

“Escrevo porque acontece”: alguns aspectos da poética de João Luís Barreto Guimarães

Marcelo Sandmann

UFPR

Resumo

Marcos Siscar, em *Poesia e crise* (2010), lembra que “a crise é um dos elementos fundantes de nossa visão da experiência moderna”. Partindo de tal consideração, o presente artigo procura abordar alguns aspectos da poesia do poeta português João Luís Barreto Guimarães, um dos nomes mais interessantes da produção contemporânea em língua portuguesa, tendo em vista justamente algumas das respostas crítico-criativas que sua poesia dá à experiência da “crise”, respostas que em boa medida estão no cerne de sua poética.

Palavras-chave: João Luís Barreto Guimarães; poesia portuguesa contemporânea; poesia e crise; poesia e crítica.

Abstract

Marcos Siscar, in *Poesia e crise* (2010), points out that “the crisis is one of the founding elements of our vision of modern experience.” Starting from this consideration, this article discusses some aspects of the poetry of the Portuguese writer João Luís Barreto Guimarães, one of the most interesting names in contemporary production in Portugal, in view of the critical and creative responses that his poetry gives to the experience of “crisis”, responses that largely are at the core of his poetic.

Keywords: João Luís Barreto Guimarães; contemporary Portuguese poetry; poetry and crisis; poetry and criticism.

Em passagem inicial do texto de apresentação do volume *Poesia e crise*, Marcos Siscar afirma:

Reivindicada em tom desiludido ou reciclada como estratégia de entusiasmo renovador, a crise é um dos elementos fundantes de nossa visão da experiência moderna. O discurso poético é aquele que não apenas sente o impacto dessa crise, não apenas deixa ler em seu corpo as marcas da violência característica da época, mas que, a partir dessas marcas, *nomeia* a crise – a indica, a dramatiza como sentido do contemporâneo. (SISCAR, 2011, p. 10)

“Tom desiludido”, de um lado, ou “entusiasmo renovador”, de outro, são os polos extremos de um espectro que abrange uma série de possibilidades intermédias. Marshall Berman, em *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*, chama a atenção para essas polarizações, que se teriam agudizado ao longo do século

XX: “A modernidade ou é vista com um entusiasmo cego e acrítico ou é condenada segundo uma atitude de distanciamento e indiferença neo-olímpica” (BERMAN, 1986, p. 24). O primeiro impulso (o “entusiasmo cego e acrítico”) teria marcado o *ethos* de algumas das vanguardas históricas, com seu desejo de uma ruptura radical com o passado e de uma renovação de formas e temas a todo o custo. O segundo (“distanciamento e indiferença neo-olímpica”) se faria ver nas tantas reações a um presente instável, quando não em franca convulsão, numa nostalgia das origens, numa tentativa de recompor ou mesmo reinventar tradições.

Como lembra Siscar, a “crise” (“um dos elementos fundantes de nossa visão da experiência moderna”) não é recente: “A reação àquilo que se percebe como a ilegitimidade do presente é um traço discursivo que conta pelo menos 150 anos, se deixarmos à parte o viés do escapismo de tipo romântico” (SISCAR, 2011, p. 21). Em poesia, a crise já estava no cerne da intervenção crítico-criativa de um autor como Charles Baudelaire, nome decisivo da consciência moderna. Não à toa, o poeta francês ocupa um lugar axial nas reflexões sobre literatura e modernidade em autores tão diferentes entre si como Paul Valéry, T. S. Eliot, Walter Benjamim, Hugo Friedrich e o já referido Marshall Berman, para citar alguns. Baudelaire define um lugar para o poeta e para a poesia modernos que ainda se faz sentir no presente. Mas que lugar é esse?

Graham Hough, no ensaio “A lírica modernista”, contrapondo a produção de fins do século XIX e inícios do XX às expressões poéticas da tradição e do passado, lembra que o lugar habitual da poesia era o “espaço público”: a poesia se apresentava como “experiência pública compartilhada, expressão de uma cultura, de uma nação ou de uma classe dominante” (HOUGH, 1989, p. 254). A poesia ocupava, portanto, um lugar de maior centralidade, exercia um papel de coesão comunal, religiosa, étnica ou nacional que se atenuou ou mesmo se perdeu com o advento da modernidade. Não por acaso, foi a gêneros públicos por excelência, como a tragédia e a epopeia, em detrimento de outros, que Aristóteles se dedicou como que em exclusivo em sua *Poética*. A poesia na modernidade será sobretudo lírica e isso implicará, necessariamente, outro tipo de embocadura: “Assim, a poesia encontra sua mais plena expressão não na forma grandiosa, mas na forma refinadamente restrita, não na encenação pública, mas na comunicação íntima, e talvez nenhuma comunicação” (BRADBURY; McFARLENE, 1989, p. 255). Ao sair do centro da cena pública, o poeta

