

O SUBSTRATO DO POÉTICO EM “AS LIÇÕES DE R.Q.”,**DE MANOEL DE BARROS****THE SUBSTRATUM OF THE POETIC IN THE “AS LIÇÕES DE R.Q.”,****OF MANOEL DE BARROS**Kelcilene GRÁCIA-RODRIGUES²⁷

RESUMO: Este artigo verifica a figurativização do discurso metapoético na poesia de Manoel de Barros. Para tanto, analisamos o poema “As lições de R.Q.”, de *Livro sobre nada* (1996), no qual o poeta expõe, metaforicamente, as etapas da trajetória para se apreender o substrato do poético, ao mesmo tempo em que evidencia o papel do escritor e da arte.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea; metapoesia; metáfora; figurativização.

ABSTRACT: This article verify the figurativization of the metapoetic discourse in Manoel de Barros's poetry. In order to do so, one analyzes the poem “As lições de R.Q.”, of Livro sobre nada (1996), it exposes, in a metaphoric way, the stages of the trajectory to apprehend the substratum of the poetic, at the same time in that evidences the writer's paper and of the art.

KEYWORDS: Brazilian contemporary poetry; Metapoetry; Metaphor; Figurativization.

²⁷ Departamento de Educação. Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), campus de Três Lagoas – CEP 79603-011 – Três Lagoas – MS – Brasil – E-mail: kelcilenegracia@uol.com.br

A poesia de Barros é construída de rupturas, frases fragmentadas, montagens insólitas, metáforas complexas, inusitadas e incongruentes. A gramática, nas mãos do poeta, é subvertida. Ao estabelecer relações inesperadas entre as palavras, libertando-as das grades que as revestem e as limitam, Barros desestabiliza os sentidos, extravasa os limites do dizível e transforma em substância poética a realidade do mundo natural que o circunda. Trata-se de uma linguagem que abre novos caminhos e se deixa conformar pelo estranho. Os limites da mimese ou das regras linguísticas não são respeitados. Apesar de sua forma ter muito de prosaico, no arranjo da frase e na seleção lexical, a poesia de Barros produz choque, surpresa e estranhamento.²⁸ As inusitadas associações de imagens revelam mundos invisíveis, tornam possível o que é impossível. Portanto, seja pelas metáforas, seja pelos recursos estilísticos de uma originalidade ímpar, é uma poesia fundamente marcada pelo inesperado.

Outro traço da poética de Manoel de Barros é a constante presença de poemas – por exemplo, a “torneira aberta” que é “poesia jorrando”, no livro de 1937, *Poemas concebidos sem pecado* (BARROS, 1974, p.54), e a metáfora “fotografar o silêncio”, no poema “O fotógrafo” (BARROS, 2000, p.11) – que condensam e cristalizam uma demonstração do fazer poético, ou seja, como se constrói a poesia, em que circunstância ela é encontrada.

Nessa perspectiva, cotejamos a reflexão metalinguística que engendra, metaforicamente, o poema “As lições de R.Q.” (BARROS, 1996a, p.75). Nele, há uma trajetória com um percurso detalhado do constructo do poético, ao mesmo tempo em que evidencia o papel do escritor e da arte. Eis o poema:

Aprendi com Rômulo Quiroga (um pintor boliviano):

A expressão reta não sonha.

Não use o traço acostumado.

A força de um artista vem das suas derrotas.

²⁸ Utilizamos essa terminologia conforme aprofundamento teórico exposto em nossa tese de doutorado *De corixos e de veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa* (GRÁCIA-RODRIGUES, 2006), da qual este artigo é fragmento. A tese, disponível no site Domínio Público e no Banco de Teses da UNESP, foi defendida em 2006 na UNESP/Araraquara.

Só a alma atormentada pode trazer para a voz um
 formato de pássaro.
 Arte não tem pensa:
 O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
 É preciso transver o mundo.
 Isto seja:
 Deus deu a forma. Os artistas desformam.
 É preciso desformar o mundo:
 Tirar da natureza as naturalidades.
 Fazer cavalo verde, por exemplo.
 Fazer noiva camponesa voar – como em Chagall.
 Agora é só puxar o alarme do silêncio que eu saio por
 aí a desformar.
 Até já inventei mulher de 7 peitos para fazer vaginação
 comigo.

Com este poema, Barros (1996a, p.75) abre a quarta parte – “Os Outros: o melhor de mim sou Eles” – de *Livro sobre nada*. Chama a atenção uma “Nota” (BARROS, 1996a, p.74; grifos no original) que, ironicamente, se encontra na página que antecede o poema. Tal suplemento antecipatório está impresso em itálico e em letras menores. O texto que o poeta adiciona antes do poema visa a complementar e, ao mesmo tempo, a elucidar uma proposição poética por meio de um jogo metafórico que apreende o literário a partir de definições do artista plástico Rômulo Quiroga²⁹. Eis os apontamentos:

²⁹ Maria Adélia Menegazzo (2004, p.8), no artigo “A poética visual de Manoel de Barros”, ao verificar, na poesia de Manoel de Barros, o jogo intertextual com as artes plásticas, informa, em nota de final de página: “Rômulo Quiroga é uma criação poética de Manoel de Barros, embora exista efetivamente um Rômulo Quiroga, pintor ‘de parede’, que trabalha há anos para a família do poeta.”

