UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

CARLOS EDUARDO BREFORE PINHEIRO

**Entre o ínfimo e o grandioso, entre o passado e o presente: o jogo
dialético da poética de Manoel de Barros**

São Paulo
2011

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

**Entre o ínfimo e o grandioso, entre o passado e o presente: o jogo
dialético da poética de Manoel de Barros**

Carlos Eduardo Brefore Pinheiro

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Augusta
Bernardes Fonseca Weber Abramo

Exemplar Corrigido

São Paulo
2011

AGRADECIMENTOS

A Deus, que é o grande responsável por tudo aquilo que eu sou e faço.

À professora Maria Augusta Fonseca, por me aceitar entre o seletto grupo de seus orientandos.

À minha família (meus pais – Carlos e Alice – e meu irmão – Marcelo), sempre presente em minha vida.

SUMÁRIO

Resumo	5
Abstract	6
Introdução	7
Capítulo I – Entre o ínfimo e o grandioso.....	15
I. A primeira seção – “Tratado geral das grandezas do ínfimo”	16
II. A segunda seção – “O livro de Bernardo”	87
Capítulo II – Entre o passado e o presente	108
CONCLUSÃO	128
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	135

RESUMO

O propósito deste trabalho é lançar um olhar sobre os caminhos estéticos traçados pelo poeta Manoel de Barros em seu livro *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, procurando demonstrar como se articulam as duas macro-relações que regem os poemas: (a) a dialética entre o ínfimo e o grandioso, e (b) a dialética entre o passado e o presente – sendo a figura humana o elemento de ligação entre todas estas vertentes, num movimento cósmico que liga céu e terra, a infância e o momento atual, e os reinos animal, vegetal e mineral, como manifestações do devir da vida humana por meio da palavra. Feitas estas considerações, desenvolvidas as análises, comprovadas as hipóteses, talvez se possa chegar a um patamar interpretativo a respeito dos fundamentos que nortearam o autor na elaboração desta “obra-tratado”, no que diz respeito às tendências poéticas que trilhou, em consonância com algumas tendências vigentes neste começo de século XXI, sem perder de vista o diálogo aberto pelo artista, avivando relações entre cultura, arte e sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: Manoel de Barros, teoria poética, poesia moderna

ABSTRACT

This study aims at looking at the aesthetic paths traced by the poet Manoel de Barros in his book *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, in order to demonstrate the relationship between both macro-relations governing the poems: (a) the dialectic between the negligible and the great, and (b) the dialectic between past and present – being the human presence the key link among all these aspects in a cosmic movement connecting Heaven and Earth, childhood and present time, and the kingdoms of animal, plant and mineral, as manifestations of the becoming of human life through word. That being said, and after the development of the analysis and the confirmation of the hypotheses, we may reach a level of interpretation about the fundamentals that guided the author in the creation of his “work-treaty”, considering poetic trends he chose in consonance with some of the poetic trends from the early twenty-first century, also pondering over the dialogue started by the artist reviving the relationship among culture, art and society.

KEYWORDS: Manoel de Barros; Poetry Theory, Modern Poetry

INTRODUÇÃO

O texto literário, enquanto espaço de linguagem, é uma manifestação social, que se utiliza de uma criação também social (a língua) para a realização de seu projeto artístico-cultural. Como elaboração de um universo ficcional que tem por fonte o universo biofísico do ser humano, a literatura trabalha uma realidade social, não obstante o mundo natural e o mundo interior e subjetivo do ser também sejam materiais pertinentes à obra. A princípio vista, por alguns críticos (como Sainte-Beuve¹ e, no caso do Brasil, Sílvio Romero²), como a chave para a interpretação da obra literária e, em seguida, rebaixada por correntes críticas como o Formalismo Russo³ e o Estruturalismo⁴, dentro da Teoria da Literatura, como sendo uma visão equivocada, a relação entre texto e sociedade ganha, hodiernamente, relevo dentro da crítica (como atestam as teorias de Adorno⁵, Benjamin⁶, Candido⁷, Paz⁸ e Schwarz⁹), a partir do momento em que se percebe a análise estética como o cerne de qualquer

¹ SAINTE-BEUVE, Charles Augustin. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 1949, 2 v.

² ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 2001, 2 v.

³ CHKLOVSKY, V. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.

⁴ BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1976.

⁵ ADORNO, Theodor. *Notas de literatura 1*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

⁶ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

⁷ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1967.

⁸ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

⁹ SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

atividade analítico-interpretativa, com a qual se pode avaliar melhor o vínculo entre a obra e o ambiente. Vínculo este que deve ser visto como algo indissociável, ao menos na perspectiva de alguns críticos, como Antonio Candido¹⁰, segundo quem só se pode entender a obra fundindo o texto e o contexto, numa interpretação dialeticamente íntegra, trabalhando o aspecto social como elemento interno ao próprio texto, constituinte de sua estrutura organizacional:

É o que vem sendo percebido ou intuído por vários estudiosos contemporâneos, que, ao se interessarem pelos fatores sociais e psíquicos, procuram vê-los como agentes da estrutura, não como enquadramento nem como matéria registrada pelo trabalho criador – o que permite alinhá-los entre os fatores estéticos. A análise crítica, de fato, pretende ir mais fundo, sendo basicamente a procura dos elementos responsáveis pelo aspecto significativo da obra, unificados para formar um todo indissolúvel, do qual se pode dizer, como Fausto do Macrocosmos, que tudo é tecido num conjunto, cada coisa vive e atua sobre a outra.¹¹

Ao se pensar nas estruturas singulares que compõem o universo da criação literária, a distinção dos gêneros que norteiam o fazer poético é ponto-chave para uma leitura crítica da obra que se pretende analisar. No caso específico deste trabalho, o olhar estará voltado para a estrutura da lírica moderna, gênero ao qual pertence o objeto deste estudo. A poesia em foco é caracterizada como caótica e experimental, em suas formas e temas, às vezes antagônicos. Nesse sentido, as seguintes formulações de Friedrich¹²:

A língua poética adquire o caráter de um experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, só então criam o significado. O vocábulo usual aparece com significações insólitas. Palavras provenientes da linguagem técnica mais remota vêm eletrizadas liricamente. A sintaxe desmembra-se ou reduz-se a expressões nominais intencionalmente primitivas. Os mais antigos instrumentos da poesia, a comparação e a metáfora, são aplicados de uma nova maneira, que evita o termo de comparação natural e força uma união irreal daquilo que real e logicamente é inconciliável.

A inquietude provocada pela tensão a que a poesia lírica moderna submete o leitor advém da mistura de incompreensão, hermetismo, desconcerto e

¹⁰ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1967.

¹¹ Op. cit., p. 5.

¹² FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 17-8.

fascínio gerada na mente humana. Esse tipo de tensão tem origem em simbolistas como Baudelaire, Mallarmé, Verlaine e Rimbaud, sem excluir românticos como o norte-americano Poe e o alemão Novalis, entre outros, e que se expandirá entre os poetas do século XX, tanto no plano da expressão como no plano do conteúdo, pois, segundo Friedrich¹³, a poesia não quer ser mais construída como reflexo daquilo que comumente se chame realidade – mesmo que a tenha absorvido com alguns resíduos –, desvincilhando-se das ordens espacio-temporais, objetivas e anímicas, e, quando se volta para a realidade, ainda acompanhando Hugo Friedrich, esta se completa com um significado diferente daquele da poesia dos períodos anteriores, porque o comportamento lírico que domina a modernidade é o de “transformar”.

Outro, como D’Onofrio¹⁴, refere-se a princípios estéticos e ideológicos que possibilitam a percepção de linhas de força análogas no lirismo moderno: por exemplo, o antipassadismo, como ruptura com uma tradição cultural acadêmica e o desejo de criar uma nova estética. Para Friedrich, angústias, degradações, confusões, o escuro e o sombrio, dilaceração em extremos opostos e a tendência ao Nada soam como caracteres desta poética da modernidade, como é o caso da obra do autor em estudo (Manoel de Barros), permeada pelas categorias negativas: “desorientação, dissolução do que é corrente, ordem sacrificada, incoerência, fragmentação, reversibilidade, estilo de alinhavo, poesia despoetizada, lampejos destrutivos, imagens cortantes, repentividade brutal, deslocamento...”¹⁵. Neste sentido, na transubstanciação a que a palavra é submetida ao adentrar o terreno da arte, o feio, o grotesco, o caótico podem ser poéticos a partir do momento em que seus significados referenciais se esvanecem. De acordo com Ester Mian da Cruz¹⁶:

Ao poeta moderno cabe desfazer a idéia generalizada de que a lírica é a linguagem do estado de ânimo, tomando parte dela não mais como pessoa particular, mas como uma inteligência ativa e transformadora, como um

¹³ Op. cit., p. 16.

¹⁴ D’ONOFRIO, Salvatore. *Literatura ocidental: autores e obras fundamentais*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997, p. 450.

¹⁵ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 22.

¹⁶ CRUZ, Ester Mian da. “A metapoesia em Manoel de Barros”. *Universitária*. Araçatuba, v. 2, n. 2, p. 125, dez. 1999.

operador da linguagem, o qual através de uma linguagem perturbadora, de combinações insólitas faz emergir significações de seus textos que até então não podiam relacionar-se com o estético.

Determinados conceitos são instrumentos de análise fecundos para a leitura da obra de Manoel de Barros. O poeta nasceu em Cuiabá, Mato Grosso, em 1916. É filho de um capataz de fazenda que acabou se tornando fazendeiro; como herança, o pai lhe deixou terras no Pantanal de Mato Grosso. Estudou durante dez anos em um internato, onde travou contato com muitas obras de escritores clássicos, como Camilo, Vieira, Camões, Bernardes. No caso, o poeta acredita que o trabalho a que a criação literária se propõe tem força e expressão descomunais, sendo que a palavra se apresenta como um obstáculo a ser superado, como um território a ser desbravado.

Em 1937, Barros publicou seu primeiro livro, *Poemas concebidos sem pecado*, marcado pela temática da infância, pelo tom coloquial e pelo aproveitamento de certo linguajar local. Na década seguinte, saiu *A face imóvel* (1942), com um tipo de composição mais homogênea, que aquela apresentada pela obra anterior. Seguiram-se: *Poesias* (1956), marcado por um apelo que as lembranças oferecem ao sujeito, *Compêndio para uso dos pássaros* (1961), *Gramática expositiva do chão* (1969) e *Matéria de poesia* (1974) – estes três livros concretizam o projeto literário do poeta, que até então era um embrião: a poesia vista como algo lúdico, a comunhão com todos os seres, a volta à infância como metáfora de recriação do universo pela linguagem. Este projeto chegou à maturidade com *Arranjos para assobio* (1982).

Em 1985, Barros publicou *Livro de pré-coisas*, em que focaliza os seres enquanto coisas existentes, numa reflexão artística que o leva a buscar por meio do artifício estético uma espécie de estado original dos seres. Depois, vieram *O Guardador de águas* (1989), que aprofunda e exemplifica sua arte de poetar; *Concerto a céu aberto para solos de ave* (1991), em que o escritor entrega ao leitor um concerto de sons que procura ressonâncias miméticas na vida vegetal, forjando sons de raízes e córregos; e *O livro das ignoranças* (1993), em que tematicamente busca se aproximar ainda mais das coisas chãs, das coisas que rastejam e se aproximam da

natureza ou que fazem parte dela. Em 1996, Manoel de Barros chegou ao ápice de sua busca poética com a publicação de *Livro sobre nada*, em que sistematiza a negação da realidade concreta e tenta a reinvenção de mundos por meio da linguagem, rejeitando o estereotipado e o massificado, transpondo os limites impostos para demonstrar toda a potência das palavras.

Este ideal foi reafirmado nos livros seguintes: primeiro em *Retrato do artista quando coisa* (1998); depois em *Ensaaios fotográficos* (2000), em que o poeta usa a idéia da imagem e da fotografia na busca do “instante-nada” das coisas, encarnando um fotógrafo que deseja fixar impossíveis: o silêncio, o perfume e o vento. *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001), com título que nos remete à tradição dos cronistas do período colonial no Brasil, aborda o tema de um mundo insólito, impregnado pelas coisas da terra, do Pantanal, que se constrói como um mistério a ser desvendado. Em *Memórias inventadas – a infância* (2003), opta, pela primeira vez, quase totalmente pela prosa de feição poética para falar de sua infância, ou melhor, procurar reinventá-la, impulsionado pela imaginação artística. Na obra *Poemas rupestres* (2004), Manoel de Barros retoma motivos basilares de seu projeto estético; e, com *Memórias inventadas – a segunda infância* (2006), comporá a sua “autobiografia inventada”, seguida de *Memórias inventadas – a terceira infância* (2008), fechando a trilogia de suas memórias ficcionais. Seu último livro é *Menino do mato*, publicado em 2010. A obra de Barros é composta ainda por quatro livros infantis, publicados em tempos mais recentes: *Exercícios de ser criança* (1999), *O fazedor de amanhecer* (2001), *Cantigas por um passarinho à toa* (2003) e *Poeminha em Língua de brincar* (2007).

Segundo o próprio poeta, a marca fundamental das palavras é seu poder de criação que extrapola limites, e é por meio do fazer literário que o signo lingüístico tem o poder de renovar-se, de adquirir um novo significado, de tornar-se polissêmico. Barros acredita que o mundo está em constante transformação, e esta vem pela palavra, desde que ela tenha a impregnação dos seres, das coisas. Ele procura com verdadeira ânsia não ser repetitivo, inaugurando por sua poesia o que ainda não foi

visto, o que ainda não foi falado, o que ainda não foi ensinado. A palavra, na obra de Barros, está impregnada por uma atitude lúdica para que a linguagem ganhe nova roupagem: ela (a palavra) é, pois, para este artista, a essência das coisas, a essência do mundo; é um universo próprio, além de nossa realidade biofísica.

De acordo com Bertha Waldman¹⁷, a poesia de Manoel de Barros “não evolui, amadurece”. Para Waldman, o poeta se mantém fiel a si mesmo numa coerência que tem como alvo um recorte específico da realidade – o Pantanal –, a partir do qual busca incansavelmente recriar essa mesma realidade no plano do discurso literário. Ainda de acordo com a mesma leitura crítica, “mais que referente geográfico, em constante decomposição e renovação, o ambiente pantaneiro se configura como um mundo fluido e circular onde a vida e a morte fervilham no rastro animal e vegetal”¹⁸. Esse Pantanal “reinventado” pela obra deste escritor é um espaço onde a linguagem fluirá a partir de uma comunhão entre os elementos humano, animal, vegetal e mineral, sem uma limitação clara. Nessa busca pelo núcleo primordial das coisas, seus poemas entram em sintonia com a ficção de Clarice Lispector, onde também animais e vegetais guardam uma proximidade com o inconsciente. Nas palavras do próprio poeta:

Minha obra tem um lastro de terra, mas não gosto de ser chamado de poeta ecológico – não dou muita importância a isso. Poeta é o sujeito que mexe com palavras. Tenho minha linguagem própria, que descobri, que não tem nada de ecológico. Fui criado no Pantanal, onde vivi até os 8 anos. Se as palavras que me chegam mais comumente são do brejo, é devido a meu lastro existencial, que reflete um pouco a terra¹⁹.

Em seu livro *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001), Barros cria, por meio de seus poemas, um verdadeiro tratado poético confirmando os mecanismos utilizados por ele, não apenas neste texto especificamente, mas ao longo de sua produção literária. Compondo poemas voltados para a infância como tempo/espaço idealizado, para os seres do ambiente pantaneiro, inclusive os mais ínfimos, e para a

¹⁷ WALDMAN, Bertha. Poesia ao rés do chão. In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão*: poesia quase toda. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990, p. 15.

¹⁸ Op. cit.

¹⁹ BRASIL, Rodrigo. “O traidor da natureza”. *Revista Bravo*, junho de 1998.

própria poesia, este autor demonstra que sua obra se forma e se movimenta por um mecanismo dialético entre o ínfimo (baixo) e o grandioso (elevado); entre o passado pessoal e o presente. Mais do que um simples jogo antitético entre estes elementos, sua poética se alicerça numa relação muito particular que é estabelecida entre eles. A obra abarca 21 poemas, estando dividida em duas seções: uma primeira, nomeada “Tratado geral das grandezas do ínfimo”, composta por 18 poemas; e uma segunda, nomeada “O livro de Bernardo”, composta por 3 poemas, sendo o último uma coletânea de 52 fragmentos em verso, supostamente escritos pelo personagem-título da seção, Bernardo da Mata, figura recorrente nos livros deste escritor.

