

VIVIANE DE CÁSSIA DUARTE FERRARI

**O TELURISMO E A POÉTICA DE MANOEL DE
BARROS EM *TRATADO GERAL DAS GRANDEZAS
DO ÍNFIMO***



ARARAQUARA – S.P.
2010

VIVIANE DE CÁSSIA DUARTE FERRARI

**O TELURISMO E A POÉTICA DE MANOEL DE
BARROS EM *TRATADO GERAL DAS GRANDEZAS
DO ÍNFIMO***

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)
apresentado ao Departamento de Literatura da
Faculdade de Ciências e Letras –
Unesp/Araraquara, como requisito para
obtenção do título de Bacharel em Letras.

**Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti
Pires**

ARARAQUARA – S.P.
2010

Ferrari, Viviane de Cássia Duarte

O telurismo e a poética de Manoel de Barros em Tratado geral das grandezas do ínfimo / Viviane de Cássia Duarte Ferrari – 2010

49 f. ; 30 cm

Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara

Orientador: Antônio Donizeti Pires

1. Poesia brasileira. 2. Barros, Manoel de, 1916-. 3. Telurismo.
I. Título.

Viviane de Cássia Duarte Ferrari

O TELURISMO E A POÉTICA DE MANOEL DE BARROS EM *TRATADO GERAL DAS GRANDEZAS DO ÍNFIMO*

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC),
apresentado ao Departamento de Literatura da
Faculdade de Ciências e Letras –
UNESP/Araraquara, como requisito para
obtenção do título de Bacharel em Letras.

**Linha de pesquisa: Teorias e crítica da
poesia**

**Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti
Pires**

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP - Araraquara

Membro Titular: Profa. Dra. Fabiane Renata Borsato
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP - Araraquara

Membro Titular: Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP - Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

A Deus pela minha vida;

Aos meus pais, meus irmãos e meu marido pela paciência e pelo apoio em mais uma graduação;

Ao meu orientador, o Professor Tom Pires, pela chance de pesquisar algo que me encanta: a poesia;

À Professora Fabiane pela motivação e pelo apoio nos estudos poéticos;

À minha amiga Joana pela ajuda, pelo companheirismo e pelos momentos felizes na faculdade;

Às minhas amigas de trabalho Bete e Joseli pela força nos momentos mais difíceis.

I

*Eu queria usar palavras de ave para escrever.
Onde a gente morava era um lugar imensamente e sem
nomeação.*

*Ali a gente brincava de brincar com as palavras
tipo assim: Hoje eu vi uma formiga ajoelhada na pedra!*

A Mãe que ouvira a brincadeira falou:

Já vem você com as suas visões!

*Porque formigas nem tem joelhos ajoelháveis
e nem há pedras de sacristia por aqui.*

Isto é traquinagem de sua imaginação.

O menino tinha no olhar um silêncio de chão

e na sua voz uma candura de Fontes.

O Pai achava que a gente queria desver o mundo

para encontrar nas palavras novas coisas de ver

assim: eu via a manhã pousada sobre as margens do

rio do mesmo modo que uma garça aberta na solidão

de uma pedra.

*Eram novidades que os meninos criavam com as suas
palavras.*

*Assim Bernardo emendou nova criação: Eu hoje vi um
sapo com olhar de árvore.*

*Então era preciso desver o mundo para sair daquele
lugar imensamente e sem lado.*

*A gente queria encontrar imagens de aves abençoadas
pela inocência.*

*O que a gente aprendia naquele lugar era só ignorâncias
para a gente bem entender a voz das águas e*

dos caracóis.

*A gente gostava das palavras quando elas perturbavam
o sentido normal das ideias.*

*Porque a gente também sabia que só os absurdos
enriquecem a poesia.*

(BARROS, 2010, p. 449-450)

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo pesquisar a manifestação do telurismo na obra *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo* (2001), do poeta contemporâneo Manoel de Barros, a fim de averiguar como o poeta trabalha esse aspecto na sua poesia e o utiliza na sua concepção poética. Essa pesquisa foi motivada pela sua linguagem de chão que interioriza elementos culturais do homem e da terra, é como se ele “ciscasse” esse chão para achar suas raízes e criar sua linguagem poética, o poeta mato-grossense mexe e revira a terra em busca de inutilidades, e também mexe e revira a linguagem em busca de supostas inutilidades de expressão. Seu universo poético, seu “pantanal”, parece não ter limites, seus elementos transitam em uma completa liberdade, coisas, seres e palavras, que antes pareciam não se comunicar, encontram-se e se misturam como um processo alquímico, dando origem à sua poesia.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea. Manoel de Barros. *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo*. Telurismo.

ABSTRACT

This study aims to investigate the manifestation of the tellurism in the book *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo* (2001), written by the contemporary poet Manoel de Barros. Our intention is to examine how the poet works with this aspect in his poetry and how he uses it in his poetic conception. This research was motivated by his earth language which internalizes the man and the earth cultural elements, it's how if the poet scratches it to find his roots and to create his poetic language, the mato-grossense poet moves the earth in search of the uselessness and he also does it in search of supposed uselessness of expression. His poetic universe, his "swamp", seems to have no limits, its elements move in complete freedom, things, beings and words that once seemed not to communicate themselves, meet and mix like an alchemical process, this is his poetry origin.

Keywords: Brazilian contemporary poetry. Manoel de Barros. *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo*. Tellurism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1 O TELURISMO	9
2 O TELURISMO NA POESIA DE BARROS	13
2.1 O poeta alquimista.....	13
2.2 Um lugar ficcional e poético	17
2.3 Temas e matéria de poesia.....	19
2.4 Linguagem orgânica	21
2.5 Imagens inusitadas.....	23
2.6 O aspecto telúrico e seu simbolismo	26
3 O ASPECTO TELÚRICO NA OBRA <i>TRATADO GERAL DAS GRANDEZAS DO ÍNFIMO (2010)</i> E SUA MANIFESTAÇÃO NO POEMA “POIS POIS”	31
3.1 A obra	31
3.2 Manifestações telúricas na obra.....	33
3.3 O poema: “Pois Pois”	39
CONCLUSÃO.....	46
REFERÊNCIAS	47

INTRODUÇÃO

O poeta contemporâneo Manoel de Barros, como um demiurgo, cria sua realidade poética edificada em inúmeros símbolos telúricos, concebendo para seu cosmo imaginário uma lógica própria. Interessa-nos saber o que eles significam e como o poeta trabalha essa manifestação na sua arte, ultrapassando os limites da mera descrição e revelando uma poesia universal.

Nosso objetivo é descobrir esse trabalho do poeta com a palavra, tanto na forma, como o conteúdo do poema, decifrando os significados, as intenções e estabelecendo o estilo de sua arte. Para isso, utilizaremos os conceitos de alguns estudiosos sobre os símbolos telúricos e seus significados, primeiro num âmbito mais geral e depois estabelecendo relações com a poesia de Barros. Também apreciaremos trechos de poemas que apresentam a manifestação desses símbolos, a fim de demonstrarmos nossa pesquisa.

Esse estudo foi desenvolvido em três capítulos: o primeiro trará os significados mais gerais da palavra telurismo, baseado teoricamente em alguns dicionários e obras; no segundo capítulo, faremos a união desse tema com a arte de Barros dentro da sua construção poética e no terceiro, partiremos para uma análise mais aprofundada, pesquisaremos o tema em uma só obra e mais especificamente em um só poema.

Pensamos que essa pesquisa contribuirá para uma melhor compreensão da poesia barreana, que muitas vezes é taxada de difícil e indecifrável pelo seu caráter enigmático.

1 O TELURISMO

Para falar sobre o telurismo, primeiro precisamos entender o que o símbolo terra significa para o homem, por isso, ancoramos nossa pesquisa no pensamento de alguns estudiosos do problema, a fim de obtermos uma caracterização sólida do assunto. No *Dicionário de Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 878, 879 e 880), encontramos algumas definições:

Substância universal; virgem penetrada pela lâmina ou pelo arado, fecundada pela chuva ou pelo sangue, o sêmen do céu. É a matriz que concebe as fontes, os minerais, os metais; simboliza a função maternal: *Tellus Mater*. Dá e rouba a vida; é considerada o colo materno; é símbolo de fecundidade e regeneração; origem de toda a vida.

A partir dessa definição observamos a importância dessa substância como símbolo da fertilidade e da continuidade da vida. Pensar na terra é pensar nas origens, no começo da formação do mundo e dos seres que nele habitam.

Mircea Eliade (1957, p. 144, aspas do autor) em sua obra *Mitos, sonhos e mistérios*, apresenta a terra como a matriz universal:

Se a Terra é Mãe viva e fecunda, tudo o que ela produz é, ao mesmo tempo, orgânico e anímico; não só os homens e as plantas, mas também as pedras e os minerais. Um grande número de mitos fala das pedras como dos ossos da Terra-Mãe. [...] Se a Terra se assemelha a uma Mãe, tudo o que encerra nas suas entranhas é comparável a embriões, a seres vivos em vias de ‘amadurecer’, isto é, de crescer e desenvolver-se.

Essa substância primordial traz a vida, reproduzindo-a e alimentando-a, mas também acolhe os mortos, que voltam às origens. Por isso, há um processo cíclico, tudo se transforma, isto é, se metamorfoseia, pois tanto a terra, como os seres que nela habitam mudam de forma, mas nunca chegam ao fim, sua continuidade é garantida pelo seu poder de modificação.

Segundo o dicionário *Houaiss* (HOUAISS et al, 2001, p. 2688), “telurismo vem do latim *tellus, urus*, que significa terra, chão, solo, sinônimo poético de terra e tem por

significado: a influência do solo de uma região sobre o caráter, os costumes, etc. de seus habitantes.” Na enciclopédia *Delta Larousse* (HOUAISS, 1973, p. 6600), encontramos como “a influência da natureza do solo de uma região (orografia, hidrografia, geologia etc.) sobre seus habitantes, quanto a sua constituição, tipo morfológico, usos e costumes, doenças, etc.” O *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa* (AULETE, 1970, p. 3528), define telúrico como “terreno, próprio ou ligado à terra, ao solo, às raízes físicas do homem.”

Notamos pelas definições encontradas nos dicionários, a forte influência que a terra exerce sobre o homem e sobre a sua vida, tornando-se um símbolo plurissignificativo. Não dá para separá-los, o homem se identifica com o mundo através da terra. Observá-la, estudá-la, desvendando esse rico mundo simbólico, é uma tentativa de compreensão da força desse elemento no mundo, e no caso da nossa pesquisa, no mundo poético de Barros.