Nota: Um tempo antes de conhecer Picasso, eu tinha visto na aldeia boliviana de Chiquitos, perto de Corumbá, uma pintura meio primitiva de Rômulo Quiroga. Era um artista iluminado e um ser obscuro. Ele mesmo inventava as suas tintas. Trazia dos cerrados: seiva de casca de angico (era o seu vermelho); caldos de lagartas (era o seu verde); polpa de jatobá maduro (era o seu amarelo). Usava pocas de piranha derretidas para dar liga aos seus pigmentos. Pintava sobre sacos de aniagem. Mostrou-me um ancião de cara verde que havia pintado. Eu disse: mas verde não é a cor da esperança? Como pode estar em rosto de ancião? A minha cor é psíquica – ele disse. E as formas incorporantes. Lembrei que Picasso depois de ver as formas bisônticas na África, rompeu com as formas naturais, com os efeitos de luz natural, como os conceitos de espaço e de perspectiva, etc. etc. E depois quebrou planos, ao lado de Braque, propôs a simultaneidade das visões, a cor psíquica e as formas incorporantes. Agora penso em Rômulo Quiroga. Ele foi apenas e só uma paz na terra. Mas eu vi latejar rudemente nos seus traços milagres de Klee. Salvo não seja. (BARROS, 1996a, p.74; grifos no original).

As notas³⁰, no total de três, presentes na quarta parte de *Livro sobre nada* chamam a atenção do leitor, pois estão sempre do lado esquerdo da página do livro e com grafia menor, que ganha destaque pelo uso da letra em itálico, enquanto todos os poemas estão nas páginas ímpares, com a par que a antecede em branco. A primeira nota (BARROS, 1996a, p.74) parece ser, inicialmente, apenas uma explicação do eu-lírico sobre como conheceu Rômulo Quiroga e quais as técnicas empregadas pelo pintor, tanto na produção das tintas quanto no trabalho artístico que cria, tomando como paralelo os procedimentos de Pablo Picasso, Georges Braque e Paul Klee. A segunda é uma nota de rodapé (BARROS, 1996a, p.78), vinculada ao título do poema “Elegia de Seo Antônio Ninguém”, em que o eu-lírico evidencia como estabeleceu relação com Antônio Ninguém. A terceira é também uma nota de rodapé (BARROS, 1996a, p.84), mas ligada a um verso do poema “O andarilho”. Nessa nota, o eu-lírico reflete sobre a importância de se conhecer bem aqueles que andam de forma erradia.

Além de “As lições de R.Q.”, os poemas “Mário revisitado”, “Elegia de Seo

³⁰ As notas não são gratuitas; elas têm efeitos de sentido que ajudam na interpretação de cada poema. Aliás, a inserção de notas aos poemas é estratégia que Barros utiliza desde sua primeira obra, *Poemas concebidos sem pecado* (1937).

Antônio Ninguém”, “Um filósofo do beco”, “A.B. do R.” e “O andarilho” compõem a quarta parte de *Livro sobre nada*. Desses poemas, vemos aflorar aspectos particulares das personagens Rômulo Quiroga, Mário-pega-sapo, Seo Antônio Ninguém, Bola-Sete, Arthur Bispo do Rosário e Andaleço. Daí a relação que se estabelece com o título “Os Outros: o melhor de mim sou Eles”. Isto é, cada faceta retratada dos “outros”, personagens inteiramente fictícias ou, em alguns casos, baseadas em personalidade real, é puro reflexo da imagem do eu-lírico. Ao reproduzir a figura do “ele”, Barros desveste o próprio “eu”: “Eu já disse quem sou Ele” (BARROS, 1996a, p.85).

Assim, de Rômulo Quiroga apreende as etapas necessárias³¹ para alcançar o poético; em Mário-pega-sapo, personagem presente já na primeira obra de Barros (*Poemas concebidos sem pecado*), percebe que a insanidade e a ignorância não excluem o homem de um saber; em Seo Antônio Ninguém, personagem destituída de bens materiais, vê o resíduo (elemento constante na poética de Barros) aproximar-se do nada, de tal forma que o sujeito torna-se “desacontecido”, construído por “abandonos por dentro e por fora”, numa espécie de aniquilamento de si no mundo (BARROS, 1996a, p.79); em Bola-Sete observa que um homem inculto e sem formação escolar tem capacidade para refletir sobre o mundo e sobre a posição do homem no mundo; em Arthur Bispo do Rosário descobre que é possível construir alguma coisa a partir de tudo aquilo que é considerado inútil pela civilização: “Sua obra era ardente de restos: estandartes podres, lençóis encardidos, botões cariados, objetos mumificados, fardões da Academia, Miss Brasil, suspensório de doutores – coisas apropriadas ao abandono” (BARROS, 1996a, p.83); de Andaleço, o “Homem do saco” que se desloca “atoamente” (BARROS, 1996a, p.85), adquire a sabedoria de “adivinhar” as coisas do mundo.

Do conjunto de poemas, depreendemos uma figurativização do homem por meio de índices da natureza ou da geografia humana. Com o filósofo “Bola-Sete”, o eu-lírico explicita: no escuro do beco, tudo se descortina, evidencia-se tanto o prazer do homem quanto a sua salvação e o seu escuro – escuro que é resíduo de luz, resto de claridade, e que indica que a salvação do homem só existe no seu aniquilamento, a satisfação humana somente é possível pela loucura. O caminho do conhecimento que o poeta

³¹ Em auto-intertextualidade, o poema “A disfunção”, do livro *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001, p.9), encontramos sete “sintomas” inelutáveis aos quais o poeta está submisso para atingir a compreensão plena do poético, ou seja, as “disfunções líricas”.

traceja desemboca em um beco de loucura, insanidade e despojos, a poesia deixando o homem como um ser sem saída diante do nada que é a sua existência.

