

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE  
MESQUITA FILHO”  
CAMPUS DE SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

Suzel Domini dos Santos

**Manoel de Barros e a Oficina de Transfazer Natureza**

São José do Rio Preto – SP  
2013

Suzel Domini dos Santos

## **Manoel de Barros e a Oficina de Transfazer Natureza**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração – Teoria da Literatura, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Susanna Busato

Santos, Suzel Domini dos.  
Manoel de Barros e a oficina de transferir natureza / Suzel Domini dos Santos. - São José do Rio Preto: [s.n.], 2013.  
172 f. ; 30 cm.

Orientador: Susanna Busato  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira - História e crítica. 2. Poesia brasileira - História e crítica. 3. Barros, Manoel de, 1916 - Crítica e interpretação. 4. Metalinguagem. 5. Surrealismo (Literatura) I. Busato, Susanna. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU - 821.134.3(81).09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE  
Campus de São José do Rio Preto – UNESP

Suzel Domini dos Santos

## **Manoel de Barros e a Oficina de Transfazer Natureza**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração – Teoria da Literatura, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

### **Banca Examinadora**

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Susanna Busato  
UNESP – São José do Rio Preto  
Orientador

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Betina Bischof  
USP – São Paulo

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Heloísa Martins Dias  
UNESP – São José do Rio Preto

São José do Rio Preto, 22 de março de 2013

Dedico este trabalho aos meus pais, Sebastião e Marta, que sempre acreditaram muito mais do que eu mesma.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, e acima de tudo, agradeço a Deus, minha Força e Segurança, pois sem Ele eu nada seria.

Inscrevo aqui, também, meus sinceros agradecimentos a todos aqueles que de algum modo contribuíram para a concretização deste trabalho. Em especial, agradeço:

Aos meus pais, Sebastião José dos Santos e Marta Domini dos Santos, que sempre estiveram presentes. Minha eterna gratidão pelo amor-coruja, por todos os sacrifícios, e pelo incentivo constante.

À minha querida avó, Elvira Domini, pelo desvelo.

Aos meus irmãos e companheiros, Iguer e Adriel, pelo carinho, e pelo exemplo de disciplina e determinação.

À professora Susanna Busato, pela orientação precisa e cuidadosa.

Aos professores Diana Junkes Bueno Martha e Márcio Scheel, membros da comissão julgadora do Exame de Qualificação desta dissertação de mestrado, cujos questionamentos e sugestões me indicaram significativas possibilidades de desdobramento.

Às professoras Betina Bischof e Maria Heloísa Martins Dias, membros da comissão julgadora desta dissertação de mestrado, pela pronta e atenciosa disposição de diálogo. É com seriedade e empenho que tomarei os novos caminhos apontados na continuação do meu estudo sobre a poesia de Manoel de Barros.

Aos professores da graduação e da pós-graduação da área de Letras da UNESP – Campus de São José do Rio Preto, pela participação ativa na minha formação.

Aos funcionários da Seção de Pós-graduação e aos funcionários da Biblioteca da UNESP – Campus de São José do Rio Preto.

Aos meus amigos mais próximos, por me compreenderem, e pelas palavras de cumplicidade e encorajamento.

À CAPES, pelo apoio financeiro.

O mundo era um pedaço complicado para o menino que viera da roça. Não vi nenhuma coisa mais bonita na cidade do que um passarinho. Vi que tudo o que o homem fabrica vira sucata: bicicleta, avião, automóvel. Só o que não vira sucata é ave, árvore, rã, pedra. Até nave espacial vira sucata. Agora eu penso uma garça branca de brejo ser mais linda que uma nave espacial. Peço desculpas por cometer essa verdade. (Manoel de Barros, *Memórias inventadas*)

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
I. O PRODUTO	20
1.1. Aspectos da poesia de Manoel de Barros	20
1.2. O ofício de guardar águas	52
II. O ENGENHO E A MATÉRIA-PRIMA	66
2.1. Manoel de Barros e o surrealismo	66
2.2. O apanhador de desperdícios	87
2.3. A Natureza como potência	103
III. O PROJETO E O PROJETISTA-OPERÁRIO	122
3.1. Da poesia como desígnio lúcido	122
CONSIDERAÇÕES FINAIS	151
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	160
BIBLIOGRAFIA	165
ANEXOS	167

## RESUMO

Manoel de Barros, poeta que surgiu no horizonte da literatura brasileira no ano de 1937, tem na imagem poética e na metalinguagem os principais pontos de força de sua poesia, ou seja, a poesia barrosiana se caracteriza pela interpenetração de dois espaços de linguagem, o imagético e o metalinguístico. A matéria-prima da elaboração imagética de Manoel de Barros é buscada, principalmente, nos paradigmas lexicais da natureza, do Pantanal mato-grossense e do ínfimo. Quanto ao princípio de base que rege a construção da imagem poética, destacamos a fusão de realidades totalmente dissonantes entre si. Os elementos que servem de matéria-prima são retirados de seus lugares habituais e atualizados por um olhar subjetivo que opera por via da analogia, o que acaba por gerar uma Natureza poética supra-real que tende a desacomodar o leitor na medida em que lhe rouba as referências. Tal operação retoma recursos de construção poética utilizados pelos surrealistas. À luz de um diálogo com fundamentos da modernidade lírica, e de uma revisitação ao surrealismo, lançamos foco sobre um livro em específico, *O guardador de águas*, que traz concomitantemente a atuação e a concepção da Natureza como metalinguagem. A partir da análise de uma seleção de poemas que compõem o livro em questão, buscamos mostrar que Manoel de Barros introjeta nas malhas de um discurso poético densamente imagético seu pensamento crítico, fazendo do poema um suporte para a crítica.

**PALAVRAS-CHAVE:** Manoel de Barros; imagem; metalinguagem; surrealismo.

## ABSTRACT

Manoel de Barros, a poet that appeared on the horizon of Brazilian literature in 1937, has the poetic image and the metalanguage as the main strength points of his poetry, that is, the Barrosiana poetry is characterized by the interpenetration of two spaces of language, the imaging and the metalinguistic. The raw material of the imaging elaboration of Manoel de Barros is searched, mainly, on the lexical paradigms of nature, of the intimate and of the Pantanal from Mato Grosso and Mato Grosso do Sul. Regarding the base principle that governs the construction of the poetic image, we highlight the fusion of totally dissonant realities between themselves. The elements used as raw materials are taken from their usual position and updated by a subjective look that operates by means of analogy, what generates an above-real poetic Nature that tends to cause strangeness to the reader once it removes the references. This operation retakes poetic construction resources used by the surrealists. Regarding a dialog with the lyrical modernity foundations and a revisit of surrealism, we focus on a specific book, *O guardador de águas*, that brings concomitantly the action and the conception of Nature as metalanguage. From the analysis of a selection of poems that constitute the referred book, we intent to show that Manoel de Barros introjects in the tissue of a densely imaging poetic discourse his critical thought, making the poem a support for the criticism.

**KEYWORDS:** Manoel de Barros; image; metalanguage; surrealism.

## INTRODUÇÃO

Las redes de pescar palabras están hechas de palabras. (Octavio Paz, “El lenguaje”)

O objetivo deste estudo está em traçar uma possibilidade de leitura da poesia de Manoel de Barros por intermédio da análise detida de um único livro, a saber, *O guardador de águas*, que foi publicado pela primeira vez no ano de 1989. Baseamos a escolha deste método de estudo na ideia, defendida por Sanches Neto (1997) e sugerida por Dias (2009), de que existe na poesia de Manoel de Barros uma unidade de forma e de conteúdo, aspecto que trataremos com mais profundidade logo adiante.

Reconhecemos que esse modo de abordar a obra de um autor pode engenhar muitas armadilhas em nosso percurso crítico, e, entre elas, destacamos o risco de engessamento do todo a um modelo único, a um padrão. Enfatizamos, porém, que nosso intuito é o de estabelecer um caminho possível de leitura da poesia barrosiana, um caminho possível de compreensão de alguns dos procedimentos de construção usados por Barros e dos efeitos que tais procedimentos geram ou podem gerar dentro de sua poesia.

A verdadeira obra de arte não se deixa ser reduzida por uma visão única, e, quanto mais caminhos de leitura evoca, maior é seu valor artístico. Não nos seduz, portanto, a pretensão de esgotar as possibilidades de leitura da poesia de Manoel de Barros, mas, sim, a de contribuir com a fortuna crítica do poeta e com o estudo da poesia brasileira contemporânea no que se refere aos mecanismos de elaboração poética em aproximação com os aspectos éticos e ideológicos que apontam para a eleição dos mecanismos usados.

Manoel de Barros declara, em uma entrevista dada por escrito, “sofrer medo de análise”, como podemos ver no trecho abaixo:

Poesia está sempre no escuro regaço das fontes. Sofro medo de análise. Ela enfraquece a escuridão das fontes; seus arcanos. Desses grandes poetas, que admiro e leio com devoção, eu não faria análise nunca. Nem comparativa. Primeiro porque não sei **decompor**. Segundo: não tem segundo. A grande poesia há de passar virgem por todos os seus estupradores. Pode ser amada, nunca analisada. Hoje eu fiz uma palavra amanhecer entre aves. A frase não diz nada. Mas tem um toque insujeito a comparações. (BARROS, 1996, p. 318; grifo nosso)

Acreditamos que a “decomposição” operada pelo estudo crítico da literatura, todavia, não tem o caráter corruptor que a fala do poeta sugere, mas, sim, que a análise crítica pode promover a (de)composição da obra literária em uma outra linguagem.

Segundo Paz (1992b, p. 38), o fazer poético se caracteriza como uma ação violenta de arranque das palavras de seu lugar de origem, que é a linguagem cotidiana, o que gera uma nova linguagem, a da poesia. Aproveitando o raciocínio de Paz, poderíamos dizer que a crítica percorre um caminho parecido: o pensamento crítico promove um corte na obra de um autor, na medida em que elege um objeto de estudo e o arranca do todo. Essa ação, contudo, tão violenta quanto a poética, também gera uma nova linguagem, a da crítica.

Por um lado, a poesia articula esteticamente o conhecimento sensível e, não raramente, a reflexão sobre a própria linguagem. A crítica, por outro lado, articula, em uma linguagem própria, a reflexão sobre a linguagem poética e o conhecimento sensível que a poesia evoca. O fazer poético não esgota a possibilidade das palavras que compõem uma língua de produzirem sentido. A ação do pensamento crítico sobre a poesia, por sua vez, não esgota a possibilidade da palavra poética de evocar sentidos.

Como o trabalho crítico tem seu caminho delimitado por conta das escolhas teóricas e metódicas, e ainda por conta da própria atuação do crítico enquanto leitor, já que a poesia desperta em cada leitor uma visão particular, iniciamos nosso percurso com a certeza de que a poesia de Manoel de Barros se manterá tão aberta à aventura crítica quanto agora se encontra.

E, também, com a certeza de que o presente estudo pode oferecer uma pequena contribuição ao conjunto da crítica que se dedica à poesia de Barros.

Apesar de ostentar hoje uma posição de destaque dentro da poesia brasileira, acumulando o reconhecimento da crítica especializada e do público, Manoel de Barros, que surgiu na literatura brasileira na segunda metade da década de 1930, só começou a receber alguma atenção na década de 1980, como observa Grácia-Rodrigues (2006) em sua tese de doutorado. Quando o reconhecimento de Barros ocorreu, o poeta já tinha lançado sete livros: *Poemas concebidos sem pecado* (1937), *Face imóvel* (1942), *Poesias* (1947), *Compêndio para uso dos pássaros* (1960), *Gramática expositiva do chão* (1966), *Matéria de poesia* (1970) e *Arranjos para assobio* (1980)<sup>1</sup>. Grácia-Rodrigues (2006) destaca dois fatores fundamentais que contribuíram para o reconhecimento do poeta: o filme de Joel Pizzini, cujo nome é *Caramujo-flor*<sup>2</sup>, e uma edição de 1988 da revista espanhola *El Paseante*<sup>3</sup>, dedicada ao Brasil, em que Barros recebeu bastante destaque.

A poesia de Manoel de Barros destaca-se, fundamentalmente, por duas grandes características que a demarcam estética e estilisticamente, e que a colocam em movimento: a grande força imagética e a presença constante da reflexão acerca do ser e do fazer da própria poesia. Podemos observar a presença desses dois elementos na relação que Grácia-Rodrigues (2006) faz dos principais aspectos estudados pela crítica acadêmica que se debruça sobre a obra de Barros: “As pesquisas acadêmicas discorrem, entre outros aspectos, sobre os **processos de construção de imagens**, o léxico, a fragmentação discursiva, a ‘poética do insignificante’ e a **metalinguagem**.” (p. 27; grifos nossos). Dentre os inúmeros trabalhos que

<sup>1</sup> Os anos que aparecem entre parêntesis após cada um dos títulos correspondem à data da primeira publicação dos livros. Todas as citações referentes à poesia de Manoel de Barros que fazemos neste estudo foram extraídas de *Poesia completa* (BARROS, 2010).

<sup>2</sup> O filme de Pizzini é de 1988, e, de acordo com Grácia-Rodrigues (2006), trata-se de um “ensaio de ficção ambientado no Pantanal, Gruta do Lago Azul, em Bonito, Rio de Janeiro e São Paulo. O filme *Caramujo-flor* revela o itinerário de Barros, experimentando o cinema em sua poesia por meio de uma ‘collage’ de fragmentos sonoros e visuais.” (p. 32).

<sup>3</sup> BARROS, M. Escritos para el conocimiento del suelo. *El Paseante*, Madrid, n. 11, p. 124-135, 1988. Entrevista concedida a Carlos Emilio Correa Lima.

compõem a fortuna crítica de Manoel de Barros, ressaltamos alguns daqueles que tomamos como base e com os quais dialogamos ao longo do nosso estudo, visto que, em alguma medida, trabalham aspectos da metalinguagem e da construção da imagem: Barbosa (2003), Waldman (1996), Sanches Neto (1997), Pinheiro (2002), Grácia-Rodrigues (2006) e Dias (2009).

Em um discurso fluido bastante próximo da sequência prosaica, marcado por um ritmo sonoro sutil que ensaia o brando rumorejar de águas, na poesia de Barros é a propulsão imagética que rege o andamento e determina o tom. Em consonância com a mansidão aparente das águas paradas, porém, o discurso poético de Manoel de Barros é de aspecto turvo e denso, e guarda em seu fundo o lodo, matéria orgânica maciça de possibilidade de vida, e de conhecimento.

Dos versos de Barros emana uma profusão de seres e objetos desimportantes que, colhidos no âmbito do mundo concreto por um olhar sensível e perspicaz, despontam em linguagem poética transfigurados por uma ação provida de grande desejo demiúrgico que os torna abstratos ao deslocá-los de seus lugares habituais e ligá-los a novos aspectos. Nesse sentido, o leitor tende a topar com imagens poéticas formadas por elementos familiares tornados irreconhecíveis pelo olhar automatizado por efeito das novas roupagens que desnudam esses elementos dos matizes semânticos e pragmáticos convencionais. O efeito de estranhamento que a poesia de Manoel de Barros provoca é enfatizado por Grácia-Rodrigues (2006) como a característica mais destacada pelas resenhas jornalísticas e pelas pesquisas acadêmicas: “Em sua maioria, tanto aquelas, quanto estas, destacam a estranheza que a poesia do escritor mato-grossense causa.” (p. 27).

Com um fazer poético que se lança sem resguardo em experimentalismos linguísticos, rompendo com as ligações convencionais e normativas da semântica, da morfologia, da pragmática e da sintaxe da língua portuguesa, Manoel de Barros propõe o ideal de

revivificação, de revirgindade da palavra. E é justamente no êxito do renascimento da palavra que mora a possibilidade de alcance da origem: para Barros, o exercício poético configura, ideologicamente, a possibilidade da gênese. O desejo demiúrgico quase violento que caracteriza sua poesia acaba, assim, por insuflar em seu discurso poético uma permanente condição de busca.

Quanto aos elementos que constituem o tecido imagético da poesia barrosiana, são retirados, principalmente, do paradigma lexical do espaço da natureza, mais especificamente de um espaço geográfico real, o Pantanal mato-grossense, e também do paradigma do inútil, do ínfimo, do desvalorizado. Temos, então, que os elementos pantaneiros e os elementos ínfimos constituem a matéria-prima da composição imagética de Barros, como já apontaram inúmeros críticos, entre eles Barbosa (2003), que assinala: “A sua poesia [de Manoel de Barros] afastar-se-á completamente da descrição especular do Pantanal, do seu exotismo, para, a partir das *pobres coisas do chão*, produzir um trabalho lingüístico.”<sup>4</sup> (p. 96; grifo no original). Desse modo, os semas da natureza e da inferioridade destacam-se como paradigmas fundamentais dos quais são retirados os vocábulos que configuram o material de construção da poesia barrosiana.

O processo de construção da imagem em Manoel de Barros está intimamente vinculado ao entendimento sensível do mundo. As imagens barrosianas são fruto de uma relação sensorial – e reflexiva, enfatizamos – daquele que escreve com o espaço real em que se insere. Mais do que a concretude plástica do entendimento sensível do mundo, as imagens de Barros trazem ainda em suas malhas a reflexão sobre o ser da poesia e sobre o fazer poético. Conforme Grácia-Rodrigues (2006), quase todos os trabalhos sobre a poesia barrosiana fazem menção à reflexão metalingüística. Entre os estudiosos que a autora menciona, encontra-se Barbosa (2003, p. 73-88), que afirma que a poesia de Barros,

---

<sup>4</sup> Esclarecemos que mantivemos a grafia original das citações datadas de período anterior ao Projeto da Reforma Ortográfica da Língua Portuguesa, que, por sua vez, ainda não tem previsão de entrar em vigor.

colocando-se em uma busca pela origem, pelo renascimento das palavras, fala sobre o fazer poético e a função da poesia, o que a caracteriza como metapoesia. Incorporando a metalinguagem como mecanismo de construção poética, Manoel de Barros faz do poema um suporte para a reflexão acerca da própria poesia.

Essa preocupação intensa com os aspectos formais que constituem o poético brota das imagens, como podemos notar na seguinte metáfora: “Poesia é a loucura das palavras” (BARROS, 2010, p. 153). Dessa construção imagética, desdobramos a ideia de que a linguagem poética é fruto de um trabalho intenso de elaboração que busca criar, a partir da promoção de junções inesperadas, novas possibilidades de sentido para as palavras. A promoção de aproximações não previstas pela gramática convencional de uma língua se deve, conforme aponta Jakobson (2003), à projeção do eixo da seleção (paradigmático) sobre o eixo da combinação (sintagmático).

Diante do aspecto que destacamos da poesia de Barros, e do exemplo trazido, salientamos a questão da existência, e permanência, do entrelace da imagem poética e da metalinguagem nessa poesia como base fundamental do nosso trabalho. Esse entrelace denota a “dialética interpenetrada de inteligência e sensibilidade” que Campos (1976, p. 23) distingue como peça motriz de todo fazer poético. Para o autor, “o racional e o sensível, o rigor e a fantasia, não constituem dois pólos antinômicos, mas, sim, verso e reverso da mesma medalha.” (idem, *ibidem*).

Tal característica aponta para uma filiação de Manoel de Barros ao projeto da modernidade lírica, haja vista que os poetas modernos, grandes pensadores da linguagem, inseriram no próprio discurso poético o pensamento crítico. Charles Baudelaire é, conforme assinala Friedrich (1978), um dos pilares desse modo de se fazer poesia. O poeta francês usou modos de versificação diferentes do sistema vigente em sua época, escreveu poemas em prosa e desafiou o ideal de beleza cultivado pelos românticos franceses, ações que denotam uma

preocupação com a linguagem, um pensar ativo sobre o fazer poético. Baudelaire exerceu a crítica de arte propriamente dita, escrevendo ensaios, e também inseriu o pensamento, a reflexão crítica sobre a linguagem, dentro de sua poesia, por meio da alegoria, principalmente. À continuidade de Baudelaire, firmando as bases da poesia moderna, Friedrich (1978) salienta os nomes de Stéphane Mallarmé e Arthur Rimbaud. O modo como os poetas modernos fundamentaram o fazer poético, fazendo do poema um instrumento de teste incessante da linguagem, sobressai como tradição – a tradição da ruptura (PAZ, 1974).

A prática de inserção da consciência criadora no discurso poético, como assinala Maciel (1999, p. 19), remonta aos primeiros-românticos alemães, que fundaram uma aliança bastante forte entre criação e reflexão. Segundo Scheel (2010), trazendo a concepção de um novo gênero literário como suporte – o fragmento, Novalis e os irmãos Friedrich e August Schlegel cultivaram uma crítica criadora, “uma forma de reflexão sobre o fenômeno literário que compartilha da *poesis* original, ou seja, de uma linguagem que se abre para a intersecção entre poesia, crítica e filosofia, uma linguagem fundante, que concebe em si um mundo radicalmente novo, atravessado de ideias.” (p. 17).

Existe na poesia de Barros essa mesma convergência de espaços de linguagem que caracteriza a poesia moderna e a literatura dos românticos alemães. A poesia barrosiana é notadamente marcada pela fusão do espaço figurativo e do espaço metalinguístico, o que gera um tecido poético constituído por retalhos imagéticos diversos alinhavados pelos fibrosos fios da reflexão crítica. “Desde o Baudelaire tradutor de Edgar Poe, pelo menos, que a poesia moderna aponta para a confluência, no poeta, do criador e do crítico” (p. 30), afirma João Alexandre Barbosa (1986), que evidencia a confluência das atividades crítica e criativa no cerne do fazer poético como um dos principais fundamentos da poesia moderna. De acordo com o autor:

A criação poética não é posterior à consciência mas esta atua como instrumento, ao mesmo tempo, controlador e procriador de novos espaços criativos. Reflexividade e crítica são sintomas e síndromes culturais, para usar da terminologia de E. H. Gombrich, que apontam para uma nova concepção não só da poesia como do poema e do poeta, vinculados pelo mesmo processo intertextual de meditação e leitura. (BARBOSA, 1986, p. 17)

A poesia de Manoel de Barros funda um espaço poético único perpassado pelas ideias, pelo pensamento crítico. Podemos atribuir a construção desse espaço, conforme nos permite o artigo de Dias (2009), à repetição exaustiva da interpenetração da imagem e da metalinguagem como técnica base de criação poética. Segundo a pesquisadora, há na poesia de Barros uma naturalização do estranho, que se deve a três fatores principais: à repetição constante da fusão de realidades díspares, ao aparente estado de espontaneidade e rusticidade, e ao impulso explicativo que acompanha sempre a função poética da linguagem. Para a autora, tais características constituem vetores de enfraquecimento do efeito de estranhamento que a imagem poética deveria suscitar no leitor.

O ponto de vista de Dias (2009) nos leva a supor uma unidade de forma e de conteúdo na poesia de Manoel de Barros. Sanches Neto (1997) defende explicitamente essa unidade e, para o autor, ela se deve, basicamente, a um fator determinante: ao recolhimento dos elementos inúteis e ao colecionamento desses elementos, ação que liga a figura do poeta à da criança. O autor afirma: “há uma unidade em sua poética [de Manoel de Barros]. Tanto na forma como no conteúdo, ele investe numa reinvenção da infância.” (p. 76). Reiteramos aqui a ideia de Sanches Neto de que existe uma unidade de forma e de conteúdo na poesia de Manoel de Barros, mas pensamos que tal unidade não se deva à repetição de um único mecanismo de criação poética, mas, sim, à repetição exaustiva de uma combinação de mecanismos.

O eixo principal da construção, e do funcionamento, do universo poético de Barros está, segundo nos parece, no entrelaçamento da imagem e da metalinguagem. Em torno desse

eixo, atuam os outros mecanismos de construção utilizados por Manoel de Barros: a tomada de características do texto prosaico, a transgressão da sintaxe normativa, a reinvenção do universo infantil, o uso dos semas da inferioridade e da natureza, a incorporação de elementos da fala popular e regional, a metalinguagem, a junção de realidades dissonantes, o neologismo (que repete sempre os mesmos princípios de construção, como o uso dos afixos que agregam valor de negação, com destaque para o prefixo **des-**), etc. Em nosso trabalho, lançamos foco sobre três mecanismos em especial: a metalinguagem em sua relação com a imagem, o casamento de realidades distantes entre si, e o uso dos paradigmas lexicais da natureza e do desvalorizado.

Partindo, então, da concepção de que há uma uniformidade, tanto de forma quanto de conteúdo, que caracteriza a poesia barrosiana, tomamos como objeto de estudo um livro em particular, *O guardador de águas*. O livro em questão está organizado em cinco partes: “O guardador de águas”, “Passos para a transfiguração”, “Seis ou treze coisas que eu aprendi sozinho”, “Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada” e “Beija-flor de rodas vermelhas”. Essas partes constituem blocos de poemas, todos sem título, enumerados, predominantemente, por algarismos romanos. O número de poemas que compõem cada parte – ou bloco de poemas – do livro varia: a primeira parte, por exemplo, tem 15 poemas; a segunda, 6; a terceira, 14; a quarta, 9; e a quinta, 8 poemas.

Enfatizamos que, a despeito da uniformidade mencionada, cada livro é único dentro da obra poética de Barros e constitui um microuniverso pleno em si mesmo. Nosso interesse crítico recai sobre o livro selecionado na medida em que se destaca como terreno fértil no que diz respeito à presença das concepções barrosianas referentes à natureza, além da própria atuação característica da natureza como metalinguagem. Sendo assim, nosso estudo tende a percorrer um caminho de mão dupla: concentramos nossos esforços reflexivos, concomitantemente, na tarefa de traçar uma leitura do microcosmo poético d’*O guardador de*

*águas*, e na tarefa de sondar os aspectos que se vinculam à fusão dos espaços imagético e metalinguístico.

Para tanto, debruçamo-nos sobre os poemas que compõem *O guardador de águas* com um olhar crítico que se coloca no encaixe da mensagem metalinguística subjacente à imagem poética, e que esmiúça e rastreia alguns dos mecanismos empregados em sua construção, a saber: o aproveitamento de traços do surrealismo por via da releitura crítica, a recolha daquilo que é da ordem do desvalorizado e da inferioridade, e a recolha dos elementos que constituem o espaço da natureza pantaneira.

Levando a cabo o estudo proposto, estabelecemos um percurso que se organiza em três capítulos. O primeiro capítulo, em que procuramos demarcar nosso objeto de estudo dentro da obra poética de Manoel de Barros, divide-se em duas seções. Na primeira delas, buscamos evidenciar, partindo da análise de poemas retirados de diversos livros de Barros, a recorrência dos mecanismos que enfocamos no estudo detido de *O guardador de águas*. Ainda nesta seção, tratamos das questões concernentes à imagem poética com base nas concepções de Paz (1992a) e de Cortázar (1974). Partindo das ideias desenvolvidas por esses autores, procuramos destacar a importância da imagem dentro da poesia barrosiana e da visão do poético cultivada pelo poeta. Tratamos, também, nessa seção, das questões referentes à convergência das atividades crítica e criativa no discurso poético, tomando como suporte teórico principal as ideias de Barbosa (1986). Na segunda seção do primeiro capítulo, apresentamos nosso objeto de estudo. Fazendo uma breve comparação com *O guardador de rebanhos*, do heterônimo pessoano Alberto Caeiro, procuramos demarcar os principais aspectos presentes no livro de Barros que se vinculam à vivência da natureza e das coisas que compõem o mundo.

No segundo capítulo, salientamos os procedimentos de construção imagética usados por Barros que colocamos em evidência. Esse capítulo está dividido em três seções. Na

primeira, investigamos a fusão de realidades dissonantes entre si, acionada com muita frequência por Manoel de Barros, como mecanismo que traz vestígios da operação poética dos surrealistas. Para isso, demarcamos algumas características do movimento surrealista – com base em autores como Raymond (1997), Moisés (2001) e Adorno (2003a) – que possibilitam a aproximação com a poesia barrosiana. Na segunda seção, focalizamos o movimento de recolha e transfiguração dos elementos que pertencem ao paradigma lexical da inferioridade. Na terceira, destacamos o aproveitamento dos vocábulos pertencentes ao sema da natureza como material de construção e procuramos ressaltar algumas ideias desenvolvidas por Manoel de Barros que se ligam ao espaço da natureza.

No terceiro capítulo, por fim, buscamos examinar as particularidades e os efeitos que o uso dos mecanismos de construção que destacamos geram na poesia de Manoel de Barros, ou seja, procuramos investigar em que resulta a repetição excessiva do uso em combinação desses mecanismos de elaboração poética. Além disso, buscamos estudar o conceito de Natureza que fundamenta a construção da poesia de Barros com base no trabalho de Kesselring (2000).

## CAPÍTULO I

### O PRODUTO

O estudo do belo é um duelo em que o artista grita de pavor antes de ser vencido. (Charles Baudelaire, “O *confiteor* do artista”)

La experiencia poética es irreductible a la palabra y, no obstante, sólo la palabra la expresa. (Octavio Paz, “La imagen”)

#### 1.1. ASPECTOS DA POESIA DE MANOEL DE BARROS

Dispondo de mecanismos que visam satisfazer uma tentativa de reprodução do *Idioleto Manoelês Archaico*<sup>5</sup>, apresentamos Manoel de Barros como um “(des)inventor de realidades que fabrica encantos pelo moleçamento das palavras”. Traduzindo, porém, para o português dicionarizado e convencional do nosso cotidiano, destacamos que Manoel Wenceslau Leite de Barros é poeta. Ele nasceu na cidade de Cuiabá, Mato Grosso, no dia 19 de dezembro de 1916, em um lugarejo próximo ao Rio Cuiabá. Estudou no Rio de Janeiro e formou-se em Direito, mas retornou à região de origem, onde vive até hoje em Campo Grande, Mato Grosso do Sul.

Manoel de Barros está em cena na literatura brasileira desde o ano de 1937, quando estreou com *Poemas concebidos sem pecado*. O poeta tinha apenas vinte anos quando publicou o primeiro livro, que foi seguido por *Face imóvel* (1942), *Poesias* (1947), *Compêndio para uso dos pássaros* (1960), *Gramática expositiva do chão* (1966), *Matéria de poesia* (1970), *Arranjos para assobio* (1980), *Livro de pré-coisas* (1985), *O guardador de*

---

<sup>5</sup> “Dialeto que os idiotas usam para falar com as paredes e com as moscas.” (BARROS, 2010, p. 338)

*águas* (1989), *Concerto a céu aberto para solos de ave* (1991), *O livro das ignoranças* (1993), *Livro sobre nada* (1996), *Retrato do artista quando coisa* (1998), *Ensaio fotográficos* (2000), *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001), *Memórias inventadas: a infância* (2003), *Poemas rupestres* (2004), *Memórias inventadas: a segunda infância* (2005) e *Memórias inventadas: a terceira infância* (2007). A essas publicações somam-se livros especialmente voltados para o público infanto-juvenil, como *Exercícios de ser criança* (1999), *O fazedor de amanhecer* (2001), *Poeminhas pescados numa fala de João* (2001), *Cantigas por um passarinho à toa* (2003) e *Poeminha em língua de brincar* (2007). Em 2010, os livros publicados pelo poeta, com o acréscimo do até então inédito *Menino do mato*, foram reunidos em um único volume, publicado pela editora Leya sob o título de *Poesia completa*. Os livros *Memórias inventadas: a infância*, *Memórias inventadas: a segunda infância* e *Memórias inventadas: a terceira infância* ficaram de fora do acoplamento feito pela editora Leya.

A poesia de Manoel de Barros expressa uma realidade linguística própria e bastante original. Desde os primeiros livros publicados pelo poeta, é patente o afloramento de um universo poético pleno. Tal universo é estruturado pela força imagética e pela presença constante das ideias, da reflexão sobre a poesia, ou, em outras palavras, entre os principais procedimentos utilizados por Barros na construção de sua poesia, sobressaem a imagem poética e a metalinguagem, elementos que nos propomos a investigar no presente estudo.

A realidade poética que encontramos na poesia barrosiana é fruto de um intenso trabalho de elaboração da palavra. Conforme salienta Pinheiro (2002), Barros toma o trabalho de composição poética enquanto batalha e, no combate que o poeta trava com a linguagem, “a palavra se apresenta como obstáculo a ser superado, como um território a ser desbravado.” (p. 4). A batalha empreendida por Manoel de Barros, segundo aponta Castro<sup>6</sup> (1992 apud PINHEIRO, 2002, p. 4-5), apresenta um alvo muito claro e específico: “forçar as palavras a

---

<sup>6</sup> Citamos Castro (1992) por intermédio de Pinheiro (2002) porque o acesso ao texto integral do autor foi impossível para nós.

aceitarem o dizer inaugural das coisas, do mundo, que elas sejam o mundo para expressá-lo.” (p. 141).

A partir da afirmação de Castro (1992), destacamos que a imagética barrosiana está marcada por uma espécie de busca incansável pelo verdadeiro ser das coisas. Em outras palavras, a construção da imagem em Manoel de Barros está intimamente ligada a uma procura pela verdade essencial das coisas, verdade que não se comunica no senso-comum e na linguagem funcional. A poesia barrosiana se compromete com uma séria tentativa de satisfazer o “desejo que as coisas têm de serem olhadas de azul, e não por pessoas razoáveis”. (BARROS, 2010, p. 302).

Luiz Henrique Barbosa (2003), em sua dissertação de mestrado, ressalta como principal preocupação da poesia de Manoel de Barros o “caminhar para uma *linguagem adâmica*”<sup>7</sup> (p. 19; grifo no original). Há na poesia de Barros, de acordo com o autor,

[...] a encenação da busca de uma linguagem adâmica que esteja mais próxima às coisas. Sua poesia parece surgir em função desse interesse pela origem da língua, ou pelo antes da língua. O poeta deseja retirar todas as significações já cristalizadas pelo discurso comum, ao produzir novos relacionamentos entre as palavras. (p. 18)

Essa busca afirma-se como posição essencialista, mas convive com a consciência da impossibilidade de realização efetiva. Partindo da concepção de que a linguagem convencional, por conta de seu caráter mediato, não se mostra apta a dizer as coisas em si mesmas, senão um conhecimento convencionalizado sobre elas, a poesia de Manoel de Barros faz aflorar inúmeras revelações poéticas das coisas que compõem o mundo, tais como: “Acharam no roseiral um boi aberto por borboletas”, “Os rios começam a dormir pela orla”, “Só o

---

<sup>7</sup> A linguagem adâmica, de acordo com o mito judaico-cristão da criação do mundo, se caracteriza pela capacidade de nomeação segundo a essência da coisa nomeada. Isto é, como assinala Benjamin (2011), dentro da linguagem adâmica, o ato de nomear encerra a capacidade de compreensão e transmissão total da essência das coisas; sendo assim, nome e coisa se entrelaçam em um todo indivisível. A busca pela verdade essencial das coisas, em Manoel de Barros, está fundamentada no mito da perda da linguagem adâmica, como é possível notar em vários de seus poemas. Temos um estudo mais aprofundado sobre esse aspecto da poesia barrosiana em Santos e Busato (2012).

silêncio faz rumor no voo das borboletas”, “Eu vi uma cigarra atravessada pelo sol”, “Ainda estavam verdes as estrelas”<sup>8</sup>. Nesse sentido, Barbosa (2003) traz a seguinte colocação:

[...] a linguagem jamais poderá nos dar a experiência da coisa. Ela sempre será um substituto da mesma, que nos será mostrada através de um encadeamento lógico dos significantes. E, mesmo aqueles escritores que tentam apreender a coisa em sua totalidade, na esperança de que o signo apresente uma relação perfeita entre ela e a palavra, acabam por afastar-se ainda mais da coisa, pois **o texto se transforma num dizer sobre essa busca**. (p. 28; grifo nosso)

Assim como Barbosa (2003), Grácia-Rodrigues (2006) também defende a ideia de que a poesia de Manoel de Barros caminha em direção à origem, como podemos observar na seguinte afirmação da autora: “A palavra que Barros instaura em sua poética traz o primeiro significado que a palavra contém ao nascer, isto é, a palavra não tem, neste instante, outra acepção a não ser a que lhe deu origem, a acepção primeira, original.” (p. 18). Para a autora, a poesia de Barros engendra o “surgimento, em uma forma discursiva, da essência das coisas ou objetos; [trata-se] da descoberta do sentido oculto das coisas ou objetos; da revelação da essência e da essencialidade das coisas ou objetos.” (GRÁCIA-RODRIGUES, 2006, p. 18).

A posição de Manoel de Barros acerca da imagem poética enquanto recurso ou dispositivo apto a plasmar aquilo que é indizível, o conhecimento sobre as coisas que a linguagem funcional não tem a capacidade de expressar, se irmana, em algum nível, com as concepções de Cortázar (1974), que cultiva a ideia de que a imagem “destaca-se no poema como o **instrumento** encantatório por excelência” (p. 86; grifo nosso). Ou seja, a imagem poética configura-se como o instrumento pelo qual se faz possível a comunicação de experiências que procedem do impulso primitivo que promove o encontro do homem com o que seria a essência das coisas, ou parte dela. Esse impulso, inerente ao homem – e anterior à conceituação científica das coisas que compõem o mundo, descobre, por via da analogia,

---

<sup>8</sup> As citações que aparecem nesse parágrafo foram retiradas, respectivamente, dos livros: *Matéria de poesia*, *Livro de pré-coisas*, *O fazedor de amanhecer*, *Ensaio fotográficos* e *Compêndio para uso dos pássaros*.

conectividade entre aquilo que o racional, guiado pelos preceitos científicos, julga oposto e heterogêneo. Consoante à óptica dos poetas, tal impulso caracteriza “uma força *ativa*”, “um meio instrumental eficaz” (CORTÁZAR, 1974, p. 87-88; grifo no original) que guia a exploração de um mundo que não se deixa reduzir, em termos de essência, à lógica e à razão. A atuação dessa *força ativa* pode ser sentida na poesia barrosiana por meio da originalidade enérgica das imagens poéticas: “O rio atravessou um besouro pelo meio”, “Um perfume vermelho me pensou”, “O lodo aceso das moscas atrai os calangos”, “Caracol é uma casa que se anda”<sup>9</sup>, etc.

É o uso desse impulso como *instrumento* que difere o poeta do não-poeta. Mais comum na infância, momento em que está ainda em processo o aprendizado dos conceitos que a ciência, a lógica e o senso-comum atribuem às coisas, esse impulso primitivo – que Cortázar nomeia *direção analógica* – vai enfraquecendo conforme a abstração vai impregnando o olhar do homem para o mundo e rarefazendo o caráter de concretude com que a criança pensa o mundo e o representa.

De acordo com a posição do escritor argentino, o poeta é aquele que coloca em exercício o impulso primitivo e consegue tornar comunicável a experiência que se origina desse exercício por intermédio da construção da imagem poética, que, em oposição ao impulso primitivo, ocorre no plano do intelecto, acontece por meio da manipulação hábil das palavras, pela prática de procedimentos de criação. Sendo assim, afirmamos que a imagem poética nasce da tensão entre o primitivo e o racional: o impulso primitivo que gera uma experiência não comunicável, e que foge aos parâmetros do convencional, deve submeter-se ao raciocínio ativo e voluntário do poeta a fim de chegar a ser linguagem e, portanto, passível de ser sentida e experimentada pelo leitor integralmente.

---

<sup>9</sup> As construções poéticas citadas foram extraídas, respectivamente, dos livros: *O guardador de águas*, *O livro das ignorâncias*, *Concerto a céu aberto para solos de ave* e *Retrato do artista quando coisa*.

Conforme a perspectiva de Cortázar, a imagem poética – enquanto linguagem – não funciona como um signo tradutor da essência das coisas. Antes, funciona como “portadora do que afinal é a própria coisa na sua forma, sua idéia, seu estado mais puro e alto.” (p. 97). Em outras palavras, a imagem poética é a essência poetizada, é a recriação poética, a recriação linguística da essência das coisas. “A imagem (flecha lançada ao ente que ela nomeia, e que realiza simultaneamente o retorno dessa viagem intemporal e inespacial) se liberta de toda referência significativa para não nomear e não assumir senão a essência dos seus objetos” (p. 98), afirma Cortázar (1974).

E aqui destacamos, a partir da transcrição do trecho de uma entrevista concedida por Manoel de Barros, a forte consciência do poeta em relação ao fato de que a imagem poética deve reproduzir em linguagem, deve recriar poeticamente, aquilo que quer transmitir, ou, nos termos de Cortázar (1974), reproduzir em linguagem poética a experiência gerada pelo exercício da direção analógica como instrumento de criação: “[...] 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, 1996, p. 334; grifo nosso).

A concepção idealista de Cortázar (1974) acerca da imagem poética está próxima da concepção que Paz (1992a), no ensaio *La imagen*, atribui aos poetas:

[...] a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poema não diz o que é, mas, sim, **o que poderia ser**. Seu reino não é o do ser, mas, sim, o do ‘impossível verossímil’ de Aristóteles.

