

Literatura y Lingüística
Universidad Católica Cardenal Raúl Silva Henríquez
jdelafuente@ucsh.cl
ISSN: 0716-5811
CHILE

2004
Ligia Savio
A POÉTICA DE MANOEL DE BARROS: UMA SABEDORIA DA TERRA
Literatura y Lingüística, número 015
Universidad Católica Cardenal Raúl Silva Henríquez
Santiago, Chile

A Poética de Manoel de Barros: uma sabedoria da terra

Ligia Savio

Universidade Estadual do Porto Alegre Brasil

Resumo

Neste trabalho, analisam-se dois livros do poeta brasileiro Manoel de Barros imagens de extrema sensorialidade, volta-se para a terra e para a natureza, espaço onde o homem redescobre o sentido de tudo e encontra um novo lugar para si mesmo. Manoel de Barros incorpora a seu fazer poético recursos contemporâneos e, em golpes de pura intertextualidade, traz para seus poemas a presença tanto de criadores da tradição artística européia quanto de autores renomados da Língua Portuguesa.

Palavras chave: - poesia - história - biografia

Resumen

Este artículo se refiere a la obra poética poética del brasileiro Manoel de Barros (1916). Su objetivo es presentar algunas características de su poesía en referencia a los libros Gramática Expositiva do Chão e Concerto a céu aberto para solos de ave. El análisis está refrendado con entrevistas al autor consideradas como epitextos de carácter metafórico complementarios a su obra. El ejercicio poético de Barros es inseparable a su palabra fuertemente arraigada en la vida.

Palabras clave: - poesía - historia - biografía

Abstract

This article deals with the poetic work of the brazilian author Manoel de Barros (1916). His aim is to present some characteristics of his poesia in reference to the books Grammatical Expositiva do Chão and Concerto a céu aberto para solos de ave. The analysis is authenticated with interviews to the author considered as epithets of metaphorical character supplementary to his work. Barros' poetic exercise is inseparable to his declaration strongly rooted in life.

Key words: - poetry - history - biography

Manoel de Barros, poeta brasileiro nascido em Cuiabá, Mato Grosso do Sul, em 1916 é uma das grandes vozes da poesia brasileira contemporânea. Para o presente estudo sobre este autor, tomei como referência os livros **Gramática Expositiva do Chão (Poesia quase toda)**, editado pela Civilização Brasileira em 1990 e **Concerto a Céu Aberto para solos de ave**, da mesma editora, ano de 1991. As entrevistas publicadas no primeiro deles também foram consideradas textos poéticos, dada a linguagem utilizada. O mesmo acontece com o Livro de **Pré-Coisas**, que faz parte dessa coletânea –poesia em “apresentação” de prosa. Os exemplos selecionados dentro do trabalho, portanto, são tanto dos poemas propriamente ditos, quanto dos outros textos.

LITERATURA Y LINGÜÍSTICA

Pode-se dizer que a poesia já “começa” nos primeiros títulos de livros e poemas contidos em **Gramática Expositiva do Chão**: “Compêndio para uso dos pássaros” (livro), “A máquina de chilrear e seu uso doméstico” (poema), “Aproveitamento de materiais e passarinhos de uma demolição” (poema), “Arranjos para assobio” (livro), “O guardador de Águas” , também chamado de “Dicionário do Ordinário” (livro), “Seis ou treze coisas que eu aprendi sozinho” (poema), “Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada” (poema), “Beija-flor de rodas vermelhas” (poema)...

Naturalmente, no estudo da obra de qualquer autor, o momento histórico e o contexto espacial e cultural têm grande importância, mas há que se ter cuidado com esta relação vida/obra/contexto. Sabe-se que o texto não pode ser “explicado” pela biografia de quem escreve. [LEMSKI \(1987: 298\)](#), em um debate sobre poesia, chama a atenção para o fato de que “entre a vida e a obra, há uma mediatização que é a primeira obra que todo artista tem que criar, a sua persona, o seu personagem, que você quer encarnar . É esse personagem que será o emissor da tua obra” .

