

Wanêssa Cristina Vieira Cruz

ILUMINURAS:

A IMAGINAÇÃO CRIADORA EM MANOEL DE BARROS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFMG como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Márcia M. V. Arbex Enrico

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2009

In memoriam, dedico este trabalho ao meu pai “Lewis”, que agora habitando o não-lugar da terceira margem, deixou a lembrança feliz dos quintais lá de casa – um bálsamo para o meu coração.

AGRADECIMENTOS

A composição desta dissertação foi a ocasião de preciosos encontros e que teve como produto final um trabalho sinérgico de muitas mentes.

Ao poeta Manoel de Barros, pela receptividade e observação de nosso texto naquela tarde gostosa de agosto em Campo Grande.

À Profª Drª. Márcia Arbex, que me brindou com sua orientação inteligente, cuidadosa, espera paciente nos difíceis momentos de dúvida.

À Profª. Drª. Vera Casa Nova, pela amizade e incentivo que me cativou definitivamente para a paixão pela literatura.

À Profª. Drª. Maria Adélia Menegazzo, pela generosa e cordial hospitalidade com que me recebeu em Campo Grande.

Ao esposo José Carlos, compreensão silenciosa dos meus (des)caminhos.

Aos entes queridos, meus filhos, Alexandre e Juliano, no momento de construírem seus mundos (ninhos), ensinaram-me mais do que aprenderam de mim.

Ao filho caçula Bernardo, pela disponibilidade em me auxiliar, suprimindo as lacunas de meu analfabetismo informático.

À irmã Elaine cuja amizade e apoio me conforta e me aquece o coração além dos limites do tempo e do espaço.

À toda a família, que permitiu um ambiente onde pude deixar o fluxo criativo correr a qualquer hora do dia ou da noite.

Certo dia, ao atravessar um rio, Cuidado viu um pedaço de barro. Logo teve uma idéia inspirada. Tomou um pouco de barro e começou a dar-lhe forma. Enquanto contemplava o que havia feito, apareceu Júpiter.

Cuidado pediu-lhe que soprasse espírito nele. O que Júpiter fez de bom grado.

Quando, porém Cuidado quis dar um nome à criatura que havia moldado, Júpiter o proibiu.

Exigiu que fosse imposto o seu nome.

Enquanto Júpiter e o Cuidado discutiam, surgiu, de repente, a Terra. Quis também ela conferir o seu nome à criatura, pois fora feita de barro, material do corpo da terra. Originou-se então uma discussão generalizada.

De comum acordo pediram a Saturno que funcionasse como árbitro. Este tomou a seguinte decisão que pareceu justa:

Você, Júpiter, deu-lhe o espírito; receberá, pois, de volta este espírito por ocasião da morte dessa criatura.

Você, Terra, deu-lhe o corpo; receberá, portanto, também de volta o seu corpo quando essa criatura morrer.

Mas como você, Cuidado, foi quem, por primeiro, moldou a criatura, ficará sob seus cuidados enquanto ela viver.

E uma vez que entre vocês há acalorada discussão acerca do nome, decido eu: esta criatura será chamada Homem, isto é, feita de húmus, que significa terra fértil.

RESUMO

A proposta deste trabalho é refletir sobre a imaginação criadora de Manoel de Barros, a partir da perspectiva fenomenológica de Gaston Bachelard. Nele apresentamos o processo de criação da poética barreana explorando as injunções biográfico/confessionais, uma vez que sua poesia resgata sua origem, a memória de sua infância e as brincadeiras com palavras nos quintais do Pantanal, local onde o poeta nasceu. Abordamos a prática do ilogismo em paralelo à estética surrealista, por meio do recurso imagético, que permite ao poeta extrapolar as fronteiras do real e dialogar com os artistas da Vanguarda Européia. Investigamos a natureza do Pantanal, não como cenário, e sim como “matéria de poesia”, ressaltando os elementos “água e pedra”, em seu mobilismo e inércia, respectivamente. E, por fim, examinamos a presença do homem nesse ambiente propício às transfigurações, em especial a personagem emblemática do andarilho Bernardo da Mata.

RÉSUMÉ

Ce travail propose une réflexion sur l'imagination créatrice de Manoel de Barros, sous la perspective phénoménologique de Gaston Bachelard. Nous présenterons le processus de création poétique de l'auteur en analysant ses éléments biographiques/confessionnels, étant donné que cette poésie retrouve ses origines, la mémoire de son enfance et les jeux avec les mots dans l'arrière cour du Pantanal, lieu de naissance du poète. Il s'agira également de mettre en parallèle sa pratique de l'illogisme et l'esthétique surréaliste, à travers l'utilisation de l'image, ce qui permet au poète de dépasser les frontières du réel et d'établir un dialogue avec les principaux artistes de l'avant-garde européenne. Nous nous intéressons au Pantanal, à sa nature, non pas comme décor, mais comme « matière de poésie », en privilégiant les éléments « eau » et « pierre », sa fluidité et son inertie, respectivement. Et, finalement, nous examinerons la présence de l'homme dans ce lieu, en particulier la figure emblématique Bernardo da Mata.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - <i>À la Russie, aux ânes et aux autres</i> - Marc Chagall	61
Figura 2 - <i>O Carnaval de Arlequim</i> - Joan Miró	62
Figura 3 - <i>FOTO – Isto é a cor dos meus sonhos</i> - Joan Miró	65
Figura 4 - <i>Doze girassóis numa jarra</i> - Pablo Picasso	66
Figura 5 - <i>O Manto da Apresentação</i> - Arthur Bispo do Rosário	70
Figura 6 - <i>Abatjour</i> - Arthur Bispo do Rosário	71
Figura 7 - <i>Les Demoiselles d'Avignon</i> - Pablo Picasso	74
Figura 8 - <i>Pierrot</i> - Pablo Picasso	76
Figura 9 - <i>O Beijo</i> - Auguste Rodin	77
Figura 10 - <i>Landscape</i> - Amadeo Modigliani	79
Figura 11 - <i>Cabeça de uma mulher</i> - Amadeo Modigliani	80
Figura 12 - <i>A máquina de chilrear</i> - Paul Klee	82
Figura 13 - <i>Bonecos</i> - Manoel de Barros	85
Figura 14 - <i>O touro</i> - Pablo Picasso	86
Figura 15 - <i>O Pensador</i> - Auguste Rodin	107
Figura 16 - <i>Os Burgueses de Calais</i> - Auguste Rodin	114
Figura 17 - Manoel de Barros e Bernardo da Mata	115

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
 CAPÍTULO 1 : TRILHAS POÉTICAS ERRANTES	
1.1- A asa da poesia	22
1.2- O ilimitado e o indizível do poético	29
1.2.1- A língua em diálogo consigo mesma	31
1.3- Os relevos do insignificante	33
1.4- Brincadeira com palavras	37
1.4.1- O gosto pela invenção	44
 CAPÍTULO 2 : MANOEL DE BARROS E AS ARTES	
2.1- A imagem no reino do surreal	48
2.1.1- Metáforas: imagens transfiguradoras	50
2.2- Surrealismo: delírios verbais	52
2.2.1- Versos sem noção	57
2.3- O diálogo com os artistas	59
2.3.1- Fabulações com Marc Chagall	60
2.3.2- Juan Miró: paisagens oníricas	61
2.3.3- Van Gogh: iluminações	65
2.3.4- Arthur Bispo do Rosário: ressignificação de coisas comuns	69
2.3.5- Pablo Picasso: o traço fragmentado	73
2.3.6- Auguste Rodin: a aflição da pedra	76
2.3.7- Amadeo Modigliani: a elegância filiforme	78
2.3.8- Paul Klee: a melodia do grafismo	81
2.4- Manoel de Barros artista	84
 CAPÍTULO 3 : TRANSFIGURAÇÕES TELÚRICAS	
3.1- Solos ancestrais: o cenário pantaneiro	89
3.2- Natureza fenomenológica	98
3.2.1- Água: o mobilismo heraclítico	99
3.2.2- Pedra: a concretude da solidão	103

3.3- Os andarilhos: seres desacomodados errando por caminhos incertos	108
3.4- Bernardo da Mata: ser arborescente.....	114
 CONCLUSÃO.....	 122
 OBRAS DE MANOEL DE BARROS	 125
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	 127
 ANEXO: Uma tarde com Manoel de Barros	 135

INTRODUÇÃO

Manoel Wenceslau Leite de Barros (natural de Cuiabá, Mato Grosso, 1916) é atualmente considerado um dos grandes poetas da literatura brasileira contemporânea com uma composição poética que se volta para o próprio fazer, buscando uma nova consciência da criação e da linguagem. É comparado pela crítica, em ousadia e invenção formal, a James Joyce, a Jorge Luis Borges e a Guimarães Rosa.

O poeta então se define:

Eu sou dois seres.
O primeiro é fruto do amor de João e Alice.
O segundo é lettral:
É fruto de uma natureza que pensa por imagens,
Como diria Paul Valéry.
O primeiro está aqui de unha, roupa, chapéu e vaidades.
O segundo está aqui em letras, sílabas, vaidades frases.
E aceitamos que você empregue o seu amor em nós.

(BARROS, *Poemas rupestres*, p. 45)

Assim se revela esse ser “letral” que pensa por imagem e traça a sua história de vida, embora diga que:

Não sou biografável. Ou,
Talvez seja. Em três linhas
1- nasci na beira do rio Corumbá
2- Passei a vida recolhendo coisas inúteis.
3- Aguardo um recolhimento de conchas. E
que seja sem dor, em algum banco de praça,
espantando da cara as moscas mais brilhantes.¹

Neste contexto, Octavio Paz considera que “os poetas não têm biografia. Sua obra é sua biografia”.² Em Manoel de Barros, a poesia é o próprio viver do poeta – nascimento, vida e obra se revelam em uma só substância:

Ao nascer eu não estava acordado, de forma que
não vi a hora.
Isso faz tempo.
Foi na beira de um rio.
Depois eu já morri 14 vezes.
Só falta a última. Escrevi 14 livros
E deles estou livrado.
São todos repetições do primeiro. [...]

(BARROS, *Ensaaios fotográficos*, p. 45)

¹ BARROS, Entrevista concedida ao repórter Antônio Gonçalves Filho, e publicada no Jornal *A Folha de São Paulo*, 15 de abril de 1989.

² PAZ, *Signos em rotação*, p. 201.

Hoje, já são mais de trinta obras no total. Teria o poeta então morrido estas tantas vezes?

Tímido, de temperamento recolhido e avesso a manifestações sociais, o poeta-homem que completou 92 anos em 19 de dezembro de 2008 é assim por natureza. De seu nascimento, com ares de troça e bom-humor, compõe os versos:

Quando eu nasci
o silêncio foi aumentado.
Meu pai sempre entendeu
Que eu era torto
Mas sempre me aprumou.
Passei anos me procurando por lugares nenhuns.
Até que não me achei – e fui salvo.
Às vezes caminhava como se fosse um bulbo.

(BARROS, *Concerto a céu aberto para solo de aves*, p. 16)

Parodiando o “anjo torto” do “Poema de sete faces” de Carlos Drummond de Andrade: “Quando nasci, um anjo torto / desses que vivem na sombra / disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida”³, Manoel de Barros parece demonstrar uma visão negativa de si apesar do esforço do pai que sempre tentou aprumá-lo mesmo tendo percebido seu lado *gauche* (desajeitado, acanhado). Confuso, perdido, tentando se encontrar, o menino-poeta “Nequinho” cresceu silencioso.

Sua primeira revelação poética teria ocorrido aos treze anos, como relata em *Ensaaios fotográficos*, quando “bot[ou] seu primeiro verso”, quando “entr[ou] no mundo das imagens”.⁴

No entanto, sua projeção nacional só se deu aos 68 anos, quando ficou conhecido na grande mídia em 1984 pela voz de Millôr Fernandes: “Estou apresentando hoje, a vocês, um poeta, Manoel de Barros, do Mato Grosso do Sul. Não é novato. De vida tem mais de 60 anos. De poesia, o dobro”.⁵ [...] A apresentação feita com elogios deixou o poeta encabulado, embora muito orgulhoso.

Praticando uma espécie de reclusão, voluntária e notória, Manoel de Barros não gosta de falar em público. Castro reporta às palavras do poeta que a esse respeito, confessa:

Não falo em público, porque eu gosto de ser recolhido pelas palavras.
E a palavra falada não me recolhe. Antes me deixa ao relento. O jeito

³ ANDRADE, Poema de sete faces, *Antologia poética*, p. 13.

⁴ BARROS, O poeta, *Ensaaios fotográficos*, p. 47.

⁵ FERNANDES apud ROSSONI, Manoel de Barros e Guimarães Rosa: o avesso do avesso, p. 57.

que eu tenho de me ser não é falando; mas escrevendo. Palavra falada não é capaz de perfeito. Eu tenho orgulho de querer ser perfeito.⁶

Manoel de Barros acredita que a inaptidão para o diálogo se deva talvez:

[...] a um sentimento do fragmentário, laços rompidos, o emborão da crença ainda na adolescência, saudade de Deus e de casa, ancestralidade bugra, nostalgia da selva, sei lá. Necessidade de reunir esses pedaços decerto fez de mim um poeta.

(BARROS, *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*, p. 308)

O poeta é cria de frases e um ser composto de palavras; entre ambos há uma relação de interdependência. Manoel concebe um relacionamento mágico entre ele e as palavras e essa magia, ao apoderar-se dele, transforma-o em um ser encantador de palavras e, ao mesmo tempo, fica encantado por elas:

Poesia é uma coisa que a gente não descreve, a gente descobre. A gente acha. Eu sou procurado pelas palavras. Não tenho inspiração. Não sei o que é isso. Só conheço de nome. Eu então acho que eu sou excitado por uma palavra. As palavras se apaixonam por mim. As amigas que elas têm pelo mundo se encontram pelo cheiro para desabrochar num poema e desabrocha em mim.⁷

Palavras, desenhos, músicas, gestos, danças e pinturas são os diferentes modos de existir do homem; maneiras que definem a essência de cada ser. E com tantas possibilidades de manifestação, a tendência é tornarmo-nos seres do verbo, habitantes das palavras, num mundo povoado de murmúrios e rumores verbais. Deslocando os olhos da esquerda para a direita e na superfície branca do papel, nós ocidentais vamos juntando letras, formando palavras, buscando sentidos. Treinados nessa aventura verbal, torna-se cada vez mais difícil apreender do mundo sua materialidade sensorial.

O termo *Iluminuras* do título da dissertação refere-se tanto às ilustrações para embelezamento de manuscritos com cores luminosas - ouro e prata, do latim *illuminare*; como também ao colorido em vermelho de alguns livros, do latim *minium*; em ambos os casos, refere-se a um acrescentamento. Segundo definição de HOUAISS (1993, p. 450), *iluminura* significa: “A arte de iluminar, de fazer ilustração colorida de um manuscrito”. No caso do trabalho em questão, é praticamente impossível não associar as *iluminuras* às luzes que Manoel de Barros joga sobre o mundo que inventa.

⁶ BARROS apud CASTRO, *A poética de Manoel de Barros: a linguagem e a volta à infância*, p. 76.

⁷ Depoimento de Manoel de Barros no Documentário SÓ DEZ por cento é mentira, 1998.

Manoel de Barros, porém, faz poesia com a sensibilidade, com o corpo e confessa: “Nunca escrevi uma palavra que não tenha roçado no meu corpo”.⁸ Para alcançar o significado poético, é preciso ver, ouvir, cheirar, lamber e tocar o que sugere o entendimento de sua poesia a partir do próprio corpo. Para isso, o poeta resgata a infância, não como cenário, mas sim como uma vivência muito rica de ressignificações do mundo e do ser humano. Mais do que uma mera fase biológica, a infância é o momento em que a criatividade e a liberdade manifestam-se de maneira muito explícita.

Nesse sentido, a infância em seus poemas transcende sua própria condição cronológica e permanece atuante em sua sensibilidade e o poeta se reporta a ela, não como vivência passada, mas como uma dimensão subjetiva que o acompanha ainda hoje. Assim, Manoel de Barros não só resgata o passado em busca de sua infância, mas a mantém consigo aos noventa e dois anos num corpo lúcido que a idade ainda não vergou.

Criado no Pantanal de Corumbá, “entre bichos do chão, pessoas humildes, aves, árvores e rios”, nosso poeta afirma apreciar “viver em lugares decadentes por gosto de estar entre pedras e lagartos”.⁹ Ele é porta-voz de um mundo que não é habitual aos habitantes das metrópoles – o pantanal, local ancestral, onde os seres miúdos e os animais reinam, compondo um particular bestiário. Sua identificação com essa terra é íntima e profunda. Em seus versos, o sotaque pantaneiro é um sinal incontestável da forte influência do ambiente sobre sua poética. O texto poético indica seu tônus popular, visível no aproveitamento da linguagem que é síntese dos falares retomados das fontes:

[...] Aproveito do chão assonâncias, ritmos. Aproveito do povo sintaxes tortas. Guardo sugestões de leituras. Estruturo os versos. E só dou por acabado um poema se a linguagem conteve o assunto nas suas devidas encolhas. As nossas particularidades só podem ser universais se comandadas pela linguagem. Subjugadas por um estilo. [...]

(BARROS, *Gramática expositiva de chão (poesia quase toda)*, p. 334)

O telurismo de Manoel de Barros supera o regionalismo na medida em que ultrapassa o relato referencial paisagístico do pantanal, para ser uma identificação metafísica do homem com a terra e com a natureza. O telúrico, em sua poesia, não é apenas a assimilação da Terra pelo homem, mas a absorção por qualquer ser vivente de todos os elementos constitutivos da paisagem local. O olhar para a terra, para baixo, o poeta acredita que:

⁸ BARROS apud ROSA, *Memória da arte de Mato Grosso do Sul: histórias de vida*, p. 59.

⁹ BARROS, *Auto-retrato falado, O livro das ignoranças*, p. 103.

[...] venha de ancestralidades machucadas. Por ter sido criado no mato aprendi a gostar das coisinhas do chão... É um olhar para baixo que eu nasci tendo. É um olhar para o ser menor, para o insignificante que eu me criei tendo.

(BARROS, *Retrato do artista quando coisa*, p. 27)

Talvez por isso o filólogo Antônio Houaiss compare-o a São Francisco de Assis “na humildade diante das coisas”.¹⁰ Manoel de Barros tece seus versos numa atmosfera de franciscanidade, oportunidade que traz à tona imagens desumanizadas:

Cisco, s.m.

Pessoa esbarrada em raiz de parede
Qualquer indivíduo adequado a lata
Quem ouve zoadas de brenha. Chamou-se de
O CISCO DE DEUS a São Francisco de Assis
Diz-se também de homem numa sarjeta

(BARROS, *Arranjos para assobio*, p. 43)

Manoel escreve com quem faz escavações. Há uma busca por uma linguagem nova, uma estética inaugural instaurando um ato reflexivo no qual a palavra retorna à fonte original para recuperar a linguagem perdida: “Carrego meus primórdios num andor. Minha voz tem um vício de fontes. Eu queria avançar para o começo. Chegar ao criancamento das palavras”.¹¹ Essa procura incessante da língua original justifica seu processo de dissecação da palavra, de seu desnudamento “descascando-a até o caroço”, numa poesia que é devolvida às suas origens, recuperando as múltiplas possibilidades que nossa língua tem de abrir ao homem a visão do extraordinário.

Portador de uma linguagem que toca o chão e roça o solo, o poeta obtém das palavras o que elas têm de terra, de mais natural, para então reconstruir o mundo. Manoel de Barros empreende uma cruzada pessoal em busca de uma melhor compreensão acerca do homem e seu estar no mundo. Quando dialoga com os pequenos seres que habitam o seu quintal, está na verdade, refletindo sobre a existência humana.

Manoel de Barros, ao lançar seu olhar para o chão, aproxima-se das águas, das árvores, dos animais e das pedras para transformá-los em palavras, numa surpreendente alquimia poética. Como um poeta lavrador, colhe do chão as palavras que se apresentam como organismos vivos: a palavra-vegetal, a palavra-animal e a palavra-mineral, numa natureza que se manifesta sempre prenhe. A palavra que rastreia o chão é contato aderente ao

¹⁰ HOUAISS apud MENEZES, Manoel de Barros: o poeta universal do Mato Grosso do Sul.

¹¹ BARROS, *Livro sobre nada*, p. 47.

plano natural. O poeta inventa a natureza através de sua linguagem transfigurando o mundo que o cerca. Tematiza o pantanal, universalizando-o.

Uma leitura atenta aos poemas de Manoel de Barros leva-nos a perceber uma poesia que caminha paralela aos preceitos bretonianos no sentido da “representação da realidade circundante através do fluxo e da organização fornecidos pelo sonho e pela memória produzindo uma arte que eleva o homem a uma dimensão supra-real”.¹²

Ser poeta, para Manoel, é encantar-se, é ver-se para além dos limites em estado de alucinação. É nesse sentido que a sua poesia se configura como a “loucura das palavras”, pois como poucos, o autor transubstancia com igual intensidade a realidade e os significados dos termos justificando, deste modo, sua afirmação.

Manoel de Barros compõe uma poesia que proporciona o (des)concerto e a (des)ordem da estética surrealista tornando possível dizer o indizível. E a maneira que o poeta encontrou foi mediada pela construção da imagem, em que é possível aproximar os opostos. A união dos contrários só se viabiliza pelos jogos de palavras: “A imagem diz o indizível. [...] Há que retornar à linguagem para ver como a imagem pode dizer o que, por natureza, a linguagem parece incapaz de dizer”.¹³

O poeta “colhe em Rimbaud” seu verbo alucinado. Em *Matéria de poesia* diz:

a- esfregar pedras na paisagem.
b- Perder a inteligência das coisas para vê-las.
(Colhida em Rimbaud).

(BARROS, *Matéria de poesia*, p. 17)

Em Manoel de Barros aplica-se o pensamento de Octavio Paz: “cada imagem – ou cada poema composto por imagens – contém muitos significados contrários e díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los”.¹⁴ A desconexão das idéias só se justifica por “um elevado grau de absurdez imediata” que admite ceder espaço “a tudo que há de admissível, de legítimo no mundo”.¹⁵

Importa ao poeta a tessitura das imagens que lhe propiciará a criação de uma linguagem original, sem se ater a nenhum tipo de sentido que, uma vez liberta, encontra espaço para revitalizar fatos e objetos esquecidos da existência, condição que a faz atingir a substância das palavras, principalmente, as abandonadas ou execradas de sua essência.

¹² FERNANDES, *A loucura da palavra*, p. 36.

¹³ PAZ, *Signos em rotação*, p. 44.

¹⁴ PAZ, *Signos em rotação*, p. 18.

¹⁵ BRETON, *Manifesto Surrealista*, p. 190.

Manoel de Barros não se atém a qualquer lógica, apenas se preocupa com a montagem das imagens. Acredita que é nos exercícios de ser criança que se consegue transgredir a lógica vigente, na maioria das vezes, limitante por força de um código lingüístico. Amparado pela voz da criança e pelas irregularidades dos estados de demência dos personagens que transitam por sua obra, o poeta permite que a imaginação conduza as idéias e a língua sem se ater às imposições do racionalismo. A condição infantil possibilita a construção de sua poesia num clima de total liberdade de pensamento, podendo ser relacionada a estados oníricos que confluem para uma pluralidade de significados. É na liberdade do delírio que as palavras articulam-se na desordem do poema. O próprio poeta afirma que, “com certeza, a liberdade e a poesia a gente aprende com as crianças”.¹⁶

Peculiar ao universo infantil, poderíamos compreender a desautomatização do discurso da criança como a principal característica que aproxima a infância do poético. Essa proximidade existe pelo uso de imagens, característica que permitiria ao pensamento infantil identificar-se com o discurso poético, pois ambos têm uma lógica metafórica que privilegia a imagem que, ao subverter os padrões das normas estabelecidas, extravasa os limites do dizível e transforma realidades díspares em substância poética.

Esta dissertação pretende refletir sobre a poesia de Manoel de Barros principalmente a partir das seguintes obras: *Compêndio para uso de pássaros* (1960), *Arranjos para assobio* (1980), *Livro de pré-coisas* (1985), *O guardador de águas* (1989), *Livro das ignoranças* (1993), *Livro sobre nada* (1996), *Retrato do artista quando coisa* (1998) e *Ensaio fotográficos* (2000). As outras publicações, no entanto, não deixarão de ser citadas, quando necessário.

A instância teórico-metodológica utilizada para a abordagem da poesia de Manoel de Barros foi a teoria imagética e fenomenológica de Gaston Bachelard que coloca de lado a crença ingênua da realidade das coisas ao abordar os fenômenos que se manifestam por meio da consciência intencional, que é, por natureza, sempre a consciência de alguma coisa. As imagens são vividas, experimentadas, re-imaginadas, em uma concepção de valores que restitui de uma só vez sua novidade.

Seu método se interessa em apreender a imagem poética no instante da eclosão na “consciência” devaneante:

¹⁶ BARROS, *Exercícios de ser criança*, s/p.

Para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética, é preciso chegar à uma fenomenologia da imaginação. Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imaginação emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade.¹⁷

A fenomenologia bachelardiana suspende a atividade crítica da razão por desejar entender as imagens instalando-se no centro das mesmas:

A exigência fenomenológica com relação às imagens poéticas, aliás, é simples: resume-se em acentuar-lhe a virtude de origem, em apreender o próprio ser de sua originalidade e em beneficiar-se, assim, da insigne produtividade psíquica que é a da imaginação.¹⁸

Bachelard, contrapondo o que sugere a etimologia, afirma que imaginação “não é a faculdade de formar imagens da realidade; ela é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade. É uma faculdade de sobre-humanidade”.¹⁹ Sempre apontando um porvir ela “tenta um futuro. A princípio é um fator de imprudência que nos afasta das pesadas estabilidades”.²⁰

A estética bachelardiana constitui-se como uma filosofia da natureza calcada na noção de elementos materiais e vai exigir a mediação da imaginação que consiste tanto na evocação de lembranças, quanto na construção de imagens arranjadas livremente pela fantasia sendo, portanto, sempre associada à percepção e à memória:

[...] escolhi a fenomenologia na esperança de reexaminar com um olhar novo as imagens fielmente amadas, tão solidamente fixadas na minha memória que já não sei se estou a recordar ou a imaginar quando as reencontro em meus devaneios.²¹

Segundo Vera Lucia Felício, “o pensamento estético de Bachelard revela uma transcrição inteligível de uma esfera sensitiva através do código onírico, que constitui não apenas uma fenomenologia da imagem, mas uma ontologia da imaginação”.²² Tal fenomenologia abre mais espaço para a reverberação poética.

¹⁷ BACHELARD, *A poética do espaço*, p. 2.

¹⁸ BACHELARD, *A poética do devaneio*, p. 2-3.

¹⁹ BACHELARD, *O ar e os sonhos*, p. 16.

²⁰ BACHELARD, *A poética do devaneio*, p. 8.

²¹ BACHELARD, *A poética do devaneio*, p. 2.

²² FELÍCIO, *A imaginação simbólica nos quatro elementos*, orelha.

Buscamos na imaginação da matéria da teoria bachelardiana a base para este estudo. A leitura de Bachelard perpassa o espaço privilegiado da *rêverie* (campo do onírico, dos sonhos). A imaginação material vem resgatar a aliança fundamental do homem com a natureza. Em *A água e os sonhos*, Bachelard formula a doutrina da materialidade da imaginação e admite ter sido tomado por uma “correspondência ontológica” ao examinar as imagens da água: “as imagens naturais, fornecidas da natureza, seguem ao mesmo tempo as forças da natureza e as forças da nossa natureza”.²³

Para tanto, foram essenciais os conceitos bachelardianos de repercussão e ressonância que implicam a subjetividade e a consciência. Repercussão na condição de desdobramento de um processo imaginativo autônomo em que a subjetividade revela-se como transubjetividade e em que também se dá o verdadeiro despertar da criação poética na alma do leitor; e ressonância, como reverberação das características sentimentais do leitor, que como receptor captura a imagem poética e a colore com os tons de suas experiências afetivas pessoais.

O fenomenólogo pode despertar sua consciência poética a partir de mil imagens que dormem nos livros. Ele ressoa a imagem poética no sentido mesmo da “ressonância” fenomenológica. Bachelard formula, assim, seu pensamento sobre sua fenomenologia:

[...] uma pesquisa fenomenológica sobre a poesia deve ultrapassar, por imposição de métodos, as ressonâncias sentimentais com que, menos ou mais ricamente – quer essa riqueza esteja em nós, quer no poema –, recebemos a obra de arte. É nesse ponto que deve ser sensibilizada a alotropia fenomenológica das ressonâncias e da repercussão. As ressonâncias dispersam-se nos diferentes planos da nossa vida no mundo; a repercussão convida-nos a um aprofundamento da nossa própria existência. Na ressonância ouvimos o poema; na repercussão o falamos, ele é nosso. A repercussão opera uma inversão do ser. Parece que o poeta é o nosso ser. A multiplicidade das ressonâncias sai então da unidade de ser da repercussão.²⁴

A fenomenologia bachelardiana visa à experiência imediata da atividade imaginante. Por essa razão forja o par repercussão-ressonância. Bachelard associa as noções de consciência, subjetividade e ser, referindo-se ao devaneio poético, e considera que o método fenomenológico “leva-nos a tentar a comunicação com a consciência do poeta”²⁵ e que “só a fenomenologia — isto é, a consideração do início da imagem numa consciência

²³ BACHELARD, *A água e os sonhos*, p. 191.

²⁴ BACHELARD, *A poética do espaço*, p. 6-7.

²⁵ BACHELARD, *A poética do espaço*, p. 1-2.

individual — pode ajudar-nos a reconstituir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transubjetividade da imagem”.²⁶

Com isso, outro conceito básico ganha relevância: o do devaneio poético. O devaneio “é um fenômeno espiritual demasiado natural [...] para que o tratemos como uma derivação do sonho, para que o incluamos, sem discussão, na ordem dos fenômenos oníricos”.²⁷ O devaneio, diferentemente de um sonho, não se conta. Para comunicá-lo, é preciso de um sonhador para escrevê-lo com emoção, com gosto, revivendo-o melhor ao transcrevê-lo. Não poderia o devaneio, em sua própria essência, nos libertar da função do real? Bachelard acredita que sim, “que ele é o testemunho de uma função do irreal”.²⁸ Pela imaginação, graças à função do irreal, reingressamos no mundo do devaneio. Como fenômeno da solidão, o devaneio cósmico tem a sua raiz na alma do sonhador.

A criança Manoel de Barros, apelidado “Nequinho”, em sua solidão pantaneira, é um sonhador cósmico. Segundo Bachelard, “quando o devaneio da lembrança se torna o germe de uma obra poética, o complexo de memória e imaginação se adensa [...] as lembranças da infância feliz são ditas com uma sinceridade de um poeta”.²⁹

Aspectos fenomenológicos dessa poesia serão abordados e discutidos levando-se em conta a intimidade e a exterioridade dos espaços, tópicos elaborados por Bachelard em *A poética do espaço*, texto mais revelador do espaço onírico bachelardiano. Nessa obra ele se assume como um fenomenólogo e aprofunda a discussão sobre a gênese da imagem. É no “êxtase da novidade da imagem”³⁰ que Bachelard propõe sua fenomenologia como arrebatamento, excitação e deslumbramento. Seu método “estabelece a plenitude da imagem” utilizando a via da emoção, do maravilhamento, o que vai exigir o envolvimento íntimo do leitor com a dinâmica despertada pela imagem: “já não nos parece um paradoxo dizer que o sujeito falante está por inteiro numa imagem poética, pois se ele não se entregar a ela sem reservas não entrará no espaço poético da imagem”.³¹

Em *A poética do devaneio* reina a imaginação liberta e feliz, obra em que Bachelard trabalha com a imagem, com a fenomenologia e com o devaneio, buscamos sustentação teórica para nos distanciarmos da causalidade, tentando compreender a repercussão. As imagens instigam e expandem o devaneio do leitor, repercutem nele. Elas reverberam na consciência do leitor levando-o à recriação enquanto se comunica com o poeta.

²⁶ BACHELARD, *A poética do espaço*, p. 3.

²⁷ BACHELARD, *A poética do devaneio*, p. 11.

²⁸ BACHELARD, *A poética do devaneio*, p. 13.

²⁹ BACHELARD, *A poética do devaneio*, p. 20.

³⁰ BACHELARD, *A poética do espaço*, p. 1.

³¹ BACHELARD, *A poética do espaço*, p. 12.

Assim, o foco desta pesquisa recai sobre a força poética e onírica das imagens de Manoel de Barros. Aqui nos interessa o procedimento que traz “à plena luz a tomada de consciência de um sujeito maravilhado pelas imagens poéticas”.³²

O primeiro capítulo desta dissertação, intitulado **TRILHAS POÉTICAS ERRANTES** articula-se em torno da poesia de Manoel de Barros. Apresentaremos nele as origens da poética barreana e seus brinquedos verbais no quintal do pantanal, a partir do conceito de “topofilia” forjado por Gaston Bachelard, em que o poeta exercita a monumentalização do ínfimo, num jogo de faz-de-conta, trazendo à leitura uma poesia que se lê com uma lupa.

Abordaremos também a linguagem que se dobra sobre si mesma num movimento de espelhamento – a metalinguagem, as inovações vocabulares – os neologismos, a errância do idioma, a prática das “agramaticalidades” e o rompimento com os padrões formais da língua apontando a “ignorança” na voz da criança, como condição básica para a criação de sua poesia.

O segundo capítulo, **MANOEL DE BARROS E AS ARTES**, se compõe do jogo intertextual com o universo artístico destacando o diálogo do poeta com o onirismo de Marc Chagall e Miró, a cor de Van Gogh, a energia de Auguste Rodin, as visões simultâneas de Pablo Picasso, os restos de Arthur Bispo do Rosário, a livre fantasia de Paul Klee, a estrutura filiforme de Modigliani, além de abordar os desenhos do próprio poeta. Discutiremos antes, a noção de imagem poética em Manoel de Barros, aproximando-a do conceito de metáfora surrealista.

O terceiro e último capítulo, **TRANSFIGURAÇÕES TELÚRICAS**, abordará a repercussão, em sua poesia, do ambiente cosmogônico em que foi criado – o solo pantaneiro – local de metamorfoses que ultrapassa o superficial fotográfico para ser o espaço da comunhão do ente com o ser. Para discutir a imaginação material dinâmica, dentro de uma perspectiva fenomenológica, foram selecionados os elementos água e pedra, signos portadores de elevada cosmicidade, instâncias para se refletir sobre o fenômeno do mobilismo e da petrificação. A integração/interação homem-natureza recai sobre a pessoa de Bernardo da Mata, personagem que emblematiza o andarilho que o poeta inscreve nas páginas do imaginário as imagens do impossível.

³² BACHELARD, *A poética do devaneio*, p. 1-2.

CAPÍTULO 1

TRILHAS POÉTICAS ERRANTES

Nascer na escrita, pela escrita, grande ideal das grandes vigílias solitárias! Mas, para escrever na solidão de seu ser, como se se tivesse a revelação de uma página em branco da vida, seria preciso ter aventuras de consciência, aventuras de solidão. Mas, sozinha, a consciência pode fazer variar sua solidão?

Gaston Bachelard

Uso a palavra para compor meus silêncios. Não gosto das palavras fatigadas de informar. Dou mais respeito às que vivem de barriga no chão tipo água pedra sapo. Entendo bem o sotaque das águas [...] Queria que a minha voz tivesse um formato de canto. Porque eu não sou da informática: eu sou da invencionática. Só uso a palavra para compor meus silêncios.