Eliade (2002, p. 8-9) em seu livro *Imagens e símbolos: Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso* afirma que “não só os símbolos, mas também as imagens e os mitos ajudam o homem a se conhecer melhor, revelando suas características mais secretas.” Já na obra *Ferreiros e alquimistas* (1987) do mesmo autor, ele exemplifica sua concepção sobre símbolo se apoiando na seguinte perspectiva:

Para o pensamento simbólico, o mundo não só está ‘vivo’, como ‘aberto’: um objeto nunca é simplesmente ele mesmo (como sucede com a consciência moderna), mas é ainda sinal ou receptáculo de algo diferente, de uma realidade que transcende o plano do ser objeto. Para nos limitarmos a um exemplo, o campo cultivado é alguma coisa mais do que um quinhão de terra, é também o corpo da Terra-Mãe; a pá é um falo, sem que com isso deixe de ser uma ferramenta; o trabalho agrícola é ao mesmo tempo um trabalho “mecânico” (efetuado com ferramentas fabricadas pelo homem) e uma união sexual orientada para a fecundação hierogâmica da Terra-Mãe. (ELIADE, 1987, p. 109, aspas do autor)

Entendemos, por meio da visão do historiador citado, que o símbolo da terra ajuda o homem a entender melhor seu mundo, seus hábitos, seus costumes; enfim, sua cultura, transcendendo o significado literal e passando então a adquirir sentidos figurados.

O psiquiatra Jung (1977, p. 95, aspas do autor), diz que os símbolos são como uma recompensa, pois:

à medida que aumenta o conhecimento científico, diminui o grau de humanização do nosso mundo. O homem sente-se isolado no cosmos porque, já não estando envolvido com a natureza, perdeu a sua ‘identificação emocional inconsciente’ com os fenômenos naturais. E os fenômenos naturais perderam aos poucos as suas implicações simbólicas. O trovão já não é a voz de um deus irado, nem o raio o seu projétil vingador. Nenhum rio abriga mais um espírito, nenhuma árvore é o princípio de vida do homem, serpente alguma encarna a sabedoria e nenhuma caverna é habitada por demônios. Pedras, plantas e animais já não têm vozes para falar ao homem e o homem não se dirige mais a eles na presunção de que possam entendê-lo. Acabou-se o seu contato com a natureza, e com ele foi-se também a profunda energia emocional que esta conexão simbólica alimentava.

Jung (1977, p. 264) sintetiza sua idéia postulando que, “o símbolo é um objeto do mundo conhecido que sugere alguma coisa desconhecida; é o conhecimento expressando vida e sentido do inexprimível.”

Nessa perspectiva, o símbolo adquire uma função bem determinada para o homem, ele vem para guiá-lo novamente à natureza, para resgatar suas origens e suas crenças. Orlando Antunes Batista (1989, p. 31), em seu livro *Lodo e Ludo em Manoel de Barros*, afirma que “a Natureza é um espaço sagrado para a consciência do poeta, pois nela realiza uma aprendizagem, está sempre partindo em busca de uma ascese, tentando se transfigurar metafisicamente.”

Assim, podemos dizer que a terra é a imagem da mãe coletiva de todos e tudo, o contato do homem com essa substância primordial, dá origem ao telurismo, um aspecto que reflete a formação do homem e da sua cultura.

Pensando em linguagem e telurismo, a estudiosa Menegazzo (1991, p. 204) em sua obra *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*, disserta que:

No Brasil, o modernismo desencadeou a liberdade linguística e plástica e foi o ponto de partida para a aquisição de uma linguagem nacional e, ao mesmo tempo, universal. [...] Favoreceu a afirmação do regionalismo, que propõe a busca de uma identidade do homem com a natureza e a cultura de sua terra. Deste ponto de vista, é possível ao artista reelaborar a linguagem regional e inserir os valores de sua cultura em uma dimensão universal, dando origem ao telurismo.

A partir dessas observações, verifica-se que a linguagem telúrica traz referentes do regional, o poeta extrai da realidade concreta elementos culturais, que segundo

Menegazzo (1991), são transformados pelo artista como um processo alquímico em uma linguagem universal. É como se o poeta fosse o mediador entre a paisagem natural e a poética. O artista se identifica com a terra, dessa relação surge o telurismo. Segundo José Fernandes (1985, apud MENEGAZZO, 1991, p. 204), “[...] no telurismo ocorre a interiorização dos elementos culturais homem e terra.” E Menegazzo (1991, p. 204) completa afirmando:

Sob esse aspecto, os elementos culturais regionais são selecionados pelo artista e transformados em imagens telúricas, em que a essência do homem se concretiza em traços universais. A imagem realiza um processo de condensação espaço-temporal, que supera os limites da realidade e do ser.

Criando uma nova dimensão, um espaço poético marcado pelo telurismo, Barros edifica sua construção poética. À medida que tomamos conhecimento de sua poesia, percebemos a manifestação desse aspecto em todos os estratos dos poemas, principalmente na linguagem e nos símbolos, que trazem traços regionais da sua origem. A poesia barreana apresenta a cultura da sua terra, evocando questões universais do homem, por isso, é regionalista e universal ao mesmo tempo.

Neste capítulo tentamos sintetizar o significado do símbolo telúrico, a força e a influência que a terra exerce sobre o homem. No próximo capítulo, estudaremos as influências do telurismo na poética de Manoel de Barros.

2 O TELURISMO NA POESIA DE BARROS

Este capítulo foi dividido em subtemas para facilitar a exposição sobre o assunto estudado, são eles: o poeta alquimista; um lugar ficcional e poético; temas e matéria de poesia; linguagem orgânica; imagens inusitadas e o aspecto telúrico e seu simbolismo. Autores como: Maria Adélia Menegazzo, Berta Waldman, Gaston Bachelard, Rita Paiva, Kelcilene Grácia-Rodrigues, José Fernandes, Mircea Eliade, Octavio Paz e Carl G. Jung foram usados como apoio para teorizar nossas ideias sobre o poeta e sua poesia. Esta pesquisa também se baseou na análise crítica de alguns trechos de poemas para aprofundar e ilustrar o assunto abordado.

2.1 O poeta alquimista

Poeta
é uma pessoa
que reverdece nele mesmo.
(BARROS, 2001, p. 420)¹

O poeta contemporâneo Manoel de Barros pode ser considerado o demiurgo de um pantanal poético simbolizado e construído pela transfiguração de elementos “reais” em elementos “poéticos”. Paiva (2005, p. 161) afirma que, “seja na ciência, seja na arte, o sujeito, tal como delineado sob o olhar bachelardiano, é demiurgo, cria seus objetos, atribuindo vida a fenômenos antes inexistentes, que não encontram respaldo na existência imediata”.

Para compreendermos um pouco mais o poeta e sua arte, exporemos algumas

¹ As datas nas citações dos poemas, na verdade, são os anos de publicação das obras, de acordo com as informações do livro *Poesia Completa* (2010). O referido livro é usado em nossa pesquisa, pois reúne a maioria das obras do poeta Manoel de Barros. A paginação também foi retirada da obra citada.

informações, que a estudiosa Maria Adélia Menegazzo traz em seu livro *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda* (1991). Ela afirma que a arte de Manoel de Barros foi envolvida pelas vanguardas européias, pois suas manifestações representam um processo de renovação. Sua matéria-prima de poesia é retirada da realidade concreta, no caso o Pantanal, e metamorfoseada numa alquimia entre palavras e imagens. Assim, Barros dá origem a um novo cosmo, onde cria uma linguagem original e surpreendente e concebe imagens inusitadas, que mexem com o leitor, trazendo estranhamento, pois mistura elementos da realidade com os da imaginação.

A poética de Barros, também segundo Menegazzo (1991), apresenta influências de três recursos da pintura de vanguarda: a surrealista, que utiliza técnicas que se fundamentam nas manifestações do subconsciente, como a escrita automática, o sonho, a loucura e o humor; a cubista, que reutiliza imagens compondo outros significados, produzindo um valor para as coisas insignificantes, compondo uma visão fragmentada do homem, do mundo e a livre fantasia de Paul Klee, que usa elementos tanto da realidade quanto da imaginação na construção da sua arte, sugerindo e improvisando imagens sem limites lógicos pela fantasia.

Cronologicamente sua poesia se enquadra na chamada geração de 45, mas com certa restrição, pois os poetas dessa geração pensavam na reconstrução e na recuperação de formas poéticas do passado, na solenidade do verso e em temas mais universais e metafísicos, já que criticavam acerbamente o prosaísmo, o coloquialismo e o vanguardismo do Modernismo de 22. Ao contrário dessa ideia, Barros acha que a função do poeta é destruir, demolir, e quem sabe no futuro, outros surjam para o recomeço, a reconstrução. Apesar dessa diferença, o autor é um inovador da forma literária, concebe a poesia como a arte da palavra e nesse ponto o poeta se enquadra com a geração. Segundo Waldman (1990, apud MENEGAZZO, 1991), Barros luta para escrever sem a herança das regras, sendo isso impossível, o poeta vai testando possibilidades expressivas, incorporando as conquistas feitas pela tradição e também pelas vanguardas, nesta árdua tarefa de escrever poesia como um artesão. Menegazzo (1991) conclui que, apesar de suas influências vanguardistas e do período histórico, não podemos rotulá-lo completamente, pois sua grande elaboração artística é individual.

Mesmo sendo contra a reconstrução, Barros (1992) relata que com a modernidade, sente-se um ser fragmentado, que olha para coisas, seres e pessoas fragmentadas e espalhadas pelo chão. Então tenta juntá-los, como se esse processo o ajudasse a juntar sua “unidade perdida”. Waldman (1990, apud MENEGAZZO, 1991)

comenta sobre esse recurso, de buscar a essência do homem em pedaços cada vez menores, diz que Barros se considera um poeta das ruínas, do homem e do mundo em pedaços. É como se essas coisas inúteis e seres ínfimos completassem o homem, no caso, o poeta.

O poeta, para Manoel de Barros, é um ser solitário que caminha entre muros, talvez essa imagem tenha como significado a própria poesia, como uma forma de transpor esses muros, já que o poeta consegue criar e expressar a sua arte pela palavra. Apesar da solidão do artista, o escritor mato-grossense não nega as outras vozes que compõem o próprio trabalho, em sua poesia encontramos influências de vários poetas, pintores e filósofos, como: Antônio Nobre, Raul Bopp, Cesário Verde, Jorge de Lima, Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto, Joan Miró, Paul Klee, Tinguely, Heidegger, Lacan e muito outros. Neste trecho do poema “O solitário”, percebemos essa ideia:

Os muros enflorados caminhavam ao lado de um
homem solitário
Que olhava fixo para certa música estranha
Que um menino extraía do coração de um sapo.
(BARROS, 1942, p. 38).

Para Barros, não há um caminho certo para o poeta percorrer, ele se movimenta pelos “descaminhos”, que o levam para o mundo das palavras poéticas, onde as imagens são ilógicas e as viagens são completos devaneios. No fragmento do poema: “Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada”, Barros comunica sua maneira particular de ver o caminho dos poetas:

Nenhum caminho – a maldição dos poetas”
(BARROS, 1989, p. 263).

No próximo fragmento de poema chamado “Sabiá com trevas”, Barros afirma que não escreve para ser compreendido, e sim, incorporado. Para entendê-lo, é necessário ter sensibilidade, perceber com o corpo, ele escreve com o corpo da linguagem. Possivelmente, isso seja um alerta para o seu leitor, para avisá-lo que não é fácil incorporar esse desafio, pois sua poesia é feita para ser sentida, suas fontes são os nossos sentidos.