O propósito deste trabalho é lançar um olhar sobre os caminhos estéticos traçados pelo poeta Manoel de Barros em seu *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, procurando demonstrar como se articulam as duas macro-relações que regem os poemas: (a) a dialética entre o ínfimo e o grandioso, e (b) a dialética entre o passado e o presente – sendo a figura humana o elemento de ligação entre todas estas vertentes, num movimento cósmico que liga céu e terra, a infância e o momento atual, e os reinos animal, vegetal e mineral, como manifestações do devir da vida humana por meio da palavra. Feitas estas considerações, desenvolvidas as análises, comprovadas as hipóteses, talvez se possa chegar a um patamar interpretativo a respeito dos fundamentos que nortearam o autor na elaboração desta “obra-tratado”, no que diz respeito às tendências poéticas que trilhou, em consonância com algumas tendências vigentes neste começo de século XXI, sem perder de vista o diálogo aberto pelo artista, avivando relações entre cultura, arte e sociedade.

CAPÍTULO I – ENTRE O ÍNFIMO E O GRANDIOSO

I. A Primeira Seção – “Tratado geral das grandezas do ínfimo”

A primeira seção de *Tratado geral das grandezas do ínfimo* apresenta título homônimo ao do livro em que se encontra, tendo como epígrafe uma citação de Bernardo da Mata, *alter ego* do autor e figura central da segunda seção da obra, intitulada “O livro de Bernardo”. Tanto o título da seção quanto a epígrafe (“Para ele a pureza do cisco dava alarme.”) conduzem o leitor à problemática que será um dos fios condutores do *Tratado*: a tensão dialética entre aquilo que é considerado ínfimo e aquilo que é considerado grandioso. De qualquer forma, podemos perceber por essa citação uma preocupação com a valorização de tudo aquilo que é cotidiano e pouco relevante – mesmo as coisas e os seres mais ínfimos povoarão o universo do texto poético. Assim, a epígrafe que abre a seção e sinaliza a temática dos poemas, bem como seu fundamento literário, também sinaliza, possivelmente, a personalidade criadora por trás do texto e seu intento de criação verbal. Devemos notar ainda que o signo “cisco”, que reaparecerá ao longo do *Tratado*, mais do que determinar um elemento específico, metaforicamente representa a própria linguagem – é o substantivo, o material fônico com o qual o poeta realiza seus experimentos lingüísticos.

Esta “pureza” atribuída ao cisco pelo sujeito apresenta um paradoxo em sua significação. Se pensarmos o cisco como metáfora do exercício de linguagem capaz de potencializar as significações do signo verbal na estrutura singular do poema, efetuando um jogo dialético entre a língua culta e as manifestações populares do discurso, estaremos diante de uma “impureza” do gênero – vertente que remete à idéia do “cisco” (o que permite concluir que não existem gêneros literários puros, ainda mais em tempos modernos). Retomando questões, tomemos como exemplo o uso do verbo “dar”, utilizado no passado imperfeito e seguido de uma informação (“dava alarme”): a construção se choca com a perspectiva de linguagem erudita que se espera compor o texto poético – ruptura essa já estabelecida desde o Romantismo e acirrada pelos modernistas. Seria então a “pureza” do exercício da arte verbal justamente o trabalho com aquilo que é impuro, isto é, a fusão de elementos dos diferentes gêneros literários?

Ainda com relação à epígrafe da primeira seção do *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, é interessante notarmos que o pronome pessoal “ele”, empregado na citação de Bernardo (“Para ele a pureza do cisco dava alarme.”), apresenta uma problemática com relação à figura do sujeito mencionado – quem é a pessoa a que o discurso de Bernardo faz referência? Em relação ao personagem citado, há um enigma a se decifrar, sobretudo se levarmos em conta que Bernardo da Mata, constante presença nas obras de Manoel de Barros, é ao mesmo tempo criação ficcional (e *alter ego* do poeta) e figura do mundo concreto (amigo do poeta). Algumas reflexões sobre a identidade deste sujeito explicitado são possíveis: se o discurso é de Bernardo (ficcional ou real), então “ele” seria uma referência tanto à figura do sujeito (a voz que atravessa o *Tratado geral das grandezas do ínfimo*) como à voz emsombreada do próprio Manoel de Barros. Neste caso, uma hipótese é a de que haveria uma possível comunhão entre a figura literária (o poeta) e o personagem (Bernardo). A respeito disso, uma análise do conjunto de poemas que compõem o *Tratado* poderá acrescentar mais elementos com relação a esses argumentos.

O primeiro poema da seção, intitulado “Disfunção”, é uma espécie de laudo médico/lírico – uma contradição, visto o laudo médico ser um portador de texto em linguagem eminentemente objetiva, de acordo com seu caráter técnico e científico, próprio de tal gênero. Aqui o laudo se encontra em função de uma perspectiva lírica de linguagem, visto a subjetividade do discurso do sujeito, transformando-se naquilo que Anatol Rosenfeld²⁰ considera o “mais subjetivo” dos gêneros – o poema. Esta composição aborda a visão de mundo particular de seu sujeito e o olhar artístico que advém da sua suposta “disfunção” cerebral:

A DISFUNÇÃO

1. Se diz que há na cabeça dos poetas um parafuso de
2. a menos
3. Sendo que o mais justo seria o de ter um parafuso
4. trocado do que a menos.
5. A troca de parafusos provoca nos poetas uma certa
6. disfunção lírica.
7. Nomearei abaixo 7 sintomas dessa disfunção lírica.
8. 1 – Aceitação da inércia para dar movimento às
9. palavras.
10. 2- Vocação para explorar os mistérios irracionais.
11. 3 – Percepção de contigüidades anômalas entre
12. verbos e substantivos.
13. 4 – Gostar de fazer casamentos incestuosos entre
14. palavras.
15. 5 – Amor por seres desimportantes tanto como pelas
16. coisas desimportantes.
17. 6 – Mania de dar formato de canto às asperezas de
18. uma pedra.
19. 7 – Mania de comparecer aos próprios desencontros.
20. Essas disfunções líricas acabam por dar mais
21. importância aos passarinhos do que aos senadores.²¹

Podemos dividir este poema, a partir de sua estrutura, em três momentos distintos: um primeiro, em que a idéia da “troca de parafusos” na cabeça do poeta apresenta-se como a proposição de uma teoria para a explicação de criação da linguagem literária (versos de 1 a 6) – o parafuso trocado leva à “disfunção lírica”; um segundo, em que o sujeito descreve os sintomas dessa “disfunção lírica”,

²⁰ ROSENFELD, Anatol. “Gêneros e traços estilísticos”. In: *O teatro épico*. São Paulo: Ed. São Paulo, 1965.

²¹ BARROS, Manoel de. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. São Paulo: Record, 2001, p. 9.

exemplificando-a e forçando relações de “estranhamento”²² no campo vocabular, com os possíveis “sintomas” do estado poético (versos de 7 a 19); e, finalmente, um fecho sobre o assunto (versos 20 e 21). Essa divisão do poema em três partes será o fio condutor da análise, que seguirá a progressão do texto, em suas partes, começando pela primeira, que entendemos ser a proposição.

Nela, a forma expressiva popular “parafuso a menos” foi subvertida pelo linguajar regional que Manoel de Barros emprega na elaboração de seu discurso literário, grafando “parafuso *de* a menos”. Além disso, a expressão sofre alterações que parecem transformá-la numa espécie de fundamento estético, que, no entender do poeta, seria o princípio do “parafuso trocado” – que diz respeito à diferença entre o olhar cotidiano e o olhar do artista do verso sobre os seres e as coisas, bem como a reflexão que se faz sobre o universo e seus seres. Outro ponto a ser destacado é o uso constante dos fonemas /p/ e /t/, sobretudo no quinto verso (“a troca de parafusos provoca nos poetas uma certa”), o que, retomando o “laudo” em que o texto está calcado, funciona como uma transposição da linguagem denotativa do texto científico para a linguagem conotativa do texto poético, onde as diversas camadas textuais se entrelaçam para a configuração do significado textual. O uso das consoantes bilabiais e linguodentais no quinto verso parece indicar que a mencionada camada sonora gera a união semântica entre a causa da criação da poesia (parafusos trocados), o agente dessa criação (os poetas) e a consequência (uma certa disfunção lírica). Esse jogo sonoro anuncia-se no poema desde o primeiro verso, com a presença da aliteração das consoantes bilabiais /b/ e /p/, unindo os signos “cabeça”, “poetas” e “parafuso” – sendo este último parte do *enjambement* composto pela expressão “a menos” (verso 2) – que cria uma expectativa quantitativa a respeito do assunto, a princípio visto como um índice de decrescência, sendo esta perspectiva frustrada no quarto verso, quando o deslocamento do termo pelo uso do *enjambement* “trocado” transforma o índice de subtração (aspecto negativo) em um índice de novas associações, sugerindo troca, modificação, reorganização de significantes e significados ao serem postos em poesia.

²² CHKLOVSKY, V. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 45.

Como podemos observar, o poema apresenta muitos elementos que o afeiçoam ao estilo de um laudo, porém, por razões que serão explicitadas, notamos que o sujeito transforma um discurso técnico-científico em material poético, isto é, numa linguagem, de acordo com Roman Jakobson²³, marcada “pelo poder de suscitar inesperadas alianças de termos, de sentidos, que aceitamos como novos valores”, em que “está sempre em jogo a relação entre som e sentido: tudo na linguagem é, nos seus diversos níveis, significante”. Na aproximação entre a linguagem técnica de um laudo e a perspectiva subjetiva da lírica, percebemos um conflito expressivo instaurado no texto (a aparência de um laudo médico que, em sua linguagem, entrega-se à subjetividade lírica em suas diversas camadas textuais) com vistas a validar o posicionamento artístico que fundamenta a obra. Assim o sujeito, deslocando o uso de “parafuso trocado” para o campo metafórico, permite-se discorrer sobre “sintomas” do fazer literário – sete ao todo, no seu entender. Inclui nisso marcas fonológicas, morfossintáticas e semânticas apresentadas no poema, que são: a inércia/movimento dos significados, os mistérios do cosmo, a sintaxe inusitada, a plurissignificação da linguagem, o apego aos seres ínfimos, a liberdade do material expressivo em arte e o devaneio.

Ainda sobre os sete sintomas elencados pelo sujeito, devemos ressaltar que estes são construídos a partir de uma dicotomia – um elemento tradicional posto em harmonia com um elemento inusitado: (1) inércia *versus* movimento, ou seja, ócio em oposição ao trabalho com a linguagem; (2) racionalidade *versus* irracionalidade (a exploração – que pressupõe uma organização sistemática – daquilo que não é pautado pela lógica ou pela razão); (3) contigüidade *versus* anomalia; (4) o lícito *versus* o ilícito; (5) amor *versus* desimportância; (6) suavidade *versus* aspereza; e (7) encontro *versus* desencontro. Visto que o poema está contido em 21 versos, e que o centro do mesmo seria, em termos mais ou menos móveis, o verso 11, podemos notar que este (o verso 11) faz referência às “contigüidades anômalas” entre verbos e substantivos – sendo resumidamente o cerne do fundamento teórico-estético do *Tratado* se

²³ JAKOBSON, Roman. “O que fazem os poetas com as palavras”. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 12, Mar. 1973, p. 6-7.

considerarmos a reorganização do material lingüístico na elaboração do objeto literário. São estes “sintomas” que em larga medida norteiam a fatura dos poemas desta obra de Manoel de Barros. Neste sentido, é possível um olhar sobre os mesmos a partir da “prescrição” ao leitor neste primeiro poema/laudo do *Tratado geral das grandezas do ínfimo*.

A partir disso, é necessário um olhar crítico sobre cada um destes “sintomas”, sendo que o primeiro se refere à idéia de movimento inerente ao ato de criação poética. Se o mundo real está pronto e acabado, e o homem passou a ter um olhar estereotipado e massificado sobre tudo à sua volta, o fazer literário insurge-se contra essa massificação das idéias, devolvendo ao homem a capacidade de maravilhar-se com as coisas ao seu redor e, por meio da imaginação e da invenção, pensar sobre elas com um novo olhar. Essa função social da poesia lírica, referida no primeiro exemplo da “disfunção poética”, pode ser pensada com base nas postulações de Adorno²⁴, segundo as quais:

o teor de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha de ser imediatamente aquilo que todos vivenciam. Sua universalidade não é uma *volenté de tous*, não é a mera comunicação daquilo que os outros simplesmente não são capazes de comunicar. Ao contrário, o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciado desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano. A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal.

Como expressão de uma subjetividade, o poema quer alcançar o *status* de obra de caráter universal, visto a sua perspectiva demiúrgica de criação de um universo por meio da linguagem verbal, universo este que, entre outras coisas, contesta as regras, as normas e as lógicas da realidade biofísica que lhe serve de material de inspiração. Mas, entre este individualismo e o sentido universalizante de sua produção, há o aspecto social que a alicerça.

²⁴ ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, 2003, p. 66.

Assim, o espírito lírico se colocaria como um manifesto contra a coisificação do mundo, o esmagamento e a alienação do homem, exprimindo-se contra aquilo que é coletivo e objetivo, em favor de uma libertação da mentalidade e da individualidade humanas. O teor social da lírica é, ainda na formulação de Adorno, “justamente o espontâneo, aquilo que não é simples consequência das relações vigentes em dado momento”²⁵. Aproximando aspectos dessa teoria e o universo do poema de Manoel de Barros, percebemos no mesmo este intento de “protesto contra uma situação social” a partir do momento em que o sujeito propõe a recriação de um universo por meio da palavra, ainda que não seja de forma objetiva, mas dependente das “intensas emoções da subjetividade que se exprime”²⁶. O que, diga-se de passagem, é concebido desde a teoria aristotélica, que reconhece a poesia como mimese da realidade, mas não uma imitação no sentido de reprodução servil dessa realidade, e, sim, no de “feitura”, por parte do artista, de algo que a ela está ligado, e de alguma forma a reproduz²⁷. Essa “feitura” abarca os sintomas 3 e 4 constantes no poema, que remontam à idéia de uma sintaxe inusitada inerente ao texto literário, com suas “anomalias entre verbos e substantivos” e “casamentos incestuosos entre palavras”, conforme lemos nos poemas que compõem o *Tratado*. E o estado poético para tal intento é concebido, de acordo com o sintoma 7 (“Mania de comparecer aos próprios desencontros.”), como um estado de devaneio, daí o uso do adjetivo “irracionais” no sintoma 2, que afasta toda e qualquer mensuração da poesia a partir das lógicas e normas sociais de senso comum.

No caso, o poema se presta, entre outras coisas, a uma forma de resistência, tanto estilística (o uso da estrutura de um texto denotativo – o laudo – na elaboração de um texto conotativo – o poema – com vistas a uma subversão das formas textuais) quanto ideológica (a necessidade do fazer artístico como formação de uma nova mentalidade no ser humano, instigando seu espírito crítico) contra a

²⁵ Idem. Op. cit., p. 73.

²⁶ ROSENFELD, Anatol. “Gêneros e traços estilísticos”. In: *O teatro épico*. São Paulo: Ed. São Paulo, 1965, p. 23.

²⁷ ARISTÓTELES. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997, cap. 1, p. 19-20.

“coisificação” do homem. Com isso, agrega a possibilidade de libertar esse homem daquilo a que a realidade o prende, metamorfoseando, no texto literário, todos os elementos do mundo real para que, pela transformação dos seres, mesmo os mais ínfimos (sintoma 5), possa-se chegar a um princípio de liberdade, que condiz com a liberdade criacional do poeta (sintoma 6), que busca os aspectos não-conhecidos da vida real (sintoma 2). Assim, pensando na lírica também como um campo possível para o protesto social, o poema de Barros o estabelece, em diferentes níveis: contra a ordem geral das coisas (por exemplo, o uso de vários recursos lexicais de formação de palavras, como o morfema “des-”, que, na criação de neologismos, agrega o sentido de negação de algo); contra o padrão culto da língua e suas normas (o uso da expressão coloquial “de a menos”); contra a realidade biofísica que circunda o homem (a imagem insólita do “formato de canto da aspereza da pedra”); e contra a própria poética herdada da tradição clássica, que pressupunha uma divisão rígida em gêneros, como atestam as obras de Aristóteles e Horácio²⁸, por exemplo. No caso, podemos notar uma subversão formal por se tratar de um tipo de discurso que ultrapassa o “prosaico” de cunho técnico de um laudo médico. Nas palavras de Adorno:

O paradoxo específico da configuração lírica, a subjetividade que se reverte em objetividade, está ligado a essa primazia da conformação lingüística na lírica, da qual provém o primado da linguagem na criação literária em geral, até nas formas em prosa. Pois a própria linguagem é algo duplo. Através de suas configurações, a linguagem se molda inteiramente aos impulsos subjetivos; um pouco mais, e se poderia chegar a pensar que somente ela os faz amadurecer.²⁹

Após esse “laudo” tecido a partir de fundamentos da lírica para falar sobre o fazer literário, o segundo poema da seção “Tratado geral das grandezas do ínfimo” mostra-se em movimento dialético entre o ínfimo e o grandioso, valendo-se do mesmo signo que aparece na epígrafe, de autoria de Bernardo da Mata. Trata-se do “cisco”, título e assunto do poema:

²⁸ ARISTÓTELES et al. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997.

