que diz e do modo como o diz lembram o gosto infantil de pronunciar as palavras por elas mesmas, nem sempre orientado pela preocupação do sentido ou da comunicação. Essa poesia, que havia começado como um gesto vanguardista de colar imagens contrastantes, não é, no entanto, uma poesia “infantil” ou uma poesia para crianças. Suas imagens mais profundas falam não tanto de um desejo atávico de retornar às “raízes” — como se poderia descobrir na poesia de extração romântica —, mas, ao contrário da experiência da *blague* dadaísta, assume a apreensão do inútil e do gratuito como porta de entrada para se experimentar o mundo como *doação*, isto é, como dádiva de si à consciência, intermediado por uma linguagem cuja magia escapa a todo cálculo:

coisinhas: osso de borboleta pedras
com que as lavadeiras usam o rio
pessoa adaptada à fome e o mar
encostado em seus andrajos como um tordo!
o hino da borra escova
sem motor ACEITA-SE ENTULHO PARA O POEMA
ferrugem de sol nas crianças raízes
de escória na boca do poeta beira de rio
que é uma coisa muito passarinal! ruas
entortadas de vaga-lumes
traste de treze abas e seus favos empedrados
de madeira sujeito com ar de escolhos
inseto globoso de agosto árvore brotada
sobre uma boca em ruínas

² Uma reflexão mais detalhada sobre as categorias da promiscuidade, da fecundidade e outras, bem como do sentido da noção de *frase* nessa poesia pode ser lida em minha dissertação de mestrado, intitulada *Uma poética do deslimite: o poema como imagem na poesia de Manoel de Barros* e defendida na PUC-Minas em agosto de 1995.

retrato de sambixuga pomba estabelecida
no galho de uma estrela! riacho com osso de
fora (...) (BARROS, 1992, p. 209)

De certo modo, a reunião de 1990, com segunda edição em 1992, marca um ponto culminante da poesia de Manoel de Barros e, seguramente, de toda a poesia brasileira do século XX. Esse ponto, provavelmente, só será atingido outra vez com a publicação num único volume de todos os seus livros publicados até o presente, possibilidade ora embargada por motivos editoriais. Não estaria a fazer falta, atualmente, para o leitor que teve oportunidade de ler um ou outro livro do poeta, uma nova reunião que lhe desse o panorama de quanto essa estranha poesia foi capaz de realizar?

Os livros posteriores do poeta, surgidos a partir de 1991, com *Concerto a céu aberto para solos de ave*, estendem e complementam as experiências anunciadas até 1989, sem no entanto, a nosso ver, ultrapassá-las. Fechou-se, enfim, o grande arco da poesia de Manoel de Barros? Poderíamos dizer que, a partir de então, uma certa consciência das próprias realizações se deixa insinuar aqui e ali entre as palavras do poeta, acompanhada de um desejo de falar sobre aquilo que, nos livros anteriores, mais se dizia como coisa do que se deixava dizer como objeto. Sua poesia continua proporcionando aos leitores momentos altos de experiência, refulgindo intensamente em certos lances, mas se deixando às vezes levar por aquele desejo de manifestação que lhe dá um tom mais sério do que gostaríamos de lhe descobrir:

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.
A mãe disse: Mas se a onça comeu você, como é que o caminhão passou por dentro do seu corpo?
É que o caminhão só passou renteando meu corpo
E eu desviei depressa.
Olha, mãe, eu só queria inventar uma poesia.
Eu não preciso de fazer razão.
(BARROS, 2001, p. 29)

Essa poesia, que aprendeu a escarnecer do sério com um senso de humor admirável, raramente igualado em nossa língua, e que aprendeu a se retirar do mundo para melhor exprimi-lo, com uma potência que poderia ser tudo menos ilegítima, parece ter entrado em seu ciclo lunar, no qual impera uma certa necessidade de esclarecer a própria mensagem perante uma consciência coletiva que, quanto mais a interroga, menos se revela capaz de compreendê-la. Alguém já terá dito que certos escritores, quando atingem a maturidade ou o reconhecimento público, tendem a se transformar — seja porque comprometidos com um sucesso que demoraram a conquistar — em filósofos ou passam a parafrasear suas próprias realizações. Não queremos com isso dizer que Manoel de Barros se tenha tornado filosófico ou sentencioso. Entretanto, embora não se possa duvidar da relevância de sua mensagem — e relevância cada vez maior, dadas as circunstâncias políticas e culturais do mundo atual —, o leitor acostumado aos seus melhores livros não deixará de se ressentir de uma certa ausência, como se, uma vez estabelecida a própria imagem e o próprio conceito de poesia, o poeta só

pudesse continuar, a essa altura, escavando uma jazida de onde já extraiu porções consideráveis de seu tesouro. Se uma intuição central, entre os anos sessenta e setenta, deslocou brilhantemente o senso do contraste e da gratuidade dadaísta para uma dimensão que o fez incidir sobre um sentimento de gratuidade que parece dizer respeito a uma verdade profunda da natureza e do mundo, o fato de que o poeta se apresente hoje em dia como porta-voz dessa intuição nos fala mais do próprio poeta do que de sua poesia. E, se isso ajuda a reforçar, perante o público, a sua imagem de poeta da natureza e das “pequenas coisas do chão” (permitindo-lhe, inclusive, as recentes experiências com os assim chamados livros infantis, ricamente ilustrados por artistas como Ziraldo ou as bordadeiras da família de Antônia Zulma Diniz)³, a poesia talvez o ignore, bem como talvez nada saiba sobre mercado ou sucesso editorial, por bem-vindos que sejam.