Verifiquemos se uma leitura cerrada de “As lições de R.Q.” homologa essa primeira impressão do conjunto de poemas, ou se para Manoel de Barros as etapas de construção do poético possibilitam alguma alternativa para edificação do conhecimento que possibilite a salvação do homem.

A partir das proposições do pintor-poeta Rômulo, o eu-lírico desvela o percurso para se encontrar e construir o poético. A poesia está nos desvios, no incongruente, na manipulação da linguagem, no desvario, no transfazer o mundo, na “transfiguração epifânica” (BARROS, 1996b, p.315) e no trabalho artístico incessante. Essas proposições constituem sete etapas para que o poeta alcance o constructo da poesia, estabeleçam o *modus faciendi* poético.

Vejamos cada etapa. No verso “A expressão reta não sonha” (BARROS, 1996a, p.75), primeira etapa, o eu-lírico mostra que tudo o que é institucionalizado e tudo o que a lógica comanda não são suscetíveis de poesia. O verso indicia, também, uma espécie de defesa da transgressão através da linguagem. Quanto a isso, os exemplos, em Barros, são abundantes. Eis um, categórico, que parece transgredir e opor-se, de modo concomitante e simultâneo, à língua institucionalizada e, em plano de alusão, à ordem política: “Escurecer as relações entre os termos em vez de / aclará-los. / Não existir mais rei nem regências” (BARROS, 1989, p.56). Ao violar as normas gramaticais, um “subtexto se aloja” de tal forma que “empoema o sentido das palavras” (BARROS, 1989, p.56).

É no caminho transversal, oblíquo, incompreensível, do que não é ditado por regras e nem pelo mundo racional, que a poesia eclode. Aos poetas cabe obscurecer, desarrumar, ampliar o significado dos vocábulos, pois “Os adejos mais raros se escondem nos emaranhos” (BARROS, 1989, p.61). A linha reta contém uma expressão que não voa fora da asa, que não sonha a utopia que somente a poesia pode construir.

Em “Não use o traço acostumado” (BARROS, 1996a, p.75), segunda etapa, percebe-se que o eu-lírico mostra a incongruência e o insólito como a direção exata da manifestação artística. É dever do poeta desvestir as coisas do desenho habitual, tirar os vocábulos do uso comum, sugerir novas combinações para as palavras e restituir-lhes o sentido primeiro. Isto é, para adentrar no poético é preciso buscar a “lírica semente”

(BARROS, 1996b, p.323) das coisas, do homem e da linguagem.

O “traço acostumado” (BARROS, 1996a, p.75) não permite ao poeta transcender limites. Tal postura parece lembrar o poema “O sim contra o sim”, de João Cabral de Melo Neto (2003, p.297-298), em que Marianne Moore “aprendeu que o lado claro / das coisas é o anverso” e no qual se descreve que Miró, que de tão hábil com a mão direita “já não podia inventar nada”, se propõe a “desaprender” tudo o que sabia fazer com a mão destra, “a fim de reencontrar / a linha mais fresca da esquerda”. Como anuncia João Alexandre Barbosa (1974, p.142), o poema de Cabral mostra “a imagem de Miró que se obtém a partir de uma reflexão acerca do equilíbrio atingido pelo pintor catalão entre o rigor da composição e o sentido de liberdade, movimento e mesmo ingenuidade que impõe aos seus objetos pictóricos.”

Para Manoel de Barros (1982, p.37), o poeta é uma “espécie de vasadouro para contradições”, que para alcançar o poético precisa ir “ao nu, ao fóssil, ao ouro” (BARROS, 1989, p.54) das palavras e dos elementos que compõem o mundo natural.³² No poema “Miró”, de *Ensaaios fotográficos*, Barros enseja um diálogo com o poema de Cabral, e demonstra que Miró, para desvelar “a expressão fontana” (BARROS, 2000, p.29), tinha de “esquecer os traços e as doutrinas / que aprendera nos livros”, uma vez que “Desejava atingir a pureza de não saber mais nada”.

Se em Cabral (2003, p.298), a mão esquerda “é mão sem habilidade: / reaprende a cada linha, / cada instante, a recomçar-se”, num exercício semelhante ao que também se impôs Mondrian, que “à mão direita, / impôs tal disciplina: / fazer o que sabia / como se aprendesse ainda” (CABRAL, 2003, p.299), o Miró de Manoel de Barros figurativiza um artista-pintor-poeta que, além de “esquecer os traços e as doutrinas / que aprendera nos livros” para “atingir a pureza de não saber mais nada”, faz desse conhecimento resto morto a ser enterrado “ao pé da árvore”, “ao fundo / do quintal”, sobre a qual “Depois depositava [...] uma nobre / mijada florestal” (BARROS, 2000, p.29).

No poema de Manoel de Barros, um elemento obsceno se junta, contaminando metonimicamente a matéria conhecida, o saber adquirido, que passa a ser dejetivo. O escatológico, no entanto, contém em si a força deflagradora da criação, e é, em si, fonte

³² No poema “Miró”, de *Ensaaios fotográficos*, Barros enseja um diálogo com o poema de Cabral, e demonstra que Miró, para desvelar “a expressão fontana” (BARROS, 2000, p.29), tinha de “esquecer os traços e as doutrinas / que aprendera nos livros”, uma vez que “Desejava atingir a pureza de não saber mais nada”.

de pura poesia, uma vez que a “engenharia das cores” de Miró era construída a partir desses restos: “Muitas vezes chegava a iluminuras a partir de um / dejetos de mosca deixado na tela. / Sua expressão Fontana se iniciava naquela mancha / escura. / O escuro o iluminava.” (BARROS, 2000, p.29)

Em Barros, a busca do primordial, da origem, da palavra descascada das impurezas que o uso acumula sobre o sentido ancestral, primitivo, que permanece oculto, atavicamente, por sob o palimpsesto dos novos significados, é uma busca que restaura o arcaico para ter um sentido novo, pois usar o que já se está acostumado é impedir que a poesia surja.