²⁹ Op. cit., p. 74.

O CISCO

1. (Tem vez que a natureza ataca o cisco para o bem.)
2. Principais elementos do cisco são: gravetos, areia,
3. cabelos, pregos, trapos, ramos secos, asas de mosca,
4. grampos, cuspe de aves, etc.
5. Há outros componentes do cisco, porém de menos
6. importância.
7. Depois de completo, o cisco se ajunta, com certa
8. humildade, em beiras de ralos, em raiz de parede,
9. Ou, depois de enxurradas, em alguma depressão de
10. terreno.
11. Mesmo bem rejuntado o cisco produz volumes quase
12. sempre modestos.
13. O cisco é infenso a fulgurâncias.
14. Depois de assentado em lugar próprio, o cisco
15. produz material de construção para ninhos de
16. passarinhos.
17. Ali os pássaros vão buscar raminhos secos, trapos,
18. asas de mosca
19. Para a feitura de seus ninhos.
20. O cisco há de ser sempre aglomeração que se iguala
21. a restos.
22. Que se iguala a restos a fim de se obter a contemplação
23. dos poetas.
24. Aliás, Lacan entregava aos poetas a tarefa de
25. contemplação dos restos.
26. E Barthes completava: Contemplar os restos é
27. narcisismo.
28. Ai de nós!
29. Porque Narciso é a pátria dos poetas.
30. Um dia pode ser que o lírio nascido nos monturos
31. empreste qualidade de beleza ao cisco.
32. Tudo pode ser.
33. Até sei de pessoas que propendem a cisco mais do
34. que a seres humanos.³⁰

O poema inicia com uma declaração entre parênteses, o que parece de algum modo deslocá-la do restante do discurso. Esse primeiro verso, destacado já num primeiro momento pelo emprego dos parênteses, parece dar ênfase à ambigüidade; além de sintetizar o assunto tematizado no poema, coloca em tensão, já de início, duas forças antagônicas, embora seja uma dicotomia mecânica, por se tratar de oposição entre o bem e o mal. Tais relações serão evocadas a partir de explorações do termo “cisco” no conjunto do poema. Nos versos de 2 a 6, que remetem à constituição do “cisco”, estão seus elementos de origem, tais como gravetos, areia, cabelos, pregos, trapos, ramos secos, entre outros. Isso tem continuidade nos versos de 7 a 16, que

³⁰ 2001, p. 11.

descrevem a ação do “cisco”, por meio dos verbos “ajuntar”, “rejunta”, “produzir”, “assentar”, no tempo (da formação do cisco até o momento de sua utilização, pelos pássaros, na construção de ninhos) e no espaço (“beiras de ralos”, “raiz de parede”, “depressão de terreno”). Seguem-se os versos de 17 a 19, que mostram a ação dos seres sobre o “cisco”, por meio dos pássaros que buscam materiais para a “feitura” de seus ninhos. Por fim, os versos de 20 a 34 trazem uma reflexão sobre o “cisco” e sua função metafórica: “O cisco há de ser sempre uma aglomeração que se iguala / a restos”.

O “cisco”, elemento mínimo escolhido como motivo a ser explorado no poema, é primeiramente mostrado pela descrição de alguns elementos que podem lhe dar origem, tais como gravetos, areia, cabelos, pregos, trapos, ramos secos, asas de mosca, grampos, cuspe de aves, entre outros – todos eles elementos ínfimos em sua constituição ou mesmo em sua função. Sobre estes elementos, os versos 5 e 6 produzem uma sensação de desconcerto, quando sugerem que haveria o ínfimo dentro daquilo que já é diminuto (“Há outros componentes do cisco, porém de menos / importância.”). Como interpretar esta crise de valores – entre o que já é considerado ínfimo pelo ser humano e aquilo que é inferior em relação ao próprio elemento ínfimo – que o sujeito levanta? Esta oposição entre grandiosidade e pequenez não fica claramente expressa, visto o sujeito se furtar a nomear os supostos “componentes de menos importância”. Assim, é dada ao leitor uma nova visão sobre os elementos componentes do cisco – eles têm, supostamente, mais importância que outros componentes pressupostos –, porém a assertiva fica vaga, já que o elementopositor – os tais “componentes de menos importância” – não estão presentes no discurso do sujeito.

Dessa descrição de seus elementos constitutivos, passa-se, a partir do verso 7, à descrição espacial contrastante para situar o “cisco” dentro de um universo de proporções imensas – o espaço que ocupa é a beira do ralo, a raiz da parede, a depressão do terreno. A perspectiva levantada pelo sujeito é ainda a de uma aparente irrelevância das coisas – primeiro dos objetos citados, depois do ambiente evocado. A

inferioridade do “cisco” adquire um sentido outro, de humanização, quando o sujeito atribui a esse vocábulo o sentimento da humildade, ao mencionar os locais em que ele se ajunta. Nesse sentido, podemos notar uma gradação a partir da caracterização que se atribui ao vocábulo, que sai do *status* de objeto inanimado e passa a alcançar a categoria de humanidade, a partir da presença do sentimento supracitado: o “cisco” chega a uma posição que o equipara ao ser humano (a quem é própria a humildade), personificando-se, embora este sentimento não o liberte da condição anterior, mas o ligue a uma outra, criando-se uma ponte entre o ínfimo e o grandioso. Ainda no campo das gradações elaboradas pelo sujeito, outro vocábulo passa por essa idéia de personificação daquilo que não tem vida: “parede”, do verso 8 – uma nova sugestão de ascensão à categoria dos seres vivos, quando esta (a parede), por meio do emprego de uma prosopopéia, é transubstanciada em elemento vegetal, a partir do momento em que o sujeito lhe confere “raízes”.

Essa tensão que se estabelece no vocábulo “cisco” a partir do movimento dialético instaurado entre o ínfimo e o grandioso é ampliada, no verso 13, por meio de uma nova perspectiva de animação do objeto inanimado. Numa oração absoluta, categórica em sua afirmação (“O cisco é infenso de fulgurâncias.”), podemos notar que a sentença contra o esplendor do “cisco” não o aniquila, apenas transfere a sua relevância como elemento da natureza. Esta relevância não é característica própria, mas uma função que adquire: a de “produzir material de construção para ninhos de passarinhos”. Sua fulgurância está, pois, na comunhão com outros seres do universo – os pássaros e seus ninhos. O cisco ascende como elemento de segurança, de abrigo (o ninho) e de liberdade, projetado na imagem dos pássaros. Sobre isso, vale ressaltar o *enjambement* empregado pelo sujeito no verso 19 (“Para feitura de seus ninhos.”), singular dentro do poema pelo uso da maiúscula, levando-o a uma comparação entre o “fazer” dos ninhos e o “fazer” do poema: se os pássaros buscam ciscos para produzirem seus ninhos, o poeta busca todos os seres, mesmos os mais ínfimos, que, ao serem postos em poesia, constituirão novos significados; se os ninhos abrigam os ovos que garantem a continuidade das espécies, o poema-ninho abriga as

possibilidades de novas significações para a linguagem e novas possibilidades de perceber o mundo.

No plano da metalinguagem, o poema reafirma a valorização destes seres menores, sendo os mesmos o material para a contemplação do artista do verso: ciscos se igualam a restos, e os restos são captados pelo olhar do poeta, que busca uma arquitetura singular da linguagem verbal, contemplando todos os aspectos e todos os seres do mundo biofísico. Nesse argumento metapoético, o sujeito recorre à autoridade de estudiosos como Lacan e Barthes para avalizar sua teoria poética. Esta “tarefa dos poetas de contemplação dos restos”, que o sujeito atribui a Lacan, remete à teoria deste psicanalista sobre a divisão da arte em três dimensões, com seu modo de organização em torno do vazio³¹: (1) a arte como um bem, (2) além do bem – o belo, e (3), por fim, além do belo – o sublime. Nesta terceira dimensão, o sublime da arte não se relaciona a uma contemplação agradável, mas a uma experiência de dilaceração, criando-se um conflito entre o indivíduo e o sensível. Quanto à visão estética de Barthes, aponta para o olhar sobre os seres inferiores (no caso, o cisco). Em Barthes, chega-se a uma revelação surpreendente que é posta em destaque por um recurso simples, que é o “verso corrido”, em que “o sentido salta, sem pausa final no primeiro, de um verso para o seguinte, e atenua assim a rigidez”³². No caso, o *enjambement* que se configura entre os versos 26 e 27: “contemplar os restos é / narcisismo”. Narcisismo este que é próprio do homem ocidental, na visão de Barthes³³. O termo, destacado como elemento absoluto em um dos versos do poema, põe abaixo toda e qualquer distinção entre seres e coisas, distintos em classes e patamares. O que, aliás, já vem sendo transmutado desde o início do poema. Se o poeta contempla os “restos” por narcisismo, isso implica que os dois elementos (ciscos e seres humanos) encontrarem-

³¹ LACAN, J. *O seminário – livro 7: a ética da psicanálise*. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 1988, p. 162.

³² KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Armênio Amado, 1978, p. 90.

³³ “No Japão, os modos de expressão do cotidiano dispensam as inflexões teatralizadas (histericizadas), de que depende o narcisismo do homem ocidental.” (BARTHES, R. *L’empire des signes*. Paris: Flammarion, 1970, p. 106.)

se num mesmo patamar e, principalmente, ligados por um elo de afeição e identificação, como Narciso contemplando sua figura nas águas do riacho³⁴.

O ponto de exclamação utilizado na expressão “Ai de nós!”, no verso 28, induz a um sentimento de espanto, a ser compartilhado com o artista do verso, a partir da constatação de que essa teoria poética dos “restos narcísicos” não pertence apenas ao sujeito, mas é algo comungado por todos os poetas, afinal, como explicita, “Narciso é a pátria dos poetas”. Vale a pena ainda ressaltar, a propósito do uso do ponto de exclamação no poema em questão, a teoria de Theodor Adorno³⁵, de que tal recurso “pretende introduzir, de fora, uma ênfase que a própria coisa não é capaz de exercer”. A expressão exclamativa (“Ai de nós!”), então, aproxima o poema da oralidade, visto que o ponto de exclamação indica uma exaltação durante a pronúncia da sentença – marca do ato pragmático da fala, não da linguagem escrita.

Neste jogo de identificação e comunhão entre os seres, as aproximações se dão em todas as direções, desde as ascensões no campo valorativo e comparativo, que é o do “cisco” se aproximando da beleza dos lírios (versos 30 e 31), flor considerada bela desde a tradição bíblica, quando Jesus diz que “nem mesmo Salomão, em todo a sua glória, vestiu-se como qualquer deles [lírios]”³⁶ – seria a natureza “atacando” o cisco para o bem, enquanto juízo moral, conforme se anuncia no verso 1 do poema? –, até as degradações do ser humano atingindo o nível de “cisco” (versos 33 e 34). Afinal, como o próprio sujeito afirma no verso 32: “tudo pode ser”. Todas as relações, todas as comunhões, todas as transsubstanciações e todas as metamorfoses são permitidas dentro do universo da linguagem poética.

Retomando o mito de Narciso neste poema para reforçar os argumentos, a atenção se volta para uma relação de incompletude que permite aproximar o vocábulo “cisco” do universo do mito grego. A história de Narciso é uma história de

³⁴ BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 2008, v. 2, p. 173-82.

³⁵ ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, 2003, p. 143.

³⁶ VÁRIOS. *Bíblia Sagrada*. Evangelho de São Mateus. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2005, p. 937.

falta: o rapaz se afoga após visualizar sua imagem nas águas do riacho, buscando a completude, que não está nele³⁷. Num possível paralelismo, de feição metafórica, uma vez entendendo que os termos (nome próprio e substantivo comum) são de aplicação diferente, o cisco apresenta uma relação de similaridade na incompletude a partir de sua função dentro de um espaço biofísico – no caso, trata-se de um fragmento, porção ínfima de um todo. E se Narciso, imagem extraída do universo da mitologia grega, busca sua imagem refletida na água para que possa se completar, o cisco do poema de Manoel de Barros se liga a outros elementos e a outros seres para chegar a um *status* de completude, na visão do sujeito.

No plano da metalinguagem, porém, o cisco e sua composição representam o próprio trabalho de reorganização do material lingüístico com vistas à composição do discurso literário – o cisco também se projeta como a própria linguagem que é trabalhada, modificada e inovada para se transformar em essência artística, garantindo sua função estética. Essa busca da completude, tanto no cisco quanto em Narciso, é, pois, a busca do próprio poeta, que, de acordo com Bertha Waldman, quer “transformar uma experiência individual em generalidade”³⁸:

Por que Manoel de Barros escreve? A motivação do poeta está intimamente ligada ao sobre o quê ele escreve: suas obsessões, seus ‘demônios’, são conteúdos subjetivos convertidos, através da linguagem, em elementos objetivos, transformando uma experiência individual em generalidade. Desse modo, a biografia de Manoel de Barros é a história de um tema e suas variações. Ao pretender organizar essa história, observa-se que há um perigoso projeto que funciona como vontade unificadora, capaz de edificar um mundo autônomo, cujas constantes parecem proceder da infância.

Neste sentido, o trabalho realizado com metapoemas é a expressão de um possível impasse que se apresenta na arte de Manoel de Barros – mais do que fazer poemas, no *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, parece que a preocupação do escritor é pensar sobre eles, sobre os possíveis caminhos que a poesia poderá trilhar neste limiar de terceiro milênio. Não gratuitamente, esta obra de Barros, que acumula

³⁷ BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 2008, v. 2, p. 182-90.

³⁸ WALDMAN, Bertha. “Poesia ao rés do chão”. In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990, p. 13.

um número elevado de metapoemas, foi dada a público exatamente no ano de 2001, início do novo milênio. Seria ela, pois, um tratado moderno sobre a poesia moderna?

Essa macroestrutura, a do tratado (um estudo/obra desenvolvido a respeito de uma arte/ciência), que Manoel de Barros intenciona que sua obra seja, faz-se presente desde longa data, em leituras sobre o Brasil, como bem representa um texto de Fernão Cardin (*Tratados da terra e da gente do Brasil*³⁹), que, após passar alguns anos no Rio de Janeiro, retornou, em 1598, a Portugal, levando consigo os manuscritos dos livros que fazem parte de seus *Tratados*, os quais focam o clima e a terra do Brasil, o princípio e a origem dos índios brasileiros, além da narrativa epistolar de uma viagem e missão jesuíta. Outro, como Gabriel Soares de Sousa (*Tratado descritivo do Brasil em 1587*⁴⁰), que viveu muitos anos na Bahia e morreu em uma expedição pelos sertões de Minas Gerais, escreveu seu *Tratado* num caráter enciclopédico, registrando observações sobre a natureza e o homem do Brasil, com todas as implicações da colonização portuguesa nos trópicos. Mas, para além dos tratados históricos, Manoel de Barros segue a linha dos tratados poéticos que acompanham o desenvolvimento e proliferação dos gêneros literários. Se em Boileau⁴¹ tinha-se um ensaio teórico-crítico modelado por uma linguagem versificada, em Barros tem-se uma obra literária assumindo a função teórico-crítica de um minúsculo tratado sobre o fazer poético, que, por sua outra natureza, não se aparta da prática da arte da palavra.