deixa de ser o porta-voz de valores plenamente aceites e compartilháveis. Ao deslocado, ao marginal, ao maldito, ao *gauche* corresponderá necessariamente outro ponto de vista diante do homem e do mundo.

Voltando ainda uma vez a Baudelaire, é nestes termos que o mesmo Graham Hough apresenta o novo lugar do poeta, prefigurado pelo escritor francês: “Baudelaire é o primeiro moderno, o primeiro a aceitar a posição desclassificada, desestabelecida do poeta, que não é mais o celebrador da cultura a que pertence, o primeiro a aceitar a miséria e a sordidez do cenário urbano (...)” (HOUGH, 1989, p. 255). No bem conhecido poema em prosa “A perda da auréola” (“Perte d’auréole”), Baudelaire encena esse novo lugar. Surpreendido por um conhecido, quando atravessava uma rua da Paris do seu tempo, o protagonista do pequeno quadro, um poeta (eventualmente o próprio autor), verá a “auréola” que o coroava – e que lhe dava prestígio e lhe sacralizava o ofício – escorregar de sua cabeça e “cair no lodo do macadame” de uma via pública. Será num misto de alívio e ironia que ele comentará o ocorrido: “[...] há males que vêm para bem. Agora posso passear incógnito, praticar ações vis, e entregar-me à crápula, como os simples mortais. E aqui estou, igualzinho a você, como está vendo!” (BAUDELAIRE, 1995, p. 333). Incógnito, vil, um crápula, um simples mortal igual a todos. O “vate”, seja clássico, seja romântico, acabava de ser destronado.

A perda de centralidade, e portanto de relevância social, é um dos aspectos fundamentais da crise da poesia. O ofício do poeta será agora “comunicação íntima, ou talvez nenhuma comunicação”. Apartado do público, em conflito com a tradição, tendo em boa medida de reinventar códigos e convenções, a sós consigo mesmo, o poeta terá a cada vez de dar conta de alguma ou de todas estas perguntas: por que escrever? – o que escrever? – a quem escrever? E em tais questões, e outras que reverberam ao redor, insinua-se já outro ingrediente importante, que acompanha a crise e que lhe serve ao mesmo tempo de antídoto e complemento: o gesto crítico. E quando a crítica se voltar sobre o próprio ato criativo do autor, em plena autoconsciência, estaremos diante de um veio fundamental da poesia moderna: a metapoesia.

“Crise” e “crítica”, como é comum lembrar, são vocábulos de similar origem etimológica.¹ “Crise” vem do latim *crīsis, is*, que por sua vez remonta ao grego

¹ A origem etimológica e os significados dos vocábulos aqui tratados foram retirados de verbetes a eles dedicados em HOUAISS, Antônio (Ed.). *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

krísis, eōs, com os sentidos de “ação ou faculdade de decidir”, “decisão”, e por extensão, “momento decisivo”, “momento de mudança súbita”. O substantivo grego deriva do verbo grego *kríno*, que tem os sentidos de “separar”, “decidir”, “julgar”. No emprego mais antigo do vocábulo, no âmbito da medicina hipocrática, “crise” indicava “a transformação decisiva que ocorre no ponto culminante de uma doença e orienta o seu curso em sentido favorável ou não”, em direção portanto à cura ou à morte (ABBAGNANO, 2007, p. 259). “Crítica”, por sua vez, vem do adjetivo latino *criticus, a, um*, que vai dar mais adiante no vocábulo *critica, ae*, com o sentido de “apreciação”, de “julgamento”. Nessa acepção, e dele derivando, corresponde ao vocábulo grego *kritikē*, ou ainda à expressão *kritikē tékhnē*, ou seja, “crítica”, “arte de julgar”, “arte de criticar”.

A constatação da “crise” pressupõe ou precipita a “crítica”. O “momento decisivo” implica, portanto, a “decisão” que o acompanha. Diante da “doença”, para retomar aqui a acepção mais remota do vocábulo, é preciso avaliar, julgar e decidir o remédio a administrar. Ou então, abandonar o “corpo” à própria sorte.

