

## MANOEL DE BARROS: UMA POÉTICA DO ÍNFIMO E DO MARAVILHOSO

Henrique Duarte Neto<sup>1</sup>

### RESUMO:

O objetivo norteador deste ensaio é o de abordar dois traços principais da poesia manoelina: o do advento do maravilhoso, característica que o aproxima dos surrealistas; o de se debruçar sobre as pequenezas e as coisas inúteis, ou seja, sobre o ínfimo como uma constante, fato principal da singularidade que assume na poesia brasileira de todos os tempos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Manoel de Barros. Ínfimo. Maravilhoso.

### ABSTRACT:

The main objective of this essay is to deal with the two main features of the manoelina poetry: the advent of the marvelous, a characteristic that draw us to the surrealist movement; and to linger over the small and useless things, that is, about the lowest as a constant, the main fact of the peculiarity that takes on the brazilian poetry of all time.

**KEY WORDS:** Manoel de Barros. Small. Marvelous.

A poesia de Manoel de Barros (1916) vem se mostrando ao longo das últimas décadas como um dos fenômenos mais estranhos e fascinantes das letras brasileiras contemporâneas. Iniciando sua trajetória lírica com pouco mais de 20 anos, em 1937, com *Poemas concebidos sem pecado*, foi somente a partir dos anos 80 e, principalmente, dos 90, que se tornou um sucesso de crítica e de público. Neste aspecto tivemos a publicação de *Poesia quase toda*, em 1990, que ajudou a divulgar todo o seu trabalho anterior e, a partir daí, as publicações dos novos livros e reedição de muitos dos antigos pela editora Record, o que, sem dúvida, devido ao gabarito da editora, popularizou em muito o nome de Manoel. Recentemente, no ano de 2010, tivemos a publicação de toda a sua poesia pela editora Leya Brasil.

Ao propor a convergência entre aspectos da obra de Manoel de Barros em relação à estética surrealista, não estou denominando-o de poeta desta vertente, embora ele tenha produzido no período em que tal vanguarda artística ainda existia enquanto movimento organizado. Mas o intuito principal é o de captar um espírito

---

<sup>1</sup> O autor é bacharel e licenciado em Filosofia pela UFSC, bem como mestre e doutor em Literatura pela mesma instituição. Atualmente faz o curso de licenciatura em Letras-Português pela UNIGRAN. Possui várias publicações sobre a poesia de Augusto dos Anjos. É funcionário público. Diz-se um apaixonado por poesia e música clássica.

similar quando se fala no maravilhoso, quando se dá foco de extraordinário aos objetos do cotidiano, quando se cria metáforas ousadas e totalmente ilógicas. É nestes momentos que podemos vislumbrar, na arte do autor de *Gramática expositiva do chão*, uma singularidade dentro da História da Literatura Brasileira.

Um aspecto que logo chama atenção nos livros de Manoel são seus títulos inusitados. Alguns expressam uma preocupação metalinguística já na nomeação da obra: *Compêndio para uso dos pássaros*, *Gramática expositiva do chão*, *Livro sobre nada*, *Tratado geral sobre a grandeza do ínfimo*, etc. Conseqüentemente em muitos poemas este traço é explorado com veemência. Citarei em especial um metapoema que é o pórtico de *Tratado geral sobre a grandeza do ínfimo*, de 2001, que serve como uma espécie de síntese de toda a elaboração poética manoelina. O metapoema aludido é intitulado “A disfunção”:

Se diz que há na cabeça dos poetas um parafuso de  
a menos.

Sendo que o mais justo seria o de ter um parafuso  
trocado do que a menos.

A troca dos parafusos provoca nos poetas uma certa  
disfunção lírica.

Nomearei abaixo 7 sintomas dessa disfunção lírica.

1 – Aceitação da inércia para dar movimento às  
palavras.

2 – Vocação para explorar os mistérios irracionais.

3 – Percepção das contigüidades anômalas entre  
verbos e substantivos.

4 – Gostar de fazer casamentos incestuosos entre  
palavras.

5 – Amor por seres desimportantes tanto como pelas  
coisas desimportantes.

6 – Mania de dar formato de canto às asperezas de  
uma pedra.

7 – Mania de comparecer aos próprios desencontros.

