

RESUMO

Este artigo trata do livro de poesia de Manoel de Barros, *Retrato do artista quando coisa*, tentando mostrar como ele cria a utopia de um mundo primitivo, dentro do qual o homem vive estritamente ligado à Natureza.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia, primitivo, poética, natureza, palavra.

Para tratar do mundo de pura magia e encantamento do poeta Manoel de Barros, escolhi, como centro de minhas reflexões, *Retrato do artista quando coisa*, publicado em 1998. Esse livro, do meu ponto de vista, constitui uma sùmula de sua obra ou mesmo uma *poética*, que, segundo Curtius (1986, p. 536), subentende “a própria arte poética em contraposição a uma obra poética isolada”. À semelhança de poetas, como Verlaine, em “Art poétique”, Fernando Pessoa, em “Autopsicografia”, Drummond, em “Procura da poesia” e muitos outros, o autor tem como objeto da sua poesia a própria poesia, a linguagem poética, o trabalho do poeta – em suma, reflete ele, ao longo de uma série de poemas, sobre sua fábrica poética, sobre o comportamento ideal do artista, que deverá “envesgar seu idioma ao ponto de alcançar o murmúrio das águas nas folhas das árvores”. Em função disso, Manoel de Barros, especificamente neste seu livro, adota uma postura que seria considerada “objetiva”, a serem considerados aqui os princípios teóricos de M. H. Abrahms, expostos em *O espelho e a lâmpada* (1962, p. 45):

* Professor da Universidade de São Paulo (São Paulo, SP).
E-mail: alcgomes@uol.com.br

A “orientação objetiva”, que em princípio tem em vista a obra de arte, isolando-a de todos esses pontos de referência externos (a realidade exterior, o leitor, a alma do poeta), analisa-a como uma entidade auto-suficiente constituída por suas partes em suas relações internas e se propõe a julgá-la somente segundo critérios intrínsecos a seu próprio modo de ser.¹

Retrato do artista quando coisa, portanto, além de revelar uma interpretação *sui-generis* do mundo, ainda mostra uma orientação poemática ou mesmo, de viés, uma “teorização” acerca do fazer poético. Por isso mesmo, tenho para mim que o leitor que se dispuser a ler *Retrato do artista quando coisa* ficará bastante desconcertado logo ao tomar contato com as primeiras páginas do livro. Isto porque o poeta, no afã de assinalar o *quid* de sua poesia, vira a linguagem do avesso, criando imagens estranhas (“Andava por lá um homem que fora desde/criança comprometido para lata”), “envesgando o idioma”, transgredindo voluntariamente a sintaxe e gerando estruturas esdrúxulas que enlouqueceriam qualquer gramático, como nas seguintes conjugações verbais: “Uma rã me pedra”, “Um passarinho me árvore”, “Os jardins se borboletam”. Também é marca registrada do poeta o uso do prosaísmo mais chão, da oralidade, como se fizesse poesia desobrigada de qualquer compromisso retórico: “senão a gente teria que chupar bocaíuva, comer/ovo de ema e tirar mel de pau para sobremesa.”

E o leitor espantado talvez perguntasse: mas isso é poesia? Constitui poesia simplesmente “fazer vadiagem com as letras”? Eu diria que sim, que transgredir e vadiar com as letras constitui um ato de concepção de mais alta poesia. Mas, para aceitar tal assertiva, é preciso se deixar envolver pelo encantamento produzido pela escrita de Manoel de Barros, é preciso despir-se de preconceitos, é preciso esquecer o retoricismo de um tipo de poesia que sempre privilegiou o conceitual sobre a imagem e possuir um tipo de inocência que ainda se encontra nos primitivos, nas crianças e nos doidos de qualquer espécie. É preciso, enfim, recuperar a sabedoria das latas, das pedras, das aves, como faz o poeta, transformado sabiamente em coisa.