O último livro do poeta — lançado recentemente sob o título de *Memórias inventadas: a infância* (Editora Planeta, 2003) — confirma tais impressões. A consciência de que existe um conceito a ser dito, ou de que existe um conteúdo a ser interpretado como centro de gravitação dessa mensagem que, em seus momentos anteriores, apenas se manifestava discretamente, diluindo-se no grande jogo do *nonsense* e do humor, comparece ali, a cada vez mais, com uma força de insinuação que gera em nós algumas perguntas: “Dou respeito às coisas desimportantes / e aos seres desimportantes. / Prezo mais insetos que aviões. / Prezo a velocidade / das tartarugas mais que a dos mísseis” (BARROS, 2003, caderno IX). Numa época em que a consciência de pertencer ao mundo se confunde, no âmbito da opinião coletiva, com uma consciência “ecológica” culpada, não estariam esses versos a oferecer aos ouvidos exaustos uma espécie de cantilena que eles só esperam para ouvir? O conforto é saudável, admitimos, mas não corresponde ao fato de que, nos últimos anos, uma definida imagem de si mesmo como poeta disto ou daquilo tende a se coagular na obra de Manoel de Barros, convertendo-se, num sentido negativo, em “marca registrada” de sua poesia? Neste ponto, seus últimos versos nos lembram aquelas entrevistas que aparecem no final de *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*, concedidas entre 1970-1989, em que o poeta, com muito humor, se dava permissão para falar de si mesmo, mas sem deixar de imprimir a essa tarefa uma leveza de toque que advinha da leveza de consciência de quem ainda não tinha muitos compromissos a saldar.

Estas últimas palavras não implicam, por enquanto, um julgamento de valores, que seria apressado aventurar. Entretanto, diante dos últimos livros do poeta, mal podemos fugir à impressão de que, multiplicando-se com regularidade, compõem, aos fragmentos, um único livro que, fossem outras as circunstâncias, poderia enfeixá-los num só conjunto, o qual os mostraria menos como passos de uma trajetória linear do que como coroamento efetivo dessa trajetória. Teriam as facilidades do mercado livreiro, com o fato de se ter convertido num autor respeitado, com uma espécie de público cativo — cujos membros já se dão ao luxo de presentear-se uns aos outros com as edições do poeta (e não seria por acaso que as folhas soltas das *Memórias inventadas* vêm enfeixadas dentro de uma caixa) —, influído no ânimo desse “fazedor de inutensílios”? Sua linguagem, que parece ressuscitar meio tardiamente um certo padrão de linguagem modernista — vazado em frases curtas e num coloquialismo algo simplificado — poderia convencer o leitor de que se trata de um poeta “acessível”, amigo de

³ Trata-se dos livros *O fazedor de amanhecer* (Rio de Janeiro: Salamandra, 2001), ilustrado por Ziraldo, e *Exercícios de ser criança* (Rio de Janeiro: Salamandra, 1999), ilustrado com bordados de Antônia Zulma Diniz, Ângela, Marilu, Martha e Sávila Dumont sobre desenhos de Demóstenes, respectivamente.

todos, o que em tempos de vulgarização da leitura parece mais do que conveniente. Um poeta que já pode ser recomendado e levado às escolas? Provavelmente, estamos longe da erupção dadaísta dos anos sessenta, e, concedidas as licenças pelas quais se esperou durante anos, a voz pode falar livremente, mas remetendo sempre ao seu passado como lugar de origem e reserva de forças, da qual promana um forte brilho que, retrospectivamente, ainda agora é capaz de iluminar o presente:

Nisso apareceu meu avô.
ele estava diferente e até jovial.
Contou-nos que tinha trocado o Ocaso dele por duas andorinhas.
A gente ficou admirado daquela troca.
Mas não chegamos a ver as andorinhas.
Outro dia a gente destampamos a cabeça de Cipriano.
Lá dentro só tinha árvore árvore árvore
Nenhuma ideia sequer.
Falaram que ele tinha predominâncias vegetais do que platônicas.
Isso era.
(BARROS, 2003, caderno X)

Leiamos a obra de Manoel de Barros, mas leiamo-la toda, fora das ilusões de que, ao ouvi-lo insistir no *fácil*, no *arbitrário* e no *gratuito* da poesia, esse *fácil*, esse *arbitrário* e esse *gratuito* venham a ser, exatamente, aquilo que certas conveniências do mercado ou das opiniões vigentes nos querem impingir como tais.

Referências

- BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- _____. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- _____. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- _____. *O fazedor de amanhecer*. Rio de Janeiro: Salamandra, 2001.
- _____. *Exercícios de ser criança*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999.
- _____. *Memórias inventadas: a infância*. São Paulo: Planeta, 2003.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- BRETON, André. Manifesto do surrealismo (1924). In: TELES, Gilberto Mendonça (org.). *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.