Difícil de entender, me dizem, é sua poesia;
o senhor concorda?
- Para entender nós temos dois caminhos: o da
sensibilidade que é o entendimento do corpo; e
o da inteligência que é o entendimento do
espírito.
Eu escrevo com o corpo
Poesia não é para compreender, mas para
incorporar
Entender é parede; procure ser uma árvore.
(BARROS, 1980, p. 178)

Barros ainda complementa essa ideia sobre o entendimento da poesia dizendo que faz bem ao poeta desexplicar, ele não precisa explicar nada, só deve aguçar os sentidos para a compreensão do mundo poético.

Segundo Menegazzo (1991, p. 14), “tanto na poesia, quanto na pintura, o processo de criação das obras é uma operação alquímica. Esta alquimia é uma construção simbólica de transformação de realidades distintas em realidade poética”. Como um alquimista que cria seu mundo poético pelas misturas das massas primordiais, Barros repete o processo cosmogônico, faz uma alquimia entre palavras e imagens.

No livro *Ferreiros e Alquimistas*, Eliade (1987, p. 163) comenta que “[...], o alquimista sonha curar o Mundo na sua totalidade[...].” e na obra *O homem e seus símbolos*, Jung afirma (1977, p. 254), que “o velho princípio dos alquimistas é encontrar o objeto precioso na matéria mais vil.” Podemos pensar a partir dessas informações que o poeta Barros usa a matéria vil, isto é, o insignificante, o desprezível para a sociedade atual, na busca do seu objeto precioso, sua poesia, a fim de encontrar a essência do ser. Sua arte funciona como um resgate do homem, mediante um processo de regresso às origens e à natureza. Talvez falte para a civilização atual esse contato, esse regresso, como uma forma de revolucionar a sociedade para a cura das suas mazelas, despertando no homem reflexões profundas sobre o verdadeiro sentido da vida, pela palavra poética.

2.2 Um lugar ficcional e poético

E o pantanal não tem limites.
(BARROS, 1985, p. 206)

O Pantanal é a fonte de sua criação, sua matéria de poesia, mas não como mera descrição, já que Barros constrói um mundo paralelo ao mundo real. Neste local poético, ele organiza o caos, tenta resgatar o que está perdido, desde pessoas, até pequenos seres, coisas inúteis e sem importância. Então, o “pantanal” de Barros adquire um *status* de mundo ficcional, existente apenas em seu cosmo poético.

A pesquisadora de Barros, Kelcilene Grácia-Rodrigues (2006, p. 33), traz em sua tese: *De corixos e de veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa*, uma explicação para o significado poético da paisagem pantaneira de Barros:

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.

Por meio dessa afirmação, pode-se dizer que o Pantanal aparece, nas suas obras, como um local metafórico onde objetos, seres e até mesmo palavras se situam fora do lugar habitual, criando uma realidade enigmática e inusitada. Neste cosmo, o poeta parece brincar com as palavras, batizando-as com novos significados, concebendo novas formações, com ritmos que resgatam os sons da natureza e aguçam os ouvidos do leitor. Este universo parece não ter limites, seus elementos transitam em uma completa liberdade poética, coisas, seres, palavras que antes pareciam não se comunicar, de repente, encontram-se e se misturam como um processo alquímico, daí brota sua poesia.

É possível apontar também a concepção sobre o sentido do Pantanal para o poeta:

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. (GRÁCIA-RODRIGUES, 2006, p. 33)

Podemos pensar no Pantanal como o microcosmo do seu universo literário, um lugar onde Barros organiza, através da poesia, o seu próprio espaço. Este lugar passa então a ser o retrato do seu mundo poético.

Waldman (1990, apud MENEGAZZO, 1991) relata que é no chão pantaneiro que encontramos a matéria-prima da poesia de Barros. Apesar do Pantanal ser sua experiência individual de espaço limitado, Barros consegue dar a este lugar uma dimensão universal. Ele não quer simplesmente mostrar as belezas do lugar, e sim, através das imagens poéticas construídas com elementos desse local, deseja chegar à essência das coisas.

“Baudelaire diz que a fantasia decompõe o objeto de criação para em seguida rearticulá-lo criando uma nova realidade.” (MENEGAZZO, 1991, p. 19). O Pantanal possui uma riqueza visual, tátil e olfativa, com esses elementos Barros elabora sensações e emoções na sua arte. Neste mundo circular, onde todos os seres nascem, vivem, morrem e se transformam, inclusive o homem, que acaba sendo nivelado aos outros seres, pois é submetido à ordem que vale para todos, tudo está em mutação. Barros consegue decompor essa realidade através da linguagem poética, recriando uma nova realidade, mas agora lírica.

Já o pesquisador Fernandes (1991, p. 5), traz a ideia da reinvenção da humanidade, afirmando que “as estruturas, as matérias e os signos estão empenhados em materializar pela tinta ou pelas palavras estéticas, as angústias e as verdades da existência. O artista, pintor ou poeta reinventa a humanidade”. É esse o trabalho que Barros realiza, reinventa a humanidade através da realidade pantaneira, pois não só os seres e as coisas ínfimos habitam seu mundo, mas também o homem, principalmente os marginalizados, como andarilhos e loucos, pessoas esquecidas, que perderam sua importância para a humanidade capitalista.

O Pantanal possui os dois elementos principais para a vida, terra e água. A terra, fonte da fertilidade e regeneração, a água, fonte de alimentação para a terra, assegura a continuidade da vida. Sendo um elemento de transformação, ela tem o poder de dissolução, de mudar as substâncias. Bachelard em seu livro *A terra e os devaneios da vontade* (2001) afirma que a água é um elemento ativo, enquanto que a terra é passivo, o movimento dessas matérias metamorfoseia as substâncias. Um exemplo é o lodo, um símbolo telúrico, criado a partir da alquimia da água com a terra. Ele representa um tipo de metamorfose pela qual os elementos terra e água podem passar, a água deixa sua consistência líquida e a terra deixa sua consistência sólida, ambos adquirem novas formas. Sua poesia também possui esses elementos e a partir deles, se fertiliza ganhando vivacidade e tornando-se orgânica. O pantanal de Barros passa então a ser uma metonímia do mundo, pois nele a circularidade da vida acontece.

2.3 Temas e matéria de poesia

Tudo aquilo que a nossa
civilização rejeita, pisa e mija em cima,
serve para poesia

(BARROS, 1970, p.146)

A poesia de Barros parece um ciclo que nunca se acaba, pois o homem se coisifica, assim como os animais, as plantas e os objetos se humanizam, tudo se transforma e nada tem fim. Esse aspecto da sua arte parece representar uma metáfora sobre a infinitude da palavra poética, que vive e sobrevive num mundo em que quase tudo é passageiro.

Todos os seres daqui **da natureza** têm fundo eterno.
(BARROS, 1985, p. 213 – grifo meu).

Com esse verso do poema “O personagem”, Barros institui sua ideia sobre o mundo e as coisas, tudo para ele é eterno, tudo se transforma, passa por metamorfoses, até mesmo o homem. Por isso, a natureza ocupa um lugar tão especial em seu mundo poético, estando em constante transformação, e ele, o poeta, e o seu trabalho poético também, são dessas metamorfoses que sua arte surge.

Neste cosmo poético, onde as coisas parecem fora do lugar, um espaço meio ilógico, emergem temas como: o caos interior e exterior do homem e do mundo atual; o resgate das coisas simples, do contato do homem com a natureza e da poesia; pessoas sem utilidades para a sociedade capitalista; a metapoesia como caráter auto-reflexivo e os alter egos, pelos quais o poeta se parte e se revela em vários eus.

De acordo com Menegazzo (1991), como em Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, o material poético de Barros é retirado da realidade, da fantasia e dos sons. Ele transforma o que vê, pensa e imagina em material poético. Sua matéria-prima são ciscos, seres ínfimos, coisas inúteis, pessoas marginalizadas, as plantas, a água, a terra, enfim, a natureza de forma geral e todos os inutensílios que a civilização atual deixa de lado. No poema “O cisco”, Barros fala das coisas sem importância como matéria de poesia:

Principais elementos do cisco são: gravetos, areia,
cabelos, pregos, trapos, ramos secos, asas de mosca,
grampos, cuspe de aves, etc.
[...]
O cisco há de ser sempre aglomerado que se iguala
a restos.
Que se iguala a restos a fim de obter a contemplação
dos poetas.
(BARROS, 2001, p. 400)

Observamos através desse fragmento de poema, a importância dos restos, das coisas sem utilidades para o homem atual, mas imprescindíveis para o poeta como matéria-prima da sua arte.

O próprio poeta torna-se matéria de poesia, só que agora metamorfoseado, transformado em coisas e seres. Através desse processo, Barros pratica a desalienação das coisas e dos seres negando suas convenções estabelecidas, sua poesia reinventa o que a sociedade capitalista moderna coisificou. No trecho do poema “Borboletas”, o eu lírico explica essa coisificação:

Borboletas me convidaram a elas.
O privilégio insetal de ser uma borboleta me atraiu.
Por certo eu iria ter uma visão diferente dos homens e das coisas.
(BARROS, 2000, p. 393)

Waldman (1990, apud MENEGAZZO, 1991) aponta mais elementos da poesia de Barros: além dos recursos do baixo (chão, as árvores, as raízes, os pequenos seres,...), há também os do alto (estrela, pássaro,...), os neologismos, as expressões populares, as coisas pegajosas, os caminhos, as paredes, os muros, etc. Waldman (1990, apud MENEGAZZO, 1991) completa afirmando que Barros também usa na sua poesia o que sobra da sociedade capitalista: os pobres, os loucos, os andarilhos, os vagabundos e os seres e objetos sem valor de troca. Observamos esses trechos do poema chamado “Poema”:

Poderoso para mim é aquele que descobre as
insignificâncias (do mundo e as nossas)
(BARROS, 2001, p. 403)

Com uma poesia que parece arrancada do chão, sua “degustação” exige do leitor uma transformação perceptiva e sensível para penetrar no universo poético barreano. O leitor precisa “olhar desconfiado” para a obra de arte, como afirma Menegazzo (1991), pois o que parece desconexo e fragmentário pode expressar a essência da realidade humana e da arte. Sua poesia mostra sua visão de mundo, de homem e da própria poesia do poeta, influenciada pelo telurismo.

2.4 Linguagem orgânica

Minhocas arejam a terra; poetas, a linguagem
(BARROS, 2085, p. 219)

Para expor sobre a linguagem da poesia de Barros, iniciaremos citando um comentário da pesquisadora Grácia-Rodrigues (2006, p.230) sobre sua linguagem poética:

Manoel de Barros deflagra, no seio da banalidade, o maravilhoso, o inesperado – enfim, o poético. Sua poesia sempre foge ao controle do que é conhecido, das evidências, do convencional da linguagem; desrespeita os códigos lingüísticos estabelecidos, constrói o discurso através de categorias gramaticais travestidas, de neologismos, de inversões na ordem frásica, e alia, a essas estratégias, o inusitado, a incongruência. A união de coisas que não têm relação aparente entre si dá o tom de sua poesia.