Com base nessas reflexões, sou tentando a dizer que a poesia de Manoel de Barros, numa primeira instância, faz lembrar a de Caetano de Campos, outro poeta que busca esse grau zero da escritura. Contudo, pensaria num Caetano meio destrambelhado, mais ignorante que o próprio Caetano, enfim, num Caetano para lá de rústico. Irmanando ao heterônimo pessoano, ele pratica uma “aprendizagem de desaprender”, ou seja, procura eliminar o intervalo que existe entre o ser e as coisas, retornar a um grau zero civilizatório, em que não houvesse a consciência intelectual a mediar o homem e a natureza: “para enxergar as coisas sem feito é preciso/não saber nada.” Para se atingir esse “estado de árvore”, em que o homem se despoja de um aprendizado ou de uma essência que o separa do mundo, é necessária uma sabedoria que só se adquire com a lição das coisas surpreendidas em sua “coisidade”, em seu “estar-aí”, em seu primitivo e espontâneo aparecer para a vida. E o primeiro passo para o poeta conquistar esse estado é ele transformar-se em coisa, ou seja, não ter “mais o condão de refletir sobre as coisas”, mas ter o “condão de sê-las”. Ser “Outros” é sua ambição, contrariando o destino humano forçado a ser

apenas um sujeito que abre
portas, que puxa válvulas, que olha o relógio, que
compra pão às 6 horas da tarde, que vai lá fora,
que aponta lápis, que vê a uva etc. (BARROS, 1998, p. 60)

Nesse afã de se transformar em coisa, o poeta supõe um despir-se de hábitos viciados, ou seja, uma aprendizagem, por meio de uma viagem em busca de uma realidade original, que a consciência lógica ocultou ou procurou eliminar, em nome do racionalismo, do progresso. A esse propósito, observe-se que o título da coletânea de poemas é uma paródia do título do romance de Joyce, *Retrato do artista quando jovem*, e, como tal, supõe (de modo idêntico ao romancista irlandês) que o livro seja concebido como um *Bildungsroman*, “modalidade de romance tipicamente alemã” que “gira em torno das experiências que sofrem as personagens durante os anos de formação ou de educação, rumo

da maturidade” (MOISÉS, 1982, p. 63). Também conhecido como “romance de educação”, segundo Lukács (s.d., p. 141), sempre coloca em confronto o mundo problemático e o herói que, à custa de difíceis combates, procura afirmar sua interioridade, seus ideais. Muito comum durante o Romantismo, tem como herói um jovem, via de regra, ignorante que vagabundeia para tentar alcançar a totalidade do mundo que, de modo geral, o rejeita. Todavia, o herói de Manoel de Barros, o eu-lírico, que se auto-intitula um primitivo, subverte o princípio dessa aprendizagem convencional. Em vez de adquirir sabedoria ou mesmo adequar-se às convenções de um mundo estratificado, inverte os sinais da caminhada, dando as costas a esse mesmo mundo de convenções.

A sabedoria, marca registrada do humano, é o que distingue o ser humano dos animais, das coisas; com ela, é que se dá o domínio da Natureza, mas isso tem como consequência, a separação abissal entre o homem e a Natureza, na medida em que “o ato do nascimento da humanidade corresponde a uma ruptura com o horizonte imediato”, pois o homem “jamais conheceu a inocência de uma vida sem fratura. Há como que um pecado original da existência”. Entre outras coisas, é por isso que há o mito, que “guardará sempre o sentido de um longo olhar em direção à integridade perdida” (GUSDORF, 1979, p. 24). O domínio sobre as coisas pelo homem implica o aprisionamento das coisas pelos conceitos e um consequente distanciamento da natureza. A pretensão do sujeito poético de Manoel de Barros é inverter o processo: em vez de o homem partir em busca da sabedoria, de assumir integralmente o *logos*, empreende um retorno utópico a um estágio de coisidade, no qual o homem, sendo coisa, provoca como que a integração entre ele e a Natureza, superando o abismo que o tornou um ser à parte dos outros seres. A proposta poética de Manoel de Barros, portanto, tem muita analogia com a proposta mítica: resgatar, no plano da utopia, uma possível integração entre o homem e a Natureza:

Não terá mais o condão de *refletir* sobre as coisas.
Mas terá o condão de sê-las.