No caso de Manoel de Barros, está-se lidando com um autor que vem de um ambiente bem característico –o pantanal matogrossense– que fornece elementos-chave para a interpretação de sua poesia. Mas é o próprio poeta que, consciente da exuberância e da sedução que a natureza do Pantanal pode exercer sobre os poetas dali, adverte sobre os perigos deste “natural” , sobre uma possível e mera “*degustação contemplativa*” dessas belezas, o que não traduziria o caminho que ele aponta para trabalhá-la na poesia, ou seja, a fusão total com ela. “*Encostado no corpo da natureza, o poeta perde sua liberdade de pensar e de julgar. Sua relação com a natureza é agora de inocência...*” ([BARROS, 1990:329](#)). A poesia de Manoel de Barros tem como tônica uma relação erótica com a natureza, com a vida. O poeta do Pantanal também afirma que foi “*aprendendo com o corpo*” , privilegiando o tato. Tudo é toque, contato e aderência na sua poesia.

“Só sei por emanações por aderências por incrustações” .(1990: 203)

Aparecem a todo momento os verbos grudar, encostar, pisar, esfregar, como também lamber, escorrer, pingar. As coisas se dão aos seres numa relação boca-a-boca, o poeta “*escuta a terra com a boca*” . Mas é a palavra lesma que chama mais atenção, por sua incidência e pela maneira com que [e utilizada. Ela representa justamente este contato direto dos seres com as coisas. Eis uma definição de lesma, retirada do Glossário de Transnomações em que não se explicam algumas delas (nenhuma) –ou menos:

“lesmas, s.f.

Semente molhada de caracol que se arrasta sobre as pedras, deixando um caminho de gosma escrito com o corpo...”(293)

As expressões “*semente molhada*” e “*caminho de gosma*” têm uma conotação sexual bem clara que em outros versos será expressa através de uma linguagem mais direta e crua:

*“Na ativez de deserto que é a vida de uma pedra a lesma escorre...
Ela fode a pedra.”(Ibid.)*

[Miguel SANCHES NETO](#), poeta e crítico paranaense, em seu estudo sobre Manoel de Barros, destaca também a importância da lesma como símbolo do próprio poeta, que, como ela, extrairia “*sua caligrafia fosforescente*” de uma “*aderência à terra.*”

Este tipo de relação entre os seres é enfatizada: “*Quando começamos a cavar um buraco seco no leito do rio, os cascudos como que minavam das areias... Por baixo de cascas podres, esses cascudos metem... A partir da fusão com a natureza esses bichos se tornaram eróticos. Se encostavam no corpo da natureza para exercê-la.*”([BARROS, 1990: 191](#))

LITERATURA Y LINGÜÍSTICA

A esta altura não se pode deixar de fazer referência novamente à região onde o poeta nasceu e vive. É a natureza não como simples cenário ou elemento exótico, mas como algo incorporado ao próprio texto. A vida surge na fermentação dos pântanos onde novas espécies estão sempre sendo gestadas. É a vida que vem da decomposição, da podridão, a *"química do brejo"*, num verdadeiro processo alquímico que ali acontece. A água, líquido vital, aparece sob várias formas neste universo –água propriamente dita, chuva, umidade, seivas, secreções, sêmen, gosmas.

O texto, "Agroval", do *Livro de Pré-Coisas* é fundamental nesta concepção de criação onde a vida lateja surpreendida numa primordialidade selvagem, inacabada, embrionária, mas onde já existe uma interação, uma troca natural entre todos os seres. O poeta fala *"de dentro"* dos *"rascunhos de vida dos seres minúsculos"* e nos *"germes das primeiras idéias de uma convivência entre lagartos e pedras"*. Neste contexto, o ser humano não ocupa uma posição de superioridade. Também ele participa destas trocas, desta interdependência fértil, onde um reino alimenta o outro. Assim é que surgem seres ditos humanos que se animalizam, viram vegetais ou minerais, numa aprendizagem que só os enriquece. É o caso da velha Honória que depois de um tempo de sumiço, apareceu de escamas e de língua muito fininha, *"ofídica"* e que passeava feliz, de *"cola erguida"*, com *"ar de serpente aberta"*.