Manoel de Barros

1.1 A ASA DA POESIA

Um dos principais traços que caracteriza a poética de Manoel de Barros é a invenção, a criação, a "loucura da palavra". Sua literatura não reproduz a realidade, mas, sim, tende à criação de uma nova realidade em que “[...] o universo é reinaugurado em benefício de uma disfunção do real”.³³ [...] Para o poeta, fazer poesia é errar o idioma, errar as coisas, ser errante, aventurar-se, nunca andar na trilha, ser agramático. Considerando a poesia como uma aventura errática, compara-a com a existência dos andarilhos: “[...] Os andarilhos não andam por caminhos traçados. Eles fazem seus caminhos. Mas não sabem aonde chegar. E se um dia chegam, eles nem desconfiavam”.³⁴ O poeta justifica que, “[...] andando na reta e por cima de trilho você não enxerga além”.³⁵ [...]

A “agramaticalidade quase insana”³⁶ é a expressão da radicalidade de sua postura ante a língua, ordenada por uma rígida lógica das leis gramaticais. Quando constrói seus versos desrespeitando-as, o poeta prefere ousar na liberdade de criar e, assim, rompe com os limites impostos à língua e nos surpreende pela originalidade. Contudo, é preciso abolir as regências e abandonar o uso das palavras dicionarizadas. Ele inventa, desrespeita a forma fixa, ironiza, permitindo-se sempre ser seduzido pela palavra. E assim se considera um arrombador de gramáticas.

Sua poesia desdenha os cânones formais e abarca todas as “margens” permitindo leituras diversas enfatizando os deslimites da palavra: “O poema enfeitiça a palavra, infundindo-lhe significados exalados da combinação de realidades oníricas que subvertem as margens da linguagem”.³⁷ O poeta rejeita a imposição de qualquer limite afirmando que:

[...] Não tem margens a palavra.
Sapo é nuvem neste invento.
Minha voz é úmida como restos de comida.
A hera veste meus princípios e meus óculos.
[...] Nos monturos do poema os urubus me farreiam.
Estrela é que é meu penacho!
Ou fuga para flauta e pedra doce.
A poesia me desbrava.
Com águas me alinhavo.

(BARROS, *Arranjos para assobio*, p. 11)

³³ CARPINEJAR, Criaçamento das palavras, fragmentos do ensaio ‘A teologia do traste – a poesia de Manoel de Barros, p. 3.

³⁴ BARROS, A prática poética da infância, *Revista Poesia Sempre*, p. 13.

³⁵ BARROS, Respostas a 5 perguntas do jornalista João Borges Filho, p. 55.

³⁶ BARROS, *O guardador de águas*, p. 62.

³⁷ FERNANDES, *A loucura da palavra*, p. 70.

Manoel concebe sua poesia como “festejos de linguagem” e como “a loucura da palavra” que além de se manifestarem como um jogo de palavras e idéias, são também invenção e reconstrução das essências dos vocábulos e das coisas, atingindo as raias do absurdo. Dentro desta perspectiva, “realmente a integração das palavras e dos significados não se sujeita às próprias margens semânticas, mas à intuição criadora do poeta que as emprega e as submete a um universo semântico ilimitado”.³⁸

Em seus versos, o poeta deixa sempre vestígios de seu solo natal, conforme visão de Vera Casa Nova:

[...] Rastros no chão
Fugas impossíveis
Vai o poeta assobiando para sua casa
Na sarjeta.
Manoel de tanto barro
Oferece seus versos partidos
No chão
E se comove com as formigas,
Socó, tatu e garça.
O ser inútil é útil demais
Se tapera falou
Tem assombração.
O poeta foi.

(CASA NOVA, *Rastros*, p. 57)

A palavra penetra no chão para experimentar a vida. O Barro do Manoel transfigurado em barro do pantanal modela esse imenso mundo formado por seres miúdos. Por sua peculiaridade, o evento de sua poesia tem sido chamada de “barrismo”, termo abraçado por ele com naturalidade:

[...] O barrismo há de acontecer nos meus textos porque vem de eu ser, de eu estar, de eu ter sido. Não há fugir. Estilo é estigma. É marca. Todo estilo contém nossas ancestralidades. Ninguém consegue fugir do erro que é, do acerto que é. Vou ser sempre o que me falta, de forma que vou cair sempre no barrismo porque a gente é sempre uma falta de nós [...] ³⁹

A habilidade na convivência e no trato com as palavras é reconhecida por Antônio Houaiss: “O barrismo é a poesia que abre seu lugar próprio em seu próprio território, sob sol próprio e sua própria paisagem física e moral, verbal e estética, em que há um humilde (e

³⁸ FERNANDES, *A loucura da palavra*, p. 75.

³⁹ BARROS, *Exercício em prosa, Luna & amigos, Centopéia XIII*.

sábio) demiurgo”.⁴⁰ Manoel de Barros, transformado em terra, admite sua vivência contaminada apenas de natureza, sem os nomes dicionarizados com que as pessoas razoáveis designam as imagens.

O poeta relata uma passagem de muito significado e que marcou de forma indelével sua vida poética. Essa aventura se deu no encontro com Guimarães Rosa no pantanal sul-mato-grossense na década de 40. Apoiado na balastrada de uma embarcação olhando andorinhas que se dirigiam ao pôr-do-sol encontra-se Guimarães Rosa. Um rapaz franzino se aproxima e transbordando de encantamento faz um verso de improviso: “Andorinhas encurtam o dia”. Nesse instante nascia a amizade entre Rosa e Barros. Ambos, em seus caderninhos de anotações, remexem com as palavras, cada um a sua maneira criando um mundo preñado de significância original.

Em conversa, Rosa confessa a Manoel de Barros:

[...] precisei botar o nosso idioma a meu jeito afim que eu me fosse nele. Botei minhas particularidades. Usei de insolências verbais, sintáticas e semânticas, me encaixei na linguagem. Fiz meu estilo. Eu achava que o escritor havia que estar pregado na existência de sua palavra.⁴¹

Referindo-se ao estilo, Silveira afirma que é um exercício quase inútil rotular a obra barreana devido ao

[...] resultado de seu trabalho desconcertantemente multifacetado, variando do telúrico ao surrealismo, da precisão descritiva à mais arrebatadora das metáforas, do lírico ao grotesco, da elegância seiscentista de um soneto camoniano aos mais provocadores efeitos formais e semânticos que se ligam, de certa forma, aos idos de 22.⁴²

Seu texto é um mosaico composto de costumes, lendas e sonoridade das falas regionais que ele capta de sua vivência no pantanal. O estilo heterogêneo de Manoel de Barros resulta numa dicção bastante pessoal, inaugurando novos caminhos para a literatura brasileira: “Múltiplas e surpreendentes são as dimensões atribuídas à linguagem escrita em Manoel de Barros. No ato de mexer com as palavras, a poesia desse escritor pantaneiro propõe novas maneiras de ver o mundo convencionalmente percebido pelo homem”.⁴³

⁴⁰ HOUAISS, Humildemente, Prefácio, In: BARROS, *Arranjos para assobio*, p. 11.

⁴¹ BARROS apud MARTINS, Aos noventa anos Manoel de Barros se considera um songo.

⁴² SILVEIRA, Sempre um novo alquimista do verbo (orelha), In: BARROS, *O Livro das ignoranças*.

⁴³ PEREIRA & MARINHO, Vertentes do nilismo na obra de Manoel de Barros, p. 70.

Num estilo que demonstra uma enorme capacidade de manipular a linguagem com seus jogos de palavras, criações lexicais e sintaxes invertidas, Manoel de Barros revoluciona a palavra e pratica uma linguagem contestadora descortinando, assim, para inúmeras possibilidades de criação e interpretação. O poeta busca eliminar do signo o máximo de significação já cristalizada até o instante em que novos sentidos sejam produzidos. Promove outros relacionamentos entre as palavras, manipulando o código, fazendo, assim, do signo, um emissor de novas significações. Seus versos curtos apresentam-se como possibilidades abertas de significação, já que ele só se anima ao contato, à participação de um leitor que, durante a leitura, dará margem à imaginação, movimentando as imagens poéticas e alimentando-as com suas experiências. Manoel de Barros cria o poema, mas como observa Paz, “[...] o povo, ao recitá-lo, recria-o. Poeta e leitor são dois momentos de uma mesma realidade”.⁴⁴

A poesia barreana, apreciada como exercício de transver o mundo, aposta na recombinação do código estabelecido a fim de libertá-lo da determinante documental e conseguir transcender a arrumação habitual. Se há, talvez, uma ruptura em sua obra, está relacionada à fragmentação, à quebra da linearidade frasal. O que se nota é o oposto de uma leitura linear – não mais que alinhavos numa tentativa de tessitura. A linguagem, por não se ajustar ao raciocínio retilíneo, solicita do leitor uma convergência para um outro pensar que se encontra mais próximo do imaginativo. O poeta é antes de tudo desinventor de práticas costumeiras do mesmo caminhar instaurando a cada instante um outro olhar, outro saber/sabor, outro dimensionar.

Poesia que se configura como “[...] uma catação de eus perdidos e ofendidos [...]”⁴⁵ abrangendo “[...] as coisas que não pretendem, como por exemplo: pedras que cheiram água, homens que atravessam períodos de árvore [...]”.⁴⁶ Manoel de Barros tem predileção pelo entulho, pela escória. Condiciona a poesia a tudo que não tem valia, invertendo a escala do válido e do inválido. Qualquer matéria sem préstimo é riqueza no trabalho poético. Ciscos, trapos e resíduos, tornam-se matéria de poesia: “[...] Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma e que você não pode vender no mercado, como, por exemplo, o coração verde dos pássaros, serve para poesia.”⁴⁷ [...]

Sua obra, ao rastrear o chão, revela uma visão de mundo e cria um universo de seres e coisas únicos. O sublime é o sabor da terra. Seus poemas cotejam árvores, garças, formigas, sapos, em quintais às margens de rios imaginários, e o cosmo onírico corresponde a um

⁴⁴ PAZ, *O arco e a lira*, p. 47.

⁴⁵ GUIZZO, Sobreviver pela palavra, In: BARROS, *Gramática expositiva de chão (poesia quase toda)*, p. 308.

⁴⁶ BARROS, *Matéria de poesia*, p. 12.

⁴⁷ BARROS, *Matéria de poesia*, p. 12.

universo infantil reinventado pela palavra poética. A poesia necessita de palavras e de pequenos seres, como as formigas, com as quais ele fala, em delírio de êxtase, “lindeiro de insânia”, limite estabelecido da des-razão poética: “Se a insânia exceder, a poesia será saudável. A saúde mental da arte vem da insânia. O comportado, o que anda por cima dos trilhos, o que não excede, abrunha. As palavras não devem ficar por conta de pessoas normais”.⁴⁸ [...]

Nada escapa ao seu olhar rasteiro; vasculha cuidadosamente o chão buscando a exuberância das inutilidades:

[...] — E o poema é seus fragmentos?
 — É muito complicado dar ossos à água. Passei anos
 enganchado num pedaço de serrote na beira do rio
 Coxim. Veio uma formiguinha de tamanho médio,
 me carregou. Eu ia aos trancos como mala de louco.
 E não podia entender a razão pela qual aquela
 formiguinha, me carregando, não evitava os
 barrancos os buracos os abismos
 Me carregava obstinada para o seu formigueiro
 Ia comer o meu escroto!
 Nossa grandeza tem muito cisco
 Há mistérios nascendo por cima das palavras
 desordenadamente como bucha em tapera
 E moscas portadoras de rios [...]

(BARROS, *Arranjos para assobio*, p. 39)

Como o material tematizado é a sobra, o traste, o entulho, a ordem de seu chão é criar novos objetos a partir dos abandonados. O que é jogado fora passa a ser humanizado em seus versos. Coisa, cacos, restos, lixo, inutilidades, despropósitos, são alguns “desutensílios” que aparecem na poesia de Manoel de Barros como uma maneira de transver o mundo, ver para além do horizonte, do limite natural da visão, para repensar o homem e a sociedade. Aventurar-se em falar o mundo pelas inutilidades e despropósitos evidencia a insatisfação do poeta com o olhar analítico do cotidiano.

Sua poesia, ao transmigrar de um senso a outro acha-se no reino da invenção. Por isso, “poesia é voar fora da asa”.⁴⁹ A asa da poesia é a palavra que só se transforma em poesia quando desvia-se dela mesma, quando transgride o instrumento de vôo partindo para o impróprio, para o des-razoável. Em Manoel de Barros, navega-se sob a vigência do impreciso. O fazer literário é a chave para o vôo sem limites. Poetar para Barros é não ter plano de vôo, é colocar a razão à parte, para que novas relações possam ser criadas e incorporadas. Eliminado

⁴⁸ BARROS, Resposta a 5 perguntas do jornalista João Borges Filho, p. 55.

⁴⁹ BARROS, *O livro das ignoranças*, p. 21.

o racional, aflora à cena o onirismo ilógico característico de sua poesia. Seus versos exercitam a imaginação, desbravando o insólito reino do imaginário e dali arrancam os mistérios aparentemente perdidos de nossa existência, desvelando a esquecida harmonia entre homem e mundo.

Tecida numa atmosfera mágica, essa poesia cristaliza um mundo onde a magia e o animismo fluem lado a lado com os mitos. E ao desencadear forças anímicas, emite radiações que, ao atingir o leitor, deixa-o estupefato, mergulhado nessa cosmovisão poética. Considera-se natural que, toda poesia cosmogônica, de apreensão do começo das coisas, seja predominantemente imagética e metafórica. Manoel de Barros convoca todas as potências cósmicas para sua poesia por meio de uma palavra sempre em busca de sua origem e dos descomeços das coisas.

Percebe-se em seus poemas, a impregnação local, sobretudo na escolha de temas da natureza onde a tônica recai sobre uma relação erótica entre os seres. Tudo é tato, tudo é toque, contato e aderência onde o poeta aprende e se comunica com o corpo:

[...] Ser como as coisas que não têm boca!
Comunicando-me apenas por infusões
por aderências
por incrustações ... Ser bicho, crianças,
folhas secas! [...]

(BARROS, *Compêndio para uso de pássaros*, p. 59)

Ao comungar com o mundo natural embarca numa viagem pelos sentidos. Repleta de sensorialidade, essa poesia que se manifesta como uma fusão com a natureza, é pura aderência à terra. É nesse espaço que o homem se manifesta no poeta. O que se verifica é a forte relação do homem com a natureza através do corpo: “Eu escrevo com o corpo. Poesia não é para compreender mas para incorporar”.⁵⁰ É pelo corpo que o homem percebe primariamente o mundo; um corpo que se impõe como presença valorizada.

A comunhão íntima com a terra, proporciona à sua poesia um caráter cosmogônico. Palavras e imagens cósmicas, juntas tecendo vínculos do homem com o mundo. A aprendizagem cósmica de Manoel de Barros resulta de três instâncias que possuem sutis significados: “Só sei por emanções por aderência por incrustações”⁵¹ que significam, respectivamente: “emanções” – desintegração e depreensão em estado gasoso; “aderência” – ligação íntima de superfícies; “incrustações” – inserção noutro corpo.

⁵⁰ BARROS, *Arranjos para assobio*, p. 37.

⁵¹ BARROS, *Arranjos para assobio*, p. 11.

Manoel de Barros escreve com olhos sensíveis: vê, aproxima-se das palavras, espreita seus significados, descobre sentidos inusitados e originais já nos títulos de sua obra que às vezes incongruentes, formam um capítulo à parte dentro de seu universo literário. Criativos e instigantes, acabam sendo um poema em si mesmos: “[...] nos títulos, eu capricho, porque sei que toda vez que uma frase se desvia da sintaxe está aberto o caminho da poesia”.⁵² [...]

Na obra barreana os títulos podem variar entre: antecipar conteúdos, como em *Livro sobre nada*, esclarecendo o nada como “[...] coisa nenhuma por escrito [...] tudo que use o abandono por dentro e por fora”⁵³; dar relevância a uma personagem como em *O guardador de águas*, em que o poeta nos dá a conhecer melhor Bernardo da Mata e suas extravagâncias; ou despistar e desconcertar o leitor ao anunciar que o *Livro de Pré-coisas* não é sobre o pantanal e sim “festejos de linguagem [...] essas pré-coisas de poesia”.⁵⁴

O conceito que Manoel de Barros tem de poesia justifica plenamente o título da obra *O Livro das ignorâncias*, que considera um

[...] jogo à brinca. Penso que a fonte da poesia está no indescoberto. E que chegar-se no indescoberto é condão da ignorância. Sei que as crianças, os tontos e os poetas têm esse condão de explicar o desconhecido pelo ainda mais desconhecido (*ignotum per ignotus*). E sei que o prêmio da irresponsabilidade e das jubilações, quem nos dá é a ignorância. [...]

(BARROS, *Celebração das coisas*, p. 59)

Para o poeta, a poesia não depende do conhecimento, não se faz com ele e não pretende informar nada, porque informação é casca e poesia é essência. A ignorância é, portanto, condição fundamental para uma boa poesia:

Ocupo muito de mim com o meu desconhecer.
Sou um sujeito letrado em dicionários.
Não tenho que 100 palavras.
Pelo menos uma vez por dia vou ao Moraes ou no Viterbo —
A fim de consertar a minha ignorância,
Mas só acrescenta.
Despesas para minha erudição tiro nos almanaques:
— Ser ou não ser, eis a questão.
Ou na porta dos cemitérios:
— Lembra que és pó e que ao pó tu voltarás.
Ou no verso das folhinhas:

⁵² BARROS apud ROSA, *Memórias da arte do Mato Grosso do Sul: histórias de vida*, p. 55.

⁵³ BARROS, *Livro sobre nada*, p. 7.

⁵⁴ BARROS, *Livro de Pré-coisas*, p. 9.

- Conhece-te a ti mesmo.
Ou na boca do povinho:
- Coisa que não acaba no mundo é gente besta
e pau seco.
Etc
Etc
Etc
Maior que o infinito é a encomenda.

(BARROS, *O livro das ignoranças*, p. 27)

Gramática expositiva do chão justifica-se pelas raízes telúricas do poeta - é da natureza que o poeta tira suas lições. O título é muito sugestivo e está diretamente relacionado com o projeto estético de Manoel de Barros, uma vez que expõe, de maneira sistemática, um roteiro de possibilidades para o homem compreender as coisas do chão.

Em *Tratado geral das grandezas do ínfimo* o poeta resgata a sua intencionalidade de escritor voltado à poética sobre as coisas pequenas e inferiores, na qual os personagens e os seres redimensionam a capacidade motivadora de enaltecer as coisas ínfimas que fazem parte da natureza.

1.2 O ILIMITADO E O INDIZÍVEL DO POÉTICO

Barthes define o poético como “a capacidade simbólica de uma forma” e acrescenta:

Esta capacidade só tem valor se permite à forma “partir” para um grande número de direções e manifestar, assim, potencialmente, o infinito caminho do símbolo, de que nunca se pode fazer um significado último e que é, em suma, sempre o significante de um outro significante (razão pela qual o verdadeiro antônimo do poético é o estereotipado).⁵⁵

O poético é a expressão e o surgimento de toda a experiência estética de Manoel de Barros. O olhar poético sobre seu texto difere de uma análise objetiva e busca combinar o sensitivo, o intuitivo e a imaginação como uma força que nos arrebatava para longe do poema, aquela que fala por imagens. Sua palavra poética “[...] sempre nos leva mais além, a outras terras, a outros céus, a outras verdades”.⁵⁶

⁵⁵ BARTHES, *O óbvio e o obtuso*, p. 113.

⁵⁶ PAZ, *O arco e a lira*, p. 231.

Em fins do século XIX, Paul Valéry resgata o valor etimológico do termo poética entendido como tudo que se relaciona com a criação de obras das quais a linguagem é, ao mesmo tempo, a substância e o meio e não o conjunto de regras para a poesia. Para Valéry, “o fazer, o *poiein*, é aquele que termina em alguma obra que se convencionou chamar de “obras de espírito”.⁵⁷ Considerando a origem grega do termo poética - *poietike techne: creación*, a poesia barreana é uma legítima obra de invenção. Manoel de Barros possui o gosto pela invenção da realidade, onde o poético reside em “fazer nascimentos”. Afirma que, “[...] quem descreve não é dono do assunto; quem inventa é”⁵⁸ e admite que “[...] noventa por cento do que escrevo é invenção, só dez por cento que é mentira”.⁵⁹ [...]

Para Octavio Paz, “o valor de uma obra reside em sua novidade: invenção de formas ou combinação das antigas de uma maneira insólita”.⁶⁰

Em Manoel de Barros, as palavras, para adquirirem o estatuto do poético, são desviadas do sentido dicionarizado, considerado normal, pois acredita que, para se perceber a essência do fazer poético, é preciso (des)inventar a maneira tradicional de ler e escrever as coisas e subverter a linguagem: opor, contrapor, inverter e distorcer. Desaprender o mundo existente é assimilar o mundo inventado. Esse desaprendizado passa pela desinvenção daquilo que já está sedimentado em nossa cultura.

Segundo Friedrich, “a língua poética adquire o caráter de um experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, só então criam o significado”.⁶¹ Assim é a palavra poética barreana - desmancha a correspondência com o objeto restando o transtorno na compreensão de uma suposta significação.

Seu estilo consagra-o como um grande manipulador das palavras revelando a partir das imagens, dos sons e das cores, um rico universo dos sentidos que condiciona diferentes figuras de linguagem. Na poesia ou na prosa, diversos recursos estilísticos compõem o conjunto heterogêneo de sua literatura.

Com a metalinguagem, o poeta lambe as palavras; com onomatopéias, o poema emite som; com os neologismos, o poeta se reinventa; com as metáforas e metonímias, o poema adquire cor, forma, visibilidade; com as combinações sinestésicas, o poema ganha cheiro, toque, se enche de sentidos e com a hipérbole, o pequeno agiganta-se.

⁵⁷ VALÉRY, *Variedades*, p. 188-189.

⁵⁸ BARROS apud CASTELLO, Manoel de Barros busca o sentido da vida, p. 2.

⁵⁹ BARROS, *Ensaio fotográficos*, p. 45.

⁶⁰ PAZ, *Signos em rotação*, p. 133.

⁶¹ FRIEDRICH, *Estrutura da lírica moderna*, 17.

1.2.1 A língua em diálogo consigo mesma

No vasto rol de poetas e escritores que fizeram e fazem uso do recurso da auto-reflexão poética insere-se Manoel de Barros, que conceitua sua poesia enquanto a realiza trazendo à baila os mecanismos internos do poema:

... poesias, a poesia é
 — é como a boca
 dos ventos
 na harpa

 nuvem
 a comer na árvore
 vazia que
 desfolha noite

 raiz entrando
 em orvalhos...
 os silêncios sem poro

 floresta que oculta
 quem aparece
 como quem fala
 desaparece na boca

 cigarra
 que estoura o
 crepúsculo
 que a contém

 o beijo dos rios
 aberto nos campos
 espalmando em álacres
 os pássaros

 — e é livre
 como um rumo
 nem desconfiado...

(BARROS, *Compêndio para uso de pássaros*, p. 42)

Manoel de Barros consagra a palavra com a palavra. Sua metapoética constrói-se contemplando ativamente a sua construção. Em seus poemas a palavra volta sobre si mesma inúmeras vezes. Como ele mesmo diz: “A metalinguagem me excita. Acho que é porque eu

não tenho muito do que falar que falo do que eu faço”.⁶² Essa confissão ilumina a consciência de que a palavra elabora sua visão de mundo.

Coabitando a palavra, o poeta estabelece relações criativas e obsessivas com ela. O constante exercício metalingüístico possibilita-lhe, além de dialogar com a realidade aparente das coisas, dialogar também com a realidade da própria língua. A razão de existir de sua poesia, o poeta revela da seguinte maneira: “Inspiração eu só conheço de nome. O que eu tenho é excitação pela palavra. Se uma palavra me excita eu busco nos dicionários a existência ancestral dela. Nessa busca descubro motivos para o poema”.⁶³

Sempre muito voltado para a palavra, o poeta apresenta com extrema agudeza, uma poesia de onde emana um acentuado esforço para se conhecer por meio da prática da metalinguagem, linha que abarca os poemas de investigação do próprio fazer poético.

Segundo Luciete Bastos, “num exercício de auto-referência, a linguagem dobra-se sobre si mesma num movimento de espelhamento, para definir a si própria”.⁶⁴ A noção de metalinguagem, ou seja, a capacidade que tem a linguagem de refletir sobre si mesma, de especular (refletir como um espelho) está presente em toda a obra de Manoel de Barros: “Palavras têm espessuras várias: vou-lhes ao nu, ao fóssil. Ao ouro que trazem da boca do chão”.⁶⁵ Por meio desse processo auto-reflexivo o poeta explora “o espaço racionalizado das palavras em seu percurso de rastreamento da realidade do chão, e ainda faz reflexões sobre a posição do poeta-criador e seu papel diante da estrutura a obra”.⁶⁶

Manoel de Barros tende a explicar, dentro da própria poesia, o significado do fazer poético. Essa reflexão permanente sobre seu processo de criação artística é a sua marca:

Queria a palavra sem alamares, sem
chatilenas, sem suspensórios, sem
talabartes, sem paramentos, sem diademas,
sem ademanes, sem colarinho.
Eu queria a palavra limpa de solene.
Limpa de soberba, limpa de melenas.
Eu queria ficar mais porcária nas palavras.
Eu não queria colher nenhum pendão com elas.
Queria ser apenas relativo de águas.
Queria ser admirado pelos pássaros.
Eu queria sempre a palavra no áspero dela.

(BARROS, *Poemas rupestres*, p. 51)

⁶² BARROS apud BASTOS, Fazendeiro de poesias: uma leitura do livro Ensaios fotográficos de Manoel de Barros.

⁶³ BARROS apud MARTINS, Entrevista Barros: Caminhando para as origens.

⁶⁴ BASTOS, Fazendeiro de poesias: uma leitura do livro Ensaios fotográficos de Manoel de Barros.

⁶⁵ BARROS, *O guardador de águas*, p. 60.

⁶⁶ MENEZES, A auto-reflexão em ‘Estado de Palavra na poética de Manoel de Barros’.

À metalinguagem cumpre o papel de explicar o código. Manoel de Barros leva-nos a refletir em torno do fazer poético, embora às vezes seja um código às avessas, mas que tem a força da criação como é o seu “Glossário de Transnomações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) ou menos”. Fato que levou o poeta a uma estética nova, revolucionária.

A maior parte de seus poemas expressa o estreito relacionamento com as palavras. O poeta está sempre a explicar seu próprio estilo, demonstrando permanente preocupação de fundamentar a própria linguagem e de justificar seu procedimento poético:

O poema é antes de tudo um inutensílio.

Hora de iniciar algum
Convém de vestir roupa de trapo.

Há quem se jogue debaixo de carro
Nos primeiros instantes.

Faz bem uma janela aberta
Uma veia aberta.

Pra mim é uma coisa que serve de nada o poema
Enquanto vida houver.

Ninguém é pai de um poema sem morrer.

(BARROS, *Arranjos para assobio*, p. 25)

Manoel de Barros conforma sua arte de maneira metapoética - a linguagem é o instrumento de si mesma e, ao mesmo tempo, ferramenta para a recriação. O recorrente emprego da metalinguagem confirma que a matéria de sua poesia é a própria língua, domínio absoluto do poeta.

1.3 OS RELEVOS DO INSIGNIFICANTE

Com um estilo muito próprio Manoel de Barros capta a simplicidade das coisas em seu dia-a-dia, pois, conforme afirma, “é no ínfimo que eu vejo a exuberância”.⁶⁷ No poeta, é o ínfimo que se sobressai fazendo com que as imagens de menor dimensão provoquem em nós

⁶⁷ BARROS, *Livro sobre nada*, p. 55.

vibrações profundas. Bachelard afirma que “quanto mais simples for seu objeto, maiores serão as fantasias”.⁶⁸

As palavras adoecidas do olho torto de Manoel de Barros, “adoecidas dele”, engrandecem o restolho. Praticando uma estética da ordinariedade o poeta busca a redenção das coisas simples da terra percorrendo um caminho que passa pela exaltação do ínfimo.

Tratado geral das grandezas do ínfimo é o título de uma cartilha de desaprendizagem criativa, e remete à questão das intimidades das coisas, das quais o homem comum não consegue compartilhar. É a fusão do grandioso com o miúdo, união poética dos seres compartilhada pelo homem quando ele faz suas primeiras pequenas descobertas. É a observação da criança, que desnomeia as coisas, poetizando-as.

Segundo Bylaardt,

Essa didática da invenção inclui o ensinamento de como penetrar o íntimo do ínfimo, isto é, como entrar em estado de árvore, como perder a razão para entrar em íntima comunhão com a natureza, com a inércia e o mato crescendo em nossa boca, total *decomposição lírica* que transforma a voz em mato [...]⁶⁹

Manoel de Barros ocupa-se e diverte-se com um universo em miniatura que encerra “em si um valor imaginário”.⁷⁰ Essa valorização de uma imaginação miniaturizante está em sua poesia onde o ínfimo faz o poeta cair em devaneio. No momento em que adere às forças miniaturizadas, os mundos vegetal, animal e mineral tornam-se grandes no pequeno e a miniatura torna-se a morada da grandeza, estendendo-se, como diz Bachelard, “até as dimensões de um universo, onde o grande está contido no pequeno”.⁷¹ Para o autor, “quando uma imagem familiar cresce até atingir as dimensões do céu, somos subitamente tocados pela sensação de que, correlativamente, os objetos familiares convertem-se nas miniaturas de um mundo. O macrocosmos e o microcosmo são correlativos”.⁷²

Manoel de Barros capta o mundo no diminutivo mas o eleva a um patamar de grandiosidade. Por amar e conhecer tão bem o espaço pode descrevê-lo minuciosamente. A esse espaço feliz Bachelard denomina “topofilia”.⁷³

Em *A poética do espaço*, Bachelard examina as imagens do espaço feliz (topoanálise) e, por meio dessa análise, determina o valor humano dos espaços amados. No pantanal, lugar

⁶⁸ BACHELARD, *A chama de uma vela*, p. 61.

⁶⁹ BYLAARDT, *Que poesia é essa do Manoel?* p. 2.

⁷⁰ BACHELARD, *A poética do espaço*, p. 161.

⁷¹ BACHELARD, *A poética do espaço*, p. 165.

⁷² BACHELARD, *A poética do espaço*, p. 176.

⁷³ BACHELARD, *A poética do espaço*, p. 19.

pátrio, Barros rasteja nas dimensões minúsculas do universo do chão onde realiza sua experiência de topofilia.

Poeta da simplicidade, mistura harmoniosamente impressões, memórias e casos apreciando com delicadeza ciscos, gravetos e miudezas:

Acho que guardo em mim boas qualidades do chão. Inclusive do cisco. O cisco em meu sentir é nobre. Acho que até ser chão eu quisera. Para ver nascer do meu corpo uma árvore. E, uma vez árvore, eu seria responsável pelo dormir dos pássaros. Todavia essa glória eu não vou ter.

(BARROS, *Revista Poesia Sempre*, p. 12)

O poeta-criança remexe o chão como que ciscando e observa nesse universo minúsculo o “cisco” com compaixão:

(Tem vez que a natureza ataca o cisco para o bem.)
 Principais elementos do cisco são: gravetos, areia, cabelos, pregos, trapos, ramos secos, asas de mosca, grampos, cuspe de aves, etc.
 Há outros componentes do cisco, porém de menos importância.
 Depois de completo, o cisco se ajunta, com certa humildade, em beiras de ralos, em raiz de parede, ou, depois das enxurradas, em alguma depressão de terreno.
 Mesmo bem rejuntado o cisco produz volumes quase sempre modestos.
 O cisco é infenso a fulgurâncias.
 Depois de assentado em lugar próprio, o cisco produz material de construção para ninhos de passarinhos.
 Ali os pássaros vão buscar raminhos secos, trapos, asas de mosca para a feitura de seus ninhos.
 O cisco há de ser sempre aglomerado que se iguala a restos.
 Que se iguala a restos a fim de obter a contemplação dos poetas.
 Aliás, Lacan entregava aos poetas a tarefa de contemplação dos restos.
 E Barthes completava: Contemplar os restos é narcisismo.
 Ai de nós!
 Porque Narciso é a pátria dos poetas.
 Um dia pode ser que o lírio nascido nos monturos empreste qualidade de beleza ao cisco.
 Tudo pode ser.

Até sei de pessoas que propendem a cisco mais do
que a seres humanos.

(BARROS, *Tratado geral das coisas do ínfimo*, p. 11)

Esse poema traz o ideal de rastreamento da realidade do chão da poética barreana, a qual busca as insondáveis nobrezas do ínfimo, o de menor importância, tudo aquilo que o poeta considera cisco. Ao perscrutar o chão em suas garimpagens, confessa: “Uma coisa que o homem descobre de tanto seu encosto no chão é o êxtase do nada”.⁷⁴ Falar sobre o nada, sentir o nada, viver o nada. É no universo das “nadezas” que habita o poeta: “Só sei o nada aumentado”.⁷⁵

Bachelard, em *A poética do espaço*, pergunta: “pegar uma lupa é prestar atenção, mas prestar atenção não será possuir uma lupa”?⁷⁶ Os poemas de Manoel de Barros parecem uma lupa para as grandezas das insignificâncias. No entanto, o poeta se justifica:

Eu não uso lupa. As coisas miúdas que aparecem para mim enormes são visões. Porque eu não tenho o ver, eu tenho visões. As visões vêm sempre acompanhadas de loucuras, fantasias, bobagens profundas ou coisinhas de nada e vãs. *Ponere res ante oculos*.⁷⁷

Como poeta, Manoel de Barros se vê artista, e o artista não apenas vê, mais que isso, tem visões, pois nas visões “[...] vêm as imagens, todas as transfigurações. O poeta humaniza as coisas, o tempo, o vento. As coisas, como estão no mundo, de tanto vê-las nos dão tédio. Temos que arrumar novos comportamentos para as coisas. E a visão nos socorre desse mesmal”.⁷⁸

A tarefa de sua poesia torna-se então desocultar a relação do ser com a natureza onde desbrava o insólito reino da imaginação e dali arranca os mistérios aparentemente perdidos de nossa existência, desvela a esquecida harmonia entre o homem e o mundo das pequenas coisas. Manoel de Barros assinala a grandiosidade de tratar do que é insignificante para a sociedade pelo poder de sua palavra poética, tornando monumental as miudezas:

Venho de nobres que empobreceram.
Restou-me por fortuna a soberbia.
Com esta doença de grandezas:
Hei de monumentar os insetos!
(Cristo monumentou a Humildade quando beijou os pés

⁷⁴ BARROS, *Concerto a céu aberto para solo de aves*, p. 57.

⁷⁵ BARROS, *O Livro das ignoranças*, p. 47.

⁷⁶ BACHELARD, *A poética do espaço*, p. 165.

⁷⁷ BARROS apud CAETANO, *A revolução lúdica de Manoel*.

⁷⁸ BARROS apud MARTINS, *Aos 90 anos Manoel de Barros se considera um songo*.

dos seus discípulos.
 São Francisco monumentou as aves.
 Vieira, os peixes.
 Shakespeare, o Amor, A Dúvida, os tolos.
 Charles Chaplin monumentou os vagabundos.)
 Com esta mania de grandeza:
 Hei de monumentar as pobres coisas do chão mijadas
 de orvalho.

(BARROS, *Livro sobre nada*, p. 61)

O bardo pantaneiro põe em cena o ínfimo, o insignificante e o detrito, promovendo o ordinário à matéria de poesia:

[...] As coisas que não levam a nada
 têm grande importância
 Cada coisa ordinária é um elemento de estima

[...] Cada coisa sem préstimo
 Tem seu lugar
 Na poesia ou na geral

[...] O que é bom para o lixo, é bom para a poesia

[...] As coisas sem importância são bens de poesia.