Essas disfunções líricas acabam por dar mais

Importância aos passarinhos do que aos senadores. (BARROS, 2001-B, p. 9)

É preciso analisar primeiramente neste poema que é um verdadeiro tratado poético, o que significa o impulso lírico. Ele é visto como uma anomalia, ou seja, como uma *disfunção*. Na ótica manoelina diria que o fazer poético está relacionado muito mais, tais como para certas vanguardas, com um exercício de deformação do que propriamente de criação. Daí todo o gosto do autor de *Arranjos para assobio* pelas ruínas, pelos restos, pelas sobras inúteis. A lírica tem a função de dar um novo *status* à realidade ordinária,<sup>2</sup> de criar uma nova realidade.

Na realidade expressa por Manoel de Barros em forma de poesia o ordinário ganha foro de extraordinário. Assim, o autor leva ao extremo o conselho de Rilke (Cf. RILKE, s/d, p. 15) de fazer poesia com o cotidiano, de extrair o máximo de riqueza dos objetos. Mas ao dar foro de extraordinário ao ordinário, Manoel abre a porta também para o advento do maravilhoso. Em *Arranjos para assobio*, por exemplo, ao dar um atributo a um simples alicate, ele abre as portas do inusitado, criando a imagem maravilhosa de “Um alicate cremoso”.<sup>3</sup> Neste ponto, o poeta mato-grossense dá vazão ao segundo item dos sete expostos no metapoema “A disfunção”, a saber, o gosto pela exploração dos mistérios irracionais. Dessa forma, pode-se inferir que Manoel de Barros se aproxima dos surrealistas com sua vocação para *dizer o indizível*.

Nesse sentido, a teoria da imagem, cara aos artistas surrealistas, também parece ser importante para a experiência estética manoelina, onde se conjugam realidades distantes – e para os artistas desta corrente de vanguarda quanto mais distante uma realidade da outra mais rica a imagem. Assim, um *parafuso de veludo*, por exemplo, é uma imagem riquíssima em termos de choques de realidades, em disparidades de mundos.

Em *Gramática expositiva do chão*, temos mais exemplos destas imagens *surreais*. Chegamos a um ponto de puro *nonsense*, de caos semântico. O *homem de lata* (crítica do poeta à objetificação, à coisificação do homem), um dos personagens principais do livro, “sofre de cactos”, é “atacado de ter folhas”, “anda fardado de

---

<sup>2</sup> Não podemos esquecer também da influência modernista na obra de Manoel de Barros, pois foi a partir de autores como Mário e Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, para ficar só em alguns dos nomes mais referidos, que a literatura brasileira abriu espaço para o coloquial.

<sup>3</sup> BARROS, 1998-A, p. 31. Cria também outros objetos maravilhosos, “bens do poeta”, tais como: um travador de amanhecer, *uma teologia do amanhecer*, uma folha de assobiar, *um parafuso de veludo*, etc. (grifos do autor)

camaleão”, “é um caso de lagartixa”, “foi marcado a ferro e fogo pela água” (BARROS, 2004, pp. 26-28). Aqui também podemos observar exemplos da conjugação insólita de verbos e substantivos que é um dos sete itens elencados por Manoel de Barros no seu metapoema acima citado.

Voltando à possível relação entre a poesia manoelina e a estética surrealista via exploração do maravilhoso, faz-se relevante neste momento citar as palavras de André Breton sobre a questão. Diz-nos o autor de *Nadja* no *Primeiro Manifesto Surrealista*, de 1924: “... o maravilhoso é sempre belo, qualquer tipo de maravilhoso é belo, somente o maravilhoso é belo. [...] O maravilhoso varia de época para época; ele participa, misteriosamente, de uma espécie de revelação geral de que só nos chegamos pormenores...” (BRETON, 2001, pp. 28 e 30)

Nesse sentido, o maravilhoso está relacionado ao irracional, tão presente no inconsciente coletivo e que a arte do século XX soube, como nenhuma outra antes, explorar. Manoel de Barros é um autor que contribuiu no cenário da poesia brasileira para o advento do maravilhoso, ou seja, de uma beleza primeva que é marcante pelo seu caráter inusitado e surpreendente. Ainda no livro de 1966, *Gramática expositiva do chão*, encontramos traços de um “encantador de palavras” (BARROS, 2004, p. 17), de alguém que tem por ofício fazer conjugações incestuosas entre as palavras (quarto item de “A disfunção”): “o homem tinha 40 anos de líquenes no Parque”, “quase sempre nos intervalos para o almoço era acometido de lodo”, “madrugada contraía orvalho nas escamas e na marmitta” (Ibid., p. 13). O maravilhoso aqui se encontra presente no campo semântico. A poesia aparecendo como uma espécie de jogo. Mistério (irracional) de palavras.