O verso “A força de um artista vem das suas derrotas” (BARROS, 1996a, p.75), terceira etapa, mostra, pelo paradoxo, a importância do papel do artista no produto que constrói: a arte. O pintor e o poeta, figurativizados pela imagem do artista, precisam trabalhar arduamente sobre o objeto que constroem – a tela e a poesia; o aperfeiçoamento vem muitas vezes daquilo que o artista não conseguiu construir. O artista é um transfigurador da realidade; sua força é o domínio, como artífice, dos instrumentos para des-velar, na transfiguração do mimético, a realidade, que se encontra velada, incognoscível, a não ser pela magia do poético; é o exercício de “fotografar” o “além-realidade” que prepara o artista, “câmera” que capta a realidade real, para ver o não-visível e para expressar, poeticamente, o “fotografar o sobre” (BARROS, 2000, p.12), ou seja, a essência das coisas que foi captada por suas retinas.

Miró, aqui, serve de exemplo: é das derrotas do aprendizado com a mão inábil que vai se re-construir como artista, produzindo “sua expressão fontana” (BARROS, 2000, p.29). Da derrota anunciada, da insuficiência sentida, da inabilidade confessada, resulta o poema, ressuma a poesia. O poeta apreende a natureza e o real pela lente deformadora do subjetivo e do poético, e, de forma radical, empreende subversão semântica que introduz o surreal ou por meio de construções sintáticas absolutamente prosaicas ou por meio da sintaxe do “manuelês arcaico” (BARROS, 1996a, p.43), em amálgama estético que produz efeitos semânticos que a sintaxe tradicional não permitiria.

Se a poesia está na tortuosidade, na transgressão e na manipulação da linguagem, para transformar o objeto em arte é preciso um artesão apto para realizar tal tarefa, pois “Só a alma atormentada pode trazer para a voz um / formato de pássaro”

(BARROS, 1996a, p.75), quarta etapa. As expressões “alma atormentada” e “voz” são metáforas, respectivamente, de artista-pintor-poeta e de poesia. É o artista-pintor-poeta que destrói a ordem estabelecida pelo pensamento lógico para instaurar o espaço do poético.

Das tintas e das palavras do artesão nasce a pintura do mundo, em uma tela que rompe com as leis da verossimilhança e que revela um jeito especial de olhar a realidade, por uma ótica transgressora que capta o que o comum dos homens não vê. Os versos de Barros reverberam também que a poesia, nascida de uma alma atormentada, pode sugerir ideia de algo apenas pelo som, “trazer para a voz um formato de pássaro” (BARROS, 1996a, p.75). Ou seja, o poeta está a “sinestésiar” (a circunstância nos exige o neologismo) a palavra poética em imagem e som, fanopeia e melopeia que a onomatopeia e a construção hieroglífica amplificam, quase que fazendo signo, significado e significante coincidirem com o referente.

Ao “trazer para a voz um formato de pássaro” (BARROS, 1996a, p.75), o poeta chega ao sentido primeiro da palavra, aquele que não sofreu transformação semântica, o significado primevo, sem as corrupções, as cáries, as deturpações que o passar dos tempos impõe à palavra, distanciando-a da sua origem “fônica”. Consuma-se, assim, esteticamente, o projeto poético de Manoel de Barros, que deseja “sempre a palavra no áspero dela” (BARROS, 2004, p.51), isto é, no seu existir mais rústico, arcaico, em um momento em que ainda não foi tocada, manipulada, polida e lapidada pelo homem, pelo uso, pelo tempo.

Segundo Davi Arrigucci Jr. (2000, p.84), em análise do poema “O cacto”, de Manuel Bandeira, “[a] presença do arcaico, ainda que *in extremis*, dentro do mundo moderno, é um convite ao conhecimento de nós mesmos.” No caso de Manoel de Barros, estamos diante da compreensão da poesia como fonte de conhecimento, capaz de dar conta da vida e do mundo e capaz de, na redescoberta onomatopaica e hieroglífica da linguagem, descobrir “novos lados de uma palavra” e empreender a descoberta de “novos lados do Ser” (BARROS, 1991, p.28). A poesia barreana é, pois, conhecimento que se funda na força da invenção e no encantamento da linguagem na vertente mais profunda do empreendimento poético.

Nos versos “Arte não tem pensa: / O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.” (BARROS, 1996a, p.75), entramos na quinta etapa. Por que a “arte não tem

“pensa”? Para captar o sentido que o eu-lírico quer dar a esses versos é preciso partir de “pensa”, vocábulo que conjuga sabor de neologismo a ar de velho conhecido. Em torno do “pensa” constrói-se o sentido desse e dos versos subsequentes. Quais os registros dicionarizados do vocábulo e quais sentidos eles impõem ao verso? Vejamos. Segundo José Pedro Machado (2003, p.337, v.4), “pensar” vem do latim *pensāre* e remete, etimologicamente, ao verbo “pesar”, que significa “pesar; apreciar; avaliar, comparar; contrabalançar, pagar; compensar; trocar; resgatar, expiar” (MACHADO, 2003, p.354, v.4). Porém, nenhuma dessas acepções parece dar conta do sentido da palavra no poema. O vocábulo, no contexto utilizado por Barros, guarda uma ambiguidade com “pênsil”, ou seja, com o que está suspenso no ar, seguro por um fio, ao mesmo tempo em que lembra o francês “*pence*”, que é uma fração monetária de pequeno valor e também equivale a ajuste, uma prega para perfeitamente amoldar uma roupa ao corpo. Ou seja, o instável, mas justo.