A partir dessas ideias, podemos pensar em Barros como um escritor que cria sua poesia usando uma linguagem do chão, do lodo. Tanto a terra, como as palavras passam por metamorfoses. Ao mesmo tempo em que umas nascem, outras se perdem, fogem do seu significado casual, para alcançar sentidos inalcançáveis na linguagem comum, é um trabalho de morte e ressurreição da palavra. Por isso, comparar a palavra poética de Barros com a terra é mostrar a reelaboração que o poeta faz com as palavras, originando sua linguagem poética universal.

Barros (1992) afirma salvar as palavras da morte em sua poesia, brincando com elas, ele inventa novas, dá outros significados às velhas, não as deixa residir na inércia do dia a dia, são animadas pelo poeta, ganham movimento em uma realidade imaginada, concretizada através de seus poemas. Segundo Waldman (1990 apud MENEGAZZO, 1991), ele extravasa os limites do dizível, criando com isso sua rebeldia poética. No haikai “41”, Barros conta para o leitor o que gosta de fazer com as palavras:

Palavras
Gosto de brincar com elas.
Tenho preguiça de ser sério.
(BARROS, 2001, p. 419)

Há palavras que são subterrâneas para ele, como: árvore, sapo, concha, chão, mato, água, pedra, caracol, orvalho e muitas outras. Elas orientam os seus descaminhos. Para Barros, as palavras não têm margens, isto é, não há limites, e conseqüentemente, ele as utiliza com total liberdade em seus poemas. Muitas vezes, o seu leitor se depara com composições lexicais irreverentes e inusitadas. Com isso, traz um rompimento da lógica racional da linguagem cotidiana e uma renovação para a poesia universal. O leitor percebe e vê o mundo pelo olhar diferenciado do poeta.

Nesse trecho do poema “Sobre importâncias”, Barros afirma o que gostaria de fazer com as suas palavras:

Agora, hoje, eu vi um sabiá pousado na Cordilheira
dos Andes.
Achei o sabiá mais importante do que a Cordilheira
dos Andes.
O pessoal falou: seu olhar é distorcido.
Eu, por certo, não saberei medir a importância das
coisas: alguém sabe?
Eu só queria construir nadeiras para botar nas
minhas palavras.
(BARROS, 2001, p. 407)

Barros, através de seus poemas, apresenta palavras que adquirem valor simbólico. Ele trabalha a linguagem tirando suas molduras determinadas, preconceitos linguísticos são deixados para trás. Através de metáforas poéticas, ele dá concretude as as concepções abstratas de poesia, suas palavras assumem novos sentidos e uma nova expressão em seu contexto poético.

O poeta mato-grossense (1992) afirma que não é poeta de paisagem, de ecologia, de folclore, de costumes, de histórias, é poeta de linguagem. Sua linguagem evoca palavras do chão pantaneiro, bem como da linguagem popular. Assim, é contínua, orgânica e simbólica, pois acompanha o ritmo da vida.

2.5 Imagens inusitadas

Imagens são palavras que nos faltaram.
(BARROS, 1989, p. 263)

As imagens poéticas de Barros se apresentam como ilógicas, estranhas e inusitadas. Seus elementos, muitas vezes, não combinam, não se relacionam, como estamos acostumados, ficando difícil sua compreensão, apenas pela imaginação podemos tentar essas associações. Assim, Barros usa essa falta de sentido para devanear sobre poesia. De acordo com Rita Paiva (2005, p. 156), “o devaneio é o meio pelo qual a imaginação criadora inaugura novos mundos que estão além da visão, os quais resultam da vontade aliada ao ato de imaginar.” E Paiva continua (2005, p. 155) afirmando que: “a imagem poética é intrínseca ao devaneio, [...]. Ao devanear, o sujeito habita o irreal e engrandece-o, imaginando horizontes infindáveis”. Talvez Barros queira mostrar que poesia é realmente a falta de sentido, é o brincar com as palavras e com as imagens.

Segundo Grácia-Rodrigues, (2006, p. 16) “as inusitadas associações de imagens revelam mundos invisíveis, tornam possível o que é impossível. Portanto, seja pelas metáforas, seja pelos recursos estilísticos de uma originalidade ímpar, é uma poesia fundamente marcada pelo inesperado.”

O poeta e teórico de poesia, Octavio Paz (1982, p.131), traz a seguinte ideia sobre imagens poéticas em seu livro *O arco e a lira* “[...], o poeta faz algo mais que dizer a verdade; cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência.

As imagens poéticas têm a sua própria lógica [...]” Barros envolvido em imagens infantis, surreais, distorcidas, deixa fluir a sua visão de homem e de mundo. Como um artesão inspirado, elabora sua poesia utilizando seu material de forma aparentemente absurda, o leitor fica inebriado por tantos recortes, inversões e loucuras concebidas nas suas imagens. Podemos pensar que as imagens poéticas de Barros nem sempre parecem ter coerência, mas o poeta consegue criar no cosmo ilógico a sua própria lógica, carregada de simbolismo.

Como já afirmamos no primeiro capítulo, segundo Jung (1977), os símbolos são como uma recompensa para o homem, que aumentou seu conhecimento científico e agora se sente isolado no mundo, pois perdeu o envolvimento com a natureza.

Outro ponto importante para nossa pesquisa é pensar nas intenções dos símbolos utilizados por Barros. Além do ilogismo das imagens que traz o estranhamento como reflexão e resgate da sua concepção poética e do telurismo como identificação do homem com a terra, acreditamos que o poeta queira também resgatar através dos símbolos o que o homem deixou de expressar no mundo atual, seus sentimentos, medos, perdas e descrenças, o poeta, talvez, tente exprimir o inexprimível, aquilo que se encontra no âmago do homem.

Em vários poemas estudados da obra de Manoel de Barros, *Poesia Completa* (2010), encontramos as imagens telúricas de Barros, construídas nos seus devaneios poéticos. Nos trechos dos poemas escolhidos abaixo, o poeta expõe o que suspeitamos ser seu duplo resgate:

8
 Nasci para administrar o à toa
 o em vão
 o inútil.
 Pertenço de fazer imagens.
 Opero por semelhanças.
 [...]
 Não tenho habilidade pra clarezas.
 Preciso de obter sabedoria vegetal.
 [...]
 (BARROS, 1996, p. 340)

Nestes versos do poema “8” retirado do livro *Livro sobre o nada* (2010), o eu lírico comunica sua habilidade poética, expondo e resgatando o processo do seu fazer poético. Já no poema “Despalavra” da obra *Ensaaios fotográficos* (2010), o eu lírico fala de um reino sem palavras, talvez o mundo das imagens, revelando tanto a visão de mundo do poeta, quanto as novas dimensões que só a poesia pode percorrer.

Despalavra
 Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino das
 despalavras.
 [...]
 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, 2000, p. 383)

No fragmento do poema “6” do livro *Retrato do artista quando coisa* (2010) percebemos a visão rasteira do poeta, que mostra como a adquiriu e revela seu fascínio pelas coisas simples:

6
 O ser da sociedade que é chutado como uma
 barata - cresce de importância para o meu
 olho.
 Ainda não entendi por que herdei esse olhar
 para baixo.
 Sempre imagino que venha de ancestralidades
 machucadas.
 Fui criado no mato e aprendi a gostar das
 coisinhas do chão –
 Antes que das coisas celestiais.
 (BARROS, 1998, p. 361)

A partir dessas análises, supomos que esse processo de reaproveitamento do que está à margem da sociedade, do que perdeu sua importância no mundo, inclusive a poesia, seja o percurso poético que Barros usa ao escrever. Por isso, cria essas imagens que só aparentam falta de lógica, mas que na sua essência tem uma ordenação. Essas imagens inacabadas, fragmentadas, subjetivas mostram seu modo de ver, de sentir o mundo e a poesia. É como se os segredos do seu universo poético fossem revelados pela magia das suas imagens simbólicas.

2.6 O aspecto telúrico e seu simbolismo

O chão é o ensino.
(BARROS, 1980, p. 184)

Considerando o lugar onde esse poeta nasceu e vive até hoje, poderíamos pensar que seu trabalho retrata simplesmente o regional, no seu caso, a região pantaneira. Como já afirmamos anteriormente, sua poesia ultrapassa esse limite. Barros usa o telurismo, isto é, a influência que recebeu do solo, na sua cultura, no seu modo de viver, na sua história, na sua linguagem, enfim, na sua vida, em sua arte. É como se ele “ciscasse” esse chão para achar suas raízes e criar sua linguagem poética. O poeta não fica só na esfera terrena, ele a ultrapassa, transformando seus elementos em matéria de poesia, através do seu devaneio poético. Seus elementos telúricos se edificam, recebendo sentidos que ultrapassam as fronteiras do uso comum, eles passam então a integrar uma esfera simbólica. Percebe-se uma analogia entre o arejamento da terra e o trabalho do poeta com as palavras. Sua linguagem de chão interioriza elementos culturais do homem e da terra.

Escolhemos alguns fragmentos de poemas para retratar o que afirmamos anteriormente, o trabalho de Barros com os elementos da terra, seres, coisas e até mesmo palavras oriundas da cultura pantaneira, transfigurados em elementos poéticos.

Neste trecho do poema “Passos para a transfiguração”, Barros confirma que é do chão que nascem suas palavras, principalmente das baixezas do chão:

E tão subterrânea a instalação das palavras em meu canto como os silêncios
conservados no amarelo.
(BARROS, 1985, p. 224)

Nesse trecho, Barros mostra o processo das palavras no seu canto, isto é, nos seus versos, como as palavras se encontram, se instalam. Ele traz essa mistura sinestésica entre som e tom, o silêncio e a cor amarela, para comparar o seu encontro íntimo com as palavras. Para ele, a palavra alucina o poeta, o embriaga e nada melhor do que um encontro sinestésico para construir essa imagem poética. As imagens caóticas, inconscientes e de sonhos que encontramos nos seus poemas refletem essa loucura que Barros faz em seu brincar com as palavras.

No poema “III – Nascimento da palavra” do livro *O guardador de águas* (1992), Barros compara o nascimento de uma palavra com o nascimento de uma semente:

Nascimento da palavra:
 Teve a semente que atravessar panos podres, criames
 De insetos, couros, gravetos, pedras, ossarais de
 Peixes, cacos de vidro etc. – antes de irromper.
 [...]
 (BARROS, 1989, p. 240)

Essa imagem rememora o caminho difícil por onde a semente passa para encontrar o sol, porém marcada por um processo natural. Esse símbolo, a semente, esclarece qual é o significado da palavra poética para Barros, já que seu nascimento é algo difícil e ao mesmo tempo natural, pois, sendo inevitável à germinação da semente, assim como é inevitável à germinação da palavra no poema.

A natureza, segundo Barros (1992), é uma força que o inunda, o enche de flores, cores, insetos, etc., até a sua parada total, a partir daí, ele apodrece para a poesia. Ele é totalmente tomado por ela, a natureza comanda o seu trabalho, sendo a válvula que impulsiona sua arte.