(BARROS, *Matéria de poesia*, p. 14)

No contexto de sua poética, o inútil é emancipado de sua condição inferiorizada.

1.4 BRINCADEIRA COM PALAVRAS

Para Pedro Chaves Filho, referindo-se a Manoel de Barros,

Ser nonagenário, em nosso país, é privilégio de poucos. Essa dádiva faz-se imensurável quando sinaliza mais que a mera contagem cronológica e reflete o patrimônio de experiência, multiplicando a potência infinita, na lucidez e generosidade de seu detentor, pelo fluir da criação, tornada inesgotável na prática cotidiana do ofício, magistralmente exercido.⁷⁹

É habitando nessa paisagem que, aos 92 anos, o velho sábio e o eterno menino, Manoel de Barros, criança peralta, brinca no quintal das palavras e afirma que, “Palavra

⁷⁹ FILHO, Depoimentos, In: SPÍNDOLA, *Celebração das coisas*, p. 33.

poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria”.⁸⁰ O poeta deixa falar a sua memória com uma linguagem que se alimenta de uma fala inocente:

O quintal é nosso mundo particular. Quem é inútil se inventa outro. Sendo outro ele pode virar criança, pedra, bocó, aventureiro. Eu, por mim, armei um circo no meu quintal. No circo eu viro mágico, vidente, adivinhão, palhaço, etc. O quintal é a casa da infância. É a primeira escola do homem. O amor pelas coisas, pelos seres e pelos bichos se forma no quintal.⁸¹

O apreço pelas coisas pequenas se formou no quintal, espaço que representa o universo em sua dimensão imaginária e lúdica onde a criança descobre e inventa relacionamentos para a natureza e para as palavras. Como na música “João e Maria” de Chico Buarque de Holanda, o quintal é o espaço onde o sonho dura:

[...] Agora era fatal
Que o faz-de-conta terminasse assim
Pra lá deste quintal
Era uma noite que não tem mais fim
Pois você sumiu no mundo sem me avisar
E agora eu era um louco a perguntar
O que é que a vida vai fazer de mim?⁸²

O quintal do poeta, essencialmente telúrico, está inserido num contexto maior - o pantanal - microcosmo do universo literário. Criando versos de coisas banais retiradas do cotidiano, ressalta-se uma volta à infância, real ou imaginária. Em Manoel de Barros a infância se desloca com frescor extraordinário para sua poesia numa memória imaginária, pois quanto mais ele mergulha no passado, mais se consolida indissolúvel o par memória-imaginação: “É aí que o ser da infância liga o real ao imaginário, vivendo com toda a imaginação as imagens da realidade [...] Em suas solidões felizes, a criança sonhadora conhece o devaneio cósmico, aquele que nos une ao mundo”.⁸³ A criança Manoel de Barros, em sua solidão, conhece a ventura de sonhar, que será mais tarde a ventura também do poeta.

Segundo Bachelard, “quando sonhava em sua solidão, a criança conhecia uma existência sem limites. Seu devaneio não era simplesmente um devaneio de fuga. Era um devaneio de alçar vôo”.⁸⁴ O domínio mais favorável para receber a consciência da liberdade é o devaneio, pois é através dele que somos seres verdadeiramente livres e podemos nos

⁸⁰ BARROS, *Livro sobre nada*, p.71.

⁸¹ BARROS, Textos inéditos, In: SPÍNDOLA, *Celebração das coisas*, p. 81.

⁸² HOLLANDA, João e Maria, *Chico Buarque, letra e música*, p. 152.

⁸³ BACHELARD, Os devaneios voltados para a infância, *A poética do devaneio*, p. 102.

⁸⁴ BACHELARD, Os devaneios voltados para a infância, *A poética do devaneio*, p. 94.

beneficiar da memória e da imaginação que matiza, desde as origens, os quadros que gostará de rever. A liberdade da criança criada em solos pantaneiros é agora a liberdade do poeta em seus brinquedos com palavras.

A criação poética barreana aspira a um exercício de liberdade onde “o devaneio faz-nos conhecer a linguagem sem censura”.⁸⁵ Manoel de Barros nos convida a uma leitura em estado de devaneio. Devaneio aqui compreendido como uma fuga para fora do real. Só se pode lê-lo transformando as imagens habituais para que possam caber dentro de um outro mundo, conduzido por sua atrativa linguagem onde “todos os sentidos despertam e se harmonizam no devaneio poético. É essa polifonia dos sentidos que o devaneio poético escuta e que a consciência poética deve registrar”.⁸⁶

Sobre essa infância transformada em versos, o poeta justifica o tema de sua poesia:

O tema do poeta é sempre ele mesmo. Ele é um narcisista: expõe o mundo através dele mesmo. [...] O tema da minha poesia sou eu mesmo e eu sou pantaneiro. Então, não é que eu descreva o Pantanal, não sou disso, nem de narrar nada. Mas nasci aqui, fiquei até os oito anos e depois fui estudar. Tenho um lastro da infância, tudo o que a gente é mais tarde vem da infância.⁸⁷

Barros enfatiza que seu conhecimento vem da infância, dos primeiros sentidos. Contudo, Gagnebin,⁸⁸ na esteira do pensamento benjaminiano, adverte que essa volta à infância, tomada na perspectiva de outras temporalidades, não se limita à experiência vivida, mas esta é re-significada na vida adulta através da rememoração. Portanto, falar da infância é se reportar às lembranças do passado, não como este de fato ocorreu, mas um passado que é, então, recontado a partir do crivo do presente e que se projeta prospectivamente. Assim, quando falha a memória, entra a imaginação. Ao desejo ou devaneio de alçar vôo correlaciona-se o período de uma infância permanente.

Segundo Ronaldo Melo e Souza,

Meditar na origem da existência humana, recordar o tempo de infância significa poetizar a gênese da vida [...] A origem não é o início, mas o princípio dinâmico da vida, que assegura a sua razão de ser [...] O mundo da existência renasce porque mergulha as suas raízes no universo da infância.⁸⁹

⁸⁵ BACHELARD, *A poética do devaneio*, p. 54.

⁸⁶ BACHELARD, *A poética do devaneio*, p. 6.

⁸⁷ BARROS, Luís André, O tema da minha poesia sou eu mesmo, p. 1.

⁸⁸ GAGNEBIN, *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*, s/p.

⁸⁹ MELO E SOUZA apud CASTRO, *A poética de Manoel de Barros*, p. 114.

Nismária Alves David⁹⁰ ressalta que, em Manoel de Barros, a figura da criança assume uma dimensão mítica de retorno à origem, período crucial da experiência, em que o poeta resgata a origem do ser e do poético, conforme podemos constatar no poema VII, integrante de *O livro das ignoranças*:

No descomeço era o verbo.
Só depois é que veio o delírio do verbo.
O delírio do verbo estava no começo, lá onde a
criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos.
A criança não sabe que o verbo escutar não funciona
para cor, mas para som.
Então se a criança muda a função de um verbo, ele
delira.
E pois.
Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer
nascimentos —
O verbo tem que pegar delírio.

(BARROS, *O livro das ignoranças*, p. 15)

Bem distante do presente, o poeta sonha com os tempos da primeira vida vivida na solidão do pantanal, uma vida primitiva em que diferentes rostos de criança vêm ao seu encontro. Essa volta à infância traz à tona toda a essencialidade criadora que o seguirá pela vida, pois é nessa fase que ele encontra o âmago da sua poeticidade num retorno que reafirma seu desejo de perpetuação de tais sentimentos.

A infância, período considerado por Bachelard como “arquetipo de felicidade simples [...] se inscreve sob o signo do maravilhamento”.⁹¹ Manoel de Barros deseja que não se apague a centelha de assombro e maravilhamento que envolvia o menino nas descobertas e experimentações, nas brincadeiras enriquecidas com palavras se apoiando numa forte presença de imagens. Por isso, busca-se na perpetuação do menino, uma via de acesso que atualize esse olhar de descoberta e continue a operar no adulto o encantamento frente às coisas que o rodeiam e, em especial, àquelas que não parecem ter muito significado para outras pessoas.

É nesse instante que localizamos uma infância cósmica onde entram em cena lembranças felizes de um céu azul, de um sol brilhante, dos córregos, enchentes, sapos, árvores e pássaros.

⁹⁰ DAVID, A poesia de Manoel de Barros e o mito de origem, p. 17-32.

⁹¹ BACHELARD, Os devaneios voltados para a infância, *A poética do devaneio*, p. 118 e 122.

Gaston Bachelard afirma que “sem infância não há verdadeira cosmicidade. Sem canto cósmico não há poesia. O poeta redesperta em nós a cosmicidade da infância”.⁹² Os versos de Manoel de Barros dão-nos a essência das lembranças do cosmos. A criança cresceu, mas o cosmos não se apagou da lembrança do poeta; a cosmicidade da infância ainda reside em sua memória.

Lembrança, poesia e imaginação caminham juntas quando se trata de devaneios voltados para a infância: “Ao sonhar com a infância, regressamos à morada dos devaneios [...]”⁹³ “[...] é no devaneio que somos seres livres”.⁹⁴ É a partir daí que se amplia a história até os limites do irreal. A própria etimologia de devaneio (*de* + *vanus*, em vão) sugere a fútil fantasia, o ato de imaginar coisas vãs.

A poesia barreana, criada já no outono da vida, não apresenta nenhum tipo de recrudescimento em relação aos devaneios dos primeiros tempos. Seus versos livres e soltos suscitam imagens que nos remetem à beleza das imagens primeiras, pois “o ser do devaneio atravessa sem envelhecer todas as idades do homem, da infância à velhice”.⁹⁵

É possível rever o mundo com as cores da primeira vez, com as recordações indeléveis da infância, atravessar as idades sem envelhecer, pois é nesse período que reside a origem dos maiores devaneios, uma vez que a beleza das imagens reside no fundo de cada memória.

No entanto, essa criança cresceu e hoje nos fala do alto de sua experiência fazendo o eu-lírico recordar com os olhos da maturidade. O poeta realiza o ato poético pela via da infância que considera como a força motriz de sua poesia num texto que se configura como um cofre de lembranças fazendo emergir a criança na medida em que o poeta adulto se escreve. Nas relações entre homem, mundo e linguagem, esse período emerge como estado potencial de toda a criação.

Com seus exercícios lúdicos, o poeta amplia “o campo das possibilidades verbais dentro do qual podemos criar novas formas de compreensão da infância”.⁹⁶ O lúdico é referido como condição capaz de reinventar a vida por não sofrer influência do racionalismo.

Manoel de Barros se apóia na pré-lógica do *infans* para postular uma outra concepção de lógica em desacordo com a norma do bom senso, segundo a qual é erro tudo que se estabeleça como interpretação delirante da realidade.

⁹² BACHELARD, Os devaneios voltados para a infância, *A poética do devaneio*, p. 121.

⁹³ BACHELARD, Os devaneios voltados para a infância, *A poética do devaneio*, p. 97.

⁹⁴ BACHELARD, Os devaneios voltados para a infância, *A poética do devaneio*, p. 95.

⁹⁵ BACHELARD, Os devaneios voltados para a infância, *A poética do devaneio*, p. 96.

⁹⁶ LEAL, Leituras da infância na poesia de Manoel de Barros, p. 28.

O ato de brincar é concebido como uma atividade imaginativa cuja base é a manipulação de imagens. Jogo e poesia – arte combinatória em que o inesperado revela um impulso para o insólito.

O poeta manifesta sempre a intenção de voltar à infância, de brincar com as palavras, num faz-de-conta verbal: “Palavras / Gosto de brincar com elas. Tenho preguiça de ser sério”.⁹⁷

Acredita que para isso, o melhor é obedecer a desordem das falas infantis do que obedecer as ordens gramaticais. Os poemas de Manoel de Barros endereçam o leitor rumo ao desprendimento de tudo que se impõe como regra no cotidiano, atitude possível dentro do universo lúdico das crianças que ainda não entraram para a fase da gramaticalização da linguagem.

A poética marcada pelo diálogo entre a criança e o universo onírico, instaura em Manoel de Barros um discurso produtor de inquietações quando propõe uma estética cuja linguagem parece uma “língua errada,” considerada como a estética do erro – estética que simula o nível da criança enquanto está aprendendo. Conjugando as duas instâncias – infância e língua, o poeta sugere que, “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”.⁹⁸

A vivência da infância no pantanal, como espaço possível do poético, é a própria experiência do não-saber que nega o nome instituído e a necessidade de significar para buscar o outro caminho da linguagem, isto é, o apagamento da referência, o desnome do objeto. A infância – período de ingenuidade e espontaneidade é o espaço onde a lógica não alcança; lugar possível de poesia, tempo ideal para a liberdade de criar que se exerce ludicamente onde o poeta está sempre a nos preparar surpresas ao confeccionar brinquedos com as palavras:

Hoje completei 10 anos. Fabriquei um brinquedo com
palavras. Minha mãe gostou. É assim:
De noite o silêncio estica os lírios.

(BARROS, *Livro sobre nada*, p. 33)

Meu irmão veio correndo mostrar um brinquedo que
inventara com palavras. Era assim:
besouros não trepam no abstrato.

(BARROS, *Livro sobre nada*, p. 23)

⁹⁷ BARROS, *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, p. 59.

⁹⁸ BARROS, *O guardador de águas*, p. 64.

Os momentos lúdicos da infância reaparecem nos versos do poeta e ali se perpetuam. Ao praticar todos os dias a “Língua de brincar”, confecciona brinquedos verbais e tenta convencer o interlocutor da autenticidade da situação, reivindicando o jogo do faz-de-conta:

Remexo com um pedacinho de arame nas
minhas memórias fósseis.
Tem por lá um menino a brincar no terreiro:
[...] O menino cangava dois sapos e os botava a
puxar o carrinho.
Faz de conta que ele carregava areia e pedras
no seu caminhão [...]

(BARROS, *Retrato do artista quando coisa*, p. 47)

O olhar rasteiro de Manoel de Barros é dotado de uma visão que se pretende infantil transitando da irrealidade ao cotidiano. O ingresso no mundo do faz-de-conta se concretizará dessa maneira no seguinte verso:

[...] Fazia tudo de conta.
Fingia que lata era um navio e viajava de lata.
Fingia que vento era cavalo e corria ventena.
Quando chegou a quadra de fugir de casa, o menino
montava num lagarto e ia pro mato.
Mas logo o lagarto virava pedra [...]

(BARROS, *Ensaaios fotográficos*, p. 53)

O poeta-criança quando atua no espaço do faz-de-conta gera uma poesia que exerce um poder encantatório - encantamento como um efeito da ressonância. O jogo do faz-de-conta abre as possibilidades do maravilhoso, onde tudo é possível, onde a lógica é não ter lógica.

Manoel de Barros usa da lógica da criança para entender e expressar o mundo. A criança, com sua visão fantástica e sonhadora, enxerga o mundo com a fertilidade de sua fantasia e ensina ao poeta que “a mistura dos sentidos dá poesia”.⁹⁹ O delírio, o sonho e o devaneio ajudam o poeta nessa tarefa. Um devaneio relacionado à infância devolve ao sonhador a energia primordial. O mundo da inocência está no chão onde a criança brinca e metamorfoseia tudo.

⁹⁹ BARROS apud MARTINS, A prática poética da infância, p. 14.

É pela voz da infância, que o poeta alcança a linguagem primordial. A liberdade do dizer inaugural não pode ser submetido a uma estruturação rígida da língua. A proposta do poeta de voltar à infância é a garantia de inaugurações, de uma fala inaugural.

É na criança que habita o segredo do poeta. Por essa via, Manoel de Barros vai ao encontro do desconcerto e da dissonância, fazendo com que o leitor seja obrigado a criar uma nova rede conceitual, desautomatizando o vocábulo em busca de um arranjo inédito: “A expressão reta não sonha. Não use o traço acostumado”.¹⁰⁰

Segundo Edna Menezes, “com o intuito de encontrar o verbo criador, em sua dimensão pura e livre das contaminações sociais, é que o poeta busca redimensionar o universo das letras através do uso ‘não acostumado’ das novas palavras”.¹⁰¹

A criança é portadora de uma poesia sem linguagem, aquela construída pela percepção do mundo com um olhar não contaminado pela cultura e aí transforma o ato de percepção criando figurações sinestésicas do tipo: “Eu escuto a cor dos passarinhos”.¹⁰² É nessa brincadeira de palavras que nosso poeta confessa: “A criança está disponível para a poesia. Ao ponto de poema. A criança ainda não sabe o comportamento das coisas. E pode inventar”.¹⁰³

Encantando, inventando, desestabilizando, transfigurando-se em árvores, águas, pássaros e em pedras o poeta faz um convite a que se entre na brincadeira. Vai começar um jogo de adivinhações em que o melhor agora é desaprender para reinventar uma nova poética, pois poesia,

[...] Designa também a armação de objetos lúdicos com
emprego de palavras imagens cores sons etc.
geralmente feitos por crianças pessoas esquisitas
loucos e bêbados

(BARROS, *Arranjos para assobio*, p. 43)

1.4.1 O gosto pela invenção

Entre os artifícios de criação poética manejados com habilidade por Manoel de Barros, encontra-se a elaboração dos neologismos. O poeta é antes de tudo um inventor. E é dessa

¹⁰⁰ BARROS, *Livro sobre nada*, p. 75.

¹⁰¹ MENEZES, Manoel de Barros: o poeta universal do Mato Grosso do Sul.

¹⁰² BARROS, *O livro das ignorâncias*, p. 15.

¹⁰³ BARROS apud COSTA, Do capítulo descobertas tardias.

maneira, com suas inovações, que imprime à sua poesia uma marca própria. A fascinação pelo novo justifica-se em sua fala: “Não gosto da palavra acostumada”.¹⁰⁴

Inventando a linguagem, Barros atribui aos versos uma originalidade que ultrapassa os limites da palavra fazendo uso recorrente de palavras não-dicionarizadas: “A palavra é bonita e selvagem. Não está registrada nos léxicos”.¹⁰⁵

Manoel enxerga beleza nas coisas prosaicas; cria palavras para dizer melhor sobre o universo do chão, constituído de coisas, sim, mas principalmente de sensibilidade, aquela peculiar aos artistas, que constroem suas obras com a perseverança e a paciência de quem não se importa em esperar, com a disciplina de quem sabe necessário o rigor e também com a audácia de quem não teme inovar, quebrar convenções, para manter-se fiel a si mesmo.

Buscando escapar da mesmice e, conseqüentemente, ampliar o vocabulário, Manoel de Barros, que se interessa mais pela doença das frases e suas imprecisões, nos fornece uma explicação para o uso de neologismos: “De neologismo eu tenho gosto. Fui criado em fazenda. E o povo de fazenda inventa muito que é pra completar o seu vocabulário. Pessoas que vivem isoladas precisam de inventar. Completar o real pobre com imaginações”.¹⁰⁶

Manoel de Barros, ao criar palavras, usa diversos recursos como variações fonéticas “imbigo”, “taligrama” e criações lexicais, acrescentando uma gama de invenções vocabulares que se enquadram muito bem no contexto de sua poesia como “pregos primaveris”, “ararês”, “pedral”, “desútil.” Essas invenções, não são apenas vocabulares, mas também sintáticas e semânticas. O poeta faz uso da sufixação como “pedral”, “olhoso” e lança mão de outras formas de neologismo como aquelas resultantes da transposição de classes gramaticais, ou seja, o uso de função gramatical diferente da forma canônica, como os adjetivos que assumem a função de verbo e os advérbios substantivados. Imaginando e inventando o poeta brinca com os substantivos, adjetivos e advérbios, subvertendo a sintaxe tradicional: “me horizonte”, “comportamento genital”, “folhas secas me outonam”.

Observa-se freqüentemente uma gama de neologismos que se compõem com o prefixo “des”, que negam ou invertem o sentido da ação: “A voz de meu avô arfa. Estava com um livro debaixo dos olhos. Vô! O livro está de cabeça para baixo. Estou deslendo”.¹⁰⁷

O prefixo “des” indica um movimento de regressão, efetuando uma reversão no processo de leitura, demarcando um retorno a um estágio de conhecimento anterior ao

¹⁰⁴ BARROS, *Livro sobre nada*, p. 41.

¹⁰⁵ BARROS, *Livro de Pré-coisas*, p. 82.

¹⁰⁶ BARROS apud BASTOS, *Fazendeiro de poesia: uma leitura do livro Ensaios fotográficos de Manoel de Barros*, p. 2.

¹⁰⁷ BARROS, *Livro sobre nada*, p. 30.

aprendizado pelas letras. É a prática do poeta em que a palavra reina com os seus “deslimites”.

O mesmo acontece em “ao poeta faz bem desexplicar — Tanto quanto escurecer acende os vagalumes”¹⁰⁸, situação em que o prefixo empregado inverte o valor da palavra-base. Ao agregar-se ao prefixo “des”, o verbo “explicar” sugere que o poeta pode abster-se de qualquer esclarecimento. Nostálgico em relação à condição humana, prefere o mundo das “descoisas”. Manoel é puro descomportamento: desinventa objetos, produzindo desobjetos.

Outros inúmeros neologismos expressam ação contrária ou manifestam a idéia de negação: desescrever, desbrincar, des-heróis, desacontecido, despalavra. Lingüisticamente, via neologismos, desescreve a língua imaculada e pura, distanciando-se da gramática normativa e, abusando dos deslimites da palavra, cria o seu “manoelês”:

Escrevo o idioleto manoelês arcaico (Idioleto é o dialeto que os idiotas usam para falar com as paredes e com as moscas). Preciso de atrapalhar as significâncias. O despropósito é mais saudável do que o solene. (para limpar das palavras alguma solenidade — uso bosta.) Sou muito higiênico. E pois. O que ponho de cerebral nos meus escritos é apenas uma vigilância pra não cair na tentação de me achar menos tolo que os outros. Sou bem conceituado para parvo. Disso forneço certidão.

(BARROS, *Livro sobre nada*, p. 43)

A inovação vocabular mediante um laborioso trabalho artesanal com a palavra, dá-lhe uma nova roupagem resultando num estilo às vezes incompreensível. Há em Manoel de Barros um típico laboratório vocabular onde o poeta buscando novas dimensões lingüísticas, conforme destaca: “É preciso propor novos enlaces para as palavras. Injetar insanidade nos verbos para que transmitam aos nomes seus delírios”.¹⁰⁹

O vocabulário usual aparece com significações insólitas. Nesse procedimento, o eu-lírico, fugindo das formas tradicionais e estereotipadas de representar a “realidade”, aposta no trabalho poético de “desformar” o mundo e reconstruí-lo através da palavra poética, por meio de um intenso trabalho imaginativo, dando espaço para a alucinação, para o delírio do verbo.

¹⁰⁸ BARROS, *O guardador de águas*, p. 61.

¹⁰⁹ BARROS apud DAVID, *A poesia de Manoel de Barros e o mito de origem*, p. 35.

CAPÍTULO 2

MANOEL DE BARROS E AS ARTES

Tento sempre não perder a natureza de vista. O que me interessa é a semelhança, uma semelhança mais profunda, mais real do que a realidade e que atinge deste modo o surreal.

Picasso

A imaginação é certamente uma faculdade que devemos desenvolver, e só ela nos pode levar à criação de uma natureza mais exaltadora e consoladora do que o rápido olhar para a realidade — que em nossa visão está sempre mudando, passando como um relâmpago — nos deixa perceber.

Van Gogh

2.1 A IMAGEM NO REINO DO SURREAL

Numa conversa, Guimarães Rosa e Manoel de Barros discutem sobre o desgosto pelo mesmal da escrita e chegam à seguinte conclusão: “Eu fujo do mesmal pela renovação sintática, diz Rosa, e você Manoel foge por imagem. Manoel de Barros ficou assim inflado de voar e confessou: — Sou imagético. Eu acho que a imagem é um desenho da palavra para ser vista e ouvida”.¹¹⁰ A utilização da imagem é um aspecto que particulariza sua poesia: é a articulação entre o verbal e o visual que habitam o mesmo espaço:

[...] — Imagens são palavras que nos faltaram.
— Poesia é a ocupação da palavra pela imagem.
— Poesia é a ocupação da Imagem pelo Ser. [...]

(BARROS, *O guardador de águas*, p. 57)

Tomando as palavras em seu nascedouro, na filiação que mantêm com as imagens visuais, Barros expõe sua trajetória poética:

[...] Meu pai costumava me alertar: / Quem acha bonito e pode passar a vida a ouvir o som / das palavras / Ou é ninguém ou zoró./ De tarde fui olhar a Cordilheira dos Andes que / se perdia nos longes da Bolívia / E veio uma iluminura em mim. / Foi a primeira iluminura / Daí botei meu primeiro verso: / Aquele morro bem que entorta a bunda da paisagem. / Mostrei a obra pra minha mãe. / A mãe falou: / Agora você vai ter que assumir as suas / irresponsabilidades. / Eu assumi: entrei no mundo das imagens.

(BARROS, *Ensaaios fotográficos*, p. 47)

Captar o mundo por imagens é apreendê-lo em sua sensorialidade, nos limites do corpo e do espaço. O poeta associa a imagem ao antes da palavra, à “despalavra”, momento em que os vínculos primais entre imagem e palavra estão mais estreitos. Em “Despalavra”:

Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da
despalavra.
Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades
humanas [...]
Daqui vem que os poetas devem aumentar o mundo
com as suas metáforas [...]
Daqui vem que os poetas podem compreender
o mundo sem conceitos.
Que os poetas podem refazer o mundo por imagens,
por eflúvios, por afeto.

(BARROS, *Ensaaios fotográficos*, p. 23)

¹¹⁰ BARROS, A prática poética da infância, p. 12.

Manoel de Barros constrói sua imageria se apropriando da natureza como pano de fundo e matéria para as suas criações. Essa predominância do processo imagístico visual poderia ser definida segundo preceitos de Ezra Pound como “fanopéia”¹¹¹ pela prevalência da força das imagens. Pound indica a fanopéia como um procedimento básico de elaboração verbal dos quais dispõem os poetas na construção de uma obra. A fanopéia leva-nos às imagens que são compostas/propostas pelas palavras ou pelo/no corpo da palavra, como acontece com a poesia visual, em que a letra aproxima-se das artes plásticas, ou nos poemas de Manoel de Barros, em que a visualidade ocupa o primeiro plano, pois a sua poesia é uma poesia que se dá a ver. Entendemos esse recurso como o da criação de imagens pelo poeta em seus versos, projetando o objeto na imaginação visual.

Nas cenas descritas Manoel de Barros utiliza palavras capazes de ressaltar a imagem de forma vívida na mente do leitor criando imagens não apenas visuais, mas capazes de estimular indiretamente todos os nossos sentidos, dando-nos a impressão de estarmos vendo algo, ouvindo ruídos, sentindo o cheiro das coisas, o sabor do que ele descreve e experimentando as sensações táteis que acompanham a ação descrita.

Octavio Paz, ao falar das imagens poéticas observa que “o poeta as viu ou ouviu, são a expressão genuína de sua visão e experiência do mundo.”¹¹² Toda essa imageria barreana possui autenticidade. Colhendo as imagens in-natura, o poeta deixa entrever como vivencia uma devoção às coisas. Nesse processo de formação imagética, Manoel de Barros reconstitui a memória mediante a evocação de realidades geográficas conhecidas ou imaginadas, em função de experiências anteriores. Compondo imagens inesperadas, trazidas em sua maioria por rastros de suas memórias afetivas, Manoel de Barros introduz o inusitado, subvertendo a linguagem, o que significa mudar a ordem do mundo.

O poema “Língua,” confirma esse recurso:

A seca foi braba naquele ano.
O pai falou: Lá evém uma língua de fogo
do lado da Bolívia
e vai lamber todo o pasto.
O menino assustou: Língua de fogo?
O pai explicou ao menino que se tratava
de imagem.
Língua de fogo é apenas uma imagem.
Mas, pela dúvida, o menino retirou seu
cachorro da imagem.

(BARROS, *Poemas rupestres*, p. 65)

¹¹¹ A fanopéia é um dos três níveis da poética definidos por Ezra Pound. Os outros dois são a logopéia e a melopéia. POUND, *O ABC da literatura*, p. 53.

¹¹² PAZ, *Signos em rotaçao*, p. 45.

Marilene Felinto afirma que “o reino das imagens é sinônimo do lugar onde pode ocorrer a grande metamorfose, onde se flagra a coisa no momento de si mesma, onde tudo é capaz de se transfigurar em tudo.”¹¹³

O recurso imagético permite ao poeta e ao leitor extrapolar as fronteiras do real e retomá-lo em sua essência, seja pelo insólito, pela sintaxe incomum ou pela transgressão lógica. Esta, ao se submeter à força das imagens geradas em processo de condensação, faz a fusão de realidades distintas, resultando em imagens extraordinárias. É no distanciamento entre os elementos do real e do imaginário que se revela o jogo da surrealidade. Manoel de Barros, ao fundir realidades díspares, proporciona uma irracionalidade reforçada por uma atmosfera por vezes humorística que permite uma aproximação com o universo surrealista.

2.1.1 Metáforas: imagens transfiguradoras

O reino das imagens é o reino das metáforas. A poesia do poeta sul-matogrossense Manoel de Barros é de alta densidade metafórica, processo inventivo de ampla liberdade onde o poema permanece sempre aberto a novas interpretações reforçando este verso: “os poetas devem aumentar o mundo com as suas metáforas.”¹¹⁴ Segundo Fausto Wolff, “suas metáforas cumprem a função das metáforas: expandem a nossa imaginação.”¹¹⁵

O poeta esboça paisagens que completam-se pela incidência de metáforas visuais e plásticas em “manchas, nódoas de imagens.”¹¹⁶ A linguagem metafórica é a ferramenta de Manoel de Barros que define a poesia metaforizando-a: “[...] a poesia é como a boca / dos ventos / na harpa [...] é livre / como um rumo / nem desconfiado...”¹¹⁷

Modesto Carone considera que “em toda metáfora já se encontra, efetivamente, um pouco da interpretação do mundo do poeta.”¹¹⁸ As metáforas personificadoras barreas provém da empatia estabelecida entre o poeta e o objeto apresentado, como no seguinte verso: “[...] O dia demorava de uma lesma.”¹¹⁹ [...] O rastejar do animal metaforiza o tempo que escoia lento.

¹¹³ FELINTO, Depoimentos, In: SPÍNDOLA, *Celebração das coisas*, p. 24.

¹¹⁴ BARROS, *Ensaio fotográfico*, p. 23.

¹¹⁵ WOLFF, (orelha), In: BARROS, *Retrato do artista quando coisa*.

¹¹⁶ BARROS, *Livro de Pré-coisas*, p. 9.

¹¹⁷ BARROS, *Compêndio para uso de pássaros*, p. 42.

¹¹⁸ CARONE, *Metáfora e montagem*, p. 39.

¹¹⁹ BARROS, *Poemas rupestres*, p. 13.

Manoel de Barros possui uma maneira muito particular de construção metafórica. Há um intencional exercício de desconstrução da convencionalidade metafórica e conseqüente reconstrução em moldes inusitados e inventivos. Subverte o que é prosaico, quebra o clichê metafórico e, com isso, reinventa a imagem. Nesse sentido, o poeta nos induz a pensar como Carone: “quanto maior o desvio da norma, maior o grau de poeticidade da metáfora”,¹²⁰ reiterando a assertiva de André Breton.

A grande maioria das metáforas barreanas apóia-se num tipo de construção alógica, isto é, contrária aos padrões de percepção e verbalização ordinários confundindo o leitor. Ao proporcionarem imagens transfiguradoras e escorregadias, sinalizam para semovência da significação, suscitando o nosso devaneio, como nessa cena que o poeta enquadra e fotografa:

[...] Verifiquei com os meus olhos que o punhal estava
atolado no corpo da cigarra
E que ela nem gemia!
Fotografei essa metáfora.
Ao fundo da foto aparece o punhal em brasa.

(BARROS, *Ensaaios fotográficos*, p. 37)

A ironia dessa metáfora causa estranheza semântica. Fotografar é registrar na memória a imagem do sol perpassando a casca da cigarra. Punhal em brasa é a expressão metafórica usada para simbolizar os raios de sol que atravessam a fina casca que envolve o corpo da cigarra.

O efeito de estranhamento causado no leitor desperta-o para uma outra realidade poética, através de uma modalidade nova de combinar signos. A ilogicidade dessa formação metafórica libera os signos articulados de missões referenciais conhecidas aproximando-se do contra-senso; faz saltar à vista que as regras de combinação dos signos verbais observadas pela lógica foram burladas.

Também quando o poeta fotografa um carregador de bêbado, está se valendo de uma metáfora para reapresentar a taciturnidade de um sujeito vagando pela madrugada. Lembranças abstratas, cena que o poeta registra em sua memória:

[...] Ia o silêncio pela rua carregando um bêbado.
Preparei minha máquina.
O silêncio era um carregador?
Estava carregando o bêbado.
Fotografei esse carregador. [...]

(BARROS, *Ensaaios fotográficos*, p. 11)

¹²⁰ CARONE, *Metáfora e montagem*, p. 39.

As imagens desencadeadas pelas metáforas, ao realizarem-se no devaneio, concretizam-se na linguagem, possibilitando ao poeta penetrar no mundo do impossível, do irrealizável e a sonhar novos horizontes e novas fronteiras.

2.2 SURREALISMO: DELÍRIOS VERBAIS

No Surrealismo, corrente da Vanguarda Européia, a força da metáfora envolve um deslocamento dos padrões convencionais de interpretação. Uma leitura da poesia barreana, atenta a seus processos, revela a utilização de grande parte dos procedimentos surrealistas, tais como a quebra do discurso lógico ou a síntese de duas ou mais imagens numa única, dotada de faculdade de sugestão mais ampla.

O surrealismo se caracterizou, em sua diversidade de aspectos, pela constância de suas preocupações: a exigência poética e a vontade de ir além das aparências imediatas e refazer o mundo pela imaginação e pelo sonho. Descontente com a lógica que governa o mundo real, propõe uma nova perspectiva de olhar o mundo. Afastando-se, pois, da ordem pré-estabelecida, quer que a razão se incline ante a imaginação, abrindo espaço para um amplo domínio de imagens.

Marcada pela criação de uma nova lógica, diferente da razão sistemática que rege o mundo, a poesia de Manoel de Barros traz em seu bojo traços do surrealismo: recriação de palavras que ultrapassam a realidade objetiva e, pelo devaneio, próprio da criação poética, possibilita abrir-se para uma multiplicidade de sentidos. A palavra poética, impregnada por uma atitude surreal, atinge a infinitude, por meio de experimentos lingüísticos.

Os surrealistas atribuem à imagem literária uma função fundamental como expressão privilegiada do surreal, do além do real, que o poeta descobre como um mundo inacessível à percepção e à razão. Não é a expressão de um raciocínio anterior ou a consequência de um princípio dado ou pressuposto. A imagem literária sempre traz a marca da originalidade, um sentido novo em estado nascente. Ao representar a expressão criativa do poeta, constrói, por meio do devaneio, novas significações. Impondo-se pela novidade, enriquece-se por este onirismo novo.

Beneficiária das metáforas e, por meio delas, as imagens explicitam-se como expressão máxima da liberdade após vencer a barreira da censura:

O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa era a
 imagem de um vidro mole que fazia uma volta atrás de casa.
 Passou um homem depois e disse: Essa volta que o
 rio faz por trás de sua casa se chama enseada.
 Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que fazia uma
 volta atrás de casa.
 Era uma enseada.
 Acho que o nome empobreceu a imagem.