Buscamos a origem do termo “pensar” em Houaiss (2001). Das diversas ampliações semânticas que o vocábulo apresenta, o filólogo diz que “finalmente deve-se observar que *pensar* é divg.[divergente] erud. [erudito] de *pesar*; f.hist. [forma histórica] sXIII *pensedes*, sXIII *pensamos*, sXIV *pensar*, sXV *péensey*, sXV *penção*, sXV *pēsaaes* 'submeter algo ao raciocínio lógico', sXIII *pensava*, sXIII *penssou* 'aplicar penso'”.

Assim, no verso “Arte não tem pensa” (BARROS, 1996a, p.75) podemos dizer que o eu-lírico indicia que ao objeto artístico, elaborado pelo artista-pintor-poeta, não se “aplica penso”, ou seja, a arte não se sujeita ao tratado da razão ou da lógica. Nesse caso, Manoel de Barros instaura uma formação neológica: o verbo “pensar”, na frase, é transformado em substantivo. Desse modo, o eu-lírico denuncia que a poética não obedece a convenções e regras. A arte é rejeição a tudo que é aprioristicamente concebido, porque segue movimento interno do indivíduo que a constrói. Afinal, para o eu-lírico o artista assiste a realidade, traz à memória como quem a visualiza e, para além da realidade, a transforma em espetáculo na obra de arte: “O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê”. (BARROS, 1996a, p.75).

A poesia de Manoel de Barros reconstrói a paisagem do Pantanal. Tudo que foi vivenciado na infância pelo menino Manoel – convivência com o bugre, com o homem simples e com os bichos – é puxado pela memória e convertido em estatuto poético. A

poesia cria outra realidade, que não se aproxima do mundo concreto, real.

O poeta afirma, em entrevista, que a sua poesia

[...] resulta de [...] armazenamentos ancestrais e de [...] envolvimento com a vida. [...] Minha infância levei com árvores e bichos do chão. Essa mistura jogada depois na grande cidade deu borá: mel sujo e amargo. Se alguma palavra minha não brotar desse substrato, morrerá seca. ‘As correntes subterrâneas que atravessam o poeta, transparecem no seu lirismo’, – disse Theodoro Adorno. E disse mais: ‘Baudelaire foi mais fiel ao apelo das massas do que toda a poesia *gente-pobre* de nossos tempos.’ Falo descomparando (BARROS, 1996b, p.315; grifo do autor).

Barros complementa que é fundamental afastar a poesia da

[...] exuberância da natureza, [e da] degustação contemplativa dessa natureza, pois existe ‘o perigo de se cair no superficial fotográfico, na pura cópia, sem aquela surda *transfiguração epifânica*. A simples enumeração de bichos, plantas (jacarés, carandá, seriema, etc.) não transmite a essência da natureza, senão que apenas a sua aparência. Aos poetas é reservado transmitir a essência. Vem daí que é preciso humanizar de você a natureza e depois transfazê-la em versos. (sic, BARROS, 1996b, p.315; grifos nossos).

É o que o eu-lírico propõe na nota ao poema “As lições de R.Q.”, no qual mostra que Rômulo Quiroga “transvê” as “formas naturais” ao pintar um “ancião de cara verde”: “mas verde não é a cor da / esperança? Como pode estar em rosto de ancião? A minha *cor é psíquica* – ele disse. E as *formas incorporantes*.” (BARROS, 1996a, p.74, grifos nossos). Ou seja, o poema está homologado, em termos cartesianos, pela reflexão do poeta.

Entretanto, “pensa” tem outros significados dicionarizados, o que amplia a invocação plurissêmica a que o verso induz. Em Houaiss (2001), “pensa” também é “conjunto de medicamentos, antissépticos e partes acessórias (p.ex., cobertura protetora) que se põem sobre a ferida, ferimento, incisão cirúrgica etc. para protegê-los, higienizá-los, cicatrizá-los; curativo”. Nesse caso, etimologicamente, é regressivo “de *pensar*; ver *pend-*; f.hist. sXV *pensso*”. A palavra também pode ser utilizada, no que é um regionalismo brasileiro, para indicar que algo está “inclinado” ou que se encontra em “posição desajeitada”, de “mau jeito”. Nesse caso, segundo o Houaiss, é criação vernácula culta “a partir do lat. *pensus, a, um* part.pas. de *pendere* na acp. ‘inclinat’; ver *pend-*”.

Temos, pois, o verso “Arte não tem pensa” (BARROS, 1996a, p.75) contaminado por ambiguidade que se origina na ambiguidade da raiz étima do vocábulo “pensa”, palavra inusual, que transita pelo regionalismo culto (o que parece um oxímoro), por um termo médico e por um significado oriundo da palavra pensamento. As possibilidades latentes nos exigem uma retroleitura, avançando no entendimento do poema para retomar essa passagem, não para eliminar a abrangência multívoca, mas para adequar a interpretação ao todo do poema, que se apresenta como a constituição das etapas para a construção do poético, na visão de Manoel de Barros; fechar uma interpretação para o verso nos exige, pois, seguir em frente com a análise.