A terra é outro elemento marcante encontrado em vários poemas ao longo de suas obras. Parece que essa massa primordial não só os habita, mas também reside no próprio poeta. Para ilustrar essa característica de Barros, selecionamos alguns fragmentos de poemas, que trazem a imagem da terra:

Terreno de 10x20, sujo de mato – os que
 nele gorjeiam: detritos semoventes, latas
 servem para poesia
 (BARROS, 1970, p. 145)

Ver a força obscura da terra que os frutos alimenta,
 vamos ouvi-la e vê-la: ...
 (BARROS, 1947, p.78)

A água também é um elemento sempre presente em seu mundo poético. Ela purifica, alimenta, lava a sujeira, traz movimento a sua poesia, certo fluir. Neste trecho do poema “Lembranças”, o poeta fala da água como um rio que o atravessa:

Um grande rio de poesia
Atravessa-me, doce...
(BARROS, 1947, p. 75)

Segundo Eliade (1993, p. 153), “as águas são os fundamentos do mundo inteiro, são a essência da vegetação, o elixir da imortalidade, [...], asseguram a vida longa, força criadora e o princípio de toda cura.”

Eliade (1993) também afirma que, a água é a fonte da existência, um elemento primordial. A imersão nela representa um novo nascimento, pois ela é o símbolo da vida.

Para Bachelard (1998, p.7), “a água é realmente um elemento transitório”. E ele continua (1998, p. 193) “a água é a senhora da linguagem fluida, da linguagem contínua, continuada, da linguagem que abranda o ritmo, que proporciona uma matéria uniforme a ritmos diferentes”.

De acordo com os conceitos de Eliade e Bachelard sobre a água, podemos supor que esse símbolo tão integrado e persistente na poética barreana, faz-nos pensar sobre a sua linguagem, que é fluída, tem ritmo e movimento. Outra recorrência é sobre o mundo paralelo que Barros cria, onde a água é um elemento fundamental e assegura a continuidade do seu cosmo poético.

Eliade (2002, p. 131) diz, “a força representada por um símbolo da fertilidade manifesta-se em todos os níveis cósmicos”. E porque não pensar no nível cósmico da poesia, assim vale destacar outros símbolos férteis que aparecem, com frequência, na poética de Barros. Selecionamos alguns trechos de poemas para exibí-los:

As plantas
Me ensinavam de chão.
Fui aprendendo com o corpo.

Hoje sofro de gorjeios
Nos lugares puídos de mim.
Sofro de árvores.
(BARROS, 1960, p. 115)

Eliade (1993, p. 129) explica que, “a vegetação implica as ideias de morte e de renascimento, de luz e de obscuridade, de fecundidade e de opulência, etc.” A vegetação tanto mostra sua beleza, como a esconde, traz sombra e serve como refúgio. A vida acontece em uma árvore, em um arbusto e em uma simples flor. Nos poemas de Barros a vida também acontece, seres brotam de seus versos e um sistema vital é concebido, as palavras ao mesmo tempo que se exibem, se escondem, como a vegetação, nas entrelinhas dos seus versos os sentidos ficam refugiados, cabe ao leitor ceifá-lo para tentar dar significado àquela construção, a vegetação pode ser vista como um símbolo da poesia barreana.

Outro símbolo constantemente presente em sua poesia é a pedra. Não é simplesmente uma pedra, é um ser no qual o poeta se incorpora para sentir, viver e ver o mundo. Esse mineral deixa de ser um simples elemento, pois o poeta dá voz a ela, a pedra vem à luz, aparece. Por meio da sua poesia, o poeta descobre o segredo de penetrar no interior das coisas. Bachelard (2003, p. 3) afirma: “A vontade de olhar para o interior das coisas torna a visão aguçada, a visão penetrante. Transforma a visão numa violência. Ela detecta a falha, a fenda, a fissura pela qual se pode violar o segredo das coisas ocultas.” Só a palavra poética pode ajudar o poeta a descobrir o ser e violar seu segredo. Em seus poemas a pedra ganha vida e o poeta passa a fazer parte dos versos. Palavras, poeta e seres ínfimos se misturam, integrando o homem e a natureza.

De acordo com Eliade (1993, p. 175), “o rochedo revela-lhe qualquer coisa que transcende a precariedade da sua condição humana: um modo de ser absoluto. A sua resistência, a sua inércia, as suas proporções, tal como os seus contornos estranhos, não são humanos: eles atestam uma presença que fascina, aterroriza, trai e ameaça. O homem encontra um mundo diferente do que ele vive.”

Todos esses símbolos da fertilidade, que Barros usa na composição da sua arte, na verdade, falam conosco, mexem com os nossos sentidos, nos levam para o seu mundo paralelo. Esses símbolos, como as palavras, perdem os limites concretos e transcendem para o mundo poético. Mesmo fragmentários, eles formam um sistema, um retrato do mundo, só que baseado na criação poética, por isso, ele nos faz olhar o mundo através da janela da poesia. Com isso, o leitor tem a chance da reflexão, de olhar também diferente, como o poeta, para a poesia, para a vida e seu percurso. Segundo Eliade (2002, p. 13): “O símbolo revela certos aspectos da realidade – os mais profundos – que desafiam qualquer outro meio de conhecimento.” Desvendar esse

mundo simbólico aparentemente simples do poeta é um desafio, seres e coisas ínfimas parecem revelar aos nossos sentidos sua concepção poética.

3 O ASPECTO TELÚRICO NA OBRA *TRATADO GERAL DAS GRANDEZAS DO ÍNFIMO* (2010) E SUA MANIFESTAÇÃO NO POEMA “POIS POIS”.

3.1 A obra

Nesta etapa do trabalho, discutiremos a questão do telurismo na obra *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo* (2001), e mais profundamente, em um dos seus poemas, intitulado “Pois Pois”. O interesse por essa obra foi motivado pelo material poético, que aparece carregado de imagens da terra, dos pequenos animais e das coisas sem importância para o homem, e também, pelo aspecto de arte poética pessoal de que a obra parece tratar. Investigar os símbolos telúricos como expressão de sua concepção de poesia e de arte é um dos interesses desta pesquisa.

O título do livro faz uma brincadeira com o *Tratado Geral das Grandezas do Brasil*, escrito pelo primeiro historiador brasileiro, o Gândavo (Pêro de Magalhães Gândavo), afirma Barros em uma entrevista concedida a Marcelino Freire. Essa brincadeira inspira um tom irônico, pois segundo o site da Nupill (Núcleo de Pesquisas em informática, Literatura e Lingüística), a obra *Tratado Geral das Grandezas do Brasil* traz as imensas riquezas de nossa terra, nosso povo e nossos costumes, nossa comida, nossos bichos, enfim inúmeras descrições sobre o nosso país encomendadas pelo Príncipe Dom Henrique, Cardeal, Infante de Portugal, enquanto *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo* traz as imensas riquezas do material poético de Barros, seus seres e coisas pequenas e sem valor, mas de muita importância para sua poesia, pois constituem seus elementos simbólicos. Logo em seguida, um trecho da entrevista concedida por Barros:

Imagino que cumpri minha vocação do jeito que pude. Mas falta sempre o resto. E o resto parece ser tudo. Aliás, Lacan entregava aos poetas a tarefa de contemplar os seus restos. Eu contemplo os meus. Pois o que me falta sempre há de ser escrever o resto. Estou com um livro pronto. Quando for ao Rio eu já entrego para a Record. Se chama *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo*. O título faz uma brincadeira com o *Tratado Geral das Grandezas do Brasil*, escrito pelo primeiro historiador brasileiro, o Gândavo. No *Tratado*, falo de cisco, de madeiras, dos seres e das coisas desimportantes. Já usei esse nome em outros poemas. O ínfimo sempre está comigo. O poema que vai de-junto leva o tom do livro.²

² Em entrevista a Marcelino Freire, artigo Continente online.

Dividida em duas partes tituladas: “Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo” e “O livro de Bernardo”, a obra apresenta na primeira parte, dezoitos poemas livres, com ritmos irregulares, que falam sobre ciscos, restos, miudezas, pequenos animais, minerais, pessoas desimportantes, disfunções de poetas, entre outros. Sobre a estrutura, há desde pequenas narrativas sobre costumes, como no poema “A namorada”, onde o eu lírico relembra o namoro na época da onça, como poemas que parecem verdadeiras notas explicativas, onde encontramos até mesmo enumerações de disfunções poéticas, como no poema “A disfunção”.

A segunda parte começa com dois poemas: “Pois Pois” e “O bandararra”, que parecem introduzir, nessa obra, a personagem Bernardo da Mata. O primeiro exhibe uma descrição de Bernardo como poeta e o segundo parece continuar falando desse *alter ego* de Barros, mas não explicitamente como no primeiro, agora, ele é tratado como o bandararra, isto é, o vadio. O livro segue com cinquenta e dois haikais, que trazem inúmeros elementos do Pantanal, formando imagens ilógicas num cosmo totalmente tomado pela poesia, onde sensações e emoções afloram dos versos.

Em ambas partes do livro, Barros brinca com as categorias gramaticais e com as organizações sintáticas, apresenta sentenças desordenadas, desviadas do uso habitual, neologismos e palavras que parecem desprendidas dos seus sentidos. Como efeito, nos deparamos com uma poesia que surpreende e que traz estranhamento. Imagens ilógicas, metáforas e impressões sinestésicas também fazem parte dessa obra, revelando uma poesia muito mais visual, com imagens formadas a partir de elementos da realidade, que se misturam e dão origem ao seu mundo fantasioso. Muitos poemas são construções imagéticas carregadas de símbolos telúricos.

Quanto à musicalidade dos poemas, há estrofes de diversos tamanhos com versos livres e brancos, com ritmo solto, com acentos diferentes e com rimas ocasionais. A respeito das figuras sonoras, temos várias aliterações, assonâncias e repetições de palavras. Todos esses recursos utilizados pelo poeta fazem de sua poesia uma construção livre, sem regras pré-estabelecidas, sendo considerado um poeta inovador. Não há limites para as palavras, os sons, as sensações e as imagens, sua poesia caminha e se constrói entre esses elementos.

3.2 Manifestações telúricas na obra

Manoel de Barros pode ser considerado um poeta contemporâneo crítico, pois além de conceber poemas, fala de poesia e expõe através da sua arte, sua concepção poética pessoal. A contemporaneidade trouxe a confluência de todas as estéticas, não há mais um único movimento, os poetas seguem a sua própria individualidade. Com isso, o poeta sente necessidade de entender a poesia da sua época, assim ele passa a refletir a própria forma de concebê-la.

Barros escolhe determinados elementos para dar significação a sua poesia. Com eles, constrói sua realidade paralela, seu mundo poético e principalmente sua concepção de poesia. Como um poeta da modernidade, possui uma perspectiva crítica sobre ele mesmo. A estudiosa Maria Adélia Menegazzo (1991) afirma que a poesia de Barros descreve a própria arte.