E as transformações são uma constante nos poemas:

"Viu um pouco de mato invadindo as ruínas de sua boca!(197)
"O outro capengava de uma flor aberta..."(185)
"Ser pedra depende da prática." (171)
"O poeta é promíscuo dos bichos, dos vegetais, das pedras." (213)

E se sucedem versos e poemas cheios de imagens e metáforas criadoras que tudo nivelam. A ausência de uma hierarquia entre os seres faz com que as trocas que se processam sejam naturais e proveitosas. Não há aqui lugar para o trágico, nem para culpas de origem religiosa.

*"... a gente comunga é sapo
nossa maçã é que come Eva." (290)*

É o reino imemorial da Grande Mãe e das deidades primitivas presididas pelo feminino, cuja *"moralidade"* não está fundada em princípios racionais ou na Ética e sim na sobrevivência e na propagação das espécies.

Manoel de Barros privilegia o conhecimento intuitivo e o poético que fazem parte de uma *"sabedoria da terra"*. A natureza se traduz a si mesma. No poema *"Seis ou treze coisas que eu aprendi sozinho"*, depois de listar uma série de coisas que descobriu observando a natureza, ele conclui dizendo:

" Todas estas informações têm soberba desimportância científica - como andar de costas."(BARROS, 1991: 58)

Sem negar a ciência, o poeta a ironiza nos momentos e situações em que a busca de uma precisão se revela inútil:

"Sabiás de outubro não delimpam seus contos; os de março delimpam. Estamos estudando a razão disso por lâminas de canto."(50)

E esta surpreendente "constatação":

"As 4.000 estrias de um olho de mosca no verão irizam. Isto só pode ser visto sem microscópio."(195)

LITERATURA Y LINGÜÍSTICA

E por fim, a grande descoberta:

" Anos de estudos
e pesquisas:
Era no amanhecer

Que as formigas escolhiam os seus vestidos." ([ANDRADE, 1990](#))

Remetendo-se a um mundo de caráter matriarcal, Manoel de Barros nega vários aspectos do patriarcalismo –o sujeito, o capitalismo, a soberania da ciência, deus-Pai.

Não é por acaso que esta idéia de *"volta"* a uma mítica Idade de Ouro das deusas-mães, leitura possível na obra deste poeta, aparece bastante estudada em Oswald de Andrade, nos manifestos (Pau-Brasil e Antropofágico) e em sua tese *"A crise da filosofia messiânica"*. Oswald parte desta idéia e toma-a como base para um modelo de futura sociedade brasileira, lúdica, sem culpas ([BARROS, 1991:35](#)). Não se sabe até que ponto Manoel, leitor e admirador confesso de Oswald, bebeu destas águas. O que vale é registrar a similaridade na visão do mundo, em que o fruto não é mais (ou nunca foi) proibido –*"nossa maçã é que come Eva"*.

Pode se observar, fazendo uma leitura cronológica da obra de Manoel de Barros, o afastamento progressivo de um lirismo inicialmente mais subjetivo em favor de uma linguagem mais visceral onde o *"eu"* cede lugar às coisas ou a outros seres. Isso corresponde a essa metamorfose do ser para outros reinos e da doação de um ponto de vista raso, a nível do chão.

"A voz de um passarinho me recita." ([SEABRA, 1988](#))

O eu vira me. O sujeito humano vira objeto. É a busca do estado *"coisal"* a que tanto o poeta se refere, bem distante do conceito de *"reificação"*. Aqui virar coisa significa recuperar o poético e a própria liberdade.

Quando se tratam dos seres humanos -e através de vários deles o autor se despersonaliza- estes são também seres que praticamente se *"tornaram"* bichos ou vegetais ou que, semelhantes a eles, são capazes de decifrar o universo natural. É o caso de Bernardo da Mata, do andarilho Mário pega-sapo, do Roupa-Grande, de Gideon. Muitas vezes, o autor apresenta seres sem nome aos quais não se refere nem mesmo através de um *"ele"*.

O poema "Protocolo Vegetal" trata da prisão de um homem *"que entrara na prática do limo"* e de quem são apreendidas vinte e nove folhas de caderno com títulos como "Retrato do artista quando coisa" e "A criatura sem o criador".