Momentos de crise e correspondentes gestos críticos podem ser percebidos desde longe. Luís de Camões, no coração do Renascimento português, ao final de *Os Lusíadas*, na estância 145 do Canto X, dirigia-se uma quinta e derradeira vez à Musa, em expressões de franco cansaço: “No mais, Musa, no mais, que a Lira tenho / Destemperada e a voz enrouquecida, / E não do canto, mas de ver que venho / Cantar a gente surda e endurecida” (CAMÕES, 2014, p. 347). Almeida Garrett, pela voz do narrador de suas *Viagens na minha terra*, compulsando alguns volumes do árcade Manuel de Figueiredo, depara-se com um título que lhe chama especialmente a atenção: *Poetas em anos de prosa*. Diante do curioso título, ele se pergunta: “Pois este é século para poetas? Ou temos nós poetas para este século?...” (GARRETT, 1963, p. 45). Sim, responderá a seguir com ironia. No século das revoluções liberais e do capitalismo, os grandes poetas eram agora o conquistador Napoleão Bonaparte, o carbonário Sílvio Pélico e o banqueiro Barão de Rotschild. “Todo o que fizer doutra poesia – e doutra prosa – é tolo...”, concluirá (GARRETT, 1963, p. 46) E o poeta e tradutor brasileiro José Paulo Paes, já mais próximo do nosso tempo, não terá pejo em batizar um volume seu de poemas com o extenso e provocativo título: *A poesia está morta mas juro que não fui eu* (São Paulo: Duas Cidades, 1988. Coleção Claro Enigma).

Voltando ainda uma vez a Marcos Siscar: “A poesia carrega, assim, uma capacidade de formalização do mal-estar, ou seja, uma peculiaridade ‘crítica’” (SISCAR, 2011, p. 12). Os ouvintes estão surdos (lamenta Camões), os poetas já não são os mesmos (verbera Garrett), a poesia definitivamente morreu (sentencia José Paulo Paes com ironia). Mas, a despeito disso, nenhum deles terá abandonado o seu ofício. “Formular o mal-estar”, “nomear a crise” são tarefas que se impõem ao poeta. E isso pressupõe, necessariamente, já que falamos de poetas, o gesto criativo – gesto em que “julgar” e “decidir” serão atos igualmente fundamentais.

A melhor poesia da modernidade (e da pós-modernidade, se quisermos) é uma poesia que faz da crise matéria de criação. É poesia crítica e autocrítica.

Tendo estas considerações em vista, gostaria de voltar a atenção agora para um autor que se vem destacando no contexto da poesia portuguesa recente, o poeta João Luís Barreto Guimarães. Nascido no Porto em 1967, publicou até o momento sete livros de poesia e um de prosa. O primeiro, *Há violinos na tribo*, data do ano de 1989, e o último, *Você está aqui*, de 2013, o que perfaz 25 anos de atividade.

José Ricardo Nunes, que tratou inicialmente da poesia de Barreto Guimarães no volume *Nove poetas para o século XXI* (Coimbra: Angelus Novus, 2002), e depois em posfácio que acompanha a *Poesia reunida* (Alma por lama. In: GUIMARÃES, João Luís Barreto. *Poesia reunida*. Lisboa: Quetzal, 2011), insere essa produção no âmbito de uma geração de poetas dos anos 1990, cujas características em comum são sintetizadas os seguintes termos:

A afirmação desta geração no espaço literário português não ocorre a partir de um discurso de ruptura com a geração precedente. No essencial – e em traços muito largos – diria que os poetas dos anos 90 consolidam a tendência registada nos dois decénios anteriores de um *regresso ao sentido*, na tripla acepção proposta por Fernando Pinto do Amaral [...]: afirmação de linhas de sentido; discurso mais sentido; apelo aos sentidos. A dimensão narrativa é reforçada. A poesia ganha calor documental e vivencial, afirma-se em relação com a experiência, visa à comunicação e à partilha. Marcadamente realista, urbana, a poesia reconhece-se com facilidade, como nota Rosa Maria Martelo,² numa “aproximação mais emocional e mais circunstancial ao que chamamos ‘mundo’”. (GUIMARÃES, 2011, p. 303-304)

A poesia de João Luís Barreto Guimarães, ao longo desses 25 anos, não terá sido sempre a mesma, a despeito dos fios condutores mais ou menos comuns e