A despeito dessa sentença desfavorável, os poetas teimam em afirmar que a imagem revela o que é, e não o que poderia ser. Mais: dizem que a imagem recria o ser.<sup>10</sup> (p. 99; grifo nosso – tradução nossa)

<sup>10</sup> “[...] la realidad poética de la imagen no puede aspirar la verdad. El poema no dice lo que es, sino lo que podría ser. Su reino no es el del ser, sino el del ‘imposible verosímil’ de Aristóteles. A pesar de esta sentencia adversa, los poetas se obstinan en afirmar que la imagen revela lo que es y no lo que podría ser. Y más: dicen que la imagen recrea el ser.” (PAZ, 1992a, p. 99)

Assim como Cortázar (1974), Paz (1992a) destaca que a realidade palpável não pode ser inteiramente exprimida na linguagem convencional. Com base na filosofia oriental, Paz aponta que a realidade concentra uma pluralidade de ordem complexa que a linguagem funcional não é capaz de assimilar com precisão, conforme podemos notar na seguinte afirmação do autor: “[...] o sentido aponta para as coisas, as designa, mas nunca as alcança. Os objetos estão além das palavras.”<sup>11</sup> (p. 105 – tradução nossa).

Em Paz, porém, fica bem demarcada a ideia de que a imagem poética não é capaz de dizer a verdade essencial das coisas, mas, sim, uma verdade estética das coisas (PAZ, 1992a, p. 107). Conforme a concepção do autor, a promoção do choque entre momentos distintos da realidade gera uma nova realidade, a imagem poética, como pode ser observado em seu clássico exemplo: pedras e plumas = pedras são plumas, o pesado é o leve. O acoplamento de elementos distantes que a construção da imagem poética promove não elimina a identidade de nenhum dos elementos acoplados. No campo da imagem, as características inerentes a cada um dos elementos justapostos são mantidas intactas, o que se coloca na contramão do que a classificação lógico-científica faz: “Não sem justificado assombro, as crianças descobrem um dia que um quilo de pedras pesa o mesmo que um quilo de plumas.”<sup>12</sup> (PAZ, 1992a, p. 99 – tradução nossa). Para Paz, a imagem poética constitui uma realidade objetiva cujo valor se encerra nela mesma, uma verdade estética das coisas que só tem razão de ser dentro de seu próprio universo: “O sentido da imagem [...] é ela mesma”<sup>13</sup> (p. 109 – tradução nossa), diz o autor.

A realidade que a linguagem poética cria rompe com os limites do convencional, traçando novas possibilidades de configuração do mundo. Por intermédio do trabalho de elaboração da palavra, o poeta articula de forma estética a experimentação e a compreensão

---

<sup>11</sup> “[...] el sentido apunta hacia las cosas, las señala, pero nunca las alcanza. Los objetos están más allá de las palabras.” (PAZ, 1992a, p. 105)

<sup>12</sup> “No sin justificado asombro los niños descubren un día que un kilo de piedras pesa lo mismo que un kilo de plumas.” (PAZ, 1992a, p. 99)

<sup>13</sup> “El sentido de la imagen [...] es la imagen misma.” (PAZ, 1992a, p.109)

sensíveis das coisas e do mundo, o que gera realidades figurativas, realidades plenas em si mesmas, porque construídas a partir da imagem poética. Ao apresentar-se como sentido de si mesma, a imagem promove um ajustamento do nome àquilo que é nomeado. E aqui trazemos João Alexandre Barbosa (1986), que assinala que a linguagem do poema é “aquela em que é restabelecido o desequilíbrio fundamental da arbitrariedade entre os nomes e as coisas.” (p. 34). Segundo a concepção do autor,

[...] o poema oscila entre a comunicação da linguagem e a autonomia da arte e, por isso, a sua forma de designação inclui, substancialmente, a tensão entre os dois pólos.

Por outro lado, é precisamente esta tensão, esta oscilação permanente, que confere ao poema o seu grau de historicidade: entre a linguagem da comunicação, partilhada por todos os homens, e a autonomia conquistada por sua organização específica, o poema altera o percurso das significações. (p. 35)

A grande preocupação que Manoel de Barros dispensa às questões que envolvem o fazer poético e o ser da poesia, conforme tem observado a crítica (BARBOSA, 2003; WALDMAN, 1996; PINHEIRO, 2002; GRÁCIA-RODRIGUES, 2006; DIAS, 2009; SILVA, 2010), se faz sentir pela forte presença da função metalinguística da linguagem no seio do discurso poético, característica que insere a poesia barroiana em uma perspectiva de auto-reflexão. Lembrando a definição que Friedrich (1978, p.17) faz da figura do poeta, classificamos Manoel de Barros como uma “inteligência que poetiza”, como um “operador da língua”.

De acordo com Jakobson (2003), a função metalinguística diz respeito ao desempenho do discurso como focalização do código. No caso da poesia, a função metalinguística aparece na atuação do discurso poético como questionador e analisador da própria linguagem poética. Essa consciência marca o poema moderno, que, sendo predominantemente metalinguístico, faz de sua linguagem, conforme aponta Barbosa (1986, p. 27), a linguagem da poesia.

As rédeas do fazer poético de Manoel de Barros estão sob o cuidado e o manuseio do raciocínio, da reflexão acerca da própria poesia, e sua linguagem poética toma forma no *poema-crítico*, “modalidade poética que assume explicitamente o papel de se questionar a si mesma”. (MACIEL, 1999, p. 23). Colocando a própria linguagem poética em evidência, a poesia barrosiana traz concepções acerca do poético em abundância, como observamos nas citações que seguem: “Estilo é um modelo anormal de expressão: é estigma.”; “Uma palavra abriu o roupão para mim. Ela deseja que / eu a seja.”; “A terapia literária consiste em desarrumar a linguagem / a ponto que ela expresse nossos mais fundos desejos.”; “Quero a palavra que sirva na boca dos passarinhos.”; “Não gosto de palavra acostumada.”<sup>14</sup>

No que se refere a esse ponto da poesia de Barros, Dias (2009) afirma que

A fusão visceral entre o real e a linguagem, palavras e coisas, colocadas numa sintaxe especial, impulsiona a poesia à auto-reflexividade, ou seja, a um espaço em que o dizer re-afirma sua própria feitura, explicando-se como processo. Tornar a palavra uma coisa manipulável como um brinquedo e transformar as coisas existentes numa linguagem desconcertante se interpenetram no espaço da poesia. (p. 129)

Tomando a própria linguagem poética como objeto de reflexão e como tema, a poesia barrosiana se coloca em uma postura crítica de releitura da tradição poética, assumindo, portanto, ou reivindicando para si, seu lugar no curso dessa tradição. Como afirma Barbosa (1986), o poema, desde a modernidade, configura-se como espaço de convergência de linguagens, de *recifração* de enigmas. A tomada da função metalinguística da linguagem como procedimento de elaboração poética deve-se aos poetas modernos, que inseriram as questões referentes à constituição do ser da poesia, bem como aos aspectos que envolvem o fazer poético, no cerne de seu pensamento. Essa característica, conforme aponta Maciel (1999), remonta ao primeiro Romantismo alemão:

---

<sup>14</sup> Todas as citações foram retiradas de *Livro sobre nada* (BARROS, 2010, p. 346-348).

Seduzidos pelas construções da razão crítica, muitos poetas modernos converteram a poesia em espaço de reflexão crítica e de debate sobre si mesma, propondo também suplementar o trabalho criativo através de textos teóricos sobre questões pertinentes ao fazer literário, ensaios sobre outros autores e outras obras que lhes são afins, bem como reflexões mais generalizadas sobre a poesia e a cultura do seu tempo e do passado.

Pode-se dizer que essa prática, fundada na **aliança explícita entre criação e reflexão**, marcou pelo menos a metade da história da poesia moderna ocidental e ainda vigora, com outros matizes, no cenário crítico contemporâneo, remontando inegavelmente a uma das vertentes poderosas do Romantismo: a dos alemães de Jena, em fins do sec. XVIII. (p. 19; grifo nosso)

Embora jamais tenha exercido a crítica literária propriamente dita, o pensamento crítico de Manoel de Barros aparece de forma explícita no interior de seu discurso poético: prenhe de concepções que se referem ao ser e ao fazer da poesia, a poesia de Barros desvela a visão do poético que fundamenta a ação prática da escrita. Tal postura o coloca na esteira da tradição da modernidade lírica, demarcando-o como consciência que experimenta e questiona os limites da linguagem.

Siscar (2007) assinala, justamente, uma filiação da poesia barrosiana à modernidade lírica. Nas palavras do autor, “a poesia de Manoel de Barros traz para diante do leitor toda a problemática poética da modernidade, com uma fé quase inexaurível no poder nomeador e iluminador da linguagem, na fulguração adâmica da desp palavra.” (p. 11). Sendo que a reflexão sobre aspectos do poético ocorre por intermédio da metalinguagem e a imagem é, por excelência, o meio pelo qual Barros busca recriar o mundo, valendo-se da autonomia da linguagem poética. Silva (2010) também enfatiza uma relação de Barros com a poesia moderna. A autora destaca que, na poesia brasileira contemporânea, uma diversidade, e multiplicidade, de poetas dialogam com a tradição moderna, haja vista a proximidade entre o projeto estético desses poetas com o projeto da modernidade lírica.

É o caso de Manoel de Barros. O poeta pantaneiro desenvolve, além de um estilo bastante singular, temas caros à lírica moderna. Em sua poesia, percebem-se o ludismo da linguagem; a consciência

criadora no interior da poesia; o desdobramento do sujeito poético em vários outros eus; a estética do fragmentário; a linguagem do *des-* (da negatividade) e, fundamentalmente, a celebração insistente das nadezas, do insignificante, do ínfimo, conforme a proposta baudelairiana de o poeta catar na rua o lixo da sociedade e a partir dele fazer sua crítica heróica. (SILVA, 2010, p. 2; grifo no original)

O pensamento crítico de Manoel de Barros, abstrato e historicamente marcado, pois, como afirma Barrento (2006), “nenhuma definição de poesia está acima da história da poesia e dos seus modos de ser no tempo” (p. 57), ganha forma no interior de um espaço que ultrapassa as balizas da História: o espaço da linguagem poética, que, apesar de ter o momento de sua criação pautado no tempo histórico, caracteriza-se – graças a sua materialidade linguística, como tempo em suspensão. A confluência das atividades crítica e criativa dentro da poesia de Barros aponta para a fusão de dois espaços de linguagem, o imagético e o metalinguístico, o que constitui uma dinâmica tensional indissolúvel.

Os poetas modernos, além de pensadores da linguagem, são também grandes pensadores de seu próprio tempo. Melhor dito, a rija marca da reflexão sobre a linguagem dentro da poesia moderna está fortemente atrelada a um pensar o mundo. Diante de uma realidade material moldada pelos preceitos do capitalismo – considerada decadente e em ruínas pelos poetas modernos, a poesia lírica da modernidade enveredou pelos caminhos da auto-referenciação da linguagem poética. Daí o aspecto obscuro e enigmático que Friedrich (1978) menciona: “A lírica europeia do século XX não é de fácil acesso. Fala de maneira enigmática e obscura.” (p. 15). Para o autor, a obscuridade que marca a poesia moderna é intencional, isto é, o emprego de mecanismos de construção poética que geram realidades linguísticas de aspecto obscuro trata-se de um recurso acionado pelos poetas para alcançar a criação de um espaço poético que funcione como reação e refúgio. Friedrich (1978) afirma:

Quando a poesia moderna se refere a conteúdos – das coisas e dos homens – não os trata descritivamente, nem com o calor de um ver e sentir íntimos. Ela nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os. A poesia não quer mais ser medida em base

ao que comumente se chama realidade, mesmo se – como ponto de partida para a sua liberdade – absorve-a com alguns resíduos. A realidade desprende-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e subtraiu as distinções – repudiadas como prejudiciais –, que são necessárias a uma orientação normal do universo: as distinções entre o belo e o feio, entre a proximidade e a distância, entre a luz e a sombra, entre a dor e a alegria, entre a terra e o céu. Das três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica – sentir, observar, transformar – é esta última que domina na poesia moderna e, em verdade, tanto no que diz respeito ao mundo como à língua. (p. 16-17)

A linguagem poética, nesse sentido, é ostentada como instrumento capaz de engendrar a reconfiguração de um mundo regido pela técnica e pela racionalidade, cerceado pelo individualismo, e dominado pelo interesse pelo lucro. Em outras palavras, a poesia é empunhada como contraponto em relação às configurações do mundo material, e, por isso, fortemente marcada por um desejo de transcendência, de reorganização do mundo. Adorno (2003b) assinala:

Seu distanciamento [o da poesia] da mera existência torna-se a medida do que há nesta de falso e de ruim. Em protesto contra ela [a existência], o poema enuncia o sonho de um mundo em que essa situação seria diferente. A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em forma dominante da vida. (p. 69)

Berardinelli (2007b) coloca em questionamento o conceito de *obscuridade* que Friedrich (1978) atribui à poesia moderna, relativizando-o na medida em que o relê. Para Berardinelli (2007b), essa qualidade foi atribuída à poesia lírica da modernidade a partir de uma visão que se posiciona de fora, e que generaliza o trabalho poético dos poetas modernos. O risco dessa classificação está na estereotipia da poesia moderna, atenta o autor, que considera a classificação em questão um “juízo globalmente negativo do público burguês e da crítica dita acadêmica.” (BERNARDINELLI, 2007b, p. 127). Com o enquadrando da poesia moderna na qualidade de linguagem obscura, estabeleceu-se uma fórmula, de criação e de crítica: levando a linguagem aos limites da experimentação, o poeta

tinha a certeza do encaixe de sua obra na vertente da modernidade; ao passo que teóricos e críticos – em uma posição que Berardinelli considera cômoda, “já estavam preparados para explicar que o inexplicável, isto é, a inesgotável polivalência do texto, era tudo o que se devia esperar de um texto literário moderno.” (2007b, p. 131).

Conforme as colocações de Berardinelli (2007b), o entendimento da poesia da modernidade como linguagem obscura, impenetrável, se deve a um desencontro entre o público e os poetas, que perderam um elo de comunicação entre si. “Resultado de uma comunicação interrompida ou perturbada” (BERARDINELLI, 2007b, p. 127), a obscuridade da poesia moderna se mostra como “isolamento, secessão, extravagância e provocação por parte dos artistas.” (idem, *ibidem*). O público, por sua vez, respondeu com “desconfiança e recusa” (idem, *ibidem*), vendo a arte moderna “como um corpo estranho.” (idem, *ibidem*). Afinal, continua Berardinelli (2007b), “clareza e obscuridade são conceitos relativos. Só se é claro ou obscuro para alguém, para um público determinado, com suas competências literárias e expectativas, como diriam os teóricos da recepção.” (idem, *ibidem*).

Berardinelli (2007b) traz duas hipóteses para contrabalancear a noção de obscuridade nos modos em que Friedrich (1978) a formula. A primeira, diz respeito à ideia de que “cada poeta é obscuro (e claro) a seu modo, segundo a própria história criativa e o êxito com os leitores – o que, conseqüentemente, resultaria em tantos tipos de obscuridade quantos são os autores.” (BERARDINELLI, 2007b, p. 131-132). A segunda hipótese é menos pluralista que a primeira, contudo, é mais ramificada do que aquela proposta por Friedrich (1978), e se refere a quatro tipos de obscuridade: *Solidão e singularidade* (BERARDINELLI 2007b, p. 134-136), *Profundidade e mistério* (idem, p.136-138), *Provocação* (idem, p. 138-140) e *Jargão* (idem, p. 140-142).

Para Berardinelli (2007b), o caráter obscuro da poesia moderna resulta de uma focalização, de uma ênfase, da própria linguagem poética em si mesma. Poesia moderna:

poesia que reivindica, no seio da ascensão burguesa, “experiências de *singularidade* e *solidão*” (p. 133; grifos no original); que “opõe o *mistério* e a *profundidade* insondável à racionalidade superficial dos fatos (ou aos fatos racionalizados)” (idem, ibidem; grifos no original); que tende a *provocar* polemicamente no público burguês, leitor hipócrita, efeitos de choque não só estético, mas também moral, assim como reações de desgosto e rejeição (idem, ibidem; grifo no original); que “elabora, enfim, uma língua especial, privilegiada ou intencionalmente doentia, que se distancia da língua instrumental e comunicativa: uma língua mais pura, narcisicamente introvertida, fria e definitiva como uma lápide tumular, ou impenetrável como um *jargão* esotérico” (idem, ibidem; grifo no original).

Conforme as concepções de Berardinelli (2007b): “Nas formas da obscuridade moderna há algo de irreduzível: um dissídio que se reapresenta continuamente e que força a linguagem poética sempre para aquém ou além da comunicação social predominante, rumo à utopia ou ao silêncio, à afasia ou ao **idioleto**.” (p. 133; grifo nosso). A poesia barrosiana envereda, justamente, pelo caminho do experimento enérgico da linguagem. Trabalhando a palavra de modo quase artesanal – principalmente no que diz respeito à construção de imagens que descosturam as composições da referência convencional e recosem-nas pelo avesso, Manoel de Barros tece uma realidade poética que ultrapassa os limites da realidade palpável, fundando um idioleto, um universo linguístico particular. Em outras palavras, pela elaboração constante da palavra, o poeta inventa uma forma própria de obscuridade, o *Idioleto Manoelês Archaico*.

O fato de a poesia moderna debruçar-se de maneira ostensiva sobre si mesma, testando seus limites incessantemente, é, também e marcadamente, um indício da consciência dos poetas modernos no que se refere à incapacidade da linguagem poética de tocar efetivamente o mundo e transformá-lo. Sendo assim, o poder transformador da linguagem poética

permanece mesmo no plano do linguístico. Toda a propriedade demiúrgica da ação poética concentra-se na linguagem. Nesses termos, citamos Berardinelli (2007a), que defende:

Principalmente a partir de Baudelaire, a lírica moderna fala de reificação, de anomia, de risco da insensatez. Porém, justamente por isso, a autenticidade específica dessa lírica está em sua objetiva declaração de impotência diante da existência petrificada e lacerada. A poesia não pode recuperar esteticamente as condições da própria existência social. Não pode, com os meios de que dispõe, superar a fratura entre indivíduo e sociedade e recomeçar de novo. (p. 35)

A poesia de Manoel de Barros coloca-se na esteira dessa tradição poética, e, desse modo, nosso propósito, no presente estudo, é o de investigá-la por esse viés. Tendo destacado a imagem e a metalinguagem dentre os elementos que estruturam a poesia barrosiana, debruçamo-nos, então, sobre alguns poemas a fim de traçar um caminho possível de compreensão do(s) modo(s) como acontece a interpenetração dos espaços imagético e metalinguístico dentro da poesia de Barros, e quais são os efeitos que essa interpenetração evoca. Nossa investigação tem início com o poema “8” de “Fragmentos de canções e poemas”, primeira parte<sup>15</sup> do livro *Poesias*:

A boca está aberta, seca e escura  
De raízes mortas...  
Encontro restos de orvalho  
No rosto da terra, e os bebo

Ao silêncio do enxofre que penetra  
Deito-me para germinar...  
Ouço fluir a seiva  
Ouço o caule crescer

Do ventre que gesta sob ramas...  
Uma flor de moliços depois  
Irá comendo o contorno dos lábios  
E as mãos sem despedidas.

---

<sup>15</sup> Os livros de Manoel de Barros são, geralmente, organizados em blocos de poemas. Tais blocos têm sempre um título e, em sua maioria, são compostos por poemas sem título, numerados por algarismos romanos ou arábicos. Esses poemas, embora façam parte de um conjunto maior, são independentes entre si, apresentando sentido e organização próprios. Tomamos por convenção, no presente trabalho, nomear os blocos de poemas que compõem os livros de Barros de **partes**. Assim, quando fazemos a referência de um poema, indicamos a parte do livro em que está inserido e mencionamos o número ou título do poema.

Corpo em árvore feito  
 Serei como talha de pedra  
 Na terra, com molduras de fresco  
 E hortênsias...

Ervas tolhiças crescerão  
 Nos interstícios do ser  
 E o que foi música e sede de sarças  
 Há de ser pasto de águas... (BARROS, 2010, p. 53-54)

Temos no poema o processo de nascimento de uma flor, que é acompanhado de perto pelo sujeito lírico. Notando que a terra está com a boca aberta e cheia de raízes mortas, o sujeito deita-se sobre ela, bebendo restos de orvalho que encontra. Essa ação indica que, antes mesmo que a flor aponte na superfície da terra, tornando visível seu nascimento, o sujeito lírico compreende o processo de gestação realizado pelas entranhas da terra. O indício dessa gestação está na boca aberta da terra, seca e escura de raízes mortas, pois o sujeito lírico se debruça sobre ela após a observação desse aspecto em particular. Nesse caso, esse sujeito pode ser entendido como alguém que detém uma sabedoria da terra e da natureza, como alguém que convive em uma proximidade tal com o espaço traçado no poema, que lhe é possível apreender o que acontece até mesmo fora do alcance da visão.

Deitado sobre a terra, o sujeito lírico acompanha as fases do nascimento da flor por meio da audição: “**Ouco** fluir a seiva / **Ouco** o caule crescer”. Aproximando-se o máximo possível de um processo pleno de energia, a gestação da flor, o sujeito poético se irmana de tal modo à natureza que sofre uma transformação: em proximidade com a terra, e nutrido pelo orvalho sorvido, seu corpo sofre um processo de germinação, transfigurando-se em árvore.

Observamos no poema o predomínio de um olhar que flagra as miudezas, o entulho, as insignificâncias, um olhar que, atraído pelo inútil e pelo ínfimo, recolhe aquilo que é da ordem do desvalorizado, como fica evidente pela presença de construções como “raízes mortas”, “no rosto da terra”, “silêncio do enxofre que penetra”, “deito-me”, “flor de moliços”. Essa é uma grande característica da poesia de Barros, que toma aquilo que se enquadra no

paradigma da inferioridade e da inutilidade como matéria de poesia (BARBOSA, 2003; SANCHES NETO, 1997; WALDMAN, 1996; PINHEIRO, 2002; GRÁCIA-RODRIGUES, 2006; SILVA 2010).

A postura tomada pelo poeta pode ser detectada, no poema aqui em análise, pelo nascimento da beleza (flor) a partir do ínfimo (raízes mortas, moliço). Esse é um ponto que destacamos da poesia barrosiana, pois denota que, para o poeta, o poético nasce daquilo que não apresenta valor. Assim, o fato de o sujeito lírico tomar como indício da gestação de uma flor a boca aberta da terra, farta de raízes mortas, aponta para a ideia, cultivada por Manoel de Barros, de que a poesia nasce daquilo que, aparentemente e/ou convencionalmente, não tem valor ou utilidade: da boca seca e escura da terra, repleta de raízes em decomposição, nasce uma flor; do chão apodrecido brota a beleza e o viço.

Para Sanches Neto (1997), o aproveitamento poético que Barros faz dos elementos desvalorizados tem suas bases na poética de Manuel Bandeira, poeta que, segundo o autor, dignificou a humildade, temática e lexicalmente, tecendo seus versos com palavras do cotidiano. Conforme o autor:

Esta poesia [a de Manoel de Barros] que leva aos limites a proximidade com as coisas mínimas da superfície, fazendo delas a sua matéria essencial e concebendo o poeta como lesma, ou caramujo, [...] tem sua origem numa das poéticas brasileiras mais importantes deste século: a de Bandeira, poeta que trouxe para a lírica nacional uma nova maneira de escrever e viver a poesia, vista como a descoberta do sublime nas pequenas coisas do dia-a-dia. Poeta do cotidiano e da humildade, Bandeira fundou uma maneira específica de poetar. Barros desenvolveu este fazer poético, levando-o às últimas consequências. (SANCHES NETO, 1997, p. 44)

Acrescentamos, com base em Silva (2010), que essa característica da poesia de Manoel de Barros o aproxima, ainda, de Charles Baudelaire, poeta que promoveu uma brusca ruptura com a noção de beleza do Romantismo francês ao eleger como tema, e como material de construção de suas alegorias, tudo o que era marginalizado pela sociedade de sua época,

elevando o grotesco à condição de beleza, propondo um deslocamento da visão estética (FRIEDRICH, 1978; PIRES, 2009). Nesse sentido, afirmamos que o nascimento da “flor de moliços”, dentro do poema, estabelece uma relação de intertextualidade com Baudelaire e suas *flores do mal*<sup>16</sup>. E evoca também: Carlos Drummond de Andrade, com sua orquídea antieuclydiana (ANDRADE, 1988a, p. 76-77. Transcrição do poema “Áporo”, ver Anexo 01), e com sua flor desbotada e feia que fura o asfalto (ANDRADE, 1988b, p. 66-68. Transcrição do poema “A flor e a náusea”, ver Anexo 02); Manuel Bandeira, com sua rosa sozinha no mundo (BANDEIRA, 1993, p. 186. Transcrição do poema “Eu vi uma rosa”, ver Anexo 03); e João Cabral de Melo Neto, com sua flor de ferro forjado (MELO NETO, 1988, p. 22. Transcrição do poema “O ferrageiro de Carmona”, ver Anexo 04). Vale salientar aqui que essas flores não são idênticas entre si. Embora haja uma possibilidade de ligação entre elas por conta da representação do poético que evocam, cada uma dessas flores é única e engendra a posição estética particular dos poetas que as criaram.

Destacamos também, como matéria-prima utilizada na construção das imagens que compõem o poema, os elementos da natureza (raízes, orvalho, terra, seiva, caule, ramas, flor, árvore, pedra, hortênsias, ervas, águas), uma característica da poesia barrosiana já bastante reconhecida: “a leitura do mundo natural é fonte de que o poeta não abre mão e que funciona como ponto de partida” (2009, p. 128), declara Dias acerca dessa questão.

A poesia de Manoel de Barros apresenta imagens criadas a partir da atualização dos elementos desvalorizados e da natureza, especialmente daqueles que constituem a natureza do Pantanal mato-grossense, como material de construção poética. De acordo com Grácia-Rodrigues (2006, p. 33), a poesia de Barros recria poeticamente o cenário brasileiro do Pantanal. A autora afirma: “Valorizar o que não tem importância, apreciar as coisas no seu

---

<sup>16</sup> A relação apontada provém do título do livro de Charles Baudelaire, *As flores do mal*, posto em evidência, por Benjamin (2010), como o marco da poesia lírica da modernidade. O livro em questão é composto por poemas cujos temas não eram aceitos pela sociedade burguesa do século XIX. Baudelaire foi buscar nas ruas e nos recônditos mais obscuros de Paris o material de composição de suas alegorias.

primitivismo, ser amante do meio ambiente e estar em comunhão com os elementos que compõem a natureza, tudo isso integra o projeto estético de Manoel de Barros.” (GRÁCIA-RODRIGUES, 2006, p. 70).

Na sequência, trazemos outro poema para análise, o poema “3” da segunda parte de *Livro sobre nada*, parte intitulada “Desejar ser”:

Não é por me gavar  
   mas eu não tenho esplendor.  
 Sou referente pra ferrugem  
   mais do que referente pra fulgor.  
 Trabalho arduamente para fazer o que é desnecessário.  
 O que presta não tem confirmação,  
   o que não presta, tem.  
 Não serei mais um pobre-diabo que sofre de nobrezas.  
 Só as coisas rasteiras me celestam.  
 Eu tenho cacoete pra vadio.  
 As violetas me imensam. (BARROS, 2010, p.338)

Podemos verificar no poema, por meio da reflexão trazida pela metalinguagem, a forte escolha do poeta pelas insignificâncias no que se refere à substância que dá corpo à sua poesia: Manoel de Barros busca o poético a partir do trabalho de elaboração linguística das palavras e expressões que trazem carga semântica atrelada a aspectos que não apresentam qualquer tipo de valor ou importância para a sociedade. Como exemplo, destacamos do poema algumas ocorrências: “ferrugem”, “desnecessário”, “pobre-diabo”, “o que não presta”, “coisas rasteiras”, “vadio”.

Segundo Barbosa (2003, p. 92), “a opção de Manoel de Barros pelas coisas humilhadas, ofendidas e rejeitadas pela sociedade já não mais compõe como uma novidade para aqueles que percorrem suas páginas. [...] Sua palavra é capaz de dar valor estético, e até mesmo sagrado, ao que era antes desprezado e rejeitado.” Reiterando as palavras do autor, afirmamos que, na poesia de Barros, o valor estético é buscado pelo trabalho de composição de imagens que primam pelo uso de matéria descartada, de matéria que pertence ao desnecessário. Temos nessa poesia um olhar voltado para o plano inferior, olhar que se

esgueira pelo chão, que vasculha o entulho, penetra as fendas, se apossa do estéril e o fertiliza por intermédio da elaboração crítica e criativa. Uma vez que o valor, para Manoel de Barros, está na esfera do desvalorizado, no poema o sujeito lírico está sim “se gavando”. Dentro da visão do poético que Barros concebe, isto é, a de que a poesia deve surgir dos destroços, o sujeito lírico tem sim “esplendor”, e esse “esplendor” advém, justamente, do “cacoete que ele tem pra vadio”.

Enfocamos, agora, duas imagens do poema: “as coisas rasteiras me celestam” e “as violetas me imensam”. Tais imagens figuram a posição poética de Barros apontada acima, tendo em vista que a voz poética afirma que o rasteiro e os elementos da natureza conduzem a um plano de superioridade, o que se ajusta ao sentido de ação que leva a um estado de primazia evocado pelos neologismos “celestam” e “imensam”. Essas imagens nos permitem também apontar o quanto Manoel de Barros prima pela transgressão intensa do habitual na criação de imagens. A respeito disso, Waldman (1996) assinala:

Usando os fragmentos e os vocábulos ao ponto de entulho, o poeta [Manoel de Barros] insufla-lhes a emoção artística através da promoção do objeto, que, colocado num contexto novo, irradia magicamente à sua volta um novo espaço artístico, onde ao fluente encadeamento lógico se substitui uma **organização de choque**. (p. 24; grifo nosso)

No caso das imagens postas em relevo, o efeito de desajuste resulta, basicamente, de dois aspectos: um refere-se à violação da ordem estabelecida no âmbito do convencional – quer, de acordo com a lógica fundamentada no plano da realidade material, não é possível alcançar a superioridade pela inferioridade, e, o outro, refere-se à criação dos verbos “celestar” e “imensar”, que, pelos radicais, sugerem “tornar celeste” e “tornar imenso”, respectivamente. Esses verbos, principalmente “celestar”, rompem com o usual e estabelecem efeito poético. Conforme Grácia-Rodrigues (2006), “Barros demonstra que o espaço da poesia não se prende ao racional, às normas estabelecidas. O poeta ousa traduzir em palavras o que é

inalcançável pela sintaxe usual, provocando uma semântica inusitada, a partir de **um modo de escrever regido pela imaginação.**” (p. 95-96; grifo nosso).

Seja pela ruptura com a ordem semântica e/ou pragmática preestabelecida (“trabalho arduamente para fazer o que é desnecessário”; “sofrer de nobrezas”), pela violação da gramática normativa (“gavar”; “ser referente pra”) ou pelo aproveitamento de traços que remetem a técnicas surrealistas de construção de imagens (“as coisas rasteiras me celestam”; “as violetas me imensam”), a infração do usual está sobremaneira presente na obra de Manoel de Barros, a transgressão em relação à ordem estabelecida aparece como padrão. Nesse ponto, trazemos novamente a voz de Grácia-Rodrigues, que diz:

A poesia de Manoel de Barros é feita de rupturas, frases fragmentadas, montagens insólitas, metáforas inusitadas, complexas e incongruentes. As categorias gramaticais são subvertidas, adquirem valor diferente, ditadas não por regras estabelecidas, mas pela necessidade de traduzir a realidade em uma nova semântica. O poeta estabelece relações inesperadas entre as palavras, instaura ambigüidades que se enraízam na desestabilização dos sentidos. Assim, apresenta uma linguagem fora do pragmatismo dos padrões lingüísticos convencionais e sua poesia surge como festejos de linguagem. Barros demonstra que o espaço da poesia não se prende ao racional, às normas estabelecidas. [...] O poeta ousa traduzir em palavras o que é inalcançável pela sintaxe usual, provocando uma semântica inusitada, a partir de um modo de escrever regido pela imaginação. (2006, p. 95-96)

Assim como a escolha pelas coisas rasteiras no plano da construção de imagens faz parte da posição ideológica de criação da poesia de Manoel de Barros, a busca constante por produzir “assombros verbais” por via da aproximação de realidades extremas, da fusão de realidades que não se identificam habitualmente, também faz parte do projeto literário de Barros, faz parte de sua poética. De acordo com Barros, cabe ao poeta “fazer casamentos novos entre as palavras. Buscar contigüidades anômalas. Enverbar as insânias. Derrubar talvez das frases um pouco do insigne e lhes enfiar o ordinário dentro. Enfiar o idioma nos mosquitos.” (BARROS, 1996, 320).

A imagem é para Manoel de Barros o centro irradiador do poético e, mais que isso, deve ser construída a partir da “loucura das palavras”, do “cacoete” que o poeta tem para o avesso. E isso nos ensina o poema que segue transcrito, o poema “IV” de “Uma didática da invenção”, primeira parte d’*O livro das ignorâncias*:

No Tratado das Grandezas do Ínfimo estava escrito:  
 Poesia é quando a tarde está competente para dalias.  
 É quando  
 Ao lado de um pardal o dia dorme antes.  
 Quando o homem faz a sua primeira lagartixa.  
 É quando um trevo assume a noite  
 E um sapo engole as auroras. (BARROS, 2010, p. 300)

No primeiro verso do poema, encontramos uma referência ao “Tratado das Grandezas do Ínfimo”, imagem que nos remete à ideia de um suporte convencionado em que esteja expressa uma poética. Antes de qualquer coisa, destacamos que o título de tal poética nos leva, uma vez mais, à posição de Manoel de Barros em relação ao aproveitamento das inutilidades em sua obra, visto que a poesia é caracterizada, no título em questão, como “a grandeza do ínfimo”, como aquilo que, apesar de insigne, provém do inútil, do descartado.

Após o primeiro verso, a voz poética começa a elencar princípios de base, presentes no “Tratado”, que fundamentam o ser da poesia. Os princípios de base trazidos, de caráter axiomático, são imagens e surgem em uma construção sintática um tanto incomum no que se refere à metáfora: “Poesia é quando...”. Essa estruturação diferencia-se da construção mais comum da metáfora, em termos de sintaxe, por trazer o advérbio de tempo (“quando”); geralmente, a metáfora é construída a partir do verbo “ser” e, nesse caso, os axiomas presentes no poema estariam estruturados a partir de “Poesia é...”. O advérbio “quando” insere, nos princípios destacados no poema pelo sujeito lírico, um dado de tempo, de ocasião, de circunstância.

Com relação à construção das imagens que se compõem em axiomas, ressaltamos a presença dos elementos da natureza (tarde, dalias, pardal, lagartixa, trevos, auroras) e também

o fato de que é no âmbito dos fenômenos naturais e dos elementos que compõem a natureza que Barros busca a matéria que dá forma ao seu pensamento, a matéria que, selecionada por um olhar minucioso e perspicaz, é submetida a um intenso trabalho de elaboração que a faz dar vida imagética a ideias, reflexões, pensamentos, experiências. Isso leva a pensar que Manoel de Barros elege a natureza como o lugar em que o poético habita e também como o lugar em que se faz possível a apreensão da essência das coisas.

Como todas as construções que compõem o poema a fim de caracterizar o ser da poesia tendem para o estranho<sup>17</sup>, inferimos que, de acordo com a lógica formulada no poema, o poético está justamente aí: na promoção da insensatez da sintaxe, da semântica, da lógica, do convencional. Ou, em *Manoelês Archaico*, no “arejamento das palavras”. Segundo Barros (1996, p. 310), o “arejamento das palavras” é uma das principais funções da poesia e acontece pela invenção de novos relacionamentos entre as palavras. O poeta atribui a esta ação o benefício de que os idiomas não morram, sufocados pelas fórmulas e pelos lugares comuns. Barros declara: “Os governos mais sábios deveriam contratar os poetas para esse trabalho de restituir a virgindade a certas palavras ou expressões, que estão morrendo cariadas, corroídas pelo uso em clichês. Só os poetas podem salvar o idioma da esclerose.” (idem, *ibidem*).

Trazemos agora o poema “Despalavra”, presente na primeira parte do livro *Ensaaios fotográficos*. A parte em questão é homônima ao livro:

Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da  
despalavra.  
Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades  
humanas.  
Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades  
de pássaros.  
Daqui vem que todas as pedras podem ter qualidades  
de sapo.  
Daqui vem que todos os poetas podem ter qualidades  
de árvore.

---

<sup>17</sup> Usamos o termo **estranho** pensando na ruptura que as imagens poéticas elaboradas por Barros estabelecem em relação à lógica convencional, visto que o termo em questão evoca o significado de “fora do comum”, “singular”.

Daqui vem que os poetas podem arborizar os pássaros.  
 Daqui vem que todos os poetas podem humanizar  
 as águas.  
 Daqui vem que os poetas devem aumentar o mundo  
 com as suas metáforas.  
 Que os poetas podem ser pré-coisas, pré-vermes,  
 podem ser pré-musgos.  
 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, 2010, p. 383)

Podemos captar no poema o valor que a imagem poética tem para a poesia e, de novo, o valor que tem para a poesia de Manoel de Barros, em específico. De acordo com as ideias que encontramos no poema, o reino das imagens é o reino da “despalavra”. Pela criação do neologismo – por intermédio do acréscimo do prefixo de negação **des-**, instala-se uma oposição entre **palavra** e “**despalavra**”. Tendo em conta que a “**despalavra**” pertence ao âmbito das imagens, deduzimos que está no plano da linguagem poética e, portanto, a **palavra** estaria para a categoria da linguagem cotidiana. Com isso, o poema sugere que a linguagem poética não funciona a partir do caráter mediato que caracteriza a linguagem convencional. Reiterando a concepção de Paz (1992a, p. 98-113) acerca da imagem, afirmamos que, ao contrário da linguagem funcional, a linguagem poética prima pela fusão de forma e conteúdo: a imagem poética, enquanto construção linguística que encerra forma e conteúdo, comunica a si mesma e, portanto, uma verdade estética daquilo que nomeia. Nesse ponto, citamos a seguinte afirmação de Grácia-Rodrigues (2006): “O engendramento poético, ao referencializar o mundo por meio da imagem (transfiguração, tropos, metáfora), rompe com a realidade e instaura o supreendente, falando do real a partir do seu avesso: **a imagem da não-coisa.**” (p. 97; grifo nosso).

Segundo a voz que fala no poema, no reino da “despalavra” as coisas podem ter qualidades que não têm no mundo material: as pedras, por exemplo, no reino da poesia, podem ter qualidades de sapo, o que não é possível no plano da realidade material. O

apontamento que o poema traz da possibilidade de transfusão entre elementos díspares converge com a ideia de Paz (1992a) de que a imagem poética desafia o princípio de contradição. Segundo o autor, a imagem, “ao enunciar a identidade dos contrários, atenta contra os fundamentos do nosso pensar.”<sup>18</sup> (p. 99 – tradução nossa). Por via de transfigurações e metamorfoses operadas no campo da linguagem pela ação consciente do poeta, no “reino da imagem”, ou da “despalavra”, as coisas podem assumir qualidades que o pensamento lógico impede que tenham. A fusão dos elementos díspares, conforme Paz (1992a), não anulará as qualidades inerentes a cada um dos elementos, mas as fará conviverem, o que tende a incitar a potencialidade de significação das palavras:

[...] o idioma é uma infinita possibilidade de significados. Ao atualizar-se em uma frase, ao converter-se efetivamente em linguagem, essa possibilidade se fixa em uma direção única. Na prosa, a unidade da frase é alcançada por intermédio do sentido, que, como uma flecha, obriga todas as palavras que a compõem a apontar para um mesmo objeto, ou para uma mesma direção. A imagem, por sua vez, é uma frase em que a pluralidade dos significados não desaparece. **A imagem reúne e exalta todos os valores das palavras**, sem excluir os significados primários e secundários.<sup>19</sup> (p. 106-107; grifo nosso – tradução nossa)

Salientamos do poema, também, as seguintes estruturas: “os poetas devem aumentar o mundo com as suas metáforas”, “os poetas podem compreender o mundo sem conceitos” e “os poetas podem refazer o mundo por imagens”. Tais estruturas interessam-nos na medida em que trazem informações relevantes no que se refere a uma posição de Barros que se filia aos ideais de criação poética e à concepção de poesia previstos pela modernidade lírica. Com “os poetas devem aumentar o mundo com as suas metáforas”, entendemos que um dos

<sup>18</sup> “Al enunciar la identidad de los contrarios, [la imagen] atenta contra los fundamentos de nuestro pensar.” (PAZ, 1992a, p. 99)

<sup>19</sup> “[...] el idioma es una infinita posibilidad de significados; al actualizarse en una frase, al convertirse de veras en lenguaje, esa posibilidad se fija en una dirección única. En la prosa, la unidad de la frase se logra a través del sentido, que es algo así como una flecha que obliga a todas las palabras que la componen a apuntar hacia un mismo objeto o hacia una misma dirección. Ahora bien, la imagen es una frase en la que la pluralidad de significados no desaparece. La imagen recoge y exalta todos los valores de las palabras, sin excluir los significados primarios y secundarios.” (PAZ, 1992a, p. 106-107)

compromissos da poesia é o de expandir os limites do real convencionalizado, de dar forma à imaginação, de colocar em exercício o impulso primitivo e dar vida poética a tudo aquilo que escapa ao habitual. Já com “os poetas podem compreender o mundo sem conceitos”, compreendemos que a poesia deve transcender o plano da linguagem convencional e toda a conceituação que a ciência e a lógica atribuíram/atribuem às coisas, que a poesia deve renomear as coisas que compõem o mundo a partir da criação imagética. A construção “os poetas podem refazer o mundo por imagens”, por fim, evoca a ideia de que a poesia tem como papel, pelo menos um deles, a reconstrução do mundo, mesmo que tal reconstrução aconteça apenas no plano do linguístico e, portanto, arquitetura realidades de caráter ficcional.