Em “É preciso transver o mundo. / Isto seja: / Deus deu a forma. Os artistas desformam./ É preciso desformar o mundo: / Tirar da natureza as naturalidades. / Fazer cavalo verde, por exemplo. / Fazer noiva camponesa voar – como em Chagall.” (BARROS, 1996a, p.75), sexta etapa, o primeiro verso dessa etapa liga-se ao final do verso que o antecede, “e a imaginação transvê”. O movimento da arte, na etapa anterior, é um movimento na subjetividade do artista, que vê, revê e, em sua mente, através da imaginação, “transvê”. O poeta, agora, a partir das lições do “pintor boliviano Rômulo Quiroga”, introduz um movimento do artista que foi tocado pela arte: o artista deve passar da subjetividade da imaginação para a práxis da intervenção no mundo, deve “transver o mundo” (BARROS, 1996a, p.75).

É esse verso, pois, o centro nevrálgico do poema, ao fechar o movimento da quinta etapa e abrir a intervenção que o poeta transvê para o artista na realidade que ele vê ao seu redor, naquela realidade que ele vê-revendo pelos olhos da memória, e naquela que a sua imaginação lhe dita, e que lhe abre a possibilidade da utopia, do “transver”. Esse centro nevrálgico do poema é, não por acaso, o seu centro físico: nono verso, antecedido por oito versos que apresentam Quiroga e suas primeiras lições; após ele, temos dez versos, com as lições finais e um exemplo prático do poeta realizando as lições que lhe foram ensinadas.

O poeta explicita o que é “transver o mundo”. Ele afirma que Deus deu forma ao mundo, que os artistas o “desformam”, e que é preciso “desformá-lo”, “tirar da natureza as naturalidades” (BARROS, 1996a, p.75), o que exemplifica com a pintura de um “cavalo verde”, que reporta a Franz Marc, ou com a noiva camponesa de Chagall, que voa pelo quadro.

Temos, pois, uma ordem instituída, um arcabouço natural, uma realidade posta com as suas leis físicas, com a sua geometria euclidiana, com a sua naturalidade e verossimilhança. É a forma que Deus impôs ao mundo desde a criação. Entretanto, faz-se imperativo não aceitar essa forma, não aceitar o que é ou parece ser natural: “É preciso desformar o mundo: / Tirar da natureza as naturalidades.” (BARROS, 1996a, p.75).

Questiona-se, por esse aspecto, não só a ordem divina como a própria qualidade de divino da deidade; enfrenta-se a ordenação natural, a social, a estética; erige-se, diante do mundo e de Deus, a figura do artista, aquele que “desforma” – e este é o seu papel – e que, a partir do que vê, do que lembra e do que imagina, torna-se o mentor do próprio mundo, mundo que o poeta refaz, a partir da desformação, por obra de artista, imbuído sempre, por ser artista, pelo sonho da expressão que não é reta, pelo uso do traço desabitual ao qual não estava acostumado, embalado por suas derrotas e por sua alma atormentada, por sua voz liberta que se assume como pássaro, por um espírito de arte que “não tem pensa”.

E se viu, reviu e transviu, se percorreu todas as etapas e se encontra, agora, nesse estágio de “conhecimento”, então o artista está pronto para criar. É o que acontece na sétima e última etapa – “Agora é só puxar o alarme do silêncio que eu saio por / aí a desformar” (BARROS, 1996a, p.75). O verso inicia instaurando a instantaneidade: um agora que presentifica a ação da leitura que o leitor empreende com a ação que o eu-lírico se descobre apto a realizar. A irrupção de um “aqui” e de um “agora”, de um “já” que se desdobra na folha de papel para leitura e que acontece na mente do receptor em simultaneidade com o gesto de escritura e com o fazer que é um poder-fazer conquistado pelo transcurso das etapas antecedentes, reforça-se com o verbo “ser” no presente, no indicativo, em um categórico absoluto que é fonte do ser, no sentido ontológico, e fonte da ação, no sentido humano.

Em seguida, a instantaneidade que se afirmou categórica faz um movimento de restrição, foca-se num elemento uno, único, determinado: a ação, pois, deve se concentrar em um “só”, em certo elemento individuado, pontual, exclusivo, abrindo mão de todo e qualquer outro foco, outro aspecto, outro local, por mais privilegiados que sejam esses outros “outros”. Centra-se o objetivo da ação em um verbo, “puxar”, em uma ação centrípeta com relação ao eu-enunciador, mas por reação, um gesto que é

centrífugo com relação ao objeto ao qual vai se referir. E não se trata de um objeto indeterminado, é “o” objeto – mas, qual o que, o que o eu-lírico aciona é um alarme, uma estridência, uma sirene, um intangível ruído, que, ao ecoar, desaparece. Ou seja, todo o esforço se concentra num instante do ser poético que age e aciona um objeto que não se configura objetivamente, o gesto esvaziado, mas realizado, é ainda mais esvaziado: a sua realização determina o seu próprio fim.

O verso reserva nova surpresa e decepção: tal alarme sequer pode ressoar, pois se trata de um “alarme do silêncio” – o ruído do alarme, já de si extingüível na sua instantaneidade de manifestação, sequer ruído é: é nada, silêncio, quase morte. No entanto, o eu-lírico, convicto, após “puxar o alarme do silêncio”, certo de que cumpriu as etapas do poético que “As lições de R.Q.” preconizou, se coloca pronto para a ação consequente, e sai, o verso informa: “eu saio”. Sair é um verbo com muitas possibilidades: pode ser intransitivo, transitivo direto e transitivo indireto, pode ser predicativo e pronominal, e pode mesclar as regências.