Estas considerações são importantes no momento em que se analisa o parentesco poético com Raul Bopp, o poeta de Cobra Norato, citado por Manoel como uma de suas leituras importantes e que aparentemente se debruçou com atitude semelhante sobre o fecundo universo amazônico.

José Augusto Seabra, crítico e porta português, em seu livro ***O heterotexto pessoano***, trabalhando com a noção de intertexto e procurando desligar-se dos termos *"fonte"* ou *"influência"*, menciona um *"nomadismo intertextual"* em que as *"mônadas discursivas"* transitam de texto para texto, sem preocupação de se saber qual deles é o primeiro ([BOPP, 1973: 13](#)).

Como acontece essa circulação das *"mônadas discursivas"* entre os textos de Raul Bopp e Manoel de Barros? É a mesma visão erotizada da natureza, a mesma idéia de putrefação criadora, da umidade fecundante. Em Cobra Norato há versos assim:

LITERATURA Y LINGÜÍSTICA

*"Esta é a floresta de hálito podre
partindo cobras."*(BOPP: 25)

Me atolei num útero de lama" (BARROS, 1990: 158).

É estudando, no entanto, a imagem da árvore e de como ela é trabalhada pelos dois que se pode constatar até onde vai esse "parentesco".

Raul Bopp personifica as árvores, tratando-as ora como crianças que precisam aprender mais, ora como mulheres grávidas. E sempre num tom afetivo e condescendente. Arvorezinhas "impacientes", "de galhos idiotas" frequentam uma escola de árvores e são "escravas do rio". Depois "as árvores prenhas sentadas no escuro" tornam-se "árvores-comadres" ...

É a antropomorfização, estendida a todos os elementos da natureza (estrelas "conversam", o céu tapa "o rosto", o trovão tem "voz grossa") e no caso das árvores, uma história de mulheres... Mas o poeta mato-grossense tem uma atitude bem diferente. A transformação em árvore parece significar a aquisição da experiência e sabedoria representadas por esses seres vegetais:

*"Ele tinha o dom da árvore"(217)
"Árvore, s.f.
Aquilo que ensina de chão"(333)*

Manoel de Barros apresenta pessoas "contaminadas de árvores". Os seres são fecundados pela natureza. Aí é que reside a diferença entre ele e o autor de Cobra Norato.

Nestas contantes transformações, transparece a leitura das **Metamorfoses** de Ovídio. O **Livro de Pré-Coisas**, escrito por um "ente irresolvido entre vergôntea e lagarto" é apresentado como a parte XIX de um Tratado de Metamorfoses. À obra de Ovídio, Manoel de Barros propõe um "novo estágio": a criação de uma língua própria para as novas espécies, um dialeto coisal, larval, pedral, etc., que corresponderia a uma língua "primordial", outro tema que aparece como insistência em seus poemas. Estes dialetos teriam características "madrugentas", "adâmicas", "edênicas". Assim podemos perceber a elaboração de toda uma teoria poética, claramente expressa em vários textos:

"No começo era o verbo. O verbo era sem sujeito"(296).

Através da cultura, o homem se afasta desse estado de inocência, cria um sujeito e "contamina" as palavras. A volta a esse estágio primordial é possível pela poesia. A palavra poética é que pode dar acesso ao verdadeiro ser das coisas e de tudo, pois criação e palavra praticamente se confundem. O autor "cita" Heidegger nos versos:

*"Poesia é ocupação da palavra pela Imagem
Poesia é ocupação da Imagem pelo ser."* (BARROS, 1991: 28)

Não há um estar-aí das coisas sem linguagem. Novamente aparece esta idéia quando diz:

*"Notei que descobrir novos lados de uma palavra
era o mesmo que descobrir novos lados do Ser."* (BAKHTINE, 1970: 263)

Para recriar essa linguagem, o poeta deve antes de tudo "limpar" as palavras já "ocupadas" pela tradição e pelo uso habitual, conforma a idéia de Bakhtine (BARROS, 1990: 299), instaurando uma "agramaticalidade quase insana", desescrevendo, desexplicando, arrancando as palavras ao seu uso comum. Ou como diria Guimarães Rosa, saindo da linguagem-de-dia-de-semana. Vale lembrar mais uma vez Oswald de Andrade, que muito ajudou Manoel de Barros nesse