Não terá mais *idéias*: terá chuvas, tardes, ventos, passarinhos...
(BARROS, 1998, p. 17; grifos meus)

Para realizar essa tarefa poética, o poeta escolhe como mestres seres rústicos que gostam mais de “encantações do que de informações”, ao contrário daqueles mestres que, orientados pelo logos, costumam destilar sabedoria nos tradicionais romances de aprendizagem e educação. Espelhando-se em figuras míticas como Pote-Cru, Passo-Triste, de “ascese moscal”, o índio Salustiano, cujo saber “tem força de fontes”, e Bernardo, o inventor de objetos absolutamente inúteis, como um “canivete de papel” que “servia para não funcionar”, o eu-poético aprende o “jeito de uma lata, de um cabelo, de um cadarço”. Desse modo, o poeta pratica a sua coisificação, adquire estatuto de coisa, pois, em vez de manipular a natureza, deixa-se possuir por ela: “uma rã me pedra (A rã me corrompeu para pedra,/Retirou meus limites de ser humano e me ampliou para coisa)” (BARROS, 1998, p. 13). Na subversão empreendida por Manoel de Barros, ao contrário do que diz o senso comum, ser coisa resulta numa ampliação que supera os limites do humano.

Essa “aprendizagem de desaprender” dá-se não só com o auxílio dos mestres, mas também com a vivência num tempo e num espaço mítico. O tempo é aquele “de dantes”, em que “não havia limites/para ser”, em que uma menina podia aparecer grávida de um gavião, em que as “pessoas viravam árvores” e as “pedras viravam rouxinóis”, tempo anterior à “ordem das coisas” e ao “comportamento de estar”. Observe-se que, na poética de Manoel de Barros, instaura-se como que um movimento de integração entre todas as coisas do universo, como se não houvesse distinção entre elas. Assim concebida, a linguagem poética, de certo modo, avizinha-se do pensamento oriental, que, no dizer de Octavio Paz (1984, 24),

não sofreu desse horror ao “outro”, ao que é e não é ao mesmo tempo. O mundo ocidental é o do “isto ou aquilo”. [...] Todas essas doutrinas [as orientais] reiteram que a oposição entre isto e aquilo é,

simultaneamente, relativa e necessária, mas que há um momento em que cessa a inimizade entre os termos que nos parecem excludentes.

Tal tipo de linguagem sobrevive apenas num tempo primordial (existente nos mitos e na poesia) que é consentâneo com um espaço também não contaminado pela reflexão, espécie de paraíso, mas paraíso da palavra, uma “Ilha Lingüística”, onde as pessoas entravam em “estado de árvore”, em tudo similar ao “estado de palavra”. E é nesse “estado de palavra” que se pode “enxergar as coisas sem feito”, ou seja, sem a conformação abstrata imposta pelo *homo sapiens*, que, por meio da determinação de uma forma, procura classificar os objetos para submetê-los a seu domínio. Nesse caso, o domínio empreendido pelo homem sobre as coisas estende-se obviamente à linguagem, que se torna sua serva. O homem serve-se das palavras e, com isso, fragiliza-as, transformando-as em moedas, no dizer de Pfeiffer (1971). Segundo o crítico alemão, a língua costuma sofrer esse tipo de empobrecimento, no instante em que se torna utilitária, visando tão-somente à comunicação humana, nas relações do cotidiano, nas relações de trabalho:

A linguagem comum e do cotidiano, isto é, a linguagem que serve apenas para nos pormos em contacto com os outros, a linguagem da finalidade e da utilidade, tende a extirpar ou a esquematizar cada vez mais o que há de imagem nas representações significativas que a linguagem transmite. No cumprimento das tarefas indispensáveis para a vida e no trato diário, o que importa é um núcleo conceitual fixo, que proporcione uma compreensão rápida e segura; as palavras se transformam em moedas. (PFEIFFER, 1971, p. 26)