Desse modo, sua utilização abre uma gama de possibilidades, que o pronome “que”, ao preceder o verbo na construção de Manoel de Barros, não minimiza. Aí, outra surpresa: normalmente, o verso chegaria ao fim com o verbo, ou teria um complemento por inteiro, mas o eu-lírico informa que sai “por” e o verso se encerra, abruptamente se encerra, deixando sob o “por” um abismo: a página em branco.

O *enjambement* violento, inesperado, se complementa de modo prosaico na abertura do verso seguinte, que começa com um “aí” coloquial, um complemento à expressão “saio por aí”, um idioleto que é quase uma gíria, uma expressão de descaso, de abandono, de descompromisso. Nesse momento, toda a lição das etapas da trajetória do poético parece se dar numa presentificação de ato vazio, que gera o nada, que se constrói pelo descompromisso, tudo relatado em linguagem popularesca, trivial, quase chula.

E o verso se complementa com a última lição de Rômulo Quiroga: cabe ao poeta “desformar”, o que, pela seleção vocabular que precedeu a revelação, pela forma com que foram construídos os dois versos dessa última e lapidar lição, surge como uma revelação, uma surpresa, mas não uma epifania ou alumbramento, pois totalmente mediada pelo raciocínio, apreendida pela razão do poeta e pela interpretação do leitor.

A instantaneidade introduzida pelo vernáculo selecionado contém elementos fônicos cuja simplicidade oculta e desdobra complexidades que homologam a semântica de seu conteúdo. Os dois versos, livres e brancos, ocultam um terceto hexassílabo – na verdade, o terceiro verso é um heptassílabo que é lido, por força dos dois versos de seis sílabas precedentes, com acento na sexta sílaba. Assim: “Agora é só puxar / o alarme do silêncio / que eu saio por aí a desformar.” (BARROS, 1996a, p.75). O esquema a/b/a de rima pobre é enfatizado, enriquecido, com o som em eco da sílaba /ar/ em “alarme”. O som dos versos é aberto, claro, translúcido em sua sucessão de “a”s e de “o”s, a rima ressoando ainda em três sílabas /or/, que fazem o “desformar” que finaliza a sentença conter em si as duas rimas que ecoam, multiplicadas, na lição.

A transparência e a leveza dos dois versos são ampliadas pelo léxico, cuja seleção não produziu nenhum fricativo, nenhum som rude, que trave a língua, nenhum fonema oclusivo dental-alveolar surdo, as vibrações dos /r/ sendo modalizados pela nasalização ligeira e suave das vogais /o/ e /a/ abertas; ou seja, a leitura “desliza”, escorrega, e a ausência de entraves na fluidez do texto ganha sentido. A rima em /or/ em “desformar” transforma o heptassílabo em hexassílabo, forçando, na leitura, a acentuar duas vezes a palavra, com o que evidencia o ato de formar na concomitância do desformar, como a dizer que existe criação e destruição e que elas são simultâneas no *arkhé* da palavra.

A construção dos versos apresenta, no decrescer da força do “saio”, ao qual se segue a ênfase que indicia a rima falsa do “por”, conduz a leitura para um ritmo de quem se despede, de quem está a sair já no passo da saudade do que fica, do que deixa, a melancolia da suave translucidez das palavras ocultando o golpe forte do fechamento da sentença, em que o “desformar”, que é a saída, anuncia a morte que é criação, entrelaça o Eros e a vida ao fim, à finitude, ao Thánatos.

Assim sendo, os dois versos, que colimam as lições de Rômulo Quiroga ao poeta, ao eu-lírico, são construídos como instantaneidade categórica clara e suave em uma sentença aforística, impositiva sem o tônus da impositividade (o que parece incoerência, em efeito que o texto poético consegue ao arrepio das convenções da gramática e dos racionalismos), asseverando o seu valor de exemplaridade, de moral estética, de *ars* constituída pelo artesanato e pela inspiração, através da recuperação arquetípica da palavra e do ser das coisas, em movimento no qual a destruição tem a

contrapartida sincrônica da criação, o caos e o cosmos amalgamados no logos barreano, um logos edificado sob o signo do “desformar”.

“Desformar” é, pois, a forma (se é que é possível utilizar aqui esse sema) que molda, enquadra e constrói o poético, enquanto o silêncio, que parece símile de mudez e cegueira, é, ao contrário, índice metafórico da poesia.

Em “As lições de R. Q.”, cumpridas as etapas preconizadas por Quiroga, o eu-lírico sai “por aí”, com seu instrumento, para abrir, clicar e acionar o poético. Assim, deflagra o processo do “alarme”, ou seja, o constructo, o instrumento que torna o eu-lírico hábil, dotado de um querer-fazer que é um poder-fazer, e que lhe permite, discursivamente, “transver” e “desformar o mundo”, e, dessa forma, buscar as coisas em sua essencialidade, encontrável em uma ancianidade que é anterior ao nascimento da nomeação da coisa. É o “alarme”, isto é, a linguagem, que é veículo de uma concepção de mundo.

É a palavra, artisticamente trabalhada, que tem “o poder de fazer o mundo e o tempo retornarem à sua matriz original” (TORRANO, 1981, p.19), que é reveladora da essência dos objetos e das coisas; é pela palavra que o homem faz apreensão íntima e global do mundo. É a palavra poética que tem “o poder de instaurar uma realidade própria a ela, de iluminar um mundo que sem ela não existiria”, como explicita Torrano (1981, p.20) a propósito da *Teogonia* de Hesíodo.