Manoel de Barros, conforme podemos detectar no poema em análise, prima por desenvolver uma poesia que se valha da autonomia da linguagem poética, uma poesia que dê vida a realidades que transcendem/transcendam o plano do referencial, e do convencional, pela construção imagética extremamente original. Por intermédio da construção da imagem, da “**des**palavra”, Barros cria realidades ficcionais, realidades de materialidade puramente linguística que dispensam conceitos para a compreensão das coisas, imagens que refazem e aumentam o mundo. Nesse sentido, citamos Azevedo (2007), que diz:

A poesia do “des” em Manoel de Barros é a poesia que busca o originário, que subverte radicalmente a linguagem para apresentar o “real”, pois é construída a partir da negação. Desconstruir “as coisas” do seu significado mais habitual, desconstruir para construir, fazer “delirar”, como afirma o próprio poeta, o verbo, descoisificar a realidade. E quando ele descoisifica o real ele constrói uma gama de significados inexistentes. Assim, quando o eu lírico, por exemplo, diz: *Desinventar objetos, o pente, por exemplo. Dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha*, ele está propondo uma poética que vai levar a linguagem às últimas conseqüências, pois vai desabrigar a palavra de seu sentido usual. Na verdade, o que o eu lírico faz é se remeter ao próprio sentido da poesia. É dizer que a poesia é linguagem que quer o avesso do avesso, ou seja, que quer deslocar ao máximo a representação da realidade, para que esta possa de fato se revelar no seu sentido mais originário. (p. 3; grifo no original)

Lembrando as ideias do formalista russo Chklovski (1973), é exatamente esse modo enviesado de perceber o mundo, para além de seus limites convencionais, e a consequente reorganização das coisas no plano da linguagem, o que caracteriza a arte enquanto singularização, enquanto elemento que promove o estranhamento e encerra, portanto, a possibilidade de desautomatização do olhar, da percepção.

Dando continuidade à discussão sobre o papel da imagem na poesia Manoel de Barros, trazemos o poema “21” da segunda parte do livro *Menino do mato*, parte intitulada “Caderno de aprendiz”:

Eu bem sabia que a nossa visão é um ato  
poético do olhar.  
Assim aquele dia eu vi a tarde desaberta  
nas margens do rio.  
Como um pássaro desaberto em cima de uma pedra  
na beira do rio.  
Depois eu quisera também que a minha palavra  
fosse desaberta na margem do rio.  
Eu queria mesmo que as minhas palavras  
fizessem parte do chão como os lagartos  
fazem.  
Eu queria que minhas palavras de joelhos  
no chão pudessem ouvir as origens da terra. (BARROS, 2010, p. 461)

Dividimos o poema em duas partes, já que nele encontramos o que nos parecem dois momentos. Assim, a primeira parte vai do primeiro ao sexto verso e a segunda parte do sétimo ao último verso. No que classificamos como primeira parte, temos destacada, pela voz do sujeito lírico, o sentido da visão humana como “um ato poético do olhar”, afirmação formulada a partir do empirismo, a partir da experiência de ter visto “a tarde desaberta / nas margens do rio. / Como um pássaro desaberto em cima de uma pedra / na beira do rio.” (BARROS, 2010, p. 461). Tais versos evocam a ideia de que a visão é um ato poético na medida em que flagra nas coisas – e nas ações – que compõem o mundo aquilo que foge à linguagem habitual, aquilo que não está nomeado. A visão é um ato poético na medida em

que, captando uma situação como imagem, não encontra no plano do convencional, real e linguístico, um referente.

Para o poeta, o desafio que advém da captação de uma situação não-referencial como a que figura no poema (“aquele dia eu vi a tarde desaberta nas margens do rio”), é o de reconstituir tal situação em linguagem poética. Isto é, de tornar a experiência imagética do olhar comunicável. Comunicável em si mesma como imagem poética, como construção linguística que entrelaça em um todo que não separa forma e conteúdo. O trabalho do poeta é, então, o de reproduzir a imagem primeira, proveniente da experiência empírica e primitiva, em imagem poética, que, sendo experiência linguística, pode ser dividida com o leitor.

No segundo momento do poema, notamos que o sujeito lírico aponta, justamente, para a vontade de reproduzir a experiência vivida em imagem poética: “Depois eu quisera também que a minha palavra / fosse desaberta na margem do rio.” (idem, *ibidem*). Nesta segunda parte do poema, o sujeito poético desenvolve a ideia de que as palavras, no momento da criação, devem tomar as mesmas características daquilo que reproduzem em imagem.

A análise dos poemas trazidos nesta seção focaliza o uso de elementos da natureza como matéria-prima, o olhar voltado para o ínfimo, e a quebra com tudo o que é convencional pelo rearranjo linguístico. É sobre esses aspectos da poesia barroiana, em especial, que nos debruçamos no presente estudo, com o intento de construir um percurso de leitura possível da ligação existente entre imagem e metalinguagem. Tal análise, bem como a leitura dos próximos poemas que aparecem neste trabalho, se embasa na concepção teórica dos autores trazidos logo na sequência.

Conforme teoriza Jakobson, a função poética da linguagem constitui “o pendor para a mensagem como tal, o enfoque da mensagem por ela própria” (JAKOBSON, 2003, p. 127-

128), e deriva da projeção do eixo paradigmático – o da seleção, sobre o eixo sintagmático – o da combinação:

A seleção é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação, a construção da seqüência, se baseia na contigüidade. *A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação.* A equivalência é promovida à condição de recurso constitutivo da seqüência. (JAKOBSON, 2003, p. 130; grifo no original)

Ainda de acordo com o autor, a função poética não é a única responsável pela estruturação da linguagem poética. Para Jakobson, o discurso poético constitui uma estrutura organizada a partir de uma hierarquia entre todas as funções da linguagem, sendo elas a poética, a metalinguística, a emotiva, a fática, a conativa e a referencial:

O verso não é apenas um conceito simples nem uma unidade indivisível. Ele é em si um sistema de valores; e como todo sistema de valores ele detém uma hierarquia própria na qual existem valores superiores e inferiores e um valor primeiro entre todos, o dominante, sem o qual (no interior da trama de um dado período literário e uma determinada vertente artística) o verso nem pode ser concebido nem avaliado como verso. (JAKOBSON, 1983, p. 485-486)

Todos os tipos de discurso linguístico apresentam uma função da linguagem como predominante e determinante, como podemos observar partindo da afirmação do autor. No caso da poesia, destaca-se a função poética:

A função poética não é a única função da arte verbal, mas tão somente a função dominante, determinante, ao passo que, em todas as outras atividades verbais ela funciona como um constituinte acessório, subsidiário. **Com promover o caráter palpável dos signos, tal função aprofunda a dicotomia fundamental de signos e objetos.** (JAKOBSON, 2003, p. 128; grifo nosso)

A projeção do eixo paradigmático sobre o sintagmático gera construções verbais que enfocam os signos em si mesmos. Conforme Jakobson, este é o princípio básico da construção poética. Colocando em grande evidência o desvão que existe entre os signos linguísticos e os

objetos designados por eles, a função poética exige do leitor maior atenção em relação ao signo enquanto tal.

No contexto da modernidade lírica, a função metalinguística, dentro da relação hierárquica das funções da linguagem, se coloca imediatamente na sequência da função poética, visto que os poetas modernos incorporaram a metalinguagem como procedimento legítimo de construção poética. Relembrando que, de acordo com Jakobson (2003), a função metalinguística diz respeito ao desempenho do discurso como focalização do próprio código, podemos dizer que, na poesia moderna – e na contemporânea, por extensão – existe uma concomitância de enfoque: a mensagem e o código, em si mesmos, são postos em relevo com o mesmo grau de relevância.

Bosi (2010a) apresenta alguma objeção em relação à posição de Jakobson, visto que tal posição, definida por Bosi como “fórmula cortante” (p. 34) que tende a ser automatizada pela crítica de inclinação estruturalista, ressalta o paradigma em detrimento do sintagma, subordinando o “serial às leis da analogia” (idem, *ibidem*), colocando em evidência o ícone<sup>20</sup>. Bosi não nega a força do ícone dentro da linguagem poética, como podemos notar na seguinte afirmação: “**A realidade da imagem está no ícone.** A verdade da imagem está no símbolo verbal.” (BOSI, 2010a, p. 46; grifo nosso). Contudo, o autor enfatiza “os laços da frase” (idem, *ibidem*), os versos enquanto relação dinâmica entre o figurativo e o discursivo: “Entre as imagens cerradas nos seus limites e a forma em movimento do poema, aconteceu passar a flecha do discurso.” (idem, p. 47). Consoante o raciocínio do autor:

O discurso, fiel às relações, contém em si uma tão alta dinâmica que, se deixado a si próprio, poderia abafar, se não abolir, a imagem. O pensamento *puro* é negatividade. Mas o dano não se consome jamais, de todo, no discurso poético. Neste a imagem reponta, resiste e recrudescer, potenciando-se com as armas da *figura*.

<sup>20</sup> Segundo a semiótica de Peirce, o signo pode ser classificado como *símbolo*, *índice* ou *ícone*. Essa classificação parte da noção de grau de semelhança e analogia com o objeto. O ícone, em particular, é um signo que apresenta forte relação de analogia e similaridade com o objeto, evocando-o. Contudo, não há a possibilidade de existência de um ícone puro, haja vista que o signo jamais consegue congrega todas as características do objeto (DUBOIS, 2006, p. 328).

E como se essas armas não bastassem, é o enunciado mesmo que cede o seu estrato mais sensível: o som. Que o som e todos os seus ecos venham adensar a face concreta do poema. (BOSI, 2010a, p. 46; grifos no original)

Nesses termos, podemos enfatizar o poema como espaço, privilegiado, da reunião direta entre a poesia e o pensamento<sup>21</sup>. Dito de outro modo, o poema é o lugar da articulação estética do pensamento, o lugar em que as ideias, as reflexões, os pensamentos, mostram-se plasmados pelas composições imagéticas e/ou figurativas, e, também, pela sonoridade.

De acordo com as ideias de Barthes (1999a), a função metalinguística caracteriza-se como expressão em linguagem simbólica da estrutura de uma linguagem outra, real, que é a *linguagem-objeto*. Diante disso, a metalinguagem acaba por consolidar-se como artifício. Nesse sentido, sendo a metalinguagem usada na poesia como procedimento de construção, configura-se como artifício do artifício, visto que a própria linguagem poética já é artifício. Ao adotar a metalinguagem, a linguagem poética torna-se auto-referente, despontando como discurso sobre o discurso, gerando o poema do poema. Por imbuir o poético em um discurso que versa sobre a própria poesia, a função metalinguística faz da linguagem poética um corpo que define e analisa a si mesmo.

A presença da metalinguagem no discurso poético amplia ainda mais as possibilidades de sentido que a poesia pode evocar. Configurando-se, conforme as ideias de Barbosa (1986), como jogo, a poesia que funde os espaços figurativo e metalinguístico exige um leitor que conheça as regras, um leitor apto a desenovelar o duplo enigma que essa poesia, espaço de convergência de linguagens, engendra: o sensível e o inteligível. Barbosa (1986) assinala:

Entre o poeta e a linguagem, o leitor do poema deixa de ser o consumidor para se incluir como latência de uma linguagem possível. Não se escreve apenas *para* o leitor: este é o Édipo de uma Esfinge cujo nome o poeta-oráculo esqueceu. Por isso, a decifração não está mais na correta tradução do enigma mas sim na recifração, criação de

---

<sup>21</sup> Cf. Valéry (1999).

um espaço procriador de enigmas por onde o leitor passeia a sua fome de respostas. (p. 14; grifo no original)

Ainda de acordo com o autor: “[...] não basta saber o que poeta quer dizer com tal ou qual imagem: as significações do poema talvez residam precisamente no obscurecimento das relações entre imagens e referentes circunstanciais.” (BARBOSA, 1986, p. 26).

Na medida em que há uma confluência de dois espaços de linguagem na poesia de Manoel de Barros, o imagético e o metalinguístico, reforçamos uma filiação direta dessa poesia em relação à poesia moderna. Na poesia barrosiana, a reflexão sobre a linguagem vaza das imagens, o pensamento crítico constitui um rio discursivo que flui das construções imagéticas. Os poemas de Barros, por via de um encadeamento de imagens cuja matéria de composição é buscada na natureza e no plano do ínfimo, além de engendram uma verdade estética da essência das coisas, trazem as questões formais que envolvem a poesia por meio de alegorias. Esse, de acordo com as ideias de Barbosa (1986), constitui um aspecto fundamental da poesia moderna. Segundo o autor, “para o poeta moderno, a alegoria deixou de ser uma tradução do oculto para ser uma possibilidade de, na linguagem do poema, insinuar a consciência de sua **historicidade**.”<sup>22</sup> (BARBOSA, 1986, p. 21; grifo nosso).

A esse respeito, destacamos, ainda, a seguinte afirmação de Barbosa:

Pensada como estratégia de articulação entre a linguagem da poesia e o leitor, a alegoria atua como elemento apto a recifrar aquilo que o poema incorpora como leitura da realidade pelo poeta. Criação de um espaço de linguagem cuja realidade é sempre mais e menos do que aquela experimentada pelo poeta, o poema transfere o sentido para um outro espaço – aquele que está sob a formulação traduzível da alegoria. (1986, p. 21)

---

<sup>22</sup> Barbosa (1986) define a noção de historicidade da seguinte forma:

[...] a historicidade da literatura parece ser o lugar da convergência de aspectos topológicos e tropológicos que constituem a existência mesma do texto literário. Que, de alguma maneira, a intensidade desta convergência – agora mais procurada do que acidental – é mais acentuada na poesia moderna, isto é, a poesia pós-romântica, não parece haver dúvida. (p. 10)

Espaço poético densamente imagético, e perpassado pela reflexão, a poesia de Manoel de Barros faz confluir o figurativo e o metalinguístico, na medida em que se vale do processo de alegorização das questões que se referem ao poético. Nesses termos, o universo poético barrosiano se caracteriza pela articulação, consciente, entre as imagens poéticas – que advêm de uma experimentação sensível altamente particular de uma fatia da realidade material – e o pensamento crítico – que provém da reflexão incessante naquilo que diz respeito os processos de construção da poesia e de sua constituição. Espaço de confluência de linguagens, a poesia de Manoel de Barros engendra uma realidade figurativa muito forte – ou, dito de outro modo, uma verdade estética do Pantanal mato-grossense – e a reflexão crítica sobre a linguagem poética.

## **1.2. O OFÍCIO DE GUARDAR ÁGUAS**

De acordo com as ideias de Dias (2009), a obra barrosiana é marcada por uma naturalidade estética que se deve à constante manutenção do estilo cultivado pelo poeta. Em outras palavras, segundo a autora, a obra poética de Manoel de Barros está fortemente marcada por uma uniformidade estilística calcada na repetição de um determinado mecanismo de construção poética: a concomitância de atuação do desejo de fundar o despropósito, o surpreendente (enfoque da mensagem) – o que é obtido pela aproximação de elementos distantes, e do impulso obsessivo de auto-explicação (enfoque do código) – sustentado pela presença constante da metalinguagem.

Para Dias (2009), essa concomitância de atuação gera uma forte tensão na poesia de Barros, criando um impasse para a leitura. O impulso da ordem do inteligível que impõe a auto-explicação neutraliza o efeito de estranhamento que deveria ser provocado pelas imagens construídas a partir do entendimento sensível do mundo e da aproximação de elementos

dissonantes. A neutralização do efeito de estranhamento provocaria, assim, um efeito contrário, o de naturalização do estranho. Ou seja, o grande desejo de provocar estranhamento que guia a construção da imagem poética em Manoel de Barros convive com um impulso contrário, que o enfraquece. Desse modo, para a autora, a poesia barrosiana caracteriza-se por um movimento suicida, já que existe no limite entre ser e não ser.

Tomando como ponto de partida a concepção de Dias (2009), e a leitura que o pensamento crítico da autora proporciona, lançamo-nos, no presente trabalho, ao desafio de estudar essa relação tensional existente entre função poética e função metalinguística na poesia de Manoel de Barros. Nosso intuito é o de traçar caminhos de leitura que nos permitam distinguir os aspectos que engendra tal relação, e que a engendram.

Para tanto, partindo do pressuposto de que há uma naturalidade estética, uma uniformidade de forma e de conteúdo, que caracteriza a obra de Barros, ideia defendida também por Sanches Neto (1997)<sup>23</sup>, tomamos como objeto de estudo um livro em especial, *O guardador de águas*, cuja primeira publicação é de 1989.

Embora apresente uma uniformidade estilística que se vale de um mecanismo específico como princípio de base, um mecanismo de construção que se mostra predominante no discurso poético de Manoel de Barros, está claro que a cada livro existem variações de recursos de construção poética, de referências, de temática, de ideais defendidos, etc. Nossa escolha recai sobre *O guardador de águas* uma vez que o livro se apresenta como terreno fértil no que diz respeito aos preceitos poético-ideológicos que se vinculam ao espaço da natureza, e ao aproveitamento que o poeta faz de recursos de construção imagética resgatados do surrealismo. Além disso, consideramos, ainda, a presença do olhar que flagra e fertiliza o ínfimo. Desse recorte, resulta uma perspectiva analítica que enfoca, em paralelo, os

---

<sup>23</sup> Sanches Neto (1997) chega à ideia de que há uma unidade de forma e conteúdo na poesia de Barros sob outro ponto de vista. Para o autor, essa unidade se deve ao recolhimento e colecionamento dos vocábulos que pertencem ao paradigma lexical da inutilidade.

procedimentos de composição poética e os ideais concernentes ao ser e ao fazer da poesia que fundamentam o projeto literário de Manoel de Barros.

Primeiramente, destacamos o título do livro, já que evoca, pelo procedimento da intertextualidade, outro título bastante conhecido: *O guardador de rebanhos*, obra de Alberto Caeiro, heterônimo do poeta português Fernando Pessoa<sup>24</sup>. A escrita dos poemas presentes no livro do heterônimo de Pessoa está datada entre os anos de 1911 e 1914.

O discurso poético de Alberto Caeiro é marcado por uma força argumentativa que o impulsiona na defesa da concepção de que as coisas que compõem o mundo são completamente esvaziadas de sentido, como podemos observar no seguinte verso: “O que nós vemos das coisas são as coisas.” (PESSOA, 2008, p. 63).

Por via de uma linguagem poética objetivista que se apropria do tom prosaico e do encadeamento silogístico, Caeiro tece, em versos brancos metricamente irregulares e desprovidos de exuberância imagética, a concepção de que a linguagem não apreende a verdade essencial das coisas. Conforme é possível notar no poema que segue abaixo, para Alberto Caeiro, a essência das coisas está em sua própria materialidade física, daí que o homem só pode chegar a tocá-las, em sua essência, por intermédio da relação sensorial.

Sou um guardador de rebanhos.  
 O rebanho é os meus pensamentos  
 E os meus pensamentos são todos sensações  
 Penso com os olhos e com os ouvidos  
 E com as mãos e os pés  
 E com o nariz e a boca.  
 Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la  
 E comer um fruto é saber-lhe o sentido.

Por isso quando num dia de calor  
 Me sinto triste de gozá-lo tanto,  
 E me deito ao comprido na erva,  
 E fecho os olhos quentes,

---

<sup>24</sup> Enfatizamos que não temos como objetivo principal, no presente trabalho, o estudo comparatista dos dois livros, *O guardador de rebanhos*, de Alberto Caeiro, e *O guardador de águas*, de Manoel de Barros. Trazemos nesta seção uma breve consideração entre as duas obras com o propósito de identificar alguns aspectos fundamentais do livro de Barros que são buscados no livro de Caeiro por intermédio de um processo de releitura criativa. Dessa relação dialógica, o que focalizamos, em especial, é a relação com o espaço da natureza.

Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,  
Sei a verdade e sou feliz. (PESSOA, 2008, p. 52)

O experimento sensível puro das coisas, segundo a posição que flagramos nos versos de Caeiro, estaria em uma relação baseada no imperativo dos sentidos em detrimento do racionalismo. Ou seja, estaria no experimento das coisas pelos órgãos humanos do sentido, o que garantiria a recepção das coisas para além da contaminação das definições convencionadas que as impregnam, encapando-as ou, em outros termos, projetando seu duplo. Dentre os sentidos humanos, Caeiro elege a visão como ideal de recepção das coisas. Como aponta Gomes (1987, p. 16), essa eleição acontece por ser a visão o mais involuntário dos sentidos humanos e, portanto, o mais objetivo, chegando até mesmo a elidir o sujeito.

A concepção de Caeiro nos leva a considerar o deslocamento de todo o sentido atribuído às coisas para a esfera do humano: “O mistério das coisas? Sei lá o que é o mistério! O único mistério é haver **quem** pense no mistério.” (PESSOA, 2008, p. 39, grifo nosso). Isto é, o mistério não está nas coisas em si mesmas, mas, sim, no próprio homem, que engendra o mistério partindo da linguagem e de tudo aquilo que a ela se filia, como o pensamento, a memória, a arte, a religião, a filosofia, etc. “Quem está ao sol e fecha os olhos, / Começa a não saber o que é o sol” (PESSOA, 2008, p. 34), portanto, como defende Caeiro, para chegar à verdade essencial das coisas é necessário desnudar-se. Para chegar efetivamente ao experimento puro das coisas proposto por Alberto Caeiro, o homem teria que inserir-se em um estado de despojamento total da linguagem, teria que estar fora dos limites da realidade fundada pela linguagem:

O homem que pensou cometeu o primeiro pecado, provocando a cisão entre ele e as coisas. [...] A cisão nasce no instante em que o homem se concebe como entidade autônoma em relação ao mundo, provocando a separação entre a alma e o corpo, o interior e o exterior, o ser e a Natureza, privilegiando o *logos* sobre os sentidos. O pensar institui a cisão e, ao mesmo tempo, colabora para que ela se mantenha. (GOMES, 1987, p. 13)

Pregando a supressão da vivência instrumentalizada pela linguagem e pelo racionalismo em favor da vivência sensível, Caetano propõe o retorno à vivência primordial das coisas e do mundo, forma de vida que se contrapõe à do homem cultural e civilizado, e que é buscada na referência mítica do homem que antecede a História. Benjamin (2011) assinala que a relação do homem que habita o tempo mítico dos primórdios com o ambiente em que está inserido e com as coisas que o cercam é marcada pela linguagem adâmica. Nesse sentido, tal relação apresenta uma condição de privilégio se comparada à linguagem funcional utilizada pelo homem que se insere no percurso da História. A linguagem adâmica se caracteriza pela apreensão e transmissão total do ser das coisas pelo nome, já a linguagem funcional se delimita pela substituição mediata das coisas por signos.

Caetano expõe em versos: “Sinto um cajado nas mãos / E **vejo um recorte de mim** / No cimo dum outeiro, / Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas ideias”; “Os meus pensamentos são contentes. / Só **tenho pena de saber** que eles são contentes, / Porque, **se o não soubesse**, / Em vez de serem contentes e tristes, / Seriam alegres e contentes.”; “Pensar incomoda [...]” (PESSOA, 2008, p. 31-33, grifos nossos). Notamos nos versos em questão a presença de um eu altamente consciente que se assiste viver e que se pensa e, diante disso, supomos a concomitância entre viver, pensar e poetizar. Se Caetano é um eu que flagra a si mesmo no processo de experimentação do mundo, um eu que se pensa e que faz poesia a partir do experimento das coisas e do pensamento, e mais, se é a reflexão sobre a questão mesma do experimento sensível do mundo que move sua poesia, não poderia realizar ele mesmo a façanha de tocar a essência verdadeira das coisas. Pelo menos não de maneira integral.

O ideal de vivência plena das coisas defendido pelo heterônimo-pastor implica em um eu que não tenha a consciência de que vive as coisas em si mesmas. Sua proposta exige um eu completamente inábil no uso da linguagem funcional, um eu projetado para fora dos limites

da História e insubordinado aos ditames do tempo convencionado. Mesmo sendo uma ficção poética composta por Fernando Pessoa, Caeiro mostra-se uma unidade situada no tempo e no espaço, uma unidade que tem o registro de sua poesia em primeira pessoa e que engendra forte reflexão filosófica. A poesia de Caeiro tece uma dicotomia fundamental: apesar de pregar a vivência plena das coisas em si mesmas, para além da linguagem e do pensamento, é só pelo pensamento que se pode chegar a tal concepção, e só pela linguagem que a comunicação dessa concepção pode acontecer. A poesia de Caeiro constitui-se, precisamente, como pensamento articulado de forma poética.

Tendo em vista a poesia de Caeiro e as concepções que ela articula, destacamos d'*O guardador de águas* a presença de Bernardo da Mata, uma espécie de personagem que aparece na obra de Barros e, especialmente, no livro que analisamos neste trabalho. A menção a Bernardo da Mata, seja ela explícita ou implícita, aparece em muitos dos poemas que compõem *O guardador de águas*, principalmente na primeira parte, homônima ao livro.

Bernardo da Mata constitui para Manoel de Barros, e constitui-se por Manoel de Barros, um ideal de contato com as coisas e de vivência com o mundo, com a natureza. Bernardo da Mata configura-se como uma espécie de alter ego de Manoel de Barros. Com relação a esse aspecto, merece consideração o fato de que os nomes Manoel de Barros e Bernardo da Mata têm as mesmas iniciais, só que invertidas, como se espelhadas: MB e BM, respectivamente.

A construção desse objeto poético que é Bernardo da Mata pode ser pensada a partir de uma apropriação efetuada por Barros da concepção defendida por Caeiro. Isto é, tomando como base as ideias de Caeiro, Manoel de Barros constrói uma personagem poética que plasma o ideal que em Alberto Caeiro é tecido de forma argumentativa.

Assim como sugere o próprio nome, Bernardo **da Mata** praticamente pertence à natureza, faz mais parte da realidade dos elementos pantaneiros que do mundo dos homens e

da realidade da civilização. Bernardo comunica-se com a natureza e está em contato pleno com o tudo o que compõe o espaço poético construído por Manoel de Barros. Bernardo mantém com as coisas uma relação íntima que não se baseia na linguagem funcional, que não é determinada pelo signo, pela conceituação científica, pelo pragmatismo. Antes, a relação de Bernardo com as coisas realiza-se por meio do contato sensorial: Bernardo é capaz de tocar as coisas em si mesmas. Esse tipo de comunhão com as coisas, um ideal, remete ao tempo mítico dos primórdios, tempo em que o homem vivia em contato pleno com a natureza e com as coisas que o cercavam.

O poema transcrito em seguida, o poema “II” da primeira parte d’*O guardador de águas*, parte homônima ao livro, fala mais acerca de Bernardo da Mata:

Esse é Bernardo. Bernardo da Mata. Apresento.  
 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 águas rãs o exercitam.  
 Tentou encolher o horizonte  
 No olho de um inseto - e obteve!  
 Prende o silêncio com fivela.  
 Até os caranguejos querem ele para chão.  
 Viu as formigas carreando na estrada duas pernas de ocaso  
 para dentro de um oco... E deixou.  
 Essas formigas pensavam em seu olho.  
 É homem percorrido de existências.  
 Estão favoráveis a ele os camaleões.  
 Espreado na tarde -  
 Como a foz de um rio - Bernardo se inventa...  
 Lugarejos cobertos de limo o imitam.  
 Passarinhos aveludam seus cantos quando o vêem. (BARROS, 2010,  
 p. 239-240)

A relação íntima com a natureza de que Bernardo da Mata desfruta pode ser observada em: “No falar com as águas rãs o exercitam”, “Até os caranguejos querem ele para chão”, “formigas pensavam em seu olho”, “Estão favoráveis a ele os camaleões”, “Lugarejos cobertos de limo o imitam”, “Passarinhos aveludam seus cantos quando o veem”. Essa relação

de comunhão que Bernardo da Mata tem com os elementos da natureza lembra a relação idealizada por Alberto Caeiro em seus versos, visto que Bernardo mantém com o ambiente que o cerca uma concordância de identidade, e desfruta de uma capacidade natural de vivenciar as coisas fora do âmbito da linguagem, da ciência, da lógica, da religião, etc.

Temos, nesse sentido, uma diferença marcante entre a ligação que Caeiro e Bernardo têm com os espaços poéticos em que estão inseridos. No que se refere à relação de Alberto Caeiro com a natureza, destacamos que é ele quem se debruça sobre o espaço, é ele quem se dá a vivenciar aquilo que as coisas são em si mesmas, não havendo nenhum retorno da natureza além das sensações, da experiência sensorial que as coisas provocam nele, o que caracteriza uma relação unilateral, visto que as coisas estão e permanecem fixas em seus lugares. Já a relação de Bernardo da Mata com a natureza pode ser considerada bilateral na medida em que os elementos naturais também se voltam para ele e “o exercitam”, “o querem para chão”, “o imitam”.

Além disso, Bernardo realiza sobre os elementos naturais ações que modificam a condição primeira desses elementos. O sujeito lírico faz, no poema, a apresentação de Bernardo, e ao longo dos versos vai elencando ações que Bernardo efetua em relação às coisas que compõem o espaço em que está inserido. A primeira ação destacada é o “encurtamento de águas”. Segundo a voz poética que fala no poema, Bernardo “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.” Vemos nesse exercício um processo de escolha e combinação, já que Bernardo, deliberadamente, pega do rio um pouco de água e a espreme contra o vidro até que tome um formato outro, pré-formulado: o formato de uma lagarta.

Conforme nosso ponto de vista, fica aí estabelecida uma analogia com o trabalho do poeta, haja vista o esforço consciente de Bernardo por dar ao pouco de água informe apanhado no rio uma nova forma. Dentro dessa perspectiva, vemos o rio como a linguagem

funcional, o lugar de onde o poeta apanha com as mãos um pouco de matéria bruta em ponto de flexão total e o transforma em outra coisa, em imagem, em linguagem poética. No rio, a água é simplesmente água, fluido que corre livre e largo, sem forma, mas que encerra em sua natureza líquida a potencialidade de tomar a forma do recipiente em que se aloja/é alojada. Sendo assim, pelo esforço consciente de elaboração do poeta, a água, “encurtada”, “desliza lagarta contra os vidros”. Maleável e escorregadia, a água não se deixa enclausurar em uma forma fixa, adquirindo sempre os contornos de cada mão que lhe toma.

Diferentemente de Alberto Caeiro, Bernardo da Mata age diretamente sobre as coisas, sobre os elementos da natureza e, pela ação exercida, os modifica, os transforma, alterando sua condição primeira. Além do “encurtamento de águas”, que transfigura um pouco de água em “lagarta”, Bernardo “obtem o encolhimento do horizonte no olho de um inseto”, “prende o silêncio com fivela”, “vê as formigas carregando na estrada duas pernas de ocaso para dentro de um oco e deixa”, “espraia-se na tarde”. Bernardo “é homem percorrido de existências”, ou seja, projeta-se subjetivamente nas coisas e, por esta razão, as modifica. Sendo assim, “os camaleões”, seres mutantes, “estão favoráveis a ele”. Como o ponto onde termina um rio, desembocando em outro rio, mar ou lago, “Bernardo se inventa”, está em constante movimento de transformação, em constante fluidez de fazer-se nas coisas que o cercam.

Diante das questões trabalhadas, classificamos a relação de Alberto Caeiro com a natureza como unilateral e paciente, e a de Bernardo da Mata, por sua vez, bilateral e agente. Caeiro é um eu que se sabe, que (se) pensa e que poetiza. Quanto a Bernardo, é um eu poetizado por uma outra voz, por um outro eu que detém o conhecimento e que pensa, criticamente; a relação de Bernardo com o espaço que o cerca é tão natural que ele não pensa sobre ela.

O fato de Bernardo da Mata agir sobre as coisas, modificando-as, aponta, por um viés metalinguístico, para a questão da projeção subjetiva que o poeta realiza sobre as coisas. Essa

questão é muito forte também em Alberto Caeiro, porém, na poesia do heterônimo de Pessoa, ela é trabalhada de forma diferente, a partir da negação. Para estudar melhor essa característica, trazemos o seguinte poema de Caeiro:

“Olá, guardador de rebanhos,  
Aí à beira da estrada,  
Que te diz o vento que passa?”

“Que é vento, e que passa,  
E que já passou antes,  
E que passará depois.  
E a ti o que te diz?”

“Muita coisa mais do que isso,  
Fala-me de muitas outras coisas.  
De memórias e de saudades  
E de coisas que nunca foram.”

“Nunca ouviste o passar do vento.  
O vento só fala do vento.  
O que lhe ouviste foi mentira  
E a mentira está em ti.” (PESSOA, 2008, p. 52-53)

Temos no poema acima transcrito uma estruturação dialógica e em seu conteúdo encontramos a ideia de que tudo aquilo que se pensa ou se experimenta a partir das coisas, a partir da matéria, não faz parte de sua essência, mas, sim, da própria essência de quem pensa ou experimenta a partir delas. Segundo a perspectiva de Caeiro, a única verdade essencial das coisas é sua própria materialidade, e, o contato pleno com elas, portanto, só pode acontecer por intermédio dos sentidos humanos. Tudo aquilo que está além da materialidade das coisas e da experiência sensorial despertada por elas não faz parte de sua essência, faz parte da essência daquele que se projeta nelas.

Para Caeiro, o vento é simplesmente o vento em sua constituição material. O que se pensa ou experimenta a partir do vento, que não seja sensação sensorial, está para além da verdade do vento, constituindo-se, assim, como mentira; uma mentira que está no sujeito que pensa ou experimenta o vento. Tudo aquilo que escapa ao materialismo das coisas é projeção subjetiva do homem nelas. A esse respeito, citamos Novaes (2005), que afirma:

[...] é a linguagem que funda a realidade humana e o universo e é nisso que consiste o enigma e mesmo o paradoxo da poesia: lidar com a realidade e com o segredo, com o visível e com o invisível do mundo. **Os enigmas do universo são enigmas do nosso espírito.** A essência da obra do poeta e da obra do pensador é, portanto, a mesma: ela é menos a descrição e a análise do que está diante de nós e mais o olhar daquilo que, na criação, se oculta de si mesmo. (p. 9, grifo nosso)

A princípio, a posição de Alberto Caeiro pode causar a impressão de negação da arte e da própria poesia, mas é, na verdade, uma afirmação do lirismo. Ao negar o mistério no âmbito das coisas em si mesmas, Caeiro o coloca no âmbito do ser humano: por haver quem pense no mistério das coisas é que existe poesia. A transformação da projeção subjetiva sobre as coisas em linguagem poética – exercício que promove a tradução estética das coisas, ou, em outros termos, um duplo estético delas – é o que define a tônica da composição lírica. Segundo a concepção de Adorno (2003b), aquilo que a poesia comunica é experiência individual tornada universal pelo trabalho de elaboração poética, como podemos notar pela afirmação que segue:

[...] o teor (*Gehalt*) de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha de ser imediatamente aquilo que todos vivenciam. Sua universalidade não é *volonté de tous*, não é a da mera comunicação daquilo que os outros simplesmente não são capazes de comunicar. Ao contrário, o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, [...] o universal humano. (p. 66)

Trazemos, agora, o poema “I” de “Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada”, quarta parte do livro de Manoel de Barros aqui em estudo:

Não tenho bens de acontecimentos.  
O que não sei fazer desconto nas palavras.  
Entesouro frases. Por exemplo:  
— Imagens são palavras que nos faltaram.

— Poesia é a ocupação da palavra pela Imagem.  
 — Poesia é a ocupação da Imagem pelo Ser.  
 Ai frases de pensar!  
 Pensar é uma pedreira. Estou sendo.  
 Me acho em petição de lata (frase encontrada no lixo).  
 Concluindo: há pessoas que se compõem de atos, ruídos,  
 retratos.  
 Outras de palavras.  
 Poetas e tontos se compõem com palavras. (BARROS, 2010, p. 263)

Destacamos do poema o último verso, em que o sujeito lírico diz que poetas e tontos são seres que se compõem com palavras, o que nos leva à questão da projeção subjetiva do poeta sobre as coisas e da transformação da experiência resultante dessa projeção em linguagem poética. Diante disso, temos que há em Manoel de Barros a consciência da impossibilidade de se chegar à essência das coisas, mas, em paralelo, convive em sua poesia a busca constante por conseguir plasmar em imagem poética o ser dos elementos que compõem o mundo ou, mais especificamente, dos elementos que constituem o ambiente que o cerca.

No primeiro verso do poema, o sujeito lírico salienta que “não tem bens de acontecimentos”, isto é, que suas propriedades de valor não estão em fatos, em experiências vividas propriamente e guardadas na memória. Mais adiante, esse sujeito demarca os bens que realmente considera de valor: “frases entesouradas” por ele. Ao contrário da maioria das pessoas, que se compõem de atos, ruídos, retratos, ou seja, da lembrança das coisas vivenciadas, o sujeito que fala no poema se é pela poesia, pela palavra.

O poema traz ainda, pela metalinguagem, a importância da imagem poética no processo de transformação do pensamento ou do experimento orientado pelo *impulso primitivo* (CORTÁZAR, 1974) em linguagem poética nos seguintes versos: “— Imagens são palavras que nos faltaram. / — Poesia é a ocupação da palavra pela Imagem. / — Poesia é a ocupação da Imagem pelo Ser.” (BARROS, 2010, p. 263). Estes versos de caráter axiomático formam um silogismo: da premissa maior retiramos a ideia de que as imagens constituem a recriação da experiência que foge ao convencional, e que não pode ser apreendida pela

linguagem funcional; da premissa menor extraímos a ideia de que a palavra é o instrumento de criação da imagem, o material de que a imagem é forjada, mas que pelo trabalho poético deixa de ser funcional para ser imagem, para ser linguisticamente em forma e conteúdo aquilo que o poeta deseja comunicar; da conclusão, por fim, compreendemos que a imagem poética reproduz a experiência subjetiva do poeta tornando-a comunicável ao leitor.

“Poesia é a ocupação da Imagem pelo Ser” (BARROS, 2010, p. 263): “A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, **a realidade do objeto em si e a sua existência em nós**. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo.” (BOSI, 2010, p. 19; grifo nosso). A imagem poética, “palavra articulada” (idem, p. 29), evoca a experiência das coisas, presentificando-a no homem – produzindo o “encanto da simultaneidade” (idem, p. 34).

A leitura dos poemas d’*O guardador de águas* trazidos na presente seção, em sua relação com a obra que relê criativamente, *O guardador de rebanhos*, permite a clara observação da interpenetração entre os espaços imagético e metalinguístico dentro da poesia de Manoel de Barros.

A poesia de Caetano articula poeticamente uma forte reflexão filosófica, engendrando uma cosmovisão e um pensar sobre a própria linguagem. No que se refere a *O guardador de águas*, Manoel de Barros constrói um espaço figurativo fundamentado nas ideias de Caetano; um espaço poético autônomo, mas que se permite ser reconhecido como parte integrante do universo poético barrosiano. Podemos apreender as ideias de Caetano como fundamento da construção do livro de Barros, especialmente, pela figura de Bernardo da Mata, que plasma um ideal de vivência plena das coisas, dos elementos que compõem a Natureza.

A leitura dos poemas aqui realizada admite, ainda, a observação de que a poesia barrosiana, conforme salienta Barbosa (2003, p. 28), parte do desejo – ou ideal – de plasmar a essência das coisas em linguagem poética. Essa característica a demarca como uma poesia ávida, em constante movimento, que se vale de inúmeros recursos que possam tornar-lhe possível o intento da busca. Entre os recursos utilizados pelo poeta, focalizamos a presença da metalinguagem e, no plano da elaboração da imagem poética, a junção de elementos distantes e o material de construção.

O ideal essencialista que guia a poesia de Barros convive com a consciência de que o signo, a palavra, é incapaz de dizer as coisas em si mesmas – pelo menos não de forma plena, contudo, é esse ideal que leva à construção de um espaço poético completamente novo, um espaço que promove a reorganização da realidade material por via da palavra – e na palavra.

Temos como objetivo estudar a construção das imagens do livro escolhido para estudo, nos termos dos recursos focalizados, com o propósito de compreender a materialidade do espaço poético gerado, bem como os efeitos, sentidos e reflexões que engendra. Tal estudo deverá lançar alguma luz sobre o entrelaçamento entre os dois espaços de linguagem destacados, o figurativo e o metalinguístico, como parte constituinte de um projeto programático.