LITERATURA Y LINGÜÍSTICA

processo de reaprender a errar a língua. Como exemplo disso, há muitos poemas na série *Compêndio para uso dos pássaros* que busca registrar a linguagem infantil, plenos de repetições, imagens e sintaxe que obedecem a um pensamento mágico. A palavra poética tem assim um papel nitidamente transgressor, pois *“o sentido normal das palavras não faz bem ao poema”* (PERRONE-MOISÉS, 1978: 144). O poeta –ser de *“nenhum caminho”*– através do desregramento dos sentidos pregado por Rimbaud, *“deflora”* a linguagem, mantém com ela um contato carnal. O poeta *“lambe e baba”* nas palavras até que chega a *“essa esquisita coisa de ter orgasmo”* com elas.

Como não lembrar aqui Roland Barthes que *“usa”* desse erotismo em sua atividade crítica, detectando-o na escrita de muitos autores? É preciso introduzir objetos sensuais no discurso, afirma Barthes (BARROS, 1990: 316). É o que faz Manoel de Barros, ao expressar numa frase muito seme-lhante, que *“o poeta não é necessariamente um intelectual, mas é necessariamente um sensual”* (BARROS: 179). E isso ele demonstra em sua prática poética. O poeta é o ser que ousa gozar com as palavras, ousa chegar a este vazio onde são abolidos todos os significados.

E aqui se chega a um outro aspecto fundamental do texto de Manoel de Barros: a poesia como inutensílio.

O que se presta para a poesia é tudo aquilo que é rejeitado pela cultura que privilegia o consumo. A noção de valor é invertida: os *“bens de poesia”* são as coisas sem préstimo, que não levam a nada, as pessoas desimportantes, os pobres-diabos, os *“loucos de água e estandarte”*. E coisas incríveis, tais como o bule de Braque sem boca, um chevrolé gosmento ou *“todas as coisas cujos valores podem ser disputados no cuspe à distância”* (HELENA, 1983: 113).

A crítica Lúcia Helena, no livro *Uma literatura antropofágica*, cita Georges Bataille com sua noção de *“dépense”*. A atividade humana não se reduz aos processos de produção e conservação. A idéia de perda acontece quando o ser humano se afasta do nível da utilidade e se instala num espaço *“improdutivo”*, que é o da Arte e que pode ter um caráter revolucionário, desestruturando o sistema cultural utilitário (WALDMANN, 1990).

Esta idéia está presente de maneira muito clara na poesia de Manoel de Barros. O autor inaugura uma *“teologia do traste”*, onde os cascos, os restos, o lixo, o entulho, têm primazia.

Miguel Sanchez que dessa maneira que Manoel expressa *“injetização da vida humilde, ordinária, dos seres ínfimos”* é uma atitude muito mais radical do que um protesto político mais explícito.

Berta Waldmann, no penetrante estudo que faz da poesia do autor matogrossense, mostra que estes objetos sem valor de troca e o homens desligados da produção (loucos, idiotas, andarilhos) *“formam um conchunto residual que é sobra da sociedade capitalista”* (BARROS, 1990: 182). São os donos de *“natifúndios”*. E há verdadeiras fórmulas de como fazer poesia, dentro desta concepção:

“Nos versos mais transparentes enfiar pregos sujos teréns de rua e música, cisco de olho, moscas de pensão” (186).

“Só empós de visar traste que o homem é poesia” (327).