² A obra mencionada neste passo de Guimarães (2011) é MARTELO, Rosa Maria. Reencontrar o leitor, *Relâmpago*, Lisboa, n. 12, 2012.

evidentes, de livro para livro, que a análise possa explicitar. Os três títulos iniciais do autor (*Há violinos na tribo*, *Rua trinta e um de fevereiro* e *Este lado para cima*) são francamente mais experimentais que os posteriores, e, portanto, truncam, a meu ver, o intuito de “comunicação” e “partilha” que Nunes aponta como elemento importante da poesia dessa geração. A partir da prosa de *Lugares comuns* (textos escritos em 1994/1995 e publicados em 2000), um título bastante sintomático, aliás, a literatura de Barreto Guimarães transforma-se bastante. Nos livros mais recentes, publicados a partir do início da década de 2000, nomeadamente *Rés-do-chão*, *Luz última*, *A parte pelo todo* e *Você está aqui*, encontraremos, agora sim, o “calor documental e vivencial” e a “relação com a experiência”, em formas e articulações mais transparentes, mas não menos elaboradas, e que logram uma mais franca “comunicação” com o leitor.

É desta última fase da poesia do autor que extraio dois poemas para comentar aqui, ambos do livro *Luz última*, publicado no ano de 2006. São eles “A pura verdade” e “Pão quente”.

A PURA VERDADE

óleo sobre cimento, 534 x 261 cm

O motor do automóvel anda a trabalhar
num óleo no
seu lugar de garagem. Expressionista abstracto.
Sobre bagos de óleo escuro (de
mais uma noite em claro) dobro
os pneus do carro ao sair pela manhã apondo
ao seu Pollock gestos de
um Gracinda Candeias. Nessa tela abstracta
(que é o concreto do chão) os
olhos teimam em crer um archote um
fuzil
unindo as manchas mais cruas. Também assim
esta poesia.
(GUIMARÃES, 2011, p. 229)

Toda a cena remete, a princípio, a um lance banal do cotidiano de um homem médio de qualquer centro urbano. Ao sair pela manhã de casa, provavelmente para o trabalho, ele percebe uma mancha de óleo no piso da garagem, debaixo do seu automóvel, proveniente do motor, mancha que se espalha pelo mesmo chão no momento em que o veículo se põe em movimento e os pneus passam sobre ela. Mas o

que é comum e fortuito, aos olhos do poeta se transforma em outra coisa. A mancha, retrabalhada ao acaso pelos pneus do carro, parece agora um quadro do expressionista abstrato norte-americano Jackson Pollock (1912-1956), ou da artista plástica de origem angolana Gracinda Candeias (1947), também uma abstracionista. Nela – na mancha de óleo na tela do chão – os olhos de quem olha podem ler então o que quiserem. “Também assim esta poesia”, conclui o autor, redimensionando, ao final, todo o quadro/poema, no sentido de entendê-lo como sintética “arte poética”. *Ut pictura poësis*, “como a pintura é a poesia”, na célebre fórmula do poeta latino Horácio em sua *Epistula ad Pisones*, sua *Ars poética* aliás.

A poesia está latente nas coisas do dia a dia, nas mais mezinhas. Cabe ao poeta entrevê-la, recortá-la, transpô-la, retrabalhá-la e acreditar que encontrará um leitor com quem compactuar o achado. Há aqui um misto de acaso e deliberação que, combinados, dão margem ao poema. E ironia: não terá sido necessariamente o poeta quem passou “mais uma noite em claro” concebendo e burilando o poema, mas sim a máquina estacionada em sua garagem. E convém sublinhar os elementos objetivamente convocados: “o motor do automóvel”, os “bacos de óleo escuro”, “o concreto do chão”, “os pneus do carro”. Não são nuvens no céu azul transformadas pelo vento, nas quais olhos imaginosos e embevecidos veem o que quiserem, em devaneio. A poesia está no sujo do chão na manhã de um dia qualquer de trabalho.