Mas o gosto por conjunções incestuosas é talvez mais abundante e aponta para uma poesia do maravilhoso naquela que é talvez a obra mais radical de Manoel de Barros, a saber, *Arranjos para assobio*. É difícil recuperar o fôlego, neste livro, conforme passamos de poema a poema diante das imagens estranhas e desconexas. Há mesmo casos de elipses na passagem de um verso para outro, o que lembra a enumeração caótica das estéticas vanguardistas como é o caso do Expressionismo e, principalmente, do Surrealismo:

Sapo é nuvem neste invento.

Minha voz é umida como restos de comida.

A hera veste meus princípios e meus óculos.

(...)

Estrela é que é meu penacho!

Sou fuga para flauta e pedra doce.

A poesia me desbrava.

Com água me alinhavo. (BARROS, 1998-A, p. 11)

Como já foi dito acima, a poesia é jogo na perspectiva manoelina. Neste ponto, não é de estranhar que nesta poética o sapo seja igualado à nuvem, o corriqueiro seja guindado ao sublime. Neste caso, também a estrela ganha *status* de simples penacho. A poesia como espaço do inútil, pode, paradoxalmente, converter-se em universo onde emana o fantástico, o maravilhoso. Tanto o Surrealismo como a obra do autor de *O guardador de águas* tem como adversária a lógica, o encadeamento lógico. Para Jacqueline Chénieux-Gendron (Cf. CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 2), o surrealismo tem apego ao inverossímil e ao extraordinário. Também no caso da obra poética de Manoel de Barros este tipo de exploração é feito com constância, principalmente nas obras mais radicais.

Por outro lado, há, naturalmente, diferenças entre a estética surrealista e a poesia do autor mato-grossense. A experimentação manoelina é mais linguística do que, digamos, referencial.<sup>4</sup> Talvez, neste ponto, ele se afaste dos surrealistas que buscavam as relações entre as coisas e a (supra)realidade. Manoel é um criador-deformador de realidades, não um pesquisador delas.<sup>5</sup> Mesmo assim, emana em sua poesia metáforas análogas aos dos surrealistas e o advento do maravilhoso, através do afloramento de uma poética “lúdica e insana” nos dizeres de Sérgio Medeiros.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Ao citar trecho de *L'evidence poétique*, de Eluard, Chénieux-Gendron afirma que no Surrealismo não há dicotomia entre a realidade e a fantasia, estando salva assim a referencialidade. A autora afirma: “É preferível aqui, pelo menos num primeiro tempo, recolocar-se no centro da intuição surrealista, que garantem estarem doravante reconstruídas as pontes entre o sonho e o real, entre o sujeito e o objeto, entre o imaginário e a natureza.” (*O surrealismo*, p. 188).

<sup>5</sup> Esta constatação pode ser feita a partir de outro metapoema de Manoel, intitulado “Comportamento” (p. 65-66), da safra de *Ensaios fotográficos*, em que afirma: “Não quero saber como as coisas se comportam. / Quero inventar comportamento para as coisas. (...) Se eu digo que grota é uma palavra apropriada para / ventar nas pedras, / Apenas faço o desvio da finalidade da grota que / não é de ventar nas pedras.”

<sup>6</sup> Cf. a orelha “O apogeu de um poeta” do livro *Arranjos para assobio*, em que o ensaísta enaltece a afronta ao princípio de identidade presente em boa parte do livro de 1980.

A poesia manoelina canta os objetos do cotidiano, mas não de uma maneira figurativa. Ele os deforma. O objeto, muitas vezes banalizado pela experiência cognitiva humana, pela razão ordenadora, pela “modesta razão humana” na fala de Louis Aragon (Citado por GOMES, 1995, p. 45), deixa de ser ordinário e passa a ganhar foro de extraordinário. Há os objetos ou seres preferidos na poética de Manoel: “musgo”, “rã”, “pedra”, “árvore”, “cisco”, “água”, “caracol”, etc. Neste ponto, podemos aproximar mais uma vez o poeta de *Compêndio para uso dos pássaros* da estética surrealista. Também os artistas desta vertente criadora doam ao objeto ordinário uma nova configuração. Citando Juan-Eduardo Cirlot, Álvaro Cardoso Gomes deixa registrado em seu opúsculo sobre a estética surrealista: “...cada objeto, mesmo o mais comum, pode ser realmente visto como algo insólito...” (Ibid., p. 27) É a partir desse dado que se pode operar uma “desestruturação” do objeto, ou seja, a perda de sua utilidade prática e o ganho de uma espécie de *surrealidade*. Portanto, o advento de uma realidade que está para além do mero servilismo aos dados dos sentidos, à cópia estanque do figurativo, abrindo-se assim espaço para o surgimento de uma perspectiva anti-retiniana<sup>7</sup> de arte.