## CAPÍTULO II

### O ENGENHO E A MATÉRIA-PRIMA

O nome ensina ao poeta as suas semelhanças.  
(Manoel de Barros, *Concerto a céu aberto para solo de ave*)

Poesia é um lugar aonde a gente ainda pode fazer que o absurdo seja uma sensatez. Sempre se falou da humanização das coisas, e da coisificação dos homens. Quando escrevo: *um muro ancião*, humanizei o muro. Aliás, quem humanizou o muro foi a palavra ancião. Esse objeto é meu sujeito, pois. Falo de dentro dele. Desloquei o foco. Desloquei o palanque. O artista é um erro da natureza. Está sujeito a essas metamorfoses. Assim, não é absurdo observar a importância de uma coisa pelas dimensões que ela não tem. (Manoel de Barros, “Em idioleto mannelês arcaico”)

#### 2.1. MANOEL DE BARROS E O SURREALISMO

Encontramos n’*O guardador de águas* imagens poéticas que rompem sobremaneira com a lógica, com os preceitos e concepções racionais que delimitam o mundo convencional, a realidade palpável, e a relação preestabelecida do homem com o mundo. O livro em questão é, dentro da obra de Manoel de Barros, um dos que mais se destacam pela profusão de imagens construídas a partir da promoção proposital de dissonâncias, de desajustes lógicos, de elaborações calcadas no exercício da analogia. Desse modo, no percurso de suas páginas, encontramos imagens que revelam uma realidade ficcional forte e surpreendente, como podemos notar pelos exemplos imagéticos que seguem: “o rio atravessou um besouro pelo meio”, “uma rã espicha os olhinhos para Deus”, “um rengo estacionou entre duas frases”,

“tem perfeições de apagamento esse lugar”, “agosto estava por um trevo”, “aves de ilhas trazem perfumes vermelhos”, “com cem anos de escória uma lata aprende a rezar”<sup>25</sup>.

Desde as primeiras publicações, Barros deixa transparecer uma forte inclinação para os desvios, e os desvãos, e, como aponta Sanches Neto (1997), é *Compêndio para uso dos pássaros*, quarto livro publicado pelo poeta, que apresenta a consolidação de seu estilo poético. Acrescentamos: é no livro mencionado que se firma, definitivamente, uma poética que persegue e instaura o insólito por intermédio da fusão de realidades totalmente dissonantes entre si.

Esse exercício de juntar realidades distantes está calcado no princípio da analogia: o poeta descobre, no âmbito do real, relações análogas entre aquilo que convencionalmente não se harmoniza, e recria essas relações no plano da linguagem, no espaço do poema. Conforme aponta Dias (2009), “o princípio analógico em Barros sempre faz aflorar o insólito, como se, quanto mais díspares forem as coisas aproximadas, maior o efeito de **estranhamento**.” (p. 132; grifo nosso). Nesse sentido, destacamos que a promoção de imagens logicamente absurdas está intimamente ligada ao propósito de desacomodar o leitor. Essa característica é também salientada por Waldman (1996), que afirma que, na poesia barrosiana, “ao fluente encadeamento lógico se substitui uma organização de **choque**” (p. 24; grifo nosso), uma organização que visa roubar do leitor a segurança da referência convencional.

Essa inclinação para a construção de imagens poéticas de aspecto estranho vincula-se, também, à busca por plasmar – por desenhar com palavras – o indizível, o experimento sensível das coisas e do mundo, “o que implica um modo de escrever apto a instaurar o que extravasa os limites do dizível”, afirma Waldman (1996, p. 21). Para que isso aconteça, a autora assevera que “é necessário romper os limites dos sentidos, deixar que seus atributos transmigrem aleatoriamente, e se fundem de tal forma que a apreensão da realidade pela

---

<sup>25</sup> Essas composições imagéticas foram todas retiradas d’*O guardador de águas* (BARROS, 2010, p. 237-268), livro de Manoel de Barros que constitui o objeto de estudo do presente trabalho.

fantasia destrua a ordem estabelecida pelo pensamento lógico.” (p. 20). Ainda de acordo com as ideias de Waldman:

Este tipo de poesia que busca aprofundar e dizer o sentimento singular, aludir ao que não tem sinônimo, mas é *index sui*, luta para se escrever sem a herança de regras. Como isso é impossível em termos absolutos, o poeta vai sempre testando a sua própria condição de possibilidade expressiva, **incorporando as conquistas advindas da tradição e também das vanguardas**, capazes de o auxiliar na difícil tarefa. É nesse sentido que entram nesse cadinho elementos da poética rimbaudiana, como também do dadaísmo, cubismo, **surrealismo**, **embora essa participação não autorize rótulos ou classificações** nem mesmo combinadas, porque a poesia de que se trata se constrói a partir de um alto grau de elaboração endogênica. (WALDMAN, 1996, p. 20; grifos nossos)

Nesse sentido, ressaltamos as ideias de Eliot (1989), que coloca o seguinte: “Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; **é preciso situá-lo**, para contraste e comparação, entre os mortos.” (p. 39; grifo nosso).

No caso específico d’*O guardador de águas*, destacamos que há, em termos do uso de procedimentos de construção imagética que se destinam a concretizar o propósito da solidificação plástica daquilo que advém do entendimento sensível do mundo, a recuperação, o aproveitamento de alguns aspectos do surrealismo, movimento artístico de vanguarda instaurado na Europa, no ano de 1924, com o primeiro *Manifesto do Surrealismo* (BRETON, 1985), escrito pelo francês André Breton.

Segundo Raymond (1997), o surrealismo sobressaiu-se entre as vanguardas do século XX – último movimento desse segmento – como posição revolucionária, e libertária, não apenas do artístico. O destaque de sua posição revolucionária está no fato de que nasceu como força ideológica que ostentava como princípio ético maior a libertação do homem em relação

ao mundo moderno, mundo moldado pelos valores burgueses e capitalistas. Moisés (2001) apresenta o movimento em questão da seguinte forma:

O Surrealismo se define como fenômeno de entre-guerras, e se caracteriza como reação radical contra um estado de coisas que é visto, então, como hecatombe, como a derrocada final do sonho de progresso, alimentado ao longo do século XIX. Nos anos 20 e 30, diante das ruínas e escombros, acima de tudo espirituais, a que se reduziu a Europa, **só o mais delirante idealismo poderia imaginar erigir uma nova civilização.** Tal é o propósito surrealista: preparar o advento do novo homem e da nova era, não sem antes varrer definitivamente o que sobrou da derrocada. Assim, o Surrealismo se apresenta, desde o início, como **guerrilha organizada contra uma civilização decadente**, que se conduziu a si própria a um beco sem saída. Para o radicalismo de Breton e camaradas, não há reforma ou remendo possível: é preciso ir fundo às raízes do sistema, pulverizá-lo, e então *recommencer à zero*. (p. 279-280; grifos nossos)

A fim de complementar a apresentação de Moisés (2001), trazemos Raymond (1997): para o autor, “no sentido mais restrito, o surrealismo é um processo de escritura, no sentido amplo, uma atitude filosófica que é ao mesmo tempo uma mística (ou que o foi), uma poética, e uma política” (p. 246)<sup>26</sup>.

Nesse sentido, o movimento despontou como vontade violenta de transformação do mundo dominado pela técnica, mundo em que os homens estão cada vez mais centrados em si mesmos, e, assim, visava romper com teorias, regras e todo tipo de determinações preestabelecidas que regem a vida social do homem e delimitam sua conduta, anulando sua espontaneidade e cultivando o individualismo. Segundo a visão de Raymond (1997), André Breton pretendia, com o primeiro *Manifesto*, “abrir caminho para uma nova vaga ofensiva; vagas de sonhos, desejos de maravilhoso e de poesia integral, gritos de ódio contra o que é, aspirações a uma liberdade total do espírito.” (p. 245).

---

<sup>26</sup> Como aponta Moisés (2001, p. 286), além do questionamento estético e filosófico, os surrealistas franceses, alguns anos após o primeiro *Manifesto*, chegaram até mesmo a buscar efetiva participação política, engajando-se na causa do Partido Comunista, o que se deu pela conformidade de propósitos, isto é, o combate à sociedade burguesa e capitalista. Essa conexão, entretanto, só durou até que o Partido Comunista tomasse como forma de atuação política a linha stalinista.

Tendo em vista esse posicionamento crítico tão imponente do surrealismo no que se refere ao modo como a vida do homem é cerceada pelos valores da sociedade, destacamos Lima (1995), autor que sustenta a concepção de que a força de tal posicionamento se sobrepõe à forma plástica e/ou retórica. Ou seja, para Lima, antes de constituir-se como forma plástica ou retórica, o surrealismo constitui-se como postura crítica calcada no pensamento filosófico e na reflexão ética. Podemos notar essa concepção a partir do trecho abaixo:

[...] **postura crítica** específica àquilo que tem sido particularmente omitido ou descartado como improvável no âmbito da Poesia, do Amor e da Liberdade, a sua iniciação [do surrealismo] pretende-se como um revólver, como um acesso àquilo que tem sido negado no reino do Desejo como orientação. Diante do discurso do poder, o Surrealismo instaura a vigência e a potência da imaginação, prefigurando o primeiro no contexto deste século, a perspectiva fulgurante do imaginário no próprio seio dialético da errância humana. (LIMA, 1995, p.23; grifo nosso)

Salientamos, assim, a insatisfação incontornável dos artistas que compuseram o movimento naquilo que concerne à vigência de um sistema social e político considerado decadente. O projeto surrealista é delineado, portanto, pela insubmissão e pelo forte desejo de transformação. Segundo Moisés (2001), o surrealismo pode ser entendido como o ponto culminante da atitude insubmissa que se expressa por via do artístico, atitude já presente nos movimentos de vanguarda que o precederam e justificável pela “generalizada falta de rumo – nas artes, na política, na vida moral e social – do momento histórico em que eclode.” (p. 280-281). De acordo com o autor, é por esta razão que os surrealistas veem na arte uma “forma de intervenção crítica na sociedade, tornando-se o artista o arauto de uma nova era, a ser erguida sobre as ruínas da atual, minada pelo estigma do desconcerto e da autodestruição.” (MOISÉS, 2001, p. 281).

Desse modo, no plano da atuação literária propriamente dita, o surrealismo propunha a transgressão enérgica da língua, o que deveria gerar a quebra e a ruptura bruscas com tudo aquilo que gera o convencional, e com delimitações afixadas pelo sistema social e político. Os

surrealistas atentavam para a ideia de que a dessemelhança – e a própria semelhança – entre as coisas que compõem o mundo é uma criação, um produto da lógica corroborado pelo hábito. A respeito disso, citamos Raymond (1997):

Paul Valéry afirmava que todas as coisas podem se substituir. [...] Para os surrealistas, o inconsciente exerce espontaneamente este poder de substituição; mas ele não se limita a criar relações abstratas, faz os objetos participarem uns dos outros e identifica-os misteriosamente. É assim que, no sonho, os quadros do princípio de contradição se quebram, tudo é suscetível de ser substituído por tudo sem cessar de ser, e sem nada perder de seu poder concreto. (p. 249)

A realidade do homem é desenhada pela linguagem, o que podemos afirmar a partir de Paz (1996), que defende: “a natureza é linguagem e esta, por sua vez, **é um duplo daquela.**” (p. 224; grifo nosso). Conforme a ideia de Valéry, mencionada no trecho de Raymond (1997) transcrito mais acima, as coisas, em si mesmas, guardam relações insuspeitadas pelo homem, relações que, segundo os surrealistas, poderiam ser captadas pelo inconsciente. Tendo em vista tal concepção, citamos a seguinte afirmação de Raymond (1997): “Uma linguagem estereotipada, na qual toda intervenção da liberdade é estreitamente condicionada, impõe-nos a visão de um mundo estereotipado, endurecido, fossilizado, tão pouco vivo quanto os conceitos que pretendessem explicá-lo.” (p. 253). Assim sendo, apontamos como parte integrante da proposta surrealista a concepção do retorno à origem, a tentativa de reproduzir uma linguagem próxima, em qualidades, daquela falada pelo homem que habita o tempo mítico que precede a História. E, aqui, retomamos Paz (1996), pois, segundo o autor, “Recuperar a linguagem natural é voltar à natureza, antes da queda e da história: a poesia é o testemunho da inocência original”. (p. 224).

Para Raymond (1997, p. 257), antes do surrealismo, nenhuma vertente da literatura francesa havia entrelaçado de forma tão estreita – e consciente – “o problema da poesia com o problema crucial do ser.” O autor argumenta: “O surrealismo, no sentido amplo, representa a mais recente tentativa do romantismo para romper com *as coisas que são* e para substituí-las

por outras, em plena atividade, em plena gênese, cujos contornos móveis se inscrevem em filigrana no fundo do ser.” (p. 253; grifo no original).

Considerando que toda essa base reflexiva a respeito da linguagem está presente nos surrealistas, ressaltamos, então, que o desejo de transformação do mundo material vai encontrar lugar na construção de realidades ficcionais.

Acerca da escrita surrealista, Raymond (1997) diz o seguinte: “se a sintaxe é correta, a incoerência manifesta-se a cada linha; as idéias e as formas que se esboçam durante a leitura são constantemente destruídas e negadas de maneira surpreendente pelo ilógico.” (p. 247). Em outras palavras, os surrealistas promoviam, sintaticamente, combinações incompatíveis no que se refere ao aspecto semântico e/ou pragmático da língua. Podemos observar esse aspecto da poesia surrealista no poema de André Breton que segue transcrito:

#### EDAD

¡Alba, adiós! Salgo del bosque hechizado; me enfrento a los caminos, cruces tórridas. Un follaje que bendice me pierde. El agosto es sin brechas como una roda de molinos.

Retén la vista panorámica, husmea el espacio y devana maquinalmente los humos.

Voy a escoger para mí un recinto precario: brincaremos si es preciso por encima de la zarza. La provincia de begoñas calentadas castañetea, ordena. ¡Que gentilmente se amotinen los grifos ante el vuelo rizado de las faldas!

¿Dónde buscarla, desde las fuentes? Hago mal en fiarme en su collar de burbujas...

Ojos ante el guisante de olor.

Camisas endurecidas sobre la silla. Un sombrero de seda inaugura de reflejos mi persecución. Hombre... Un espejo te venga y vencido me trata como a un traje quitado. El instante vuelve a patinar la carne.

Casas, me libero de paredes secas. ¡Sacuden! Un lecho tierno está bromeado de coronas.

Alcanza la poesía abrumadora de los descansillos. (BRETON, 2004, p. 3)<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Citamos uma tradução em língua espanhola do poema de Breton por conta da dificuldade que tivemos em obter uma tradução em língua portuguesa.

A linguagem da poesia sempre esteve distanciada da linguagem funcional, como assinala Friedrich (1978). Entretanto, na segunda metade do século XIX, instalou-se um distanciamento bastante radical entre a língua comum, usada para a comunicação habitual, e a linguagem poética, o que gera perturbação no leitor. Segundo Friedrich, nesse período

A língua poética adquire o caráter de um experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, **só então criam o significado**. O significado usual aparece com significações insólitas. [...] Os mais antigos instrumentos da poesia, a comparação e a metáfora, são aplicados de uma nova maneira, que evita o termo de comparação natural e **força uma união irreal daquilo que real e logicamente é inconciliável**. (1978, p. 17-18; grifos nossos)

Com o intuito de fortalecer a concepção de Friedrich (1978), trazemos Raymond (1997), que afirma:

É fato que a maioria dos textos surrealistas se apresenta como um desenrolar quase ininterrupto de imagens que oferecem um traço comum, não importa qual seja sua natureza, que **consiste em desafiar o bom senso**. Mas há muito tempo Baudelaire [...] cultivava uma certa ‘impropriedade de expressão’ favorável à poesia.

[...]

Só se obtém a transfiguração lírica à custa de uma **incoerência lógica**, de uma contradição nos termos. É escusado dizer que o fenômeno não aparece com Baudelaire; em toda metáfora esconde-se uma catacrese, e a virtude mágica da poesia em todos os tempos nasceu inicialmente de **aproximações insólitas** e de **uma forma flexível e insinuante de palavras**. [...] Mas com Baudelaire, o ‘primeiro dos videntes’ segundo Rimbaud, **a imaginação começa a tomar consciência de sua função demiúrgica**. Inserida em um sentido místico da ‘correspondência universal’, ela pressente que um trabalho imenso a solicita e que consistiria em **revelar por meio de imagens ‘estranhas’ o parentesco essencial entre todas as coisas**, sua participação em um espírito no qual mergulham os objetos e as almas, na ‘tenebrosa e profunda unidade’ do todo. (p. 247-248; grifos nossos)

O surrealismo, no entanto, conforme observamos em Raymond (1997), leva esse princípio às últimas consequências.

Segundo Peñuela Cañizal (1986),

As palavras nos forçam a conviver com o hábito e, desta maneira, transmutam os objetos e as pessoas que nos rodeiam em significados consuetudinários, repetidos, na manhã de cada dia, no ritual de quem toma seu cafezinho amarrado à convicção de que tal gesto se situa longe das irradiações da fantasia. (p. 1)

O que justifica a grande preocupação dos surrealistas em cortar as amarras que prendem a palavra ao automatismo do habitual, do cotidiano, em livrar a palavra da mesmice pragmática e semântica. O princípio da criação poética no surrealismo está, fundamentalmente, no corte das amarras habituais da linguagem. Os surrealistas primam pelo efeito da estupefação – ou, nos termos de Chklovski (1973), do estranhamento, efeito ocasionado pela visão daquilo que é familiar vestido de modo totalmente diferente do comum e inserido em um ambiente também incomum. “Há uma espécie de estupefação em ver um ser familiar vestido de outro modo”, afirma Peñula Cañizal (1986, p. 38). E, ainda sobre essa questão, o autor coloca: “o sentimento de estupefação tem origem [...] nessa irremediável presença de um disfarce que dificulta o reconhecimento de traços que permitam reconstituir, com certa fidedignidade, algo da situação primeira em que os signos se engendram.” (PEÑUELA CAÑIZAL, 1986, p. 37).

Diante da ideia de que o inconsciente guarda a verdadeira essência do homem – e tomando como ponto de partida a transgressão ofensiva da língua, o surrealismo elege o mergulho no inconsciente como meta e, ao mesmo tempo, como mecanismo de criação. Entendido como organização autônoma em relação àquilo que é externo, e também como força que segue somente as orientações do desejo, o inconsciente é apreendido como lugar de uma relação primitiva verdadeira entre o homem e tudo aquilo que o cerca. “O *outro*, nosso duplo, nega a ilusória coerência e segurança de nossa consciência, esse pilar de nuvem que sustenta nossas arrogantes construções filosóficas e religiosas”, afirma Paz (1996, p. 225; grifo no original).

Tendo como objetivo provocar no leitor a estupefação – o estranhamento, os surrealistas tendem para a construção de imagens logicamente absurdas, imagens que anunciam o esforço de reprodução da linguagem onírica e a forte aproximação com a organização, e os mecanismos, do inconsciente. A construção das imagens surrealistas é baseada na linguagem do desejo, na linguagem dos sonhos, cuja natureza promove combinações físicas e abstratas possíveis pela analogia, dependendo exclusivamente das tensões subjetivas que marcam cada indivíduo. Para Durozoi e Lecherbonnier (1972), a escrita surrealista é a “captação objectiva do que existe no fundo daquele que escreve.” (p.312). Isto é, apesar de os surrealistas tomarem a emanção direta do conteúdo do inconsciente para o suporte artístico como meta, no momento da elaboração formal quem exerce o plano de ordenação é o elemento racional. Desse modo, a linguagem onírica é o material que, trabalhado pela consciência do artista, gera as imagens supra-reais.

Tomando a linguagem onírica como material de construção, os surrealistas buscavam plasmar as movimentações do inconsciente, do pensamento puro, e, no seio dessa busca, emerge a técnica da escrita automática, ou automatismo psíquico, que consiste na ação de colocar-se totalmente às ordens da voz do inconsciente. Dentro de condições favoráveis a essa ação, isto é, fazendo adormecer a razão e abstraindo-se das interferências do ambiente, o artista poderia chegar a um estado muito próximo do sonho. Uma vez tendo alcançado esse estado, a ordem seria escrever de forma rápida, atendendo ao movimento veloz do pensamento. Aliás, Breton (1985), no primeiro *Manifesto*, define o surrealismo da seguinte forma: “**Automatismo psíquico** puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. **Ditado** do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral.” (p. 58; grifos nossos).

Alguns estudiosos, entre eles Raymond (1997), Paz (1996) e Adorno (2003a), defendem a ideia de impossibilidade da realização plena da escrita automática. Tal procedimento, em teoria, levaria sim à solidificação plástica, e/ou retórica, das imagens que habitam o inconsciente. Na prática, todavia, o procedimento se mostra irrealizável na medida em que se sobrepõem a ele dois aspectos: primeiro, o de que o ser humano não tem controle sobre seu próprio inconsciente, nem livre acesso a ele, e, segundo, o de que os poetas surrealistas vêm na esteira da modernidade lírica, tão fundamentada no exercício consciente, e crítico, da poesia.

Para Raymond (1997, p. 246), o perigo que ronda e ameaça a eficiência da prática em questão é o de “escapar um segundo às trevas, desembocar em uma clareira, tornar-se novamente consciente.” O autor continua:

Não se pode duvidar que muitos poetas, em instantes privilegiados, tenham tido **a impressão** de obedecer cegamente a seu pensamento. Mas é difícil manter-se o desafio. De resto, **seria falso reduzir todos os modos de expressão do surrealismo ao procedimento da escrita automática** e considerar como ‘Autênticos’ apenas os textos escritos sob ditado, e sem nenhum controle. (idem, ibidem; grifos nossos)

O próprio Breton, no ano de 1932, em carta a Rolland de Renéville, admite a impossibilidade de realização do automatismo psíquico, como é possível observar no trecho que segue: “Nós nunca pretendemos dar o menor texto surrealista como exemplo *perfeito* de automatismo verbal. Mesmo no melhor ‘não dirigido’ percebem-se, é preciso dizê-lo, certos atritos... Um mínimo de direção subsiste, geralmente no sentido do *arranjo em poema*.” (BRETON, 1934 apud RAYMOND, 1997, p. 246-247; grifos no original)<sup>28</sup>.

Não obstante, é necessário não limitar o surrealismo, como um todo, a esse aspecto em particular, pois, como defende Adorno (2003a):

---

<sup>28</sup> Citamos um trecho da referida carta de Breton por meio de Raymond (1997) pela impossibilidade de acesso ao texto original.

Se o Surrealismo fosse simplesmente uma coletânea de ilustrações literárias e gráficas de Jung ou mesmo de Freud, ele não apenas realizaria uma mera duplicação supérflua daquilo que a própria teoria já exprime, em vez de recorrer a metáforas, como também seria tão inofensivo que não deixaria nenhum espaço para o escândalo que o Surrealismo pretendia, e que configurava seu elemento vital.

[...]

**No mundo de detritos do Surrealismo, não vem à tona o em si mesmo do inconsciente.** Se ele tomasse como medida sua relação com o inconsciente, os símbolos apareceriam como algo racional demais. Esse tipo de decifração encaixaria a vigorosa multiplicidade do Surrealismo em alguns parâmetros, reduzindo-a a um par de categorias sofríveis, como o complexo de Édipo, sem alcançar a violência que emana, se não das obras de arte surrealistas, **pelo menos de suas idéias.** (p. 135-137; grifos nossos)

O intento de promover a fusão de realidades díspares, gerando imagens altamente singulares – ação calcada na aventura do imaginário e na busca pela reprodução do funcionamento da linguagem onírica, está em atingir com impacto o receptor para jogá-lo para fora dos trilhos da convencionalidade, de modo que tenha a percepção redirecionada e encontre-se consigo mesmo – e encontre a si mesmo – nas coisas que o rodeiam. A esse respeito, trazemos as ideias de Raymond (1997), que assinala: “romper as associações verbais *recebidas* é atentar contra as certezas metafísicas do comum, é escapar de uma visão convencional, arbitrária, das coisas.” (p. 253; grifo no original). Para o autor, como é possível observar na citação abaixo, o grande mérito da proposta surrealista está justamente nesse ponto:

[...] o essencial da mensagem surrealista está nesse **apelo à liberdade total do espírito**, nessa afirmação de que a vida e a poesia estão ‘alhures’, e que é preciso conquistá-las, perigosamente, a uma e a outra, **uma pela outra**, já que elas se fundem no limite e se confundem **para negar este falso mundo**, para atestar que os jogos ainda não foram feitos, que tudo pode ser salvo. (RAYMOND, 1997, p. 253-254; grifos nossos)

Moisés (2001), por sua vez, sustenta a opinião de que a rebeldia do surrealismo se volta, quase que exclusivamente, para a própria linguagem. Tendo em mente toda a luta da

poesia moderna, o autor coloca: “o discurso de palavras, ainda que claras e diretas, erguido com o propósito de pôr a nu o verdadeiro discurso das coisas, secularmente encoberto pelo jogo retórico, segue sendo, sempre, **discurso de palavras.**” (p. 298; grifo nosso). Isto é, ainda que movida pelo ávido desejo de transformação do mundo material, que se baseia, criticamente, em todo um posicionamento ético, a poesia surrealista sabe-se incapaz de levar a cabo esse ideal. Sendo linguagem, o seu poder criador só pode modificar a própria linguagem. E essa consciência está presente nos surrealistas. Ainda de acordo com Moisés:

Iconoclastia anti-retórica, seu alvo [o da rebeldia surrealista] é o do desregramento do discurso, pelo **sistemático** desrespeito às normas e às convenções. Buscando romper com o nominalismo tradicional, o Surrealismo carrega em si o germe da autodestruição, ao se apresentar como ‘literatura’ cujo fim último é deixar de ser literatura, além de correr o risco de se converter em novo nominalismo, na medida em que suas técnicas e expedientes comecem a ser repetidos mecanicamente e se transformem em clichê ou receituário de ‘escola’. Seu fim imediato, porém, é o paradoxo de um discurso de palavras expurgado de ganga retórica, portanto limpo e transparente, através do qual se divise o discurso das coisas, a fim de que a realidade se mostre tal como é: chocante, absurda, fragmentária, enigmática. A revolução permanente e o sonho utópico da liberdade criadora, em sentido absoluto, não têm outra meta senão a banalidade do cotidiano, assumidas em toda a extensão a estranheza e a desordem que lhe são inerentes. (2001, p. 298-299; grifo nosso)

Adorno (2003a) traz uma posição próxima à de Moisés, sustentando que, apesar de todo o esforço dos surrealistas por transpor para o suporte artístico a realidade configurada pelas rédeas do inconsciente, uma realidade original e verdadeira, a arte surrealista não logrou nada mais além de elencar procedimentos de construção artística que proporcionam composições análogas ao sonho, conteúdos que se aproximam da linguagem onírica. Tais procedimentos, que, segundo o autor, tem como esquema a *montagem*<sup>29</sup>, corrompem a lógica e os moldes convencionais que estruturam a existência. Nas palavras do autor: “o sonho age,

<sup>29</sup> O conceito de *montagem* deriva do cinema e, conforme destaca Carone (1973), se refere à junção, elaborada e prevista, de sequências de imagens e cenas individuais, diferentes entre si naquilo que diz respeito às configurações de espaço/tempo e à relação coerente de ação e/ou de pensamento. Aplicado ao estudo da literatura, o conceito em questão passou a descrever a técnica de justaposição daquilo que é fragmentário, de “justaposição inusitada [...] não só de níveis da realidade, como também de palavras, pensamentos e frases de procedências diferentes.” (CARONE, 1973, p. 189).

certamente, do mesmo modo, mas o mundo das coisas aparece nele de forma mais velada, sem se apresentar tanto como realidade – o que ocorre em maior grau no Surrealismo, onde **arte abala a própria arte.**” (p. 136; grifo nosso).

De todo modo, o surrealismo deixou uma marca profunda na história da arte, legando aos artistas o princípio da ruptura brusca com o convencional. E aqui enfocamos o caso particular da poesia, que herdou do movimento surrealista o preceito de composição que efetua a montagem por meio da junção sintática de elementos verbais inconciliáveis em termos semânticos e/ou pragmáticos. Adorno (2003a, p. 137) define esse método como “justaposição descontínua de imagens”.

O abalo sísmico provocado pelo surrealismo teve forças para transpor as águas do Atlântico e atingir a América, de sorte que no campo da literatura norte-americana e da poesia latino-americana destacam-se alguns escritores que se permitiram – e se permitem – ser banhados por matizes das iluminações surrealistas. Tais escritores, todos embebidos pelo ideal, de semente moderna, da busca pelo essencialismo perdido – que os surrealistas defendiam estar no mergulho no inconsciente e no exercício pertinaz da imaginação, absorveram o princípio de construção imagética da poesia surrealista, cada qual realizando, segundo sua própria poética e estilo, a transgressão veemente da linguagem funcional, movidos pelo fascínio das alumiações provenientes do imaginário.

Nos Estados Unidos, destacam-se os integrantes da Geração Beat (*Beat Generation*); e entre eles estão Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William S. Burroughs. Já nos países hispano-americanos, de acordo com a seleção efetuada por Martins (2001), sobressai o nome dos poetas Aldo Pellegrini (Argentina), César Moro (Peru), Enrique Molina (Argentina), Emilio Adolfo Westphalen (Peru), Octavio Paz (México), Enrique Gómez-Correa (Chile), Juan Sánchez Peláez (Venezuela), Ludwig Zeller (Chile), Juan Calzadilla (Venezuela) e Raúl Henao (Colômbia). Com relação ao Brasil, Martins (2001, p. 34) assinala que a crítica,

geralmente, aponta Murilo Mendes como um caso isolado de ressonância do surrealismo, mas, para o autor, o número de poetas brasileiros que se deixaram tocar pelos ideais do movimento surrealista é muito maior e, entre eles, destacam-se Sérgio Lima, Roberto Piva, Claudio Willer, Aníbal Machado e Jorge de Lima. Martins, inclusive, defende a ideia de que a obra desses poetas deva, efetivamente, ser considerada como poesia surrealista. Evidenciamos, ainda, o nome de poetas como Cecília Meireles, o João Cabral de Melo Neto de *Pedra do sono*<sup>30</sup>, Manoel de Barros e Claudio Daniel.

Não consideramos aqui a discussão sobre a existência ou não de uma poesia surrealista brasileira. Farias (2003), em seu livro *O Surrealismo na poesia de Jorge de Lima*, dedica toda uma seção à questão da influência do movimento surrealista na literatura brasileira. Segundo o autor, a influência exercida pelo surrealismo francês sobre a nossa literatura é maior do que comumente se pensa, e inseriu em nossa cultura “a preocupação com os veios irracionais da criação e com a liberação dos princípios coercivos”. (FARIAS, 2003, p. 32). Sendo assim, o autor ressalta a importância de se estudar tal influência em seus diversos matizes. Nesses termos, enfatizamos que o nosso interesse não se concentra em enquadrar Manoel de Barros como um poeta surrealista, mas, sim, de traçar um percurso crítico que nos permita entendê-lo à luz da consciência de um aproveitamento que o poeta faz de traços da poética surrealista em sua poesia.

Na poesia barrosiana, especialmente no livro *O guardador de águas*, a recuperação de mecanismos surrealistas na construção das imagens aponta para a arquitetura de uma realidade outra, uma realidade de materialidade poética que transcende – ou pelo menos busca transcender – a realidade convencional. Dentro de uma perspectiva que prima pela estupefação do leitor diante de imagens que promovem a harmonia de realidades dissonantes, e pela transformação da realidade convencional por intermédio do poder transformador da

---

<sup>30</sup> Primeiro livro de poemas publicado por João Cabral de Melo Neto, no ano de 1942.

linguagem poética, Manoel de Barros humaniza a natureza, os elementos pantaneiros. E, assim, o poeta opera, no plano da construção de imagens, pela abstração do concreto, pela antropomorfização dos elementos pantaneiros e rasteiros. Os elementos naturais e ínfimos, pertencentes ao espaço geográfico real do Pantanal, são usados como matéria-prima para a construção das imagens que compõem *O guardador de águas*. Afinal, como coloca Raymond (1997, p. 250): “Qualquer que seja a precaução que tome para isolar-se, o espírito nada pode fazer que não seja nutrido de elementos vindos do mundo exterior; ele só pode contar sua história, por mais interior que seja, tomando de empréstimo formas que têm corpos e que levam nomes.”

No processo de construção das imagens, esses elementos são desfuncionalizados, destituídos de suas características e qualidades convencionais, e passam por um tratamento que lhes garante novas funções e qualidades. Os elementos pantaneiros ganham nova vida para fazer parte de um espaço totalmente novo, o espaço da linguagem poética ou, mais propriamente, o universo poético fundado por Manoel de Barros.

Com o propósito de sondar as relações que se estabelecem entre a poesia de Barros e os mecanismos de construção usados pelos poetas surrealistas, trazemos, a seguir, o poema “1” da terceira parte do livro aqui em estudo, parte intitulada “Seis ou treze coisas que eu aprendi sozinho”:

Gravata de urubu não tem cor.  
Fincando na sombra um prego ermo, ele nasce.  
Luar em cima de casa exorta cachorro.  
Em perna de mosca salobra as águas cristalizam.  
Besouros não ocupam asas para andar sobre fezes.  
Poeta é um ente que lambe as palavras e depois se alucina.  
No osso da fala dos loucos há lírios. (BARROS, 2010, p. 257)

Tendo em vista as ideias de Adorno (2003a), naquilo que se refere aos mecanismos de construção poética utilizados pelos surrealistas, enfatizamos a organização do poema acima, pois apresenta a coordenação de composições imagéticas claramente arquitetadas a partir de

um desejo violento de transgressão em relação à lógica habitual. Em outras palavras, tal como faziam os poetas surrealistas, Manoel de Barros aciona o princípio da montagem enquanto princípio de organização do poema, estruturando-o por via do procedimento que Adorno chama de “justaposição descontínua de imagens.” (2003a, p. 137). Assim sendo, cada verso apresenta uma composição imagética em si mesma já bem distante da ordem habitual das coisas e, pela organização coordenada de todos os versos, o poema, como um todo, apresenta ao leitor uma realidade poética que rompe bruscamente com o convencional, estabelecendo um espaço de linguagem autônomo cujas configurações, pensadas e elaboradas pelo poeta, são originais: primordiais, não existentes antes do momento da criação da realidade linguística do poema – em conformidade com as características do universo poético de Barros, não podemos deixar de fixar, e, portanto, inéditas, totalmente novas.

É comum que as imagens criadas por Manoel de Barros tragam em seu bojo o pensamento crítico por meio da metalinguagem. Mas, notamos também, com base em Barbosa (2003), que as construções imagéticas do poeta são tão fortes que algumas delas dificilmente evocam algo que não seja a própria realidade ficcional que engendram plasticamente, como é o caso das seguintes composições presentes no poema em análise: “Gravata de urubu não tem cor”, “Em perna de mosca salobra as águas cristalizam” e “No osso da fala dos loucos há lírios”. Para Barbosa (2003), esse é o ponto central do funcionamento da poesia de Barros. O pesquisador assinala:

Parto do princípio de que a maior preocupação de Manoel de Barros, aquilo que será o fio condutor da maioria de seus livros, é caminhar para uma *linguagem adâmica*, o que irá promover um novo relacionamento entre as palavras, recriar a linguagem, suspender o sentido das frases e dar às palavras um estatuto material. (BARBOSA, 2003, p. 19; grifo no original).

Reiteramos aqui essa ideia, e acrescentamos: esse aspecto da poesia de Manoel de Barros está a serviço do enfoque da linguagem poética em si mesma. Todo o esforço por compor

imagens que corrompem as convencionalidades da realidade material trabalha em favor da construção de uma realidade poética plena em si mesma. Essa característica é ainda corroborada pela presença insinuante, e insistente, da metalinguagem. Ou seja, o impulso metapoético amplia ainda mais o grau de focalização da linguagem em si mesma.

Considerando o título da parte d'*O guardador de águas* na qual o poema em análise está inserido, “Seis ou treze coisas que eu aprendi sozinho”, podemos deduzir que cada uma das composições imagéticas que aparecem verso a verso procede de um conhecimento anticonvencional, de uma experimentação sensível do mundo extremamente particular.

“Coisas que o sujeito lírico aprendeu sozinho”, inferimos, são informações apreendidas sem a intervenção do conhecimento convencional. O conhecimento obtido por esse sujeito não provém das páginas de um livro, ou de vários livros, mas, sim, da experimentação sensível das coisas, da projeção subjetiva do sujeito sobre elas. Isto é, tal conhecimento é criado pelo próprio sujeito que o expressa poeticamente, e, tal criação, por sua vez, se faz possível pelo grau de comunhão do sujeito lírico com as coisas, da irmandade e da transfusão que se estabelece entre ele e os elementos que compõem a natureza. A ideia de que o conhecimento anticonvencional constitui uma criação é sustentada pela reflexão que a composição imagética presente no sexto verso (“Poeta é um ente que lambe as palavras e depois se alucina”) evoca: é o sabor das palavras que provoca alucinações no poeta, que provoca visões fantasiosas, visões desprendidas do real cotidiano. É o sabor das próprias palavras que proporciona ao poeta uma percepção da porção da existência que se ausenta da linguagem funcional. A realidade primordial criada pela figura do poeta é inseparável da palavra e só existe pela – e na – palavra.

A fim de firmar mais a ideia de que a fusão de realidades díspares é acionada por Manoel de Barros como mecanismo apto a promover uma reorganização poética do mundo, trazemos o poema que aparece transcrito abaixo. O poema em questão não tem título nem

numeração e integra a sequência de pequenos poemas que compõem a última parte d’*O guardador de águas*, denominada “Beija-flor de rodas vermelhas”:

Folha seca viaja  
pelo rio — um rã sentado nela  
escolhe nuvens

Nas nuvens um incêndio de garças (BARROS, 2010, p. 268)

Observamos, no poema, a atribuição de características não naturais à figura da rã, ou melhor, “do rã”, conforme aparece no poema. Essas características derivam da capacidade de pensamento racional, algo inerente à condição humana, ou seja, encontramos aí uma antropomorfização da figura da rã.

Primeiramente, chamamos a atenção para o desvio em relação à norma gramatical, referente à concordância nominal, que determina que o substantivo feminino “rã” venha acompanhado de artigos igualmente femininos. O referido desvio acaba por caracterizar o elemento “rã” e conferir-lhe uma identidade, uma personalidade: não se trata de uma rã qualquer, mas, sim, de “um rã”. Além disso, colocamos em evidência outro aspecto: o masculino e o feminino de “rã” são feitos partindo da adição de **macho** ou **fêmea**: **rã macho** e **rã fêmea**. Diante disso, surge a possibilidade de se entender a interferência realizada sobre a regra gramatical como demarcação do sexo masculino: “**um** rã”.

Colocamos em evidência agora a situação que encontramos no poema: “um rã” escolhe nuvens enquanto viaja pelo rio sentado sobre uma folha seca. Destacamos daí o verbo utilizado para caracterizar a ação que “o rã” realiza: o verbo “escolher”. O verbo em questão traz consigo uma carga semântica que se atrela à noção de consciência, de intenção, de seleção. O uso do verbo “escolher”, portanto, aponta para a atribuição de uma capacidade humana “ao rã”. No plano da realidade palpável, rãs não são dotadas da capacidade de raciocínio, não pensam, e, sendo dessa maneira, não praticam a ação de escolha, a não ser que a ação seja guiada pelo instinto.

No poema aqui em análise, porém, “o rã” não apenas executa a ação de escolher nuvens como também produz algo, uma coisa outra, a partir do exercício de escolha. Isto é, partindo da seleção de nuvens, “o rã” tece “um incêndio de garças”. O produto da seleção feita pelo animal é uma construção poética extremamente bela e surpreendente, uma imagem poética de grande força desautomatizadora. Salientamos também que “o rã” encontra uma utilidade para a “folha seca”, já que a faz de instrumento que lhe possibilita viajar pelo rio. A viagem pelo rio tem, por sua vez, um propósito bem claro: a escolha de nuvens que dará origem a peças de inestimável valor poético.

Tendo em vista os aspectos que destacamos, apontamos aqui, como possibilidade de leitura, uma associação entre as qualidades que caracterizam o trabalho do poeta e as ações realizadas “pelo rã”, visto que o poeta é o sujeito que trabalha com a seleção das palavras que compõem o idioma e com a combinação das palavras selecionadas a partir das possibilidades de efeitos e sentidos que apresentam. A seleção e a combinação das palavras originam imagens poéticas. Flagramos no poema um processo análogo: “o rã” escolhe e combina nuvens e consegue produzir “um incêndio de garças”; o poeta escolhe e combina palavras e consegue produzir imagens poéticas.