O principal tema da obra estudada *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo* é a poesia, pois em ambas partes do livro identificamos um eu lírico que fala sobre essa arte, a descreve, mostrando sua concepção e seu percurso de construção. A metapoesia fica evidente, já no primeiro poema: “A disfunção”, o eu lírico apresenta sua concepção de poeta:

Se diz que há na cabeça dos poetas um parafuso de
a menos
Sendo que o mais justo seria o de ter um parafuso
trocado do que a menos.
A troca de parafusos provoca nos poetas uma certa
disfunção lírica.
Nomearei abaixo 7 sintomas dessa disfunção lírica.
1 – Aceitação da inércia para dar movimento às
palavras.
2 – Vocação para explorar os mistérios irracionais.
3 – Percepção de contigüidades anômalas entre
verbos e substantivos.
4 – Gostar de fazer casamentos incestuosos entre
palavras.
5 – Amor por seres desimportantes tanto como pelas
coisas desimportantes.
6- Mania de dar formato de canto às asperezas de uma pedra.
7 – Mania de comparecer aos próprios desencontros.
Essas disfunções líricas acabam por dar mais
Importância aos passarinhos do que aos senadores.
(BARROS, 2001, p. 399)

Nesse tratado de poesia, como o próprio escritor nomeia, encontramos o poeta como um demiurgo que, a partir da mistura das substâncias e seres oriundos da terra, cria sua massa poética, ou seja, o seu universo poético. Ele também apresenta os caminhos incertos que percorre em meio aos símbolos telúricos, que o paralisam, fazendo-o seguir por desertos incertos, como afirma neste trecho do poema “Miudezas”:

Uma espécie de gosto por tais miudezas me paralisa.
Caminho todas as tardes por estes quarteirões
Desertos, é certo.
(BARROS, 2001, p. 409)

Pode-se dizer que Barros é um vidente diferente, vê o mundo de forma incomum, dando importância às coisas e seres sem valores para a sociedade, através da sua visão ilógica e distorcida de mundo. O poeta mato-grossense chega a criar personagens que ilustram seus pensamentos desvirtuados do que é comum. Como um ser telúrico, se metamorfoseia, se desdobrando em *alter egos* como: o menino, o vidente, o louco, Sabastião (o urubuzeiro), Joaquim Sapé (o andarilho), Bernardo da Mata (o bandararra), o catador de parafusos enferrujados, a formiga, a pedra, enfim, Barros se transforma nesses seres, que motivados por sua inspiração poética, falam de poesia e exibem nos seus versos, suas sensibilidades quanto aos insignificantes e as insignificâncias, denunciando o mundo caótico da sociedade capitalista contemporânea.

No poema “O vidente”, um menino vê o que os outros não veem, isso nos traz a figura do poeta, um ser que vê além da normalidade, que usa os sentidos apuradamente e até mesmo misturados para mostrar o seu mundo. Esse vidente não é aquele que vê o futuro, mas aquele que vê o que muitos não conseguem, como um ser que possui uma visão diferenciada. Talvez sua intenção com sua arte seja mostrar o mundo pelos seus olhos, permitindo aos outros, seus leitores, a ultrapassagem dos limites. Neste trecho do poema “O vidente” fica clara a diferença de visão de um poeta, no caso, o menino e dos outros, no caso, a turma:

Primeiro o menino viu uma estrela pousada nas
pétalas da noite
E foi contar para a turma.
A turma falou que o menino zoroava.
[...]
(BARROS, 2001, p. 404)

De acordo com Menegazzo (1998, p. 16), “a visão de poesia como artefato construído a partir do fragmento, do *nonsense*, das ruínas, norteia a obra de Manoel de Barros.” E Volobuef (2008, p. 23) completa dizendo que a poesia fragmentada exige do leitor uma leitura individual e subjetiva, sendo que a estrutura fragmentária é um enigma para ele, o texto aparece desordenado, em pedaços. Com uma poesia que parece arrancada do chão, sua “degustação” exige do leitor uma transformação perceptiva e sensível para penetrar no seu universo poético. O leitor precisa “olhar desconfiado” para a obra de arte, como afirma Menegazzo (1991), pois o que parece desconexo e fragmentário pode expressar a essência da realidade humana e de sua arte.

Principais elementos do cisco são: gravetos, areia,
cabelos, pregos, trapos, ramos secos, asas de mosca,
grampos, cuspe de aves, etc.
[...]
O cisco há de ser sempre aglomerado que se iguala
a restos.
Que se iguala a restos a fim de obter a contemplação
dos poetas.
(BARROS, 2001, p.400)

Observamos o seu olhar para essas coisas fragmentadas e espalhadas pelo chão, como uma tentativa de juntá-las, como já afirmamos, é como se juntasse os fragmentos espalhados dele mesmo, sua “unidade perdida”.

O notório é que, apesar de juntar pedaços, cacos, ciscos, restos, enfim, tudo que o homem rejeita, Barros concebe sua poesia como uma unidade poética, apesar da composição fragmentária. Waldman (1990, apud MENEGAZZO, 1991) declara que Barros se considera um poeta das ruínas, das coisas fragmentadas, do homem fragmentado, que perdeu suas crenças. É como se essas coisas inúteis e seres ínfimos completassem o homem. O artista busca sua essência em fragmentos cada vez menores.

Novamente nesta obra, seu material poético são os ciscos, os passarinhos, as formigas, as pedras, os caramujos, as tartarugas, as rãs, as latas, as pombas e os sabiás, que compõem e dão vida a sua arte. A natureza é sua matéria-prima de poesia, esse material telúrico passa por um processo de metamorfose para a composição da sua linguagem poética.

Barros usa elementos reais do mundo exterior, na formação do seu trabalho poético. Sua matéria-prima é retirada do ambiente comum, como o Pantanal, e reorganizada em seu espaço de arte. Essa reorganização faz com que esses elementos

adquiram novos sentidos, até mesmo inusitados, jamais esperados pelo leitor. Por meio desse processo, Barros cria uma arte que interioriza esses símbolos do chão, na formação da sua linguagem enigmática, cifrada e poética, apresentando imagens que compõem sua arte e sua reflexão poética particular. Sua lírica é composta a partir de elementos do regional, que trabalhado poeticamente, adquire *status* de universal. Barros vê em cada ser e coisa insignificante um universo em expansão para a poesia, de forma que uma simples lata jogada na rua pode tornar-se fonte de inspiração e criação.

Como já afirmamos anteriormente, as pessoas marginalizadas também estão presentes nesta obra: Sabastião, Joaquim Sapé, Bernardo da Mata, o catador, o bandararra, o andarilho, o louco e o menino. Essas pessoas criadas por Barros parecem estar em contato direto com o chão, cada um de certa maneira tem ligação com os símbolos telúricos. O poeta descreve suas personagens elevando-as ao mesmo nível dos elementos e seres ínfimos da natureza. Percebemos esse traço de sua poesia em: Sabastião, homem parecido com caranguejo que trabalhava de urubuzeiro e conversava em estrangeiro com urubus; no menino vidente, que apertava parafuso no vento e via o dia parado em cima de uma lata; no Joaquim Sapé, que tinha ornamentos de trapos pelo corpo e um olhar distorcido sobre a natureza e em Bernardo da Mata, que via e ouvia a natureza e tinha cacoete para poeta. Esse traço de aproveitar o que é deixado de lado é uma forte característica de sua poesia. Segundo Stessuk na obra *Poéticas do Detrito: Kurt Schwitters e Manoel de Barros* (2007, p. 50):

[...]: a lírica de Manoel de Barros procura resgatar, para o mundo poético, o ser humano posto a margem pela sociedade, i. e., o ser humano transformado numa coisa que, uma vez explorada ao máximo e já sem utilidade no mundo prático, é deixado a deriva como resíduo; por outro lado, as coisas por si mesmas, os objetos ínfimos que também foram largados de lado como lixo, irmanam-se, no abandono, como o ser humano rejeitado

Na sua poesia, os pobres, os loucos, os mendigos, enfim quem geralmente é rejeitado pela sociedade, tornam-se importantes habitantes do seu cosmo poético, pois lhes são atribuídas funções de destaque. Através desses *alter egos*, percebemos a intenção de Barros em mostrar e em resgatar a ligação do homem com a natureza. A conexão desses seres quase em estado primitivo com o chão resgata a condição de ser natural do homem, ajuda-nos lembrar que apesar da nossa imensa distância com o mundo natural, também fazemos parte dele. Barros nos auxilia a recuperar a unidade

perdida do homem com a sua origem. Quando nos deparamos com seres que ganham vozes em sua poesia, temos a oportunidade de pensar mais intimamente com eles, observando sua essência e sua importância no mundo. O poeta torna-se o criador e adquire o poder de nomear essa realidade paralela, mas eficaz, na busca de novos valores para a vida e para a arte.

Sobre a coisificação do ser humano e a humanização dos seres, Barros volta a apresentá-los nesta obra. De acordo com Waldman (1990, apud MENEGAZZO, 1991), quando o homem é descentralizado de sua dominação sobre a natureza, ele se iguala aos outros seres, passando pelo mesmo processo: nasce, vive, morre e se transforma. Quando o poeta se coisifica, ele recebe os ensinamentos das coisas e dos seres. No poema “A pedra” percebemos o olhar do eu lírico na pedra, pois ele torna-se uma:

Pedra sendo
 Eu tenho gosto de jazer no chão.
 Só privo com lagarto e borboletas.
 [...]
 Há outros privilégios em ser pedra:
 [...]
 (BARROS, 2001, p. 405)

O olhar rasteiro de Barros sobre as coisas é uma espécie de penetração. Nessa metamorfose, o poeta descobre o outro na poesia, em vez de dominar a natureza, é ela que o domina e ele permite que isso ocorra, pois deseja ampliar seus limites. Para que tal domínio ocorra, o poeta recorre à uma linguagem primitiva, sem as utilidades impostas à palavra pelo mundo atual, tentando desalienar as coisas e os seres já coisificados.

A sinestesia mais uma vez mostra-se em sua poesia. Ela é sinestésica porque seu material poético faz uma alquimia entre cores, cheiros, sons, imagens e texturas mexendo com os nossos sentidos, praticamente todos os seus efeitos são conseguidos dos sentidos em contato com a natureza.

[...]
 É só pelo olfato esse homem descobria as cores do
 amanhecer.
 (BARROS, 2001, p. 412)

Sua linguagem é retirada do chão pantaneiro, que se torna seu espaço poético, é dele que brota sua poesia. O poeta continua brincando com as palavras, como nas suas obras anteriores, ele concebe a elas dimensões muito maiores do que os meros significados que possuem. Elas se misturam, ocupam lugares nunca antes conquistados, dimensões intangíveis no mundo real. Parece que deixar anormal o sentido das palavras é a normalidade de Barros.

“Nessa perspectiva, a palavra é o único ser que, ao criar o incriado, é capaz de reordenar o universo e ao mesmo tempo falar sobre si mesma. E desse modo auto reflexivo ela será eterna e terá sempre o seu lugar no tempo”, segundo Menezes (2001, p. 88)

Menezes (2001) também afirma que Barros tira a linguagem de seu lugar comum dentro do cotidiano e retorna a sua fonte original. Essa ação de retirar as palavras sugere uma imagem de fragmentação do universo. A partir dessa fragmentação, o poeta recria o universo pela linguagem. Em sua poesia, ele vai recriando o mundo pela palavra.