(BARROS, *O livro das ignorâncias*, p. 25)

A imagem se desmoronou quando uma pessoa razoável a chamou de enseada. Para Manoel de Barros, a nomeação científica empobrece a imagem ao revesti-la com uma nomenclatura que a amarra a um cadeado, impedindo o viajar erradio.

A linha adotada de criação em liberdade, preconizada e vivida por esta poética, será a responsável pelo surgimento de formas arrojadas aparentemente contraditórias. Suas frases, sintaticamente lógicas, são submetidas a um desarranjo semântico gerando uma poesia do alógico com conteúdos alucinantes do sonho, do devaneio e do delírio, onde “esse poetar desfruta da fantasia criadora de imagens irreais.”¹²¹

No poema “A menina avoadada,” além do título, a própria estrutura desordenada adotada, só se enquadra no ilogismo do sonho:

Vi um pato andando na árvore...
 Eu estava muito de ouro de manhã
 Perto daquele portão
 Veio um gatinho debaixo de minha
 Janela ficou olhando para
 Meu pé rindo... [...]

(BARROS, *Compêndio para uso de pássaros*, p. 19)

A visão é surreal. A realidade constatada se filia a estados oníricos, uma vez que os elementos composicionais não se enquadram à ordem de um mundo aprioristicamente concebido como unidade mas, à uma lógica em que é possível patos andarem em árvores e gatos sorrirem. Similar ao que acontece nos sonhos, os elementos da realidade vão ocorrendo sem qualquer preocupação denexo causal.

A leitura proposta por José Fernandes, em seu livro *A loucura da palavra* tem como foco o surrealismo:

[...] Afora sua impregnação por elementos da terra, transubstanciados na e pela linguagem, a armação de seu discurso, essencialmente imagética [...] O emprego de técnicas composicionais, essencialmente originais, concorre para que Manoel de Barros seja o poeta brasileiro que melhor traduz traços

¹²¹ FRIEDRICH, *Estrutura da lírica moderna*, p. 190.

estilísticos de uma das correntes mais expressivas das artes deste século, o surrealismo.¹²² [...]

Essa filiação de Manoel de Barros a determinados aspectos do surrealismo é corroborada pelas declarações do próprio poeta: “[...] poesia pra mim é a loucura das palavras, é o delírio verbal, a ressonância das letras e o ilogismo.”¹²³ Pensamento este que se alinha a Octavio Paz quando afirma que “o surrealismo tem sido a maçã de fogo na árvore da sintaxe.”¹²⁴ O surrealismo ou a imaginação no ato, “[...] livre da preocupação de significar, descobre todas as possibilidades de imaginar.”¹²⁵

Somente uma imaginação sem limites pode proporcionar a integração de elementos que racionalmente não se aproximam. Entretanto, no poema “Com os loucos de água e estandarte”, o poeta guiado pela imaginação os une:

Um João tido por concha
Atrapalhava muito ser árvore – assim como
atrapalhava muito estar colado em alguma pedra

Seu rosto era trancado com dobradiças de ferro
para não entrar cachorro

Só um poço merejava por fora dele
e sapos descangotados de luar...

[...] Ser pedra depende de prática
Parede abre a gosma é dos sapos
Já conheci raiz-de-santo nestes pedrouços
Não faço hino de cera, meu amo
Pacu na água rasa só anda de prancha
Eu conheço. Eu sei. Metade do sol já foi
tomado por pássaros E as árvores me atacam
No mesmo grau que as pedras...[...]

(BARROS, *Matéria de poesia*, p. 24)

A loucura, justificada no título do poema, é uma instância que permite um jogo de liberdade, considerando que o bom senso é sempre uma censura à poesia.

As criações mágicas são objeto dos poetas surrealistas, instauradores de novas formas, com as quais a poesia de Manoel de Barros encontra identidade. Ser concha, árvore ou pedra só se concretiza pela força da imaginação, onde o onírico aspira às ressonâncias e às sensações que emanam da percepção.

¹²² FERNANDES, *A loucura das palavras*, p. 8.

¹²³ BARROS apud FILHO, *O livro das ignoranças*.

¹²⁴ PAZ, *A maçã de fogo na árvore da sintaxe*, p. 37.

¹²⁵ BACHELARD, *A terra e os devaneios da vontade*, p. 57.

Segundo Maria Adélia Menegazzo,

Fundamental para se associar Manoel de Barros ao surrealismo é o processo de elaboração da imagem surrealista que, ao aproximar duas realidades distintas, propicia a aparição do terceiro elemento que mantém as características dos anteriores, além de apresentar-se como autônomo. Deste modo, ao fundir duas realidades, o surrealismo coloca o ser no limite entre a liberdade e a realidade.¹²⁶

O surrealismo, como corrente artística moderna da representação do irracional e do absurdo, perpassa toda a obra de Manoel de Barros ao explorar a antropomorfização de determinados signos, como a árvore, fazendo o ilógico caminhar até o reino do maravilhoso, deixando a imaginação fluir em total liberdade.

A mistura do natural com o diferente aproxima o poeta da estética surreal. Ambos desafiam a razão. O real torna-se o supra-real, o fantástico - pólos aparentemente opostos, mas que se inter cruzam incessantemente. Nesse processo de união dos contrários, o que se vê são irrealidades verídicas, imagens surreais onde a contra-lógica é que dá a dimensão do mundo:

Com a boca escorrendo chão
O menino despetalava o córrego de
manhã todo no seu corpo.

A água do lábio relvou entre pedras...

Árvores com o rosto arreiado de seus
frutos ainda cheiravam a verão

Durante borboletas com abril
esse córrego escorreu só pássaros...

(BARROS, *Compêndio para uso de pássaros*, p. 31)

Manoel de Barros não se preocupa em reproduzir a realidade ou utilizar a linguagem como uma construção lógica que venha representar o mundo, ao contrário, ele pretende reinventar a realidade e um novo olhar sobre o aparentemente normal. Há poemas, cuja dicção desconexa e ilógica, suscitam no leitor uma sensação de estranhamento semelhante à que os textos surrealistas costumam suscitar. Por meio de jogos poéticos, o encontro fortuito de palavras faz jorrar imagens surpreendentes:

Para entrar em estado de árvore é preciso partir de
um torpor animal de lagarto às três horas da tarde,
no mês de agosto.
Em dois anos a inércia e o mato vão crescer em
nossa boca.

¹²⁶ MENEGAZZO, *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*, p. 171.

Sofreremos alguma decomposição lírica até o mato
sair na voz.

Hoje eu desenho o cheiro das árvores.

(BARROS, *O livro das ignoranças*, p. 17)

Verso tecido numa atmosfera do *non-sense*, onde o despropósito, o absurdo, na voz do poeta, “são bens de poesia.”¹²⁷ Armadas em cuidadosa tessitura, as imagens provocam um estranhamento verbal dando vazão ao livre fluxo do pensamento e associando realidades aparentemente distantes ou opostas.

Para André Breton, “a palavra *imagem* significa tradicionalmente todo um conjunto de figuras do discurso.”¹²⁸ No *Manifesto do Surrealismo*, utiliza as palavras de Pierre Reverdy para definir a natureza e mecanismo de seu funcionamento:

A imagem é a pura criação do espírito.
Ela não pode nascer de uma comparação, mas da
aproximação de duas realidades mais ou menos distanciadas.
Quanto mais as relações entre as duas realidades
aproximadas forem distantes e exatas, mais a imagem será
forte – maior será a sua potência emotiva e sua realidade poética.¹²⁹

Breton considera que “a imagem mais forte é aquela que apresenta um grau arbitrário mais elevado, aquela que se leva mais tempo para traduzir em linguagem prática.”¹³⁰ Quanto mais absurda a imagem, mais ampliada será a área do significado. O funcionamento da imagem (poética) é determinado por sua função estupefaciente, ou seja, a que causa impacto no leitor. Segundo Bachelard, “essa imagem não se deixa compreender de imediato; o verdadeiro poema suscita sempre o desejo de ser relido, tornando-se manancial de devaneios e de descobertas através de novas leituras.”¹³¹

Manoel de Barros investe na construção de imagens em que a ligação dos termos se dá de certo modo fortuita, provocando o atrito do qual jorra uma luz especial – aquilo que os surrealistas chamavam de clarão de imagem, cujo valor depende da centelha obtida que é a função da diferença potencial entre os dois condutores. É este o caminho percorrido pela poesia em geral que, de acordo com Octavio Paz, “cada imagem – ou cada poema composto de

¹²⁷ BARROS, *Matéria de poesia*, p. 15.

¹²⁸ CHÈNIEUX-GENDRON, *O surrealismo*, p. 70.

¹²⁹ CHÈNIEUX-GENDRON, *O surrealismo*, p. 72.

¹³⁰ CHÈNIEUX-GENDRON, *O surrealismo*, p. 72.

¹³¹ BACHELARD, *O ar e os sonhos*, p. 286.

imagens – contém muitos significados contrários e díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los.”¹³²

2.2.1 Versos sem noção

A proposta de Manoel de Barros é a de se enveredar pela fertilidade dos desvios deixando-se capturar pelo delírio de uma natureza poética em versos que sugerem a fútil fantasia, o ato de imaginar coisas vãs. Percebe-se em seus poemas um acentuado gosto pelo desvio e pelo impuro, assim justificados pelo poeta:

Sei que fazer o inconexo aclara as loucuras.
Sou formado em desencontros.
A sensatez me absurda.
Os delírios verbais me terapeutam.
Posso dar alegria ao esgoto (palavra aceita tudo).
(E sei que Baudelaire que passou muitos meses tenso
porque não encontrava um título para os seus poemas.
Um título que harmonizasse os seus conflitos. Até que
apareceu *Flores do mal*. A beleza e a dor. Essa antítese o
acalmou).

As antíteses congraçam.

(BARROS, *Livro sobre nada*, p. 49)

Seus versos percorrem o universo imaginário numa viagem delirante ultrapassando qualquer limite em que vigoram as leis impostas à sensatez do senso comum. Nesse instante, deixam de corresponder à mera representação da realidade para criar uma nova realidade. Sua poesia solicita que a razão seja posta de lado, para que novas relações com o universo venham a ser criadas e incorporadas. Abolido o racional, aflora à cena o onirismo ilógico, característico de uma poesia em que, “melhor que nomear é aludir. Verso não precisa dar noção. O que sustenta a encantação de um verso (além do ritmo) é o ilogismo.”¹³³

A prática do ilogismo constitui-se num dos eixos fundamentais dessa poética, cujas imagens instigam nossa reflexão e suscitam devaneio em todos os seus sentidos. É essa polifonia dos sentidos que o devaneio poético escuta. Situando-se na esfera da influência do ilógico, Manoel de Barros elabora seus personagens e situações num mundo que ele vira pelo avesso. Com isso, quebra toda e qualquer convenção lingüística, desrespeita o código, desvia-

¹³² PAZ, *Signos em rotação*, p. 38.

¹³³ BARROS, *Livro sobre nada*, p. 68.

se da norma: “Prefiro escrever o desanormal [...] Creio que a poesia está de mãos dadas com o ilogismo. Não gosto de dar confiança à razão, ela diminui a poesia. O ilogismo é muito importante para o verso.”¹³⁴

O ilógico, o absurdo, o não-senso têm como função desvelar algo que não existe no universo, e que se pode exprimir com palavras; trata-se de desvelar o indizível, o incognoscível, “coisa que não faz nome para explicar/ como a luz que vegeta na roupa do pássaro.”¹³⁵

Manoel de Barros nos ensina a recusar a racionalidade dominante. Em sua obra, freqüentemente a palavra desempenha uma função transgressora, pois quando diz ser “o medo da lucidez,” já reafirma que,

O sentido normal das palavras não faz bem ao poema.
Há que se dar um gosto incasto aos termos.
Haver com eles um relacionamento voluptuoso.
Talvez corrompê-los até a quimera.
Escurecer as relações entre os termos em vez de aclará-los.
Não existir mais reis nem regências.
Uma certa luxúria com a liberdade convém.

(BARROS, *O guardador de águas*, p. 65 e 63)

O poeta, no intuito de se distanciar de uma linguagem conceitual, cria uma poética em que o sentido normal das palavras desaparece. Com esse comportamento, “ele obriga o leitor a interromper a leitura linear, a buscar a voz do outro e a renovar os sentidos do que acabou de ler.”¹³⁶ A alteração do código, que provoca o estranhamento inicial, instiga o leitor a novas descobertas, a viagens estimulantes a mundos absurdos, impossíveis.

Manoel de Barros, ao mesclar sonho e poesia tem se mantido próximo da aspiração surrealista, instância em que o mundo real é absorvido pelo mundo imaginário. Quando confessa que, “poema é lugar onde a gente pode afirmar que o delírio é uma sensatez”¹³⁷, nos dá a perceber que tece sua obra poética em consonância com o imaginário surrealista explorando os caminhos abertos por André Breton: a comunicação da visão onírica, a linguagem da criança, do louco e a ontologia dos ciclos da natureza.

¹³⁴ BARROS apud BARROS, Luis André, Manoel de Barros: o tema da minha poesia sou eu mesmo.

¹³⁵ BARROS, *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*, p. 211.

¹³⁶ MENEGAZZO, Depoimentos. In: SPÍNDOLA, *Celebração das Coisas*, p. 30.

¹³⁷ BARROS, *Retrato do artista quando coisa*, p. 81.

2.3 O DIÁLOGO COM OS ARTISTAS

A intensa visualidade que habita o universo barreano advém da matéria verbal. Considerando em Manoel de Barros a palavra autônoma como matéria de poesia, Maria Adélia Menegazzo, ressalta que, comparar sua poesia “com as artes plásticas tem sentido na medida em que se busque aproximações e identidades poéticas, isto é, homologias nos processos de construção do objeto artístico.”¹³⁸

A estética de Manoel de Barros passa também pelo diálogo com pintores, escultores, músicos e cineastas, que alimenta sua poesia com imagens de quadros, filmes e tonalidades musicais manifestando um forte gosto pela arte em geral.

As referências a artistas, estilos, obras de arte e Bienais demonstram, com muita propriedade, o domínio do jogo intertextual, explorando a plasticidade no discurso poético e ressaltando as inovações que estes artistas introduziram no fazer artístico.

Dialogando com as artes plásticas, o poeta elege alguns pintores que mais se aproximam de sua poética: Marc Chagall, Arthur Bispo do Rosário, Auguste Rodin, Vincent Van Gogh, Pablo Picasso, Juan Miró, Paul Klee e Amadeo Modigliani. A influência destes artistas ilumina a construção do projeto estético barreano. O conversar entre textos distintos, princípio básico da intertextualidade, pode se dar tanto na produção como na recepção da grande rede cultural, em que participam autor e leitor.

Em Manoel de Barros, a referência explícita ou implícita, do ponto de vista da produção, pressupõe um universo cultural muito amplo, pois implica o conhecimento de artistas e obras plásticas. O poeta às vezes omite o título da obra, deixando apenas evidente o traço do artista, demonstrando sua habilidade em aproveitar criticamente outros materiais interdiscursivos, por meio de citações, alusões ou referências.

Ao citar a arte em seus versos, alinha seu pensamento ao de Antoine Compagnon: “escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação.”¹³⁹ A fala do poeta é habitada por outras vozes, seu discurso é composto por outros discursos.

Os artistas citados nos poemas podem ser aproximados de Manoel de Barros com base nas seguintes características: o onírico em Chagall e Miró, a cor em Van Gogh, o resto em

¹³⁸ MENEGAZZO, *A poética visual de Manoel de Barros*, p. 6.

¹³⁹ COMPAGNON, *O trabalho da citação*, p. 31.

Arthur Bispo, a matéria em Rodin, o traço em Picasso, Modigliani e Klee. Abordaremos ainda o traço nos desenhos do próprio Manoel de Barros.

2.3.1 Fabulações com Marc Chagall

Chagall não tem qualquer reserva em expor suas imagens oníricas, “mantém-se mais próximo ao plano da experiência sensorial, que para ele é imediatamente contínuo ao plano da psique.”¹⁴⁰ A estrutura ilógica de suas telas adapta-se adequadamente ao mundo fabuloso, onírico, “subvertida a sucessão ordenada, racional, dos planos, não surpreende que tudo caminhe ao contrário, como nos sonhos.”¹⁴¹

Manoel de Barros se refere ao artista em *Livro sobre nada*, como exemplo de “deformação do mundo,” como aquele que “transvê o mundo”:

[...] A 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. [...]

(BARROS, *Livro sobre nada*, p. 75)

Herbert Read comunga pensamento semelhante quando afirma que é “função da arte transtornar os planos: arrancar as coisas da segurança de sua existência normal, e colocá-las onde nunca estiveram antes, exceto em sonhos.”¹⁴²

Podemos pressupor que Manoel de Barros ao se referir a uma noiva camponesa, está contemplando o célebre *À la Russie, aux ânes et aux autres* (FIG. 1). Compõe o clima ilógico da cena, gnomos verdes e uma vaca que, pela cor vermelha, só pode nos remeter a um puro irrealismo. O uso da cor pura e a decomposição das formas são provenientes do conhecimento do Fauvismo e do Cubismo. Num céu noturno, ocorrem fenômenos estranhos: figuras e casas se decompõem criando um espaço impossível que poderíamos chamar de fabulação visual a partir da lembrança da terra natal do artista.

¹⁴⁰ ARGAN, *Arte moderna*, p. 437.

¹⁴¹ ARGAN, *Arte moderna*, p. 437.

¹⁴² READ, *A arte de agora, agora*, p. 107.

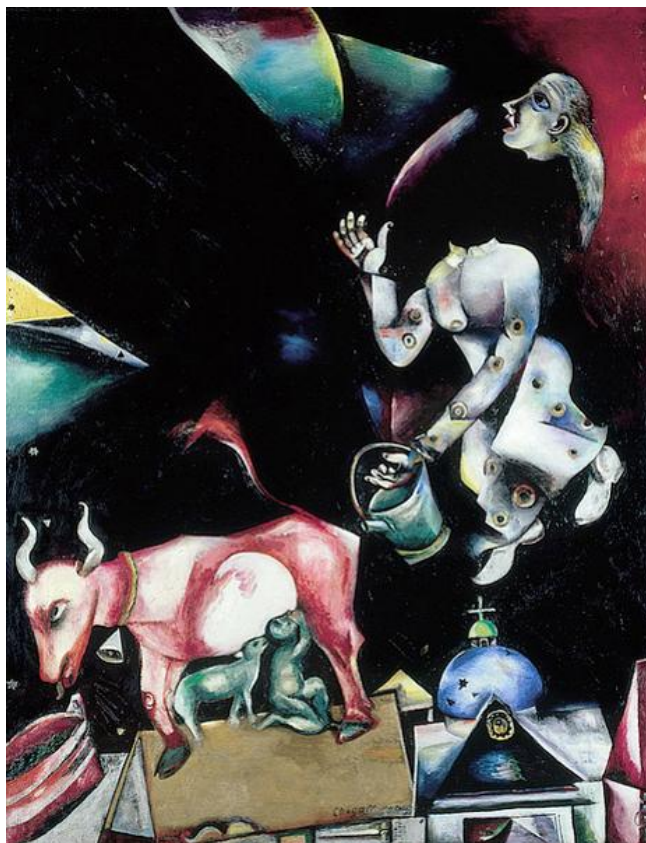


FIGURA 1- *À la Russie, aux ânes et aux autres*
 Marc Chagall, 1911 — Óleo sobre tela: 157 x 122 cm
 Paris – Museu Nacional de Arte Moderna, Centro
 Georges Pompidou.
 Fonte: www.centrepompidou.fr/education/ressources
 Acesso em: 25 dez. 2008

Parece ser esta a situação que Chagall quer determinar, no tocante ao quadro: “o que se pede à fábula é que seja inacreditável.”¹⁴³ Caracterizando o fabuloso, o sonho e a espacialidade mística, Chagall adota o voo como seu motivo principal. O ilógico de suas construções plásticas encontra ressonância no tom onírico que Manoel de Barros emprega em seus versos.

2.3.2 Joan Miró: paisagens oníricas

Pintor, escultor e gravador, Joan Miró também foi um criador de formas, figuras coloridas, imaginárias, que o identificam por um léxico próprio composto por manchas, pontos e linhas carregados de um intenso cromatismo. Segundo Argan, “o mundo do inconsciente de Miró é um mundo claro, solar, sem implicações mórbidas, e seu mitologismo

¹⁴³ ARGAN, *Arte moderna*, p. 437.

é fácil, transparente, como o das fábulas.”¹⁴⁴ Sua pintura é caracterizada pela absoluta ausência de censuras. Permaneceu leal ao princípio surrealista de liberar as forças do inconsciente, do controle da lógica e da razão. Seus quadros procuram mostrar a realidade de uma forma simplificada, quase infantil, sem a complexidade e o mistério de um surrealismo do tipo de Salvador Dali ou René Magritte, aposta mais na recuperação da inocência de uma infância feliz do que no inconsciente profundo.

A pintura *O Carnaval de Arlequim* (1924-25) (FIG. 2) inaugurara uma linguagem cujos símbolos remetem a uma fantasia naïve.



FIGURA 2 – *O Carnaval de Arlequim*
Joan Miró, 1924-25 — Óleo sobre tela: 66 x 93 cm
Buffalo (NY), Galeria de Arte Albright-Knox
Fonte: www.oglobo.globo.com
Acesso em: 10 dez. 2008

O tom da cena é de brincadeira inocente. Essa obra é uma das mais representativas pinturas de Miró do período surrealista. Também congrega, como na poesia de Manoel de Barros, elementos humorísticos levando a uma cena insólita. As diferentes figuras fusionadas rompem com a lógica, os elementos soltos no espaço nada têm em comum. Notas musicais, olho, insetos, misturados a formas geométricas só se relacionam numa atmosfera surreal. O mesmo vale para latas que rezam, sapos que viram árvore, pedras que dão leite e murmúrios na poesia de Manoel de Barros. A violação das leis da lógica é perturbadora, pois se distancia do reconhecimento que temos da realidade assegurados pela verossimilhança e pela mímese.

¹⁴⁴ ARGAN, *Arte moderna*, p. 363.

Miró prefere trabalhar mais uma linguagem cifrada, feita de símbolos, de germinações alusivas, fruto de uma fantasia captada em sua manifestação da consciência. Buscou criar meios de expressão metafórica, ou seja, descobrir signos que representassem conceitos da natureza num sentido poético e transcendental.

Manoel de Barros percorre a mesma trilha de Joan Miró quando se trata do onirismo, do traço ingênuo e primitivo e do uso sem economia que faz das cores. O poeta cita o artista catalão em *Ensaaios Fotográficos*:

Para atingir sua expressão fontana
 Miró precisava de esquecer os traços e as doutrinas
 que aprendera nos livros.
 Desejava atingir a pureza de não saber mais nada.
 Fazia um ritual para atingir essa pureza: ia ao fundo
 do quintal à busca de uma árvore.
 E ali, ao pé da árvore, enterrava de vez tudo aquilo
 que havia aprendido nos livros.
 Depois depositava sobre o enterro uma nobre
 mijada florestal.
 Sobre o enterro nasciam borboletas, restos de
 insetos, cascas de cigarra etc.
 A partir dos restos Miró iniciava a sua engenharia
 de cores.
 Muitas vezes chegava a iluminuras a partir de um
 dejetto de mosca deixado na tela.
 Sua expressão fontana se iniciava naquela mancha
 escura.
 O escuro o iluminava.

(BARROS, *Ensaaios fotográficos*, p. 29)

Evidencia-se nesse poema o diálogo entre a poética de Manoel de Barros e a obra pictórica de Miró pela evocação à matéria que se faz de restos focalizando as interfaces do verbal e do visual. No pintor catalão, pontos, manchas e linhas compõem a matéria-prima para a cosmogonia de sua obra. Desses elementos seminais surgem as primeiras figurações de Miró. A presença do “dejetto de uma mosca” e manchas escuras expõem a matéria prima (também primeva) de sua arte. Várias de suas obras sugerem uma produção não planejada e espontânea de manchas, de formas e linhas semi-abstratas - é o randômico se transformando em arte. As pinturas finalizadas são versões ligeiramente modificadas de desenhos preliminares onde o que se vê são formas achatadas, detalhes enxutos e intensificação das cores.

Em Manoel de Barros, com palavras desconectadas, o poeta constrói imagens em que a fusão dos elementos se dá de certo modo fortuita, provocando o atrito de onde irá jorrar uma

luz especial – aquilo que os surrealistas chamavam de “clarão de imagem” cujo valor depende da centelha obtida que é função da diferença potencial entre os dois termos condutores.

O uso das cores incide sobre a poesia de Manoel de Barros compondo uma verdadeira polifonia cromática:

Eu estava encostada naquela árvore
muito azul quase
e veio um raiozinho de sombra era
de tarde
na minha boca.
Ele me segurou entre os dedos
Fiquei brilhante com meus cabelos
lavados...

Então dei um salto
muito leveza
muito
pro vento
e no bico de uma sabiá eu fiquei
de ouro
a cantar
a cantar...

(BARROS, *Compêndio para uso de pássaros*, p. 26)

Embora Manoel de Barros faça uso do vermelho, roxo, verde, amarelo e branco, é o azul a cor mais usada em sua paleta. Sua poesia, principalmente pincelada por essa cor, constitui-se como uma força mágica e lança seus reflexos por onde passa. A cor não deriva dos eventos, mas se acresce a eles podendo sugerir afeto, distância e mobilidade, respectivamente: “Ali até o meu fascínio era azul”¹⁴⁵, “As coisas da terra lhe davam gala. Se batesse um azul no horizonte seu olho entoasse”¹⁴⁶, “Para encontrar o azul eu uso pássaros.”¹⁴⁷ A relação estabelecida entre o azul e o pássaro encontra concordância em Bachelard que afirma ser “o azul, de fato, primitivamente uma cor aérea.”¹⁴⁸

O elemento cor pode ser também uma qualidade sensória em uma forma que é simbólica como forma e qualificar cromaticamente coisas abstratas como: “Vi ainda um azul-perdão no olho de um mendigo.”¹⁴⁹ O uso metafórico do adjetivo de cor em Manoel de Barros pode assumir o caráter de hipálage: quando a cor, desviando-se da impressão ótica, passa a qualificar o ‘perdão’ (evidentemente subjetivo) projetado no azul.

¹⁴⁵ BARROS, *Ensaio fotográficos*, p. 59.

¹⁴⁶ BARROS, *O Livro das ignorâncias*, p. 23.

¹⁴⁷ BARROS, *Retrato do artista quando coisa*, p. 61.

¹⁴⁸ BACHELARD, *A terra e os devaneios da vontade*, p. 241.

¹⁴⁹ BARROS, *Ensaio fotográficos*, p. 11.

Às vezes, acontece também um estranhamento cromático que consiste em atribuir ao objeto uma cor que lhe é empiricamente estranha. A cor não é mais dada pelo objeto e, sim, é ela que o qualifica, desviando-se dos modelos correntes da percepção visual: “Certa vez encontrou uma voz sem boca. Era uma voz pequena e azul.”¹⁵⁰ Manoel inventa um imagismo cromático colorindo de cores irreais suas imagens-coisa. A incompatibilidade cromática, na poesia barreana é um dado indispensável para a formação de imagens.

Nessa perspectiva, podemos relacionar o estranhamento do azul de Manoel de Barros com o quadro *Foto - isto é a cor dos meus sonhos* de Miró (FIG. 3).



FIGURA 3 – *Foto – Isto é a cor dos meus sonhos*
Joan Miró, 1925 — Óleo sobre tela: 96,5 x 129,5 cm
Coleção particular
Fonte: www.janela-de-miro.blogspot.com
Acesso em: 19 dez. 2008

2.3.3 Van Gogh: iluminações

Em *O Livro das ignoranças* Manoel de Barros cita o pintor a partir da célebre série dos girassóis: “Um girassol se aproximou de Deus: foi em Van Gogh.”¹⁵¹ Ambos infiltram raios solares em suas criações. Amarelos, ouros, brilhos iluminam seus poemas-cores: “Os girassóis têm o dom de auroras”¹⁵², trazem a luz e facilitam o caminho para Deus.

Van Gogh escapa do lugar comum, faz do uso das cores sua melhor linguagem. Pintou uma seqüência de girassóis demonstrando, assim, sua predileção por esse tema, talvez porque

¹⁵⁰ BARROS, *O Livro das ignoranças*, p. 81.

¹⁵¹ BARROS, *O Livro das ignoranças*, p. 15.

¹⁵² BARROS, *Compêndio para uso de pássaros*, p. 52.

ele pudesse usar em abundância a cor amarela. Contemplando *Doze girassóis numa jarra* (FIG. 4) percebemos que, tanto a cor quanto a pincelada “revestem-se de um caráter simbólico-intimista e adquirem novos valores conforme as alterações emocionais do artista.”¹⁵³



FIGURA 4 – *Doze girassóis numa jarra*
 Vincent Willem van Gogh, 1888 — Óleo sobre tela:
 91 x 72 cm. Munique – Neue Pinakothek
 Fonte: www.commonswikimedia.org
 Acesso em: 25 dez. 2008

Ao observarmos a obra de Van Gogh, podemos perceber que, como diz Bachelard,

[...] a cor é uma força criante. Ele [Van Gogh] sabe perfeitamente que a cor trabalha a matéria, que é uma verdadeira atividade da matéria, que a cor vive de uma constante troca de forças entre matéria e luz [...] para o pintor, a cor possui profundidade, espessura, desenvolvendo-se, ao mesmo tempo, numa dimensão de intimidade e numa dimensão de exuberância.¹⁵⁴

Essa série é dotada de uma excitação febril. Brilhante, este simples vaso de girassóis explode com intensa vibração instantânea em que flagra seu turbulento universo espiritual:

[...] Um amarelo de Van Gogh é um ouro alquímico, ouro colhido de mil flores, elaborado como um mel solar. Não é nunca simplesmente o ouro do trigo, da chama ou da cadeira de palha: é um ouro para sempre individualizado pelos intermináveis sonhos do gênio. Não pertence mais ao mundo, é antes o bem de um homem, o coração de um homem, a verdade elementar encontrada na contemplação de toda uma vida.¹⁵⁵

¹⁵³ BACHELARD, O pintor solicitado pelos elementos, *O direito de sonhar*, p. 26.

¹⁵⁴ BACHELARD, O pintor solicitado pelos elementos, *O direito de sonhar*, p. 26.

¹⁵⁵ BACHELARD, O pintor solicitado pelos elementos, *O direito de sonhar*, p. 27.

A incidência da luz, a gestualidade refletindo nas pinceladas, a saturação da cor são recursos que sobrepõem-se uns aos outros para criar o sentido da pintura. O elemento cromático, a razão maior de sua expressão, é o verdadeiro veículo simbólico da espiritualidade. O amarelo extrapola o puro cromatismo.

Com Van Gogh e Manoel de Barros, um tipo de ontologia da cor nos é revelada:

Quando algum girassol assume a tarde, a tarde se enfeita dele. E vice versa. A aragem cor de sol que vem dos girassóis, bem que amarela as noites. O escuro se ilumina de amarelo. Se o entardecer fenece no olho de um sapo, diante de um girassol ele se põe a brilhos. Todos os bichos, todas as coisas da natureza se põem a brilhos. Essa é uma atitude de camaleão que os girassóis assumem, se assumem a tarde. Eu tenho um dom de lata que aparece de tarde em mim. É um dom de aniquilamento que me escura. Mas eu ponho um Bach na vitrola e o aniquilamento se vai. Esse dom de lata que eu tenho, Beethoven ou Bach assumem e desfazem o meu aniquilamento. Fazem o mesmo efeito que os girassóis para as penumbras. Semelho um estuário onde caíssem rios de cantos. Me faço como um apropriado de Deus. Também se a gente faz nascer pelo olho outro mundo é Van Gogh que está nos ajudando. Para mim é caso de sobrevivência esgueirar-me por esses rumores de Van Gogh.

(BARROS, *Celebração das coisas*, p. 58)

O amarelo é a cor que Van Gogh e Manoel de Barros usam para iluminar os seus escuros. Comparado à musicalidade de Bach e Beethoven, os girassóis amenizam as penumbras. A melodia atenua o aniquilamento do poeta como os girassóis suavizam as sombras. Na superfície de *Doze girassóis numa jarra* as pinceladas vigorosas com tinta espessa, refletem o estado de espírito do artista. Esse empastamento é a sua marca: “A necessidade de expressão do que é sentido se reflete na forma, provocando distorções que se adensam através da técnica de aplicação de grande quantidade de tinta em um mesmo detalhe”.¹⁵⁶ Dotada de vida própria, essa cor, muitas vezes, torna-se independente em relação às formas pintadas. Para Van Gogh, cada cor era o símbolo de uma paixão, o fascínio exercido pelas cores advém de sua necessidade de vazão interior. A intensidade cromática cria efeitos que expressam sentimentos. Fato constatado na escolha do amarelo para pintar sua casa em Arles que serviria para montar uma comunidade artística. Em cartas a seu irmão Theo, o artista confessa sua crença na ressonância profunda de cada matiz na alma humana. Também Manoel de Barros distingue e glorifica o amarelo: “Nesta hora de escândalo amarelo os pingos de sol nas folhas cantam hinos ao esplendor.”¹⁵⁷ O sol e o ouro clareiam as sombras

¹⁵⁶ MENEGAZZO, *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*, p. 36.

¹⁵⁷ BARROS, *Para encontrar o azul eu uso pássaros*, s/p.

onde quer que elas estejam nos versos do poeta.

Manoel de Barros é um poeta impregnado de luzes e cores que transubstancia a natureza circundante em linguagem-cor:

O leve e macio
raio de sol
se põe no rio.
Faz arrebol...

Da árvore evola
amarelo, do alto
bemte-vi cartola
e, de um salto

poisa envergado
no bebedouro
a banhar seu louro

pelo enramado...
De arrepio, na cerca,
já se abriu, e seca.

(BARROS, *Compêndio para uso de pássaros*, p. 37)

Compõe “palavras-cores” e neologismos, como “amareluz” para incrementar sua linguagem:

VIII
— O que é o que é?
(como nas adivinhas populares)

Escorre na pedra amareluz.
Faz parte de árvore. É acostumado
Com uma parede na cara.
Escuta fazerem a lama como um canto.

Bicho-do-mato que sói de anjo
Refulge no próprio esgoto.
Camaleão finge que é ele.
Rio de versos turvos.

É lido em borboletas como o sol.
Se obtém para o vôo nos detritos.
Cobre de vasta extensão de si mesmo com nada.
Minhocal de pessoas, deserto de muitos eus.

(BARROS, *Arranjos para assobio*, p. 23)

Vale notar que “amareluz” é um neologismo já empregado por Guimarães Rosa, mas ausente dos dicionários, fato que materializa a linha poética existente entre Rosa e Barros, entre o sertão e o pantanal. Esse termo pode ser inserido no “telurismo cromático” em Manoel de Barros, visto que sua ênfase recai exatamente sobre a relação poesia-pintura.

No poema de Manoel de Barros, esse adjetivo inédito incorpora, em um só elemento, duas ou mais qualidades. Em princípio, nota-se a junção de “amarelo” e “luz,” que posteriormente deixa entrever outras palavras amalgamadas, tais como “amar” e “luz,” e “luz” (do substantivo “luz” ou do verbo “luzir”). É interessante perceber que o termo “amareluz” incorpora duas qualidades: a junção “amarelo” e “luz,” idéia que irá iluminar inúmeras passagens da obra barreana. A palavra-valise, em razão do grande número de idéias aí veiculadas, é um fecundo terreno para a criação de polissemia ou ambigüidade.