Como podemos notar pela leitura dos poemas acima, a construção de imagens poéticas realizada pela justaposição de realidades díspares na obra barroiana indica um aproveitamento de traços do surrealismo em termos de procedimentos e métodos. Manoel de Barros parte do mesmo princípio de construção imagética tomado pelos surrealistas, que é o princípio da montagem. Barros, porém, não toma para si o ideal surrealista da imagem absoluta, da imagem enquanto revelação. Conforme coloca Raymond (1997):

Aos olhos dos surrealistas absolutos, tudo é possível no domínio das imagens. O erro estaria precisamente em se perguntar se há meio de perceber uma relação que a razão justificaria de algum modo entre os termos associados. Era conveniente, aos primeiros

românticos e a seus leitores, que a relação expressa pela imagem fosse motivada; pouco a pouco, a abertura do compasso aumentou, e os poetas foram buscar suas equivalências no fim do mundo; cada vez menos aplicada ao objeto, a imagem parou de esclarecer o que quer que fosse no mundo sensível; sempre menos sensata e utilizável, e por essa razão mais independente e estranha, ela acabou por parecer uma criação intrínseca, uma 'revelação'. (p. 249)

Manoel de Barros também busca a construção de uma realidade ficcional plena em si mesma, ou seja, o poeta também procura enfatizar a materialidade da própria linguagem, mas não exclui o elemento racional. Barros trabalha, muito frequentemente, com a imagem em termos de substituição de pensamentos e de ideias de forma proposital. O poeta trabalha a imagem poética para que traga em seu bojo a função metalinguística, para que plasme o pensamento crítico acerca do poético. Esse aspecto da poesia de Manoel de Barros, dado o largo uso que o poeta faz do mesmo procedimento sempre com a mesma função, parece gerar uma quebra de expectativa, como se engendrasses uma previsibilidade para o estranhamento, para o aspecto estranho que caracteriza as imagens, e para a própria mensagem metalinguística, que se pretende desestabilizadora.

Os surrealistas cultivavam o ideal do mergulho no inconsciente, entretanto, no plano da representação formal, as imagens surrealistas são fruto da consciência, já que a razão artística se interpõe, ordenando o material. Nesses termos, trazemos a concepção de Valéry (1999), que destaca e defende a presença enfática da ação do pensamento no ato da construção poética. De acordo com o autor:

[...] todos os poetas verdadeiros são necessariamente críticos de primeira ordem. Para duvidar disso é preciso não imaginar tudo o que é o trabalho do espírito, esta luta contra a desigualdade dos momentos, o acaso das associações, as distrações, as diversões extremas. O espírito é terrivelmente variável, enganando e sendo enganado, fértil em problemas insolúveis e em soluções ilusórias. Como uma obra notável sairia deste caos se o caos que tudo contém não contivesse também algumas ocasiões sérias de conhecer-se e de escolher em si o que merece ser retirado do próprio instante e cuidadosamente empregado? (p. 208)

Por conta de um percurso que busca a construção de uma realidade outra, uma supra-realidade, notamos a presença de traços surrealistas na poesia de Manoel de Barros. Ao acionar o princípio da montagem, justapondo, de modo descontínuo, composições imagéticas logicamente absurdas, o poeta promove uma desautomatização do pensamento lógico e da organização convencional do mundo. E é, exatamente, dessas composições imagéticas que emana a metalinguagem. Em outras palavras, Manoel de Barros prima pela lucidez na construção poética e, assim, sua poesia é notada e assumidamente marcada pela constância do aspecto racional, sendo que o processo de construção fica exposto no próprio discurso poético. Dentro da poesia de Barros, o espaço figurativo, composto pela abundância de imagens logicamente absurdas, e o espaço metalinguístico, tecido pelo pensamento crítico, se fundem, engendrando um espaço poético que focaliza a si mesmo.

## 2.2. O APANHADOR DE DESPERDÍCIOS<sup>31</sup>

Perguntado certa vez em uma entrevista acerca do que constituía a matéria de sua poesia, Manoel de Barros manifestou, recuperando o poeta português José Gomes Ferreira, que “os nervos do entulho” figuram em sua poética como matéria, como substância que ele trabalha a fim de transformar em linguagem poética. Em dada entrevista, Manoel de Barros demarca com ênfase a sua atração pelas coisas rasteiras e desvalidas, como podemos observar no trecho que segue:

Tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e mija em cima – é também matéria de poesia – eu repito. Só bato continência para árvore, pedra e cisco. [...] Esse vício de amar as coisas jogadas fora – eis a minha competência. É por isso que eu sempre rogo pra

---

<sup>31</sup> O título desta seção provém do poema “O apanhador de desperdícios” (BARROS, 2008, p. 43-45), presente no livro *Memórias inventadas: a infância*. Transcrição do poema, ver Anexo 05.

Nossa Senhora da Minha Escuridão, que me perdoe por gostar dos desheróis. Amém. (BARROS, 1996, p. 311)

N’*O guardador de águas*, assim como em toda a obra de Barros, observamos a presença constante dos elementos ínfimos, das miudezas, do desvalorizado, nas imagens que compõem os poemas. De modo que, ao empreendermos uma viagem de exploração por suas páginas, deparamo-nos com pedras, rãs, vidrinhos de guardar moscas, baratas, folhagens, escorpiões de areia, formigas de barranco, freios enferrujados, lagartos, plantas de borra, gretas, besouros e muitos outros artigos que fazem parte do relicário poético do *Manoelês Archaico*.

Para Sanches Neto (1997), Barros promove um colecionamento de itens inúteis, ato que aproxima o poeta da figura da criança. Essa aproximação é desenvolvida pelo autor a partir da ideia de que a criança apresenta interesse pelos objetos que perderam seu papel de utilidade no universo dos adultos, e corroborada pelo poema “O poeta aprendiz”, de Vinícius de Moraes (MORAES, 1978 apud SANCHES NETO, 1997, p. 26. Transcrição parcial do poema, ver Anexo 06), que, ao equiparar o ato de poetar à meninice, apresenta uma grandiosa coleção de “achados do chão”.

Nas palavras de Sanches Neto, Barros promove uma “garimpagem do chão”, ação que ocasiona a transfiguração dos itens recolhidos. Segundo o autor,

[...] os objetos [recolhidos pelo poeta] abandonam o seu universo de origem. **Eles deixam um espaço onde sua presença era esperada para relacionarem-se com novos elementos.** Esta mistura de diversas coisas que não guardam nenhum parentesco entre si é a marca registrada destas coleções de achados insignificantes. A diversidade define a desarticulação entre as partes, característica básica da coleção. Por isso, neste amontoado abundam o descontínuo e o fragmentário. O que o reveste de um **sentido de contestação**: a sua desordem questiona a ordem, a sua gritante inutilidade questiona um mundo fundado na noção de utilidade, a preferência por restos põe em xeque uma sociedade que os despreza. (SANCHES NETO, 1997, p. 27; grifos nossos)

A recolha dos elementos ínfimos e desvalidos como matéria de poesia é recorrente na poesia barrosiana, uma característica de estilo e de posicionamento ideológico que já se arrisca a uns primeiros passos, como afirma Sanches Neto (1997), em *Poemas concebidos sem pecado* (BARROS, 2010, p. 09-31), o primeiro livro publicado pelo poeta. Nesse livro, a atração por aquilo que é desvalido pode ser sentida pelo uso de vocábulos e construções gramaticais de uso coloquial e/ou regional (“Êta mundão”; “cavalo bão”; “Té a volta, pessoal, vou pra macumba”; “Se é pra disaprender, não precisa mais estudar”; “Tá perdido, diz que negro é igual com branco”), e de composições imagéticas que evocam a ideia de inutilidade, de esterilidade, de comunhão com o rasteiro (“estou com uma baita dor de barriga / desse feijão bichado”; “Dos viventes da draga era um meu amigo Mário-pega-sapo. / Ele de noite se arrastava pela beira das casas como um caranguejo trôpego”).

Essa característica, com o passar do tempo, se firma com supremacia na poesia de Barros. De acordo com Waldman (1996, p. 19), o pendor pelo ínfimo atinge seu ápice por meio da eleição do chão pantaneiro como um dos principais paradigmas dos quais o poeta retira a matéria de sua poesia.

A inclinação de Barros em relação ao inútil – e a incessante frequência com que o poeta o utiliza como matéria-prima para a construção poética – poderia revelar, além de uma concepção estética, um posicionamento ideológico? Como já destacado, o paradigma da inferioridade acaba por configurar-se como esfera de onde surge o poético, como nascente legítima da poesia para Manoel de Barros. O poeta toma posse do paradigma lexical do ínfimo e faz desse léxico um léxico poético. Segundo Sanches Neto (1997), essa escolha estética tão acentuada pelo desvalorizado pode evocar um sentido social, visto que a empatia que se estabelece entre o poeta e os elementos inúteis indica uma empatia com as pessoas igualmente desvalorizadas pela sociedade. O autor assinala a seguinte questão:

Se nos modernistas o prosaico, o elemento baixo e o não-sublime tinham função de somente denunciar o abuso poético da poesia, em Barros o que ocorre é um projeto consciente de dar foros poéticos a elementos notadamente excluídos da tradição lírica ocidental. Não tem função de choque, é um ato de extrema humanidade para com as coisas em estado de miséria. Pois amar os trastes, os animais irrelevantes, o lixo, é uma forma indireta, por interposto objeto, de valorizar o homem-lixo, o homem-bicho, o homem jogado fora. (SANCHES NETO, 1997, p. 19)

Partindo da leitura dos poemas presentes n' *O guardador de águas*, podemos observar uma particularidade no que se refere ao recolhimento dos elementos ínfimos e seu uso enquanto matéria de composição imagética. Encontramos, em muitos dos poemas que compõem a obra de Manoel de Barros, um movimento de ascensão, um movimento de elevação do esquecido, do miúdo. Esse movimento de deslocação rumo ao plano da superioridade principia, invariavelmente, no plano da inferioridade.

Barbosa (2003) vê o ato de recolha do ínfimo em Manoel de Barros como uma forma de sacralizar aquilo que é rejeitado e marginalizado pela sociedade, ideia que aqui reiteramos. O autor estabelece essa relação tendo como base a aproximação, instituída pelo pensamento cristão, entre a humildade/pobreza e o sagrado. É possível observar essa relação partindo dos seguintes exemplos: Jó, homem rico, mesmo perdendo todos os bens que tinha, e perdendo também a família e a saúde, manteve-se fiel a Deus (BÍBLIA SAGRADA, 1998a); Jesus se retirou para o deserto – lugar ermo e solitário, habitado por seres rastejantes, caracterizado pela ausência de vegetação – por quarenta dias para estar mais próximo de Deus (BÍBLIA SAGRADA, 1998b); Deus criou o homem do barro (BÍBLIA SAGRADA, 1998c); Um homem rico interroga Jesus a respeito do que fazer para obter a vida eterna, e Jesus, então, lhe pede para que venda tudo o que tem, doe o dinheiro aos pobres e o siga (BÍBLIA SAGRADA, 1998d). Enfim, citamos aqui apenas quatro exemplos, pois a bíblia apresenta muitos.

O próprio Manoel de Barros assume a ligação, sustentada por Barbosa (2003), entre os elementos ínfimos que aparecem em sua poesia e o sagrado. Em uma entrevista, o poeta declara:

Poesia pode ser que seja fazer outro mundo. “*Eu sou a videira, vós outros a vara; o que permanecer em mim dará frutos.*” Cristo está falando de um mundo novo que ele concebeu. Seu mundo poético, particular, de onde suas palavras nascem unidas dele. De seus desejos, de sua carga genética milenar, dos Moisés, dos Abraões, dos profetas. Nascerá de sua boca um texto místico, um subtexto carregado de seus eflúvios. Suas palavras se elevarão até o sagrado. Penso que as palavras vindas de um olho anômalo de poeta podem sagrar também a lesma. Podem sagrar a palavra caracóis. E o restolho terá ascensão. A boca estará ardente de chão. E as albas serão ouvidas em conchas. Minha roupa é o musgo. Revestir seres vivos é o sonho do musgo. (BARROS, 1996, p. 336)

O poeta se manifesta, quanto a essa questão, também em uma outra entrevista, como é possível notar a partir da citação que segue:

Penso que trago em mim uma pobreza ancestral que me eleva para as coisas rasteiras. Disse uma vez: *Só as coisas rasteiras me celestam*. Procede que a pobreza é bíblica, procede que o ordinário é sagrado – e a desgrandeza é de Deus. Com o canto do sol e das aves o nosso Francisco fertilizava a sua fé. Agora, **descomparando**: quero fertilizar os meus cantos com as pobres coisas do chão. Sendo que **não sou eu que cristianizo as ordinariedades, mas a minha linguagem.** (BARROS, 2003, p. 123; o primeiro grifo aparece no original, os restantes são nossos)

A ligação com o sagrado é, ainda, sustentada pela escolha de determinados termos – que se relacionam de forma direta com o campo da religião, especialmente com a fé cristã (católica) – nas composições imagéticas de Manoel de Barros, como podemos observar nos exemplos que seguem, sendo que todos foram retirados do livro aqui em estudo, *O guardador de águas*: “São viventes de ermo. Sujeitos / Que magnificam moscas – e que **oram** / Diante uma **procissão** de formigas” (BARROS, 2010, p. 242; grifos nossos); “Roupa-Grande **alcandora** mosca. / Com as mãos endireita **Deus** para ele. / O rio conta com os seus cuidados

para descer as grotas / – conta / Com as suas **bênçãos**, com os seus **escapulários**”<sup>32</sup> (idem, p. 243; grifos nossos); “Hoje gosto de **santo** e peneira” (idem, p. 246; grifo nosso); “Dão-lhe ênfase os destroços. / É ente desmanchado a **monge**. / Formigas o descobrem pela **fé**” (idem, p. 247; grifos nossos); “Descobre-se com **uncção** / Ante uma pedra / Uma árvore / Um escorpião” (idem, p. 254; grifo nosso); “Com cem anos de escória uma lata aprende a **rezar**” (idem, p. 257; grifo nosso); “Quando a rã de cor palha está para ter – ela espicha os / olhinhos para **Deus**” (idem, p. 258; grifo nosso); “As águas remansam e **rezam**” (idem, p. 259; grifo nosso).

O movimento de elevação – ou de sacralização – do ínfimo que destacamos enfatiza, de forma concreta dentro dos próprios poemas, a concepção estética de Manoel de Barros referente à noção de que a poesia surge dos escombros, de que a fonte do poético está nas ruínas e que, portanto, o que estrutura as imagens poéticas são as coisas esquecidas e/ou rejeitadas, os objetos sem préstimo algum, os seres minúsculos e rasteiros, o asco, as insignificâncias.

Podemos observar o referido movimento de transformação do inútil em peça de iluminação poética no poema transcrito abaixo, o poema “VI” da primeira parte d’*O guardador de águas*:

Chega de escombros centopéia antúria.  
Estrepe enterrada no corpo a lacraia  
Se engrola  
Rabeja rebola  
Suja-se na areia  
Floresce como louca...  
Gerânios recolhem seus anelos.  
Está longe o horizonte para ela! (BARROS, 2010, p. 242-243)

Temos no poema em questão, uma situação de retorcimento do corpo de um inseto por conta do fato de que há um espinho (“estrepe”) enterrado em seu corpo. Dado inseto é

---

<sup>32</sup> O neologismo **alcandorar** parece ter sido criado a partir das palavras **cândido** e **candura**. Por essa perspectiva, podemos atribuir ao verbo em questão a noção de “tornar puro”, “tornar imaculado”.

apresentado pela voz poética primeiramente como uma “centopeia” e, depois, como uma “lacraia”. Essa situação nos traz um dado de violência em relação ao corpo do inseto e nos leva a pensar em uma intervenção, em um elemento estranho que fere o inseto no qual se alojou, causando incômodo.

A ideia do incômodo provocado por um material, um elemento estranho que penetrou o corpo da “centopeia/lacraia”, é intensificada pelos versos terceiro e quarto, que trazem um movimentar de ordem reativa da “centopeia/lacraia” ante a intervenção executada sobre seu corpo, ação de movimento caracterizada pelos verbos “engrolar”, “rabejar” e “rebolar”. Os verbos por nós destacados configuram um estado de movimentação reativa que sugere estorvo, incômodo e angústia, uma tentativa de fuga por parte da “centopeia/lacraia” que sofre a violação.

Após a reação angustiada em face do espinho enterrado no corpo e o “sujar-se toda de areia” por conta da movimentação excessiva que realiza, reagindo à violência que lhe é imposta, a “centopeia/lacraia floresce”. Focamos a atenção nesse dado trazido pelo poema, haja vista que flagramos aí a tensão entre o plano da inferioridade e o da superioridade. Mais especificamente, notamos aí um movimento de deslocamento que se inicia no plano da inferioridade e parte rumo ao da superioridade: é pelo “sujar-se toda de areia” por conta do “engrolar-se, rabejar-se e rebolar-se” de incômodo e angústia que o “florescimento” é alcançado.

O florescimento a partir da sujidade, que por sua vez é provocada pela intervenção de um corpo estranho que viola e fere, faz pensar na promoção da valorização daquilo que pertence ao ínfimo, à pequenez, à inutilidade. Por esse viés, podemos ler, metaforicamente, a lacraia como a própria palavra, que sofre um ato de violência pelas mãos do poeta, tem um elemento estranho enfiado em seu corpo, mas é justamente pelo incômodo causado pela presença do diferente, do intruso, que há o florescimento: é pela intervenção do poeta que a

palavra floresce poética. E aqui reiteramos a concepção de Paz (1992b) de que o ato poético trata-se, em realidade, de um ato de violência sobre a linguagem:

A criação poética começa como violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desenraizamento das palavras. O poeta as arranca de suas conexões e funções habituais: separados do mundo informe da fala, os vocábulos tornam-se únicos, como se acabassem de nascer.<sup>33</sup> (p. 38 – tradução nossa)

O ato poético, que se opera como ação violenta sobre a linguagem funcional, promove a recriação, o ressurgimento da palavra, pois a coloca em novos espaços, ligada a novos aspectos. Entretanto, enfatizamos que o ressurgimento, o renascimento da palavra no plano do poético, com novas características e amarras, não é natural. O poder nomeador, a potência que a palavra poética encerra de promover novos nascimentos não é uma característica inata, haja vista que demanda uma operação intencional e interventiva que envolve um ato violento que arranca a palavra de seu lugar de natureza, o uso corrente da língua, para fazê-la florescer poética, transcendente.

Além da leitura do “estrepe enterrado no corpo da centopeia/lacraia” como elemento estranho que realiza uma ação de intervenção violenta, ação que guarda o intuito do desabrochamento do poético, apanhamos no poema ainda outra possibilidade de leitura, que vem a ser a analogia com a dinâmica do ato sexual. Por essa óptica, lemos o “estrepe” que é enterrado no corpo da “centopeia/lacraia” como signo fálico. Nesse sentido, a movimentação reativa apresentada pelo inseto, que é caracterizada pelos verbos “engrolar”, “rabejar” e “rebolar”, como já apontado, sugere um dado de disposição em relação à busca pelo prazer. Quanto ao florescimento, por fim, figura o êxtase, a concretização do gozo sexual.

---

<sup>33</sup> “La creación poética se inicia como violencia sobre el lenguaje. El primer acto de esta operación consiste en el desarraigo de las palabras. El poeta las arranca de sus conexiones y menesteres habituales: separados del mundo informe del habla, los vocablos se vuelven únicos, como si acabasen de nacer.” (PAZ, 1992b, p. 38).

Nessa segunda possibilidade de leitura que trazemos, também existe uma relação analógica com o ofício de poetar. Mantendo a ideia da “centopeia/lacraia” como metáfora de palavra, enfatizamos agora a leitura do “estrepo”, signo fálico, enterrado no corpo do referido inseto como estímulo que engendra o florescimento da palavra, como estímulo que incita e enceta o êxtase poético da palavra comum. Para Melotto e Marinho<sup>34</sup> (2002, p. 23 apud GRÁCIA-RODRIGUES, 2009, p. 294), a poesia de Manoel de Barros erotiza os elementos da natureza tendo em vista “criar um relacionamento quase carnal entre o sujeito fruidor e o objeto fruído” para em seguida “atingir o êxtase e a revelação epifânica decorrente [...] desse êxtase.”

Dando continuidade à busca por evidenciar a posição de Manoel de Barros referente ao surgimento do poético a partir do ínfimo, apresentamos, agora, o pequeno poema que segue abaixo. O poema em questão é o poema “I” da segunda parte do livro aqui em estudo, parte cujo título é “Passos para a transfiguração”:

Das vilezas do chão  
Vêm-lhe as palavras  
Chega têm ouro  
Até. Chega libélulas. (BARROS, 2010, p. 251)

No primeiro e no segundo versos do poema, temos a demarcação do espaço do rasteiro, o “chão”, como lugar de onde vêm as palavras do sujeito inominado (“vêm-**lhe**”) sobre quem fala os poemas que compõem “Passos para a transfiguração”. O termo “chão” já marca o plano da inferioridade, mas está agrupado ao termo “vilezas” com a função de melhor fixar-lhe o lugar de proveniência e/ou de pertença. Isso caracteriza a ênfase do sema do ínfimo e da insignificância como lugar de origem das palavras, já que as palavras provêm, então, das insignificâncias, das irrelevâncias daquilo que já é rasteiro, que já está no plano do inferior. As palavras que vêm ao sujeito a quem o poema alude “chega têm ouro”, “chega

---

<sup>34</sup> Efetuamos a citação a Melotto e Marinho (2002) por via de Grácia-Rodrigues (2009) por conta da dificuldade que tivemos em obter acesso ao texto integral dos autores.

libélulas”. Ou seja, as palavras provenientes das irrelevâncias do chão que vêm a esse sujeito têm beleza e valor, têm opulência, magnificência poética.

Observamos que a questão da transformação do ínfimo em peça de valor poético é, predominantemente, trazida por Manoel de Barros no plano do conteúdo, mas, no poema em questão, esse aspecto é também enfatizado pelo discurso informal, pelo coloquialismo e pela fala regional. A linguagem condensada que o poema traz, “Chega têm ouro / Até. Chega libélulas”, cuja construção gramatical formal seria “Chega a ter ouro até. Chega a ter libélulas”, fica muito próxima do que o poema traz em termos de conteúdo, isto é, da revelação e valorização do desvalorizado.

Nosso olhar volta-se agora para o poema “XIII” da primeira parte d’*O guardador de águas*, que se acha transcrito à sequência:

Já estão a relvar os trastes...  
 Crescem por cima de um homem, de seu casaco, de seus  
 óculos, de seus urinóis  
 E entopem seus vocábulos de luxúria e escória.  
 O homem está coalescente às coisas como um osso de ave.  
 Dão-lhe ênfase os destroços.  
 É ente desmanchado a monge.  
 Formigas o descobrem pela fé.  
 Olhando para o chão convê os vermes sendo-o.  
 O nada o aperfeiçoa.  
 (Mas isso não tem metafísica — como fechar um rio com  
 trinco.) (BARROS, 2010, p. 247)

No primeiro verso do poema, notamos que “os trastes”, aquilo que é inútil e ífero, “estão a relvar”, a vicejar, a brotar. O “traste relvado”, segundo a informação que nos traz o poema, vai crescendo sobre “um homem”, e se instalando sobre “seu casaco, seus óculos, seus urinóis”. Chamamos a atenção para o fato de que os “trastes relvejantes” vão se alojando sobre aquilo que o homem traz em si que não lhe é natural, sobre objetos inventados e fabricados pelo ser humano: sobre utensílios. Os “trastes relvejantes” suplantam os utensílios, crescem por cima dos objetos de utilidade funcional e os sobrepujam. Ressaltamos que dois

dos objetos do homem, casaco e óculos, são de necessária utilidade no âmbito do real: o primeiro por resguardar do frio, o que garante a sobrevivência, e o segundo por tornar possível a visão quando da presença de defeitos ópticos. Os trastes sobrepujam tais objetos, pois no âmbito do espaço poético não são necessários, antes, são suplantados pela poesia. A proteção em relação às condições da natureza, representada pelo casaco, e a coerência, metaforizada pelos óculos, são absolutamente dispensáveis para a poesia.

Além de suplantar os objetos do homem de que fala o poema, os “trastes relvejantes” ainda suplantam-lhe os vocábulos, “entupindo-os de escória e luxúria”, caracterizando-os com o desprezível viçoso, ou, em outras palavras, com o viçoso que brota do desprezível. Temos aí, uma vez mais, a posição dialética de Manoel de Barros em relação à poesia, que deve ter origem no desvalorizado, no insignificante. O poema trabalha a referida posição de Barros em termos de temática pela metalinguagem, e ainda traz o ínfimo como matéria linguística a partir do uso do sema da inferioridade (“trastes”, “urinóis”, “escória”, “destroços”, “desmanchado”, “chão”, “vermes”, “nada”). Mais: notamos, no poema, a presença do movimento de ascensão do ínfimo em direção ao sagrado, isto é, a transformação do insignificante em peça poética digna de veneração, já que o “relvejar dos trastes” sugere o brotar de vegetação sobre o que não tem qualquer valor, sobre o inútil.

O poema nos informa, ainda, com relação ao homem de que fala, que “os destroços dão-lhe ênfase”, e que “o nada o aperfeiçoa”. As duas ocorrências que colocamos em relevo reforçam a ideia da busca pelo sagrado a partir do trabalho com o insignificante, visto que os destroços, a ruína – aquilo que não tem mais valor algum, é, justamente, aquilo que oferece ênfase ao homem, cuja perfeição é alcançada pelo nada, pelo ínfimo. Salientamos aqui que a questão do nada, n’*O guardador de águas*, está vinculada ao paradigma da inferioridade, ao sema do ínfimo, como sugere o trecho do poema “V”, a seguir, da primeira parte do livro em estudo no presente trabalho:

O nada destes nadifúndios não alude ao infinito menor  
de *ninguém*.  
Nem ao *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.  
Aqui pardais descascam larvas.  
Vê-se um relógio com o tempo enferrujado dentro.  
E uma concha com olho de osso que chora.  
Aqui, o luar desova...  
Insetos umedecem couros  
E sapos batem palmas compridas...  
Aqui, as palavras se esgarçam de lodo. (BARROS, 2010, p. 242; os  
grifos fazem parte do poema)

Como podemos observar partindo do trecho em questão, a noção de nada parece ligar-se às insignificâncias, às miudezas, visto que “se trata de um tratal”, um lugar caracterizado pelas inutilidades onde as “palavras se esgarçam de lodo”, isto é, um lugar composto por irrelevâncias onde a palavra poética irrompe da lama, do plano do rebaixamento, lugar esse que se trata do próprio plano da escritura, do próprio espaço do poema – e do livro, de um modo geral, visto que os poemas que compõem *O guardador de águas*, pelas relações que estabelecem entre si, formam um microcosmo, uma natureza una.

Conforme demarca o poema, a noção de nada aí não está para a questão abstrata e filosófica do ser, vinculada ao existencialismo (“Sartre”, conforme a referência que estabelece o próprio poema), mas sim, vinculada à ideia – mais concreta – de alusão aos elementos ínfimos, ao materialismo semântico das coisas rasteiras: “O nada destes nadifúndios existe e se escreve com letra minúscula”.

Retornando agora ao poema “XII”, notamos que traz também a ideia de comunhão com a natureza, o que observamos a partir de ocorrências tais como: “o homem está coalescente às coisas como um osso de ave”, “formigas o descobrem pela fé” e “olhando para o chão convê os vermes sendo-o”. Em “o homem está coalescente às coisas como um osso de ave”, temos a noção de que o homem está ligado aos elementos que compõem o ambiente que

o cerca de forma imanente, assim como o esqueleto de uma ave é inseparável de sua anatomia. Em “formigas o descubrem pela fé”, temos o reconhecimento, a identificação por parte dos insetos em relação ao homem, ou seja, “as formigas”, como parte constituinte e representante da Natureza, comunicam-se com esse homem, retornam a ele o reconhecimento que ele tem em relação a elas. Em “olhando para o chão convê os vermes sendo-o”, por fim, temos uma projeção subjetiva do homem nos vermes, na Natureza, pois o homem “convê” a partir de si os vermes sendo-o, “convê” seu próprio ser nos vermes que estão no chão. Esse ente “desmanchado a monge” sobre quem fala o sujeito lírico é um ser que se isola da sociedade e vive em comunhão plena com a natureza, com as coisas que o cercam.

Trazemos ainda o poema “I” da primeira parte d’*O guardador de águas* para analisar a questão do ínfimo. O poema em questão segue abaixo:

O aparelho de ser inútil estava jogado no chão, quase  
coberto de limos —  
Entram coxos por ele dentro.  
Crescem jacintos sobre palavras.  
(O rio funciona atrás de um jacinto.)  
Correm águas agradecidas sobre latas...  
O som do novilúnio sobre as latas será plano.  
E o cheiro azul do escaravelho, tátil.  
De pulo em pulo um ente abeira as pedras.  
Tem um cago de ave no chapéu.  
Seria um idiota de estrada?  
Urubus se ajoelham pra ele.  
Luar tem gula de seus trapos. (BARROS, 2010, p. 239)

Estruturado por versos que se constituem como assertivas justapostas, o poema traz a presença de um “aparelho de ser inútil jogado no chão”. O objeto em questão encontra-se num estado de abandono e letargia que comanda o tom do poema, gerando as imagens que o compõem. Os elementos que servem de material de construção são submetidos à abstração e dão corpo a uma composição surreal de grande apelo visual.

Focando os três primeiros versos do poema, atentamos para o fato de que há aí a presença do “aparelho de ser inútil”, que se encontra em uma situação de desprezo, de

inutilidade, e, assim, “sobre o aparelho esquecido e jogado no chão cresce o limo e entram dentro dele coaxos”. A construção imagética “aparelho de ser inútil” constitui um arranjo antitético, um arranjo que tem origem na junção de forças contrárias: o termo “aparelho” liga-se à ideia de utilidade, mecanismo, instrumento, mas a função desse aparelho é, especificamente, promover a inutilidade, quer dizer, a imagem “aparelho de ser inútil” provoca uma subversão em relação ao que convencionalmente tomamos por aparelho. A construção antitética e subversiva de tal imagem faz pensar no “aparelho de ser inútil” como o instrumento responsável pela construção do poético, leitura que fazemos considerando a posição de Barros no que se refere à busca do poético a partir do ínfimo.

Notamos que o “aparelho de ser inútil” encontra-se em contato com o rasteiro, “está jogado no chão”, o que nos leva a pensar em seu uso e funcionamento, ou seja, a forma de fazer o “aparelho de ser inútil” funcionar para que produza poesia e colocá-lo em íntima proximidade com o chão, com o ínfimo. Além disso, notamos no poema a presença marcada de vocábulos que se enquadram no sema da inferioridade (“inútil”, “jogado”, “chão”, “coberto”, “limos”, “atrás”, “pedras”, “cago”, “idiota”, “urubus”, “trapos”).

Colocando o aparelho em uma posição que permita o seu funcionamento, isto é, colocando-o em contato com o ínfimo, “crescem jacintos sobre palavras”, as palavras desabrocham com nova força e vitalidade, desabrocham em flor recriando a lógica da linguagem e do mundo convencional. Se os “jacintos crescem sobre as palavras”, é porque as palavras apresentam terra fértil para o nascimento dessas flores e, se as palavras apresentam a possibilidade de nascimentos outros, é porque têm potencialidades a serem exploradas pelo poeta no ato da criação. Diante disso, o trabalho do poeta é o de trabalhar bem essa terra fértil para que os jacintos possam nascer.

Indo além, observamos que “o rio funciona atrás de um jacinto”, o que leva a pensar que atrás de cada palavra transgredida pelo trabalho poético, de cada palavra em que nasce

um jacinto, “corre um rio”, e, nesse caso, “o rio” pode ser visto como as possibilidades de leitura que a palavra transgredida apresentará ao leitor: um rio de possibilidades corre atrás de cada palavra transfigurada pela criação poética, e, diante disso, parece improvável que cada leitor se banhe nas mesmas águas. A palavra transgredida desponta como imagem poética e configura-se enquanto enigma a ser desvendado; a leitura da palavra transgredida, agora com características plásticas, dependerá da participação efetiva do leitor.

Colocamos o foco agora sobre um aspecto do poema: o verso “(O rio funciona atrás de um jacinto.)” (BARROS, 2010, p. 239) aparece entre parênteses; essa característica contribui para a ideia de subjetividade no momento da leitura do poema, e contribui também para a ideia de ocultação, pois, para encontrar “o rio”, é preciso aventurar-se a explorar o jardim de jacintos que cresce sobre cada poema, aventurar-se a explorar jacinto por jacinto, a fim de encontrar os rios que correm atrás deles.

Com a renovação das palavras, as “águas correm agradecidas”, pois tiveram seus cursos desviados pelas mãos transgressoras do poeta para passarem por trás de novas palavras por onde não passavam antes, o que caracteriza a renovação das próprias águas, leitura permitida por “novilúnio”: a palavra em questão designa, convencionalmente, o período da lua nova, no entanto, pelos procedimentos da paronomásia e da aglutinação, podemos lê-la como a junção de **nov**o + **dilú**vio = **novilú**nio, o que se casa com a ideia das novas águas agradecidas que correm em dilúvio atrás de cada jacinto, esperando a presença de leitores que tenham a coragem de nelas mergulharem.

A partir do nono verso, surge no poema a figura de um “ente” que, assim como aquele que aparece no poema “XIII”, analisado mais acima, parece estar em contato pleno com as coisas, com os objetos, com a natureza. Esse “ente” é, na verdade, Bernardo da Mata, que aparece, de forma explícita ou implícita, em todos os poemas que compõem a primeira parte d’*O guardador de águas*. No poema agora em análise, esse “ente” acha-se voltado para as

coisas rasteiras (“abeira as pedras”) e desvalidas (“tem um cago de ave no chapéu”), e mostra-se em íntima comunhão com a natureza: “Urubus se ajoelham pra ele. / Luar tem gula de seus trapos.” (BARROS, 2010, p. 239).

Considerando a leitura dos poemas, enfatizamos a forte posição de Manoel de Barros em relação à concepção de que a poesia nasce das ruínas, brota daquilo que é minúsculo e reles, do insignificante e sem préstimo ou valor, o que faz “da pequenez a face em que se oculta o desejo contrário” e que forja uma “humildade resultante de um artifício bem engendrado para que ela seja lida pelo avesso”, ressalta Dias (2009, p. 129). Ou seja, dentro da concepção estética de Manoel de Barros, o valor se concentra naquilo que é ínfimo, nos elementos desvalorizados; isso gera uma tensão fundamental que evoca o ínfimo como insigne: o valor que os elementos inúteis têm dentro da poesia de Barros é totalmente positivo, visto que o ínfimo é transfigurado pela elaboração poética e, no plano da poesia, passa a ter grande valor.

N’*O guardador de águas*, a concepção estética de Barros é sustentada e trabalhada, principalmente, por três vias: a primeira refere-se à metalinguagem, quer dizer, alguns poemas permitem uma leitura metalinguística que aponta diretamente para a ideia em questão; a segunda, ao uso frequente de termos que se inserem no sema do ínfimo e da insignificância; e, a terceira, à presença marcante em muitos dos poemas que constituem o livro de um movimento de tensão entre o plano da inferioridade e da superioridade em que o poético é sempre alcançado a partir do inferior ou, melhor dito pela própria voz metapoética que fala n’*O guardador de águas*:

Os adejos mais raros se escondem nos emaranhos. (BARROS, 2010, p. 267)

Recolhendo itens inúteis do chão do Pantanal, e sacralizando-os pelo trabalho de elaboração poética da palavra, Manoel de Barros toma para si um léxico. Ou seja, o poeta desautomatiza o sentido corrente de ruína ao fazer do léxico do ínfimo um léxico poético, digno de veneração. Se o inútil não serve para a sociedade capitalista, Barros defende que serve para a poesia; se a sociedade capitalista descarta os objetos pelo desejo de substituição deles, o que foi descartado pode ser reaproveitado pela poesia.

Sanches Neto (1997) afirma: “Para uma criança, o valor de algo não está relacionado com a sua utilidade e sim com a sua capacidade de encantar.” (p. 30). Manoel de Barros promove a escolha do material de construção de sua poesia partindo desse mesmo princípio. Para o poeta, o encanto está naquilo que é desvalido. E o desvalido pode ser transformado pelo poder restaurador da palavra poética.

### **2.3. A NATUREZA COMO POTÊNCIA**

Caminhando pela poesia de Manoel de Barros, deparamo-nos, constantemente, com os elementos que pertencem à natureza e, mais que isso, com os elementos que constituem um espaço geográfico real: o Pantanal mato-grossense (BARBOSA, 2003; WALDMAN, 1996; PINHEIRO, 2002; GRÁCIA-RODRIGUES, 2006). *O guardador de águas* não foge à referida característica. Antes, é quase que exclusivamente do paradigma lexical referente ao âmbito do natural, e da realidade pantaneira, que a matéria linguística para a construção das imagens poéticas que o compõem é retirada.

Além disso, o espaço da natureza – especialmente a pantaneira – desponta, por uma perspectiva ideológica, como lugar do primitivo intocado e, conseqüentemente, como lugar da possibilidade de transcendência do real. De acordo com Dias (2009), a poética de Barros “se

propõe irmanada com a pureza das origens ou coisas elementares.” (p. 128). O ideal de apreensão da verdade essencial das coisas e dos seres que constituem o espaço da natureza, e do Pantanal, é o que fundamenta a construção poética de Manoel de Barros. Ideologicamente, a apreensão total do ser das coisas deveria constituir o resultado direto do empreendimento dos mecanismos de composição imagética. No entanto, como ressalta Dias (2009), esse ideal se choca com o modo como a poesia efetivamente se realiza. Apesar do desejo de atingir a essência das coisas mover a construção das imagens, as imagens não alcançam a pureza da origem, a linguagem poética não é capaz de construir as coisas em si, mas, somente, uma *verdade estética* (PAZ, 1992a) das coisas.

A insistente constância, na poesia barrosiana, da aparição de sapos, pássaros, árvores, pedras, garças, águas, petúnias, entre tantos outros elementos que constituem o sema da natureza, fez com que o poeta recebesse a alcunha de *poeta pantaneiro*. A respeito desse ponto, Grácia-Rodrigues (2006) salienta:

Alguns resenhistas, e mesmo alguns estudiosos, classificam a poesia de Manoel de Barros como mera manifestação de certo regionalismo literário, porque suas imagens metafóricas freqüentemente se referem ao ambiente deslumbrante do Pantanal. Entretanto, basta lê-la com atenção para se descobrir que, sem fugir à realidade ecológica que o rodeia, o fazer poético de Barros é a descoberta de **transcendentes mundos novos**. (p. 33; grifo nosso)

Manoel de Barros de fato foi criado no Pantanal e lá passou boa parte de sua vida. Hoje, inclusive, vive naquela região. Daí que o poeta usa o espaço em questão como matéria de composição poética. Por ser o espaço em que o poeta passou sua infância, o Pantanal mostra-se, em certa medida, como um espaço mítico, visto que é o lugar onde Barros experimentou e recebeu o mundo pela primeira vez. Esse espaço se acomoda, portanto, em um tempo mnemônico.

O título recebido, *poeta pantaneiro*, incomoda Barros e, diante disso, o poeta argumenta em favor de sua poesia, enfatizando que a representação passiva do Pantanal mato-

grossense não constitui um objetivo, não faz parte de seu projeto literário. O sema do Pantanal figura para Manoel de Barros, exclusivamente, como material de construção, como paradigma do qual o poeta retira e aproveita a substância que dá corpo às suas elaborações imagéticas. “Não é nunca sobre o Pantanal que se debruça sua palavra poética, mesmo quando o poeta dele apresenta um itinerário”, afirma Waldman (1996, p. 18). Barbosa (2003) também destaca essa questão, acentuando que a poesia de Barros “afastar-se-á completamente da descrição especular do Pantanal, do seu exotismo, para, a partir das *pobres coisas do chão*, produzir um trabalho lingüístico.” (p. 96; grifo no original).

O trabalho poético de Manoel de Barros concentra-se, fundamentalmente, na linguagem e, portanto, não se caracteriza como mera representação referencial de um lugar real. A representação que o poeta faz do Pantanal é totalmente ativa, é uma representação (re)inventiva. Sobre esse aspecto, trazemos ainda Pinheiro (2002), que aponta que “mais do que um pano de fundo pitoresco sobre o qual o eu-lírico compõe seus exercícios de linguagem, o ambiente pantaneiro é material importante para sua poesia, que, por meio de uma ‘ligação fisiológica’ com o eu-lírico, será transformado em linguagem e reinventado.” (p. 46). Nesse sentido, trazemos aqui o trecho de uma entrevista concedida por Barros em que o poeta responde à alcunha recebida:

A expressão (poeta pantaneiro) parece que me quer folclórico. Parece que não contempla meu esforço lingüístico. A expressão me deixa circunstanciado. Não tenho em mente trazer contribuição para o acervo folclórico do Pantanal. Meu negócio é com a palavra. Meu negócio é descascar as palavras, se possível, até a mais lírica semente delas. (BARROS, 1996, p. 323)

A partir da fala de Barros, notadamente elaborada, podemos perceber que, para ele, a contemplação passiva de uma dada realidade, ou fragmento dela, e a sequente reprodução superficial do referente real configura uma espécie de cópia descritiva, não poesia. A mera reprodução passiva do real está subjugada à linguagem funcional e à lógica convencional, que

suplanta a percepção subjetiva, primitiva e essencial das coisas. De acordo com a visão de Manoel de Barros, a poesia depende, prioritariamente, da reconstrução linguística da essência daquilo que se quer comunicar. E isso deve ser feito por um processo que o poeta nomeia *transfiguração epifânica*, conforme podemos observar, uma vez mais, por meio do trecho de uma entrevista concedida por Barros:

[...] é preciso evitar o grave perigo de uma degustação contemplativa da natureza, sem a menor comunhão do ente com o ser. Há o perigo de se cair no superficial fotográfico, na pura cópia, sem aquela surda transfiguração epifânica. A simples enumeração de bichos, plantas (jacarés, carandá, siriema, etc.) não transmite a essência da natureza, senão que apenas a sua aparência. Aos poetas é reservado transmitir a essência. Vem daí que é preciso humanizar de você a natureza e depois transfazê-la em versos. (BARROS, 1996, p. 315)

Para Barros, a poesia deve fundar realidades outras, paralelas à realidade convencional. Dito de outro modo, a poesia deve transcender a realidade material na medida em que funda realidades de materialidade inteiramente ficcional pela força da autonomia da linguagem poética e de sua potência desautomatizadora. Fica claro pela fala do poeta que, para ele, a poesia consiste na construção de realidades que transcendem a realidade material partindo sempre do trabalho de elaboração que o poeta opera sobre a linguagem convencional. O trabalho do poeta visa, assim, reproduzir em linguagem – ou em imagem poética – o vivido, o pensado, o sentido, o experimentado subjetivamente que ultrapassa os limites do dizível. Ou seja, esse trabalho visa transfigurar em linguagem poética a epifania experimentada pelo sujeito que escreve. A experiência epifânica transfigurada, plasmada em linguagem poética, acaba por constituir uma realidade ficcional: realidade à proporção que deriva da experiência vivida, sentida por um sujeito, incomunicável no plano da linguagem e lógica convencionais; ficcional porque se trata de realidade talhada no signo, de materialidade linguística que se afugenta em um plano transcendente; realidade ficcional na medida em que se trata da reorganização da realidade no plano da ficção.