Essa preocupação a respeito dos possíveis caminhos da poesia moderna, enfatizada na análise do poema “O cisco”, e que nesse *Tratado geral das grandezas do ínfimo* funcionará como tema basilar, mantém vínculos com o poema seguinte, “De passarinhos”, como um “tratado particular” na macroestrutura desse “tratado geral”:

DE PASSARINHOS

1. Para compor um tratado sobre passarinhos
2. É preciso por primeiro que haja um rio com árvores
3. e palmeiras nas margens.

³⁹ Lisboa: Instituto Camões, 2000.

⁴⁰ São Paulo: Editora Nacional, 1987.

⁴¹ BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A arte poética*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

4. E dentro dos quintais das casas que haja pelo menos
5. goiabeiras.
6. E que haja por perto brejos e iguarias de brejos.
7. É preciso que haja insetos para os passarinhos.
8. Insetos de pau sobretudo que são os mais palatáveis.
9. A presença de libélulas seria uma boa.
10. O azul é muito importante na vida dos passarinhos
11. Porque os passarinhos precisam antes de belos ser
12. eternos.
13. Eternos que nem uma fuga de Bach.⁴²

Composto por treze versos, este poema chama a atenção desde o título, formulado a partir de um fragmento de frase, sintaticamente expresso por um adjunto adverbial. Incompleto em sua estrutura frasal, o título mantém subentendido o determinante da locução: “tratado”. Esse termo implícito ao adjunto, cujo uso remonta a textos da literatura latina, em forma de tratado (*De senectute*, de Cícero, por exemplo), causa no leitor uma sensação de “estranhamento”⁴³. Esse poema, que se propõe como um “tratado”, isto é, um texto a respeito de passarinhos, articula o elemento central (passarinhos) a uma série de outros seres/elementos (rios, árvores, palmeiras, goiabeiras, brejos, libélulas) para compor toda uma teia de relações que movimentam este universo ficcional do texto.

No poema em questão, estes seres/elementos podem ser dispostos em dois grupos, de acordo com sua estrutura corpórea, mas não separados entre si, na medida em que se completam na significação da construção verbal. De um lado, aqueles mensurados pela grandeza do porte, tendo como referência a natureza externa – o rio, as árvores e as palmeiras (num plano geral), particularizados em relação a um determinado espaço, a casa (o espaço de segurança). Nesta diversidade de grandezas, coloca-se em destaque num espaço próximo da casa, o quintal, uma árvore nativa – goiabeira (nesse caso, representando uma particularização afetiva em relação ao elemento vegetal). Podemos notar que o substantivo plural, “goiabeiras”, é posto em relevo pelo uso do *enjambement* no verso 5, o que realça a atenção do leitor sobre essa árvore em particular. De outro lado, o artista opõe e seleciona seres ligados à pequenez, sempre em relação à natureza externa – tais como insetos (principalmente

⁴² 2001, p. 13.

⁴³ CHKLOVSKY, V. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 45.

os “de pau”) e libélulas, diminutos mesmo em relação ao elemento central do tratado (os passarinhos). No caso, o grandioso e o ínfimo se encontram no poema num movimento de integração, visto os dois planos estarem interligados a partir do item central. Ambos são componentes espaciais que atuam, de acordo com Bourneuf e Ouellet⁴⁴, como itens de alargamento: ao verticalizar a informação, complementando dados anteriores, num esforço de microscopia desse ambiente sobre o qual o sujeito volta seu olhar no intuito de formular um “tratado sobre passarinhos”.

Com relação aos aspectos estruturais do poema, vale notar o uso anafórico da conjunção aditiva “e”, nos versos 3, 4 e 6, o que produz no texto uma cadência rítmica para focalizar os seres/coisas que compõem o cenário a que o “tratado” faz referência. Na primeira ocorrência dessa conjunção, a soma de elementos (árvores e palmeiras) às margens de um rio, remetendo a um espaço aberto e panorâmico. Na segunda ocorrência, uma transição desse espaço amplo a um mais restrito – os quintais das casas –, que não exclui o primeiro espaço, mas o complementa. Por fim, na terceira ocorrência, uma nova transição, do quintal aos brejos, também alargando a perspectiva espacial. Ainda sobre o aspecto estrutural, é possível notar que, no trecho do poema em que aparecem as anáforas, o sujeito lança mão do recurso das rimas, aqui toantes (árvores/margens; menos/goiabeiras/brejos), contribuindo para a cadência dessa descrição espacial proposta.

É possível notar no poema uma insistência no uso do verbo “precisar”, o qual remete à interdependência que se estabelece entre cada um dos seres que “De passarinhos” apresenta. O verbo “precisar” tem quatro ocorrências ao longo do texto (três delas, de forma explícita, nos versos 2, 7 e 11 – e uma implícita, no verso 4, relacionada à presença de árvores no quintal: “E dentro dos quintais das casas [*é preciso*] que haja pelo menos”). No caso dos versos 2, 4 e 7, o verbo integra uma oração principal ligada a uma oração subordinada substantiva subjetiva; já no verso 11, o verbo é empregado no presente do indicativo, incorporado a uma oração

⁴⁴ BOURNEUF, R. & OUELLET, R. *L'univers du roman*. Paris: Presses Universitaires de France, 1972, p. 114.

coordenada sindética explicativa. Esse tratado é fundado, pois, numa co-relação entre o seu foco central (passarinhos) e os elementos agregados, referentes ao ambiente, que determinam, condicionam e fazem dos passarinhos o que eles realmente são.

Entendo ser, pois, necessário ressaltar a presença do verbo “precisar” para compreensão do poema em seu conjunto na medida em que seu emprego reforça a idéia de interdependência entre cada ser elencado pelo sujeito neste micro-tratado. As três primeiras ocorrências do verbo dizem respeito ao espaço próprio para a presença dos passarinhos e, no plano da composição poética, à perspectiva de integração entre os seres do meio para possibilitar a elaboração de tal tratado: o rio com árvores e palmeiras, as goiabeiras nos quintais, os brejos com suas iguarias e os insetos – seres e elementos que se ligam ou ao plano da grandeza ou ao plano da pequenez. A quarta ocorrência, no verso 11, diz respeito às características marcantes dos passarinhos, também necessárias à arte verbal – beleza e eternidade –, visto que, aqui, pássaros e poema entram num processo de similitude por meio da mesma adjetivação – ambos precisam ser belos, ambos precisam ser eternos – ou, antes, a beleza de ambos faz deles eternos: um no plano da natureza concreta, outro no plano da arte. Nesta adjetivação, a relevância maior recai sobre o segundo adjetivo (eternos), destacado pelo uso do *enjambement* do verso 12 – adjetivo que remete ao signo (pássaros) e à poética (a eternidade da criação literária).

Ainda a propósito desse “tratado de passarinhos”, algumas metáforas podem ser destacadas, a começar pelo próprio tema do poema: os pássaros, seres do ar. Neste particular, esses termos metaforizados estão associados ao ideal da liberdade, do etéreo, da transcendência, de acordo com Bachelard⁴⁵. A isso se agregam os signos “rio”, “azul” e “eternos”, como metaforização de liberdade em relação aos passarinhos. Além disso, em seu vôo, eles metaforizam o movimento vertical, a união entre o céu e a terra, a oposição entre alto e baixo, enfim, o que vai do mais raso chão às alturas celestiais. Sobre esse movimento vertical, vale ressaltar o vocábulo “árvore”, também presente no poema, que pode metaforizar a idéia de integração entre os seres,

⁴⁵ BACHELARD, Gastón. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 19-64.

aspecto discutido nesta análise. O signo está em destaque pelo uso dois *enjambements*, empregados na elaboração do texto (nos versos 3 e 5), particularizando o signo em duas espécies naturais específicas – palmeiras e goiabeiras. Não ao acaso, a árvore aparece duas vezes neste minúsculo tratado: primeiro, no espaço aberto, mais abrangente (as árvores e as palmeiras das margens dos rios), depois como uma ocorrência particular, num espaço restrito (as goiabeiras do quintal da casa do sujeito) – o espaço exterior (do mundo dos objetos) e o espaço interior (da subjetividade do sujeito) unem-se aqui a partir do termo “árvore”, além de estarem unidos já pela natureza verbal do fazer literário. Pode-se dizer, então, recorrendo novamente a Bachelard⁴⁶, que a árvore também realiza esse movimento de ligação entre o céu e a terra, de modo geral, lançando seus galhos para o alto e, ao mesmo tempo, fincando suas raízes nas profundezas da terra.

A metáfora da “árvore” retoma, pois, o ideal apresentado pelo sujeito de uma integração entre os passarinhos e o plano do ínfimo e do grandioso, com fim de uma sistematização do “tratado sobre passarinhos”. Ao lado destes signos, temos, no verso 2, o “rio” em que se localizam as árvores e as palmeiras, integrante do cenário para o dito “tratado”. No poema, o rio, que representa metaforicamente o destino da vida, que corre e segue livremente, está relacionado a algo que é móvel e transitório. Além disso, podemos dizer que na tradição literária a água está associada à beleza, à força, à fertilidade, à vida. Assim, no plano da criação estética, o rio também metaforiza a força ininterrupta da arte para seu criador, o devir da significação das palavras quando transformadas pela força do trabalho poético.

De volta ao elemento central do poema, aos passarinhos está ligada a imagem do céu, relacionada ao etéreo (“O azul é muito importante na vida dos passarinhos”). Nesta visão cósmica a que o poema conduz o leitor, a idéia da transcendência associada aos seres se evidencia ao relacionar a eternidade à presença e relevância do “azul” na vida dos passarinhos – podemos notar que o adjetivo foi substantivado para criar uma analogia entre o substantivo (céu) e o adjetivo que lhe é

⁴⁶ Op. cit., p. 207-229.

próprio (azul). Dois adjetivos então são postos como característicos de “passarinhos”, a eternidade (o fator principal, aparecendo no poema por meio de um *enjambement*) e a beleza. Se os passarinhos, pela perspectiva de integração formulada pelo sujeito neste poema, unem o céu e a terra, o elevado e o baixo, então a beleza e a eternidade, características ressaltadas neles, podem ser vislumbradas em todos os seres e coisas que compõem esse cosmo do texto poético. No plano da metalinguagem, os passarinhos associam-se à própria obra literária, marcada também pela beleza estética do tecido verbal e pela perenidade, enquanto objeto artístico, portador de um sentido que se renova a cada leitura (conforme já foi destacado na análise do poema anterior, “O cisco”⁴⁷, que possibilitava a mesma linha interpretativa). No final do poema (verso 13), o sujeito apresenta um argumento de autoridade para avaliar esse “tratado”: os pássaros devem ser eternos como “uma fuga de Bach”. Esse argumento conduz o leitor a uma nova analogia – os passarinhos, elemento natural, devem ser eternos como o é uma fuga de Bach, elemento artístico; se estes seres do ar pertencem ao universo do poema, então ele, o poema, por extensão, agrega a mesma adjetivação pertinente a Bach – eternidade: a arte verbal, de acordo com o sujeito, tenciona ser eterna, assim como a música e assim como o universo criado pela poesia. Este argumento, a “fuga de Bach”, a que o sujeito faz referência, está estrategicamente posto ao final do poema, pois seu sentido, de composição polifônica e imitativa⁴⁸ de um tema principal, poderá ser observado na estrutura do poema que o segue, o próximo a ser analisado.

Neste tratado sobre passarinhos, em que se ressaltam os adjetivos “beleza” e “eternidade”, não apenas os seres de grandes proporções ou de relevo são material para a formulação teórico-estética do dito tratado, mas os mais ínfimos em sua estrutura corpórea o são também, como os insetos e as libélulas. Entre estes seres ínfimos, as formigas, os caranguejos e os marandovás também compõem o cenário do *Tratado* de Manoel de Barros. E se o universo cósmico da obra é mostrado em todas as

⁴⁷ 2001, p. 11.

⁴⁸ “Em música, uma fuga é um estilo de composição contrapontista, polifônica e imitativa, de um tema principal, com sua origem na música barroca. Na composição musical o tema é repetido por outras vozes que entram sucessivamente e continuam de maneira entrelaçada.” (RANDEL, Don Michael. “Fuga”. In: *Diccionario Harvard de Musica*. Versión Española de Luis Carlos Gago. Alianza Editorial: Madrid, 1997, p. 460)

suas vertentes, há lugar inclusive para a cadeia alimentar estabelecida por estes seres menores, como no poema “As formigas”, em que o sujeito lança um olhar rumo ao chão para descrever a cena do “banquete” de uma comunidade de formigas. Este olhar sobre o espaço em que se encontra o formigueiro ganha uma horizontalidade terrena, isto é, a descrição da cena das formigas arrastando um caranguejo morto até seu formigueiro:

AS FORMIGAS

1. Cerca de dez formigas
2. Tentavam arrastar um caranguejo morto até a entrada
3. Da casa delas.
4. Mas não puderam recolher o caranguejo na casa
5. Porque a porta era muito estreita.
6. Então as formigas almoçaram aquele caranguejo ali
7. Mesmo.
8. Elas penetravam por dentro do caranguejo e comiam
9. As substâncias de dentro.
10. De outra feita eu vi uma formiga solitária a puxar
11. De fasto
12. Um marandová morto.
13. Ela puxava puxava de fasto e nada.
14. Não arredava do lugar um centímetro.
15. A formiga foi chamar as companheiras,
16. As companheiras vieram em bando, muitas.
17. E almoçaram o marandová ali mesmo.
18. O pitêu estava até desmanchando...⁴⁹

Este poema, com dominante traço estilístico lírico, apresenta concomitantemente um movimento narrativo, visto o sujeito relatar, no tempo pretérito, a ação de uma comunidade de formigas sobre dois seres que lhe servem de alimento. Volta-se não para uma, mas para duas ações – devorar (o devorar do caranguejo e, em seguida, o do marandová). Trata-se de um poema conciso, composto por 18 versos, sem uma divisão formal em estrofes. Este procedimento, de não dividir o poema em estrofes, é preciso que se diga, será adotado pelo poeta em todos os poemas deste *Tratado*. Apesar desse aspecto geral, é possível considerar ainda um corte em “As formigas” de modo a pensá-lo por uma ordenação em duas cenas distintas: uma primeira, que vai do verso 1 ao verso 9; e uma segunda, que vai do verso 10 ao verso 18 – duas cenas com exatamente a mesma extensão textual: 9 versos

⁴⁹ 2001, p. 15.

cada uma. O elemento narrativo, implícito no poema, ganha estatuto fabular na medida em que retoma a tradição das narrativas fantásticas envolvendo animais como personagens com características humanas⁵⁰. Dois verbos empregados no poema, que usualmente estão relacionados a ações exercidas pelo ser humano, aparecem focalizando as formigas e sua ação, a saber: “almoçar”, em vez do usual “comer”, “devorar” (“Então as formigas almoçaram aquele caranguejo ali”) e “chamar”, que vai além da simples produção sonora própria de todo animal (“A formiga foi chamar as companheiras”). Ainda sobre essa personificação das formigas, o emprego dos substantivos “casa” (verso 3) e “porta” (verso 5) auxiliam nessa intenção de humanização da cena, pois remetem a elementos materiais próprios da sociedade humana, não do sistema natural.

Esta realidade microcósmica retratada nas duas narrativas presentes no poema dá margem a uma visão cósmica, social e corporal do espaço e de seus seres: o cosmo da realidade dos seres do chão pantaneiro (as formigas, que povoam aquele espaço geográfico do Pantanal); o social da comunidade de formigas em sua função diária de armazenamento de comida para sobrevivência; e o corporal da alimentação (das formigas) e da decomposição (do caranguejo e do marandová mortos). Essa situação fisiológica de decomposição de determinados seres e de alimentação de outros, metaforicamente, pode ser relacionada à atitude artística de Manoel de Barros, que, em sua poesia, apresenta um sentimento de ligação fisiológica com a terra a que pertence e com as formas de vida próprias daquele ambiente, com intuito de fusão entre seres para a instauração de uma nova ordem poética

Ainda sobre a possibilidade de ler o poema “As formigas” como uma narrativa nos moldes de uma fábula, como as de Esopo e La Fontaine, a perspectiva para este texto seria ainda a de uma fábula às avessas, visto a ausência de um sentido moralizante por trás do narrado, o que seria elemento fundamental na estrutura de uma fábula tradicional, e, sobretudo, pelo rebaixamento das ações retratadas pelo sujeito, envolvendo um aspecto fisiológico da cadeia alimentar do ambiente pantaneiro.

⁵⁰ D’ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto*. São Paulo: Ática, 1995, v. 1, p. 126.