2.3.4 Arthur Bispo do Rosário: ressignificação de coisas comuns

Manoel de Barros cita Arthur Bispo em *Livro sobre nada*:

Artur Bispo do Rosário se proclamava Jesus. Sua obra era ardente de restos: estandartes podres, lençóis encardidos, botões cariados, objetos mumificados, fardões da Academia, Miss Brasil, suspensórios de doutores – coisas apropriadas ao abandono. Descobri entre seus objetos um buquê de pedras com flor. Esse Artur Bispo do Rosário acreditava em nada e em Deus.

(BARROS, *Livro sobre nada*, p. 83)

Arthur Bispo do Rosário, figura estranha que se autodetermina de Jesus, foi interno da Colônia Juliano Moreira por trinta anos, onde bordou um mundo escrito em silêncio. A partir de restos, das linhas desfiadas dos lençóis e do rude fio de algodão azul, o texto de Bispo é tecido, bordado com agulha e linha azul e se inscreve nos objetos como a letra no papel. Como se borda palavras? Como se lê palavras bordadas?

Segundo o crítico de arte e curador Frederico Moraes, “Bispo reuniu objetos esparsos, enigmáticos para nós, que ele colecionava como parte do mundo [...] Ele tentou reproduzir tudo o que conhecia no mundo com o seu bordado de letras.”¹⁵⁸

Trancado em sua cela, Bispo deu início ao texto tecido e bordado da criação do mundo: *O Manto da Apresentação* (FIG. 5), uma espécie de mortalha, uma veste que o identificaria na presença de Deus. O texto bordado é lugar de memória. A agulha que perfura o tecido borda os nomes de todos os eleitos que o acompanhariam na viagem. A história da vida se desloca para o pano. O pano texto é narrativa, mistura poética.



FIGURA 5 – *O Manto da Apresentação*

Arthur Bispo do Rosário – sem data — Tecido, fios e linhas:
118,5 x 141 x 20 cm. Rio de Janeiro (RJ) – Museu Bispo do
Rosário

Fonte: www.proa.org/exhibiciones/pasadas/inconsciente/salas/id_salabispo.html
Acesso em: 31 dez. 2008

A matéria-prima para suas criações, Arthur Bispo a encontrou em seu cotidiano, no agora de sua própria experiência: canecas, pentes, garrafas, latas, ferramentas, talheres, embalagens de produtos descartáveis, papelão, madeira de caixas desmanchadas de feira, cabos de vassouras, botões, restos de tecidos puídos, estatuetas de santos, brinquedos, enfim, tudo o que a sociedade jogou fora, desprezou.

¹⁵⁸ QUINET, *Teoria e clínica da psicose*, p. 226.



FIGURA 6 - *Abatjour*

Arthur Bispo do Rosário – sem data — Madeira, metal, vidro, plástico, fibra e algodão: 194 x 74 x 30 cm. Rio de Janeiro (RJ) – Museu Bispo do Rosário

Fonte: www.proa.org/.../salas/adbispo15.html

Acesso em: 16 fev. 2009

Bispo compôs mais de sessenta *assemblages* a partir desse entulho que colecionou nos redutos marginalizados da pobreza numa prática de ressignificar objetos do cotidiano urbano e que foram considerados, mais tarde, obras de arte (FIG. 6). As *assemblages* podem ser vistas como jogos de construção com coisas achadas ao acaso. Elaboradas com os mais variados objetos tornaram-se uma prática artística com alta carga de ambigüidade, ironia e crítica aos próprios sistemas de valores que definiam o que era arte. Na arte contemporânea é

uma obra tridimensional, figurativa ou não, que reúne objetos e/ou materiais diversos, não convencionais, para se obter um efeito insólito e romper com as técnicas tradicionais da pintura e da escultura.

A ressignificação do banal em extraordinário é atravessada pelo movimento espontâneo da imaginação. Nas estratégias artísticas ou poéticas de ressignificação ou reencantamento diante das coisas banais, é importante considerar também a relação com a vida, a atenção diante das pequenas coisas e o acaso. Manoel de Barros, em consonância com Arthur Bispo, também se vale dos restos para compor sua poética: “cada coisa sem préstimo tem seu lugar na poesia ou na geral [...] O que é bom para o lixo é bom para a poesia.”¹⁵⁹ Barros possui estima por tudo que é ordinário. O que a nossa civilização rejeita, o poeta, nos achamentos do chão, vai catando e transformando em matéria de poesia. Considera que “as coisas apropriadas ao abandono o religam a Deus.”¹⁶⁰

Gravetos, cacos de vidro, fragmentos de ossos, sapatos cobertos de líquenes, pregos enferrujados, latas abandonadas e os homens jogados fora são coisas que o poeta apanha nas ruínas e nos montes de borra. O que deixa de funcionar, “pode um dia milagrar de flores”¹⁶¹ como o “buquê de pedras com flor” de Bispo.

A partir de um “coisário”, Arthur Bispo e Manoel de Barros estruturaram suas obras. Um coisário é um conjunto de objetos e coisas reunidas em qualquer lugar. O termo foi sugerido pelo filósofo Gaston Bachelard em seu livro *A poética do devaneio*. Este coisário consistiria de um local em nós mesmos onde depositaríamos nossas lembranças, vivências e afetos e, que poderíamos freqüentemente revisitar: “Nossos devaneios de objetos, se profundos, fazem-se na concordância entre os nossos órgãos oníricos e o nosso coisário.”¹⁶²

Reunir coisas implica potencializá-las para novas possibilidades de uso, valor, significado e interpretação. Objetos de convivência, de estimação, descartáveis, coisas da infância, coisas ínfimas, coisas anônimas fazem parte do “coisário de nadezas” barreano se compõe dessa maneira: “o chão tem gula de meu olho por motivo que meu olho possui um coisário de nadezas”¹⁶³, referindo a pregos, latas, folhas e ciscos que acumulam debaixo das árvores. Para o poeta, o que perde a função ganha o privilégio do abandono: “catar coisas inúteis garante a soberania do Ser. / Garante a soberania de Ser mais do que Ter.”¹⁶⁴

¹⁵⁹ BARROS, *Matéria de poesia*, p. 14.

¹⁶⁰ BARROS, *Livro sobre nada*, p. 57.

¹⁶¹ BARROS, *Livro sobre nada*, p. 57.

¹⁶² BACHELARD, *A poética do devaneio*, p. 160.

¹⁶³ BARROS, *O Livro das ignoranças*, p. 99.

¹⁶⁴ BARROS, *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, p. 43.

2.3.5 Picasso: o traço fragmentado

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.
Só a alma atormentada pode trazer para a voz um
formato de pássaro. [...]

(BARROS, *Livro sobre nada*, p. 75)

Manoel de Barros, antes de conhecer Picasso, tomou conhecimento das cores psíquicas usadas por Rômulo Quiroga, um pintor boliviano que inventava suas próprias tintas a partir da seiva de casca de angico, caldos de lagarto e polpas de jatobá. Este pintor, é uma criação poética de Barros, embora exista efetivamente um Rômulo Quiroga, pintor de paredes, que trabalha há anos para a família do poeta:

[...] Lembrei que Picasso depois de ver as formas bisônticas na África, rompeu com as formas naturais, com os efeitos de luz natural, com 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, *Livro sobre nada*, p. 74)

Contemplando *Les Demoiselles d'Avignon* (FIG. 7) podemos perceber a leitura que Manoel de Barros faz da tela, em suas referências ao tema, abordado por Picasso.

É uma obra audaciosa e perturbadora apresentada em 1906 que deixa a todos perplexos. Enquanto esteve trabalhando suas *demoiselles*, Picasso entrou em contato com a escultura africana, fato que marcou essa obra: “O rosto como máscara da *demoiselle* na extrema esquerda e, sobretudo, os rostos violentamente distorcidos e retalhados das duas figuras da direita são testemunho claro do impacto que essa escultura exerceu sobre ele.”¹⁶⁵

A despeito de sua repulsa inicial, posteriormente, pelas inovações estilísticas, essa obra introduz uma inovação no mundo da arte criando novos cânones de beleza estética e um tratamento inédito do espaço: “Ao recusarem a perspectiva linear com ponto de fuga fixo, os

¹⁶⁵ STANGOS, *Conceitos da arte moderna*, p. 39.

cubistas procuraram concentrar seu interesse no objeto e sua posição no espaço, atribuindo a cada plano, uma nítida função estrutural dinâmica.”¹⁶⁶



FIGURA 7 - *Les Femmes d'Alger (O Version O)*

Pablo Picasso, 1911 — Óleo sobre tela: 243,9 x 233,7 cm

Nova Iorque (N.Y), Museu de Arte Moderna (MoMA).

Fonte: www.ihmadrid.com/comunicativo/mini_galeria/im...

Acesso em: 19 dez. 2008

A idéia da apresentação simultânea de diversas visões de um objeto é latente, resultando num trabalho obcecado de desenhos reduzidos cada vez mais ao essencial. Essa obra reflete o novo enfoque da representação de volumes tridimensionais numa superfície bidimensional. É aí que reside sua originalidade – nos planos quebrados e na simultaneidade das visões:

Nas cabeças das três figuras na metade esquerda da composição, as intenções de Picasso são enunciadas de um modo cru, esquemático: as cabeças das duas figuras centrais são vistas frontalmente e, no entanto, têm narizes de perfil, ao passo que a cabeça vista de perfil tem um olho colocado de frente. Mas, na figura agachada à direita, a parte mais importante do quadro — e a última a ser pintada —, essa espécie de síntese ótica é aplicada mais imaginativamente a toda a figura.¹⁶⁷

¹⁶⁶ MENEGAZZO, *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*, p. 82.

¹⁶⁷ ARGAN, *Arte Moderna*, p. 476.

O rompimento com a perspectiva tradicional resultaria mais tarde no que os críticos chamariam de visão simultânea — a fusão de várias vistas de uma figura ou objeto numa única imagem.

A tensão entre as zonas lisas de cor e as linhas angulosas que criam a idéia de volume nas *Les Demoiselles d'Avignon*, de Picasso, mostram a hierarquia que faz a cor submeter-se à forma. A cor é abandonada em favor de uma paleta quase monocromática: no caso de Picasso, porque a cor lhe parecia secundária em relação às propriedades esculturais de seus objetos. Nesse sentido, “a decomposição cubista visava a um conhecimento mais preciso e exaustivo do dado objetivo, e a uma construção mais correta do espaço”.¹⁶⁸

A menção explícita que Manoel de Barros faz ao Cubismo de Pablo Picasso está inserida no IV poema de “Sabiá com trevas”, dedicado a um Pierrô de Picasso; nele o poeta utiliza-se da técnica de fragmentação da realidade e decompõe a figura a cada verso.

IV.

(A um Pierrô de Picasso)

Pierrô é desfigura errante,
andarejo de arrebol.
Vivendo do que desiste.
se expressa melhor em inseto.

Pierrô tem um rosto de água
que se aclara com a máscara.
Sua descor aparece
como um rosto de vidro na água.

Pierrô tem sua vareja íntima:
é viciado em raiz de parede.
Sua postura tem anos
de amorfo e deserto.

Pierrô tem seu lado esquerdo
atrelado aos escombros.
E o outro aos escombros.

.....
Solidão tem um rosto de antro.

(BARROS, *Arranjos para assobio*, p. 15)

¹⁶⁸ ARGAN, *Arte Moderna*, p. 476.

A “desfigura” é mostrada em seus lados íntimo e esquerdo, indicando a fragmentação e a interpenetração de planos. Os termos “descor, vidro e água” associados à transparência permitem plasticamente visualizar todos os ângulos do Pierrô (FIG.8).



FIGURA 8 - *Pierrot*

Pablo Picasso, 1918 — Óleo sobre tela: 92,7 x 73 cm
Nova Iorque (N.Y), Museu de Arte Moderna (MoMA).

Fonte: www.moma.org/collection

Acesso em: 26 dez. 2008

2.3.6 Auguste Rodin: a aflição da pedra

Artista e poeta imbuídos de suas aflições se encontram diante de um bloco de pedra. Poucas palavras definem a práxis artística: “Adoecer de nós a Natureza: — Botar aflição nas pedras (como fez Rodin).”¹⁶⁹ Auguste Rodin (1840-1917), é pura manifestação de energia. Transforma a matéria inerte em fonte de onde jorra a vida.

O escultor estabeleceu como alvo de seu trabalho o grande tema universal da escultura – o corpo humano e, dessa maneira, traz a corporeidade a uma réplica do próprio ser. Fiel ao pensamento naturalista e positivista de sua época, integrou à matéria qualidades retiradas da

¹⁶⁹ BARROS, *Livro das ignorâncias*, p. 19.

vida; os corpos que modela são compactos, mas não inertes, as superfícies estão plenas de vibração pelas saliências dos músculos, tendões e ossos, formando relevos e reentrâncias, num jogo de luz e sombras. As massas modeladas guardam a latência de uma forma viva captada da realidade. O corpo é matéria, tem densidade e possui especificidades próprias.

Rodin articulou uma verdadeira fisiologia das paixões humanas em linguagem escultórica procurando agarrar a vida, por toda a parte, para onde quer que volvesse seus olhos.

Assim se configura *O Beijo* (FIG. 9) talento de um escultor alucinado em busca do encontro carnal numa arte sensual, visceral, onde impera uma rede de emoções, prazer e gozo. Homem e mulher são figuras que se tocam, se entrelaçam. Os contatos mais intensos tornam-se o ponto culminante de sua obra. O encanto do grandioso conjunto reside nesta distribuição sábia da vida. A mulher já não é mais subjugada e sim, um ser ardente que desperta o homem.



FIGURA 9 - *O Beijo*

Auguste Rodin, 1888-89 — Escultura em mármore:

181,5 x 112,3 x 117 cm

Paris, Museu Nacional Auguste Rodin

Fonte: www.musee-rodin.fr/welcome.htm

Acesso em: 29 dez. 2008

Nos versos do poeta, mãos e bocas também parecem buscar a eternidade. Aproximamos a escultura de Rodin ao poema “Pêssego” de Manoel de Barros:

[...] Mas é pelo tato que a fonte do amor se abre.
 Apalpar desabrocha o talo.
 O tato é mais que o ver
 É mais que o ouvir
 É mais que o cheirar.
 É pelo beijo que o amor se edifica.
 É no calor da boca
 Que o alarme da carne grita
 E se abre docemente
 Como um pêssego de Deus.

(BARROS, *Poemas rupestres*, p. 61)

As duas figuras, tanto na escultura quanto no poema, numa multiplicidade e exuberância da vida, manifestam desejos que se tornam ação.

Rodin criou o gesto e lhe deu a forma. Ao criar corpos que se entranhavam, deu ao “O Beijo” o encargo de traduzir a vida de todas as paixões, o florescer de todos os prazeres. Uma escultura que, como matéria, como uma massa plástica, recebe a vida em seu interior e a irradia até o exterior.

2.3.7 Amadeo Modigliani: a elegância filiforme

Penso que têm nostalgia de mar estas garças pantaneiras. São viúvas de xaraés? Alguma coisa em azul e profundidade lhes foi arrancada. Há uma sombra de dor em seus vãos. Assim, quando vão de regresso aos seus ninhos, encham de entardecer os campos e os homens.
 Sobre a dor dessa ave há uma outra versão, que eu sei. É a de não ser ela uma ave canora. Pois que só grasna — como quem rasga uma palavra.
 De cantos portanto não é que se faz a beleza desses pássaros. Mas de cores e movimentos. Lembram Modigliani. Produzem no céu iluminuras. E propõem esculturas no ar [...]

(BARROS, *Livro de Pré-coisas*, p. 93)

As garças, com seus movimentos filiformes e longilíneos, lembram, ao poeta, as esculturas de Modigliani no culto à forma pura, cujo volume é plasmado e definido exclusivamente pela linha (FIG. 10 e 11).

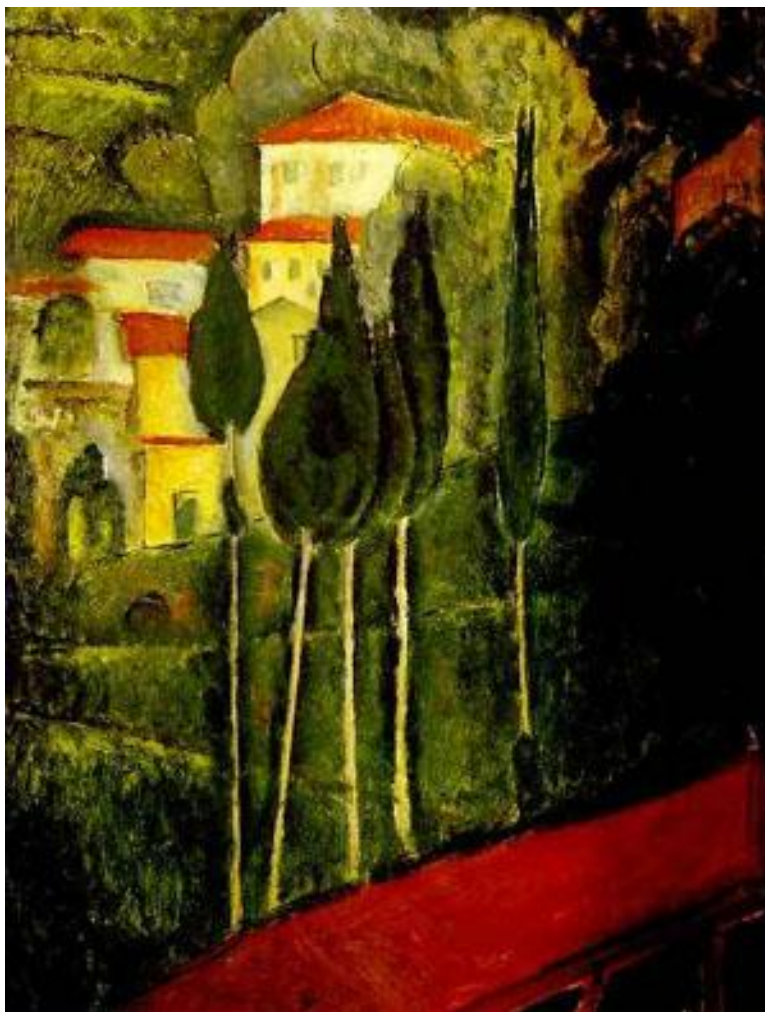


FIGURA 10 - *Landscape*

1919, Amedeo Modigliani, 1919 — Óleo sobre tela: 61 x 46,5 cm

Galerie Karsten Greve, Cologne, Alemanha.

Fonte: www.1st-art-gallery.com/Amedeo-Modigliani/Landscape.html

Acesso em: 18 fev. 2009

Em vôos silenciosos, as garças de Manoel, associam-se ao entardecer e à melancolia. Voar é estabelecer uma atividade profunda, trazendo o céu para dentro de nós, colocando-nos no seio do universo e perceber que o cosmos realiza-se oniricamente na intimidade de nosso ser. Dessa maneira, o vôo em si pode ser considerado o vetor de um poderoso onirismo no momento em que a imaginação dinâmica percebe a forma esguia traçada por uma linha fina, dúctil, de grande elegância instantânea em que passa da escultura ao desenho, tendendo a uma síntese cada vez mais rigorosa como nas esculturas e iluminuras de Modigliani.



FIGURA 11 - *Cabeça de uma mulher*

Amedeo Modigliani, 1911/12 — Escultura em pedra calcária – 70,5 x 23,5 x 7,6 cm

Philadelphia - Museu de Arte de Filadélfia

Fonte: nn.wikipedia.org

Acesso em: 25 dez. 2008

As imagens aéreas mobilizam o ser impelindo o sonhador à ação. A imaginação material e dinâmica, considerando como objeto o pássaro, conduz o sonhador para o ideal de liberdade que o vôo ascencional indica. O desejo de ascender traz ao sonhador a presença da leveza. O devaneio do vôo amplia o horizonte para além dos limites do ar.

Matéria e espaço – contraposição entre volume e vazio se resolvem no ar: “A matéria em que se concretiza o plano plástico é a cor azul, que de fato aparece como uma massa impregnada de luz, contida entre as linhas dos contornos”.¹⁷⁰ As garças de Manoel de Barros dormem “na beira da cor”.¹⁷¹ O poeta, ao contemplá-las, sofre de um encantamento poético: “[...] a palavra garça tem para nós um sombreamento de silêncio... E o azul seleciona ela!”¹⁷²

¹⁷⁰ ARGAN, *Arte Moderna*, p. 466.

¹⁷¹ BARROS, *O livro das ignoranças*, p. 67.

¹⁷² BARROS, *Concerto a céu aberto para solo de aves*, p. 19.

Sombras, silêncios, sons que não se ouvem. Nos céus, as garças em seus vôos nostálgicos confirmam que a configuração é modiglianiana, mas a cor, o poeta e a natureza determinam.

2.3.8 Paul Klee: a melodia do grafismo

A arte de Klee é pura fantasia. Serve de ponte entre a abstração geométrica e o simbolismo onírico, entre o cubismo e o super-realismo que inclui desde as fantasias deliberadamente paranóicas de Dalí às harmonias quase abstratas de Miró. Suas representações de paisagens oníricas ganham um toque de surrealismo, onde personagens inventadas brotam do sonho de uma infância fabulosa.

Segundo Herbert Read,

o mundo de Klee é, de fato, um mundo de fadas — um reino encantado intelectual. É, penso, um mundo muito diferente de outro qualquer concebido por uma imaginação latina: é um mundo de espectros e duendes, de gnomos matemáticos e diabretes musicais, de flores élficas e bestas fabulosas: um mundo gótico.¹⁷³

O desenho é uma de suas atividades e constitui um instrumento de manifestação emotiva e fantasiosa. Segundo Argan, “Klee também se interessava pelas atividades gráficas das crianças: elas se lhe afiguram como os primeiros atos de um pensamento que procede por imagens, e não tanto por conceitos.”¹⁷⁴ Do desenho, Klee passa às aquarelas, com a qual irá elaborar sua teoria da cor e da luz: “a cor, para ele, terá um significado mais mágico do que simbólico, será quase um meio alquímico com que virá a manifestar sua sensibilização cromática.”¹⁷⁵

Uma das fontes de inspiração constantes em Klee é a música que o acompanhou desde tenra idade. Klee era um músico – intérprete fiel da tradição. Faz sentido então estabelecer uma relação entre a musicalidade e sua pintura. Prova disso é sua aquarela *A Máquina de chilrear* (FIG. 12). Os matizes de verde, azul e castanho são limitados a certas superfícies e não se misturam, levando-nos a perceber, aqui, o que o artista entendia por tonalidade.

¹⁷³ READ, *A arte de agora, agora*, p. 109.

¹⁷⁴ ARGAN, *Arte moderna*, p. 447.

¹⁷⁵ ARGAN, *Arte moderna*, p. 668.

Segundo Maria Adélia, A máquina de chilrear de Manoel de Barros “traduz o canto da natureza poética revelada no discurso imagético”¹⁷⁶ e teria como finalidade imitar o canto de quatro pássaros que, interligados estruturam a engenhoca. Traçados com singeleza, são configurados assimetricamente em linhas retas, curvas e espiraladas, aguardando o simples manuseio da manivela para reproduzir o chilrear, confirmando a máxima de Klee de que “A arte não reproduz o visível, torna visível.”¹⁷⁷

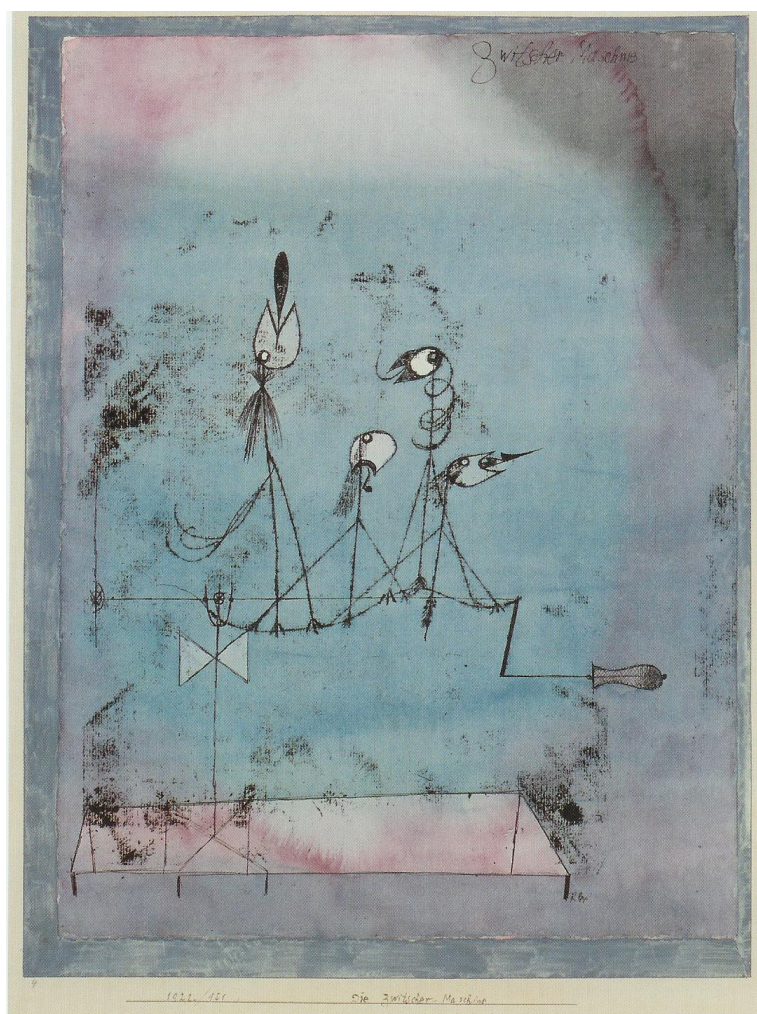


FIGURA 12 - *A máquina de chilrear*

Paul Klee, 1922 — Desenho a óleo e aquarela sobre papel colocado sobre cartão - 41,3 x 30,5cm

Nova Iorque (N.Y), Museu de Arte Moderna (MoMA).

Fonte: www.breakoutofthebox.com

Acesso em: 19 dez. 2008

¹⁷⁶ MENEGAZZO, *Alquimia do Verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*, p. 200.

¹⁷⁷ KLEE apud PARTSCH, *Klee*, p. 54.

A consciência lingüística de Manoel de Barros, por meio de seu poema *A máquina de chilrear em seu uso doméstico* retomando o próprio título de Klee, encontra identidade na linguagem plástica do artista onde impera a livre fantasia:

O POETA (por trás de uma rua minada de
seu rosto andar perdido nela)
– Só quisera trazer pra meu canto o que pode
ser carregado como papel pelo vento

[...] O PÁSSARO (em dia ramoso roçando seu
rosto na erva dos ventos)
– Há réstias de dor em teus cantos, poeta,
como um arbusto sobre ruínas tem mil gretas
esperando chuvas...

[...] O SOL (sobre caules de passarinhos e pedras
com rumores de rios antigos)
– Iam caindo umas folhas de mar
sobre as casas dos homens

[...] O POETA (se usando em farrapos)
– Meu corpo não serve mais nem para o amor
nem para o canto

O CARAMUJO (olhos embaraçados de noite)
– E a máquina de chilrear poeta?

A ÁRVORE (desinfluida de cantos)
– É possessão de ouriços

A RÃ (de dentro de sua pedra)
– ... sua voz parece vir de um poço escuro

O PÁSSARO (cheiroso som de asas no ar)
– Ela está enferrujada

[...] O PÁSSARO (submetido de árvores)
– A máquina de chilrear está enferrujada
e o limo apodreceu a voz do poeta

[...] A ESTRELA (com ramificações de luar)
– Muitos anos o poeta se empassou de escuros
até ser atacado de árvore [...]

(BARROS, *Gramática expositiva de chão*, p. 37)

Na pintura e na poesia, Paul Klee e Manoel de Barros criaram suas máquinas. Na aquarela, a máquina é o objeto de construção estética; no poema, materializa-se num diálogo entre o poeta, o sol, a lua, a estrela, a árvore, o pássaro, a formiga, o caramujo, o córrego e o mar. O canto do poeta é afinado pela pura fantasia numa reflexão sobre sua poética. O limo

fez calar a sua voz e sua máquina enferrujou. Abandonada, é possessão de ouriços transformada em um objeto desfuncionalizado, inútil cabendo apenas dentro dos discursos conceituais, assumindo-se como “um desobjeto artístico”. Termos como “lodo, ferrugem, escuros, estragado, empedravam, cogumelos e silêncio” caracterizam o abandono, o desfuncionamento e a inutilidade da máquina.

A função da livre fantasia em Klee e em Barros será a de criar imagens, dentro da aquarela e da poesia, que não se limitam às margens impostas pela lógica racional e, sim, ultrapassá-las originando um universo novo em linguagem renovada.

2.4 MANOEL DE BARROS ARTISTA

Manoel de Barros começou a desenhar há mais de vinte anos, oportunidade em que fez questão de dizer:

[...] Esses bonecos são brincadeiras, são exercícios de ser criança que faço para não morrer de tédio, às vezes. Se servem para alguma coisa, autorizo a usá-los e ab-usálos. Faço votos que o rico imaginário de cada um faça dos meus bonecos alguma coisa que nos enfeite a alma.¹⁷⁸

Dessa brincadeira inventada surgiram vários bonecos (FIG. 13): “Foi de brincadeira mesmo que eu fiz os bonecos. Teria caído em mim um surto de puerícia.”¹⁷⁹ Sobre o peso que eles têm em sua obra, comenta:

Sempre achei que as minhas palavras teriam que atingir o grau de brinquedo para que fossem sérias. Acho que os bonecos têm o peso da infância. A infância não conhece a técnica. Os desenhos dos bonecos podem ser comparados, não desarrazoadamente, com desenhos de crianças. Porque em ambos temos a mesma visão pré-lógica, o mesmo deleite do olho inocente.¹⁸⁰

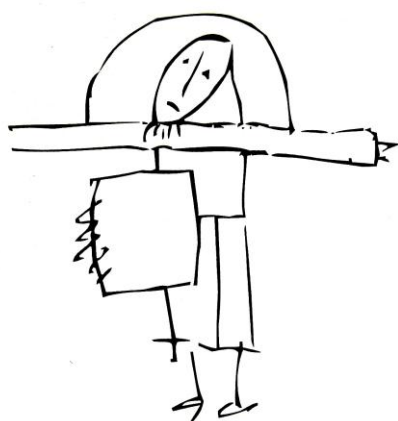
Segundo Ordália Almeida, “seu jeito de escrever e desenhar só me leva a pensar que todo dia é dia de reconhecer e valorizar a infância.”¹⁸¹ Signo e traço comungam semelhantes características. Em linhas sintéticas, Manoel de Barros dá contorno ao seu mundo. O traço é simples, porém portador de alta expressividade.

¹⁷⁸ BARROS, Bonecos e Poesias, In: SPÍNDOLA, *Celebração das coisas*, p. 84.

¹⁷⁹ BARROS, Bonecos e Poesias, In: SPÍNDOLA, *Celebração das coisas*, p. 84.

¹⁸⁰ BARROS, Entrevista, In: SPÍNDOLA, *Celebração das coisas*, p. 53.

¹⁸¹ ALMEIDA, Depoimentos, In: SPÍNDOLA, *Celebração das coisas*, p. 27.



COM PEDAÇOS DE MIM
EU MONTO UM SER ATÔNITO

Barros & Barros



ATÉ OS CARANGUELOS
QUEREM ELE PARA CHÃO

Barros & Barros



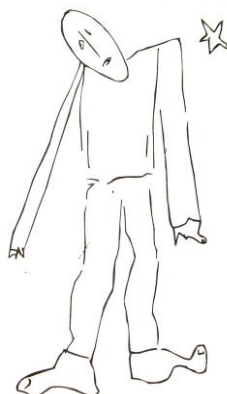
ONTEM CHOVEU NO FUTURO

Barros & Barros



ELE CONCLUIU O AMANHECER?

Barros & Barros



ESTRELA ENCOSTA QUASE EM
SUA BOCA DESCALÇA

Barros & Barros



A 15 METROS DO ARCO-ÍRIS
O SOL É CHEIROSO

Barros & Barros



DEIXEI UMA AVE
ME AMANHECER

Barros & Barros



COLAVAM ANÊMONAS NO SOL

Barros & Barros



ABELHAS NOVEMBRAS
MURMURAM MEU OLHO

Barros & Barros

FIGURA 13

BARROS, Bonecos e Poesias. In: SPÍNDOLA, *Celebração das coisas*, p.85-104.

Os bonecos do poeta são desenhados à maneira do touro de Picasso. Este, ao criar *O touro* (FIG.14) entre 1945-1946, dissecou a imagem realista do animal até seu esqueleto estritamente linear.

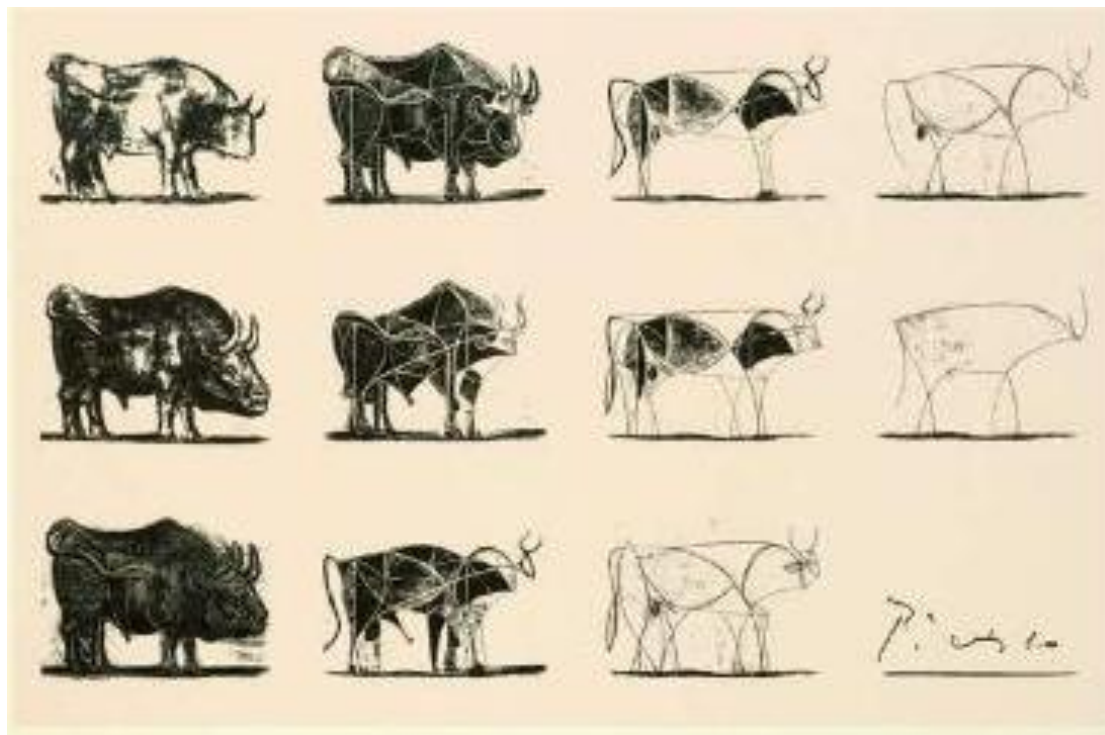


FIGURA 14 - *Touro*

Pablo Picasso, 1945-46 — Onze estágios da mesma litogravura, 28,9 x 41 cm
Coleção Bernard Picasso – Paris

Fonte: http://www.kunstkopie.de/kunst/pablo_picasso/lê_taureau_up_31581_hi.jpg
Acesso em: 29 dez. 2008

Onze pranchas foram feitas para ilustrar o processo de desfigurativização de um touro. Abolindo o volume, o artista vai em busca do traço, do desnudamento das formas em traços mínimos, numa prática econômica de recursos.