Para que a linguagem do artista atinja esse estatuto, de acordo com o eu-lírico de “As lições de R.Q.”, é necessário “desformar” o mundo, isto é, as formas naturais precisam ser transvistas não só em posição oposta à normal, mas, radicalmente, pelo avesso do avesso. Segundo Friedrich (1991, p.75), a poesia “sempre teve a liberdade de deslocar, reordenar o real”, enquanto o “impulso artístico deixa como legado uma visão desfigurada, insólita do mundo” (FRIEDRICH, 1991, p.81).

É este “alarme” que constantemente Manoel de Barros “puxa” para construir uma poesia que “desforma” o mundo, como se observa na análise de “As lições de R.Q.” e poder-se-ia ver na interpretação de qualquer poema barreano. Se a poesia sempre desfigura o mundo, desvelando-o insólito, como defende Friedrich, a proposição poética de Barros desfigura a desfiguração, re-empreeende a construção do mundo a partir de um movimento simultâneo ao nascimento da linguagem. Ou seja, a essência não precede a existência, o objeto passa a existir na simultaneidade da descoberta da sua

essência, explicitada por uma linguagem que também nasce e se constrói no mesmo ato.

Enfim, percorridas as etapas para a construção do poético, o eu-lírico se sente apto a compor versos, uma vez que “até já inventei mulher de 7 peitos para fazer vaginação / comigo.” (BARROS, 1996a, p.75). O que seria urdir uma “mulher de 7 peitos”? Uma mulher de sete peitos parece ser a poesia que é criada tendo como princípio as sete proposições transmitidas por Rômulo Quiroga. A arte poética é sensualista, é jogo lúdico do eu-lírico com as palavras, é conúbio erótico, a força vigorosa da poesia, da invenção e do “desformar” nasce da mesma fonte em que o apelo vital da sexualidade se manifesta.

Em “As lições de R.Q.” encontramos nas sete etapas, delineadas a partir das proposições de Rômulo Quiroga, uma trajetória do conhecimento que deve ser seguida por aqueles que desejam construir o artefato poético. O artista, por ser “iluminado” e “obscuro” (BARROS, 1996a, p.74; na “Nota” do poema “As lições de R.Q.”), cria os próprios instrumentos de trabalho, as “tintas”, “para dar liga aos seus pigmentos” (BARROS, 1996a, p.74). Porém, ao artista não basta conceber as “tintas”, é preciso que ele lhes dê uma descrição rica em matiz, isto é, que faça incidir raios luminosos sobre as cores, pois só assim encontra as “formas incorporantes” (BARROS, 1996a, p.74). A tinta é metáfora de palavra, os pigmentos constituem, com sua liga, as frases, o matiz alcançado constrói significado semântico que existe somente com a incidência do raio solar na realidade que transcende à pintura, metáfora do texto poético.

Atingir a “forma incorporante” (BARROS, 1996a, p.74, na “Nota” que antecede o poema “As lições de R.Q.”) é, no contexto que expomos, uma maneira diferente, mas com o mesmo sentido, de dizer que o poeta alcança o segredo da essência das coisas, que lhe penetram o âmago. Para adquirir uma compreensão plena dos componentes do mundo, o cerne deles, seguindo os passos preconizados por Rômulo Quiroga – na “Nota” e no poema –, é indispensável “romper com as formas naturais, com os efeitos de luz natural, com os conceitos de espaço e de perspectiva”, transgredir “planos” e apresentar “a simultaneidade das visões” (BARROS, 1996a, p.74), porque a “arte não tem pensa: / O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê. / É preciso transver o mundo.” (Barros, 1996a, p.75). E Rômulo Quiroga, que dá lições ao poeta, é um pintor de paredes em cujo trabalho ecoa as lições de grandes mestres da pintura do século XX.

REFERÊNCIAS

- ARRIGUCCI JR., D. A beleza humilde e áspera. In: _____. **O cacto e as ruínas**. 2.ed. São Paulo: Duas cidades/Ed.34, 2000. p.7–89.
- BARBOSA, J. A. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BARROS, M. de. Poemas concebidos sem pecado. In: _____. **Matéria de poesia**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1974. p.47–69.
- _____. **Arranjos para assobio**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- _____. **O guardador de águas**. São Paulo: Art Editora, 1989.
- _____. **Concerto a céu aberto para solos de ave**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- _____. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Record, 1996a.
- _____. Conversas por escrito. In: _____. **Gramática expositiva do chão** (Poesia quase toda). 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996b. p.305–343.
- _____. **Ensaio fotográficos**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____. **Tratado geral das grandezas do ínfimo**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- _____. **Poemas rupestres**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. Tradução de Marise M. Curioni e Dora Ferreira da Silva. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GRÁCIA-RODRIGUES, K. **De corixos e de veredas**: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa. 2006. 318 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2006.
- HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001 (CD-ROM v. 1.0).
- MACHADO, J. P. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 8.ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2003 (v. 4).
- MELO NETO, J. C. de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- MENEGAZZO, M. A. A poética visual de Manoel de Barros. **Atas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada** [Évora, 2004]. Évora: Editora da Universidade de Évora/APCL, 2004 (v.3). p.1–8.
- TORRANO, J. O mundo como função das musas. In: HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. São Paulo: Massao Ohno/Roswitha Kempf, 1981. p.9–122.

Artigo recebido em 31/08/2010

Aceito para publicação em 26/10/2010