Podemos notar ainda que a divisão do poema em duas cenas distintas remete ao final do poema “De passarinhos”⁵¹, em que o sujeito faz menção à fuga de Bach – aquilo que no poema anterior aparecia como posicionamento teórico-crítico (a visão sobre os “passarinhos” a partir do “tratado”) agora se mostra na prática (o poema elaborado com similitude de uma fuga musical). Assim, o poeta utiliza a arte para criar arte – a criação musical transformada em criação literária. Neste sentido, o poema “As formigas” ganha feições de uma fuga, visto apresentar duas situações semelhantes, porém não idênticas, envolvendo os mesmos personagens. Vale observar ainda que a voz narrativa é um diferencial essencial na distinção da primeira para a segunda parte do poema: na primeira cena, temos uma voz distanciada do objeto, na onisciência da terceira pessoa do discurso, que observa os fatos sem se auto-referir. Já na segunda cena, a voz narrativa se mostra, colocando-se como testemunha ocular dos fatos (“De outra feita eu vi uma formiga solitária a puxar”). Seriam, pois, duas vozes (uma em terceira pessoa – a da primeira cena do poema –, outra em primeira pessoa – a da segunda cena; um sujeito que ora é onisciente, ora é testemunha, conforme a terminologia de Friedman⁵²) compondo, harmonicamente, num texto sem divisões estruturais, o discurso do poema em questão, numa “fuga” poética com feições de fábula.

Neste jogo entre o ínfimo e o grandioso presente nos poemas de *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, o poeta, além de praticar seus experimentos de linguagem, abre espaço para a reflexão sobre estes mesmos experimentos. Manoel de Barros põe em prática uma atitude estética mediante os seres e as coisas e, além de subvertê-los em função de uma nova organização por meio da linguagem, pensa sobre seu processo de criação. Esses metapoemas, recurso muito comum na poesia moderna, estão entranhados no *Tratado*, como no caso de “Poema”:

POEMA

1. A poesia está guardada nas palavras – é tudo que

⁵¹ 2001, p. 13.

⁵² FRIEDMAN, Norman. “O ponto de vista na ficção”. In: *Revista USP*. São Paulo, n. 53, março/maio 2002, p. 166-182.

2. eu sei.
3. Meu fado é o de não saber quase tudo.
4. Sobre o nada eu tenho profundidades.
5. Não tenho conexões com a realidade.
6. Poderoso para mim não é aquele que descobre ouro.
7. Para mim poderoso é aquele que descobre as
8. insignificâncias (do mundo e as nossas).
9. Por essa pequena sentença me elogiaram de imbecil.
10. Fiquei emocionado e chorei.
11. Sou fraco para elogios.⁵³

Ao dizer que “a poesia está guardada nas palavras”, podemos inferir, no discurso do sujeito, uma distinção entre a linguagem cotidiana e seu uso transformado pela linguagem conotativa: enquanto no cotidiano a linguagem torna-se estereotipada, assim como a vida do homem e suas relações em sociedade, em poesia o trabalho é justamente reinventar essa mesma linguagem e transmutá-la numa nova organização, geradora de novos sentidos. Davi Arrigucci Jr., falando numa entrevista sobre o poder da poesia, afirma que ela é “a linguagem mais condensada, mas preme de significados que o homem inventou”⁵⁴. Para o sujeito, esse é um trabalho de entrega total de si mesmo, visto ele completar o pensamento do primeiro verso com a confissão “é tudo que eu sei”. “Tudo” aqui ganha o valor de uma expressão absoluta, como se ela encerrasse a extensão e a profundidade do universo artístico pensado pelo sujeito.

A declaração presente nos versos 1 e 2 do poema, entre outros recursos formais, é formulada pelo uso de um *enjambement* (“eu sei”) que, estrategicamente, dá relevo ao conhecimento do sujeito, isto é, à capacidade de imaginação e de articulação da linguagem para incutir-lhe valor estético. Aqui, novamente cabe uma distinção entre a sabedoria do cotidiano e a sabedoria da arte verbal. Por suas construções inusitadas, pela elaboração de uma nova ordem entre os seres do universo imaginado pelo poeta, pelo tratamento singular que as palavras recebem ao incorporarem o discurso poético, a criação literária implica um fazer que extrapola as lógicas e normas

⁵³ 2001, p. 19.

⁵⁴ ARRIGUCCI JR., Davi. “Entrevista com Davi Arrigucci Jr”. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: USP / FFLCH / DTLIC, 2008, v. 10, p. 321: “A poesia é uma forma de condensação. É uma síntese da totalidade. Isso é a coisa mais bonita no poema. O poema se cumpre em poucas palavras. É próprio do lírico cumprir-se na brevidade. Mas, ao cumprir-se na brevidade, ele é capaz de dar conta do universo, de condensar o mistério do universo. A poesia é a linguagem mais condensada, mas preme de significados que o homem inventou”.

que norteiam a vida e as idéias do ser humano, indicando esquecimento do que se sabia, ignorância, desaprendizagem

Esse saber que a poesia incorpora, objeto de reflexão constante nas obras de Manoel de Barros, é tematicamente tratado como um “dessaber”⁵⁵, isto é, uma negação do conhecimento lógico e cotidiano – é esse justamente o fundamento básico do fazer literário a ser explorado pelo sujeito. Esse “dessaber” é reafirmado no verso 3, (“Meu fado é o de não saber quase tudo.”). A expressão “quase tudo”, com a manutenção do “quase” e a mudança do “nada” da expressão original para o “tudo” da expressão poética, indica também o novo olhar que o sujeito lança sobre o mundo para repensar a realidade: uma forma de desaprendizagem, não total, do conhecimento cotidiano, das regras socialmente estabelecidas é fundamental para que a poesia surja com suas inovações de linguagem. Esse “não saber quase tudo” põe o sujeito num contexto de maravilhamento perante as coisas à sua volta, dando a idéia de que cada objeto e cada ser são percebidos como que pela primeira vez e, a partir dessa novidade, o poema fosse a manifestação deste olhar singular. Ainda sobre a expressão “quase tudo”, vale ressaltar que o poeta retoma o princípio de troca (quase nada / quase tudo) como fonte para a arte verbal, gerando uma oposição que leva ao “estranhamento”⁵⁶ literário, isto é, “obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção”.

A insistência no uso do verbo “saber”, ou, antes, no seu neologismo (“dessaber”), cria uma expectativa com relação a essa idéia abstrata em si mesma, evidenciando todo o seu valor como princípio dos processos mentais de trabalho imaginativo com uma finalidade estética, o que será demonstrado pelo sujeito nos versos subseqüentes do texto em questão. Ainda sobre esse jogo dos diferentes usos do pronome indefinido “tudo” (tudo que se sabe/não saber quase tudo), ao longo dos três versos, temos, então, uma oposição de saberes: o sujeito tem um domínio do conhecimento artístico e de seus mecanismos de elaboração formal, ao passo que não

⁵⁵ BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. São Paulo: Record, 1996, p. 11.

⁵⁶ CHKLOVSKY, V. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 45.

domina um conhecimento que pode ser classificado como científico, humano ou social – e é justamente essa tensão entre diferentes formas do saber que propicia o surgimento do texto literário, como manifestação de um conhecimento que não se alicerça na ciência e que mesmo a nega, entregando-se a novas lógicas, a novos raciocínios e a novas visões sobre a realidade.

O verso 4 (“Sobre o nada eu tenho profundidades.”) cria um paradoxo com o vocábulo “tudo”, expresso nos versos anteriores: o “nada” se torna o elemento central da poética, visto o conhecimento do sujeito sobre o assunto não ser vago ou superficial, mas em “profundidades”. Além da qualificação que esse conhecimento recebe, vale ressaltar a substantivação do pronome indefinido, o que lhe confere, dentro do verso, mais força e maior condensação. Num poema em que o olhar do sujeito contempla desde os seres mais elevados até, em especial, os seres do chão, o movimento decrescente, no plano do conteúdo, tem no “nada” o seu ponto máximo, o seu apogeu. Essa busca pelo “nada” que se propõe no plano das significações se alicerça, no plano formal, pelas tentativas de inovação do discurso literário empregadas pelo poeta – desde a forte presença de elementos da narrativa e do drama no campo do poema lírico, passando pela mescla entre a linguagem formal e a linguagem coloquial, além da técnico-científica (do laudo, como no poema “A disfunção”⁵⁷), e pelo prosaísmo do verso. Esse paradoxo entre o “tudo” e o “nada” é reforçado no poema pela relação que o sujeito estabelece entre o adjetivo “poderoso” (verso 6) e o substantivo “insignificâncias” (verso 8), também é reforçado pela duplicação desse substantivo, no mesmo verso, em duas realidades distintas (as insignificâncias do mundo e as nossas próprias). Nesse sentido, o jogo discursivo que se realiza entre estes vocábulos tem em vista uma perspectiva decrescente rumo ao “nada”, visto a valorização do elemento ínfimo (aqui, o foco que se dá para as múltiplas “insignificâncias”) em detrimento daquilo que supostamente seria grandioso (o ato de descobrir ouro, por exemplo, como consta no verso 6). Trata-se de um tema também recorrente na produção literária de Manoel de Barros⁵⁸. Esse ideal do “nada”,

⁵⁷ 2001, p. 9.

⁵⁸ BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. São Paulo: Record, 1996.

como temática basilar de sua arte, atinge seu ápice em *Livro sobre nada*, reafirmado em outras obras, em que se inclui *Tratado geral das grandezas do ínfimo*.

Esse “nada” assume, no discurso do sujeito, uma gama de sentidos, a partir de seu conceito básico de “negação”⁵⁹. O Nada é a negação: da realidade que norteia a sociedade; dos valores absolutos que esta sociedade prega; de todo um sistema de lógica pré-estabelecido, massificado e estereotipado que rege as coisas, os seres e o universo; e mesmo de uma criação estética que se encerra nos modelos tradicionais, nas formas canônicas, sem intuito de renovação. O Nada de Manoel de Barros, todavia, não é negação absoluta, anulação de “tudo”, mas uma forma de esvaziamento, anulando-se regras e padrões socialmente convencionais com vistas à busca de um mundo novo e singular. Pelo Nada, quer-se transpor fronteiras, demonstrando que a palavra não aceita imposição de limites: recriando o mundo pela poesia, o autor mostra toda a força, toda a potência, todo o poder da linguagem verbal. Essa Poética do Nada, evidenciada nos poemas de Barros, pode ser esquematizada da seguinte forma⁶⁰:

1) Insatisfação com o Real: Manoel de Barros apresenta um sentimento de descontentamento com o real concreto e com as regras e padrões estereotipados e massificados que norteiam a sociedade. A realidade está pronta e acabada, não restando nada para ser criado, o que condiciona o homem ao estatuto de simples contemplador e extensão desse universo. Na ansiedade de buscar o novo, de subverter tudo aquilo que está posto como imutável e incontestável, o poeta vai transmutar esse real a si mesmo por meio da transubstanciação do discurso literário.

2) Negação da Palavra Convencional: Para que a realidade seja transformada pela linguagem, a palavra não pode ser estereotipada, pois isto nada acrescenta de novo à intenção estética do autor. Dessa forma, Barros, em seu processo de criação artística, faz um regresso espacio-temporal a um tempo-espaco utópico, representado pelo

⁵⁹ PINHEIRO, Carlos Eduardo Brefore. *Manoel de Barros e a poética do nada*. São Paulo: UNESP, 2002.

⁶⁰ Op. cit., p. 76-7.

regresso à infância imaginária do sujeito, simbolizando o regresso às longínquas origens da língua, quando regras e padrões podem ser manipulados e rejeitados.

3) O Nada: Esse regresso, que culmina no Nada, tem como intuito o esvaziamento, a demolição quase que total da linguagem. Assim, numa atitude demiúrgica, o poeta subverte o plano de expressão e o plano de conteúdo do signo verbal para que este irrompa em plurrisignificação e inaugure uma nova realidade. Encarando a língua como um objeto lúdico, Manoel de Barros vai “brincar” com as palavras para compor seus experimentos verbais. Nesse processo lúdico, entram em cena o fragmentarismo da linguagem e a subversão do significado das palavras pelo uso de metáforas, reorganizando o espaço particular (Pantanal) rumo à reorganização do cosmo.

4) Um Mundo “Transvisto”⁶¹: Reorganizando a linguagem poética, o artista estará reorganizando os conceitos, as regras e a lógica do mundo real. A palavra será impregnada pelo devir do mundo para expressá-lo de maneira inovadora. Estará aberta ao mistério, à imaginação, ao obscuro para fecundar uma nova ordem das coisas. O Nada assume, no discurso do sujeito, um sentido de “negação”. Pelo Nada, as palavras são libertadas para, em arte, acompanharem a sensibilidade e a criatividade do artista do verso, permitindo que realidades virtuais concretizem-se em linguagem. Pelo Nada, o poeta tem sua mente aguçada, motivada a se abrir para a diversidade, para ter um olhar mais atento às coisas a sua volta, levando-o a não se contentar com o pronto e acabado, questionando e renovando os conceitos recebidos e vivenciados, refazendo as experiências existenciais.

Ainda com relação a “Poema”, encontramos, no verso 5 (“Não tenho conexões com a realidade.”), uma atitude do poeta de rompimento com a realidade biofísica que o circunda, apresentando um sentimento de insatisfação com a visão convencional de mundo. Em seu projeto de criação de um universo ficcional, as normas e as regras do real concreto serão subvertidas, assim como a linguagem o é

⁶¹ Neologismo criado pelo poeta. Aparece no seu *Livro sobre nada*, de 1996, no poema “As lições de R. Q.”, p. 75: “O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê. / É preciso transver o mundo”.

para se tornar arte – da reconstrução fonética e morfossintática da linguagem, o sujeito passa à reinvenção das imagens geradas pela significação do texto. O estado de alucinação poética, segundo Castro⁶², faz o artista do verso estar apto a se abrir para o mundo, participando do devir que se opera sobre o mundo e sobre os seres. Por meio dessa comunhão entre o artista e o material que se torna arte, instaura-se um novo universo, inaugura-se uma nova ordem lógica, com um profundo conhecimento do mundo e de si mesmo. Pela ultrapassagem dos limites conhecidos, a palavra chegará ao nível de infinitude, estando apta a múltiplos experimentos lingüísticos, a múltiplas relações imagéticas.

Trabalhando com as “coisas” e os seres do chão, o poeta quer, segundo Fábio Pereira, “desmanchar o lugar-comum e aniquilar o chavão literário”⁶³, isto é, reorganizar a linguagem por meio da negação dos conceitos. Ora, pensando que o intuito de sua poética é a negação de uma realidade e de uma forma de pensar e a busca de algo artisticamente novo, tudo poderá ser poesia (todas as coisas, todos os seres), pois toda palavra será esvaziada e recriada para se tornar linguagem esteticamente elaborada. Todas as palavras alcançam grandiosidade ao estabelecerem uma nova ordem, uma nova forma de pensar. Com relação às “insignificâncias”, o sujeito vai um pouco mais além, pois não acredita poder existir uma distinção de patamares entre seres humanos e os demais seres, daí falar das insignificâncias “do mundo e as nossas”, pois sua intenção é ligar todos os seres, não pensando mais numa valoração entre os diferentes elementos de seu universo ficcional: tudo se torna relevante ao se transformar em linguagem. Por isso a afirmação do sujeito, no poema “O cisco”⁶⁴, de haver seres propensos a cisco (“Até sei de pessoas que propendem a cisco mais do / que a seres humanos.”).

Por fim, em “Poema”, ao dizer que por seus versos ele havia sido elogiado como “imbecil”, o sujeito abre espaço para uma visão singular também

⁶² CASTRO, Afonso de. *A poética de Manoel de Barros: a linguagem e a volta à infância*. Campo Grande: FUCMT – UCDB, 1992.

⁶³ PEREIRA, Fábio Mazziotti. Vertentes do niilismo na obra poética de Manoel de Barros. In: *O guardador de inutensílios: cadernos de cultura*. UCDB: Campo Grande, n. 4, p. 74-83, mai. 2001.