Olhando o início da série, vemos um touro soberbo, bem roliço. Parece pronto. No entanto, vem um segundo, um terceiro estágio. Ainda bem bojudo. O trabalho continua. O touro começa a diminuir de peso. Picasso vai decompondo o desenho. Outro touro aparece, mais reduzido. E mais outro, ainda mais sintético. Até que vemos o último, onde restaram apenas umas poucas linhas. Observando o processo, podemos pensar que Picasso termina onde normalmente devia começar: num esboço. De um touro inteiramente preenchido de densidade e peso, à leveza mínima do traço quase infantil.

As diferentes representações do touro vão apagando os recursos de referencialização do desenho, desnudando-o até chegar a sua estrutura mínima. As imagens desfazem-se da iconicidade da representação, mostrando apenas o traço capaz de reter do touro apenas sua tauricidade, sua qualidade mais fundamental, mais profunda. E a versão definitiva leva em si a imagem que nos vem à mente quando dizemos a palavra touro.

Assim é o trabalho de Manoel de Barros com a palavra. Seus versos enxutos lembram o touro de Picasso. Manoel desbasta as palavras; elimina todo o excesso no esforço para atingir a precisão. Manoel de Barros é o poeta da palavra certa na medida certa. A exatidão se manifesta nas frases simples, pequenas e silenciosas, porém com alto valor de significado. O enxuto, a economia dos vocábulos “dão conta, com a maior precisão possível, do aspecto sensível das coisas.”¹⁸²

¹⁸² CALVINO, *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 88.

CAPÍTULO 3

TRANSFIGURAÇÕES TELÚRICAS

É meu intento contar como os seres assumiram novas formas.

Ovídio

*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 madrugenta, adâmica,
edênica, inaugural —*

Manoel de Barros

3.1 SOLOS ANCESTRAIS: O CENÁRIO PANTANEIRO

Quando lemos Manoel de Barros tomamos conhecimento de um autor que vem de um ambiente bem característico – o Pantanal mato-grossense – o qual nos fornece elementos-chave para a interpretação de sua poesia. Em se tratando da poética barreana, não se pode deixar de fazer referência à região onde o poeta nasceu e passou a sua infância, pois é a natureza, não como simples cenário ou elemento exótico, que está diretamente incorporada ao próprio texto, como “matéria de poesia”.

Entre gorjeios, murmúrios, coaxos e arrulhos, o poeta se criou e criou sua poesia elegendo o rumor do solo como seus protagonistas. Barros cata cada migalha que se espalha pelos cantos do pantanal. Qualquer particular, qualquer detalhe é fonte a jorrar em linguagem:

[...] O chão viça do homem
no olho
do pássaro, viça
nas pernas
do lagarto
e na pedra

Na pedra
o homem empeça
de colear
Colear
Advém de lagarto
e não incorre em pássaro

Colear induz
para rã
e caracol [...]

(BARROS, *Gramática expositiva de chão*, p. 31)

Em seu percurso literário Manoel de Barros carrega os signos de sua origem. Fauna e flora de um pantanal-criança, virgem de toda a exploração, desfilam na linguagem poética verbal e visual, abrindo-se para cores e cheiros da terra. Sons propagam-se e imagens de toda a natureza se afinam com a essência da paisagem pantaneira.

Quando o poeta fala de caracol, rã, pássaros, lagarto e árvore, está, na verdade, refletindo sobre sua própria experiência quando criança. Coerente com o ambiente em que viveu, Manoel de Barros traz para seus versos elementos que lembram o cenário de sua infância, local onde se processa o ciclo contínuo do nascer/morrer, fazer/desfazer no qual, retomando as palavras de Roger Bastide, “o ritmo da vida está estreitamente ligado aos ciclos

da natureza”,³⁶⁵ alternância cíclica que remete ao devir de Heráclito, à perpétua mutação das coisas.

Manoel de Barros encantador de palavras e místico da matéria, inserido num cosmo em permanente ebulição e transformação – o Pantanal – faz poesia a partir de sua própria vivência:

Viajando...
 Apear à margem dos banhados
 Beber água dormida nos balcedos
 Dos aguapezais...
 Viajando...
 Despir-se à margem dos corixos
 Dar cangapés nas águas virgens, na ferrugem
 Das pedras-cangas...
 Viajando...
 Apear descalço à margem de uma sanga
 Aberta no cerrado
 E adormecer a um tronco recostado...
 Viajando...
 Curva-se até o chão
 Para sorver a água que irrompe de olheiros
 Na estrada...
 Viajando...
 Morder pitanga!

(BARROS, *Poesias*, p. 60)

O poeta tem a sua essência plasmada no Pantanal, razão da força de seu canto, a um só tempo singular e universal. Seus versos servem-se dessa exuberância como pretexto para reafirmar certas constantes universais nas manifestações locais: “o que eu gostaria de dizer é que o chão do pantanal, o meu chão, fui encontrar também em Nova York, em Paris, na Itália”.³⁶⁶

O Pantanal pode ser considerado como espelho do mundo que o engloba, o nenhum-lugar capaz de desvelar o conhecimento sobre o todo-lugar, devendo ser entrevistado como uma representação além do tempo e do espaço; microcosmo elevado a macrocosmo na produção poética de Manoel de Barros – metonímia para o conjunto do cosmo e espaço privilegiado para a expressão metafórica.

Este lugar, em sua força gigantesca, impõe sua presença tornando-se muitas vezes a principal personagem desta literatura. Região de sonhos, delírios, labirinto de águas, pântanos, ilhas que surgem para desaparecer, ambiente propício para os projetos poéticos e para o desabrochar da imaginação: é aí que habita Manoel de Barros.

³⁶⁵ BASTIDE, *Brasil, terra de contrastes*, p. 92.

³⁶⁶ BARROS, In: TURIBA & BORGES, *Pedras aprendem silêncio nele*, p. 328-329.

Pelo efeito da forte presença física e onírica da paisagem, o Pantanal compõe-se de uma substância poética fabulosa. Segundo McLuhan, “qualquer coisa que eleva o meio a grande intensidade, seja uma tempestade no domínio da natureza ou uma violenta transformação resultante de uma nova tecnologia, converte o ambiente num objeto de atenção”.³⁶⁷

Na vitalidade da terra, o eu-lírico está sempre buscando sua integração com a natureza: “O ocaso me ampliou para formiga”.³⁶⁸ Essa interação homem/natureza é marca reveladora da concepção de sua poesia e trabalho artístico, conforme declara em entrevista:

[...] eu aprendi alguma coisa lendo. Mas onde eu aprendi mais foi na ignorância. A inocência da natureza humana ou vegetal ou mineral me ensinaram mais. Quem não conhece a inocência da natureza não se conhece. Não há filosofia nem metafísica nisso. O que sei, na verdade, vem das percepções infantis. Que não deixa de ser o ensino pela ignorância.³⁶⁹

A expressão do poeta identifica-se diretamente com o *modus vivendi* do Pantanal. Episódios da vida cotidiana, fabulário indígena e magicismo convivem de mãos dadas com os fenômenos da natureza. Manoel de Barros emoldura vigorosos quadros dessa paisagem-natureza, por meio de sua aguçada sensibilidade, absorvendo o ambiente com todas as cores da paisagem local, da sonoridade das falas regionais e do cheiro agreste do Pantanal. A referência à natureza garante a autenticidade da experiência.

Sua obra está impregnada de húmus, fruto da terra e do rio, espaço do mito, magia permanente, presenças que se afirmam no dia-a-dia da região. O húmus do poema é o próprio solo do Pantanal. Tudo nesse ambiente repercute fertilidade – há uma alquimia generalizada onde se escuta “o rumor de útero nos brejos”.³⁷⁰ A vida se origina na fermentação dos pântanos – vida que surge da decomposição, onde tudo se processa a partir da “química do brejo.”

Segundo Fabrício Carpinejar, Manoel de Barros

[...] é porta-voz de um mundo que não é habitual aos moradores das metrópoles. Um local ancestral, onde os seres miúdos e os animais silvestres reinam e compõem um particular bestiário. O cenário da qual parte sua voz é o da terra, do mato embrenhado, das extensões dos rios onde tudo se mistura num processo de troca e sinestesia.³⁷¹

³⁶⁷ MCLUHAN & PARKER, *O espaço na poesia e na pintura através do ponto de fuga*, p. 251.

³⁶⁸ BARROS, In: PUCHEU, *Do esbarro entre poesia e pensamento: uma aproximação à poética de Manoel de Barros*, p. 40 e 42.

³⁶⁹ BARROS, In: MARTINS, *Aos noventa anos Manoel de Barros se considera um songo*.

³⁷⁰ BARROS, *Livro de Pré-Coisas*, p. 12.

³⁷¹ CARPINEJAR, *Criançamento das palavras*, fragmentos do ensaio ‘A teologia do traste – a poesia de Manoel de Barros’, p. 1.

Os elementos retirados do cotidiano mediante o uso da temática telúrico-pantaneira possibilitam ao poeta reinventar o mundo por ele contemplado por meio da palavra criadora que revela uma imagem nova e permite que a natureza seja vista a partir das relações em que os seres mudam de aparência conforme o ponto de vista escolhido para focalizá-las.

Por meio de um discurso essencialmente imagético, Manoel de Barros manifesta um profundo telurismo que tem por base sua identificação com a terra e com o homem. O telúrico, em Manoel de Barros, não é apenas a assimilação da terra pelo homem, mas a absorção, por qualquer ser vivente, como os pássaros, as formigas, o sapo e a lesma, de todos os elementos constitutivos da paisagem local.

Por que não dizer também de um telurismo cromático e de um tropicalismo telúrico como sugere Fernandes (1987). O telurismo cromático incide sobre os componentes fotocromáticos, próprios dos trópicos, melhor denominado tropicalismo cromático, que identificamos na interação dos elementos constitutivos da paisagem, da flora e da fauna matogrossenses. E também a conjunção de todos os elementos dos trópicos que se chamará tropicalismo telúrico, aquele que “compreende todos os pormenores da natureza e da cultura transpostos imagetivamente para sua poesia”.³⁷² Dentro do processo de transubstanciação efetuado pelo tropicalismo telúrico manoelino, também os componentes da tradição imbricadas com as cores e as particularidades da natureza local, vêm a constituir um telurismo autêntico, em que natureza e homem formam um todo harmônico, numa interdependência absoluta. Em “Poeminhas pescados numa fala de João” observamos esta característica:

I

O menino caiu dentro do rio tibun
ficou todo molhado de peixe...
A água dava razinha de meu pé.

II

João foi na casa do peixe
remou a canoa
depois pan caiu lá em baixo na água
afundou. Tinha dois pato grande.
Jacaré comeu minha boca do lado de fora.

III

Naim remou de uma piranha.
Ele pegou um pau pum!
na parede do jacaré...
Veio Maria-preta fazeu três araquás pra mim
Meu bolso teve um sol com passarinhos... [...]

(BARROS, *Compêndio para uso dos pássaros*, p. 13-14)

³⁷² FERNANDES, *A loucura da palavra*, p.32.

Elementos como rio, peixe, canoa, pato, jacaré compõem o cenário telúrico numa fala distante da lógica gramatical da criança João que erra a língua brincando.

Praticando uma poética do sensível, Manoel de Barros estabelece uma fusão entre os elementos naturais:

Há um cio vegetal na voz do artista.
Ele vai ter que envesgar seu idioma ao ponto
de alcançar o murmúrio das águas nas folhas
das árvores.
Não terá mais o condão de refletir sobre as
coisas.
Mas terá o condão de sê-las. [...]

(BARROS, *Retrato do artista quando coisa*, p. 17)

O entrelaçamento entre natureza, poeta e linguagem é a oportunidade que Manoel tem para falar do conceito de coisa:

A um poeta, habitar certos antros faz frutos. E produz uma fala protéica... cheia de ambigüidades. Então, quando se transfigura algum artista, ele se desnatura, desreina de natureza, e consegue ser apenas uma pedra (que apenas consiste e não existe) e aí o artista se coisificou.³⁷³

No conjunto de sua obra, Manoel de Barros busca a expressão mais pura, fecundada no seio de uma natureza muitas vezes desconhecida, anônima, mítica, mas querendo se revelar. Uma natureza que fala para quem sabe ouvi-la, uma natureza que também é linguagem. Mikel Dufrenne no seu livro *O Poético* afirma:

A linguagem é de per si natureza, mas é uma natureza que fala e que inspira, testemunha e expressão, diremos, de uma natureza naturante que por si mesma nos fala [...] Se o poeta trata a linguagem como coisa natural, é talvez pressupondo uma natureza falante. É em todo caso respeitando a função semântica da linguagem, elevando ao máximo seu potencial expressivo; esse potencial será tanto mais elevado quanto mais a palavra for restituída à sua natureza e reconduzida à sua origem.³⁷⁴

Conta Manoel de Barros que ao ler Parmênides restou-lhe cinco ou três emoções: “Não sei grego. Com poetas gregos convivi em traduções. Se existe em minha linguagem

³⁷³ BARROS apud CASTRO, In: *A poética de Manoel de Barros*, p. 71.

³⁷⁴ DUFRENNE, *O Poético*, p. 53.

alguma experimentação à maneira dos poetas gregos, há de ser porque a poesia tem a mesma fonte: a natureza. E criar sempre começa no desconhecer”.³⁷⁵

Apesar dos inúmeros versos que sugerem a identificação de Manoel de Barros com a natureza, ele recusa o rótulo de poeta ecológico. Justifica que sua palavra com lastro de terra é devido ao seu lastro existencial, sua infância no pantanal. É a volta às origens que o poeta faz questão de evidenciar sempre. Afirma que não pensa em regionalismos:

Juro que nunca pensei em regionalismos. Eu só mexo com palavras. Meu texto, pela linguagem não me situa geograficamente. Tenho, é verdade um lastro de brejo em mim. O que ressuma de minha escrita vem da infância. Por isso minhas palavras se vestem de primitivismo e inocência. Minha pátria é a língua portuguesa – como disse o Fernando Pessoa. Pantanal é circunstância. Capricho mais em entortar a linguagem do que imitar uma fala regional.³⁷⁶

Diante do cenário pantaneiro, transbordante de pujança natural, o poeta sofre uma espécie de encantamento. O impacto causado pela natureza poderosa, conduz tanto o poeta quanto o leitor a um estado de atordoamento. Entretanto, é o próprio Manoel de Barros que, consciente da exuberância e da sedução que a natureza do pantanal pode exercer, adverte sobre os perigos deste natural: “É preciso evitar a degustação contemplativa, o superficial fotográfico e não perder de vista a comunhão entre o ente com o ser”.³⁷⁷

Essa poética não se camufla como um registro pitoresco da exuberância natural de uma paisagem encantatória, mas põe em questão o homem em busca da liberdade. Como poeta do pantanal, das águas, de corixos e de vazantes, Manoel pretende ir além da exuberância natural fazendo um grande esforço para transfigurá-lo pela linguagem e desejo estético. Por isso, sugere a Guimarães Rosa:

[...] Precisamos de um escritor como você, para freiar com a sua estética, com a sua linguagem calibrada, os excessos do natural. Temos que enlouquecer o nosso verbo, adoecê-lo de nós, a ponto que esse verbo possa transfigurar a natureza. Humanizá-la.³⁷⁸

O poeta não está interessado em repetir o cotidiano, mas em reciclá-lo, por isso, reinventa a natureza construindo espaços que fogem ao pitoresco, ao superficial fotográfico:

³⁷⁵ BARROS, In: PUCHEU, As coisas que não existem são mais bonitas, p. 29.

³⁷⁶ BARROS, In: VASCONCELOS, *A poética “in-verso” de Manoel de Barros: metalinguagem e paradoxo representados numa “disfunção lírica,”* p. 149.

³⁷⁷ BARROS, In: PUCHEU, Do esbarro entre poesia e pensamento: uma aproximação à poética de Manoel de Barros, p. 40 e 42.

³⁷⁸ BARROS, In: TURIBA & BORGES, Pedras aprendem silêncio nele, p. 341.

“[...] Quisera humanizar de mim as paisagens. / [...] / Que eu possa cumprir esta tarefa sem / que o meu texto seja engolido pelo cenário”.³⁷⁹

Em entrevista a José Geraldo Couto – enviado da *Folha de São Paulo*, Manoel de Barros afirma: “[...] É evidente que não cabe a nós inventar o mundo mais do que está inventado. Para ter algum sentido, você tem que fazer, através da palavra, um outro mundo [...] Para que se invente um mundo novo, é preciso que a gente transfigure, em vez de copiar”.³⁸⁰

Manoel de Barros percebe na natureza todos os matizes de uma vida sensível com fisionomia humana quando diz que é preciso “transfigurar a natureza, humanizá-la”:

[...] Pertenço de fazer imagens.
Opero por semelhanças.
Retiro semelhanças de pessoas com árvores
de pessoas com rãs
de pessoas com pedras etc etc.
Retiro semelhanças de árvores comigo. [...]

(BARROS, *Livro sobre nada*, p. 51)

Sempre voltado para essa idéia, no percurso de sua obra percebe-se a identificação com a árvore que se processa por metamorfose, como em Ovídio, poeta grego que, em suas fábulas mitológicas, *Metamorfoses* também transforma seres humanos em vegetais, pássaros e pedras. Ovídio inicia o Livro 1 dizendo: “É meu intento contar como os seres assumiram novas formas”.³⁸¹

Esse processo de coisificação do humano e humanização da natureza fica velado e desvelado por meio das metáforas barreanas:

O homem se arrasta
de árvore
escorre de caracol
nos vergéis
do poema [...]

(BARROS, *Gramática expositiva de chão*, p. 34)

O poeta transubstancia homem em natureza, devolve-lhe a origem, recolocando-o em estado de graça. A natureza – ventre poético – gera renovação e libertação. Como objeto de diálogo, é a matéria que compõe os sonhos e os delírios do poeta. Dela nasce o encantamento da letra, os deslimes do verbo e as peraltagens poéticas. A animalidade infesta o ambiente

³⁷⁹ BARROS, Pre-texto, *Para encontrar o azul eu uso pássaros*, p. 17.

³⁸⁰ BARROS, In: FILHO, Manoel de Barros abrindo fendas com o corpo.

³⁸¹ OVÍDIO, *Metamorfoses*, p. 13.

em uma dominância do natural. O poeta é promíscuo dos bichos e dos vegetais. Sua gramática se apóia em contaminações sintáticas; ele está contaminado dos elementos da natureza, instante em que se empenha em reatizar o humano através do diálogo com a coisidade do mundo animal, mineral e vegetal, onde “o sujeito parece ter cedido lugar ao objeto, à face coisal do mundo”.³⁸²

Manoel de Barros exerce uma verdadeira reverência ao natural conferindo estatuto humano à natureza - uma natureza singular em que os três reinos se interagem, transformando os versos em universos mágicos.

Na relação do homem com o mundo, um implica o outro, o homem é o interior do mundo e a extensão do homem é o mundo. A poesia barreana retrata a paisagem exterior e interior, o momento vivido pela sensibilidade em suas lembranças. O poeta ausculta a natureza interna e externa, ouve o sussurrar do cosmos e plasma essas sensações em imagens.

Manoel de Barros busca uma linguagem que recupere a relação original do homem com a natureza:

[...] Natureza é uma
força que inunda como os desertos.
Que me enche
de flores, calores, insetos, e me entorpece até a
paradeza total dos reatores
Então eu apodreço para a poesia
Em meu labor se inclui o Paracleto. [...]

(BARROS, *Arranjos para assobio*, p. 38)

Manoel de Barros pratica uma poesia que se revela na concepção total do homem e suas relações com o universo, numa comunhão entre os seres e as coisas. Num vir-a-ser constante, a natureza apresenta-se em constante metamorfose, em que uma forma dá origem à outra, a vida produzindo vida oferecendo margens para novas interpretações e sentidos:

[...] Sente-se pois então que árvores, bichos e pessoas
têm natureza assumida igual. O homem no longe,
alongado quase, e suas referências vegetais, animais.
Todos se fundem na mesma natureza intacta. Sem as
químicas do civilizado. O velho quase-animismo. [...]

(BARROS, *Livro de Pré-coisas*, p. 34)

Os seres de natureza animal e vegetal respiram a mesma tonalidade de existência - matéria humana se contaminando e se confundindo. Homens metamorfoseados e natureza em

³⁸² BRANCO, 7 olhares sobre os escritos de Barros e Pessoa, p. 3.

transmutação. Há, em Manoel de Barros, uma crença animista quando ele atribui alma e características humanas aos fenômenos naturais. Dessa maneira, sua poesia alquimiza uma relação visceral do corpo humano com os fenômenos da natureza. Essa mescla dos sentidos, sensorial-visceral, faz com que surjam emoções simbioticamente ligadas aos fenômenos naturais repleto de imagens. Trata-se de uma poética de reorganização do mundo que exalta a comunhão homem/natureza, humano/coisa. Há nessa simbiose um realismo que extrapola limites. A concepção de Barros sobre a natureza é algo propiciador de espanto, enlevo e arrebatamento que conduz ao êxtase embriagador e, portanto, propiciador do deslimite da razão.

O poeta Manoel de Barros possui parentesco poético com Raul Bopp. Bopp personifica as árvores usando do artifício do afeto, fazendo referência à gravidez ou, num tom infantilizado: “arvorezinhas acocoram-se no charco”, “árvores grávidas cochilam”, “três arvorezinhas jovens à tua espera”.³⁸³ No fecundo universo amazônico, a natureza assume em sua poesia atitude humanizada:

Cipós fazem intrigas no alto dos galhos
Desatam-se em gargalhadinhas

Uma árvore telegrafou para outra:
psi psi psi

[...] Lá em cima
um curió toca flauta

[...] jaquirana-bóia apita
Uma árvore abana adeus do alto de um galho

(BOPP, *Cobra Norato*, p. 47)

Nesse poema, a antropomorfização se amplia a outros elementos como o cipó, o curió, a jaquirana e a árvore.

Manoel de Barros também adota o recurso da antropomorfização que possui o sabor de um “dom”:

Deus disse: Vou ajeitar a você um dom:
Vou pertencer você para uma árvore.
E pertenceu-me.
Escuto o perfume dos rios. [...]

(BARROS, *Retrato do artista quando coisa*, p. 61)

³⁸³ BOPP, *Cobra Norato*, p. 5-6.

A poesia barreana identifica na natureza o espaço em que a existência humana possa se reconhecer, seja no plano ontológico ou humanístico. Sua lírica dotada de conteúdo humanístico pretende ser o espaço para refletir sua visão de mundo. É sob esta ótica que o poeta nos surpreende, adotando como temática poética os homens desprestigiados e as coisas ínfimas.

3.2 NATUREZA FENOMENOLÓGICA

Em meio a essa atmosfera, o poeta reflete sobre a condição humana onde o homem se mistura às águas e às pedras. O devaneio do poeta diante das águas límpidas, novas e movediças sonha a fertilidade, a renovação e a fluidez do tempo e, diante das pedras, sonha a fixidez e a inércia.

Encantando, inventando, transfigurando-se em água e em pedras, o poeta confessa que “bom é constar das paisagens como um rio, uma pedra”.³⁸⁴ Essas imagens por si só se dilatam e se propagam até se tornarem imagens do mundo. Cada sensação percebida é ampliada e se transforma numa poética do sensível, o que nos confirma que essa poesia se constitui numa verdadeira seara de sonhos.

Águas e pedras, “hormônios da imaginação”,³⁸⁵ colocam em ação grupos de imagens de elevada cosmicidade que instigam nossa capacidade criadora por meio dos devaneios poéticos promovidos pela leitura de Manoel de Barros. Tais signos foram selecionados pela ambigüidade de significados que apresentam no texto. Pelo poder de transformação e fluidez perdem suas especificidades nos espaços sem fronteiras onde o humano, o natural e o mineral se inter cruzam.

A água que perpassa todo o texto poético de Manoel de Barros é uma riqueza de espetáculos. Manifesta-se como referência espacial, ornamento de paisagens e como matéria poética; é também substância de devaneio. Como objeto poético contemplado, remete às questões simbólicas e, ao se tornar um elemento da imaginação materializante, como propõe Gaston Bachelard, ultrapassa a realidade, sendo o ponto de partida de um sonho. A imaginação material confere um valor ontológico a todas as metáforas da água caracterizando suas propriedades: fertilidade, renovação, temporalidade e purificação.

Barros, a exemplo de Bachelard, é um sonhador de palavras, de poemas. Ambos passeiam por um universo que repercute ecos onde o humano, o cósmico, o onírico e o

³⁸⁴ BARROS, *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, p. 59.

³⁸⁵ BACHELARD, *O ar e os sonhos*, p. 12.

poético convivem harmoniosamente. Seus devaneios nascem quando revivem as potências da água. A lembrança de ter vivido cercado de imensas e variadas águas vai influenciar a obra de ambos. Gaston Bachelard nasceu numa região de riachos e rios, num canto da Champagne povoado de várzeas, no Vallage, assim chamado por causa do grande número de seus vales.

Em sua obra *A Água e os Sonhos*, analisa as imagens desse elemento relacionado-o ao destino da vida, de modo especial à vida humana. Também o poeta contemporâneo Manoel de Barros nasceu e ainda vive entre muitas águas: o Pantanal mato-grossense, e confessa o desejo de “[...] fazer uma naturezinha particular [...] só do tamanho do meu quintal [...] E se não fosse pedir demais eu queria que no fundo corresse um rio. Na verdade na verdade a coisa mais importante que eu desejava era o rio”.³⁸⁶ [...]

3.2.1 Água: o mobilismo heraclítico

Manoel perscruta o universo misterioso que é o chão líquido do Pantanal. A água é o elemento primordial para o poeta. A poesia barreana flui de um imenso mundo aquático onde as águas pantaneiras obedecem a imposições telúricas. Indissociável do pantanal, é elemento que flui, destrói, fertiliza, renova, vivifica e purifica:

Os rios recebem, no seu percurso, pedaços de pau,
folhas secas, penas de urubu
E demais trombolhos.
Seria como o percurso de uma palavra antes de
Chegar ao poema.
As palavras, na viagem para o poema, recebem
nossas torpezas, nossas demências, nossas vaidades.
E demais escorralhas.
Mas desembarcam no poema escurritas: como que
filtradas.
E livres das tripas do nosso espírito.

(BARROS, *Ensaio fotográfico*, p. 21)

A água que corre ou escorre é jorro de vida. Embebido de experiências colhidas do direto e apaixonado convívio com a natureza, nosso poeta navega em águas pantaneiras proporcionando, em versos curtos, uma visão cosmogônica do universo hídrico do Pantanal onde é possível encontrar os elementos de um tempo detido - sua infância. A água, mais

³⁸⁶ BARROS, *Poemas rupestres*, p. 53.

especificamente na forma “rio”, aparece nos poemas de Manoel de Barros como exemplo de metaforização poética; metáforas do conceito de vida e de tempo:

XIII

O riacho
que corre por detrás de casa
cria uma espécie de madrugada rasteira
de viçar meninos...

XIV

O boi de pau?
Eram meninos ramificados nos rios
que lhe brincavam

[...] O boi de pau
é um rio
é meu cavalo de pau ... [...]

(BARROS, *Compêndio para uso de pássaros*, p. 27)

O rio é a ludicidade dos meninos, o mundo mágico, o solo da liberdade, fonte de criação e habitat do poeta. Ocupando o espaço geográfico e emocional traduz lembranças alegres da infância onde tudo é possível e realizável.

Misturada às sílabas, vocábulos e frases serve de matéria de poesia:

A água passa por uma frase e por mim.
Macerações de sílabas, inflexões, elipses, refegos.
A boca desarruma os vocábulos na hora de falar
E os deixa em lanhos na beira da voz.

(BARROS, *O guardador de águas*, p. 44)

Em seu “Glossário de Transnomações em que se explicam algumas delas (nenhumas) – ou menos”, o poeta define o elemento água da seguinte forma:

Água, s.f.

Da água é uma espécie de remanescente quem já
incorreu ou incorre em concha
Pessoas que ouvem com a boca no chão seus
rumores dormidos pertencem das águas
Se diz que no início eram somente elas
Depois é que veio o murmúrio dos corgos para dar
testemunho do nome de Deus.

(BARROS, *Arranjos para assobio*, p. 44)

O título desse glossário, longo e auto-explicativo, enuncia um processo irônico de significação às avessas, pois, ao mesmo tempo, que a palavra “glossário” aponta para uma possibilidade de elucidação, “transnomações” inviabiliza a sua finalidade e obrigatoriedade de fazer explicar. Os pronomes indefinidos algumas e nenhuma são a marca do incerto e da indefinição, afirmando o esvaziamento e a negatividade de uma poesia de menos. Manoel prefere “escurecer as relações entre os termos em vez de aclará-los”.³⁸⁷ O poeta quer explicar desexplicando, resgatando assim o uso poético das palavras.

A poética barreana aponta para algumas referências quanto às imagens da água voltadas para o fluxo, mais afeitas à própria expressão do tempo; é movimento que não cessa de fluir como o aforismo heraclítico: “Tudo flui. Nada persiste, nem permanece o mesmo... não se pode entrar duas vezes na mesma corrente; o rio corre e toca-se outra água”.³⁸⁸ A água tem sua intimidade e seus objetivos expressos pela fugacidade e transitoriedade das imagens. Quando flui, traduz o mobilismo heraclítico.

Nesta acepção a água metaforiza a passagem do tempo em Manoel de Barros: “[...] Eu sou quando e depois / Entro em águas...”³⁸⁹

Também o sonhador de Bachelard “despe-se e entra na lagoa. Só então as imagens vêm, saem da matéria, nascem, como de um germe, de uma realidade sensual primitiva.” O sonhador bachelardiano oniriza as experiências com as imagens fornecidas diretamente pela natureza. O ser da água, portador de uma substância que desmorona constantemente, morre a cada minuto. Para ele, “contemplar a água é escoar-se, é dissolver-se, é morrer”,³⁹⁰ idéia que sugere metamorfose ontológica.

Ao fluir heraclítico sucede o realismo de um fluido essencial que passa à categoria de elemento nutritivo e fertilizador: agora a água alimenta a terra fazendo surgir todas as formas de vida pois, “a água alimenta tudo que impregna”.³⁹¹ Este elemento torna-se então a encarnação da grande mãe, símbolo universal de vida, de fecundidade e de fertilidade sendo caracterizada por Bachelard como um líquido que tem uma função nutriente, realçando a sua dimensão maternal, feminina. Como elemento seminal, fertilizador, dá à vida um impulso inesgotável. A água assim dinamizada é um embrião; torna a natureza enxertada.

Em Manoel de Barros, tanto o rio quanto os pântanos sonorizam as paisagens mudas numa poética das águas paradas ou mobilizantes proporcionando uma variedade de

³⁸⁷ BARROS, *O Guardador de águas*, p. 63.

³⁸⁸ SOUZA, *Os pré-socráticos: fragmentos – doxografia e comentários*, p. 92.

³⁸⁹ BARROS, *Matéria de poesia*, p. 32.

³⁹⁰ BACHELARD, *A água e os sonhos*, p. 131 e p. 49.

³⁹¹ BACHELARD, *A água e os sonhos*, p. 80.

espetáculos. É matéria vertente, viva que, quando misturada ao elemento terra produz uma massa informe, o limo, que na poética barreana é tida como princípio de fecundidade. O poeta, em seus versos, vai mesclando a vida ao devir das águas retratando um caráter cíclico sempre esperado, pois a água traz vida e florescimento: “O mundo foi renovado, durante a noite [...] As chuvas encharcaram tudo”.³⁹² No limo depositado, a fecundidade. A água que enxerta brejos e pântanos desencadeia “a pura inauguração de um outro universo”.³⁹³ Esse elemento, pelo que tem de fecundante e renovador, proporciona um estrago que compõe. Em compasso de espera, a água é o verdadeiro suporte material da vida, princípio da fecundidade lenta. Compondo uma geografia aparentemente imóvel, esse modelo de silêncio, se mantém em estado latente. Progressivamente o silêncio evolui para o murmúrio onde uma nova dinâmica está prestes a se instaurar.

Lúcia Castello Branco, ao apresentar *O guardador de águas*, esclarece que:

Não nos enganemos: as águas que o poeta guarda não são límpidas, não são cristalinas como o que, a princípio, pode ser evocado pelo nome [...] Aqui, nessa poesia de líquida matéria, o que se tem é menos o movimento das corredeiras e dos riachos que a mudez das águas retidas. As coisas que acontecem aqui acontecem paradas.³⁹⁴

Nessa “poesia de líquida matéria”, a água, após acolher as imagens do tempo, da fertilidade, da renovação e da purificação materializa os devaneios e encarna o próprio universo em emanação. Esse elemento de linguagem fluida é uma realidade que regula a vida e o comportamento das pessoas: “Os homens deste lugar são mais relativos a águas do que a terras [...] Os homens deste lugar são uma continuação das águas”.³⁹⁵

Ser relativo à água ou continuação dela, estar mais afeito à água do que à terra. São essas as águas possíveis de um diálogo entre Manoel de Barros e Gaston Bachelard que habitam uma paisagem geográfica e humana confundindo-se, às vezes, uma vez que “o espaço físico passa a ser tomado como espaço humano, no espaço natural se concebe uma outra natureza: a humana”.³⁹⁶

No Pantanal, vida e água comungam com o mesmo devir, pois esse elemento é matéria de formação e de deformação, uma vez que a vida renasce pela morte nas águas. O mundo deveniente das águas pantaneiras simboliza o devir do ser em todas as manifestações vitais.

³⁹² BARROS, *Livro de Pré-Coisas*, p. 29.

³⁹³ BARROS, *Livro de Pré-Coisas*, p. 23.

³⁹⁴ BRANCO, In: BARROS, *O Guardador de águas*, orelha.

³⁹⁵ BARROS, *Livro de Pré-Coisas*, p. 12.

³⁹⁶ BRANDÃO, *Leituras do espaço na recepção crítica da obra de Guimarães Rosa*, p. 456.

3.2.2 Pedra: a concretude da solidão

Pedra, s.f.

Pequeno sítio árido em que o lagarto de pernas
areentas medra (como à beira de um livro)
Indivíduo que tem nas suas ruínas prosperantes de sua
boca avidez de raiz
Designa o fim das águas e o restolho a que o homem
tende
Lugar de uma pessoa haver musgo
Palavra que certos poetas empregam para dar
concretude à solidão.

(BARROS, *Arranjos para assobio*, p. 46)

Tudo que compõe esse cenário se interliga pela dureza: a matéria é dura, o silêncio é duro. Tudo que é decadente como os indivíduos que tendem para restolho é matéria de criação poética para Manoel de Barros, cujas imagens mais precisas da pedra vão nos revelar as grandes forças da imaginação material. A pedra desperta para um materialismo da dureza e da inércia até atingirem a solidez absoluta, considerando o aspecto mais evidente, que é o da imobilidade.

“__ Pedras fazem verso? Pergunta de Fernando Pessoa. __ Ó Vassily Ordinov, irmão nosso, acaso ervas dão vinho?”³⁹⁷ Em Manoel de Barros, sim. Pedras fazem inúmeros versos e dão concretude à palavra e à solidão.

Manoel se identifica e se relaciona intimamente com este elemento mineral:

Pedra sendo
Eu tenho gosto de jazer no chão.
[...]
a- Eu irrito o silêncio dos insetos.
b- Sou batido de luar nas solitudes.
c- Tomo banho de orvalho de manhã.
d- E o sol me cumprimenta por primeiro.