Para arrematar a questão da construção do universo poético de Manoel de Barros, construção que toma como princípios basilares a aproximação de realidades distantes e o aproveitamento dos elementos que compõem o cenário de uma natureza real, citamos Grácia-Rodrigues (2006), que pondera:

A poesia de Manoel de Barros não é uma representação naturalista do Pantanal, porém recria, a partir da memória, uma parte desse cenário brasileiro: águas, bichos, árvores e pedras em um mundo de musgos e de lagartos, com palavras que bafejam halo de vida. Assim, o poeta nos traz a memória de coisas (que, de tão esquecidas, tornaram-se desconhecidas) e nos apresenta um lado insólito da vida: o olhar do poeta mapeia o chão e seus componentes; reedita a criação do mundo, ordena as formas do caos em um ‘logos’ com a pureza da ancestralidade mítica.

A paisagem que enforma o universo de Barros não é, portanto, a descrição acurada de uma realidade física da terra pantaneira, mas antes a **recriação complexa, sem fronteiras, de outra, criada por um ato de palavra** que se revela por um especial uso da linguagem poética, povoada de imagens capazes de iconizar, indiciar e representar o poeta e seu mundo. A realidade é a sua matéria poética, instaurada por meio de uma *poieses* configurada a partir de uma linguagem metafórica que se constitui a matriz geradora de sua visão de mundo. (p. 33; grifo nosso)

Arquitetado por imagens que efetuam a junção de realidades díspares, o microuniverso poético d’*O guardador de águas* se funda pela composição de uma Natureza supra-real derivada da percepção subjetiva do poeta em relação ao espaço do Pantanal. A experimentação do referido espaço físico pelo poeta enquanto sujeito fundamenta-se como experimentação epifânica das coisas, como experimentação que, intimamente ligada à percepção que se deixa guiar pela *direção analógica* (CORTÁZAR, 1974), constitui-se como exercício que gera sensações, lembranças, sentimentos, pensamentos que não cabem nas formas da linguagem instrumental, nos conceitos da lógica, e vai buscar na fusão de contrários, ou, conforme a expressão do próprio Manoel de Barros, na promoção da “loucura das palavras” (BARROS, 2010, p. 153), o mecanismo que torna possível a comunicação daquilo que é incomunicável.

A Natureza supra-real que aparece no livro aqui em estudo transcende a realidade palpável dos seres e das coisas e não se deixa controlar por nenhum tipo de limite ou ordem convencional. Essa Natureza apresenta seus próprios limites e características, e uma organização lógica particular, pois se constitui enquanto microcosmo. Ao mesmo tempo, tal Natureza se estabelece enquanto cosmovisão – já que sustenta a ideia da natureza como o lugar do mistério e do encanto primitivo, e projeta, ainda, um ideal de comunhão plena entre os seres e as coisas que a compõem, uma comunhão perfeita e imediata da qual o homem, civilizado e subjugado à linguagem e lógica habituais, está excluído.

Podemos observar, no pequeno poema que aparece na sequência, um dos poemas sem título e sem numeração que compõem a última parte d'*O guardador de águas*, intitulada “Beija-flor de rodas vermelhas”, a ideia da comunhão plena entre os seres e as coisas que constituem a Natureza:

Cigarras franzem a hora  
Libélulas pensam dalias... (BARROS, 2010, p. 268)

Os dois versos que compõem o curto poema são de aparência axiomática e, no que se refere à questão que destacamos, interessa-nos o segundo verso, em que temos uma habilidade humana transferida a um gênero de inseto, isto é, temos a característica estritamente humana do pensamento atribuída à “libélula”. Observamos que a construção sintática desse verso dispensa a regra de regência referente à transitividade do verbo “pensar”, que exige, no caso, a preposição **em**: quem pensa, pensa **em** alguma coisa. Pela omissão proposital da preposição, estabelece-se o efeito de englobamento total das “dalias” por parte das “libélulas”, ou seja, a opção por quebrar com a regra de regência do verbo produz o efeito semântico de que as “libélulas pensam as dalias” em si mesmas, pensam a própria coisa sem o auxílio, ou empecilho, de um instrumento intermediário, de uma linguagem instrumental. Em outras palavras, o efeito semântico produzido é o de que há uma apreensão total e direta, uma

apreensão imediata da verdade essencial das “dálías” por parte das “libélulas”, o que sugere plena comunhão.

Já o primeiro verso do poema, o focalizamos à proporção que nos mostra como se opera a percepção do sujeito em relação ao espaço e a conseqüente transfiguração do experimentado em linguagem, haja vista que o verbo “franzir” foi aí empregado para plasmar em linguagem poética – em imagem – o efeito, a impressão subjetiva, que o som produzido pelas cigarras causa no sujeito que o percebe. Transformando essa impressão de cunho pessoal em imagem poética, o poeta a torna universal, passível de compartilhamento.

Trazemos agora o poema “IX” da primeira parte do livro aqui em estudo:

Bernardo escreve escoreito, com as unhas, na água,  
O Dialeto-Rã.\*  
Nele o chão exuberava.  
O Dialeto-Rã exara lanhos.  
Bernardo conversa em rã como quem conversa em  
Aramaico.  
Pelos insetos que usa ele sabe o nome das chuvas.  
Bernardo montou no quintal Oficina de Transfazer  
Natureza.  
(Objetos fabricados na Oficina, por exemplo:  
Duas aranhas com olho de estame  
Um beija-flor de rodas vermelhas  
Um imitador de auroras – usado pelos tordos.  
Três peneiras para desenvolver moscas  
E uma flauta para solos de garça.)  
Bernardo é inclinado a quelônio.  
A córnea azul de uma gota de orvalho o embevece.

\*Falado por pessoas de águas, remanescentes do Mar de Xaraiés, o Dialeto-Rã, na sua escrita, se assemelha ao Aramaico – idioma falado pelos povos que antigamente habitavam a região pantanosa entre o Tigre e o Eufrates. Sabe-se que o Aramaico e o Dialeto-Rã são línguas escorregadias e carregadas de consoantes líquidas. É a razão desta nota. (BARROS, 2010, p. 244-245)

A primeira característica que enfatizamos do poema é o predomínio de termos que se vinculam ao sema da natureza: “água”, “chão”, “rã”, “insetos”, “chuvas”, “Natureza”, “aranhas”, “beija-flor”, “auroras”, “tordos”, “moscas”, “garça”, “quelônio”, “orvalho”. É, quase sempre, com os termos que pertencem ao sema em questão que Manoel de Barros constrói as imagens que compõem seus poemas, o que já mencionamos anteriormente e já

podemos também perceber a partir dos poemas trazidos e analisados ao longo do presente trabalho.

Salientamos, também, a forte ligação de Bernardo da Mata, figura central do poema e da primeira parte do livro, com a Natureza, o que notamos em construções como “Bernardo escreve na água com as unhas”, “nele o chão exuberava”, “ele conversa em rã”, “pelos insetos que usa sabe o nome das chuvas”, “a córnea azul de uma gota de orvalho o embevece”. Flagramos nas construções destacadas uma relação primordial entre Bernardo e as coisas e seres que constituem a Natureza que o cerca, uma relação tão plena que Bernardo inclusive fala o “Dialeto-Rã”, é fluente em uma linguagem de caráter imediato, uma linguagem não-instrumental que caracteriza a relação imediata de Bernardo com a Natureza.

Segundo o que nos traz o poema, Bernardo montou em seu quintal uma “Oficina de Transfazer Natureza”. Como exemplo dos objetos fabricados nessa Oficina, a voz poética nos apresenta o seguinte: “duas aranhas com olho de estame”, “um beija-flor de rodas vermelhas”, “um imitador de auroras, usado pelos tordos”, “três peneiras para desenvolver moscas” e “uma flauta para solos de garça”. Notamos, dos objetos apresentados, que eles foram fabricados a partir de uma matéria-prima comum, dos elementos que pertencem ao âmbito da natureza, o que confirma o que é sugerido pelo próprio nome da Oficina. Ao contrário do processo de industrialização no mundo real, que visa o lucro e a fabricação de coisas que tenham alguma utilidade prática, os objetos fabricados na “Oficina de Transfazer Natureza” são de suma desimportância, não têm utilidade prática alguma, seu valor é estritamente poético.

A Oficina mostra-se, nesses termos, como uma alegorização do próprio processo de elaboração poética de Manoel de Barros, uma auto-alegoria: o termo “oficina” refere-se a um lugar onde se exerce um ofício, um trabalho especializado. Sendo a Oficina em questão uma “Oficina de Transfazer Natureza”, ela caracteriza-se pelo trabalho especializado de

“transfazimento”, de refazimento da natureza, operação que gera a transcendência do plano do referente, promovendo a recriação linguística que se desenha para além do palpável. Diante disso, temos que a Natureza supra-real que exuberava das páginas d’*O guardador de águas* trata-se de um espaço ficcional, calcado no tempo da memória, que transcende o referente real que serve de matéria de composição poética, destacando-se como realidade ficcional auto-suficiente.

“Embora a poética de Manoel de Barros se destaque da realidade empírica e suscite uma outra com sua essência própria, é [a] realidade que lhe fornece os seus conteúdos”, ressalta Waldman (1996, p. 26). Dito de outro modo, a esfera do real, mais especificamente o espaço real do Pantanal, oferece a Manoel de Barros a matéria que o poeta trabalha a fim de “transfazer” em versos, a fim de construir espaços de materialidade puramente poética e, portanto, linguística – realidades ficcionais que fundam um espaço inaugural, um microcosmo de materialidade poética.

Observamos, também, que o poema traz uma nota de rodapé. No âmbito do convencional, notas de rodapé são, geralmente, utilizadas em um texto para explicar, acrescentar ou comentar algo, recurso cuja função, a princípio, é indesejada pela função poética da linguagem, que visa exatamente o contrário, isto é, o redirecionamento dos sentidos habituais, e não o esclarecimento do discurso. O poema incorpora à sua estrutura o recurso textual da nota de rodapé, mas não o faz para aclarar o discurso. A nota mostra-se como uma extensão do poema, como um recurso utilizado pelo poeta para maximizar e enfatizar a referência ao “Dialeto-Rã”, uma “língua escorregadia e carregada de consoantes líquidas falada por pessoas de águas”, por Bernardo da Mata, **o guardador de águas**.

Em seguida, passamos ao poema “XI” da primeira parte d’*O guardador de águas*:

De tonto tenho roupa e caderneta.  
 Eu sei desigualar por três.  
 Já gostei muito de mula  
 E Estação de Estrada de Ferro.

Depois troquei por anu-branco  
 E Estação de Estrada de Ferro.  
 Hoje gosto de santo e peneira.  
 Uma dona me orvalha sanguemente.  
 O que no alforje eu trago  
 É um azul arriscado a pássaros...  
 Eu sei o nome das letras.  
 E desenvolvo moscas em peneira.  
 Sou muito lateralmente entretonos.  
 O que desabre o ser é ver e ver-se.  
 Aragem cor de roupa me resplende. (BARROS, 2010, p. 246)

A primeira parte d'*O guardador de águas*, homônima ao livro, é composta por quinze poemas em que Bernardo da Mata mostra-se como figura central, visto que todos esses poemas trazem, de forma direta ou indireta, a menção a Bernardo. Assim, temos muitos termos empregados que sugerem a referência à figura em questão, tais como “ele”, “homem”, “ente”, “cara”, “idiota de estrada”. Notamos que apenas um dos quinze poemas que constituem a primeira parte do livro faz uso da primeira pessoa do singular (eu), ao passo que a maioria faz uso da terceira pessoa do singular e do plural (ele, eles). O único poema cujo sujeito lírico manifesta-se em primeira pessoa é o transcrito acima, o poema “XI”, no qual podemos verificar as seguintes ocorrências: “tenho”, “eu sei”, “gostei”, “troquei”, “gosto”, “me orvalha”, “eu trago”, “desenvolvo”, “sou”, “me resplende”.

Nos poemas em que a voz poética assume o discurso em terceira pessoa, **fala-se** de Bernardo. Já no poema “XI”, ao assumir a primeira pessoa, o sujeito lírico parece conceder voz a Bernardo, que então fala por si. Fazemos essa leitura pela observação de que parece haver um efeito de espelhamento entre os poemas “IX” e “XI”, a começar pela própria grafia dos numerais romanos em questão, que são compostos pelos mesmos signos gráficos, mas invertidos, o que sugere duplicidade, reversão. Encontramos nos dois poemas algumas construções que apresentam traços paralelos, como podemos ver no quadro que segue:

Poema “IX”	Poema “XI”
“Pelos insetos que usa ele sabe o nome das chuvas”	“Eu sei o nome das letras”
“três peneiras para desenvolver moscas”	“desenvolvo moscas em peneira”

Esse efeito de duplicidade arquitetado por Manoel de Barros faz parte da própria temática do poema “XI”, que permite a leitura da figura do poeta como aquele que está em constante processo de busca pela transmutação no plano da linguagem, em constante processo de projeção em outros seres e coisas, ou, tomando emprestado de Fernando Pessoa o termo, afirmamos que o poema “XI” permite a leitura da figura do poeta como *fungidor* (PESSOA, 2008, p. 18. Transcrição do poema “Autopsicografia”, ver Anexo 07).

Tal leitura firma-se pela declaração do uso do disfarce, “De tonto tenho roupa e caderneta”, “Eu sei desigualar por três”. A primeira construção destacada mostra que apenas a indumentária é de “tonto”, ou seja, a voz que fala no poema traveste-se de tonto, o que configura uma simulação. A segunda, por sua vez, aponta para a possibilidade de divisão do eu, de projeção do eu em diferentes formas, em revestimentos diversos. Essa ideia é acentuada, também, pelo verbo “trocar”, que aparece no quinto verso do poema, “depois **troquei**” – trazendo a noção de mudança, de substituição, de transformação – e pela repetição, no quarto e sexto versos, da estrutura “e Estação de Estrada de Ferro”, que se liga à noção de transporte e de viagem, de movimento constante, ou, ainda, de passagem.

Partindo da composição presente no último verso do poema, “aragem cor de roupa me resplende”, por fim, temos a ênfase sobre a ideia de que é no plano da natureza (aragem/brisa= elemento da natureza) que Manoel de Barros, enquanto poeta, vai buscar e encontra a matéria que lhe permite/proporciona a experiência da projeção. Essa matéria, transformada em linguagem, dá vazão poética à experiência da projeção subjetiva do poeta sobre as coisas. Concretizada em imagem poética e conduzida no espaço do poema pela voz

do sujeito lírico, tal experiência assume caráter universal. Mais: a natureza, matéria de poesia de Barros, é usada para forjar um espaço figurativo que guarda inúmeras ideias e reflexões, um espaço imagético que se funde com outro espaço, o metalinguístico.

Nesse momento, voltamos nossa atenção para o poema “X”, também pertencente à primeira parte do livro aqui em estudo. O referido poema segue transcrito:

É o mais engenhoso estafermo.  
 Sem mexer com a boca ele tira ardor de pétalas!  
 Atrás de sua casa trabalha um tordo cego  
 E um rio emprenhado de rãs até os joelhos.  
 De manhã ouve frases do tordo.  
 Prende aragens de manga nos cabelos.  
 O lodo aceso das moscas –  
 Guarda em vasos de pedra.  
 Ave, pedras!  
 Um roxo a vegetal encorpa em seu casaco – o  
 mesmo roxo enfermo das violetas desmolhadas...  
 Sabe coisas por concha e água.  
 Cigarras lhe sonetam sobre outubro.  
 Esse homem  
 Teria, sim  
 O que um poeta falta para árvore. (BARROS, 2010, p. 245)

Temos no poema uma referência indireta a Bernardo da Mata, que se estabelece pelo emprego de apontamentos como “é o mais engenhoso estafermo”, presente no primeiro verso, e “esse homem”, que aparece no décimo quarto verso. Além disso, a referência evidencia-se pelo grande destaque dado à íntima relação que existe entre esse “engenhoso estafermo” e a Natureza que compõe o livro, visto que, n’*O guardador de águas*, é na figura de Bernardo que se concentra um ideal de comunhão plena com o espaço e com os elementos que constituem esse espaço.

A relação de Bernardo da Mata com a Natureza é desenhada por elaborações imagéticas como “sem mexer com a boca ele tira ardor de pétalas”, “atrás de sua casa trabalha um tordo cego”, “de manhã ouve frases do tordo”, “sabe coisas por concha e água”, “cigarras lhe sonetam sobre outubro”. Essas imagens demarcam uma intensa proximidade, uma relação de irmandade e comunhão de Bernardo da Mata com a Natureza que o cerca.

A primeira composição imagética posta em relevo, por exemplo, “sem mexer com a boca ele tira ardor de pétalas”, faz pensar em uma comunicação que não se baseia na fala, já que Bernardo não movimentava a boca. Nesse sentido, a comunicação que se estabelece entre Bernardo e as pétalas poderia ocorrer de outra maneira – pelo contato sensorial, por exemplo. Independente da forma como ocorre, essa comunicação apresenta eficácia, pois se instala uma troca entre Bernardo e as pétalas: Bernardo obtém como resposta o “ardor das pétalas”.

A segunda e a terceira construções ressaltadas, “atrás de sua casa trabalha um tordo cego” e “de manhã ouve frases do tordo”, indicam que Bernardo da Mata é apto à compreensão daquilo que a Natureza diz, visto que ele “ouve as frases do tordo”. **Tordo** é um dos nomes que se aplicam ao sabiá, gênero de pássaro notável pela capacidade musical. O termo **frase**, por sua vez, faz pensar em articulação, já que se trata da junção de palavras que compõem um sentido completo. “As frases entoadas pelo tordo” seriam, assim, sua melodia; melodia que Bernardo da Mata apreende.

De “sabe coisas por concha e água”, retiramos a ideia de que o conhecimento de Bernardo da Mata constrói-se completamente a partir do experimento empírico da Natureza, a partir da convivência com as coisas em si mesmas. Desse modo, tal conhecimento é primordial e dispensa toda a doutrina bem elaborada e construída da ciência e da lógica. Já em “cigarras lhe sonetam sobre outubro”, temos uma construção que promove a irmanação do canto das cigarras com o ato poético, o que evoca o ideal de que a poesia deve buscar a capacidade que caracteriza a voz da natureza, isto é, a capacidade de comunicação que dispensa o aspecto mediato em favor do imediato. Observamos que a construção em destaque sugere que as cigarras dirigem seu canto exclusivamente a Bernardo, haja vista o emprego do pronome: “**lhe** sonetam” = sonetam para ele/para Bernardo, o que aponta, novamente, para o fato de que o conhecimento de Bernardo é empírico, é vivencial, e de que Bernardo apreende a voz da Natureza.

Como podemos observar pela leitura das construções postas em relevo, a ligação direta que se estabelece entre Bernardo da Mata e a Natureza não se baseia em um instrumento de comunicação. Antes, a comunhão existente entre Bernardo e a Natureza caracteriza-se pelo imediato, pelo espontâneo. Trata-se de uma relação sem permeios, uma relação bilateral agente-paciente em que ele age sobre a Natureza e a Natureza age igualmente sobre ele, uma relação baseada no aspecto vivencial e empírico que dispensa todo tipo de conhecimento preestabelecido. Bernardo da Mata é “o mais engenhoso estafermo”, é um inútil muito hábil em experimentar plenamente a Natureza, em apreender a voz essencial das coisas e dos seres que compõem o espaço poético em que ele está inserido e do qual faz parte.

Enfocamos, agora, a seguinte construção: “um roxo a vegetal encorpa em seu casaco”. Temos, nessa construção, a transferência da cor do vegetal, “o mesmo roxo enfermo das violetas desmolhadas”, para a roupa de Bernardo da Mata. Isso faz pensar que Bernardo se projeta nos elementos que compõem o espaço em que está inserido, que ele se veste de Natureza a ponto de absorver, de sugar para si, as características pertencentes aos elementos naturais. Bernardo desempenha essa atividade com tamanha destreza que acaba por confundir-se com a Natureza, por tornar-se parte integrante do organismo dessa Natureza. Tanto que os elementos dirigem-se a ele, comunicando-se com ele. Sendo assim, Bernardo “teria o que um poeta falta para árvore”.

Bernardo da Mata é uma construção linguística que congrega toda a ideologia barrosiana da plena relação com a natureza, da comunhão perfeita e imediata com os seres e as coisas que compõem o espaço da Natureza. Comunhão perdida, e impossível para o homem do tempo histórico, que caracteriza o vínculo do homem do tempo mítico que antecede a História com a natureza e as coisas. Bernardo da Mata não se distingue dos elementos que compõem a Natureza supra-real d’*O guardador de águas*, pois faz parte da organicidade dessa Natureza e forma com ela uma unidade plena e harmônica. Justamente por

pertencer naturalmente ao espaço da Natureza, por ser parte orgânica desse espaço poético e estar em íntimo contato e comunhão com o plano do natural, Bernardo da Mata representa um ideário poético, uma espécie de modelo para os poetas, visto que tem aquilo que falta a esses: a capacidade de apreender a Natureza por meio da vivência empírica, capacidade que dispensa a linguagem funcional e permite o conhecimento pleno do ser das coisas, de sua essência. Ao contrário de Bernardo da Mata, o poeta, enquanto ente físico, vivencia as coisas por meio da intermediação da linguagem funcional. O ser humano está inserido em uma realidade cuja comunicação baseia-se em um sistema linguístico que não lhe permite apreender o ser essencial das coisas, apenas o ser linguístico. O desejo da poesia concentra-se, então, na possibilidade de transcendência do ser linguístico das coisas e da apreensão de seu ser essencial.

Trazemos, na sequência, o poema “XII”, ainda da primeira parte d’*O guardador de águas*, que também trabalha a relação de Bernardo da Mata com a Natureza:

Ele tem pertinências para árvore.  
 O pé vai se alargando, via de calangos, até ser  
 raizame. Esse ente fala com águas.  
 É renguê 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, 2010, p. 246)

O que destacamos do poema em questão é a ideia de que a Natureza busca o contato com Bernardo da Mata, de que os elementos naturais procuram, voluntariamente, pela companhia de Bernardo, dirigem-se a ele, o que inferimos a partir das construções imagéticas em que encontramos o direcionamento da Natureza em relação a Bernardo, como por exemplo: “formigas se mantimentam nas nódoas de seu casaco”.

Em outros poemas já analisados, pudemos constatar que a roupa de Bernardo é um dos aspectos que se destacam nesse seu contato com a Natureza, visto que Bernardo **veste-se** de

Natureza a fim de transformar-se completamente em um elemento pertencente a esse espaço. Mais que isso, o “casaco” é geralmente enfatizado como a peça de roupa pela qual a transfiguração acontece, como podemos notar em “Um roxo a vegetal encorpa em seu casaco — o / mesmo roxo enfermo das violetas desmolhadas...” (BARROS, 2010, p. 245; grifo nosso); “Já estão a relvar os trastes... / Crescem por cima de um homem, de seu casaco, de seus óculos, de seus urinóis” (idem, p. 247; grifo nosso); “De tonto tenho roupa e caderneta” (idem, p. 246; grifo nosso); “Aragem cor de roupa me resplende” (idem, Ibidem; grifo nosso).

Ressaltamos, assim, o sexto verso do poema em análise: “Formigas se mantimentam nas nódoas de seu casaco.” Essa composição aponta que formigas se alimentam de substâncias presentes, justamente, no casaco de Bernardo, naquilo que Bernardo tem que pode incorporar qualquer aspecto da Natureza, tal qual a pele de um camaleão.

Outra construção imagética que destacamos, nesses termos, é a que aparece no último verso do poema, “estrela encosta quase em sua boca descalça”. Essa construção sugere que a Natureza procura Bernardo da Mata pelo fato de ter ele a “boca descalça”, por ser ele “rengo de voz” e “esconder-se atrás das palavras como um perro”. Em outras palavras, a Natureza parece dirigir-se a Bernardo da Mata por ele não dominar com plena habilidade a linguagem funcional, visto que é manco de voz e tropeça no idioma, que traz a boca descalçada da linguagem convencional, que se esconde com obstinação e resistência atrás da língua.

Nesse sentido, a Natureza parece desejar a existência de um ente que a veja, a sinta, a perceba, sem o intermédio da linguagem funcional e, mais que isso, a Natureza parece procurar voluntariamente por esse contato. Contato que se caracteriza como comunhão sem intermediações encontrada em Bernardo da Mata. A Natureza deseja ser ouvida, e, Bernardo, por não dominar plenamente a língua, chega a apreender o sentido das coisas nelas mesmas,

sem a interferência da linguagem convencional. Bernardo tem o privilégio de “falar com águas”.

Como podemos observar a partir dos poemas analisados, Manoel de Barros, valendo-se de uma visão muito particular sobre o Pantanal mato-grossense, retira da natureza o material de construção das imagens poéticas. Os elementos naturais, especialmente os pantaneiros, aparecem, assim, transfigurados nos versos que compõem *O guardador de águas*.

Em um dos poemas presentes no livro em questão, temos o seguinte verso: “Eu via a natureza como quem a veste.” (BARROS, 2010, p. 266). Esse verso nos remete à projeção da figura do poeta sobre as coisas como instrumento legítimo de construção poética, como instrumento que configura o ponto de partida do ato poético. O vestir-se de natureza caracteriza a projeção subjetiva do poeta sobre as coisas que compõem o ambiente que o rodeia. A experiência da projeção traduzida em linguagem poética, por sua vez, passa a ser linguagem universal, experiência compartilhada.

A profusão de imagens elaboradas a partir da natureza – ou melhor, a partir da projeção subjetiva de quem escreve sobre os elementos que compõem tal espaço, do uso do sema da natureza como material de construção, e do encadeamento dessas imagens – acaba por constituir um espaço outro, completamente novo, uma Natureza de aspecto supra-real que não se deixa guiar pelos padrões que regem o mundo convencional, um microuniverso de materialidade linguística, paralelo ao mundo real, que resgata o ideal mítico da comunhão plena, harmônica e imediata entre os homens, os seres e as coisas.

No ensaio *A epistemologia da metáfora*, Man (1992) problematiza a questão da potencialidade representativa da linguagem, com destaque para as construções metafóricas, e sua capacidade – ou incapacidade – de definição. O autor desenvolve seu raciocínio partindo

da análise de Locke, Condillac e Kant, filósofos que escreveram a respeito do potencial de figuração da linguagem em sua relação direta com a expressão do pensamento. Man lança a hipótese de que “o conhecimento do conhecimento estaria destinado a permanecer simbólico” (p. 32), tendo em vista que os conceitos elaborados pela filosofia são, em sua maioria, metáforas, e que o discurso filosófico se vale da potência figurativa da palavra. Para o autor, as composições imagéticas da linguagem não são capazes de expressar a cognição em sua verdade absoluta, visto que não encerra a qualidade de definição: “A metáfora dá a totalidade que então afirma definir, mas é, na verdade, a tautologia de sua própria posição.” (MAN, 1992, p. 23). A linguagem figurada engendra então, de acordo com Man, a tradução do pensamento, uma espécie de sinônimo, ou de duplo, daquele.

Transportando as ideias de Man – concernentes à linguagem figurada – do campo da filosofia para o da poesia, podemos afirmar que a poesia de Manoel de Barros encerra uma representação simbólica do Pantanal.

As imagens poéticas de Manoel de Barros, construídas, predominantemente, pelo mecanismo da metáfora, não engendram o verdadeiro ser das coisas, embora o fazer poético de Barros parta da concepção de busca pela essência das coisas. A ideia de que a linguagem convencional não diz o ser das coisas impulsiona a busca pela verdade essencial, mas essa busca se sabe, desde o princípio, fadada ao fracasso.

O exercício que caracteriza a construção imagética de Manoel de Barros – ou, tomando de empréstimo os termos de Man (1992), o exercício que caracteriza o “uso e abuso da linguagem” realizado por Manoel de Barros – constitui, ainda nos termos de Man (1992), uma *tradução* do Pantanal mato-grossense. As composições imagéticas que constituem a poesia barrosiana evocam um duplo estético da natureza pantaneira. Uma tradução, em linguagem poética, de uma fatia da realidade material. Reconstruindo, poeticamente, o

Pantanal, Manoel de Barros dá corpo a uma nova Natureza, a uma nova realidade – uma realidade poética/ficcional.

Sendo assim, tomando de empréstimo, mais uma vez, as concepções de Man (1992) – particularmente a assertiva citada mais acima: “o conhecimento do conhecimento estaria destinado a permanecer simbólico” (p. 32), poderíamos dizer: o conhecimento do verdadeiro ser das coisas estaria destinado a permanecer simbólico.

## CAPÍTULO III

### O PROJETO E O PROJETISTA-OPERÁRIO

A arte é o contrário da dissipação, no sentido físico e espiritual da palavra: é concentração, desejo que busca encarnação. (Octavio Paz, “A metáfora”)

A poesia sobreviveria não só no ato de ressignificar e, não raro, reencantar pessoas, coisas e eventos, mas também ao recolher-se em si mesma, palavra que se dobra sobre a palavra. (Alfredo Bosi, “A poesia é ainda necessária?”)

#### 3.1. DA POESIA COMO DESÍGNIO LÚCIDO

Partindo do estudo detido sobre *O guardador de águas* que realizamos no capítulo anterior, destacamos, como alguns de seus principais componentes de construção imagética, o resgate e aproveitamento de características do surrealismo (acionamento do princípio da montagem por via da junção de elementos distantes e da coordenação de imagens descontínuas), a recolha do ínfimo como material apto a ser consagrado por intermédio da transfiguração poética, e o uso de elementos que constituem a natureza, principalmente a pantaneira, enquanto substância bruta que alicerça a composição imagética.

Essas características não são exclusivas do livro em questão, elas muito frequentemente aparecem combinadas na poesia barrosiana. O diferencial d’*O guardador de águas* está na forte ênfase ideológica, tanto ética quanto poética, que sobrecarrega sobre o espaço da Natureza, e que dele jorra. Os procedimentos ligados à elaboração imagética acima destacados estão a serviço de um desejo demiúrgico que forja um espaço poético

transcendente, uma Natureza supra-real que sobressai como lugar do mistério e do encanto, escassos ou inexistentes no plano do real. Essa Natureza projeta, também, um ideal de comunhão plena entre o homem, os seres e as coisas, e um ideal de construção poética que, calcado na figura de Bernardo da Mata e sua relação com o espaço da Natureza, projeta a concepção de que a poesia deve brotar de uma relação primordial entre a figura do poeta e a natureza, o espaço. Tal relação estaria para além da linguagem funcional, baseando-se na comunhão absoluta que permite a permuta da verdade essencial daqueles que se comunicam.

O fato de essa Natureza supra-real ser prenhe de concepções éticas e poéticas deve-se, fundamentalmente, ao entrelace existente entre imagem e metalinguagem, procedimento de base da poesia de Manoel de Barros. Mais do que elementos de construção poética que convivem lado a lado como partes distintas e separáveis de um mesmo projeto de elaboração poética, a imagem e a metalinguagem estão intimamente entrelaçadas na poesia barrosiana, de modo que constituem uma imbricação tensional caracterizada pela presença marcada do pensamento crítico acerca da poesia nas malhas do próprio discurso poético. Em outras palavras, esse entrelace constitui uma imbricação tensional que se firma pela caracterização da imagem como signo que cifra a mensagem metalinguística.

A respeito disso, Barbosa (1986, p. 17) afirma que, na poesia moderna, a consciência se mostra também **na** criação, não apenas como elemento que guia a criação. Segundo nosso ponto de vista, esse entrelace tensional entre imagem e metalinguagem constitui o ponto-chave da poesia de Manoel de Barros, o ponto central a partir do qual sua poética atua. Essa característica demarca a poesia de Barros como descendente direta da modernidade lírica, conforme já enfatizamos algumas vezes ao longo deste trabalho.

Trazemos na sequência o poema “10” da terceira parte d’*O guardador de águas*, parte intitulada “Seis ou treze coisas que eu aprendi sozinho”. A partir do poema em questão, destacamos uma vez mais a referida relação existente entre imagem e metalinguagem:

Em passar sua vagínula sobre as pobres coisas do chão,  
 a lesma deixa risquinhos líquidos....  
 A lesma influi muito em meu desejo de gosmar sobre as  
 palavras  
 Neste coito com letras!  
 Na áspera secura de uma pedra a lesma esfrega-se  
 Na avidez de deserto que é a vida de uma pedra a lesma  
 escorre...  
 Ela fode a pedra.  
 Ela precisa desse deserto para viver. (BARROS, 2010, p. 260-261)

Temos no poema uma explícita relação analógica entre uma situação vislumbrada no âmbito da natureza, a movimentação da “lesma” no plano do “chão”, e o trabalho realizado pela figura do poeta. O sujeito lírico, manifestando-se em primeira pessoa do singular (“meu desejo”), desenha para si mesmo o ofício de poeta, visto que a analogia vislumbrada no movimento da “lesma” que se desloca arrastando-se pelo “chão” e pelas “pedras” deixando sua marca por onde passa, “risquinhos líquidos”, é, segundo a comparação trazida pela voz do sujeito lírico, a da postura criativa do poeta, que também se movimenta, se desloca sobre as palavras e deixa sobre elas “risquinhos líquidos”, “gosma” que altera a condição de “secura desértica” das palavras, transformando-as.

Outra relação analógica explícita presente no poema é a do ato sexual com o fazer poético, relação comum na poesia barrosiana. De acordo com o que nos traz o poema, temos uma aproximação entre a movimentação da “lesma” sobre o “chão” e sobre a “pedra” e o ato sexual. Essa aproximação se firma pelo emprego de termos como “vagínula”, “desejo de gosmar”, “coito”, “esfrega-se” e “fode”.

Em realidade, há no poema um processo de analogia sobre analogia, pois, em um primeiro plano podemos resgatar a analogia forjada entre o deslocamento da “lesma” sobre o “chão e a pedra” com o ato sexual e, em um plano seguinte, resgatamos a analogia forjada entre esse deslocamento com o ato poético. A figura da “lesma”, deixando “risquinhos líquidos” por onde passa e deslocando-se a partir de um movimento rastejante caracterizado

no poema pelo verbo “esfregar-se”, permite uma aproximação com o ato sexual. Sobre essa primeira analogia, projeta-se uma segunda, a do poeta que “se esfrega na palavra e promove um coito com letras”.

A analogia entre uma situação encontrada no plano da natureza com o ato poético presente no poema demonstra com precisão a ideia que aqui trazemos, a de que existe uma relação intrínseca entre a função poética e a função metalinguística, relação orgânica que colocamos em evidência, também, a partir da análise de cada um dos poemas trazidos ao longo do presente trabalho. Diante disso, asseveramos que Manoel de Barros introjeta nas malhas do discurso poético sua Poética, ou, dito de outro modo, o poeta promove um entrelace de imagem e metalinguagem em que temos uma relação tensional caracterizada pela codificação imagética da reflexão sobre os aspectos formais da poesia, de modo que a imagem, formulada pela recolha do ínfimo, pela promoção da fusão entre realidades dissonantes, e pelo uso de elementos da natureza como material de construção, engendra a reflexão sobre o ser e/ou o fazer da poesia. Além disso, notamos que, pelo fato de ir apanhar a matéria bruta a ser poeticamente trabalhada sempre nos mesmos paradigmas semânticos, Manoel de Barros parece acabar talhando na palavra uma Natureza única e variante, uma espécie de mosaico em suspensão, que se expande, ou se escava, livro a livro.

Enxergamos a relação existente entre imagem e metalinguagem na poesia de Barros como procedimento de construção poética predominante, ou, tomando emprestado de Jakobson (1983) o termo, e ajustando-o ao presente contexto, diríamos que a relação apontada constitui-se como procedimento de construção *dominante* na poesia de Manoel de Barros. Retomando o pensamento de Jakobson, apontamos que todo discurso é estruturado por uma organização hierárquica entre as funções da linguagem, sendo que uma entre essas funções é dominante. Aproveitando aqui essa formulação, estabelecemos o entrelace entre imagem e metalinguagem como procedimento, ou técnica de construção poética, dominante na poesia de

Barros. Nesse sentido, os outros mecanismos utilizados pelo poeta estariam subordinados a esse primeiro. A organização hierárquica entre os procedimentos usados por Barros, e a repetição exaustiva dessa organização, caracteriza seu estilo, estruturando um código poético pensado e projetado, designado pelo próprio poeta como *idioleto Manoelês Archaico*.

Por conta da repetição excessiva da técnica de construção poética, as imagens poéticas forjadas por Manoel de Barros, que a princípio rompem sobremaneira com o convencional, deixam de causar um impacto tão violento no leitor fluente de Barros, conforme o apontamento de Dias (2009). O leitor da poesia barrosiana, uma vez tendo tomado posse da chave de leitura dessa poesia, uma vez tendo descoberto as vias de acesso à fluência de leitura do *Manoelês Archaico* – que nada mais é do que o pressuposto de que as imagens de caráter dissonante e aparência modesto-espontânea alegorizam aspectos do poético, tende a criar para si um mecanismo de leitura que favorece a busca direcionada da mensagem metalinguística subjacente à imagem poética. A Natureza de caráter supra-real arquitetada por Manoel de Barros é, assim, uma realidade de materialidade poética porosa, maciça de desvãos. Dentro do discurso poético de Barros, os fios de um raciocínio ativo alinhavam os interstícios da imagem.

No poema transcrito na sequência, o poema “III” da quarta parte d’*O guardador de águas*, intitulada “Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada”, flagramos, em meio às figurações – e fulgurações – da poesia barrosiana, a expressão da forte relação que se estabelece entre o poeta e o espaço da natureza. Barros desenha tal relação, no poema, por via de um sujeito lírico que de repente se vê em uma situação excepcional que desencadeia o ato reflexivo:

Chove torto no vão das árvores.  
Chove nos pássaros e nas pedras.  
O rio ficou de pé e me olha pelos vidros.  
Alcanço com as mãos o cheiro dos telhados.  
Crianças fugindo das águas  
Se esconderam na casa.

Baratas passeiam nas fôrmas de bolo...  
 A casa tem um dono em letras.  
 Agora ele está pensando —  
     no silêncio líquido  
     com que as águas escurecem as pedras...  
 Um tordo avisou que é março. (BARROS, 2010, p. 264)

Nos dois primeiros versos do poema, colocando-se na condição de observador, o sujeito lírico apresenta ao leitor uma situação: o momento em que “a chuva cai e molha as árvores, os pássaros, as pedras”. Nos versos em questão, o verbo “chover” aparece em seu uso convencional, conjugado na terceira pessoa do singular e trazendo a carga semântica que o idioma determina que traga, o que coloca a descrição trazida nesses versos muito próxima do uso corrente da língua: “chove no vão das árvores, nos pássaros e nas pedras”.

No terceiro verso, porém, acontece uma quebra com o convencional, visto que o sujeito lírico apresenta aí uma imagem poética para traduzir a experiência vivida a partir do exercício de observação do cair da chuva sobre os objetos que compõem o espaço para além dos vidros atrás dos quais se posiciona esse sujeito que observa: “O rio ficou de pé e me olha pelos vidros”.

Lemos nos três primeiros versos o próprio percurso da construção da imagem poética, visto que neles temos o seguinte itinerário: partindo da observação de uma dada situação, o sujeito que observa vive uma experiência que o coloca de frente para si mesmo em um experimento sensível do mundo que ultrapassa os limites das relações convencionais entre o homem e o espaço mediadas pela linguagem funcional. O que se segue a esse experimento é a transcodificação da experiência sensorial-espiritual para a linguagem poética. A experiência extraordinária vivida, a saber, é a troca do olhar: em um primeiro momento, no primeiro e no segundo verso, temos um sujeito que observa, através dos vidros, a chuva que cai e molha os elementos naturais que configuram o que parece ser o quintal de sua casa, e, em um momento seguinte, no terceiro verso, temos a concreção da reciprocidade do olhar, da comunhão entre o

sujeito que observa e a chuva que lhe devolve o olhar: “o rio ficou de pé e **me olha** pelos vidros”.