Nesse tipo de linguagem, as palavras tendem a reduzir ao máximo o significado e, ao mesmo tempo, tendem também a reduzir aqueles aspectos sensoriais do significante, tais como as modulações rítmicas, os efeitos melódicos da frase, os efeitos sinestésicos, capazes de estabelecer associações com sensações visuais, táteis e olfativas, absolutamente dispensáveis na comunicação imediata, que visa a dispensar tudo

o que é supérfluo para que o entendimento entre os falantes se processe do modo mais rápido e imediato possível. O resultado disso é que, na relação entre os utentes, essa linguagem atinge o máximo de transparência, no sentido de que a tradução das palavras, das frases, dos períodos aconteça da maneira mais econômica possível. E é desse tipo de linguagem de que Manoel de Barros deseja se libertar. Para tanto é necessário que proceda a uma operação sobre a linguagem que, recorrendo mais uma vez a Octavio Paz (1982, p. 235-236), consiste no seguinte:

A criação poética se inicia como violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desenraizamento das palavras. O poeta arranca-as de suas conexões e misteres habituais: separados do mundo informativo da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se acabassem de nascer.

A violência sobre a linguagem para libertá-la do sedentarismo, do utilitarismo, verifica-se num dos *alter-egos* de Manoel de Barros, a mulher sintomaticamente chamada Rosa, que gostava muito do “corpo fônico das palavras”. É ela afinal quem diz com toda a sabedoria que nasce da contemplação das coisas: “veja a palavra bunda, Manoel,/Ela tem um bonito – corpo fônico além do propriamente.” É Rosa também quem preserva o caráter imagético da palavra, recuperando nela, ao mesmo tempo, o etimológico e o fônico, dando-lhe, portanto, estatuto de coisa e retirando-lhe toda arbitrariedade inerente ao signo, como nos seguintes versos:

Apresentei-lhe a palavra gravanha.
Por instinto lingüístico achou que gravanha seria
um lugar entrançado de espinhos e bem empenhado de filhotes de
gravatá por baixo. E era. (BARROS, 1998, p. 33)

O poeta precisa recuperar na palavra o valor sensorial, fazer que ela tenha peso, densidade. Essa linguagem que é o desiderato dos poetas é similar àquela primordial em que não há a oposição entre o eu e o

outro, entre o sujeito e a Natureza. Mas para se integrar às coisas, tornar-se parte integrante do mundo natural, o poeta descobre que precisa voltar as costas ao mundo do útil, da lógica. Por isso mesmo, Manoel de Barros assume propositadamente uma consciência pré-lógica, cuja relação com a natureza, com as coisas, ocorre por meio de uma entrega física, por meio de um processo de assunção da “irresponsabilidade”, da “incompletude” humana e, sobretudo, da negação em aceitar a corrupção dos “bons costumes”. Afinal, o “poema é lugar onde a gente pode afirmar/que o delírio é sensatez”. Como se pode verificar ao longo de sua poesia, o sujeito poético vira completamente o mundo do avesso, subvertendo as leis do bom senso, da ordem, da sanidade. Em virtude disso, o poeta acaba se transformando no menino que é “sábio” porque “inventou a primeira/lagartixa”. E como toda criança que se preza, precisa gostar das “coisinhas do chão/Antes que das coisas celestiais”. A sabedoria, portanto, está em valorizar o pequenino, o minúsculo, aquilo que passa despercebido para o comum das pessoas, que se contentam apenas com o que é grandioso, excessivo. O poeta aprende mais com as abelhas “do que com os aeroplanos” e tem seu olhar voltado para “o ser menor,/para o insignificante”, para “o ser que na sociedade é chutado como/barata”. Essa tendência minimalista faz com que o princípio da totalidade seja alterado: o absoluto não é mais algo abstrato, concebido transcendentemente em relação às coisas. O absoluto, a totalidade, pelo contrário, está nessa irmandade que o eu-poético mantém com os objetos, está colado às coisas e é encontrado no instante em que se processa a eliminação da nefasta distância que separa o – homem do mundo.