(BARROS, *Tratado geral das coisas do ínfimo*, p. 27)

Essa identificação confirma uma poética que se apóia no solo levando o poeta a relacionar alguns privilégios e serventias desse elemento. O poeta, ao se misturar ao silêncio da natureza, é brindado pelo sol, pela lua e banhado pelo orvalho.

³⁹⁷ BARROS, *Arranjos para assobio*, p. 38.

O simbolismo da pedra é atribuído pelos chineses à rocha como permanência, solidez e na mitologia japonesa, configura-se como símbolo de firmeza. É possível também pensar a pedra como opressão, resistência e obstáculo, lembrando o poeta Drummond, “No meio do caminho tinha uma pedra / tinha uma pedra no meio do caminho / tinha uma pedra / no meio do caminho tinha uma pedra”.³⁹⁸ [...]

Segundo a tradição bíblica, em função de seu caráter imutável, a pedra simboliza a sabedoria. Em Manoel de Barros, esse caráter de sabedoria estabelece-se pela transfiguração: “[...] E quando esteja apropriado para pedra, terei também sabedoria mineral”.³⁹⁹

Nos versos de Manoel de Barros nos deparamos com a percepção de que a pedra estagnada, a solidão, o vazio e o silêncio participam de um mesmo conjunto: “[...] E viu a garça pousada na solidão de uma pedra”⁴⁰⁰ [...], “[...] O meu vazio é cheio de inerências. Sou muito comum com pedras [...]”.⁴⁰¹ Percebido no homem como uma impossibilidade, o silêncio é uma renúncia que se revela dessa maneira para o poeta: “[...] Entendo ainda o idioma inconvertível das pedras. É aquele idioma que melhor abrange o silêncio das palavras”.⁴⁰² [...]

Há na poética barreana inúmeros personagens com uma tendência para a reclusão, para o fechamento que o poeta retrata quando os aproxima da ostra e da pedra:

[...] De modo que se fechou esse homem: na pedra: como ostra: frase por frase, ferida por ferida, musgo por musgo: moda um rio que secasse: até de nenhuma ave ou peixe. Até de nunca ou durante. E de ninguém anterior. Moda nada.

(BARROS, *Arranjos para assobio*, p. 17)

Em face do uso habitual da palavra “inerte,” com sentido de imóvel e inativo, observamos que Manoel de Barros insufla nesse elemento todos os matizes do adjetivo latino *iners*, *inertis*, o que possibilita pensar no ocioso, desajeitado, tardo, preguiçoso, débil, sem alento:

Havia no lugar um escorrer azul de água
sobre as pedras do córrego.
(Um escorrimento lírico.)
Andava por lá um homem que fora desde
criança comprometido para lata.
Andava entre rãs e borboletas.
Me impressionou a preferência das andorinhas
por ele.
Era um sujeito esmolambado à feição de ser
apenas uma coisa.
Era um sujeito esmolambado à feição de ser

³⁹⁸ ANDRADE, No meio do caminho, *Antologia poética*, p. 196.

³⁹⁹ BARROS, *Livro sobre nada*, p. 51.

⁴⁰⁰ BARROS, *Poemas rupestres*, p. 19.

⁴⁰¹ BARROS, *O Livro das ignoranças*, p. 41.

⁴⁰² BARROS, *Ensaio fotográficos*, p. 18.

apenas um trapo.
 Percebi que o homem sofria por dentro de uma
 enorme germinação de inércia.
 Uma inércia que até contaminava o seu andar
 e os seus trajos.

(BARROS, *Retrato do artista quando coisa*, p. 37)

Percorrendo a paisagem silenciosa nos deparamos com uma pedra estagnada e um homem apoiado nela:

Sentado sobre uma pedra estava o homem
 desenvolvido a moscas.
 Ele me disse, soberano:
 Estou a jeito de uma lata, de um cabelo, de um
 cadarço.
 Não tenho mais nenhuma idéia sobre o mundo.
 Acho um tanto obtuso ter idéias.
 Prefiro fazer vadiagem com letras.
 Ao fazer vadiagem com letras, posso ver quanto
 é branco o silêncio do orvalho.

(BARROS, *Retrato do artista quando coisa*, p. 51)

O poema retrata a desolação de um cenário que exprime a incapacidade humana diante da vida. Nesse sentido e considerando a pedra como uma matéria reveladora do ser, podemos perceber que o homem demonstra pessimismo quando nela busca apoio.

Em Bachelard, “os sonhos da pedra procuram forças íntimas”.⁴⁰³ Quando o sonhador apossa-se dessas forças sente brotar nele um devaneio, estabelecendo, assim, um verdadeiro complexo de medusa. O homem incorpora um endurecimento da vida como se nele se processasse um “medusamento”, expressão que Benedito Nunes adota em seu livro *João Cabral de Melo Neto* (1974, p.169). A referência ao termo corresponderia a um estado de petrificação, a um enrijecimento da subjetividade.

As imagens de um mundo petrificado se apresentam à contemplação de Gaston Bachelard e Manoel de Barros, mas também à do espectador sensível às belezas cósmicas. A vontade de “medusar” se consome em olhares. A pedra atinge com o mutismo o observador:

Bola Sete não botava movimento.
 Era incansável em não sair do lugar.
 Igual a caranguejo de Buson que foi encontrado
 de manhã debaixo do mesmo céu de ontem. [...]

(BARROS, *Ensaio fotográficos*, p. 33)

⁴⁰³ BACHELARD, *A terra e os devaneios da vontade*, p. 9.

Nos versos de Manoel de Barros podemos constatar uma sensibilidade da petrificação. É nesse instante que o poeta vive as potências medusantes: “Desenvolvo meu ser até encostar na pedra.”⁴⁰⁴ Homem/pedra – pólos que se atraem e se sustentam. O vínculo é tão forte que, nesse devaneio, é impossível contemplar a pedra sem pensar no imobilismo. Nas palavras de Bachelard, “o devaneio que contempla uma estátua fica então animado num ritmo de imobilização”.⁴⁰⁵

Essa incorporação do “petrificar” paralisa os sentimentos, silencia toda a voz. Manoel de Barros descreve um afastamento do humano para adentrar no domínio do não-discurso, onde o silêncio é o resultado de uma construção exigida pelo seu fazer poético.

O ser petrificado distingue-se nesse quadro natural do que é inorgânico. Mundo e homem, sociedade e indivíduo tratam-se com indiferença. A desumanidade de sua condição o rebaixa à condição de pedra e com isso ela ganha mais peso em sua poética. A pedra, incrustada na estrutura do poema, tende a assimilar a substância da verdade que se irradia: “Me abandonaram sobre as pedras infinitamente nu, e meu canto”.⁴⁰⁶ Paisagem desértica onde impera o abandono.

Assim, Manoel de Barros descreve uma imagem paralela a essa condição brutalizada que se alimenta desse silêncio e desamparo:

Tenho um Aferidor de Encantamentos.
A uma açucena encostada no rosto de uma criança
O meu Aferidor deu nota dez.
Ao nomezinho de Deus no bico de uma sabiá
O Aferidor deu nota dez.
A uma fuga de Bach que vi nos olhos de uma criatura
O Aferidor deu nota vinte.
Mas a um homem sozinho no fim de uma estrada
sentado nas pedras de suas próprias ruínas
o meu aferidor deu DESENCANTO. [...]

(BARROS, *Ensaaios fotográficos*, p. 19)

Palavra e ser encostados na superfície da pedra. O poeta em busca de si e do seu achamento. Esse sentimento de aniquilação parece despertar o poeta e a compaixão ativa do leitor. Esse verso reduz o corpo do homem à matéria mineral. Imagens que se formam a partir de uma atmosfera de correspondência, espécie de comunhão de substâncias num cenário que exprime o superlativo da infelicidade, da incapacidade diante da vida. Nada nessa cena indica o desejo desse ser se aprumar; está entregue, desencantado. Não se vê o corpo humano em

⁴⁰⁴ BARROS, *O Livro das ignorâncias*, p. 49.

⁴⁰⁵ BACHELARD, *A terra e os devaneios da vontade*, p. 182.

⁴⁰⁶ BARROS, *Arranjos para assobio*, p. 11.

ação contra o mundo e, sim, dominado por ele. Ser imobilizado, num mundo paralisado. A atitude do homem sentado sobre a pedra caracteriza a dialética da prostração e do aprumo; “desanimado, não manifesta nenhuma vontade de aprumo”.⁴⁰⁷

Comparando-o à escultura de Rodin, *O Pensador* (FIG. 15), esse homem não medita, silencia-se; é vítima de uma força que o engole. É no silêncio que a pedra multiplica sua força e se aproxima da conotação de apatia. A atitude apática de sentar-se na pedra tende a silenciá-lo. Configurando-se como uma escultura, esse homem parece imobilizado pela morte como a pedra estagnada na paisagem desolada. A pedra imobiliza o homem, tornando-o um ser desafortunado, endurecido. Na paisagem dinamizada pela pedra dura, a impassibilidade do rochedo compõe uma cena desolada. Como pedras incommunicáveis, esse ser inativo se assemelha aos hábitos estáticos desse elemento mineral. É a matéria nos revelando as nossas forças. Metamorfose negativa, sinônimo de esterilidade.

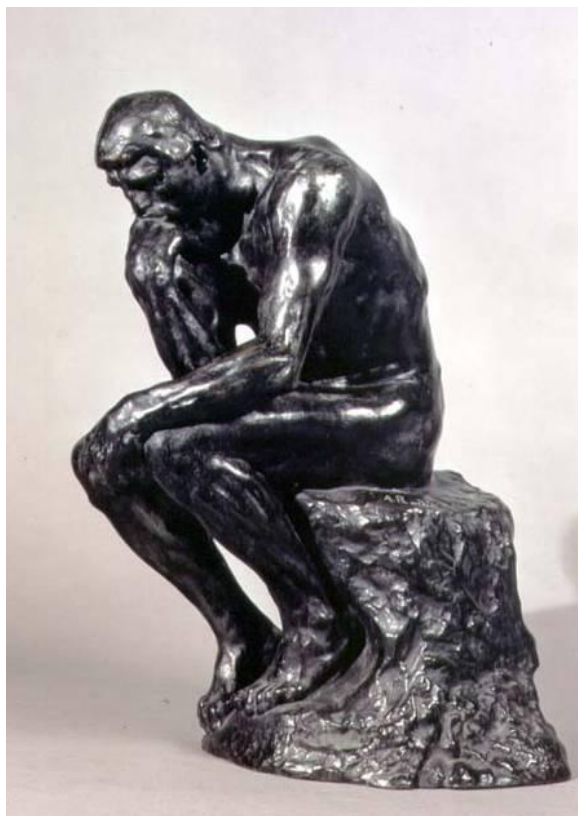


FIGURA 15 - *O Pensador*

Auguste Rodin, 1881 – Escultura em bronze:
71,5 x 40 x 58 cm

Paris, Museu Nacional Auguste Rodin

Fonte: www.musee-rodin.fr/welcome.htm

Acesso em: 29 dez. 2008

⁴⁰⁷ BACHELARD, *A terra e os devaneios da vontade*, p. 307.

3.3 OS ANDARILHOS: SERES DESACONTECIDOS ERRANDO POR CAMINHOS INCERTOS

Em meio a atmosfera pantaneira, o homem se mistura às águas, às árvores, aos pássaros e às pedras, momento em que o poeta ensaia a miséria humana.

Para Fabrício Carpinejar:

A inércia instrumentaliza os diversos protagonistas de Manoel de Barros, integrantes de um rosto comum: o andarilho da lata acometido de lodo, preso pela prática de limo [...] Ninguém se move e os vultos residem fora do esquadro social. Exponenciais do abandono, fechados na aparência. E a poesia celebra os homens jogados fora⁴⁰⁸ [...]

Berta Waldman, em “A poesia ao rés do chão”, avalia que “descentrado o homem de seu papel de dominação sobre os seres da natureza, nivelado à condição de coisa entre coisas, miúdo, ele é submetido a uma ordem que vale para todos os seres”.⁴⁰⁹ Manoel de Barros revela a decomposição da condição humana. Transfigurado, desumanizado, o homem é refugio que o poeta transforma em arte/poesia. Esse ser se instala num espaço improdutivo, de negatividade, portanto, propício à poesia.

As personagens presentes nos livros nunca estão em família; abandonados, aparecem já deserdados e solitários, habitando lugares em que há decadência, como os becos, “terrenos sitiados pelo abandono, apropriados à indigência. Onde os homens terão a força da indigência”.⁴¹⁰

O homem, na obra de Manoel de Barros, apresenta-se com várias faces: o ser-poeta, Bernardo, Apuleio, Rafael, Andaleço, Felisdônio, Aristeu, Catre-Velho, Passo-Triste, Pote-Cru, Bola-Sete (filósofo de beco) e Antônio Ninguém - o traste, o bocó, sujeito quase coisa; são seres detentores de “entidade coisal”:

No que o homem se torne coisal — corrompem-se nele
os veios comuns do entendimento.
Um subtexto se aloja.
Instala-se uma agramaticalidade quase insana, que
empoema o sentido das palavras.
Aflora uma linguagem de defloramentos, um
inauguramento de falas.
Coisa tão velha como andar a pé
Esses vareios do dizer.

(BARROS, *O guardador de águas*, p. 62)

⁴⁰⁸ CARPINEJAR, A Teologia do traste: a eterna lição da poesia como descoberta consensual, p. 31.

⁴⁰⁹ WALDMAN, A poesia ao rés do chão, p. 16.

⁴¹⁰ BARROS, *O guardador de águas*, p. 53.

Ao falar do homem, Manoel de Barros nega-lhe qualquer traço de humanidade, “infundindo-lhe uma nova atmosfera do silêncio, uma irrealidade sobrenatural”,⁴¹¹ referência feita por Friedrich quando aborda a noção do silêncio na lírica moderna.

Seus versos, em consonância com a lírica moderna, excluem a humanidade convencional. Como “matéria de poesia”, esse homem desligado da razão, do conhecimento, da ordem lógica e condicionante, é objeto sem valor de troca.

A convivência com os personagens dementes Bugre Felisdônio, Ignácio Rayzama, Rogaciano, Sombra-Boa e Bernardo permite ao poeta um aprendizado maior em direção ao aprimoramento cada vez mais acurado da invenção em versos, uma ruptura quase completa com a realidade onde os de-mentes perderam a razão. Na ótica barreana esses personagens pantaneiros, “desacontecidos”, plenos de insignificância, ditados pelo *non-sense* estão sempre a fugir do real e, dessa maneira, podem inventar, transcender, desorbitar pela imaginação.

Barros concebe seus personagens como seres desapercibidos, desprezados e os desvalorizados como os lunáticos, andarilhos e vagabundos. Habitantes da outra margem da razão, pertencem de andar atoamente. Seres mais afeitos a encantações do que a informações, esses sujeitos desverbados, desacontecidos sofrem de abandono por dentro e por fora. Como um traste pessoal, são mais propensos a uma ruína que a uma pessoa, para o poeta, o próprio nada desenvolvido.

Compondo este elenco estão os “pobre-diabos” a que Manoel de Barros se refere como borra:

Prefiro as palavras obscuras que moram nos
fundos de uma cozinha — tipo borra, latas, cisco
Do que as palavras que moram nos sodalícios —
tipo excelência, conspícuo, majestade.
Também os meus alter-egos são todos borra,
ciscos, pobre-diabos
Que poderiam morar nos fundos de uma cozinha
— tipo Bola Sete, Mário Pega Sapo, Maria Pelego
Preto etc.

Todos bêbados ou bocós.
E todos condizentes com andrajos.
Um dia alguém me sugeriu que adotasse um
alter-ego respeitável — tipo um príncipe, um
almirante, um senador.
Eu perguntei:
Mas quem ficará com os meus abismos se os
pobre-diabos não ficarem?

(BARROS, *Ensaaios fotográficos*, p. 61)

⁴¹¹ FRIEDRICH, *Estrutura da lírica moderna*, p. 172.

São cinco as obras de Manoel de Barros que mais documentam a temática do andarilho, do peregrinante: *Livro de Pré-coisas*, *O guardador de águas*, *Livro sobre nada*, *Poemas rupestres* e *Matéria de poesia*. O poeta, ao destacar a figura do caminhante, da desfigura errante, parece, entretanto, enveredar pelo rumo da alienação desobrigada de compromissos com a sociedade, quando o que se quer revelar na verdade é o caos em que o mundo se encontra. A figura do erradio é uma forma de se chegar às mesmas questões que circunscrevem o humano: “[...] Andarilho é um homem / que anda, anda e anda / [...] e tem um ermo transparente no olhar”.⁴¹²

O andarilho representa a marginalização, a insignificância e o abandono. Sua casa é o caminho que trilha e o chão que dorme. Está tão próximo da natureza que “as andorinhas, pelo que sei, consideram os andarilhos como árvores”.⁴¹³

Manoel de Barros sugere que devemos conhecer um pouco sobre a fisiologia dos andarilhos para podermos avaliar até onde o isolamento tem o poder de influir sobre ele; conhecer a relação desse homem com as águas, árvores, aves e pedras; saber em quanto tempo pode permanecer em suas condições humanas antes de se apoderar do chão e começar a adivinhar:

Ele era um andarilho.
ele tinha um olhar cheio de sol
de águas
de árvores
de aves.
Ao passar pela Aldeia
Ele sempre me pareceu a liberdade em trapos.
O silêncio honrava a sua vida.

(BARROS, *Poemas rupestres*, p. 75)

No Pantanal esse tipo prospera pouco:

[...] Seis meses, durante a seca, anda. Remói caminhos e
descaminhos. Abastece de perna as distâncias. E, quando as
estradas somem, cobertas por águas, arrancha.
O andarilho é um antipiqueteiro por vocação.
Ninguém o embuçala. Não tem nome nem relógio.
Vagabundear é virtude atuante para ele.
Nem é um idiota programado, como nós.
O próprio esmo é que o erra. [...]

(BARROS, *Livro de Pré-coisas*, p. 47)

⁴¹² BARROS apud SPÍNDOLA, In: *Celebração das Coisas*, p. 81.

⁴¹³ BARROS, *O fazedor de amanhecer*, s/p.

O errante configura o homem na condição de coisa em busca da liberdade. Vagando, exerce a liberdade; errância norteadas pelo livre-arbítrio, sem se submeter à tirania de um tempo cronometrado a determinar compromissos que sujeitam o indivíduo a uma ordem pragmática hegemônica.

Figuras solitárias, sujeitos indeterminados, às vezes até desprovidos de nome, alguns portando apenas um apelido devido às excentricidades. Seres desnomeados, sem préstimo social e sem lugar. O errante revela pelo avesso a desumanização de um mundo onde os sentidos se manifestam atordoados.

A desumanização, de acordo com Hugo Friedrich,

[...] se manifesta no abandono de estados sentimentais naturais, na inversão da ordem hierárquica, antes válida entre objeto e homem, deslocado agora para o degrau mais baixo e na representação do homem partindo de um prisma que o faz parecer o menos possível com um homem.⁴¹⁴

Sob a palavra-chave desumanização, podem-se descrever muitas singularidades da lírica contemporânea. Nesse sentido, constata-se que o “sujeito é uma entoação anônima, sem atributos, na qual os elementos fortes e abertos do sentir cederam lugar a um vibrar oculto”.⁴¹⁵ O homem, sem acontecimento e sem fala, é o anonimato que se tornou linguagem fazendo transitar pelos poemas esses personagens vazios e em silêncio, o momento propício para Manoel de Barros explorar um espaço – o da exclusão e incorporar toda a estética das insignificâncias. O poeta constrói a partir das ruínas e consagra as coisas sem préstimo:

[...] As coisas jogadas fora
têm grande importância
— como um homem jogado fora

Aliás é também objeto de poesia
saber qual o período médio
que um homem jogado fora
pode permanecer na terra sem nascerem
em sua boca as raízes da escória. [...]

(BARROS, *Matéria de poesia*, p. 14)

O homem, conjunto residual, refugio da sociedade capitalista, é transformado em matéria de poesia. O que a sociedade de consumo despreza, o poeta preza dando cintilância aos seres apagados e ressaltando as virtudes do inútil. O desprezível é o ingrediente máximo

⁴¹⁴ FRIEDRICH, *Estrutura da lírica moderna*, p. 170.

⁴¹⁵ FRIEDRICH, *Estrutura da lírica moderna*, p. 170.

para a criação, por isso, o poeta anuncia: “Aceita-se entulho para o poema”.⁴¹⁶ Manoel de Barros perscruta a delicadeza e a riqueza do lixo, colecionando todo e qualquer desperdício desta terra. Faz do negativo algo fascinador. O estilo elaborado de achados e invenções se configura como verdadeiros flagrantes poéticos.

As pessoas desimportantes e os donos de “nadifúndios” (latifúndios do nada) são “bens de poesia,” noção de valor invertida para o poeta. O mundo dos habitantes destes nadifúndios pauta-se de uma negatividade que abole qualquer princípio de posse, razão que justifica a estima do poeta:

[...] São viventes de ermo. Sujeitos
Que magnificam moscas — e que oram
Devante uma procissão de formigas...
São vezeiros de brenhas e gravanhas.
São donos de nadifúndios.
(Nadifúndio é lugar em que nadas
Lugar em que osso de ovo
E em que latas com vermes emprenhados na boca.
Porém.
O nada destes nadifúndios não alude ao infinito menor
de *ninguém*.
Nem ao de *Néant* de Sartre.
E nem mesmo ao que dizem os dicionários: *coisa que
não existe*.
O nada destes nadifúndios existe e se escreve com letra
minúscula.)
Se trata de um tratal [...]

(BARROS, *O guardador de águas*, p. 14)

A fecundidade da poética barreana vai depender de suas nadificações, considerando que o nada, o “tratal” na ótica do poeta, é a condição básica para o ato criador. Assim, a noção de “trapo” torna-se importante para se compreender a ontologia em Manoel de Barros:

Trapo, s.m.

Pessoa que tendo passado muito trabalho e fome
deambula com o olhar de água suja no meio das ruínas
Quem as aves preferem para fazer seus ninhos
Diz-se também de quando um homem caminha para
Nada

(BARROS, *Arranjos para assobio*, p. 46)

⁴¹⁶ BRANCO, Palavra em estado de larva, p. 1.

O homem em estado de trapo é o homem em estado de poesia. Sob essa perspectiva, a miséria humana é fonte da verdadeira poesia:

Um homem estava anoitecido.
Se sentia por dentro um trapo social.
Igual se, por fora, usasse um casaco rasgado
e sujo.
Tentou sair da angústia
Isto ser:
Ele queria jogar fora o casaco rasgado e sujo no
lixo.
Ele queria amanhecer.

(BARROS, *Poemas rupestres*, p. 73)

Para falar de suas personagens, Manoel de Barros deixa-se conduzir por verdadeiro delírio deambulatório, por meio de uma linguagem ilógica similar a dos errantes, dementes e andarilhos. O gosto pelo humilde é realçado pelos personagens que são retirados do cotidiano; ora são pessoas que o poeta observa na rua, ora pertencem ao seu convívio diário, como é o caso do personagem Bernardo da Mata. O poeta emoldura o cenário, inserindo ali o personagem e seus dramas diante do mistério da vida:

Meu impulso poético me diz que as coisas grandes devem ser
desequilibradas com as pequenas. Tenho uma atração pelas coisas mínimas.
O ínfimo tem a sua grandeza e ela me encanta. Gosto muito das coisas
desimportantes, como os insetos. Não só das coisas, mas também dos
homens desimportantes que chamo de desheróis.⁴¹⁷

Estes “des-heróis” desfilam pela obra de Manoel de Barros na voz de inúmeros personagens revelando um dos fundamentos de sua poética que é o de restaurar a lógica fundadora da linguagem:

Me achei como aqueles des-heróis de Callais
que Rodin esculpiu: nus de seus orgulhos e
de suas esperanças. Só de camisolões e de
cordas no pescoço. Pesados de silêncio e da
tarefa de morrer.

(Morrer é uma coisa indestrutível).

(BARROS, *Retrato do artista quando coisa*, p. 65)

O poema faz referência à escultura em bronze de Auguste Rodin, *Os Burgueses de Calais* (FIG. 16). Vestidos apenas de camisolões, os seis personagens são mostrados ínfimos

⁴¹⁷ BARROS, In: CASTELLO, Manoel de Barros faz do absurdo sensatez.

em sua condição de perdedores. Silenciosos, enfrentam a indestrutibilidade da morte. Poema e escultura - palavra e bronze são, igualmente, pura dor e amargura.

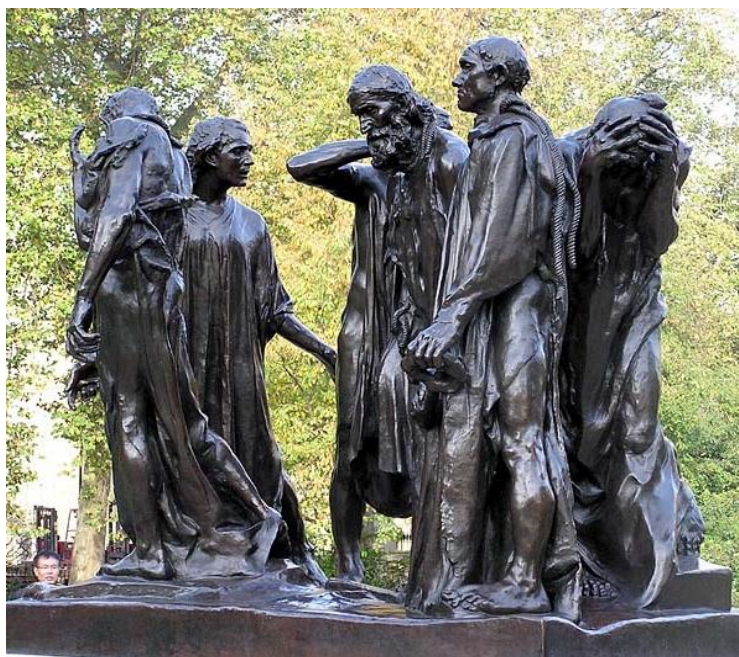


FIGURA 16 - *Os Burgueses de Calais*
 Auguste Rodin, 1889 — Escultura em bronze: 217 x 255 x 177 cm
 Paris, Museu Nacional Auguste Rodin
 Fonte: www.musee-rodin.fr/welcome.htm
 Acesso em: 29 dez. 2008

Esta composição coesa composta de seis figuras isoladas concebidas em escala real, apresenta uma indissolúvel união íntima das partes, como se fosse um só objeto. O grupo se mantém concentrado em si mesmo; em um mundo próprio, impregnado de uma vida sim, mas que em alguma parte se derramava e se perdia. O conjunto escultórico representa o instante em que iniciam o seu penoso caminho para a morte. Segundo Rilke, “essa obra plena de expressividade celebra o sacrifício, o fim da vida. Rodin modelou-os nus primeiramente, depois lhes deu o traje comum, a camisola, a corda e o passo pesado, arrastado, o andar desgastado dos anciãos. E criou o gesto impreciso do homem que caminha pela vida”.⁴¹⁸

3.4 BERNARDO DA MATA: SER ARBORESCENTE

Personagem símbolo da obra de Manoel de Barros, foi por nós selecionado por ser quem melhor se identifica com aquilo que é “desimportante”. Possui um pouco da ingenuidade da criança e dos desvarios do lunático; é ser propenso a transformações

⁴¹⁸ RILKE, *Rodin*, p. 65.

agregando a si próprio a transmutação do ser animado em inanimado, instante em que complementam-se os reinos animal e vegetal.

Definido pelo poeta como “[...] um bandarra velho, andejo, fazedor de amanhecer e benzedor de águas. Ele aduba os escuros do chão, conversa pelo olho e escuta pelas pernas como os grilos. Ele é o que falta para árvore ser gente”.⁴¹⁹

O personagem Bernardo não é ficção ou mito (FIG.17). Em 1935 Manoel de Barros conheceu esse “homem a escombros”. Em 1937, quando foi morar na fazenda do poeta, Bernardo “já estava íntimo dos bichos. Falava tudo sem voz: igual uma árvore”.⁴²⁰

Pessoa de confiança de Manoel que ele considera de grande sensibilidade, um ser encantado à natureza como são os rios e os sapos: “Esse Bernardo eu conheço de léguas. Ele é o único ser humano que alcançou de ser árvore. Por isso deve ser tombado a Patrimônio da Humanidade”.⁴²¹

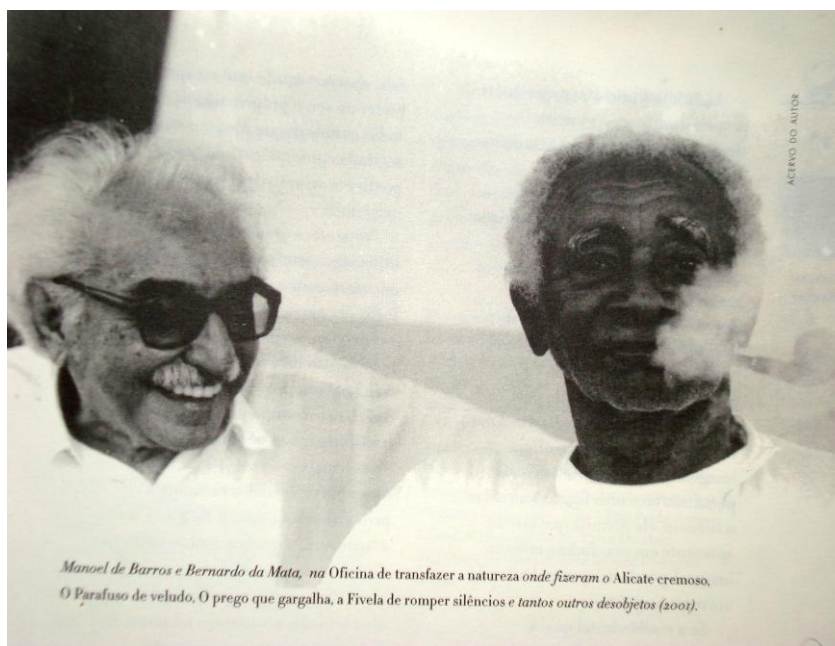


FIGURA 17

In: *Revista Poesia Sempre*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Ano 13, Número 21, 2005, p.47.

Neste ambiente fica demarcada a presença de Bernardo, interagindo no *locus* primordial pantaneiro:

Agora faz rastro neste terreiro. Repositório de chuva e bosta de ave é seu

⁴¹⁹ BARROS, *Gramática expositiva de chão (poesia quase toda)*, p. 322.

⁴²⁰ BARROS, In: SPÍNDOLA, *Celebração das Coisas*, p. 56.

⁴²¹ BARROS, *Cantigas para um passarinho à toa*, p. 30.

Chapéu. Sementes de capim, algumas abrem-se de suas unhas, onde o bicho de porco entrou e cresceu e já voou de asa e ferramentas.
De dentro de seus cabelos, onde guarda seu fumo, seus cacos de vidro,
Seus espelinhos – nascem pregos primaveris!

(BARROS, *Livro de Pré-coisas*, p. 41)

Bernardo coopera fazendo “um servicinho à toa”, com um trabalho que se compõe de coisas insignificantes:

[...] O que eu ajo é tarefa desnobre. Coisa de nove fora: teriscos, nhamenham, de réis, nilidades, oco, borra, bosta de pato que não serve nem para esterco. Essas descoisas: moscas de conas redondas, casulos de cabelo. [...] De modo que existe um cerco de insignificâncias em torno de mim: atonal e invisível. Afora pastorear borboletas, ajeito éguas para jumento, ensino papagaio fumar, assobio com o subaco. [...] Tenho que transfazer natureza. [...] No meu serviço eu cuido de tudo quanto é mais desnecessário nessa fazenda. Cada ovo de formiga que alimenta a ferrugem dos pregos eu tenho que recolher com cuidado. Arrumo paredes esverdeadas pros caramujos foderem. Separo os lagartos com indícios de água dos lagartos com indícios de pedra. [...] E de noite empedreço. Amo desse trabalho. Todos os seres daqui têm fundo eterno.

(BARROS, *Livro de Pré-coisas*, p. 45-46)

Em seu ócio, se ocupa de coisas que não se pode vender no mercado, estrupícios sem valor de troca como canivete de papel, guindaste para mosca, aranhas com olho de estame e um beija-flor de rodas vermelhas – artefatos sem serventia criados em sua “Oficina de Transfazer a Natureza”. Num velho baú, guarda alguns estranhos “instrumentos de trabalho”: prego que farfalha, abridor de amanhecer, esticador de horizontes e encolhedor de rios. Em sua oficina, Bernardo inventa de tudo e, ao criar coisas que não existem, Bernardo faz surgir imagens de uma realidade desobjetivada e aí “transfaz” a natureza e a si mesmo.

Personagem de *O Livro das ignoranças*, *Retrato do artista quando coisa*, *O guardador de águas*, *Tratado geral das grandezas do ínfimo* e *Livro de Pré-coisas*, confunde-se com a própria natureza integrando-se aos aspectos da gênese humana, fato evidenciado nos versos: “Quando de primeiro o homem era só, Bernardo era. Veio de longe com a sua pré-história. Resíduos de um Cuiabá-garimpo, com vielas rampadas e crianças papudas, assistiram seu nascimento.” Em suas andanças pela vida relata: “Vim do oco do mundo... vou para o oco do mundo”.⁴²² Este homem percorrido de existências habita nas bordas e opera na margem, na

⁴²² BARROS, *Livro de Pré-Coisas*, p. 41 e 47.

terceira margem. Quase invisível, sem substância, alienado, incorpora o nada, o oco. Na contra-mão do mundo contemporâneo, não tem espaço, não ocupa espaço.

Figura solitária, esse sujeito quase sem voz e sem vez incorpora o silêncio. Bernardo é o silêncio. De sua garganta escura e abortada brota uma voz quase inaudível. Em conversa com Pedro Spíndola, Manoel relata: “É um silêncio que cresce pra dentro formando o não-verbo. Dentro de sua boca o não-verbo está desabrochado [...] abandonou o dizer por meio de palavras pelo dizer por meio de silêncios. Não foi uma resolução, foi uma transfiguração”.⁴²³ [...]

Dessa maneira, Manoel de Barros relata os “escutamentos” de Bernardo, ser que ouve inexistências:

Bernardo da Mata nunca fez outra coisa
Que ouvir as vozes do chão
Que ouvir o perfume das cores
Que ouvir o silêncio das formas
E o formato dos cantos. Pois. Pois.
Passei anos a rabiscar, neste caderno, os
escutamentos de Bernardo.
Ele via e ouvia inexistências.
Eu penso agora que esse Bernardo tem cacoete para
poeta.

(BARROS, *Tratado geral das coisas do ínfimo*, p. 47)

No *Livro sobre nada* (BARROS, 1996, p.31) há uma referência a Bernardo como um “bocó, uma pessoa sem pensa”, termo assim definido pelo poeta:

Bocó é um homem acrescentado de criança. É o que fala sozinho bobagens profundas. É o que sabe construir seu ninho com pouco cisco. Bocó é o que gosta de vestir roupa rasgada nas idéias. É o que sempre tem o dom de traste atravessado nele. Bocó é aquele que olhando para o chão enxerga um verme sendo-o.

(BARROS, *Revista Poesia Sempre*, p. 20)

O fato de possuir íntimo de criança possibilita a Bernardo ignorar as regras que o prendem à realidade, tornando-se livre de qualquer convenção: “o grande luxo de Bernardo é ser ninguém. / Por fora é um galalau. / Por dentro não arredou de ser criança”.⁴²⁴

Espécie de homem primitivo pantaneiro, Bernardo

⁴²³ BARROS apud FILHO, In: *Celebração das Coisas*, p. 56.

⁴²⁴ BARROS, *Livro de Pré-coisas*, p. 46.