⁶⁴ 2001, p. 11.

constante na obra de Manoel de Barros, muito próxima da questão do “saber”. Se a recriação da linguagem é uma atitude proveniente do “dessaber”, ou seja, da desaprendizagem, da ignorância, e um processo mental, que exige trabalho imaginativo e destreza no manejo do material lingüístico, então seria condição essencial ao sujeito agir como um “imbecil”, isto é, não se limitar a modelos ou lógicas pré-estabelecidos. A subversão do próprio valor da expressão “imbecil”, aqui, ironicamente vista como um elogio, que leva o sujeito às lágrimas, já denuncia que o leitor está diante de uma nova ordem das coisas, de um universo que não pode ser pautado pelos padrões que regem a vida do homem. Essa composição metapoética que é “Poema” apresenta a singular perspectiva de trabalho formal a que se entrega Manoel de Barros e, num olhar panorâmico sobre *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, “Poema” evidencia a novidade em relação ao fazer literário desse autor. Esse “mundo transvisto”⁶⁵, que o poema em questão denuncia, justifica e valora a fatura dos demais poemas da obra, todos eles calcados nessa visão que se alicerça dialeticamente, por meio de técnicas de construção formal e de temas abordados pelos textos, nas possíveis interações entre o ínfimo e o grandioso, entre o “tudo” e o “nada”, entre o “poder” e as “insignificâncias”. Nesse caso, há um sentido de argumentação presente em “Poema” em favor da obra que o abarca, como se fosse, ele mesmo, uma possível justificativa para a concepção de arte verbal que impregna a elaboração desse *Tratado*.

A sugestão de “imbecilidade” empregada pelo sujeito de “Poema” contamina também os personagens dos demais poemas da obra, como é o caso de Sabastião, amigo de infância do sujeito e protagonista das ações relatadas pelo enunciador de “O urubuzeiro”. Aqui, por um ponto de vista específico, mostra-se o ser humano em contato direto com os demais seres daquele ambiente pantaneiro e, sobretudo, em comunhão com os mesmos, compartilhando, todos eles, uma mesma existência:

O URUBUZEIRO

1. Meu amigo Sabastião estourou a infância dele e mais

⁶⁵ BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 75.

2. duas pernas
3. No mergulho contra uma pedra na Cacimba da Saúde.
4. Quarenta anos mais tarde Sabastião remava uma canoa
5. no rio Paraguai
6. E deu o barranco de uma charqueada.
7. Sabastião subiu o barranco se arrastando como um
8. caranguejo trôpego
9. Até a casa do patrão e pediu um trabalho.
10. O patrão olhou para aquele pedaço de pessoa e disse:
11. Você me serve para urubuzeiro.
12. (Urubuzeiro era tarefa de espantar os urubus que
13. atentavam nos tendais de carne.)
14. Trabalho de Sabastião era espantar os urubus.
15. Sabastião espantava espantava espantava.
16. Os urubus voltavam em bandos.
17. Sabastião espantava espantava.
18. Um dia pegaram Sabastião a prosear em estrangeiro
19. com os urubus.
20. Chegou que Sabastião permitiu que os urubus
21. Fizessem farra nas carnes.
22. Os urubus faziam farra e conversavam em estrangeiro
23. com Sabastião.
24. Veio o patrão e mandou Sabastião para o manicômio.
25. No manicômio ninguém compreendia a língua de
26. Sabastião.
27. De forma que Sabastião despencou do seu normal
28. E foi encontrado na rua falando sozinho em
29. estrangeiro.⁶⁶

Na composição de “O urubuzeiro”, a forma do verso livre empregada está permeada por elementos de natureza épica e dramática. Até aí, nenhuma novidade, visto a mescla dos gêneros ser algo comum no âmbito da criação literária, segundo Rosenfeld⁶⁷. Porém chama a atenção o relevo que épica e drama ganham na elaboração deste poema, deixando de ser elementos periféricos, para imbricarem-se dentro do terreno da lírica. Embora tenha ela, a lírica, como princípio organizador, visto não se criar um universo autônomo (real), mas metafórico, o texto em questão deixa evidente seu livre deslocamento pelo território da épica e da dramática. Como primeira característica épica presente nesta composição de Manoel de Barros, há a voz narrativa empregada pelo sujeito, em forma de recordação, que conta de modo muito abreviado a história de Sabastião, seu amigo de infância, que, na fase adulta, passa por

⁶⁶ 2001, p. 21.

⁶⁷ “A pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo. Ademais, não existe pureza de gêneros em sentido absoluto.” (ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 16)

uma experiência de vida singular. Nestes 29 versos, dispostos num único bloco, de feição narrativa, ficam claros e identificáveis os elementos estruturais característicos da épica, a saber: foco narrativo (em 1ª pessoa), personagens (Sabastião e seu patrão), o espaço (a fazenda do patrão e o manicômio) e o tempo (vida adulta de Sabastião, por volta dos quarenta anos, narrada por meio de verbos nos pretéritos perfeito e imperfeito). O desdobramento em dois planos, o do sujeito (narrador/sujeito poético) e o do objeto (experiência de vida de Sabastião), também é perceptível ao longo do poema. Essa voz que fala remete seu leitor a um tempo remoto, evidenciado pelo uso abundante de verbos no pretérito perfeito, próprio da narrativa. Há ainda uma quebra na sequência das ações, que ocorre nos versos 12 e 13 (“(Urubuzeiro era tarefa de espantar os urubus que / atentavam nos tendais de carne.)”), quando o sujeito interrompe o fluxo de seu relato para inserir uma explicação de ordem metalingüística sobre o termo “urubuzeiro”. Explicação essa separada do restante da narrativa pelo uso dos parênteses, que abrigam esse discurso sobreposto à história narrada.

Segundo Emil Staiger⁶⁸, a linguagem épica apresenta, aponta uma coisa, mostra-a. Esse esclarecimento por meios lingüísticos quer tornar algo (seres, objetos, ações) plástico, apresentando-o aos nossos olhos. A apresentação que é gerada pelo discurso do sujeito, no caso de “O urubuzeiro”, traz para seus leitores imagens concretas, realistas, em harmonia com imagens metafóricas convivendo no mesmo universo ficcional do poema, que compreende, num plano, Sabastião remando pelo rio, o barranco, a casa do patrão, a fazenda e o manicômio em consonância com um outro plano, que se instala dentro do primeiro – o metafórico (da mente, da imaginação, da palavra), com o “prosear em estrangeiro com os urubus”, no verso 23. Temos, assim, uma sobreposição de três mundos dentro de um mesmo espaço que é o texto literário. Primeiramente (1) o do discurso, com seu sujeito e sua intenção de escrever um texto com marcas da sua poética. Depois, (2) o verossímil/ficcional em que esse Sabastião viveu e estabeleceu relações com o mundo que o rodeia. Por fim, (3) o metafórico, de poesia e de sonho, que se instala dentro desse segundo universo, no nível da mente e da linguagem e que, num movimento dinâmico, na fusão entre o verossímil/ficcional e

⁶⁸ STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p. 85.

a alegoria (plano do enunciado), associa-se ao primeiro universo (plano do enunciatador), portador dos mecanismos de invenção por meio da palavra, para finalizar o ciclo, concretizando o objetivo artístico almejado: os experimentos de linguagem com vistas a uma composição estética.

Visto o aspecto narrativo implícito a “O urubuzeiro”, é necessário agora sair do terreno da épica e entrar no território do drama e, com isso, perceber um momento específico em que o sujeito abandona a narração e entra no campo da representação, própria do gênero dramático. É o instante em que ele recorre ao discurso direto para dar voz ao personagem de seu universo onírico, no verso 11 (“Você me serve para urubuzeiro.”). Utilizando este recurso, traz-se para o poema o expediente cênico do diálogo entre personagens, apresentando um diálogo entre Sabastião e seu patrão e, posteriormente, e no plano da metáfora, entre Sabastião e os urubus. A percepção de um “procedimento de singularização”, como define Chklovski⁶⁹, conduz (alargando sentidos do conceito) a uma sensação de “estranhamento”, de algo enigmático que merece ser decifrado. Em Manoel de Barros esse tipo de “estranhamento” atravessa o texto em suas diferentes camadas, desde a imbricação de gêneros em sua elaboração até o significado mais profundo da conversa de Sabastião com os urubus (metáfora da recriação da linguagem, uma vez que tal fato remete à novidade da construção verbal própria da arte literária, que busca a reorganização do material lingüístico).

Após estas considerações sobre o aspecto formal do poema, devemos passar para o campo da significação, que retoma a perspectiva dos elementos mínimos e/ou insignificantes, motivo deste *Tratado*, como algo sensível e reconhecível em todos os seres, inclusive nos seres humanos. O personagem Sabastião, com suas pernas amputadas, é descrito como um “pedaço de pessoa”. Tal situação acarreta sua marginalização com relação aos demais seres humanos e, posteriormente, sua

⁶⁹ “O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção.” (CHKLOVSKI, V. “A arte como procedimento”. In: CHKLOVSKY, V. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 45)

aproximação de seres de outra espécie – como os urubus –, o que indica a degradação de Sabastião, que sai do seu plano de ser humano (animal racional) para um plano que lhe é inferior – o dos animais irracionais. Essa aproximação entre o homem e os urubus, por meio da linguagem, leva a uma nova esfera: a do devaneio, que retira o personagem do plano das normas e valores sociais pré-estabelecidos e lhe abre as portas para uma nova realidade, permeada pela imaginação e a capacidade inventiva – a conversa com os urubus. Adentramos, portanto, o terreno da fábula⁷⁰, em que animais e seres humanos comungam uma existência e uma linguagem. Esse diálogo irreal entre Sabastião e os urubus (esse “prosear em estrangeiro”), em certa medida, pode metaforizar a busca de inovação da linguagem proposta pela poesia (daí a imagem do diálogo em idioma estrangeiro – diferente do idioma conhecido e cotidiano, isto é, abrindo-se a novas possibilidades de construção fonológica e morfossintática, bem como de novas e múltiplas significações).

Uma outra imagem recorrente é a da “queda”, que aparece, num primeiro momento, nos versos de 1 a 3 (“estourou a infância dele e mais duas pernas no mergulho contra uma pedra”), e reaparece ao término do poema, no uso do verbo “despencar” (“De forma que Sabastião despencou de seu normal”). Numa análise mais atenta, é possível detectar diferentes significados de que este termo é portador, no texto em questão, a saber: primeiramente, uma queda concreta dentro de um espaço físico, que leva Sabastião a uma nova condição, à margem do ritmo de vida das demais pessoas daquele ambiente, e, por isso mesmo, a necessidade de um emprego especial ao qual ele possa corresponder. Em seguida, uma segunda queda, psicológica, decorrente da loucura que atinge este homem, que passa a conversar com urubus e acaba internado em um manicômio e, na sequência, relegado à vida nas ruas. Por fim, uma queda metafórica, no plano da linguagem – presente no diálogo travado entre seres humanos: passa-se ao diálogo entre homens e animais (“em estrangeiro”, isto é, uma linguagem que extrapola aquela do cotidiano, conhecida e usual), o que aproxima o homem de seres que lhe são inferiores (que são todos os demais, na comparação). O verbo “despencar” remete ao plano do ínfimo, defendido por Manoel de Barros,

⁷⁰ D’ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto*. São Paulo: Ática, 1995, v. 1, p. 126.

aliando-se aquilo que está num plano inferior (os urubus e Sabastião enquanto “pedaço de gente”) ao plano da criação poética (feita de partes, mas nunca ínfima), com seu afastamento extremo das normas e regras da vida em sociedade (aqui entendida a loucura do personagem) e a instauração de uma nova ordem do universo biofísico, em que a linguagem se transforme, dentro de seus esquemas fonéticos, morfossintáticos e semânticos, para adquirir novos significados (o “prosear em estrangeiro” com os urubus). Porém, entre as três quedas sugeridas pelo texto, estabelece-se um paradoxo: diferentemente da primeira queda, que tem um sentido decrescente, rumo ao chão (e, obviamente, lógico para a expectativa do leitor), as imagens das outras duas quedas são portadoras de um “estranhamento” elas mesmas, uma vez que “cair para cima” foge ao princípio gravitacional, sendo possível apenas no terreno do sonho, da fantasia e da ficção. Este sentido inverso, este “cair para cima”, metaforiza, pois, o próprio “estranhamento” implícito à linguagem conotativa do poema – a singularização buscada pelo artista do verso, como forma de protesto contra a linguagem trivial.

Nesta queda do “urubuzeiro”, é possível propor um diálogo entre esta perspectiva de figura do poeta que é sugerida por Manoel de Barros e aquela presente em “O albatroz”, constante na obra *As flores do mal*, de Charles Baudelaire⁷¹:

II O ALBATROZ

Às vezes no alto mar, distrai-se a marinhagem
Na caça do albatroz, ave enorme e voraz,
Que segue pelo azul a embarcação em viagem,
Num vôo triunfal, numa carreira audaz.

Mas quando o albatroz se vê preso, estendido
Nas tábuas do convés, – pobre rei destronado!
Que pena que ele faz, humilde e constrangido,
As asas imperiais caídas para o lado!

Dominador do espaço, eis perdido o seu nimbo!
Ave tão bela, está cômica e feia!
Um o irrita chegando ao seu bico em cachimbo,
Outro põe-se a imitar o enfermo que coxeia!

⁷¹ BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Lisboa: Livraria Editora Guimarães, 1924, p. 17.

O Poeta é semelhante a essa águia marinha
Que desdenha da seta, afronta os vendavais;
Exilado na terra, entre a plebe escarninha,
Não o deixam andar as asas colossais!

Assim como o sentido que se constrói com relação às “quedas” de Sabastião, a partir da análise do poema de Barros, em Baudelaire, também, o albatroz metaforiza a figura do artista do verso: a queda do albatroz no navio em pleno mar (“Mas quando o albatroz se vê preso, estendido”) remete à figura do poeta (“O poeta é semelhante a essa águia marinha”), que se apresenta como um exilado na terra, em relação aos demais homens. E, assim como o albatroz, o escritor apresenta “asas colossais” que o impedem de andar – se para o albatroz e o poeta as asas simbolizam a liberdade (do vôo e criacional), ao mesmo tempo são o fardo que ambos devem carregar, pois, para o primeiro, significa a impossibilidade de estender seu vôo por períodos de tempo muito longos ou mesmo longas distâncias; já para o segundo simboliza a incapacidade de aceitar a trivialidade das coisas e da vida, o que seria a morte do espírito artístico.

Se em “O urubuzeiro” trabalha-se o plano das inferioridades (com Sabastião descrito como “pedaço de gente”), no plano das “grandiosidades” o poema “Tributo a J. G. Rosa” retoma a tensão entre o elevado e o baixo, procedimento que vem sendo observado na análise dos poemas da obra:

TRIBUTO A J. G. ROSA

1. Passarinho parou de cantar.
2. Essa é apenas uma informação.
3. Passarinho desapareceu de cantar.
4. Esse é um verso de J. G. Rosa.
5. Desapareceu de cantar é uma graça verbal.
6. Poesia é uma graça verbal.⁷²

Elaborado com base numa tensão entre elementos opostos (as locuções verbais “parar de cantar” e “desaparecer de cantar”⁷³), o sujeito lança mão da distinção

⁷² 2001, p. 23.

⁷³ A expressão aparece no conto “A menina de lá”, do livro *Primeiras Estórias*, à página 66 (pela edição da Nova Fronteira, 2005).

entre a linguagem referencial e a linguagem poética⁷⁴ ao referir-se a dois enunciados sobre o mesmo assunto: o canto de um pássaro. Percebemos, pela seqüência das informações ao longo dos versos, uma passagem da função referencial (versos 1 e 2) à função literária (versos 3 e 4), isto é, do “sistema modelizante primário” ao “sistema modelizante secundário”⁷⁵. Podemos dizer, assim, que os quatro primeiros versos deste poema formam dois pares que se ligam por uma relação vertical de gradação da denotação (primeiro par) à conotação (segundo par), do comum ao estético, do significado literal à plurissignificação.

Entre a informação referencial (isto é, o fato em si) e a criação poética (isto é, como o poeta se vale de tal fato), é feita a homenagem a João Guimarães Rosa. Ao sugerir um trecho da prosa de Rosa e referir-se a ele como “verso”, o sujeito une a atitude artística do prosador à sua própria atitude. Vale notar também que o ser escolhido para essa comparação (passarinho), como já dito anteriormente, na análise do poema “De passarinhos”⁷⁶, é empregado no texto como uma metáfora de liberdade, transcendência e ligação entre os elementos do céu e da terra. Neste caso, “passarinho” é utilizado metaforicamente no sentido de liberdade de criação verbal, a “graça verbal” buscada pelo artista do verso. Atribuindo ao estilo literário de Guimarães Rosa o *status* de “graça verbal”, o sujeito mostra o poder de “singularização”⁷⁷ em relação ao automatismo do discurso cotidiano, o que nos leva a concluir que, assim como a prosa de Rosa, que se aproxima da lírica, o poema (de Barros) também é uma “graça verbal”.