Em realidade, tudo parece radicar num problema de linguagem, ou seja, subverter a ordem das coisas ou mesmo fazer com que o homem se integre ao mundo acontece tão só através da magia das palavras. Mas a linguagem a que se refere o poeta é aquela dos pássaros, linguagem “transitiva” por excelência, no sentido de que evita conectivos de qualquer espécie (“não carece de conjunções nem de abotoaduras”) e funde isto e aquilo, superando o drama da alteridade. Em Manoel de Barros, a linguagem adquire o dom de estabelecer a correspondência

entre tudo que existe: “Na língua dos pássaros uma expressão tinge/a seguinte. Se é vermelha tinge a outra de vermelho” e “se comunica por encantamentos” (BARROS, 1998, p. 67). A magia referida manifesta-se, sobretudo, pela sinestesia que faz com que determinada qualidade sensorial invada e se deixe invadir por outra de espécie diferente, como em “enxergar no olho de uma garça os perfumes do sol” e “escuto o perfume dos rios”. A capacidade, o dom de tornar uma audição colorida e/ou olfativa só é possível para quem não caiu “em sensatez”, não quis “uma boa razão para as coisas” e, por isso mesmo, foi brindado com a dádiva de pertencer “a uma árvore”. Violentando a linguagem, o poeta “não terá mais idéias” e nem mais o “condão de refletir sobre as coisas”. Como uma criança, entra em “estado de palavras”, faz “vadiagem com as letras”, porque, afinal, “não é por fazimentos cerebrais que se/chega ao milagre estético senão que por/instinto lingüístico”. Em suma, essa magia de subversão da linguagem só ocorre com a “despalavra”, aquela nascida para o canto, cujo “som ainda não deu liga” e que é, portanto, desligada de qualquer função utilitária.

Essa reflexão me conduz à constatação de que Manoel de Barros procura se livrar da linguagem utilitária e conquistar uma linguagem primitiva, natural, em que as palavras ficam agregadas às coisas. É como se ele tentasse se libertar do “sedentarismo” do homem moderno, condenado a manipular signos desgastados que o uso consagrou e irmanar-se aos seres da Natureza. Com isso procura aprender a “linguagem perfumada das flores”, a que se refere o poeta português Albano Martins (2000, p. 45) em “Silêncio intacto”:

Sobe até ao cimo da manhã.
É lá que deves esperar-me,
grande intervalo de silêncio
musicado e fresco,
até que eu me liberte
do terror das palavras sedentárias
e aprenda, irmão mais novo dos insectos,
a linguagem perfumada das flores.

A respeito ainda da tópica da linguagem que se tornou “sedentária”, ou seja, que se deixou dominar pelo utilitarismo, e do desejo do retorno à linguagem inicial, aquela em que havia perfeita interação entre a representação e a coisa representada, não seria demais lembrar as reflexões de Swedenborg (1872), que estabelece nítida distinção entre épocas progressivas da humanidade (século do ouro, da prata, do ferro), nas quais o ser humano teria sofrido um processo de perda do sentido das correspondências entre ele e a natureza. Para o místico sueco, num período áureo, em que viviam os “antigos”, a palavra teria sido criada por meio de puras correspondências, de modo a estabelecer um perfeito nexos entre o homem e o mundo:

Fui instruído pelo Céu, que, sobre nossa Terra, os Bem-Antigos, que eram homens celestes, pensavam por meio das correspondências, e que as coisas naturais do mundo, que estavam diante de seus olhos lhes serviam de meios de pensar desse modo, [...] é por isso que esse Tempo foi chamado Século de Ouro. [...] Depois que a ciência das correspondências e das representações foi obliterada, então, foi escrita a palavra, na qual todas as expressões e sentidos das expressões são correspondências, contendo assim um sentido espiritual ou interno, no qual os anjos são iniciados. (SWEDENBORG, 1872, p. 72)

De modo similar, trata dessa linguagem primordial, caracterizada essencialmente por seu aspecto imagético e, portanto, sensorial, o poeta e pensador norte-americano, Emerson (s.d., p. 16):

Devido a essa radical correspondência entre as coisas visíveis e os pensamentos humanos, os selvagens, que possuem apenas o que é necessário, conversam entre si por meio de imagens. Quanto mais regressamos na História, a linguagem torna-se mais figurativa, até sua infância, quando é toda poética; ou quando todos os fatos espirituais são representados por símbolos naturais.