Suas palavras são ocupadas pelas imagens. Através dessa linguagem cifrada, repletas de ambiguidades, o poeta desafia o leitor a conhecer, a descobrir e a pensar sua poesia, seu mundo poético. Sua arte tem que ser entendida por ela mesma, a poesia pela própria poesia.

Enfim, a obra *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo* traz a poesia orgânica de Manoel de Barros, isto é, a natureza como fonte vital de sua criação poética.

Como já afirmamos no segundo capítulo, o mundo simbólico de Barros é formado por símbolos telúricos organizados em metáforas que trazem como imagens sua concepção de poesia. O poeta usa o poder da palavra para recriar o universo, isto é, para reorganizar o mundo em pedaços. Assim, a terra e seus elementos, seus seres ínfimos, são fontes de inspiração para a construção de uma realidade fantasiosa, sua poesia, mas que encontra no indizível da palavra, a sua concretude. Devanear por esses símbolos parece ser um dos percursos poéticos que Barros usa para a concepção da sua arte.

3.3 O poema: “Pois Pois”

A escolha do poema “Pois Pois” se deu pela sua linguagem orgânica e pelo seu assunto principal, o poeta alquimista, que combina elementos da natureza na produção da palavra rara, a poesia.

POIS POIS

O Padre Antônio Vieira pregava de encostar as orelhas
na boca do bárbaro.
Que para ouvir as vozes do chão
Que para ouvir a fala das águas
Que para ouvir o silêncio das pedras 5
Que para ouvir o crescimento das árvores
E as origens do Ser. Pois Pois.
Bernardo da Mata nunca fez outra coisa
Que ouvir as vozes do chão
Que ouvir o perfume das cores 10
Que ver o silêncio das formas
E o formato dos cantos. Pois Pois.
Passei muitos anos a rabiscar, neste caderno, os
escutamentos de Bernardo.
Ele via e ouvia inexistências. 15
Eu penso agora que esse Bernardo tem cacoete para
poeta.
(BARROS, 2001, p. 411)

Nesse poema, Barros traz sua concepção acerca do que é ser poeta, o eu lírico vai construindo ideias, de acordo com os “ensinamentos” sobre a linguagem do padre Antônio Vieira e a observação da sensibilidade de Bernardo da Mata com relação aos elementos da natureza. O criador poético expõe seu olhar crítico sobre a figura do poeta.

O título “Pois Pois” sugere um tom informal ao poema, apresenta um eu lírico que problematiza ao longo dos seus versos, como chegou ao conceito de poeta. Quanto ao som produzido com a repetição da palavra “pois”, suscita musicalidade e ênfase nos fatos anunciados. É interessante notar que a expressão “pois, pois”, reaparece mais duas vezes no texto. Sua primeira aparição expõe o *alter ego* de Barros, que exhibe na prática o que foi transmitido pelo padre, como uma qualidade inata e na segunda, conclui a percepção do eu lírico a respeito do poeta através da sua argumentação, que mostra a veracidade da sua concepção. “Pois Pois” remete-nos à expressão “ora, pois” muito usada pelo povo português, com isso sentimos que o eu lírico tenta nos convencer não

só pelos fatos apresentados, mas também pela própria oralidade exprimida no poema, a sua influência poética.

A narrativa do poema é construída a partir da seguinte lógica: o poeta mistura a experiência com a linguagem de um personagem histórico, o padre Antônio Vieira, com a vivência de uma personagem ficcional, o *alter ego* Bernardo da Mata, para construir sua noção de poeta. Não há contradição, tudo parece adquirir uma coerência atestada, apesar da ilogicidade em alguns versos como: “Que ouvir o perfume das cores; Que ver o silêncio das formas; Ele via e ouvia inexistências;” e outros, todos trazem imagens inusitadas, que mexem com os nossos sentidos.

Quanto a sua estrutura, os versos têm tamanhos diferentes, variando de duas até dezessete sílabas métricas, essa irregularidade métrica marca o ritmo do poema, causando uma sensação de veracidade para os fatos apontados, já que os fatos narrados se concretizam nas descrições e sínteses em determinados versos. Os mais longos expressam a introdução de importantes fatos expostos no poema, como uma forma de chamar a atenção do leitor através da presença da narratividade, os medianos, entre nove e sete sílabas trazem os atributos dos poetas através de descrições e o mais curto, traz apenas uma palavra: “poeta”, como uma síntese do tema. Lembremos também que Barro não é um poeta das formas fixas, ele é um poeta das misturas, do não convencional, do irregular.

Outra peculiaridade são os *enjambements* entre os versos, que criam uma expectativa, isto é, uma falta de sentido que precisa ser completada. Como no final do verso um, o leitor espera o lugar onde o padre aconselha “encostar as orelhas”; no verso três parece que encontramos um complemento para o verso dois, mas o poeta pontua esse último verso com ponto final, então fica a intenção, de propósito ou não, do eu lírico em não completar o verso dois, ou gerar um estranhamento do verso três, que parece sem começo, já que é iniciado pela conjunção “que”. Outra curiosidade do poema é o encadeamento iniciado no verso dois e terminado no verso sete, o mesmo processo se repete do verso oito até o verso doze, com isso o eu lírico traz as influências sofridas por esse poeta, que necessita operar uma alquimia entre os elementos da natureza para conceber sua poesia, é importante notar que como os *enjambements* esses símbolos se complementam.

O estrato ótico do poema apresenta a integração dos versos e das ideias expostas, não há reticências, nem linhas em branco, todos os versos formam uma unidade, o que

nos leva a pensar na credibilidade do poeta sobre o assunto tratado, ele não dá indícios de dúvidas sobre o tema.

O ritmo é solto e irregular, os acentos não são fixos, e há escassa pontuação, por isso, a cada leitura podemos inová-lo, não há a obediência às regras métricas clássicas. Não há rimas externas, mas há internas, que são encontradas na musicalidade do poema expressas nas aliterações, assonâncias e repetições de palavras, que suscitam além do ritmo do poema, também interpretações variadas. Quanto às aliterações, a consoante R aparece várias vezes no primeiro verso, trazendo uma certa vibração e uma sensação de retardo na leitura, parece que o poeta deseja chamar a atenção do leitor para a importância da informação contida nesta linha do poema. No verso dois, encontramos a repetição da consoante B, realçando as palavras com um fechamento na sua pronúncia, ou melhor, um direcionamento no reforço entre os dois termos “boca” e “bárbaro”. O S revela os sons da natureza, como água que corre, as pedras que rolam, ou o chão que é revolvido, notamos sua presença inúmeras vezes no poema, trazendo uma harmonia sonora aos versos. As oclusivas T, B e D aparecem no verso catorze causando uma certa ligação entre as palavras, uma unidade concebida pelos sons. A respeito das assonâncias, as vogais A e O são as que mais se repetem, a primeira traz um som aberto, com mais vivacidade, como o fluido das águas e os movimentos seres da natureza, a segunda um som mais fechado, que com sua rispidez, sugere a secura e a dureza de elementos da natureza como árvores, chão e pedras. Barros (1992, p. 334) em uma entrevista a *Revista Bric-a-Brac* diz: “Aproveito do chão assonâncias, ritmos.” A alternância entre essas vogais traz uma certa melodia ao poema. A incidência do I no verso quinze chama a atenção, talvez esse seja o objetivo do eu lírico, enfatizar as sensações do poeta, através da musicalidade do verso. Com relação às repetições de palavras, temos a recorrência da conjunção “que” e da conjunção “pois”; dos verbos “via”, “ouvia” e “ouvir”; dos substantivos “formas”, “formato”, “vozes”, “chão”, “silêncio” e do nome próprio “Bernardo”. Essa característica cria no poema ecos que trazem sonoridade à palavra poética, enfatizando vocabulários importantes para Barros, como: verbos que sugerem sensações e mexem com os nossos sentidos; termos relevantes à musicalidade da poesia “vozes e silêncio” e o próprio nome do seu alter ego “Bernardo” que aparece no decorrer das obras manoelinas.

Outro elemento estrutural da sonoridade do poema é a repetição da conjunção “que” no início de alguns versos, esse recurso usado por Barros, é chamado anáfora, e também era apresentado pelo padre Antônio Vieira nos seus sermões, como recurso

expressivo. Mais uma vez, o poeta mato-grossense parece incorporar as marcas de estilo do seu mestre, apesar dessa construção soar estranha para o português do Brasil, é comum para o português de Portugal. O eu lírico parece ter a necessidade de não só, declarar os “ensinamentos” do padre, mas também mostrar através dos seus versos, as influências que recebeu. Outra questão sobre a repetição da preposição “que” é quando o padre declama seus ensinamentos sobre o que é ser poeta, usando a preposição “que” mais o termo “para”, já na fala do eu lírico sobre o fazer de Bernardo, há a elipse da palavra “para”, talvez seja uma maneira encontrada pelo poeta de diferenciar sua arte da arte do padre Vieira. O “para” apresenta o sentido de finalidade e objetividade, possivelmente Barrosqueira mostrar que seu trabalho com a palavra poética seja mais livre, sugira mais do que diga. Com isso, o poeta passa a ser um fingidor, finge total liberdade de criação, sem intenções, mas na verdade, toda sua criação tem realmente propósitos e seu trabalho com a arte é pensado.

Sobre a estrutura lexical do poema, verificamos a importância das imagens para o poeta, pois os substantivos imperam na quantidade, há poucos advérbios e locuções adjetivas. Os verbos aparecem, a maioria, no passado, mostrando a visão do poeta sobre o conteúdo do poema com certo distanciamento, apenas no penúltimo, o verso dezesseis, o eu lírico usa o verbo pensar no presente do indicativo, se aproximando do conteúdo e concluindo sua opinião crítica. Outra característica comum do estilo poético manoelino é a criação de neologismos, encontramos “escutamentos” no poema, uma mistura do verbo escutar com o sufixo -mento, criando um novo substantivo. Essa palavra é usada como um elo entre o padre Vieira, o *alter ego* de Barros - Bernardo da Mata e o eu lírico. A relação se estabelece da seguinte forma: através do olhar crítico do eu lírico enxergamos a aproximação entre a concepção de poeta do padre Vieira e os traços na personalidade de Bernardo, sugerindo sua vocação inspirada. A mistura entre o erudito e o popular também ocorre, como o uso das palavras “pregava” e “inexistências”, e as expressões populares “encostar as orelhas na boca” e “cacoete”, estilo usual da sua linguagem poética.

A boca é uma palavra-chave desse poema, é uma metonímia usada pelo poeta para falar da linguagem corrente. Essa imagem guia-nos para a oralidade da língua, a palavra colocada para fora, num estilo inovador.