No fecho de *Arranjos para assobio*, o poeta mato-grossense aponta para o objetivo de “restaurar nos homens uma telha de menos” (BARROS, 1998-A, p. 73). O que há por trás deste verso? Diria que o que propõem o autor é uma nova forma de enxergar as coisas, mesmo as mais comuns, banalizadas por um olhar puramente figurativo e racional. Para Álvaro Cardoso Gomes, sendo o Surrealismo uma estética de excessos, ele se propõem “intensificar o potencial psíquico dos homens.” (GOMES, op.cit., p. 21) Tanto Manoel como os surrealistas postulam uma espécie de enriquecimento humano frente às restrições impostas pelas mais diferentes formas de tradições.

Ao trabalhar a poesia a partir de duas perspectivas, como ascensão do ínfimo e advento do maravilhoso, características já de alguma forma expostas em seu metapoema “A disfunção”, é interessante e instigante trazer à baila mais um ponto em que a poética manoelina possui uma possível relação com as elaborações surrealistas. Trata-se de pensar até que ponto a poesia pode instaurar uma

---

<sup>7</sup> Estou transferindo este termo do domínio das artes plásticas – usado para definir boa parte da produção artística de Marcel Duchamp (pensemos, por exemplo, em *Le grand verre*) – para o das artes em geral. Arte anti-retiniana, nesta perspectiva, é a que se relaciona com a fragmentação, com a desmaterialização do objeto, bem como com o advento do enigma. É, em última instância, aquela que escapa de uma abordagem direta do real.

*linguagem inaugural*. No quarto livro do poeta, *Compêndio para uso dos pássaros*, essa linguagem inaugural apresenta-se de um modo bastante prático, através da imitação, especificamente na primeira seção, “De meninos e de pássaros”, da linguagem de criança. Estamos diante do deslumbramento de um mundo novo. A linguagem é extremamente onírica:

Meu irmão apreciava  
de estar o puro entardecer  
dentro de suas mãos  
Carregadinhas de amor

E a terra se merecia  
de dar naquelas mãos até flor;  
Sobre a minha casa eu pousei  
coberta de cantos. (BARROS, 2006, p. 19)

Em outros momentos a linguagem é de extrema simplicidade (mas nem por isso fácil), puramente lúdica:

João foi na casa do peixe  
remou a canoa  
depois, *pan*, caiu lá embaixo  
na água. Afundou.  
Tinha dois pato grande.  
Jacaré comeu minha boca do lado de fora. (Ibid., p. 11)

Em um livro bem posterior, *O guardador de águas*, de 1989, a linguagem inaugural é vista de um modo mais teórico. O poeta fala de “uma linguagem de defloramentos” (BARROS, 1998-B, p. 62), de uma errância que levaria ao encontro da Terra da Promissão, onde a linguagem acharia sua liberdade plena, livre dos códigos restritivos da razão humana. Neste ponto, o poema VIII, da seção “Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada”, é importante pela sua irracionalidade, pelo seu modo de propor um novo caminho, tão pouco em moda na tradição poética brasileira:

Nas Metamorfoses, em duzentas e quarenta fábulas,  
Ovídio mostra seres humanos transformados em  
pedras, vegetais, bichos, coisas.

Um novo estágio seria que os entes já transformados  
falassem um dialeto coisal, larval, pedral etc.

Nasceria uma linguagem madruguenta, adâmica,  
edênica, inaugural –

Que os poetas aprenderiam – desde que voltassem às  
crianças que foram

Às rãs que foram

Às pedras que foram.

Para voltar à infância, os poetas precisariam também de  
reaprender a errar a língua.

Mas esse é um convite à ignorância? A enfiar o idioma  
nos mosquitos?