O poeta acentua, em vários momentos de sua obra, esta concepção de nada, fazendo questão de desligá-la do enfoque existencialista (não se trata do *Néant* de Sartre, conforme suas palavras). A negação levada às últimas conseqüências, no entanto, é atributo dos verdadeiros seres. Aponta como exemplos de grandes homens os que conseguiram não realizar nada, os que foram escolhidos para serem ninguém. Este espaço de negatividade também é propício para a poesia. Seria a condição natural do poeta. Através do violeiro seu França, que *“não presta pra nada - só pra tocar violão”* e que acaba sendo o próprio *“nada desenvolvido”*, Manoel de Barros afirma que a origem do artista está nesse *“ato suicida”*. Parir um poema equivale a morrer. O

LITERATURA Y LINGÜÍSTICA

poema serve de nada. Na criação artística não pode haver mais *"rei nem regência"*. Para que um poema surja, é preciso que seu autor morra. Pode-se ler nisso (além, talvez, da concepção do artista como *"maldito"*) a idéia da pulverização de um *"eu"*. A partir desse nada, emerge a criação e não o criador. Na escuridão é que acendem os vaga-lumes.

Um outro tema que surge daí mesmo é uma espécie de *"filosofia do chão"*, outro dos arquissemas da obra deste autor (além de lesma, sapo, boca, rã, água, pedra, parede), ou seja, *"palavras logradas dos nossos armazenamentos ancestrais e que norteiam o sentido de nosso escolha"* - definição do próprio Manoel de Barros (197).

O *"chão"* dá nome a sua ***Gramática Expositiva do Chão*** e a alguns poemas que se apresentam com o título "Páginas 13,15 e 16 dos vinte e nove escritos para conhecimento do chão através de São Francisco de Assis". O olhar do poeta, como o de São Francisco, figura a quem ele muito admira, capaz de observar as estrias das borboletas, o olhar do poeta é o olhar que rastreia os pequenos acontecimentos, as coisas ínfimas, as mais sutis e ao mesmo as mais desprezadas.

Aqui o personagem Bernardo da Mata, com seu chapéu de bosta de ave e cacos de vidro, espelhados e pregos primaveris saindo dos cabelos, é a figura polarizadora que reúne todos os elementos caros a Manoel de Barros: ele é o Guardador de Águas, íntimo da natureza, quase bicho, quase árvore, louco sábio, que faz *"encurtamento de águas"* e *"prende o silêncio com fivela"*. Bernardo está *"pronto a poema"*. Aí está a função destes seres. Sua aparente inutilidade, salva-os para a poesia, para o outro (verdadeiro) lado das coisas. Bernardo monta uma Oficina de Transfazer Natureza, fabricando objetos como aranhas com olho de estame, um beija-flor de rodas vermelhas, peneiras para desenvolver moscas.

É de se ressaltar a presença da loucura como um espaço sem utilidade social, fora da norma e, portanto, transgressor, *"bom para a poesia"*. O nonsense, o absurdo, as imagens insólitas também revelam conquistas das vanguardas européias, como o surrealismo, dadaísmo, cubismo.

"Tudo se resolvia com cambalhotas" .(197)

"Do alto da torre dizia o poeta: eu faço uma palavra equilibrar pratos no queixo..." (207)

"Eu queria procurar não entender: a evidência não interessava como em Buñuel"
([BARTHES, 1973: 68](#)).

Este intertexto artístico-presente também em *"citações como no caso do poema 'Máquina de chilrear', título de um quadro de Paul Klee - aparece ainda na própria construção de alguns poemas, como no caso de 'Protocolo Vegetal', verdadeira colagem que narra a prisão de um homem aparentemente sem motivo, composta de cinco partes: uma lista de objetos encontrados em sua casa, uma lista de títulos de textos, a descrição de uma tela, que, por sua vez, é uma colagem de restos -a colagem dentro da colagem- o depoimento de uma testemunha, terminando com 'Um anti-salmo por um desherói' "*. Miguel Sanches aponta a época deste poema, 1969, situando-o contexto de repressão política que também é uma das possíveis leituras deste texto que deve estar junto –ou dentro– das outras.

Mas não se encerra aí a ***Arte Poética*** e Manoel de Barros. A busca da linguageminaugural passa pela criação de neologismos, sobretudo verbos, adjetivos e advérbios: *"me horizonte"*, *"se andorinham"*, *"eu brejava"*, formigas *"vesúvias"*, *"abelhas novembras"*, *"estrelamente"*, *"bocagemente"*.