Uma das influências mais importantes da formação do poeta Manoel de Barros é a do padre Antônio Vieira, jesuíta da Companhia de Jesus, desenvolveu um trabalho inusitado com a linguagem em suas obras. Segundo Waldman (1990, apud

MENEGAZZO, 1991, p. 29, aspas da autora), Barros é um “leitor assíduo dos clássicos portugueses (Vieira, Camões, Camilo Castelo Branco) que lhe emprestam muitas vezes o léxico e a sintaxe, [...], como todo o artista consciente, só ‘erra’ depois de ter feito um inventário dos processos da língua.” O poeta entrou em contato com a sua obra, ainda na época de colégio, quando foi estudar em um seminário no Rio de Janeiro. Ficou apaixonado pelo trabalho do padre com a sintaxe e com sua construção sofisticada. Em uma entrevista concedida a José Castello para a revista eletrônica *Agulha*, Barros (2005) afirma: “Vieira não tinha o menor apreço pela verdade, ele gostava é da frase. Se você quiser tornar-se cristão lendo Vieira, não se tornará. Se quiser tornar-se escritor, poderá tornar-se.”

A citação da figura do bárbaro no poema traz a relação intensa entre o padre Vieira e os índios, considerando que em seus sermões, o missionário denunciava a escravidão e a exploração da mão-de-obra indígena. O jesuíta usava a linguagem do bárbaro, no caso, nossos indígenas, para ser ouvido, sua linguagem misturava o popular e o erudito. Essa inovação influenciou a linguagem poética de Barros, que também mescla o clássico e o coloquial. Ainda na entrevista para Revista *Bric-a-Brac*, Barros (1992, p. 324) deixa bem claro o significado da linguagem do padre Vieira para sua arte: “Eu não gostava de refletir, de filosofar; mas os desvios linguísticos, os volteios sintáticos, os erros praticados para enfeitar frases, os coices na gramática dados por Camilo, Vieira, Camões, Bernardes – me empolgavam. Ah, eu prestava era praquilo! Eu queria era aprender a desobedecer na escrita.”

O poeta Manoel de Barros salva as palavras do seu estado letárgico, voltando ao nascimento delas, onde tudo começou, criando uma linguagem renovada. Mantém uma relação de liberdade com a palavra, que foge da norma determinante, ultrapassando limites do código linguístico estabelecido. Sua linguagem então, deixa de ter peculiaridades do uso comum, e passa a compor uma esfera inebriada pela palavra viva, contínua e fluida, por esses traços consegue compor sua poesia orgânica, como já afirmamos anteriormente. Desse modo, a terra e seus elementos, seus seres ínfimos, são fontes de inspiração para a construção da sua poesia, o poeta mexe e revira a terra em busca de inutilidades, da mesma maneira, mexe e revira a linguagem em busca de supostas inutilidades de expressão. Por isso, Barros trabalha a palavra poética como uma terra argilosa, deslocando os seus sentidos, desconstruindo suas estruturas sintáticas, criando neologismos, e buscando no hades das palavras, arcaísmos em desuso. Segundo Waldman em *Poesia ao Réis do Chão* (1990, apud MENEGAZZO,

1991), Manoel de Barros extravasa os limites do dizível, criando com isso, sua rebeldia poética.

O léxico selecionado pelo poeta forma um cosmo, onde os símbolos telúricos prosperam, trazendo à tona as palavras subterrâneas ou orgânicas do poeta. Menegazzo em *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda* (1991) afirma que através dessa linguagem do chão, onde elementos culturais do homem e da terra são interiorizados, Barros reelaborou uma linguagem universal, originado o telurismo.

Neste poema nos deparamos também com seu material poético telúrico, símbolos como terra (chão), água, pedras e árvores, se personificam, ou melhor, se humanizam como o poeta costuma dizer. O chão ganha voz, as águas falam e as pedras silenciam. Desse relacionamento do poeta com a terra, sensações esquecidas pela humanidade são sentidas, recuperando o contato do homem com a natureza através da palavra poética. A sensibilidade aguçada do poeta transmite a essência dos elementos da terra e da sua poesia, a natureza parece fazer parte do poema, assim como as palavras. Elas se completam, provocando relações inevitáveis.

Nesse convívio vital com a natureza, Barros faz nascer efeitos sinestésicos, como: “ouvir o perfume das cores” ou “ver o silêncio das formas”. Os sentidos parecem penetrar na natureza de tal forma que se misturam, criando sensações somente possíveis no cosmo poético. O poema inebria tão perfeitamente o leitor, que esses efeitos sinestésicos parecem se harmonizarem nos versos. Essas manifestações sensoriais provocam em nossos sentidos uma compreensão mais aguçada sobre poesia, conseguimos então ultrapassar seus limites, através dos deslimites da palavra.

No poema analisado, encontramos o homem marginalizado, o *alter ego* de Barros, Bernardo da Mata, que até mesmo no próprio nome, demonstra uma relação íntima com a natureza. Segundo Waldman (1990, apud MENEGAZZO, 1991), Bernardo é o primeiro homem da terra pantaneira³ de Barros. Mascarado nessa personagem, o poeta mato-grossense se expõe e permite que seu leitor vagueie pelo seu cosmo poético, tecendo um trabalho de reflexão e elaboração da sua arte ao longo de suas obras, já que a aparição dessa personagem é reincidente. Talvez Bernardo seja uma estratégia poética que Barros encontrou, para revelar o irrealizado, aquilo que está no

³ Terra pantaneira significa o cosmo poético concebido pelo poeta Manoel de Barros. Usando os elementos da terra, esse demiurgo ultrapassa as margens pantaneiras, criando um pântano um tanto quanto enigmático e misterioso, mas que por meio dos símbolos telúricos, consegue comunicar a sua essência poética.

seu íntimo de poeta, aquilo que só disfarçado em uma personagem ficcional, tem coragem de mostrar, de escancarar, sua poesia.

Diante do que exposto, observamos que no poema “Pois Pois”, o poeta apresenta uma gama de símbolos telúricos na musicalidade, na matéria-prima, no tema, na linguagem e principalmente nos efeitos sinestésicos proporcionadas pelo poema. A partir disso, podemos perceber a importância dos elementos da natureza como energia ativa, tanto na formação da sua poesia, quanto na revelação da sua arte.

CONCLUSÃO

Tudo que os livros me ensinassem
os espinheiros já me ensinaram.
Tudo que nos livros
eu aprendesse
nas fontes eu aprendera.
O saber não vem das fontes?
(BARROS, 2003, p. 481)

Por meio de reflexões feitas a partir dessa pesquisa, concluímos que o “pantanal” de Barros é composto por diversos elementos do chão, que quando transpostos em seus versos, esses elementos deixam sua normalidade e passam a formar e a simbolizar sua arte. Esses símbolos telúricos dão continuidade à poesia barreana, pois parece que seus poemas têm a necessidade vital de serem construídos a partir deles. É interessante notar como o poeta vai moldando seus versos através da alquimia entre os elementos primordiais. Um exemplo prático é a obra *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo*, na qual observamos uma explicação não escancarada de sua poesia, mas pronta para ser decifrada pelo seu leitor desconfiado. Barros usa símbolos telúricos, aproveitando sua descendência pantaneira, não como exposição de sua origem, mas como exposição da concepção da sua arte. O seu material poético dá vida a sua poesia, revigorando-a, esses elementos constroem um cosmo paralelo, onde o processo da vida e da arte ocorre a cada poema.

Seu projeto poético e sua arte ficam mais alcançáveis a nossa compreensão, quando apreciamos sua poesia como um organismo vivo, onde as metamorfoses do mundo real simbolizam seu cosmo imaginário. Palavra poética e elementos telúricos entram em infusão na criação da sua arte.

Acreditamos que as intenções do poeta com esse trabalho, de mediador entre a palavra e a natureza, seja uma tentativa de resgate da relação do homem com a paisagem natural. O poeta como um ser de sensibilidade aguçada consegue ver além, por isso, através do seu mundo ficcional, seu pântano enigmático, impulsiona o homem pela palavra poética, na compreensão de si mesmo e do mundo em que vive, resgatando valores perdidos na identificação do homem com a terra.

REFERÊNCIAS

AULETE, C. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora Delta S. A., 1970.

BACHELARD, G. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *A Terra e os Devaneios do Repouso. Ensaio sobre as imagens da intimidade*. Tradução Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *A Terra e os Devaneios da Vontade. Ensaio sobre a imaginação*. Tradução Maria Ermantina Galvão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BATISTA, O. B. *Lodo e Ludo em Manoel de Barros*. Rio de Janeiro: Presença Edições, 1989.

BARROS, M. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

CASTELO, J. Manoel de Barros faz do absurdo sensatez. In: _____. *Revista Agulha*, 2005. Disponível em: < www.revista.agulha.nom.br/barroso_4.html >
Acesso em: 17. Out. 2010.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT A. *Dicionários de símbolos*. Coordenação C. Sussekind. Tradução V. da Costa e Silva et. all. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2006.

ELIADE, M. *Ferreiros e alquimista*, Lisboa: Relógio d'Água, 1987.

_____. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. Tradução Sonia Cristina Tamer. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *Mitos, sonhos e mistérios*. Tradução Samuel Soares. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1957.

_____. *Tratado da História das Religiões*. Tradução Fernando Tomaz e Natália Nunes. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

FERNANDES, J. As confluências estruturais nas artes. In: _____. Menegazzo, M. A. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande: Cecitec/UFMS, 1991.

GRÁCIA-ROFRIGUES, K. *De corixos e de veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e Guimarães Rosa*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, 2006.

HOUAISS, Antônio et al. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HOUAISS, Antônio (org.). *Grande Enciclopédia Delta Larousse*. Rio de Janeiro: Editora Delta S.A., 1973.

JUNG, Carl, G e M. –L. von Fraz...[et al.] *O homem e seus símbolos*. Tradução Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

MENEGAZZO, M. A. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande: Cecitec/UFMS, 1991.

_____. Das pré-coisas ao nada, à coisa: o projeto poético de Manoel de Barros. In: *Papéis: R. Letras UFMG*, Campo Grande, MS, 2(4): 14-19, jul./dez., 1998.

MENEZES, E. P. S. de. A metalinguagem na obra poética de Manoel de Barros: uma leitura do livro *Retrato do artista quando coisa*. In: _____. *O guardador de Inutensílios*. Caderno de Cultura. n. 4, p. 84-88, mai. 2001.

Nupill – Núcleo de Pesquisa em Informática, Literatura e Linguística. Obras de Pero de Magalhães Gândavo. Disponível em: < www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/gandavo.html >. Acesso em: 29. Dez. 2009.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1978.

PAIVA, R. *Gaston Bachelard: a imaginação na ciência, na poética e na sociologia*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

PAZ, O. *O arco e a lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

STESSUK, S. Poéticas do Detrito: Kurt Schwitters e Manoel de Barros. São Paulo: Portal Literário, 2007.

TURIBA; BORGES J. Pedras aprendem silêncio nele. In: *Gramática expositiva do Chão (Poesia quase toda)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S. A., 1992, p. 323-343.

VOLOBUEF, K. Modernidade e Romantismo. In: PIRES, A. D.; FERNADES. M. L. O. (Org.). *Estudos literários – Modernidade Lírica: construção e legado*. Araraquara: São Paulo: Cultura Acadêmica, 2008, p. 13 – 26.

WALDMAN, B. Poesia ao rés do chão. In: *Gramática expositiva do Chão (Poesia quase toda)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S. A., 1992.