E um segundo poema do mesmo livro, igualmente de teor metapoético:

PÃO QUENTE

ao Pedro Mexia

Escravo do que aparece escrevo
porque acontece (a doença da poesia:
não desejo poesia a ninguém). O que
revelas à folha ao comprar uma caneta?
Algo assim como “metáfora
resiste à metonímia” ou
“virá o dia em que o simples falar
será poesia”? Este
(com licença)
poema é uma das possibilidades:
a poesia está nas coisas
(pão quente)
destapa-a.
(GUIMARÃES, 2011, p. 239)

“Escravo do que aparece / escrevo porque acontece (...)”. Tais versos iniciais, como outros do mesmo texto, poderiam servir de bom comentário ao poema anterior. A poesia está no que se manifesta. Ela impõe-se ao poeta, sujeito aos acontecimentos. Vale assinalar de imediato o jogo aliterativo, que aproxima vocábulos diferentes, “escravo”/“escrevo”, criando entre eles um liame semântico para além do evidente liame sonoro, que não se encontra nos étimos originais das duas palavras. O poeta não é “senhor” do seu ofício, como seria de esperar dentro de certa linhagem de poesia construtiva, mas um “escravo” do fluxo das coisas, das aparições, do que sucede à sua revelia. A poesia é uma “doença” (*language is a virus*, “a linguagem é um vírus”, como disse o escritor norte-americano William Burroughs), doença/vírus que se inocula no corpo do poeta. Mas é claro que é preciso entender tais formulações *cum grano salis*, com o bom tempero da ironia: “não desejo poesia a ninguém”. “Metáfora resiste à metonímia”, por exemplo, para além das digressões teórico-críticas que possa ensejar, soa mais como manchete de jornal, algo do tipo: “ladrão reage à voz de prisão”, o que de imediato mina quaisquer sentidos excessivamente circunspectos que se queira aí entrever. E “virá o dia em que o simples falar será poesia”, formulação igualmente modalizada pelo ponto de interrogação, tem muito de provocativo. Difícil não lembrar estes versos de Paulo Leminski, com seu misto de bazófia e de blague: “vai vir o dia / quando tudo o que eu diga / seja poesia” (LEMINSKI, 2013, p. 77).

Mas é na parte final do poema que se concentram os versos mais incisivos, formulados em tom que, a meu ver, escapa à ironia: “a poesia está nas coisas / (pão quente) / destapa-a”. “Destapar”, no dicionário, significa, a princípio, “tirar a tampa”, “destampar”, que se desdobra em sentidos segundos, muito importantes aqui: “expor”, “descobrir”, “revelar”. A poesia é “pão quente”, é alimento, e alimento básico, o mais básico dos alimentos aliás. Inescapável não ler na palavra todo o simbolismo cristão que ela tradicionalmente carrega consigo, desde a prédica fundamental (“o pão nosso de cada dia nos dai hoje...”) à ideia do pão que se multiplica e se partilha, o pão da comunhão.

A poesia de João Luís Barreto Guimarães, lida em seu todo, não autoriza interpretações que enveredem em demasia pelo religioso, pelo contrário. Nem é o caso aqui. Leiamos os versos em chave ética, para além da poética. Diante das aporias da

“comunicação íntima, e talvez nenhuma comunicação”, há, em poemas e versos como estes, gestos interessantes em direção ao “outro” (o leitor) e um desejo de recolar a poesia na pauta do dia, de colhê-la, enfim, do dia a dia.

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Edição revista e ampliada. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AMARAL, Fernando Pinto do. O regresso ao sentido, *A Phalla*: um século de poesia (1888-1988), edição especial, Lisboa, Assírio & Alvim, 1988.
- BAUDELAIRE, Charles. Pequenos poemas em prosa. In: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James (Orgs.). *Modernismo*: guia geral. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto, 2014.
- GARRETT, Almeida. *Obras de Almeida Garrett*. Porto: Lello & Irmãos, 1963. vol. I.
- GUIMARÃES, João Luís Barreto. *Poesia reunida*. Lisboa: Quetzal, 2011.
- HOUGH, Graham. A lírica modernista. In: BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James (Orgs.). *Modernismo*: guia geral. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LEMINSKI, Paulo. *Poesia reunida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

Minicurrículo

Marcelo Sandmann é professor de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Paraná desde 1992. É mestre em Estudos Literários pela mesma instituição, com a dissertação *A poesia de José Paulo Paes* (1992), e doutor em Teoria e História Literária pela Unicamp, com a tese *Aquém-além-mar: presenças portuguesas em Machado de Assis* (2004). Em 2015, desenvolve pós-doutorado na Universidade Federal Fluminense, sob orientação da professora Ida Maria Alves, com pesquisa intitulada *A poesia de João Luís Barreto Guimarães no contexto da poesia portuguesa recente*.