LITERATURA Y LINGÜÍSTICA

Mas o processo mais utilizado são as palavras combinadas de modo inusitado, nas chamadas "*contigüidades anômalas*", as surpresas poéticas. Barthes assinala que é muitas vezes através da palavra inesperada que o texto se torna erótico, produz prazer, mesmo quando o tema tratado não é propriamente erótico ([BARROS, 1991: 36](#)). Estas "*apariciões incongruentes*" é que emprestam suculência ao texto, o que não falta em Manoel de Barros ([1990](#)):

*"Vi a mosca de tule sempiturna
(Opulenta comiga esse luar...)"* (292)

"O coro é um bicho abléforo - e sem engonços" (302).

E as constelações "dementadas", como estas:

"Agosto estava por um trevo!" (1991: 37)

"Eu vi um êxtase no cisco!"(1990: 197)

Ou então o poeta subverte a sintaxe tradicional, mudando as regências nominais e verbais:

"As graças eram tarde demais"(214)

"Estou arrumado para pedra" (191)

*"Vinha pingando oceano
Todo estragado de azul"* . (275)

Dentro desta tática de aproximar palavras aparentemente incon-ciliáveis, tirando-as de seu sentido habitual, o poeta utiliza muito a sinestesia, a interpretação dos vários sentidos:

*"O som do novilúnio será plano
E o cheiro azul do escarvalho, tátil"* . (190)

"Na minha boca estou surdo". (21) ⁴⁹

Fazendo menção aos sentidos, é interessante observar como Manoel de Barros trata a visão. O olho "*anômalo*" do poeta, olho que entra nas águas "*sem roupa*" se deixa penetrar pela natureza. "*As paisagens comem em seu olho*". Assim, ele será capaz de enxergar o minúsculo, o ínfimo, a visão microcós mica - e não microscópica.

O aspecto fônico também é revelador nesta poética e o autor tem consciência de como serve dele. Em que poema, fala de palavras com ardimento como jacaré, palavra que fere a voz e que dá a impressão de se estar descendo "*arranhado pelas escarpas de um serrote*" ...

*"Já a palavra graça tem para nós um sombreamento de silêncios...
E o azul seleciona ela!"* ([1991: 20](#))

Esboça aí uma relação entre sm e sentido presente no mito da língua primordial e em antigas línguas sagradas. Identifica nesse conjunto "*espessuras várias*", aludindo à carga que as palavras já trazem em si. Num poema sobre a palavra Alfama (que "*é uma palavra escura e de olhos baixos*") fala em negras pedras de Alfama e sobrados sujos...

LITERATURA Y LINGÜÍSTICA

A que oscuros significados remetem determinados sons?

Em outros poemas ele simplesmente degusta o som:

*“Não sei bem de que cor é a cor do amaranto
Mas pelo amar e pelo canto fica bem esse
Amaranto aí (melhor do que se eu usasse perpétua,
Que é o outro nome que se põe a essa flor.)
Amaranto murmura melhor.” (1990: 167)*

Os poemas de Manoel de Barros têm uma estrutura inusitada: há poemas em forma de entrevista, com perguntas e respostas, poemas em forma de moda de violão, há outros que são fragmentos, há definições, há um texto em forma dramática com as falas das personagens indicadas e marcações teatrais.

Textos desentranhados de textos: há um poemas com notas explicativas que se constituem em outros poemas, transformando completamente a noção e o uso habitual de tais notas. Num destes poemas/nota-explicativa, o poeta diz:

*“O CARACOL - Que é um caracol?... Um caracol é a gente ser : / por intermédio de amar
o escorregadio / e dormir nas pedras... Seria: / um homem depois de atravessado por
ventos e rios turvos / pousar na areia para chorar seu vazio” . E conclui,
surrealisticamente: “Enfim, o caracol: / Arrastará uma fera para o seu quarto/usará
chapéus de salto alto/ e há de ser esterco às suas próprias custas.” (335)*

Há outra nota, pretensamente séria, em que descreve o Dialeto-Rã, usado por Bernardo da Mata para *“escrever na água”* . Manoel de Barros mistura dados históricos com dados poéticos, num texto em que transparece também um tom irônico quanto à própria utilização de notas explicativas.