Esse “tributo” a Rosa, essa evocação de uma personalidade literária do século XX, surge como um argumento de autoridade, em favor do projeto estético de Manoel de Barros. Fazendo referência à linguagem do escritor mineiro, o poeta estabelece uma comunhão entre atitudes poéticas (os experimentalismos formais nas

⁷⁴ “As leis do nosso discurso prosaico com frases inacabadas e palavras pronunciadas pela metade se explicam pelo processo da automatização. (...) No discurso cotidiano rápido, as palavras não são pronunciadas; são apenas os primeiros sons que aparecem na consciência (...) A arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que já é “passado” não importa para a arte.” (CHKLOVSKY, V. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 44-5)

⁷⁵ LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978, p. 33-66.

⁷⁶ 2001, p. 13.

⁷⁷ CHKLOVSKY, V. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 45.

camadas fonética e morfosintática), permitindo pensar, consideradas as diferenças, uma possível ligação entre os dois escritores. Um prosador que recria a linguagem da prosa, enveredando pelo terreno da lírica por meio da criação de neologismos, da revitalização de arcaísmos, dos recursos sonoros que emprega em sua narrativa. E um poeta que recria a linguagem do poema, enveredando pelos caminhos da prosa, utilizando mecanismos próprios da narrativa e do drama dentro de seus textos.

Cabe aqui uma retomada das disfunções líricas apresentadas no poema “A disfunção”⁷⁸, que abre a primeira seção do livro de Manoel de Barros: segundo o sujeito, a “graça verbal” vem da uma troca vocabular que se instala no interior do verso, isto é, um descolamento no eixo paradigmático do discurso que o leva a sair do plano referencial para entrar no plano literário – isto está previsto, no poema que abre este *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, quando o sujeito fala da terceira disfunção poética, a “percepção de contigüidades anômalas entre verbos e substantivos”, que seria, segundo a análise realizada, o cerne de toda criação estética da linguagem verbal. Vale notar que essa “disfunção” da “graça verbal” é trabalhada em “Tributo a J. G. Rosa” por meio de um silogismo que se instala nos versos de 3 a 6, isto é: uma proposição geral (“Passarinho desapareceu de cantar. / Este é um verso de J. G. Rosa.”), uma proposição particular (“Desaparecer de cantar é uma graça verbal.”) e uma conclusão (“Poesia é uma graça verbal.”). Assim sendo, do universo ficcional de Guimarães Rosa, em sua vastidão de construções artísticas da linguagem, chega-se a uma em especial – “desaparecer de cantar” –, tomada como eixo para uma conclusão sobre o caráter do trabalho literário – “graça” –, ambígua em sua interpretação: graça tanto no sentido estético (atrativo) quanto no sentido espiritual (dom). Duas interpretações que não se excluem, mas, antes, completam-se.

A comunhão entre seres no âmbito do universo da palavra poética, isto é, da “graça verbal”, presente na poesia de Manoel de Barros, reaparece em “A pedra”, agora com a metamorfose do próprio sujeito numa pedra e as conseqüências que advêm desta transubstanciação:

⁷⁸ 2001, p. 9.

A PEDRA

1. Pedra sendo
2. Eu tenho gosto de jazer no chão.
3. Só privo com lagarto e borboletas.
4. Certas conchas se abrigam em mim.
5. De meus interstícios crescem musgos.
6. Passarinhos me usam para afiar seus bicos.
7. Às vezes uma garça me ocupa de dia.
8. Fico louvoso.
9. Há outros privilégios de ser pedra:
10. a – eu irrito o silêncio dos insetos.
11. b – sou batido de luar nas solitudes.
12. c – tomo banho de orvalho de manhã.
13. d – e o sol me cumprimenta por primeiro.⁷⁹

O poema é elaborado quase todo ele a partir de períodos simples (um em cada verso), lançando mão de versos que abarcam, cada um, afirmações específicas e, de certa forma, independentes entre si. Exclui-se desta construção o primeiro verso, que funciona como proposição do poema e introdução aos qualificativos da “pedra”, tais como o “gosto de jazer no chão”, a função de ser “abrigo para conchas”, “irritar o silêncio dos insetos”, entre outros. O procedimento, que se repete no verso 9, isso é, uma frase que introduz outras que funcionam como sua qualificação, é dependente da declaração constante no verso 1 e funciona como uma retomada da proposição (o sujeito ser metaforizado em uma pedra). Sobre a declaração constante no primeiro verso, a identificação do sujeito com uma pedra arrasta o ser humano para uma gradação decrescente, dentro da perspectiva ôntica: rumo ao reino mineral. Nessa metamorfose, abre-se mão dos seus atributos de humano para adentrar estados desconhecidos ao homem, que são aqueles dos minérios. Porém devemos notar que existe um movimento recíproco por trás desta transformação: a pedra ganha vida a partir do momento em que o sujeito, no verso 2, por meio de uma prosopopéia, atribui-lhe a capacidade de “jazer”, isto é, estirar-se ao chão, permanecer imóvel ou, mesmo, morta e, com isso, fazer vida correr pelas suas entranhas. O vocábulo “pedra”, enquanto metáfora, representa a sabedoria, o entendimento sobre as coisas e os seres. Sua ligação com a poesia está justamente no caráter atemporal das significações da palavra poética, porque fala sempre de maneira nova ao ser humano (a mesma visão

⁷⁹ 2001, p. 27.

apresentada pelo sujeito do poema “De passarinhos”⁸⁰, que fala da beleza e da eternidade dos passarinhos e, por extensão, do texto literário). Assim, o intuito do sujeito seria o de eternizar as palavras pela arte verbal, conferir-lhes o estatuto de sabedoria.

Enquanto pedra, ele estabelece uma íntima relação com os demais seres a seu redor, numa interação que chega ao contato epidérmico: com lagartos, borboletas, passarinhos, garças e insetos. O sujeito/pedra interage com os seres que rastejam pelo chão ao mesmo tempo que interage com os seres que sobem às alturas celestiais, não fazendo nenhum tipo de distinção de valor entre esses seres. A pedra seria, então, o símbolo do baixo que abriga o elevado ou conduz a ele. Notemos aqui uma equivalência entre horizontalidade e verticalidade, visto a ligação com os “seres do chão” e, com a mesma relevância, a ligação com seres alados, realizadas por aproximações metonímicas (como abrigar conchas ou servir para afiar os bicos dos pássaros) e metafóricas (irritar o silêncio dos insetos ou ser cumprimentado pelo sol). Nas relações verticais e horizontais, ao mesmo tempo que “priva” com o lagarto, faz o mesmo com as borboletas. E a interação vai mais além se tomarmos o verso 4 para análise: “as conchas se abrigam” no sujeito – o elemento inerte, sem vida, está em comunhão com ele. Aqui, novamente, a metamorfose atinge os elementos do meio: ao dizer que as conchas “se abrigam”, é conferido a elas *status* humano numa inversão notável de valores: aquilo que antes abrigava e protegia (a concha do caramujo) agora recorre à pedra para obter refúgio.

São, pois, inúmeras as atribuições da pedra, o que valoriza o intento de transformação do ser humano em minério: ela é (a) local de privacidade para lagartos e borboletas, (b) abrigo para conchas, (c) suporte para o crescimento de musgos, (d) instrumento útil para os passarinhos, e (e) local de repouso para as garças. A essa ligação entre o elemento mineral, o elemento vegetal e o elemento animal agrega-se a figura do ser humano – o sujeito metamorfoseado em pedra –, o que representa a ligação fisiológica total dentro do cosmo do universo poético. O sentimento de

⁸⁰ 2001, p. 13.

contentamento do sujeito com essa inter-relação entre seres é declaradamente positivo (“Fico louvoso.”). Aqui, o neologismo “louvoso” abre espaço para o caráter demiúrgico dessa manifestação de vida que ocorre no plano da linguagem – o louvor a uma divindade e sua obra criacional.

Essa ampliação das relações estabelecidas pelo sujeito/pedra prossegue na segunda parte do poema, com o relato de mais privilégios dessa vida mineral. Agora, a ligação cósmica atinge seu ápice, quando a pedra apresenta-se vinculada a corpos celestes: a lua e o sol. Aqui, a sugestão recai sobre o próprio movimento cósmico – o dia e noite, elementos contrários em si mesmos, que juntos conduzem o movimento do tempo e da vida. Alia-se a esses elementos o “orvalho” que banha a pedra pelas manhãs e que desce à terra para fecundar a vida: é a semente, o germe, o devir do mundo⁸¹. Esse sentido de vida em evolução já está anunciado no verso 5, quando o sujeito/pedra diz que de seus “interstícios crescem musgos” – musgo aqui representa a vida que nasce do elemento ínfimo. Temos, assim, o ciclo cósmico da vida, com seu surgimento e sua evolução dentro do tempo/espço. Podemos notar, ainda, uma transposição para o plano da criação literária, quando o sujeito diz que “irrita o silêncio dos insetos”. Metaforicamente, esse irritar o silêncio é não se conformar com a ordem natural das coisas, nem com suas regras imutáveis e seus paradigmas incontestáveis. Irritar o silêncio é motivar o movimento: da vida, no plano cósmico, e da palavra, no plano poético. Assim, se o orvalho fecunda a vida, e os astros acompanham a passagem do tempo e da evolução dos seres, o poema tem por finalidade fecundar novos significados e novas estruturas de linguagem, inaugurando uma nova ordem no plano da palavra literária.

Cabe aqui, ainda, um paralelo entre o poema analisado e outro, em que também a “pedra” é o núcleo de preocupação:

A EDUCAÇÃO PELA PEDRA

Uma educação pela pedra: por lições;

⁸¹ BACHELARD, Gaston. *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris: José Corti, 1947.

para aprender da pedra, freqüentá-la;
captar sua voz inenfática, impessoal
(pela de dicção ela começa as aulas).
A lição de moral, sua resistência fria
ao que flui e a fluir, a ser maleada;
a de poética, sua carnadura concreta;
a de economia, seu adensar-se compacta:
lições de pedra (de fora para dentro,
cartilha muda), para quem soletrá-la.

Outra educação pela pedra: no Sertão
(de dentro para fora, e pré-didática).
No Sertão a pedra não sabe lecionar,
e se lecionasse não ensinaria nada;
lá não se aprende a pedra: lá a pedra,
uma pedra de nascença, entranha a alma.

“A Educação pela Pedra”, poema de João Cabral de Melo Neto, pertence ao livro de título homônimo⁸², lançado em 1966. Livro este cabal dentro de sua obra, por ser uma espécie de conclusão da aprendizagem do poeta, segundo João Alexandre Barbosa⁸³. Entre a pedra pantaneira de Barros e a pedra nordestina de Cabral são possíveis algumas aproximações, bem como necessariamente muitas divergências. Nos dois poemas, o ser humano aprende algo com um objeto que, a princípio, seria irrelevante: inanimado, duro, frio, sem nenhuma qualidade aparente ou relevante. A “educação” da pedra de João Cabral se encontra em sintonia com a “desaprendizagem” da pedra Manoel de Barros – o novo olhar que a poesia lança sobre a realidade, subvertendo normas e conceitos, inconformando-se com o estereótipo. Se a pedra de Barros “irrita o silêncio dos insetos”, na pedra de Cabral se faz necessário “captar sua voz inenfática, impessoal” – mas ambas remetem à metáfora “voz”, que representa a abertura para o conhecimento, uma comunhão através do sensível e do imaginário. Se em Cabral encontra-se uma poética pautada pela denotação, com experiência no sistema referencial, em Barros o prosaísmo da linguagem indica, também, um texto que não se alicerça fundamentalmente a partir dos cânones do lirismo literário, entregando-se ao coloquialismo e à narratividade para concretizar suas imagens metafóricas.

⁸² MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1966, p. 21.

⁸³ http://www.apropucsp.org.br/revista/rcc01_r07.htm.

Porém a pedra nordestina é seca, concisa, remetendo à aridez, tanto humana quanto geográfica, do Nordeste – é o símbolo da obra de Cabral, cuja linguagem, assim como a pedra, é precisa e concisa, calculada, desprezando o sentimentalismo (a “pedra”, de linguagem, transforma-se, pois, em metalinguagem). Já a pedra pantaneira carrega-se de sentimento, mostrando como o sujeito fica “louvoso” ao comungar uma realidade com os seres do meio. Além disso, não possui nada de concisão, assim como a linguagem de seu autor, que se preocupa mais com os experimentos verbais, a sintaxe inusitada, as associações de palavras para a criação de imagens insólitas. Se a “didática da pedra” de Cabral funciona como um processo teórico e prático de apreensão da realidade – de imitação de objetos por meio de uma linguagem que não despreza o objeto em si, mas acentua a existência dele enquanto tal –, o “sujeito-pedra” de Manoel de Barros descentraliza o objeto, num processo de criação insólita do universo do poema, em que a pedra só tem razão de ser por sua comunhão com os seres do meio, pelas relações horizontais e verticais que estabelece com lagartos, borboletas, conchas, pássaros e insetos, além do sol e do orvalho. A pedra nordestina é o cálculo matemático, a construção, a visão do “engenheiro”; a pedra pantaneira é a “brincadeira” lúdica, o afresco de um espaço metamorfoseado pela poesia.

Ainda no campo das divergências, João Alexandre Barbosa aponta, no poema de Cabral, a relação entre a linguagem e a metalinguagem⁸⁴: é essencial a indagação a respeito da realidade, instaurada por meio de um ultranominalismo, no qual as palavras são redefinidas a partir de seu estabelecimento no texto⁸⁵. A partir disso, temos uma espécie de meditação sobre o próprio ato de escrever, em que a lição da “pedra” é a lição da linguagem. Falta ao poema de Manoel de Barros essa perspectiva de metalinguagem, que permeia a “pedra” de Cabral. Não obstante, ao

⁸⁴ “Fazendo das relações entre linguagem e metalinguagem o módulo sobre o qual assenta o seu horizonte de criatividade, o texto de João Cabral põe o problema de uma poética da denotação, incluindo a experiência num sistema referencial e auto-reflexivo incessante. A sua “leitura” da realidade parece ser crítica na medida em que submete os termos através dos quais ela se realiza a um permanente discurso de indagação acerca de seus relacionamentos.” (BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 139)

⁸⁵ Op. cit. p. 147.

longo de sua obra, Barros tenha trabalhado o metapoema como forma de afirmação de suas pretensões estéticas, o poema “A pedra”, especificamente, não traz para o plano da significação uma reflexão sobre o fazer literário, como se vê em “A educação pela pedra”. Embora fazendo parte de um “tratado” sobre as “grandezas do ínfimo”, o que já implica um posicionamento auto-reflexivo sobre poesia, a “pedra” de Manoel de Barros precisa de um contexto maior (a obra) para que o leitor perceba a auto-reflexão proposta pelo poeta, ao passo que a “pedra” de João Cabral é já, em si mesma, um apontamento de metalinguagem, um indício do discurso de indagação sobre a linguagem poética, proposto pelo autor.

Se em “A pedra” temos a figura inanimada das conchas que se agregam à pedra em busca de abrigo, no poema subsequente, “Os caramujos”, o elemento concha volta a seu apogeu funcional, servindo ela mesma de abrigo para esses moluscos que povoam o Pantanal ficcional de Manoel de Barros:

OS CARAMUJOS

1. Há um comportamento de eternidade nos caramujos.
2. Para subir os barrancos de um rio, eles percorrem um
3. Dia inteiro até chegar amanhã.
4. O próprio anoitecer faz parte de haver beleza nos
5. Caramujos.
6. Eles carregam com paciência o início do mundo.
7. No geral os caramujos têm uma voz desconformada
8. Por dentro.
9. Talvez porque tenham a boca trôpega.
10. Suas verdades podem não ser.
11. Desde quando a infância nos praticava na beira do rio
12. Nunca mais deixei de saber que esses pequenos
13. Moluscos
14. Ajudam as árvores a crescer.
15. E achei que esta história só caberia no impossível.
16. Mas não; ela cabe aqui também.⁸⁶

O poema apresenta para o leitor um choque entre dois princípios, configurados no signo “caramujo”: de um lado, o sentido de fragilidade que está implícito à visão que o ser humano tem deste molusco; de outro lado, pelo olhar do sujeito, estes pequenos seres assumem um comportamento que os aproxima da idéia de

⁸⁶ 2001, p. 31.

eternidade e sabedoria, conforme se anuncia no verso 1. É interessante notar, também, que são possíveis cinco divisões entre os versos, de acordo com o foco que o sujeito dá sobre os caramujos, conforme esta análise propõe: após a (1) proposição constante no primeiro verso, há (2) um movimento horizontal no tempo e no espaço, com vistas ao futuro (estabelecido nos versos de 2 a 5); (3) outro movimento horizontal, agora com vistas ao passado (presente nos versos de 6 a 10); (4) em seguida, um movimento vertical dentro do espaço (versos 11 a 14). Por fim (5), a conclusão dada, nos versos 15 e 16, a respeito do assunto proposto – os caramujos. Percebemos ainda uma mudança na voz do sujeito, que passa da terceira pessoa (nos versos de 1 a 10) para a primeira pessoa (nos versos de 11 a 16), também relevante para a análise do texto.