[...] tem alto grau de convivência com todas as coisas e animais [...] poder-se-ia dizer que Bernardo é uma espécie de homem adamítico-pantaneiro, pois vive em estado de graça, em comunhão com a vida efervescente e transmutante, que pulsa em qualquer região do pantanal.⁴²⁵

Quase bicho, quase árvore, esse personagem desregula a natureza:

Ele faz encurtamento de águas.
Apanha um pouco de rio com as mãos e espreme nos vidros
Até que as águas se ajoelhem
Do tamanho de uma lagarta nos vidros.
No falar com as rãs o exercitam.
Tentou encolher o horizonte
No olho de um inseto — e obteve!
[...] Como a foz de um rio — Bernardo se inventa [...]

(BARROS, *O guardador de águas*, p. 10)

Aos atributos hídricos de Bernardo, o poeta mescla outras funções metamórficas:

Era um ser irresolvido entre vergôntea e lagarto.
Tordos que externam desterro sentavam nele. Sua voz
Era curva pela forma escura da boca [...]
Era a cara de um lepidóptero de pedra. E tinha
Um modo de lua entrar em casa [...]

(BARROS, *Livro de Pré-coisas*, p. 48, 57)

Esse personagem captura uma multiplicidade de imagens: é coisa indefinida oscilando entre vergôntea, lagarto, lepidóptero e pedra. Essas informações desencadeiam um imaginário que se hibridiza nos três reinos. O polimorfismo expõe-se em sua personalidade por meio de metamorfoses.

A identificação com a árvore se processa por metamorfose – identificação e desejo de pertencimento a um universo vegetal, integrado na natureza. Homem e árvore perdem suas especificidades nos espaços sem fronteiras onde o humano e o vegetal se inter cruzam, estabelecendo um processo metamórfico. O poeta considera que Bernardo é aquele ser que

[...] tem pertinências para árvore.
O pé vai se alargando, via de calangos, até ser
Raizame. Esse ente fala com águas.

⁴²⁵ CASTRO, *A poética de Manoel de Barros: a linguagem e a volta à infância*, p. 45.

É rengo de voz e pernas.
 Se esconde atrás das palavras como um perro.
 Formigas se mantimentam nas nódoas de seu casaco.
 De um turvo cheiro órfico os caracóis o escurecem.
 Um Livro o ensinou a não saber nada — agora já sabe.
 Estrela encosta quase em sua boca descalça.

(BARROS, *O guardador de águas*, p. 24)

Detentor da capacidade de efetivar transformações, Bernardo “um dia chegou em casa árvore”.⁴²⁶ Fica evidenciado neste verso, o convívio com a natureza, numa mundivivência associada à busca da cosmogonia. Chegar em casa árvore é quase um ensinamento de como se tornar uma coisa, nesse caso uma árvore e que Manoel de Barros define como,

Árvore, s.f.

Gente que despetala
 Possessão de insetos
 Aquilo que ensina de chão
 Diz-se de alguém com resina e falenas
 Algumas pessoas em quem o desejo
 é capaz de irromper sobre o lábio
 como se fosse a raiz de seu canto.

(BARROS, *Arranjos para assobio*, p. 47)

O entendimento do termo árvore, o poeta já esclarece no poema: árvore, é “aquilo que ensina do chão”. Considerações como, “ter pertinências para árvore”, “entrar em estado de árvore”, “se anonimar de árvore”, “chegar em casa árvore”, “passar por desfolhamentos” e “morrer numa dor de árvore” são expressões que o poeta faz ao longo de sua obra e que equivalem a processos de vida, início e fim, nascimento e morte. É a existência em seu aspecto cíclico da evolução cósmica, maturação e regeneração.

Este viajante estradeiro é o exemplário do homem que ao passarinhar, no sentido de vadiar, devolve ao ser o agir que se traduz em liberdade:

Bernardo já estava quase árvore quando
 Eu o conheci.
 Passarinhos já construíam casas na palha
 do seu chapéu.
 Brisas carregavam borboletas para o seu paletó.
 E os cachorros usavam fazer de poste as suas
 pernas.
 Quando estávamos todos acostumados com aquele
 Bernardo-árvore
 Ele bateu asas e avoou.
 Virou passarinho.
 Foi para o meio do cerrado se um araquã.

⁴²⁶ BARROS, *O guardador de águas*, p. 12.

Sempre ele dizia que o seu maior sonho era
Ser um araquã para compor o amanhecer.

(BARROS, *O fazedor de amanhecer*, s/p)

Nesse poema, Bernardo materializa características essenciais do projeto poético de Manoel de Barros: uma pessoa simples e completamente imersa no ambiente natural. As próprias regras que regem sua existência são flexíveis: de homem tornou-se árvore e quando já bastante íntimo da natureza tornou-se ave e “avooou”.

Envolvido com os mistérios da vida, da natureza e com o ato de perambular, esse personagem emblematiza o “andarilho,” que poderia representar a insignificância e a marginalização. No entanto, nos meses de chuva, “enquanto as águas não descem e as estradas não se mostram, Bernardo trabalha pela bóia. Claro que resmunga. Está com raiva de quem inventou a enxada. E vai assustando o mato como um feiticeiro. Os hippies o imitam por todo o mundo”.⁴²⁷

Figura que causa espanto, é a pura adesão à natureza: “Fala com pedra, fala com nada, fala com árvore. As plantas querem o corpo dele para crescer por sobre. Passarinho já faz poleiro na sua cabeça”.⁴²⁸

Outra referência que o poeta faz ao ser ninguém é quando compara Bernardo a um pássaro: “O nome de um passarinho que vive no cisco é João-ninguém. Ele parece com Bernardo”.⁴²⁹ Esse personagem faz parte da galeria dos arquétipos dos “joões-ninguém” ou seja, daqueles representantes de uma classe social condicionada ao rebaixamento estamental.

No poema “Ninguém” encontramos as características apontadas em Bernardo:

Falar a partir de ninguém faz comunhão com as árvores
Faz comunhão com as aves
Faz comunhão com as chuvas
Falar a partir de ninguém faz comunhão com os rios,
Com os ventos, com o sol, com os sapos.
Falar a partir de ninguém
Faz comunhão com borra
Faz comunhão com os seres que incidem por andrajos.
Falar a partir de ninguém
Ensina a ver o sexo das nuvens
E ensina o sentido sonoro das palavras.
Falar a partir de ninguém
Faz comunhão com o começo do verbo.

(BARROS, *Ensaaios fotográficos*, p. 25)

⁴²⁷ BARROS, *Livro de Pré-Coisas*, p. 48.

⁴²⁸ BARROS, *Livro sobre nada*, p. 31.

⁴²⁹ BARROS, *Livro sobre nada*, p. 29.

Personagem apoderado pelo chão, é íntimo dos bichos: “Passarinhos do mato bentevi João-ferreira sentam no ombro desse bandarria para catar imundícia orvalho insetos”.⁴³⁰ O sentido dicionarizado de “Bandarra,” homem vadio, mandrião, foi recriado pelo poeta em seu livro *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, como temos a seguir:

O BANDARRA

Ele andava só por lugares pobres
 E era ainda mais pobre
 Do que os lugares pobres por onde andava.
 Falou de começo: Quem abandona a natureza entra a verme.
 Aves nutriam por ele deslumbramentos de criança.
 Ele sabia o sotaque das lesmas
 E tinha um modo de árvore pregado no olhar.
 O homem usava um dólmã de lã sujo de areia e cuspe
 De aves.
 Mas ele nem tô aí para os esterco.
 Era desorgulhoso.
 Para ele a pureza do cisco dava alarme.
 E só pelo olfato esse homem descobria as cores do amanhecer.⁴³¹

Manoel de Barros, além de cultivar o bandarrismo, associa o termo à pobreza, aos aspectos da caminhada peregrinante e às falas de um Ermitão.

Encantado, transformado, Bernardo metamorfoseado. Local de gorjeios:

[...] Esse homem
 Teria, sim
 O que um poeta falta para árvore.⁴³²

Podendo ser caracterizado como aquele “homem que pode ser explicado pelo meio que o modela”,⁴³³ esse personagem pantaneiro “[...] está pronto a poema”.⁴³⁴ [...]

⁴³⁰ BARROS, *Livro de Pré-Coisas*, p. 42.

⁴³¹ BARROS, *Tratado geral das coisas do ínfimo*, p. 49.

⁴³² BARROS, *O guardador de águas*, p. 22.

⁴³³ BASTIDE, *Brasil: terra de contrastes*, p. 92.

⁴³⁴ BARROS, *Livro de Pré-coisas*, 43.

CONCLUSÃO

Esta pesquisa abordou, em seu início, a poesia agramaticalizada, a metalinguagem, os neologismos, as miudezas e niilidades do solo pantaneiro que Manoel de Barros, em devaneio, vê com uma lupa, bem como as brincadeiras e os jogos de faz-de-conta no quintal de sua infância.

Para descontaminar as palavras, o poeta desconstrói a gramática rígida que condiciona formas pouco maleáveis e estanques para praticar uma “agramaticalidade quase insana.” Para tanger o desconhecido, é preciso arrombar a gramática, desescrever a língua. Essa é a luta do poeta: escrever uma poesia burlando as regras. Assim, sai da trilha, erra caminhos e faz questão de se situar fora da margem rompendo com os automatismos e, com isso, inaugura novos e amplos horizontes. Sua poesia demonstra que ser poeta é transgredir.

Seus devaneios reivindicam a liberdade, ocasião em que pratica vôos sem limites valorizando uma imaginação miniaturizante em que o ínfimo faz o poeta delirar. Manoel de Barros trafega do ordinário ao extraordinário. Praticando uma estética da ordinariedade, o poeta busca a redenção das coisas simples da terra. Rasteja nas dimensões minúsculas do universo do chão em que a própria miniatura é proposta por encerrar em si um valor imaginário. Manoel “cisca” o chão em busca de alimento para sua poesia: o cisco remete à idéia de uma poesia interligada ao contexto telúrico, possibilitando ao insignificante ser promovido à condição de poético.

A lupa de Manoel de Barros é a infância redescoberta que devolve ao poeta a visão engrandecida da criança. Ao retomar à percepção pura da infância, lança um olhar afetivo sobre o passado e remontando lembranças de um tempo que guarda um sentimento de solidão, de isolamento total. Onde nada acontecia, a criança-poeta inventa, transcende, podendo até “desorbitar pela imaginação”.

O quintal do pantanal representa o universo em sua dimensão imaginária ou lúdica, palco para crianças, loucos e poetas exercerem a fútil fantasia; local ideal ao surgimento da inspiração poética e para a gênese do trabalho com a linguagem. É aí que acontecem as brincadeiras poéticas. A infância se desloca para a poesia num jogo de faz-de-conta, instante em que o poeta fala e escreve “em absurdez.” Parte desse tempo passou esmiuçando as coisas do chão, o resto foi produzido pela palavra, pela invenção. A busca da linguagem inaugural passa pela criação de neologismos. São palavras ditas por crianças que no gozo da liberdade plena podem reinventar a língua.

A obra barreana se fundamenta na soberania da palavra considerando como um aspecto preponderante o trabalho com a linguagem. Tudo em Manoel de Barros é preocupação com a linguagem manifestada pelo desejo de recuperar a virgindade das palavras. Por meio do exercício metalingüístico a palavra é ao mesmo tempo objeto de análise e instrumento de reflexão. É interessante observar que a maioria de seus títulos aponta para a natureza lingüística e retórica da experiência barreana: Tratado, Ensaio, Compêndio, Livro, Exercícios, Gramática, Poemas, Poeminhas e Poesias.

Em um segundo momento discutimos de que maneira a imagética se manifesta em seus versos, destacando a incongruência e os desvios da norma como propulsores de toda a visualidade, numa linguagem que se faz desarticulada, gerando o ilogismo e vinculando sua poética ao surrealismo. Abordamos também a intertextualidade no diálogo com os artistas da Vanguarda Européia, fator que igualmente alimenta de imagens o discurso poético barreano contribuindo para enriquecer a plasticidade de sua linguagem. Em seus bonecos o poeta adota a mesma característica do traço sintético das figuras que compõem a série *O Touro* de Picasso.

É uma prática comum em Manoel de Barros a aproximação de palavras e realidades díspares somente sendo possível conciliar os paradoxos pela imagem que, ao realizar-se na imaginação, concretiza-se na linguagem. O poeta cria sua poesia utilizando-se de imagens oriundas do estado do devaneio que também nos remete a uma aproximação da concepção surrealista. Manoel de Barros bebeu na fonte de Rimbaud de onde herdou o desregramento dos sentidos. Seu poetar ilógico desfruta da fantasia criadora na voz dos loucos e dos bêbados, uma vez que são capazes de burlar as normas condicionantes.

A imagem literária, beneficiária das metáforas, explicita-se como expressão máxima da sua liberdade desencadeando uma pluralidade de significados.

As outras visualidades freqüentes em Manoel de Barros apresentam-se aos nossos olhos quando sua poética se envereda pelo universo da arte, momento propício para percebermos muitos pontos de convergência entre a poética barreana e o onirismo, a cor, o traço fragmentado e a livre fantasia.

A profusão de cores, formas, linhas e movimentos produzem impressões sensoriais que disseminam, no nível da linguagem, uma abundância imagética sustentadas na sinestesia. Manoel de Barros é um escritor sensível e plástico, na medida em que é capaz de traduzir por meio da palavra suas sensações em imagens. Isso significa que o visual e o verbal se inscrevem em uma mesma linguagem, ainda que as mídias veiculadoras da mensagem sejam distintas.

Finalmente apresentamos o Pantanal como matriz da poesia barreana o qual se configura como um mundo primitivo pleno de riqueza visual, olfativa, tátil, universo permeável ao devaneio e ao delírio. Local propício para o poeta tecer reflexões sobre a “incompletude” do ser humano, tendo como esteio a cosmovisão do andarilho desumanizado que, errando por caminhos incertos, se irmana às plantas e aos bichos, como Bernardo da Mata, ser adâmico e portador de referências vegetais e animais. O processo da transfiguração, na poética barreana privilegia a transmutação do ser humano, o qual é visto como elemento constituinte da natureza.

Por entre as folhas das árvores, por entre os cantos dos pássaros, o poeta faz sussurrar a voz de sua ancestralidade. A natureza é mais que cenário, é matéria-prima de sua poesia. Ventre que possibilita transfigurações e libertação e que compõe os delírios de seus versos. Dessa natureza nasce o encantamento da palavra, os “deslimites” do verbo e as “peraltagens” poéticas.

Manoel de Barros descobre nas pequenas coisas que povoam este chão, os seres desacontecidos, habitantes do ermo, “des-heróis” portadores de “entidade coisal”, trastes, que ele transforma em poesia. O poeta, ligado ao húmus do pantanal, denuncia o ser e o seu existir marginalizado, por meio de uma palavra que também se inscreve à margem. Entretanto, nas imagens telúricas a essência do homem pantaneiro se concretiza em traços universais.

A reflexão se encerra com uma abordagem fundamentada nos pressupostos fenomenológicos de Bachelard em que dois elementos determinantes da natureza, água e pedra, são compreendidos como “hormônios” que ajudam a assimilação íntima do real disperso em suas formas. Estimulam, assim, a condição de materialidade do mundo na construção de coisas, para se expressarem em imagens e imaginação.

Manoel de Barros diz que “ninguém é pai de um poema sem morrer.”⁴³⁵ De tanto morrer e reviver criando significativas composições poéticas, o bardo pantaneiro torna-se imortal. Nossa reflexão continuará, portanto, percorrendo as “trilhas” do infinito, apreciando a estética do percurso e reverenciando a misteriosa maestria do poeta, cujas palavras não só instauram o homem, mas, sobretudo, dão-lhe poesia.

Profundo conhecedor das leis que regem a linguagem, este poeta é capaz de transubstanciar a natureza dos objetos numa linguagem que constrói o homem e as coisas, pois funde as essências, transgredindo as leis que regem as espécies. Por isso, homem é árvore, e Manoel, um grande poeta.

⁴³⁵ BARROS, *Arranjos para assobio*, p. 25.

OBRAS DE MANOEL DE BARROS

- BARROS, Manoel de. *Poesias*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1956.
- _____. *Gramática expositiva do chão*. Rio de Janeiro: Record, 1974.
- _____. *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- _____. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- _____. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- _____. *Livro de Pré-Coisas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997, 94 p.
- _____. *Concerto a céu aberto para solo de aves*. Rio de Janeiro: Record, 1998, 63 p.
- _____. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 1998, 81 p.
- _____. *Para encontrar o azul eu uso pássaros: o Pantanal por Manoel de Barros*. Curitiba: Clichepar Ed., 1999.
- _____. *Compêndio para uso de pássaros*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- _____. *Exercício de ser criança*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999.
- _____. *Ensaaios fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____. *O fazedor de amanhecer*. Rio de Janeiro: Salamandra, 2001.
- _____. *Matéria de poesia*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- _____. *O Guardador de águas*. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- _____. *Memórias inventadas*. São Paulo: Planeta, 2003.
- _____. *Poemas rupestres*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- _____. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- _____. *Arranjos para assobio*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- _____. *Cantigas para um passarinho à toa*. Rio de Janeiro: Galerinha Record, 2007.
- _____. Bocó. In: *Revista Poesia Sempre*. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Ano 13, Número 21, 2005.

Entrevistas

- BARROS, Manoel de. *As coisas que não existem são mais bonitas*. Entrevista a Alberto Pucheu. Cadernos culturais e pedagógicos, do Centro Educacional de Niterói. v.3, n.1, Janeiro/Junho 1994. p.193-195.
- _____. Sobreviver pela palavra. *Gramática expositiva de chão (poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. Entrevista concedida a José Otávio Guizzo, p.307- 311.

- _____. Pedras aprendem silêncio nele. *Gramática expositiva de chão (poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. Entrevista concedida a Turiba e João Borges, p. 323-343.
- _____. *Exercício em Prosa, Luna & Amigos, Centopéia XIII*. Disponível em <<http://www.lunaeamigos.com.br/centopeia/c13.htm>> Acesso: 08-dez.-2008.
- _____. A prática poética da infância. In: *Revista Poesia Sempre*. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional Ano 13, Número 21, 2005. Entrevista concedida a Ana Cecília Martins.
- _____. Respostas a 5 perguntas do jornalista João Borges Filho. In: SPÍNDOLA, Pedro (org). *Celebração das coisas: Bonecos e Poesias de Manoel de Barros*. Campo Grande: Fundação Manoel de Barros, 2006.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Ordália Alves. Depoimentos. In: SPÍNDOLA, Pedro (org.). *Celebração das coisas: Bonecos e Poesias de Manoel de Barros*. Campo Grande: Fundação Manoel de Barros, 2006.
- AMORIM, Luiz Carlos. O livro sobre nada. Disponível em <<http://br.geocities.com/prosapoesiaecia/nadamanoelbarrosvest.htm>>. Acesso: 19-dez.-2008.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.
- ANDRADE, Paulo de & SILVA, Sérgio Antônio. *Um Corp'a'screver*. Belo Horizonte: FAE/UFGM, 1997.
- ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFGM, 2006.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. 2.ed. São Paulo: DIFEL, 1986.
- _____. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____. *A chama de uma vela*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A , 1989.
- _____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *A terra e os devaneios da vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARROS, Luis André. *O tema da minha poesia sou eu mesmo*, p.1. Disponível em <<http://www.revista.agulha.nom.br/barros04.html>> Acesso: 17-jun.-2007.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987. 318 p.
- _____. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BASTIDE, Roger. *Brasil: terra de contrastes*. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1974.
- BASTOS, Luciete. Fazendeiro de Poesias: uma leitura do livro ensaios fotográficos de Manoel de Barros. Disponível em <http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/semiosfera45/conteudo_rep_lbastos.htm> Acesso: 21-mai.-2007.

- BATCHELOR, David. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre-guerras*. São Paulo: Cosac Naify, 1998.
- BATISTA, Orlando Antunes. *Lodo e ludo em Manoel de Barros*. Rio de Janeiro: Presença, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo: Summus, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. v. 1. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia da Letras, 2000. Trad. José Marcos Macedo. Org Calin-Andrei Mihailescu.
- BOPP, Raul. *Cobra Norato*. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BRANCO, Lúcia Castello de. *Palavra em estado de larva – A matéria poética em Manoel de Barros*. In: SUPLEMENTO LITERÁRIO. Minas Gerais. Belo Horizonte, v. 19, n.907, p.1, fev. 1984.
- _____. *7 Olhares sobre os escritos de Barros e Pessoa*. Belo Horizonte: UFMG, 1995.
- _____. In: BARROS, *O guardador de águas*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 71.
- BRANDÃO, Luis Alberto, Leituras do espaço na recepção crítica da obra de Guimarães Rosa. *Veredas de Rosa III / Organização Lélia Parreira Duarte...[et al]*. – Belo Horizonte: PUC Minas, Cespuc, 2007.
- BRETON, André. *Manifesto do surrealismo* (1924). Paris: Gallimard, 1983.
- BYLAARDT, Cid Ottoni. Que poesia é essa do Manoel? Disponível em <<http://www.geocities.com/vestibular2001/ufmg/livrodasignorancas.html>> Acesso:22-mar.-2008.
- CAETANO, Rodney. A revolução lúdica de Manoel. Disponível em <<http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=5&lista=0&subsecao=0&ordem=1223&semlimite=todos>> Acesso: 21-fev.-2009.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- CAMARGO, Giorandina Ortiz de. *Guimarães Rosa e Manoel de Barros: confluências poéticas*. *Vintém de cobre*. Goiás, ano I, n. 1, p. 43-53, 1999.
- CARONE, Modesto. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Editora Perspectiva S A. 1974.
- _____. *A poética do silêncio*. São Paulo, Perspectiva, 1979.

- CARPINEJAR, Criação das palavras, fragmentos do ensaio 'A teologia do traste – a poesia de Manoel de Barros', p.3. Disponível em <http://www.revistazunai.com.br/ensaios/manoel_de_barros_carpinejar.htm> Acesso: 27-jan.-2009.
- _____. A teologia do traste. A eterna lição da poesia como descoberta consensual. In: *Revista Poesia Sempre*. Uma publicação da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Ano 13, Número 21, 2005.
- CASA NOVA, Vera. *Rastros*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- _____. *Fricções: traço, olho e letra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- CASTELLO, José. Manoel de Barros busca o sentido da vida. *Jornal de Poesia*. Disponível em <<http://www.secrel.com.br/JPOESIA/castel09.html>> Acesso: 17-dez.-2008.
- _____. Manoel de Barros faz do absurdo sensatez. Disponível em <<http://www.revista.agulha.nom.br/castel11.html>> Acesso: 13-nov.-2008.
- CASTRO, Afonso de. *A poética de Manoel de Barros: a linguagem e a volta à infância*. Brasília: Universidade de Brasília, 1991.
- CHÈNIEUX-GENDRON, Jaqueline. *O surrealismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- COSTA, Do capítulo descobertas tardias. Disponível em <www.screamyell.com.br/pms_cnts/manoeldebarros.htm-42> Acesso: 22-ago.-2008.
- CRUZ, Éster Mian. *A metapoesia em Manoel de Barros*. Toledo: Universitária. Revista das Faculdades Integradas Toledo. V.2, n.2, dez. 1999.
- DAVID, Nismária Alves. A poesia de Manoel de Barros e o mito de origem. *Terra Roxa e Outras Terras, Revista de Estudos Literários*, Universidade Estadual de Goiás, n. 5, p. 17-32, 2005.
- DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.
- DURAN, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993.
- _____. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FELLICIO, Vera Lúcia G. *A imaginação simbólica nos quatro elementos*. São Paulo: Edusp, 1997.
- FERNANDES, José. *A loucura da palavra*. Barra das Garças: Universidade Federal de Mato Grosso, Centro Pedagógico de Barra do Garça, 1987.

- FILHO, Antônio Gonçalves. *A Folha de São Paulo*. Entrevista concedida ao repórter Antônio Gonçalves Filho em 15 de abril de 1989.
- FILHO, Pedro Chaves dos Santos. Depoimentos. In: SPÍNDOLA, Pedro (org.). *Celebração das coisas: bonecos e poesias de Manoel de Barros*. Campo Grande: Fundação Manoel de Barros, 2006, p. 33-34.
- FILHO, Francisco Perna. Manoel de Barros abrindo fendas com o corpo, p.1. Disponível em <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/fpernaens1.html>> Acesso: 16-jul.- 2008.
- FILHO, Teotônio Marques, O livro das ignoranças. Disponível em <<http://www.portrasdasletras.com.br/pdtl2/sub.php?op=resumos/docs/ignoracas>> Acesso: 13-abr.-08.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do Século XX)*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- GUIZZO, José Otávio. Sobreviver pela palavra. In: BARROS, *Gramática expositiva de chão (poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- HOUAISS, Antônio. Humildemente. In: BARROS, *Arranjos para assobio*. Rio de Janeiro: Record, 1982, p. 11.
- HUCHET, Stéphane. De Rerum Natura. A nascente da imagem. In: *Linhas de Fuga*. Belo Horizonte: s/n. Cat. Exp. Cemig. Gal. Arte, nov. 2001.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. João e Maria. *Chico Buarque, letra e música*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- JÚNIOR, Adalberto Muller. *Manoel de Barros: o avesso visível*. Revista USP, set.out.nov., 2003, Brasil República.
- KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- KLINTOWITZ, Jacob. *O ofício da arte: a escultura*. São Paulo: SESC, 1988.
- _____. *A cor inexistente e o aprendiz do novo*. São Paulo: Editora Odisséia Ltda, 1978.
- KOOGAN/HOUAISS. *Enciclopédia e dicionário ilustrado*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1993.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LEAL, Bernardina. Leituras da infância na poesia de Manoel de Barros. In: KOHAN, Walter (org.) *Lugares da Infância: Filosofia*. CNPQ, DP&A. Rio de Janeiro, 2004.

- LINHARES, Andrea Regina Fernandes. *Memórias inventadas: figurações do sujeito na escrita autobiográfica de Manoel de Barros*. 2006. Dissertação (Mestrado em História da Literatura – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006).
- McLUHAN, Marshall & PARKER, Harley. *O espaço na poesia e na pintura através do ponto de fuga*. São Paulo: Hemus, 1975.
- MARINHO, Marcelo *et al.* *O brejo e o solfejo*. Brasília: Ministério da Integração Nacional: Universidade Católica Dom Bosco, 2002.
- MARINHO, Marcelo e MAGALHÃES, Magda. *Guardador de inutensílios. A brasilidade em Manoel de Barros e Guimarães Rosa: do regional ao universal*. Cadernos de cultura, no 5, maio. Campo Grande: UCDB, 2002.
- MARTINS, Ana Cecília. A prática poética da infância. In: *Revista Poesia Sempre*. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Ano 13, Número 21, 2005.
- MARTINS, Bosco *et al.* *Entrevista Barros: Caminhando para as origens*. Disponível em <http://www.douradosinforma.com.br/entrevistas.php?id_ent=33> Acesso: 21-abr.-2007.
- MARTINS, Bosco. Aos noventa anos Manoel de Barros se considera um songo. Especial para a *Revista Caros Amigos*. Disponível em <www.boscomartins.com.br/lista_view.php?menuID=6> Acesso: 25-jan.-2009.
- MENEGAZZO, Maria Adélia. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande: CECITEC/UFMS, 1991.
- _____. A poética visual de Manoel de Barros. Disponível em <<http://www.google.com.br/search?hl=ptBR&q=menegazzo+manoel+de+barros&btnG=Pesquisar&meta=>>> Acesso: 04-fev.-2008.
- MENEZES, Cynara. O artista quando coisa. In: *Jornal da poesia*. Fortaleza: Disponível em: <www.secrel.com.br/jpoesia/1cynara2.html> Acesso: 25-abr.-2005.
- MENEZES, Edna. Manoel de Barros: O poeta universal de Mato Grosso do Sul. Disponível em: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/ednamenezes1.html>>. Acesso: 15-abr.-2007.
- _____. A auto-reflexão em “Estado de palavra” na poética de Manoel de Barros. Disponível em <www.secrel.com.br/jpoesia/ednamenezes2.html> Acesso: 19-jan.- 2009.
- _____. *Quatro expoentes da literatura sul-mato-grossense*. Campo Grande: Gráfica e Editora Athenas, 2002.
- MIRÓ, Joan. *A cor dos meus sonhos: entrevistas com Geroges Raillard*. Trad. Neide Luzia de Rezende. 3. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 1992.

- MINK, Janis. *Miró*. Koln: Benedikt Taschen, 1994.
- MOISÉS, Massaud. *A criação poética*. São Paulo: Melhoramentos, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.
- MULLER, Adalberto. Manoel de Barros: o avesso visível. *Revista da USP*, São Paulo, v. 59, p. 275-279, 2003.
- NADEAU, Maurice. *História do surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1974, p. 169.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. David Gomes Jardim Junior. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1983.
- PARMELIN, Hélène. As Metamorfoses de um Touro. In: *O Correio da Unesco*, ano 9, no 2, fev, 1981. Disponível em <<http://www.lmc.ep.usp.br/people/jcyro/index5724.htm>> Acesso:31-01-2009.
- PARTSCH, Susanna. *Klee*. Colônia: Ed. Taschen, 1993.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- _____. A maçã de fogo na árvore da sintaxe. In: PONGE, Robert. *Surrealismo e novo mundo*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1991.
- PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial Ltda/EDUFF, 2002.
- PEREIRA, Fábio Mazziotti; MARINHO, Marcelo. Vertentes do niilismo na obra poética de Manoel de Barros. In: PINHEIRO, Carlos Eduardo Brefore. *O hermetismo da poesia de Manoel de Barros*. Araçatuba, São Paulo. Revista das Faculdades Integradas Toledo. Volume 3, Número 1, junho, 2000.
- POUND, Ezra. *O ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- PUCHEU, Alberto. Do esbarro entre poesia e pensamento: uma aproximação à poética de Manoel de Barros, In: *Revista Poesia Sempre*, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Ano 13, Número 21, 2005, p. 40 e 42.
- QUINET, Antônio. *A teoria clínica da psicose*. São Paulo: Forense Universitária, 1997, p. 220-227.
- READ, Herbert. *A arte de agora, agora*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- RILKE, Maria Rainer. *Rodin*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2003.
- RODIN, Auguste. *A Arte - Conversas com Paul Gsell / Auguste Rodin*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

- ROSA, Maria da Glória Sá, MENEGAZZO, Maria Adélia, RODRIGUES, Idara N. Duncan. *Memória da arte de Mato Grosso do Sul: histórias de vida*. Campo Grande, MS: UFMS/CECITEC, 1992.
- RUSSEF, Ivan, MARINHO, Marcelo, NOLASCO, Paulo Sérgio dos Santos. *Ensaio Farpados: Arte e cultura no pantanal e no cerrado*. Campo Grande, UCDB, 2003.
- SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco. *Guimarães Rosa e Manoel de Barros: um guia na rota para o sertão*. Disponível em <http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/convidado20.htm> Acesso: 11-jun.- 2008.
- SÁVIO, Lígia. A poética de Manoel de Barros: uma sabedoria da terra. p. 10. Disponível em <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/352/35201505.pdf> Acesso: em 27-set.-2008.
- SILVEIRA, Ênio. Sempre novo alquimista do verbo. In: BARROS, *Livro das ignoranças*, Rio de Janeiro: Record, orelha, 1997.
- SPÍNDOLA, Pedro (org.). *Celebração das coisas: bonecos e poesias de Manoel de Barros*. Campo Grande: Fundação Manoel de Barros, 2006.
- SOUZA, José Cavalcante de. *Os Pré-socráticos; fragmentos – doxografia e comentários*. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda.
- STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- SYLVESTER, David. *Sobre arte moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.
- TURIBA, Luiz; BORGES, João. Pedras aprendem silêncio nele. In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- VASCONCELOS, Vânia Maria de. *A poética “in-verso” de Manoel de Barros: Metalinguagem e paradoxo representados numa “disfunção lírica.”* Orientadora: Olga de Sá. 2002. 152 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia universidade Católica de São Paulo. São Paulo.
- WALDMAN, Bertha. A poesia ao rés do chão. In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- WITTIKOWER, Rudolf. *A escultura*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

WOLFF, Fausto. In: BARROS, *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

Filmografia

SÓ DEZ por cento é mentira. Documentário. Direção: Pedro Cezar Duarte Guimarães. Produção: Artesanato Eletrônico. Co-produção: VIT Produções, 1998. Intérpretes: Manoel de Barros, Bianca Ramoneda, Joel Pizzini, Fausto Wolff, Adriana Falcão, Eliza Lucinda. Longa-metragem (76 min.), son., color., Disponível em: <<http://video.globo.com/VIDEOS/Player/Entretenimento/,,GIM890318-7822ASSISTA+AO+TRAILER+DO+FILME+SO+DEZ+POR+CENTO+E+MENTIRA,00.html>> Acesso: 25-fev.-2009.

Uma tarde com Manoel de Barros

Campo Grande, 28 de agosto de 2008

O poeta vem até o portão de sua casa me receber com o texto na mão que lhe enviei nas mãos e pergunta: “___ Wanêssa, por que pedra? Pedra não tem no pantanal”. E eu respondo: ___ “Poeta, a pedra está em seus versos. Com ela o silêncio, a inércia e todas as impossibilidades”. E ele então me disse, em carta dois dias depois: “___ Você bem descobriu porque a palavra Pedra é o meu amparo, é amparo da minha solidão e do meu silêncio”. E se despede o poeta: “___ Estou a esperar a segunda parte da sua tese. Estou curioso porque sua inteligência e sensibilidade descobrem o que há nos meus silêncios e nas minhas palavras”.

Passaram-se quase três horas e dessa tarde gostosa ficaram na lembrança momentos inesquecíveis de sua fala mansa sobre a infância, da imagem que habita sua poesia transfigurando o mundo e as coisas, dos delírios da criança, dos poetas e dos tontos – resquícios bachelardianos e a saudade da convivência com Bernardo da Mata.

“A voz de Deus habita as crianças, os tontos, os passarinhos e os poetas”.

“A imagem quase sempre é infantil. É um desenho da imaginação, é um desenho torto”.

“Poeta tem que humanizar as coisas. A transfiguração é um dever do poeta que a gente carrega”.

“Não sou capaz de escrever sem fazer imagem”.

“Eu tenho muita visão que não tem sentido nem regência; é uma coisa infantil”.

Entusiasmo por Guimarães Rosa. Escreveu 70 páginas e ficou enfurecido consigo mesmo. “Estava vestido de Rosa. Fiquei encabulado e rasguei tudo”.

“A imaginação criadora diminui muito com a idade, vai encolhendo”.

“O artista vive é de devaneio, de sonho. Nós não temos outra razão de estar aqui, só sonhar”.

“Muita coisa toca em mim de Bachelard. O devaneio, o sonho é coisa de poesia”.

“O primeiro toque, o primeiro vento que você recebe no rosto vem da infância”.

“Eu tenho muita fascinação pelo primitivo”.

“A criação da gente, o primeiro descobrimento do mundo, o conhecimento do mundo vem do conhecimento primário e é dessa maneira que faço minha poesia”.

“Fui descobrir com Pe. Vieira que a palavra presta é pra fazer arte”.

“Bernardo, conversa com água, árvore. Bernardo, beato de árvores passou um tempo dormindo numa árvore”.

“A amizade dele era encantadora”.

“A infância da palavra é uma coisa que me persegue nos meus sonhos”.

“Água, areia, árvore, bicho tem no pantanal. Pedra não. A pedra dá uma consistência melhor para uma frase, tira a moleza dela”.

“Você bem descobriu porque a palavra Pedra é o meu amparo, é amparo da minha solidão e do meu silêncio”.