Seria uma demência peregrina. (Ibid., p. 64)

O poeta fala de “uma demência peregrina”, para falar da linguagem como fonte de liberdade, um objetivo almejado pelos surrealistas. Ao falar em linguagem “adâmica”, “edênica”, “inaugural”, Manoel tem uma concepção de linguagem como nomeação (sem cair, necessariamente, bem como os surrealistas, em uma espécie de misticismo) – os seres estão aí para serem denominados de uma forma totalmente nova, em *dialeto-rã*, como diz o autor mato-grossense. Uma ignorância benfazeja na sua visão.

Como já foi dito, a linguagem poética manoelina além de ser em muitos momentos inaugural é também deformativa. Há autores renomados que apontam para a importância da deformação da linguagem para a criação poética. Octavio Paz enaltece o poder da palavra a ponto de dizer que o poeta é igual à palavra dita no poema.<sup>8</sup> Para o autor mexicano o fazer poético encontra seu início na “violência sobre a linguagem”. (PAZ, 1984, p. 47) Criar, na sua perspectiva, é violar a linguagem, dilacerá-la, transfigurá-la. Entretanto, a expansão de horizontes implicada nessa operação restitui à palavra inicialmente elidida de seu contexto

<sup>8</sup> Literalmente: “A palavra do poeta se confunde com ele próprio.” (PAZ, 1984, p. 55).

ordinário convergência, comunhão, pois a palavra poética almeja a ressonância. Portanto, a ruptura engendra desordem num primeiro momento para estabelecer a ordem em outro.

Por outro lado, temos nas teorizações do pensador cético Emil Michel Cioran outra fonte instigante sobre o assunto. Apesar de ter uma concepção bem diferente de linguagem de Octavio Paz, enaltecendo o caráter muitas vezes precário das palavras, dando vazão ao seu ceticismo desiludido, não deixa de também apontar para que se busque expandir os horizontes delas (se o dito faz parte das possibilidades de dizer, o dito também pode ampliar as possibilidades do dizer), o que parece ser próprio do fazer literário: “Ancune espèce d’originalité littéraire n’est encore possible si on ne torture, si on ne broie pas le langage.” (“Nenhuma espécie de originalidade literária é possível se não se tortura, se não se esmaga a linguagem.”) (CIORAN, 2002, p. 39)

Violar as palavras, gerar verdadeiros estupros poéticos, parece ser uma característica da insólita poesia de Manoel de Barros. Diria que sua obra está na altura da de autores como Augusto dos Anjos e Guimarães Rosa no que diz respeito à corrupção da linguagem na literatura brasileira do século XX.<sup>9</sup> Com estes artistas da palavra temos uma literatura em quase tudo oposta a uma tradição mais afeita ao elemento racional do que à pura vertigem. Com os três temos o exemplo de uma experimentação literária digamos, dionisíaca, enquanto nossa tradição literária é mais afeita ao elemento apolíneo.

No caso do poeta mato-grossense, como vimos neste ensaio, a novidade poética vem acompanhada de uma transformação da linguagem com o trabalho com recursos ditos precários. Mas, a partir do mínimo se maximiza os resultados, produz-se um estranho mundo novo, que se descortina como o lugar em que surge uma fascinante poética do ínfimo e do maravilhoso.

---

<sup>9</sup> Com certeza a lista de corruptores da linguagem é maior, mas preferi expor os casos mais óbvios para formar uma tríade com Manoel de Barros. Aliás, diria que no caso do poeta mato-grossense os casos de inovação linguística, de exploração sistemática do léxico, encontram-se nas obras-primas que escreveu a partir dos anos 60 até fins dos 80, principalmente em *Gramática expositiva do chão*, *Arranjos para assobio* e *O guardador de Águas*.

## REFERÊNCIAS

- BARROS, Manoel de. *Arranjos para assobio*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1998-A.
- \_\_\_\_\_. *O guardador de águas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1998-B.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio fotográficos*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001-A.
- \_\_\_\_\_. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Rio de Janeiro: Record, 2001-B.
- \_\_\_\_\_. *Gramática expositiva do chão*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Compêndio para uso dos pássaros*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Tradução de Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau, 2001.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O surrealismo*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- CIORAN, E. M. *De l'inconvénient d'être né*. Paris: Gallimard (Collection Folio Essais), 2002.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética surrealista*. São Paulo: Atlas, 1995.
- MEDEIROS, Sérgio. "O apogeu de um poeta". In: BARROS, Manoel de. *Arranjos para assobio*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1998-A.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Tradução de Fernando Jorge. São Paulo: Hemus, s/d.