Sempre surpreendente, este poeta não integrado à terra, a esse microcosmo úmido e fértil, consegue ele próprio fazer a análise de sua poesia dentro de seus poemas e das já mencionadas entrevistas, com uma acuidade e sutilezas impressionantes. Um exemplo disso conta da exclamação de um amigo diante de sua poesia: *-Viva a ascensão do restolho!*- opinião de Chico Miranda, *“nordestino da peste e da gota”* . Manoel de Barros admite a possível leitura ideológica, com o termo *“restolho”* traduzido como *“proletariado”* . Mas prefere uma outra leitura, mais poética que política, *“rasa e chã”* , no caso, mais literal, em que o restolho é mesmo o cisco, o restume. Esta seria a interpretação do amigo que, com os mesmos referenciais que ele, Manoel, enxergava com o olho anômalo (olho do poeta) e estaria querendo celebrar nada menos que a *“ascensão da lesma”* (325).

Quando Manoel diz que o poeta tem poder de *“sagrar”* , de *“ungir as palavras”* , não está apelando para uma transcendência que purifica as coisas. Alude à sacralidade natural desse estado primordial, do qual a natureza participa (o orvalho *“endivina os tontos”* , *“benzeu meu olho”*) e os seres que a ele conseguem voltar, como o poeta.

Manoel trata explicitamente da intertextualidade em várias passagens de sua obra. No poema *“Sete utensílios para Aniceto”* diz, numa nota explicativa, que colheu o material do poema entre os mitos Cadiuéus, narrados por Darcy Ribeiro, *“moda”* posta em prática (*“Resguardando-se petulância e distância”*) por Elliot com relação a Shakespeare, Dante, Baudelaire; por Joyce aproveitando-se de Homero e Homero, por sua vez, dos rapsodos gregos. Manoel de Barros tem um certo prazer neste aproveitamento de textos e de idéias. Uma verdadeira *“pervensão sensorial”* , *“habitar certos antros faz frutos”* ...

LITERATURA Y LINGÜÍSTICA

Já foi referido o papel de Oswald de Andrade na obra de Manoel de Barros, mas na verdade é a própria atitude antropofágica que demonstra ter assimilado ao "ferver" num mesmo caldeirão Rimbaud, Dostoiewski, Erik Satie, Gogol, Beckett, Paul Klee, Joan Miro, Sartre, Heidegger, Barthes -liberatos, artistas e pensadores explicitamente presentes em sua obra; junto, é claro, com os de língua portuguesa: Vieira, Camões, Camilo, Caeiro, Raul Bopp, Jorge de Lima, Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto e outros mais. A opção daí resultante, além do sabor especialíssimo, tem poderes mágicos. E propriedades afrodisíacos.

BIBLIOGRAFÍA

ANDRADE, OSWALD DE, (1990). *A utopia antropofágica*, São Paulo: Editora Globo, Secretaria de Estado da Cultura.

BAKHTINE, MIKAIL, (1970). *La poétique de Dostoievski*, Paris: Seuil.

BARROS, MANOEL DE, (1991). *Concerto a Céu Aberto para Solos de Ave*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

BARROS, MANOEL DE, (1990). *Gramática Expositiva do Chão (Poesía quase toda)*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

BARTHES, ROLAND, (1973). *Le plaisir du Texte*, Paris: Seuil.

BOPP, RAUL, (1973). *Cobra Norato*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

HELENA, LÚCIA, (1983). *Uma literatura antropofágica*, Fortaleza: Edições UFC.

LEMINSKI, PAULO, (1987). "Poesía: a paixão da linguagem" , in *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras.

PERRONE - MOISÉS, LEYIA, (1978). *Texto, Crítica, Escritura*, São Paulo: Ática.

SANCHES NETO, MIGUEL, (s/f). *A infância das palavras*, Trabalho xerografado.

SEABRA, JOSÉ AUGUSTO, (1988). *O heterotexto pessoano*, São Paulo: Perspectiva.

WALDMANN, BERTA, (1990). "Poesía ao Rés do Chão" , in Barros, *Gramática Expositiva do Chão*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.