Até o sétimo verso do poema, destacamos que o sujeito lírico manifesta-se pela primeira pessoa do singular (“alcanço”) e descreve aquilo que por ele é observado por meio do uso da terceira pessoa (“chove”, “me olha”, “se esconderam”, “passeiam”). A partir do oitavo verso, entretanto, percebemos um deslocamento de perspectiva: o sujeito coloca-se na posição de observador e observado ao mesmo tempo. Essa leitura faz-se possível por termos o sujeito localizado dentro do ambiente da casa, de onde ele **observa a chuva** que cai do lado de fora, e por termos, nos versos oitavo, nono, décimo e décimo primeiro, a caracterização do sujeito lírico **por si mesmo** como “dono da casa, íntimo das letras”, feita pelo uso da terceira pessoa e da indeterminação do sujeito pelo uso do artigo indefinido, “a casa **tem um** dono em letras”, “agora **ele** está pensando”. Tal sujeito, mergulhado em uma situação altamente complexa que corrói e faz vibrar os limites da linguagem funcional, observa a chuva e é observado por ela, flagra a si mesmo em uma situação de compreensão sensível do mundo, assiste a si mesmo no exercício do experimento e reflete sobre a experiência que vive. Notamos nesse percurso, então, concomitância entre a experimentação sensível das coisas e do mundo, a reflexão sobre tal experimento, a ação do tecer dos versos e a reflexão sobre o processo de tecitura poética, daí que temos um discurso poético marcado pela sensibilidade e pela consciência ao mesmo tempo, um discurso que incorpora o sensível entremeado pela (auto-)reflexão.

Pelo exposto, temos dois processos de deslocamento no poema: o primeiro refere-se à experiência da troca do olhar entre o sujeito e a chuva, visto que o sujeito a observa e, em um deslocamento de perspectiva, o objeto observado passa também a observar; já o segundo, refere-se à posição dupla do sujeito, que assume, simultaneamente, o lugar de observador e de

observado, pois se flagra em um momento de experimentação sensível do mundo e reflete sobre tal situação, assistindo a si.

A reverberação da experiência sensível vivida pelo sujeito lírico fá-lo pensar ainda no processo de escurecimento das pedras pela ação silenciosa e contínua das águas. O processo em questão insinua uma analogia entre a ação transformadora da água sobre as pedras e a ação transformadora do poeta sobre as palavras. As águas escurecem as pedras silenciosamente em um processo de ordem natural. O poeta, concentrado em um processo artificial, escurece as palavras concedendo-lhes novos matizes. Essa reflexão sugere que a catarse provocada pela relação sensível que se estabelece entre o sujeito e o espaço evoca a Natureza enquanto metalinguagem.

A partir desse poema, podemos pensar ainda que a Natureza que compõe a obra de Manoel de Barros é sempre construída de dentro para fora, ou seja, por intermédio da experimentação sensível e subjetiva do mundo, especialmente do espaço do Pantanal, e da sequente transfiguração poética dessa experimentação. Sendo assim, faz-se necessária a observação de que o sujeito que fala no poema encontra-se no interior de uma casa e é de dentro desse espaço que ele observa a chuva que cai no exterior. A experiência subjetiva, sempre de ordem sensível-reflexiva, passa por um procedimento de escurecimento poético, a ação das águas interventivas e artificiosas do poeta, para chegar a ser verso.

Partindo da leitura que aqui fazemos do poema, apontamos a Natureza que germina iluminamentos na poesia barrosiana, um espaço poético que é, ao mesmo tempo, linguagem e metalinguagem, como lugar do entendimento sensível, do enleado tensional-harmônico de razão e sensibilidade.

Indo além, propormos a ideia de que o código poético que caracteriza a poesia de Manoel de Barros engendra uma Natureza supra-real progressiva que se rasura e se reconstrói, sobre si mesma, livro a livro. Cada livro publicado pelo poeta, tomado individualmente,

constitui-se enquanto microcosmo, enquanto realidade ficcional autônoma e auto-suficiente que transcende os limites do real. Tomando a obra de Manoel de Barros como um todo, porém, percebemos que a referida Natureza vai sendo reestruturada e remontada; ela sofre o ato da rasura e é reconstruída sobre si mesma, com as lascas da leitura. Isso a caracteriza, então, como um espaço poético sempre em devir, e demarca a criação poética de Barros como uma ação de busca incessante, de desejo insatisfeito sempre em movimento.

Nesse sentido, compreendemos essa Natureza como palimpséstica, e o fazemos por duas razões. A primeira deve-se ao fato de que a Natureza de Barros é arquitetada pelo processo de rasura, pois é reconstruída sobre si mesma, e, a segunda, ao fato de que tem entranhada em sua organicidade poética a reflexão sobre os aspectos concernentes à poesia. Linguagem que busca linguagem, essa Natureza caracteriza-se como um mosaico cambiante cujas peças (pedras, sapos, chão, lagartos, pregos, libélulas, ferrugem, pássaros, árvores, areias, águas) encaixam-se, desencaixam-se e voltam a se encaixar pelas mãos ativas e desinquieta do raciocínio.

Considerando essa questão, diríamos que, ao promover a repetição constante da técnica, ou, acionando os termos de Sanches Neto (1997, p. 76), ao sustentar uma poética que se caracteriza pela “unidade de forma e conteúdo”, Manoel de Barros coloca sua poesia na perigosa posição de flerte com os limites da autodestruição. Nesse ponto, não podemos deixar de equipará-la à heroína de Racine, citada por Barthes (1999a), “que morre de se conhecer, mas vive de se procurar.” (p. 28). Paradoxalmente, o movimento de auto-escavação realizado pela poesia barrosiana reforça seu caráter linguístico e metalinguístico: ao usar como material de construção pedaços de si mesma, e ao promover a repetição da técnica, a poesia de Manoel de Barros se auto-afirma como corpo linguístico e reforça as concepções formais do ser e do fazer da poesia que constituem sua visão do poético.

Tendo em vista que, conforme ressalta Kesselring (2000, p. 154), “a hostilidade contra a Ciência e a Técnica, hoje tão comum, está relacionada ao fato preocupante de que a Natureza está sendo degradada e destruída há décadas”, a escolha de Manoel de Barros por recolher os elementos naturais, tomando-os como material de construção para edificar um espaço poético peculiar e original, uma Natureza supra-real, merece relevo.

De acordo com Kesselring, o conceito de Natureza que vigora atualmente no ocidente firma-se por uma confluência entre as noções de técnica e de Natureza, por uma diluição das fronteiras dessas noções. O autor salienta alguns fatores que justificam e delineiam a ideia defendida:

Em primeiro lugar, hoje é possível criar processos que até então não ocorreram na Terra. Como um exemplo, menciono apenas a produção de uma série de isótopos radioativos, que antes não se encontravam na Natureza terrestre.

Em segundo lugar, pode-se patentear bactérias ou organismos construídos pela tecnologia genética, o que indica que caiu a fronteira tradicional entre produtos da engenhosidade técnica e os seres vivos da Natureza.

Em terceiro lugar, o nosso estilo de vida, dominado pela técnica em geral, tem conseqüências primárias e secundárias não reversíveis, o que nos força a contar com eles como se fossem eventos naturais. (KESSELRING, 2000, p. 167)

Tal concepção de Natureza deriva diretamente da cosmovisão, cultivada na Idade Moderna, de que o homem, por intermédio do domínio da técnica, poderia exercer o domínio da Natureza. Conforme aponta Kesselring (2000), com a aplicação técnica das Ciências Naturais, o homem transformou a superfície da Terra de forma bastante veloz, e isso lhe concedeu a convicção de poder sobre a Natureza. Essa convicção, por sua vez, provocou um deslocamento da visão do homem no que se refere ao seu lugar em relação à Natureza. Isto é, o homem passou a ver-se fora da Natureza, visão que exclui a inferioridade do homem em comparação com a Natureza e lhe coloca em uma posição de superioridade: a Natureza é objeto da Ciência humana e também de sua manipulação. Como assinala Kesselring:

A divisão cartesiana do mundo em duas partes – a *res extensa* (mundo dos corpos materiais) e a *res cogitans* (mundo do pensamento) – é sintomática da cisão entre o Homem e a Natureza. Segundo esse esquema, a Natureza restringe-se à parte da *res extensa*. O pensamento, por outro lado, não pertence à Natureza. [...] No esquema cartesiano torna-se duvidoso até a questão se o Homem consegue conhecer a realidade de forma correta. Pois o mundo é bipartido, a *res extensa* e a *res cogitans* não estão em contato uma com a outra. (2000, p. 162)

Observamos que o conceito de Natureza que fundamenta a Natureza poética de Manoel de Barros não é o que predomina hoje no ocidente. Barros sustenta a construção de sua Natureza supra-real em concepções mais antigas. A saber, as concepções de Natureza cultivadas na Antiguidade grega e na Idade Média.

Kesselring (2000, p. 155-157) afirma que, na época grega clássica, o conceito de Natureza (*physis*) representava o cosmo, o universo e tudo o que nele existe, e se opunha ao conceito de Arte e Artesanato (*tèchne*). O autor coloca que, “para os gregos, o paradigma da *physis* era a vida orgânica. [...] A Natureza era vista, além disso, como um processo circular, um processo de surgir e desvanecer.” (KESSELRING, 2000, p. 155). Essas são duas das três características fundamentais do conceito de Natureza erigido pelos gregos; a terceira é mais específica: “Segundo a filosofia grega, existe algo que é a *physis* – a Natureza, a essência, o princípio – de cada ser singular. Os filósofos jônicos tentaram determinar essa essência e, no começo a procuraram em algo material. Tales pensou na água; Anaximenes, no vapor ou no ar.” (idem, p. 156). Conforme a concepção dos gregos, “não há um criador da Natureza, pois essa mesma é o princípio daquilo que surge e desaparece.” (idem, *ibidem*).

Na Idade Média, o conceito de Natureza foi moldado segundo os princípios cristãos, portanto, se baseia na tradição bíblica, mais especificamente, no Antigo Testamento. “Segundo a tradição cristã, a Natureza é o âmbito da *criação*. Daí se segue, por um lado, que o mundo tem um início e um fim; por outro lado, que o mundo não surgiu espontaneamente, por si mesmo. Existe um criador, mas esse criador não faz parte do mundo, não reside dentro

da Natureza.” (KESSELRING, 2000, p. 157; grifo no original). De acordo com as concepções desse período histórico, quem determina a constituição de cada ser, sua *physis*, é Deus: “a Natureza foi igualada ao âmbito da criação: nela manifestam-se a bondade e a sabedoria divinas. Como o texto da Bíblia, a Natureza tornou-se testemunho da revelação.” (idem, p. 158).

Os conceitos de Natureza cultivados na Antiguidade grega e na Idade Média se opõem um ao outro, pois aquele difunde a impossibilidade de um criador e de existência fora da Natureza, ao passo que esse prega a existência de um criador que se posiciona fora da Natureza. Manoel de Barros, no entanto, aproveita aspectos de ambos os conceitos para alicerçar a construção de sua Natureza poética, misturando-os na medida em que os molda aos propósitos de seu projeto literário.

Dos gregos, Barros toma emprestada a ideia de que há um princípio comum a todos os seres, um elemento que constitui a essência de cada ser, e, esse elemento, para o poeta, é a terra. Nesses termos, ressaltamos a constância do poeta em utilizar o paradigma do ínfimo e do rasteiro como matéria de poesia, construindo os seres que compõem sua poesia partindo daquilo que tem contato com o chão. Mais: apontamos, também, que a poesia de Barros traz a concepção de que a origem e o conhecimento estão na terra. Fazem-se constantes em sua poesia três ideias básicas: o “homem-árvore”; a metáfora da boca que procura o contato com o chão; e a consagração do rasteiro. Essas ideias indicam, diretamente, a relação com o princípio de que a poesia deve surgir e se alimentar da terra, e de que a terra é o elemento que constitui a essência das coisas. Em outras palavras, as ideias destacadas distinguem a terra como gênese e conhecimento. E, aqui, citamos Barros, que em uma entrevista fala a respeito da relação que sua poesia tem com a terra:

[...] estamos ligados fisiologicamente à mãe-terra. Ao nosso quintal. Ao quintal da nossa infância – com direito a árvores rios e passarinhos. O poeta promana desses marulhos. Nossa infância, explicou mestre Gilberto Freyre, ainda vai dar canga-pés nos ribeiros

por muitos séculos. Nossos centros urbanos ainda não proíbem rios de correr e de ter peixes. E nem irão proibir que relvas cresçam nas encostas dos morros. Ou que as relvas cubram os lábios do chão. Água e chão amorosamente entram-se. O poeta se escure em natureza. E será um escravo da terra, fisiologicamente. Sendo essa uma escravidão redentora. (BARROS, 1996, p. 319)

Já da Idade Média, Manoel de Barros recupera a noção de que a Natureza encerra o conhecimento do criador, ou seja, de que há um criador e que o espaço criado revela a sabedoria da criação. Essa característica mostra-se na presença constante da metalinguagem no discurso poético de Barros. Mais que isso, mostra-se no exercício da imagem como cifra da mensagem crítica sobre a própria linguagem: tomando os processos e os elementos da natureza como alegoria para o ser da poesia, e para os processos da criação poética, Barros constrói uma Natureza supra-real que é, ao mesmo tempo, linguagem e metalinguagem, um espaço poético criado que revela todo o conhecimento do ato da criação. Não há na poesia barrosiana uma cisão entre o natural e o racional, mas, sim, comunhão. O pensamento emana da Natureza: os espaços de linguagem, o figurativo e o crítico, se fundem.

Nesse sentido, destacamos, ainda, a etimologia da palavra **Natureza**. De acordo com Kesselring (2000), o termo provém do latim, *natura*, e se relaciona com a palavra *nasci*, que significa “ser nato”. Essas palavras provêm de uma raiz indo-germânica, *gen*, que implica a noção semântica básica de *nascer, resultar*. Tal raiz aparece em muitas palavras do português, como podemos notar a partir dos seguintes exemplos: “gênese”, “gene”, “gerar”, “gênero”, “gênio”, “genitor”, etc. O autor ressalta, além disso, a raiz indo-germânica *-gno-*, presente em palavras do português por influência de línguas como o latim e o grego: “conhecimento”, “conhecer”, “gnose”, “cognitivo”, “ignorar”. Kesselring enfatiza o caráter hipotético da ligação entre as duas raízes postas em relevo, isto é, a ligação entre as noções de “nascer/nascimento” e “conhecer/conhecimento”, mas afirma que pode ser sustentada pelo fato de que existe no hebraico uma palavra (*j-d-*) que significa, ao mesmo tempo, “procriar/gerar” e “conhecer”. O autor afirma:

O significado original de ambos os troncos linguísticos subjacentes à família de palavras como “conhecer” e aquela de conceitos como “natureza” ou “gênese”, então, talvez seja o mesmo. Essa ideia me parece ser algo atraente, pois, segundo ela, os processos da Natureza e os processos cognitivos são aparentados, uns com os outros. (KESSELRING, 2000, p. 155)

Tomando como base a hipótese trazida por Kesselring, podemos dizer que, em suas raízes, a palavra **Natureza** implica, concomitantemente, as ideias de **origem** e de **conhecimento**. A Natureza poética de Barros reivindica para si exatamente essa posição. Manoel de Barros idealiza sua poesia, um espaço linguístico que converge o figurativo e o pensamento crítico, o sensível e o inteligível, como o lugar da origem e do conhecimento. Desse modo, fazendo uso de uma expressão utilizada pelo próprio Barros, salientamos que o ato da construção de sua poesia, uma Natureza poética progressiva, tenta restaurar “a primeira vez” (BARROS, 1996, p. 312) da palavra Natureza.

O aproveitamento que Manoel de Barros faz de concepções antigas relacionadas à Natureza aponta para uma rejeição do conceito vigente nos dias de hoje. Enlaçadas aos preceitos do capitalismo, as concepções que se vinculam ao espaço da Natureza desde a Idade Moderna até os dias atuais são responsáveis pela degradação indiscriminada do meio ambiente. Por ter em suas bases o resgate de traços de conceitos mais antigos de Natureza, a poesia de Barros indica uma relativização do conceito atual. Segundo Kesselring (2000, p. 154), “não há, evidentemente, como voltar a uma visão do mundo que está definitivamente superada. No entanto, a consciência de que as nossas concepções atuais de Natureza não são as únicas nem são evidentes, e a descoberta de outras concepções possíveis talvez possam inspirar a procura de alternativas.” No caso da poesia barrosiana, acreditamos que a procura por alternativas que visem à solução dos problemas ecológicos não seja bem seu foco, mas, sim, o lamento pela degradação, pela destruição que o próprio homem provoca, e, ao mesmo tempo, a tentativa de reconstrução do que ainda resta em outro nível, o poético.

Quanto ao caráter progressivo da Natureza supra-real de Manoel de Barros, código poético que se identifica com um espaço sempre em devir, aponta para aquilo que Friedrich (1978), tratando da poesia produzida no contexto da modernidade, nomeia *estado de busca*. De acordo com as ideias do autor, o estado de busca é uma das características fundamentais da poesia moderna e configura-se como uma espécie de fuga, de reação ao mundo do automatismo, da técnica, do individualismo, haja vista que se constitui enquanto movimento tensional caracterizado pela presença opositiva de duas forças: a força da busca incansável pela transcendência do real, que puxa para um lado, e a força da consciência da impossibilidade de realização concreta da transcendência do real, que puxa para o lado oposto. Para Friedrich, a tensão gerada pelo estado de busca acaba por mostrar-se uma dinâmica sem solução.

Nesse ponto, nossa concepção difere da perspectiva do autor, pois defendemos que a dinâmica da tensão entre o impulso da busca e o conhecimento da impossibilidade aponta sim para uma saída: para a fé no caráter demiúrgico da linguagem poética, no poético enquanto possibilidade de transcendência a partir da construção de realidades ficcionais, realidades de materialidade puramente linguística que se contrapõem às configurações do mundo moderno. A transcendência do real em ruínas não é possível no plano da concretude material, mas pode ser possível no plano do poético na medida em que a poesia configura-se enquanto linguagem autônoma – fundindo forma e conteúdo – que fomenta a experiência da projeção subjetiva, exercício que pode proporcionar ao homem, poeta e leitor, a descoberta de si mesmo em um plano que transcende a linguagem funcional, a lógica e conceituação convencionais.

Essa característica constitui um dos pontos-chave da modernidade lírica: a insatisfação incontornável em relação às configurações do mundo material e a conseqüente busca por transcendê-lo – busca já fadada à irrealização plena pela consciência da impossibilidade. Mesmo cômico da impossibilidade de realização do feito de se projetar para fora dos limites

da linguagem funcional e da realidade palpável, consciência que frustra, o poeta moderno coloca-se em uma busca irrefreável pela transcendência movido pelo fascínio da possibilidade de realização que lhe sorri e acena do horizonte longínquo da concretude poética/linguística.

Nesses termos, reforçamos a ideia de filiação do projeto literário de Manoel de Barros à modernidade lírica. A postura poética de Barros insere-se em uma perspectiva que toma a poesia enquanto instrumento de reação ao mundo moderno, mundo mosqueado no Ocidente pela falta de conectividade entre os seres humanos, pelo individualismo, pelo apagamento do mistério e do misticismo em favor do racionalismo excessivo, pela valorização exacerbada do lucro e da utilidade, pela falta de comunhão do homem com a natureza e o ambiente que o cerca, etc. A poesia de Manoel de Barros coloca-se a contrapelo dos valores burgueses e capitalistas que configuram o mundo moderno – e pós-moderno – à proporção que se configura como busca incansável pela transcendência da realidade. Segundo as próprias palavras do poeta:

Acho que não pertencço à Geração de 45 senão cronologicamente. Não sofri aquelas reações de retesar os versos frouxos ou endireitar sintaxes tortas. A mim não me beliscava a volta ao soneto. Achava e acho ainda que não é hora de reconstrução. Sou mais a palavra arrombada a ponto de escombros. Sou mais a palavra a ponto de entulho ou traste. Li em Chestov que a partir de Dostoiévsky os escritores começam a luta por destruir a realidade. Agora a nossa realidade se desmorona. Despencam-se deuses, valores, paredes... Estamos entre ruínas. A nós, poetas destes tempos, cabe falar dos morcegos que voam por dentro dessas ruínas. Dos restos humanos fazendo discursos sozinhos nas ruas. A nós cabe falar do lixo sobrado e dos rios podres que correm por dentro de nós e das casas. Aos poetas do futuro caberá a reconstrução – se houver reconstrução. Porém a nós, a nós, sem dúvida, resta falar dos fragmentos, do homem fragmentado que, perdendo suas crenças, perdeu sua unidade interior. É dever dos poetas de hoje falar de tudo que sobrou das ruínas. (BARROS, 1996, p. 308-309)

Partindo dessa manifestação de Barros, destacamos que sua poesia não se estrutura somente sobre os pilares das formalidades da construção poética. Seu compromisso não está apenas para a poesia enquanto construção. O discurso poético de Manoel de Barros está

fortemente vinculado à reflexão sobre os aspectos culturais. Ou seja, a reflexão sobre os aspectos formais do poético está ligada de forma intrínseca ao pensar reflexivo sobre a cultura, de modo que a poesia de Barros desponta, à maneira da poesia lírica da modernidade, como instrumento de reação ao mundo nos modos em que se configura pelos valores burgueses e pelo primado do capital. No poema “14” da terceira parte d’*O guardador de águas*, transcrito em seguida, temos a reflexão sobre o homem em meio aos destroços do real:

Lugar em que há decadência.  
 Em que as casas começam a morrer e são habitadas por morcegos.  
 Em que os capins lhes entram, aos homens, casas portas adentro.  
 Em que os capins lhe subam pernas acima, seres adentro.  
 Luas encontrarão só pedras, mendigos, cachorros.  
 Terrenos sitiados pelo abandono, abandonados à indigência.  
 Onde os homens terão a força da indigência. (BARROS, 2010, p. 262)

Encontramos no poema a demarcação do homem em uma situação de decadência desenhada pela presença de morcegos que passam a habitar seu interior, e do capim que toma seu corpo, subindo por suas pernas, até invadir-lhe o âmago. Associamos essa situação, um estado de decadência, com o mundo organizado pela modernização material, pelos preceitos da sociedade capitalista, contexto em que o homem está exposto ao processo de fragmentação de sua identidade.

A ideia da fragmentação, do corte, fica demarcada no poema por conta dos pontos finais empregados nos versos primeiro, terceiro, quinto, sexto, sétimo, oitavo e nono. Os pontos finais, especialmente nos versos primeiro, terceiro, quinto e sexto, são colocados em posições que estrangulam, que cortam as estruturas sintáticas, visto que em tais posições a vírgula seria a escolha regida pelas regras da gramática normativa da língua. As estruturas ressaltadas, em termos sintáticos, estão subordinadas à estrutura presente no primeiro verso. Pela presença do ponto final cerceando as estruturas que compõem os versos destacados, há no poema a imposição da coordenação em detrimento da subordinação, o que gera um efeito

de fraturamento e distorção. Esse efeito é o que ajuda a compor a ideia de fragmentação do eu que se inicia no contexto da modernidade e se estende até o período que normalmente – não sem controvérsias – se designa pós-modernidade.

No trajeto histórico-cultural em questão, o ser humano sofre um processo de fragmentação tal a ponto de ter sua constituição subjetiva em ruínas, a ponto de ter sua essência caracterizada pela ausência de uma verdade essencial. Nesse contexto, o homem é habitado pela inutilidade, e sua identidade é formada por cacos que compõem um mosaico em constante processo de constituição. Desse modo, podemos entender que o ser essencial do homem constitui-se a partir de peças descontínuas, pertencentes ao paradigma da inferioridade. Daí que habitam seu interior “pedras”, “morceegos”, “capim”, “mendigos”, “cachorros”.

Aqui se faz pertinente a consideração de que é, justamente, do paradigma da inutilidade que Manoel de Barros retira a matéria de sua poesia, dando a ela um rosto ficcionalizado. Um rosto em constante processo de reescritura, constituído por peças de todos os formatos e tamanhos que são colhidas entre os destroços. Sendo assim, cabe a leitura da progressividade da Natureza supra-real que constitui a poesia de Barros ainda como *correlativo objetivo*<sup>35</sup> (ELIOT, 2002) da fragmentação do eu, de um eu em devir, em constante processo de reestruturação, de busca por um rosto, uma identidade, busca que se opera pela ação incessante de recolha e reencaixe de cacos. Além disso, faz-se possível, também, a leitura dessa Natureza como correlativo objetivo da própria poesia, que acaba por caracterizar-se como linguagem no encaço da linguagem, como linguagem que, movida por uma força de ordem centrípeta, aponta para um alvo central que é a própria linguagem.

---

<sup>35</sup> Fazemos aqui um empréstimo do conceito de *correlativo objetivo*, de T. S. Eliot, que aparece pela primeira vez no ensaio *Hamlet*. Originalmente, o conceito em questão se refere à capacidade de “um conjunto de objetos, uma situação, uma cadeia de acontecimentos” (MOISÉS, 2004, p. 91), isto é, à capacidade da organização e estrutura de um texto evocar, por intermédio da experiência sensorial, uma emoção particular, prevista e desejada pelo autor. No caso da poesia de Manoel de Barros, a progressividade da Natureza que a compõe evoca, pelo movimento centrípeta que a caracteriza, ideias e reflexões.

Como o poema caracteriza o ser do homem enquanto essência habitada – e formada – por destroços, faz-se possível uma conexão entre a ideia do ser do homem em ruínas, habitado pelo inútil, e o uso do inútil como material de composição poética. Material de construção tão caro a Manoel de Barros. O ínfimo demarca a constituição essencial do homem e, na poesia barrosiana, pelo trabalho de elaboração poética, o ínfimo torna-se sagrado, venerável. O que leva a pensar que a poesia surge como bote salva-vidas em meio à tormenta histórico-cultural: a poesia pode resgatar o homem, oferecendo-lhe um refúgio possível, ao tornar possível, em algum nível, o reconhecimento e a junção dos cacos. Pelo trabalho de elaboração poética, Manoel de Barros transforma o ínfimo em peças de extremado valor poético acionando os mecanismos de fusão de realidades extremas. Pela projeção subjetiva do homem nas imagens poéticas, o homem pode entrar em contato com seu ser essencial, a poesia pode promover o autoconhecimento por meio da epifania e da catarse que centelha do contato com a linguagem poética, visto que a linguagem poética engendra uma realidade não-referencial.

O fato de a poesia barrosiana ser tão consciente de si mesma, valendo-se da metalinguagem como procedimento que permite a introdução da reflexão acerca da poesia no próprio discurso poético, denotando posicionamento e ação críticos, aponta para a simetria existente entre o projeto literário de Manoel de Barros e os desígnios da poesia moderna. Fazemos essa aproximação com base na noção de que a incorporação da metalinguagem como legítimo mecanismo de construção poética deve-se aos poetas modernos, que colocaram as questões referentes aos aspectos formais que caracterizam a poesia, bem como os aspectos que envolvem seu fazer, no cerne de seu pensamento. Dito de outro modo, os poetas modernos tomaram a linguagem como objeto de reflexão e, mais que isso, a reflexão sobre a linguagem como matéria a ser incorporada ao discurso poético. Segundo a posição de Siscar (2008), essa característica resulta do fato de que a poesia moderna incorpora a crise, que se

desenha como tensão no plano da História, ao verso, ao discurso poético. De acordo com o autor:

[...] o verso é um prodígio, é um luxo dentro das relações sociais e culturais da época moderna, apenas na medida em que seu sentido está impregnado pela crise, e na medida em que diz respeito à crise. [...] a questão do verso não é uma questão puramente formal (ou “formalista”), mas que diz respeito a uma tensão histórica, passo importante na constituição da crise não apenas como contexto, mas como discurso (como projeto e como retórica) da poesia moderna. (p. 214)

A respeito da presença da metalinguagem na poesia moderna, ou melhor, da tomada da reflexão sobre os próprios processos poéticos como matéria de poesia exercida pelos poetas modernos, trazemos ainda a posição de Barbosa (1986), que diz:

[...] a existência do poema metalinguístico não significa, necessariamente, o desaparecimento dos dados da realidade que informam a presença do poeta no mundo; o que, de fato, ocorre é que o poema metalinguístico vem apontar para a precariedade das respostas unívocas oferecidas aos tipos de relação entre poeta e realidade. A esta univocidade agora se substitui a construção de um texto por onde seja possível apreender, como elemento básico de seu processo de significação, a própria precariedade referida. (BARBOSA, 1986, p. 27; grifo nosso)

Na esteira dos raciocínios desdobrados por Siscar (2008) e Barbosa (1986), trazemos a leitura do poema “II”, presente na quarta parte de *O guardador de águas*, intitulada “Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada”:

Todos os caminhos — nenhum caminho  
Muitos caminhos — nenhum caminho  
Nenhum caminho — a maldição dos poetas. (BARROS, 2010, 263)

A primeira ideia que apreendemos do poema é a de que não há saída possível, todo e qualquer caminho que venha a ser tomado leva a lugar nenhum, a “nenhum caminho” e, de acordo com o que traz o poema, esta condição de ausência de soluções, de inexistência de caminhos pelos quais seguir, trata-se da “maldição dos poetas”. Diante dessa ideia, faz-se

necessário que empreguemos destaque à configuração e disposição gráfica do poema, que lembra um labirinto. Destacamos também, que o poema termina cravado por um ponto final, o que passa a ideia de que os caminhos realmente se fecham, não há alternativas, qualquer caminho pelo qual se enverede leva a caminho nenhum. E ponto final.

Com relação à construção “a maldição dos poetas”, que aparece na segunda metade do último verso do poema, podemos estabelecer uma ponte que a liga à expressão *poetas malditos*, que remete, de alguma forma, ao contexto da modernidade. A expressão surgiu com o título de uma seleção de artigos de Paul Verlaine, *Les poètes maudits*, que se concentra na poesia de Tristan Corbière, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé. Popularizada, a expressão aplica-se àqueles poetas que, no âmbito histórico-cultural da modernidade, enveredaram por caminhos que se colocam à contramão dos valores e costumes que delimitam a sociedade pautada na moral burguesa, de modo que os poetas que receberam a alcunha em questão – entre eles Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, e outros, ainda – experimentaram a vida moderna por via dos trilhos da marginalidade social, isolando-se e/ou mergulhando em um ambiente marcado pela prostituição, pela miséria, pelo uso de drogas, pelo crime, etc. Ao optar conscientemente pela marginalidade, tais poetas tomam, no plano da realidade material, uma postura de reação ao mundo moderno.

O posicionamento reativo em relação às configurações do real, produto de mentes ativas e inquietas que refletem sobre o contexto histórico-social em que estão inseridas, não aparece apenas na linguagem poética, na poesia propriamente dita. Tal posicionamento se manifesta, também, na própria atuação desses poetas enquanto indivíduos no âmbito da vivência social. Isolando-se do contorno de uma estrutura social predominante, capitalista e burguesa, os poetas malditos executaram uma forma de negação e recusa que vai além da atividade poética em si mesma.

Em termos de trabalho com a linguagem, salientamos, com base em Friedrich (1978), que, no contexto da modernidade, as formas poéticas preestabelecidas foram deixadas de lado. Inseridos em um mundo em crise, marcado pela individualidade do homem, os poetas modernos não compartilham códigos. Cada poeta procura fundar uma linguagem própria, um código poético particular, promovendo a releitura da tradição na medida em que rompe com ela. Uma das coisas que une esses poetas é o ideal comum de tomada da poesia como instrumento de reação ao mundo, e a fé na capacidade restauradora da linguagem poética. Mais: os une, também, e em concomitância, a consciência de que a linguagem poética não pode oferecer uma transformação efetiva da realidade material, apenas sua reorganização no plano da linguagem. O que a poesia pode, seguramente, oferecer ao homem, é o frágil lugar de refúgio que a ficção proporciona.

Nesse contexto, em que se sobressai a reflexão sobre os aspectos históricos, políticos, culturais por parte dos poetas, a poesia destaca-se como forma particular de relacionamento de cada poeta com a crise, a do mundo e a da linguagem (SISCAR, 2008). Sendo assim, os poetas modernos caracterizam-se como poetas-pensadores: pensam sobre o contexto histórico-social em que estão inseridos, assumindo uma posição contrária à dominante, e pensam a própria linguagem, testando, e atestando, seus limites. A esse respeito, trazemos a seguinte afirmação de Barbosa (1986): “[...] a crise da representação, com que se tem de haver o poeta (o artista) moderno, cria a suspeita para com os valores da linguagem, obrigando o artista (o poeta) a assumir a função ambígua de quem conhece, por antecipação, os desvios da referencialidade.” (p. 22).

Desdobra-se, assim, a questão da originalidade, da singularidade no que diz respeito ao tratamento dispensado à linguagem. Os poetas modernos não compartilham forma, a não ser por meio da releitura crítica. Sem caminhos preestabelecidos pelos quais trilhar, os poetas modernos criam o próprio caminho estético e estilístico por intermédio da larga releitura da

tradição. Para onde ir, se não há caminho? Se não há caminho, há que se abrir caminho com os próprios passos sobre o palimpsesto da tradição literária.

O poema em análise incorpora, em sua materialidade linguística, a ideia trabalhada pelo eixo temático, visto que se configura como o labirinto em que o poeta, desde a modernidade, está preso. No interior desse labirinto, o poeta se defronta o tempo inteiro com uma determinada pedra, incômoda e resistente: o obstáculo da impossibilidade de solução, da dissolução. Daí que encontramos no poema de Manoel de Barros a referência ao poema de Carlos Drummond de Andrade, “No meio do caminho” (ANDRADE, 1988c, p. 45-46. Transcrição do poema, ver Anexo 08), que se mostra como a pedra fundamental das ressonâncias da modernidade poética na poesia brasileira. No poema de Barros, a pedra de Drummond faz-se presente no meio do caminho dos versos pela materialidade gráfica do travessão. Tendo em vista a relação que o poema de Barros estabelece com o de Drummond, ressaltamos a subsequente afirmação de Barbosa (1986): “[...] começar o poema equivale a repensar a sua viabilidade através da armação de novos enigmas cuja solução o leitor há de procurar não somente na personalidade do poeta mas naquilo que – indício de um trajeto de leituras – aponta para a saturação dos usos da linguagem.” (p. 14).

Sendo assim, afirmamos que o estilo barrosiano, ou o *Idioleto Manoelês Archaico*, que tem seu princípio de base na fusão entre os espaços imagético e metalinguístico, na tensão entre as funções poética e metalinguística, nada mais é do que o modo por meio do qual o poeta lida com a crise, a da linguagem e a do mundo. Segundo Jakobson (1983), “um trabalho poético não pode ser considerado como cumpridor de uma função estética, apenas, ou de uma função estética associada a outras funções; o trabalho poético se diria então uma mensagem verbal que tem na estética a sua função dominante.” (p. 487-488). Baseando-nos na ideia defendida pelo autor, afirmamos que a poesia articula reflexão e conhecimento de forma estética.

A linguagem poética de Manoel de Barros, que projeta um espaço de materialidade linguística sempre em devir, um espaço supra-real e palimpséstico, alinhavado com os fios da reflexão, mostra-se um instrumento do espírito que pensa o próprio tempo em que está inserido, assumindo uma posição contrária à corrente desse tempo (na medida em que considera os ideais burgueses e capitalistas responsáveis pela degradação do homem e do mundo), e que pensa a própria linguagem. A ação poética, então, é marcada por um desejo violento de transcendência, mas se sabe limitada. A transcendência possível é a da própria linguagem, à proporção que a poesia logra, nos termos de Valéry (1999, p. 200), fundar-se como “uma linguagem dentro de uma linguagem”, uma nova linguagem que, impreterivelmente, toma de empréstimo a linguagem funcional usada no cotidiano.

A forte preocupação com os aspectos relacionados à construção poética, com a técnica, vincula-se à questão da busca por fundar uma linguagem de caráter mágico/ilusório que, rompendo com os limites do plausível ao mesmo tempo em que denuncia uma realidade em ruínas, se mostra como lugar do encanto, ou da possibilidade do encanto. Em outras palavras, a um só tempo, a poesia moderna, e a poesia barrosiana filiada aos preceitos daquela, delata o desencanto do mundo material e promove a busca pelo reencantamento no plano do signo. A palavra reencantada desponta, assim, como refúgio em meio aos destroços do real. E aqui reiteramos Barthes (1999b) no que se refere à concepção de que a poesia só se mostra como *meio* na medida em que, antes de qualquer coisa, é *fim* em si mesmo: a poesia acaba por constituir-se como um instrumento de reação e refúgio em relação ao mundo só na medida em que, antes de qualquer coisa, se trata de realidade independente, realidade ficcional que tende à transcendência dos limites do real convencionalizado no plano da linguagem.

É exatamente na autonomia da linguagem poética que está depositada toda a fé da poesia moderna, e da poesia barrosiana em seu rasto. Os procedimentos de construção poética

utilizados por Manoel de Barros que enfatizamos e estudamos ao longo do presente trabalho (o entrelace da imagem e da metalinguagem; a fusão de realidades díspares e a coordenação de imagens descontínuas; a recolha e o processo de sacração do ínfimo, do inútil, do rasteiro; a natureza como matéria de criação e como espaço que guarda o ideal da plena comunhão entre os seres) são tomados como instrumentos pelos quais se torna possível a construção de realidades poéticas que se destacam como possibilidade de transcendência do convencional.

O poder de demiurgia da linguagem poética concentra-se no plano do linguístico e, portanto, a poesia acaba constituindo realidades cuja materialidade é completamente calcada no signo. Entretanto, o refúgio, ainda que precário e incerto, pode ser alcançado pelo caminho da poesia, que conduz a um plano de ficcionalidades artificiosas. De acordo com Siscar (2008):

A poesia, no sentido que lhe dá a melhor modernidade poética, não é uma ponte para outra coisa, por exemplo o futuro. A poesia aparece como inferno dentro do qual qualquer reflexão sobre o futuro imediatamente se coloca. Mostra-se como lugar da crise, onde as convicções se reconhecem em crise. É por instilar o veneno da suspeita (para usar figuras de Sebastião Uchoa Leite), é por instigar o “mal-entendido” (Baudelaire), e não por definir caminhos, que a poesia faz alguma diferença. Não é por antever ou por apontar aquilo que falta, mas por transformar-se no terreno ou no interregno dessa falta. A poesia é aquilo que falta. (p. 217)

E o que falta é um lugar de refúgio, um espaço que não se configure segundo os valores e preceitos da sociedade burguês-capitalista, que não esteja contaminado pelo utilitarismo, pelo individualismo, pela ausência do místico, pela funcionalidade. Por esse viés, a poesia desponta como ação de redescoberta e reorganização do mundo, ostentando ares de superioridade em relação à ciência, à lógica, à linguagem funcional, conforme promove o entendimento, e o conhecimento, sensíveis e produtivos do real. Conforme promove a desautomatização da percepção do homem em relação ao mundo, às coisas e a si mesmo.

Situando-se no plano do ficcional, a poesia consegue tocar o homem e oferecer-lhe refúgio. É a partir de sua materialidade linguística que a poesia consegue colocar o homem em contato consigo mesmo. As ressonâncias de sentido que desacomodam o homem quando do contato com a poesia surgem do choque com a materialidade linguística da linguagem poética. Por essa razão, a poesia deposita na linguagem poética uma fé inabalável no contexto da modernidade, pois, sendo ficção, a poesia encerra a possibilidade de tocar o homem e de colocá-lo em contato com sua própria essência, o que lhe é vedado no âmbito do real, no contexto da linguagem convencional, que funciona a partir da substituição das coisas por signos.

Ao mesmo tempo em que a poesia se coloca na condição de instrumento de reação ao mundo material, assumindo uma postura de resistência, ela se oferece ao homem como lugar de refúgio, como lugar da possibilidade de superação do real, tendo em vista que a realidade do homem é fundada pela linguagem. Nesse sentido, a poesia é salvadora, configura-se como oásis que, em meio às ruínas do real, pode oferecer ao homem a possibilidade do encontro com seu próprio ser. A poesia acaba, então, por configurar-se também como meio do encontro do homem consigo mesmo em um contexto em que tal conciliação não se faz, ou não inteiramente, possível.