Emerson acreditava que a linguagem primordial (correspondente à linguagem dos “Bem-Antigos” explicitada por Swedenborg) era es-

sencialmente poética, pelo fato de ela ser constituída por imagens, que tinham como referente a natureza da qual o homem era muito próximo. Quando o homem se distancia da natureza, essa capacidade de criação de imagens também se deteriora, tendo como consequência uma separação abissal entre a palavra e o que ela representa. A linguagem, distanciada de suas origens, no dizer de Emerson, transforma-se em “poesia fossilizada”, ou seja, em seu uso secundário, apenas como instrumento de comunicação e não de congraçamento do homem com o universo, cessa de nos lembrar de seu sentido poético original, quando era toda constituída de imagens e tropos. O desvirtuamento da linguagem, segundo o ensaísta, decorre da degradação dos seres humanos:

A corrupção do homem é seguida pela corrupção da linguagem. Quando a simplicidade de caráter e a soberania das idéias é rompida pela sobrevalorização dos desejos secundários – o desejo de riqueza, do prazer, do poder, da glória – e duplicidade e falsidade tomam o lugar da simplicidade e verdade, o poder da natureza como um intérprete da verdade é perdido num certo grau; novas imagens cessam de ser criadas, e velhas palavras são desvirtuadas de seu sentido original. (EMERSON, s.d., p. 16)

A linguagem original e/ou primordial, preconizada por Swedenborg e Emerson, é a que Manoel de Barros procura, e ela só vem a ser recuperada, como vimos, quando o poeta se entrega a uma aprendizagem, ou se se quiser, a uma “desaprendizagem”, que implica a sua regressão ao estado de “pedra”, a fim de revitalizar, na linguagem, a força da imagem, do sensorial, que o ajudarão a se integrar com o cosmo. Desse modo, ele recupera uma situação utópica, em que a linguagem, retomando a sua função original, somente se atualiza *in praesentia*, ou seja, o poeta apenas nomeia as coisas *na presença delas*. Por isso mesmo, Manoel de Barros coloca seu eu-poético, que é um ser deambulante, no espaço utópico da Natureza, junto a seus mestres rústicos a quem ouve e de quem assimila uma sabedoria rústica, que tem como cerne o desvelamento da linguagem. Aceitando-se, em toda sua humildade, como um autêntico aprendiz

e retomando a condição de ser natural, o poeta adquire, por conseguinte, a capacidade suprema de entender as analogias, as correspondências entre tudo o que existe, o que lhe dá capacidade de participar da harmonia universal.

POETICS AND APPRENTICESHIP IN MANOEL DE BARROS

ABSTRACT

This article deals with Manoel de Barros' book of poetry *Retrato do artista quando coisa*, trying to show how he creates a utopia of a primitive world, where the man lives strictly linked to Nature.

KEY WORDS: Poetry, primitive, poetics, nature, word.

NOTA

- 1 Ao lado dessa teoria crítica, o ensaísta inglês faz referência a outras três, que seriam a “mimética”, quando o centro do interesse é o mundo dos objetos, a “pragmática”, quando o poeta visa a fazer da poesia um meio de persuasão do leitor e tem, portanto, como centro de interesse, mesmo ao tratar dos objetos da realidade, o interlocutor e a “expressiva”, quando visa a fazer da poesia um sucedâneo do mundo dos sentimentos, da intimidade do poeta.

REFERÊNCIAS

- ABRAMS, M. H. *El espejo y la lámpara*. Buenos Aires: Nova, 1962.
- BARROS, Manuel de. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- CURTIUS, Ernest. *Literatura européia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Ronái. São Paulo: Edusp, 1986.
- EMERSON, Ralph Waldo. *Nature: the complete essays and other writings of Ralph Waldo Emerson*. New York: The Modern Library, s.d.
- GUSDORF, Georges. *Mito e metafísica*. Tradução de Hugo di Primio Paz. São Paulo: Convívio, 1979.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Presença Editorial, s.d.

MARTINS, Albano. *Coração de bússola. Assim são as algas*. Porto: Campo das Letras, 2000.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PFEIFFER, Johannes. *La poesía*. 4. ed. Tradução de Margit Frenk Alatorre. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1971.

SWEDENBORG, Emmanuel. *Du ciel et de l'enfer*. Paris: E. Jung-Trennel, 1972.