Manoel de Barros acredita no poder restaurador, e salvador, da linguagem poética. A concepção barrosiana de poesia está de tal modo vinculada à concepção de mundo que sua poesia engendra fortemente o propósito de reorganização do mundo pela energia demiúrgica da palavra poética: “A poesia tem a função de pregar a prática da infância entre os homens. A prática do desnecessário e da cambalhota, desenvolvendo em cada um de nós o senso do lúdico. Se a poesia desaparecesse do mundo, os homens se transformariam em monstros, máquinas, robôs” (BARROS, 1996, p. 311), afirma Barros em uma entrevista. Essa fé, no

entanto, convive com a consciência da fragilidade, e da limitação, da potência que caracteriza a linguagem poética. De acordo com as concepções de Bosi (2010b):

Embora poucos sejam os que duvidem do “desencantamento do mundo”, fórmula incisiva com que Max Weber qualificou o éthos capitalista moderno, ainda há quem sinta a magia de um verso musical, o esplendor de uma imagem luminosa ou a melancolia do poema que fale de um bem para sempre perdido. A poesia sobreviveria não só no ato de ressignificar e, não raro, reencantar pessoas, coisas e eventos, mas também ao recolher-se em si mesma, palavra que se dobra sobre a palavra. (p. 260)

Nesse sentido, colocamos em relevo o fato de que a poesia de Manoel de Barros volta-se para si mesma. Construindo uma Natureza supra-real, progressiva, metalinguística e autodevoradora, o poeta testa, e atesta, os limites da linguagem, evidenciando que toda a potência transformadora da palavra poética se concentra no âmbito da linguagem.

De acordo com as ideias de Barbosa (1986):

O poema moderno institui-se no horizonte da insignificação justamente porque busca o significado mais radical de sua viabilidade com relação aos modos de nomear as circunstâncias do poeta. O que há de mais radical do que pôr em xeque aquilo que funda a própria existência da linguagem da poesia, isto é, o mecanismo analógico de vinculação entre palavra e realidade?

Pôr em xeque: o poema moderno, ao fazer-se crítico da metáfora, assenta as bases para que os dados da realidade – aqueles que modelam a existência do poeta no mundo, circunstâncias da história mas também historicidade das circunstâncias, suas formas – sofram o mesmo processo de suspeita e crítica. (1986, p. 28)

Assimilando traços do movimento surrealista, no que diz respeito aos processos de construção da imagem poética, Barros cria uma paisagem poética única e exuberante, habitada por seres extraordinários e movida por situações inusitadas. O poeta recria poeticamente o Pantanal e, com isso, funda um novo espaço que ultrapassa as balizas do convencional. A força imagética desse espaço rouba do leitor a segurança proporcionada pelo caráter referencial da linguagem funcional na medida em que evoca uma realidade supra-real.

A obra de Manoel de Barros constitui-se por uma unidade de forma e de conteúdo (SANCHES NETO, 1997), o que se deve, basicamente, a dois aspectos: à repetição dos mesmos mecanismos de construção poética, claro, e a um processo de autodevoração. O poeta lança mão do uso exaustivo do entrelaçamento entre imagem e metalinguagem como procedimento predominante, além de promover a utilização de elementos pertencentes sempre aos mesmos paradigmas como matéria de elaboração imagética (a saber, o paradigma da natureza e do ínfimo, que focalizamos no presente estudo, e outros ainda, como o da infância e do primitivo), e ao uso insistente do princípio de construção da analogia entre realidades convencionalmente dissonantes como mecanismo de construção imagética que faz despontar imagens que rompem de maneira brusca com os limites da realidade material.

Destacamos ainda, nesses termos, a autocitação e a repetição de ideias presente na poesia barrosiana. Barros cita a si mesmo e vai repetindo, ao longo de sua obra, as concepções relativas ao poético que cultiva. É o caso, por exemplo, do ideal de que o poeta deve produzir a partir de uma ligação intensa com a terra (que aparece na sua poesia de variadas formas: terra, chão, lama, barro, areia, lodo) em função da ideia de que tal elemento guarda o conhecimento, e de que nele está a gênese.

A unidade de forma e conteúdo presente na poesia de Manoel de Barros gera um efeito de saturação. Ao alimentar-se de si mesma, à proporção que o poeta aproveita como material de construção a materialidade linguística do universo poético criado por ele mesmo, a poesia de Manoel de Barros aponta para a crise da linguagem como meio de representação.

A linguagem poética de Barros gira em torno de si mesma: é um espaço poético que coloca em evidência sua própria materialidade linguística e ficcional, um espaço que fala de si mesmo e que devora a si mesmo, caracterizando-se por uma resistência que se opõe firmemente à modificação na direção de seu estado de movimento, que é centrípeta. Linguagem e metalinguagem, espaço que apresenta a convergência do discurso poético e do

pensamento crítico, a Natureza poética fundada por Manoel de Barros, com o conjunto de sua obra, tem no propósito de sua construção a ênfase da poesia como instrumento de reação ao mundo moderno – e pós-moderno, por extensão – e, ao mesmo tempo, a ênfase da incapacidade da poesia de tocar, efetivamente, o mundo a fim de transformá-lo, de erigir para ele novas configurações.

Em outras palavras, linguagem que busca linguagem, a Natureza poética de Manoel de Barros sabe-se incapaz de reorganizar o mundo material de forma efetiva, mas oferece ao leitor um refúgio possível, no âmbito da ficção. Plena de ideias e reflexões, essa Natureza pode, ainda, despertar o leitor para que pense acerca das condições do homem no contexto em que está inserido, e para que pense na constituição da própria poesia, seus modos de ser no tempo, e nos processos de criação que a sustentam.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente.

Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada. (Clarice Lispector, *Água viva*)

Ao estudarmos detidamente o livro *O guardador de águas*, de Manoel de Barros, por via da seleção de alguns procedimentos de construção poética utilizados pelo poeta, pudemos observar que a poesia barrosiana acaba por constituir, em sua totalidade e materialidade linguística, um universo poético pleno em si mesmo, uma Natureza supra-real de caráter palimpséstico e progressivo. Essa Natureza poética mostra-se perpassada de ideias, um espaço poético, situado para fora dos limites da convencionalidade, que se compõe pelo entrecruzamento de linguagens, pela fusão das composições imagéticas ao pensamento crítico.

Levando em consideração que a metalinguagem é o elemento que move o discurso poético de Manoel de Barros, podemos apontar a promoção da convergência entre os espaços imagético e metalinguístico como princípio básico de sua construção poética, como procedimento que predomina no ato da composição de seu discurso. Assim, os mecanismos de elaboração da imagem poética acionados por Barros podem ser considerados a partir de uma relação de hierarquia com o procedimento que salientamos como predominante. Tomando como exemplo os procedimentos que estudamos no presente trabalho, ressaltamos que o princípio da junção de realidades díspares e a coordenação de imagens descontínuas,

bem como a matéria-prima usada na construção das imagens – os paradigmas lexicais da natureza e do ínfimo, são mecanismos escolhidos pelo poeta em função da reflexão crítica. Ou seja, Manoel de Barros transforma, conscientemente, a natureza em metalinguagem.

“Oficina de Transfazer Natureza” (BARROS, 2010, p. 245): o fazer poético de Barros caracteriza-se pela tomada consciente da natureza pantaneira como material de construção imagética e pelo “transfazimento” desse pedaço da realidade material, no plano da poesia, por via do processo de fusão daquilo que no âmbito do convencional se opõe e distancia. Natureza “transfeita” – recriada e revivificada pela e na palavra, a poesia de Manoel de Barros encerra o pensamento crítico, trazendo, por meio de seu caráter estético, a reflexão e as ideias.

Sustentado pela manutenção constante da unidade de forma e conteúdo, isto é, pela repetição exaustiva dos mesmos mecanismos de elaboração poética e pelo processo de autocitação, o código poético fundado por Barros projeta o corpo linguístico de uma Natureza que se caracteriza pelo processo ininterrupto de reconstrução. Composto por dobras-espessuras movediças e caracterizado pela porosidade, esse código poético, essa Natureza que constitui a poesia barrosiana, inscreve-se em um movimento de rotação espiral a que não pode resistir, movimento que aspira a um alvo absoluto que é ela mesma, a linguagem, e movimento que aspira a um alvo absoluto de que é ela mesma a linguagem.

O microcosmo poético do livro sobre o qual fixamos nossos esforços reflexivos engendra, a partir da figura de Bernardo da Mata e da materialidade imagética de uma Natureza de aspecto aquático e pantanoso – que se destaca como parte da Natureza linguística maior que é a poesia de Manoel de Barros, várias reflexões. Dentre elas, colocamos em evidência a concepção barrosiana de que a poesia deve nascer, antes de qualquer coisa, de uma relação primordial daquele que escreve com o espaço que o rodeia. Tal relação deve basear-se no experimento sensível das coisas e do mundo, e do posterior trabalho de elaboração do significativo para que concretize, imagetivamente, o entendimento produtivo

que advém do experimento sensível da realidade material. Para Manoel de Barros, o conhecimento sensível é passível de compartilhamento na medida em que pode ser concretizado pelas imagens poéticas, e essa deve ser a busca empreendida pelo poeta.

Além disso, *O guardador de águas* guarda, ainda, o ideal, caríssimo a Barros e amplamente trabalhado por ele, de que as coisas mantêm entre si uma relação primitiva de comunicação que se circunscreve fora dos limites da linguagem funcional. Utilizada pelo homem para a comunicação habitual, a linguagem funcional está calcada na substituição das coisas pelo signo. Nesse sentido, o signo imprime uma definição convencionada das coisas, nada dizendo da verdade essencial delas, mas, sim, de um conhecimento criado e convencionado. Para Manoel de Barros, o absoluto, ou plenitude, dessa relação comunicativa de caráter instantâneo e imediato entre as coisas e os seres encontra-se, especificamente, no espaço da natureza, lá onde “libélulas pensam dalias” (BARROS, 2010, p. 268). Bernardo da Mata, por pertencer à organicidade do espaço poético d’*O guardador de águas*, mostra-se a projeção da idealidade nutrida por Manoel de Barros: Bernardo, um “idiota de estrada” (idem, p. 239) sem consciência alguma da relação privilegiada que tem com o espaço em que está inserido, “fala o Dialeto-Rã” (idem, p. 244), “fala com águas” (idem, p. 240), “é descoberto pelas formigas” (idem, p. 247), “sabe coisas por concha e água” (idem, p. 245). Em outras palavras, Bernardo “teria o que um poeta falta para árvore” (idem, ibidem), haja vista que corporifica, poeticamente, um ideal de vivência plena das coisas em si mesmas.

Para chegar às modulações destacadas acima a respeito da poesia de Manoel de Barros como um todo, e do microcosmo poético d’*O guardador de águas*, em particular, nos propomos a estudar alguns dos principais procedimentos de composição poética usados pelo poeta. Colocamos tal estudo em movimento partindo do pressuposto de que com ele poderíamos lançar alguma luz sobre o sistema gerador de sentido da poesia barrosiana, como um todo, e também sobre o livro escolhido como objeto de estudo. A realização do estudo

proposto, ou, mais propriamente, da busca proposta, nos levou à ideia de uma combinação hierárquica entre os processos de construção da poesia de Barros. Nesse sentido, colocamos em relevo, na sequência, os vetores que orientam a construção do discurso poético de Manoel de Barros sobre os quais nos debruçamos ao longo do presente trabalho, estudando-os.

O primeiro deles – e talvez o mais óbvio – é o entrelace entre a imagem e a metalinguagem, a presença constante do pensamento crítico nas malhas do discurso poético. Conforme já previram inúmeros críticos, e entre eles focalizamos Barbosa (2003), Waldman (1996), Pinheiro (2002), Grácia-Rodrigues (2006) e Dias (2009), existe na poesia de Barros uma imbricação tensional entre os espaços imagético e metalinguístico que denota a visão do espaço da natureza como metalinguagem, e da palavra como gênese. O discurso poético em Manoel de Barros é sobremaneira permeado pela reflexão acerca da própria poesia e do próprio fazer poético. A imagem poética, fruto da vivência e do conhecimento sensíveis de um espaço real, traz em seu bojo, muito frequentemente, o pensar sobre o ser e/ou o fazer da poesia. Entendemos esse procedimento criativo, que associa Barros aos poetas modernos, como o fundamento da composição barrosiana, como o princípio de base sobre o qual se estruturam os outros procedimentos de composição poética.

Outra característica marcante da poesia de Barros que ressaltamos, igualmente difundida pela crítica<sup>36</sup>, é o aspecto desconcertante das imagens poéticas, que são construídas a partir de um olhar muito sensível, e particular, em relação ao espaço geográfico real do Pantanal. As imagens barrosianas encerram uma força dissonante que dilacera os limites da lógica e os limites que demarcam a realidade palpável e conhecida – ou reconhecível. Essa ruptura abala o caráter referencial da linguagem. Assim sendo, a profusão de imagens estranhas destaca-se, na poesia de Barros, como um forte aspecto. Essas imagens, como bem frisamos no presente estudo, são construídas a partir da promoção do casamento entre

---

<sup>36</sup> Nesse sentido, destacamos os trabalhos de Pinheiro (2002), Grácia-Rodrigues (2006) e Dias (2009), que, cada um segundo seu modo e propósito, trata da questão do aspecto estranho das imagens barrosianas.

realidades que não se misturam no âmbito do convencional, dando lugar ao imponderável, ao logicamente impossível. A criação das imagens criadas, caracterizadas por uma singularidade absurda, provém do intenso exercício da analogia, promovendo desajustes harmônicos, cordialidade entre aquilo que convencionalmente não se conversa. O poeta descobre a analogia entre aquilo que a lógica demarca como irreconciliável e constrói o achado analógico no espaço do poema.

*O guardador de águas* é um dos livros de Manoel de Barros que mais se destacam por esta característica. Passeando pelas páginas do livro em questão, o leitor se depara com uma profusão de imagens poéticas de aspecto estranho que vão se sobrepondo verso a verso, poema a poema. Essa tendência para a construção de imagens que se aproximam da linguagem onírica indica uma busca por conseguir plasmar a experiência sensível do mundo. Pensamos que indica, também, naquilo que se refere ao ato da elaboração poética, um aproveitamento que Manoel de Barros faz de traços dos processos de construção imagética dos surrealistas. A saber, da aproximação proposital de realidades distantes, e/ou conflitantes, e da justaposição de imagens descontínuas (ADORNO, 2003a).

A inclinação para esse tipo de construção imagética – que promove o rompimento brusco com aquilo que se molda pela convencionalidade – está diretamente ligada a um ávido desejo de transgressão em relação a tudo o que é cotidiano, invariável e padronizador; está diretamente ligada a um ávido desejo de fazer o contrário, a fim de criar caminhos novos, caminhos insuspeitados. A apropriação crítica e criativa que Barros faz de tal processo de composição imagética aponta, ainda, para a busca do essencialismo perdido, ideal moderno que marca a produção artística do movimento surrealista e também a poesia de Barros, herdeira da modernidade lírica.

Quanto aos semas dos quais Manoel de Barros retira a matéria-prima de sua poesia, salientamos, entre outros usados pelo poeta, o dos elementos íferos e desvalorizados – com

destaque para os elementos pertencentes ao chão pantaneiro. De acordo com críticos como Sanches Neto (1997) e Waldman (1996), seres rastejantes e asquerosos, lodo, chão, pedras, pequenos objetos cobertos de ferrugem e etc. constituem a tônica da poesia barroiana. O tempo todo o leitor tropeça nas latas, nos pregos, nos sapos, nas formigas que irrompem dos versos. Barros trabalha os elementos sem préstimo de modo a sagrá-los, a torná-los peças que merecem veneração. Focalizamos que existe todo um trabalho de composição imagética por parte do poeta que transforma aquilo que, no âmbito da realidade material, é da ordem da esterilidade em peça de fertilidade poética. Isso denota em Manoel de Barros um posicionamento ideológico de que o valor está justamente naquilo que não tem nenhum valor. A poesia, nesses termos, repousa no inútil, ou melhor, é no inútil que se encontra o potencial gerador da poesia. Esse potencial deve ser rastreado e resgatado pelo poeta, pelo trabalho de elaboração do (in)significante.

Outro sema usado pelo poeta como material de construção imagética é o da natureza, em especial do Pantanal mato-grossense, como destacam Barbosa (2003) e Grácia-Rodrigues (2006). As páginas que compõem os livros de Manoel de Barros nos colocam em contato com fauna e flora exuberantes, cuja riqueza é poética. A Natureza de Barros tem suas raízes no espaço real do Pantanal, mas transcende as configurações de tal realidade na medida em que constitui uma realidade outra, de ordem ficcional, que é fruto do experimento, da vivência sensível do poeta em relação ao espaço real. Os elementos, as situações, os cenários pantaneiros são apreendidos por um olhar perspicaz e fundador, sempre no enalço da essência verdadeira dessa natureza e das coisas que a compõem. “Transfazendo” o material de construção recolhido em linguagem poética, Manoel de Barros mantém um operar poético de aspirações demiúrgicas, um operar que busca humanizar a natureza ou, nas palavras de Barros, “adoecê-la de nós” (BARROS, 2010, p. 302). “Adoecer a natureza”: construir um

duplo estético dela, isto é, uma Natureza poética que promove a reorganização do mundo, transcendendo-o.

Como defendemos, esses vetores, em combinação, fundamentam a poesia de Manoel de Barros, revelando um sistema gerador de sentido que move essa poesia. Tal sistema dá vida a microcosmos que podem ser identificados livro a livro, e a um universo poético maior, o conjunto da obra de Barros. A Natureza poética que caracteriza a poesia barrosiana engloba cada um dos microcosmos, formando uma espécie de palimpsesto, um código poético que se sustenta como realidade ficcional autônoma, e plena em si mesma, e que se alimenta de sua própria materialidade linguística à proporção que Barros cita a si mesmo, repete ideias e os mecanismos de construção poética. Universo não-referencial – e desreferencializador, a poesia de Manoel de Barros desponta como instrumento de reação em relação ao mundo material e como lugar de refúgio, trazendo, ao mesmo tempo, a consciência da incapacidade da linguagem poética de tocar efetivamente o mundo material a fim de transformá-lo.

Na medida em que nosso trabalho toma como objeto de estudo um único livro dentro da obra poética de Manoel de Barros – uma obra composta por mais de vinte publicações, enfatizamos nosso conhecimento naquilo que se refere à limitação da reflexão pretendida. Ao apontarmos a interpenetração de dois espaços de linguagem dentro da poesia barrosiana, o espaço metalinguístico e o espaço figurativo da Natureza, e ao demarcarmos o caráter palimpséstico e progressivo dessa poesia, acreditamos que o nosso estudo pode funcionar como sinalizador de aspectos da poesia de Manoel de Barros que podem ser mais profundamente trabalhados.

A fusão entre os espaços imagético e metalinguístico que caracteriza a poesia barrosiana, por exemplo, já foi destacada por muitos trabalhos críticos, no entanto, a Poética infiltrada no tecido poético nunca foi rastreada e sistematizada a partir de uma análise da obra toda. Embora jamais tenha exercido a crítica literária propriamente dita, o pensamento crítico

de Manoel de Barros pode ser rastreado e sistematizado a partir de uma análise detida de sua poesia: prenhe de concepções que se referem ao ser e ao fazer da poesia, a linguagem poética de Barros revela a visão do poético que fundamenta a ação prática da escrita. O rastreamento do pensamento crítico de Manoel de Barros, que toma o poema como suporte, poderia proporcionar a sistematização dos principais pontos de força desse pensamento, poderia colocar em evidência suas concepções recorrentes sobre as questões formais que envolvem o poético. Tal empreitada consistiria no exercício da crítica da crítica, no empreendimento de um pensamento crítico sobre o pensamento crítico de Manoel de Barros, ou seja, na reflexão sobre uma linguagem que elege como tema a própria reflexão sobre a linguagem.

O processo de autocitação também merece relevo. Mais ou menos a partir do momento em que se estabelece estilisticamente, Manoel de Barros passa a retirar da própria materialidade linguística de sua poesia o material de construção, promovendo a autocitação ou, em outros termos, uma espécie de autodevoração. Por esse procedimento de construção, a poesia toma sua própria materialidade como matéria-prima, e, assim, promove a análise e a reprodução de si mesma.

Sanches Neto (1997) e Dias (2009) apontam uma uniformidade de conteúdo e de forma na poesia de Barros, mas ambos, cada um a seu modo, enfatizam um único procedimento de construção responsável por essa uniformidade. Sanches Neto (1997) afirma que o reaproveitamento e o colecionamento daquilo que é inútil e residual constitui o fator determinante da uniformidade mencionada. Já Dias (2009) defende uma naturalização do estranho, destacando a questão da repetição do mecanismo da fusão de realidades dissonantes – em sua tensão fundamental com o impulso auto-explicativo – como fator determinante.

Reiteramos a ideia, primeiramente trazida por Sanches Neto (1997), de que existe na poesia de Manoel de Barros uma unidade, tanto de forma quanto de conteúdo. Entretanto, estabelecemos para esse aspecto uma outra hipótese, a de que tal uniformidade se deve à

combinação de todos os procedimentos – ou pelo menos dos principais e mais recorrentes – que Barros utiliza para compor sua poesia, com destaque para o processo de autocitação. Essa característica da poesia barrosiana a faz flertar com os limites da pulverização, pois gera um efeito de saturação da linguagem. Por outro lado, é exatamente pelo processo de autodevoração que a poesia de Manoel de Barros focaliza a esterilidade do potencial criador da palavra poética diante do mundo material. Ao colocar sua poesia em um movimento centrípeto, e ao colocá-la na condição de organismo que renasce de si mesmo, incessantemente, Manoel de Barros a faz enfatizar toda a fragilidade da linguagem poética no que concerne à sua capacidade restauradora. Isto é, a poesia só pode recriar a própria linguagem, e, no limite, oferecer ao homem, pelo ato da leitura, um lugar de refúgio: o frágil espaço da ficção.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. W. Revendo o surrealismo. In: \_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. Trad. de J. Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003a, p. 135-140.
- ADORNO, T. W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: \_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. Trad. de J. Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003b, p. 65-89.
- ANDRADE, C. D. Áporo. In: \_\_\_\_\_. *Carlos Drummond de Andrade: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico* por Rita de Cássia Barbosa. 2. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988a, p. 76-77.
- ANDRADE, C. D. A flor e a náusea. In: \_\_\_\_\_. *Carlos Drummond de Andrade: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico* por Rita de Cássia Barbosa. 2. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988b, p. 66-68.
- ANDRADE, C. D. No meio do caminho. In: \_\_\_\_\_. *Carlos Drummond de Andrade: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico* por Rita de Cássia Barbosa. 2. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988c, p. 45-46.
- AZEVEDO, C. S. A “desutilidade poética” de Manoel de Barros: questão de poesia ou filosofia?. In: *Revista.doc*, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 3, p. 1-17, jan./jun. 2007.
- BANDEIRA, M. Eu vi uma rosa. In: \_\_\_\_\_. *Estrela da vida inteira*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p. 186.
- BARBOSA, J. A. As ilusões da modernidade. In: \_\_\_\_\_. *As ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 9-37.
- BARBOSA, L. H. *Palavras do chão: um olhar sobre a linguagem adâmica em Manoel de Barros*. São Paulo: Annablume, 2003.
- BARRENTO, J. O poema é uma hipótese. In: \_\_\_\_\_. *O arco da palavra*. São Paulo: Escrituras Editora, 2006, p. 57-62.
- BARROS, M. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- BARROS, M. Conversas por escrito: Entrevistas: 1970-1989. In: \_\_\_\_\_. *Gramática Expositiva do chão: poesia quase toda*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996, p. 307-343.
- BARROS, M. Em idioleto manoelês arcaico. In: BARBOSA, L. H. *Palavras do chão: um olhar sobre a linguagem adâmica em Manoel de Barros*. São Paulo: Annablume, 2003, p. 123-128.
- BARROS, M. *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Planeta, 2008.
- BARTHES, R. Literatura e metalinguagem. In: \_\_\_\_\_. *Crítica e verdade*. Trad. de L. Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1999a, p. 27-29.

BARTHES, R. Escritores e escreventes. In: \_\_\_\_\_. *Crítica e verdade*. Trad. de L. Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1999b, p. 31-39.

BAUDELAIRE, C. O confeitador do artista. In: \_\_\_\_\_. *Pequenos poemas em prosa: O spleen de Paris*. Trad. de D. Bruchard. São Paulo: Hedra, 2010, p. 37.

BENJAMIN, W. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: \_\_\_\_\_. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2011, p. 49-73.

BENJAMIN, W. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. de J. C. M. Barbosa e H. A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2010, p. 103-149.

BERARDINELLI, A. As muitas vozes da poesia moderna. In: \_\_\_\_\_. *Da poesia à prosa*. Trad. de M. S. Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007a, p. 17-41.

BERARDINELLI, A. Quatro tipos de obscuridade. In: \_\_\_\_\_. *Da poesia à prosa*. Trad. de M. S. Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007b, p. 123-142.

*BÍBLIA SAGRADA*. V.T. Jó. Trad. de J. F. Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1998a, p. 651-687.

*BÍBLIA SAGRADA*. N.T. São Lucas 4. Trad. de J. F. Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1998b, p. 83-85.

*BÍBLIA SAGRADA*. V.T. Gênesis 2. Trad. de J. F. Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1998c, p. 4-5.

*BÍBLIA SAGRADA*. N.T. São Marcos 10. Trad. de J. F. Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1998d, p. 63-66.

BOSI, A. Imagem, discurso. In: \_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. 8. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a, p. 19-47.

BOSI, A. A poesia é ainda necessária?. In: \_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. 8. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b, p. 259-274.

BRETON, A. Manifesto do Surrealismo. In: \_\_\_\_\_. *Manifestos do surrealismo*. Trad. de L. Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 31-81.

BRETON, A. Edad. In: \_\_\_\_\_. *Antología: 1913-1966*. Trad. de T. Segovia. Delegación Coyoacán: Siglo XXI, 2004, p. 3.

CAMPOS, H. O texto-espelho (Poe, engenheiro de avessos). In: \_\_\_\_\_. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 23-41.

CARONE, M. Em busca de um conceito de montagem. *Discurso*. São Paulo, v. 4, n. 4, p. 187-193, 1973. Disponível em: <[http://www.fflch.usp.br/df/site/publicacoes/discurso/pdf/D04\\_Em\\_busca\\_de\\_um\\_conceito\\_de\\_montagem.pdf](http://www.fflch.usp.br/df/site/publicacoes/discurso/pdf/D04_Em_busca_de_um_conceito_de_montagem.pdf)>. Acesso em: 13 fev. 2013.

CASTRO, A. *A poética de Manoel de Barros: a linguagem e a volta à infância*. Campo Grande: FUCMT – UCDB, 1992.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. de A. M. R. Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973, p. 39-56.

CORTÁZAR, J. Para uma poética. In: *Valise de cronópio*. Trad. de D. Arrigucci Jr. e J. A. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 85-101.

DIAS, M. H. M. Espaço e linguagem na poesia de Manoel de Barros: uma constante (des)aprendizagem. In: *Revista Antares*, Caxias do Sul, n. 1, p. 125-133, jan./jun. 2009.

DUBOIS, J. et al. *Dicionário de Lingüística*. Trad. de F. P. Barros et al. São Paulo: Cultrix, 2006.

DUROZOI, G.; LECHERBONNIER, B. *O surrealismo: teorias, temas, técnicas*. Trad. de E. M. M. A. Silva. Coimbra: Almedina, 1976.

ELIOT, T. S. Hamlet. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio Escolhidos*. Trad. de M. A. Ramos. Lisboa: Cotovia, 2002, p. 17-21.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio*. Trad. de I. Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.

FARIAS, J. N. A agonia da razão: contextos do fenômeno surrealista. In: \_\_\_\_\_. *O surrealismo na poesia de Jorge de Lima*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003, p. 15-48.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. de M. M. Curione e D. F. Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GOMES, A. C. O retorno à inocência. In: \_\_\_\_\_. *Fernando Pessoa: as muitas águas de um rio*. São Paulo: Pioneira; EDUSP, 1987, p. 13-26.

GRÁCIA-RODRIGUES, K. *De corixos e de veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa*. 2006. 318 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). UNESP, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara.

GRÁCIA-RODRIGUES, K. et al. Manoel de Barros, um poeta nos limites e elipses do sensível, do inteligível e do provisório. In: GRÁCIA-RODRIGUES, K.; BELON, A. R.; RODRIGUES, R. R. (Org.). *O universal e o regional: literatura em perspectiva*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2009, p. 275-300.

JAKOBSON, R. O dominante. In: LIMA, L. C. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Francisco Alves, v.1, 1983, p.485-491.

JAKOBSON, R. Lingüística e poética. In: \_\_\_\_\_. *Lingüística e comunicação*. Trad. de I. Blikstein e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 2003, p. 118-162.

KESSELRING, T. O conceito de Natureza na história do pensamento ocidental. In: *Episteme*, Porto Alegre, n. 11, p. 153-172, jul./dez. 2000.

LISPECTOR, C. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MACIEL, M. E. Poéticas da lucidez: notas sobre os poetas-críticos da modernidade. In: \_\_\_\_\_. *Vôo transverso*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999, p. 19-41.

MAN, P. A epistemologia da metáfora. Trad. de T. M. Nóbrega. In: SACKS, S. (Org.). *Da metáfora*. Trad. de S. Tagnin et al. São Paulo: EDUC, Pontes, 1992, p. 19-34.

MARTINS, F. Estudo introdutório. In: MARTINS, F. (Org.). *O começo da busca: o surrealismo na poesia da América Latina*. São Paulo: Escrituras, 2001, p. 13-52.

MELO NETO, J. C. O ferrageiro de Carmona. In: \_\_\_\_\_. *Museu de tudo e depois*. Poesias completas II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 22.

MELOTTO, T.; MARINHO, M. Arte, erotismo e representação do universo: da pintura rupestre a Manoel de Barros. In: MARINHO, M. (Org.). *Manoel de Barros: O brejo e o solfejo*. Brasília: Ministério da Integração Nacional; Campo Grande: UCDB, 2002, p. 15-24.

MOISÉS, C. F. Surrealidade. In: \_\_\_\_\_. *O desconcerto do mundo: do Renascimento ao Surrealismo*. São Paulo: Escrituras Editora, 2001, p. 279-300.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORAES, V. O poeta aprendiz. In: SANCHES NETO, M. *Achados do chão*. Ponta Grossa, PR: Editora da UEPG, 1997, p. 26.

NOVAES, A. Pensar o mundo. In: NOVAES, A. (Org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 7-18.

PAZ, O. André Breton ou a busca do início. In: \_\_\_\_\_. *Signos em rotação*. Trad. de S. U. Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 221-230.

PAZ, O. A tradição da ruptura. In: \_\_\_\_\_. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. de O. Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 17-35.

PAZ, O. La imagen. In: \_\_\_\_\_. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992a, p. 98-113.

PAZ, O. El lenguaje. In: \_\_\_\_\_. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992b, p. 29-48.

PAZ, O. A metáfora. In: \_\_\_\_\_. *Conjunções e disjunções*. Trad. de L. T. Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 9-22.

PEÑUELA CAÑIZAL, E. *Surrealismo: rupturas expressivas*. São Paulo: Atual, 1986.

PESSOA, F. *Poemas de Alberto Caetano*: Fernando Pessoa: Obra poética II. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.

PINHEIRO, C. E. B. *Manoel de Barros e a poética do nada*. 2002. 76 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). UNESP, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto.

PIRES, A. D. Baudelaire e o espírito da modernidade. In: GRÁCIA-RODRIGUES, K.; BELON, A. R.; RODRIGUES, R. R. (Org.). *O universal e o regional: literatura em perspectiva*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2009, p. 51-68.

RAYMOND, M. O surrealismo. In: \_\_\_\_\_. *De Baudelaire ao surrealismo*. Trad. de F. M. L. Moretto e G. M. Machado. São Paulo: Edusp, 1997, p. 245-258.

SANCHES NETO, M. *Achados do chão*. Ponta Grossa, PR: Editora da UEPG, 1997.

SANTOS, S. D.; BUSATO, S. Manoel de Barros e a busca pelo reencantamento da linguagem. In: *Guavira Letras*, Três Lagoas, n. 14, p. 312-332, jan./jul. 2012.

SCHEEL, M. Introdução. In: \_\_\_\_\_. *Poética do Romantismo: Novalis e o fragmento literário*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010, p. 11-26.

SILVA, C. S. Manoel de Barros: lírica, invenção e consciência criadora. In: *Fronteiras*, São Paulo, n. 5, artigo 21, p. 1-9, ago. 2010.

SISCAR, M. A. Poetas à beira de uma crise de versos. In: PEDROSA, C.; ALVES, I. (Org.). *Subjetividades em devir*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 209-218.

SISCAR, M. A. As iluminações da poesia. In: ROSSONI, I. *Fotogramas do imaginário: Manoel de Barros*. Salvador: Vento Leste, 2007, p.07-12.

VALÉRY, P. Poesia e pensamento abstrato. In: \_\_\_\_\_. *Variedades*. Trad. de M. M. de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 193-210.

WALDMAN, B. A poesia ao rés do chão. In: BARROS, M. *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996, p. 11-32.

## BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, R. *Crítica e verdade*. Trad. de L. Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BAUDELAIRE, C. *A modernidade de Baudelaire: textos inéditos selecionados por Teixeira Coelho*. Trad. de S. Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- BERARDINELLI, A. *Da poesia à prosa*. Trad. de M. S. Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. de C. F. Moisés e A. M. L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. 8. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BRETON, A. *Manifestos do surrealismo*. Trad. de L. Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BUSATO, S. Leitura de uma anatomia: a poesia brasileira contemporânea e os ossos do ofício. In: *Eutomia: Revista de Literatura e Linguística*, Recife, ed. 9, vol. V, p. 398-403, jul. 2012.
- CHIAMPI, I. (Org.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.
- COELHO NETO, J. T. *Moderno pós-moderno: modos e versões*. 5. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. de A. M. R. Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973.
- HAMBURGUER, M. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Trad. de A. C. Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MOISÉS, C. F. *O desconcerto do mundo: do Renascimento ao Surrealismo*. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.
- MOISÉS, C. F. *O poema e as máscaras*. Coimbra: Almedina, 1981.
- PAZ, O. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- PAZ, O. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. de O. Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PIRES, A. D.; FERNANDES, M. L. O. (Org.). *Matéria de poesia: crítica e criação*. Araraquara; São Paulo: FCL-UNESP Laboratório Editorial; Cultura Acadêmica, 2010.
- PIRES, A. D.; FERNANDES, M. L. O. (Org.). *Modernidade lírica: construção e legado*. Araraquara; São Paulo: FCL-UNESP Laboratório Editorial; Cultura Acadêmica, 2008.

RAYMOND, M. *De Baudelaire ao surrealismo*. Trad. de F. M. L. Moretto e G. M. Machado. São Paulo: Edusp, 1997.

TELES, G. M. *A retórica do silêncio: teoria e prática do texto literário*. São Paulo: Cultrix, 1979.

VALÉRY, P. *Variedades*. Trad. de M. M. de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

YAMAGUCHI, T. *Universo poético de Alberto Caetano*. São José do Rio Preto: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de São José do Rio Preto, 1965.

## ANEXOS

### Anexo 01

#### Áporo

Um inseto cava  
cava sem alarme  
perfurando a terra  
sem achar escape.

Que fazer, exausto,  
em país bloqueado,  
enlace de noite  
raiz e minério?

Eis que o labirinto  
(oh razão, mistério)  
presto se desata:

em verde, sozinha,  
antieuclidiana,  
uma orquídea forma-se. (ANDRADE, 1988a, p. 76-77)

### Anexo 02

#### A flor e a náusea

Preso à minha classe e a algumas roupas,  
vou de branco pela rua cinzenta.  
Melancolias, mercadorias espreitam-me.  
Devo seguir até o enjôo?  
Posso, sem armas, revoltar-me?

Olhos sujos no relógio da torre:  
Não, o tempo não chegou de completa justiça.  
O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera.  
O tempo pobre, o poeta pobre  
fundem-se no mesmo impasse.

Em vão me tento explicar, os muros são surdos.  
Sob a pele das palavras há cifras e códigos.  
O sol consola os doentes e não os renova.  
As coisas. Que tristes são as coisas, consideradas sem ênfase.

Vomitam esse tédio sobre a cidade.  
Quarenta anos e nenhum problema  
resolvido, sequer colocado.

Nenhuma carta escrita nem recebida.  
 Todos os homens voltam para casa.  
 Estão menos livres mas levam jornais  
 e soletram o mundo, sabendo que o perdem.

Crimes da terra, como perdoá-los?  
 Tomei parte de muitos, outros escondi.  
 Alguns achei belos, foram publicados.  
 Crimes suaves, que ajudam a viver.  
 Ração diária de erro, distribuída em casa.  
 Os ferozes padeiros do mal.  
 Os ferozes leiteiros do mal.

Pôr fogo em tudo, inclusive em mim.  
 Ao menino de 1918 chamavam anarquista.  
 Porém meu ódio é o melhor de mim.  
 Com ele me salvo  
 e dou a poucos uma esperança mínima.

Uma flor nasceu na rua!  
 Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.  
 Uma flor ainda desbotada  
 ilude a polícia, rompe o asfalto.  
 Façam completo silêncio, paralise os negócios,  
 garanto que uma flor nasceu.

Sua cor não se percebe.  
 Suas pétalas não se abrem.  
 Seu nome não está nos livros.  
 É feia. Mas é realmente uma flor.

Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde  
 e lentamente passo a mão nessa forma insegura.  
 Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.  
 Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico.  
 É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio. (ANDRADE, 1988b, p. 66-68)

### **Anexo 03**

#### **Eu vi uma rosa**

Eu vi uma rosa  
 – Uma rosa branca –  
 Sozinha no galho.  
 No galho? Sozinha  
 No jardim, na rua.

Sozinha no mundo.

Em torno, no entanto,  
 Ao sol de mei-dia,  
 Toda a natureza  
 Em formas e cores  
 E sons esplendia.

Tudo isso era excesso.

A graça essencial,  
 Mistério inefável  
 – Sobrenatural –  
 Da vida e do mundo,  
 Estava ali na rosa  
 Sozinha no galho.

Sozinha no tempo.

Tão pura e modesta,  
 Tão perto do chão,  
 Tão longe na glória  
 Da mística altura,  
 Dir-se-ia que ouvisse  
 Do arcanjo invisível  
 As palavras santas  
 De outra Anunciação. (BANDEIRA, 1993, p.186)

#### **Anexo 04**

##### **O ferrageiro de Carmona**

Um ferrageiro de Carmona  
 que me informava de um balcão:  
 —Aquilo? É de ferro fundido,  
 foi a fôrma que fez, não a mão.

Só trabalho em ferro forjado  
 que é quando se trabalha ferro;  
 então, corpo a corpo com ele,  
 domo-o, dobro-o, até o onde quero.

O ferro fundido é sem luta,  
 é só derramá-lo na fôrma.  
 Não há nele a queda-de-braço  
 e o cara-a-cara de uma forja.

Existe grande diferença  
 do ferro forjado ao fundido;  
 é uma distância tão enorme  
 que não pode medir-se a gritos

Conhece a Giralda em Sevilha?  
De certo subiu lá em cima.  
Reparou nas flores de ferro  
dos quatro jarros das esquinas?

Pois aquilo é ferro forjado.  
Flores criadas numa outra língua.  
Nada têm das flores de fôrma  
moldadas pelas das campinas.

Dou-lhe aqui humilde receita,  
Ao senhor que dizem ser poeta:  
O ferro não deve fundir-se  
nem deve a voz ter diarréia.

Forjar: domar o ferro à força,  
não até uma flor já sabida,  
mas ao que pode até ser flor  
se flor parece a quem o diga. (MELO NETO, 1988, p. 22)

## **Anexo 05**

### **O apanhador de desperdícios**

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.  
Dou respeito às coisas desimportantes  
e aos seres desimportantes.  
Prezo insetos mais que aviões.  
Prezo a velocidade  
das tartarugas mais que a dos mísseis.  
Tenho em mim esse atraso de nascença.  
Eu fui aparelhado  
para gostar de passarinhos.  
Tenho abundância de ser feliz por isso.  
Meu quintal é maior do que o mundo.  
Sou um apanhador de desperdícios:  
Amo os restos  
como as boas moscas.  
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. (BARROS, 2008, p. 43-45)

## **Anexo 06**

### **O poeta aprendiz**

No fundo do mar  
 Sabia encontrar  
 Estrelas, ouriços  
 E até deixa-dissos [...]

Sua coleção  
 De achados do chão  
 Abundava em conchas  
 Botões, coisas tronchas  
 Seixos, caramujos  
 Marulhantes, cujos  
 Colocava ao ouvido  
 Com ar entendido  
 Rolhas, espoletas  
 E malacachetas  
 Cacos coloridos  
 E bolas de vidro  
 E dez pelo menos  
 Camisa-de-vênus. (MORAES, 1978 apud SANCHES NETO, 1997, p. 26)

## **Anexo 07**

### **Autopsicografia**

O poeta é um fingidor.  
 Finge tão completamente  
 Que chega a fingir que é dor  
 A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,  
 Na dor lida sentem bem,  
 Não as duas que ele teve,  
 Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda  
 Gira, a entreter a razão,  
 Esse comboio de corda  
 Que se chama o coração. (PESSOA, 2008, p. 18)

## **Anexo 08**

### **No meio do caminho**

No meio do caminho tinha uma pedra  
 tinha uma pedra no meio da caminho

tinha uma pedra  
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento  
na vida de minhas retinas tão fatigadas.  
Nunca me esquecerei que no meio do caminho  
tinha uma pedra  
tinha uma pedra no meio do caminho  
no meio do caminho tinha uma pedra. (ANDRADE, 1988c, p. 45-46)