Esse “comportamento de eternidade” atribuído ao molusco que se arrasta pelo chão pantaneiro, constante no primeiro verso do poema (oração absoluta), que funciona como proposição, será desenvolvido nos versos seguintes, quando o sujeito declarar seu pensamento a respeito dos caramujos. Sobre este comportamento de eternidade, sugerido no texto, podemos ressaltar a imagem poética apresentada nos versos 2 e 3, que comportam duplo sentido: primeiramente, o de o caramujo gastar um dia inteiro para subir “os barrancos de um rio” – neste sentido, o foco recai sobre a subida dos barrancos, executada pelo molusco –; num segundo plano, em sentido metafórico, o que o molusco percorre é o próprio dia, atravessando-o rumo ao amanhã – aqui, não é mais o trajeto em si o principal, mas o movimento alegórico do caramujo de atravessar o tempo, deslocando-se rumo ao futuro e, conseqüentemente, à eternidade. Alia-se a isso a declaração dos versos 4 e 5, em que os mistérios do anoitecer conferem beleza a esse ser do chão: novamente, aqui, o foco é temporal, somando-se aos elementos anteriores (dia e amanhã) para descrever o “comportamento de eternidade” dos caramujos.

Até aqui, o movimento temporal que o sujeito descreve em função desses moluscos tem vistas ao futuro e à concretização da eternidade neles. O verso 6, quebrando esse ritmo, estabelece o movimento contrário em relação ao caramujo (“Eles carregam com paciência o início do mundo.”). Agora, o caminho é retroativo,

com foco no passado longínquo: os “barrancos de um rio” que eles atravessam hoje são já um futuro em relação àquele tempo remoto das origens. O movimento se completa, então, neste verso: passado, presente e futuro se unem para declarar a eternidade dos caramujos, numa trajetória que remonta à própria origem do universo. Neste trajeto, os versos de 12 a 14 ressaltam a importância destes seres (“Nunca mais deixei de saber que esses pequenos / moluscos / ajudam as árvores a crescer.”). Se o descolamento temporal do caramujo indica uma linha horizontal contínua, a árvore, como já dito anteriormente, na análise do poema “De passarinhos”⁸⁷, sinaliza um movimento vertical, unindo o céu e a terra, as alturas e as profundezas. Neste sentido, há uma ligação completa no tempo/espaço do universo do poema, totalizando a teia de possíveis relações entre os seres do ambiente, propósito maior da poesia de Manoel de Barros.

Vale ainda ressaltar que esta relevância dada ao caramujo, ser ínfimo, além de se situar no plano do conteúdo, como já foi dito, encontra-se também na própria estrutura do poema: a palavra caramujos/moluscos aparece em destaque devido ao recurso do *enjambement*, presente nos versos 5 e 13 – respectivamente, o movimento horizontal e o movimento vertical propostos pelo poema. Ainda com relação ao movimento vertical, configurado na metáfora da “árvore” (nos versos de 11 a 14), deve ser destacado que este movimento se une à seção anterior (o movimento com vistas ao passado), isto é, os versos de 6 a 10, por focalizar a infância do sujeito como origem do seu saber a respeito de “os caramujos ajudarem as árvores a crescer”. Aqui, é a figura do próprio sujeito que ajuda na ligação, não apenas do tempo/espaço, mas das diversas focalizações que estes seres do chão recebem no poema, de acordo com a divisão em seções sugerida.

Um outro item de análise deste poema é possível a partir de algumas metáforas presentes no texto, encontradas nos versos de 7 a 10, que remetem a alguns fundamentos estéticos defendidos por Manoel de Barros e que estão, aqui, metaforizados na história dos caramujos. Para começar, a imagem da “voz

⁸⁷ 2001, p. 13.

desconformada”, no verso 7, que os moluscos apresentam. Utilizando-se o prefixo “-des”, carregado de sentido de negação, de um princípio da descontinuidade e de um novo olhar sobre os seres, fugindo-se dos automatismos, o sujeito atribui ao caramujo um sentimento de inconformismo, que, saindo do plano do ser do chão, chega ao plano da construção poética, que apresenta, ela mesma, um caráter de não-conformismo com as verdades absolutas, com as regras impostas, com a ordem natural das coisas. Alia-se a isso o uso da metáfora “voz”, completada pela metáfora “boca”, no verso 9, que, na poesia de Manoel de Barros, representa a comunhão entre os elementos da natureza, a abertura para o conhecimento, uma comunhão através do sensível e do imaginário⁸⁸. No plano da teoria literária, a palavra é a abertura para uma nova forma de conhecimento, a instauradora de uma nova realidade, que será trabalhada por meio da sensibilidade e da imaginação do artista do verso. Essa dissonância entre a realidade biofísica e o universo ficcional, entre as regras sociais e as regras da linguagem artisticamente trabalhada demonstra que a poesia busca novas formas de pensamento, novas verdades, como aquilo que o sujeito afirma sobre o caramujo – que “suas verdades podem não ser”: podem não ser as mesmas verdades que norteiam a vida social do homem, nem aquelas previsíveis que ele espera encontrar ao longo do caminho, mas são verdades novas, que fazem o ser humano refletir sobre sua condição existencial, estimulando sua capacidade analítica e imaginativa.

Fecham essa perspectiva os versos 15 e 16, em que o sujeito declara sua conclusão a respeito do assunto “caramujos”. Nestes versos, ele associa o impossível ao texto poético, isto é, tudo aquilo que não é possível no mundo real torna-se possível ao se tornar linguagem e incorporar o universo do poema. Devemos ressaltar ainda a mudança na voz discursiva que fala ao longo do texto. Até o verso 10 (isto é, a primeira, a segunda e a terceira partes do poema, que se referem, respectivamente, à proposição e ao movimento com vistas ao futuro e ao passado) temos um sujeito onisciente que aponta para o objeto (os caramujos) sem se fazer presente no universo deste objeto descrito. Vale notar ainda que no verso 9 (“Talvez porque tenham a boca

⁸⁸ CASTRO, Afonso de. *A poética de Manoel de Barros: a linguagem e a volta à infância*. Campo Grande: FUCMT – UCDB, 1992.

trôpega.”) há uma insinuação de uma presença mais concreta dessa voz que fala, visto a dúvida que se instala pelo emprego do advérbio “talvez”, denunciando, pela intermitência do posicionamento crítico, a presença desse sujeito. Presença esta que será claramente percebida nos versos de 11 a 16, quando a voz sai da 3ª pessoa e passa para a 1ª, na seção que fala do movimento vertical a partir da metáfora da “árvore” e na conclusão do poema. Mudança de voz que tem um caráter estratégico, pois aproxima a conclusão (e a voz por trás dela) do próprio ato de fazer poético – isto é, a presença do sujeito (que entra em contato com os caramujos desde a sua infância), que lança um olhar sobre estes moluscos e os transforma em material de poesia, concretizado no texto em questão (“Mas não; ela cabe aqui também.”) – é a escritura do poema (o “aqui”), pois, o desfecho de um trabalho de criação estética que teve sua origem na infância deste sujeito.

Nesta linha dos seres em função do seu movimento pelos caminhos do mundo, como apreendido em “Os caramujos”, o poema seguinte, “A tartaruga”, prossegue na reflexão sobre os seres do chão e a metáfora do tempo por trás de seu deslocar-se:

A TARTARUGA

1. Desde a tartaruga nada não era veloz.
2. Depois é que veio o forde 22
3. E o asa-dura (máquina avoadora que imita os
4. pássaros, e tem por alcunha avião).
5. Não atinei até agora por que é preciso andar tão
6. depressa.
7. Até há quem tenha cisma com a lesma porque ela
8. anda muito depressa.
9. Eu tenho.
10. A gente só chega ao fim quando o fim chega!
11. Então pra que atropelar?⁸⁹

O poema em questão apresenta onze versos, e, nele, descolando o foco do “caramujo” para a “tartaruga”, a questão do tempo permanece. Agora, porém, não o tempo cósmico, mas o tempo cotidiano, que leva à pressa (na cidade, marcada pela rapidez, agitação) e à lentidão (no campo), que acompanham a vida do ser humano.

⁸⁹ 2001, p. 33.

Podemos notar o *enjambement* presente no verso 6 (“depressa”), que destaca o fator “tempo”, à feição de um prolongamento, preocupação do sujeito neste poema: exatamente o verso central do mesmo. O ser que rasteja pelo chão é novamente o ponto de referência utilizado para reflexão: a “tartaruga”, marcada pela lentidão de seu caminhar, é associada, como contraponto, à velocidade, no verso 1, o que se processa por meio de uma oração absoluta, que funciona como proposição do poema. Nela, o paradoxo tartaruga/rapidez aponta para a reflexão por oposição entre seres que se estabelecerá ao longo do texto. Se a proposição do verso 1 evidencia que, num estágio temporal anterior, tudo era veloz quando comparado à tartaruga, no tempo atual, ela, a tartaruga, contrasta, no poema, especificamente, com duas invenções do ser humano, que primam pela velocidade: o carro (verso 2) e o avião (verso 3). Temos, assim, uma oposição (lentidão/rapidez) entre um elemento natural e dois elementos artificiais, em que a valorização do primeiro em detrimento dos outros dois fica evidente (“Não atinei até agora por que é preciso andar tão / depressa.”).

Nessa oposição entre a “tartaruga”, e seus movimentos lentos, e o “carro” e o “avião”, exemplos de rapidez, devemos observar a questão temporal levantada pelo sujeito, que auxilia no processo de construção do paradoxo presente no poema – aquilo que veio antes e aquilo que veio depois. Podemos destacar a presença da preposição “desde”, no verso 1, referindo-se à tartaruga, indicando que a presença dela no mundo é anterior à das duas máquinas citadas, introduzidas pelo advérbio “depois”, no verso 2. Há, pois, um deslocar do quesito “velocidade” em função de dois tempos diferentes (passado e presente) evocados no texto: à calmaria de um mundo passado contrapõe-se a velocidade de um mundo moderno. Num outro plano, o quesito velocidade perpassa o próprio material lingüístico, visto o ritmo ser algo inerente a qualquer composição poética. Em função da cadência dos versos, de feição prosaica, o poema não se estrutura com um andamento rítmico compassado, de acordo com as normas clássicas. Essa ausência de um padrão rítmico para o texto se relaciona, metaforicamente, com o embate, no plano do conteúdo, entre os dois “ritmos” que se chocam no poema, a partir de momentos históricos diferentes – a lentidão da tartaruga, no passado, e a velocidade do automóvel e do avião, na contemporaneidade.

Os versos 7 e 8 apresentam um novo paradoxo: o fato de as lesmas andarem muito depressa – a junção do ser (lesma) com um predicado (andar depressa) que não lhe é próprio extrapola a realidade biofísica, fazendo o leitor se lembrar de que está diante de um universo ficcional, imaginativo. O fato de muitas pessoas, inclusive o sujeito, “cismarem” com a lesma indica que há um ritmo de vida preferido, e o poema é utilizado para fazer apologia desse ritmo: a vida pacata, marcada pela calma e pelo sossego, avessa ao caos da velocidade moderna. Essa cisma com o ritmo “apressado” da lesma ganha destaque no texto pelo emprego de uma frase absoluta no verso 9 (“Eu tenho.”), que demonstra o posicionamento do sujeito, diante do problema do ritmo da vida moderna. Uma vez mais, a preferência pelo uso do verso livre agrega a forma ao sentido, visto o material formal do poema indicar uma quebra dos modelos clássicos, fugindo-se do padrão formal, assim como o sujeito foge do padrão de velocidade da vida moderna.

Dentro dessa proposta de não “atropelar” a vida, pois “a gente só chega ao fim quando o fim chega”, temos uma postura de rompimento e negação do ritmo de vida urbana, que contrasta com a vida rural do sujeito (notemos o emprego da forma popular “avoadora”, no verso 3, além do termo “asa-dura”, para nomear o avião, e a forma coloquial “a gente” – marcas de uma linguagem popular que são pequenos indicativos da cultura dessa voz que fala no texto). Um outro contraste que fica evidente, justificando sua ligação com o tema central deste trabalho, é novamente a relação alto e baixo / ínfimo e grandioso, que marca o *Tratado*. De um lado, a comparação entre a tartaruga (ser natural) e o “forde 22” (objeto criado pelo homem) – fora isso, temos duas marcas de temporalidade: a de um tempo passado, em que se inscreve a tartaruga, e a da modernidade circunscrita a um determinado objeto. Do outro lado, a comparação entre os pássaros e o avião (mesmo procedimento em relação ao conteúdo do primeiro par comparado). Ligando as duas comparações, temos: de um lado o plano dos seres/objetos do chão, do outro lado o plano dos seres/objetos do céu – novamente o contraponto entre aquilo que se movimenta sobre a terra e aquilo que

ganha as altitudes espaciais – o elemento do chão em oposição ao elemento das alturas.

O desfecho do texto é um questionamento, no verso 11, lançado para os leitores (“Então pra que atropelar?”). Observemos novamente aqui o prosaísmo em meio ao texto poético – o uso do termo “pra” que foge à norma culta da língua, tendência que já foi destacada em outros pontos deste mesmo poema. Esse questionamento está atrelado à conclusão que o sujeito (dogmático) dá sobre o assunto, no verso 10 (“A gente só chega ao fim quando o fim chega!”), cuja ênfase se pode perceber a partir do emprego do ponto de exclamação⁹⁰, que aproxima a escrita da oralidade, além de aproximar também da forma dramática, com seu discurso declamado, com grandiloquência. Além da marca enfática de tal verso, vale ressaltar também o jogo de palavras em que se alicerça o substantivo “fim” e o verbo “chegar”, dentro da construção formal da sentença: o poeta lança mão da inversão dos termos, que são empregados duas vezes, para a formulação da conclusão do sujeito (dada no verso 11, que aponta para sua visão sobre o tema da velocidade – a inadequação dele ao ritmo moderno de vida). Esta formulação se apresenta dividida em duas partes: a primeira, em que a responsabilidade dos atos recai sobre o ser humano (“a gente só chega ao fim”); a segunda, em que tudo está a cargo do destino (“quando o fim chega”). Notemos que a posição dos termos na frase desenha um movimento de oposição, como se cada emprego do verbo “chegar” apontasse, na linha do verso, para uma direção (“a gente só chega ao fim – esquerda – quando o fim chega – direita). Essa oposição que se estabelece entre os termos – chega/fim e fim/chega – metaforiza, no próprio material lingüístico, o motivo maior dos poemas do *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, que é a tensão motivada entre os opostos – no caso da obra, aquilo que está relacionado ao ínfimo e aquilo que está relacionado ao grandioso e/ou, conforme se verá na segunda parte deste estudo, a infância do sujeito e o momento presente da criação literária.

⁹⁰ ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, 2003, p. 143.

Após vários poemas em que se destaca a presença do elemento ínfimo, em diferentes níveis, no processo de elaboração do texto literário, o artista volta a explorar a forma verbal de um “tratado”, escrito em versos, para arquitetar o poema que se apresenta a seguir – um tratado particular, dentro de algo maior que é o *Tratado geral das grandezas do ínfimo* –, “Sobre importâncias”:

SOBRE IMPORTÂNCIAS

1. Uma rã se achava importante
2. Porque o rio passava nas suas margens.
3. O rio não teria grande importância para a rã
4. Porque era o rio que estava ao pé dela.
5. Pois Pois.
6. Para um artista aquele ramo de luz sobre uma lata
7. desterrada no canto de uma rua, talvez para um
8. fotógrafo, aquele pingo de sol na lata seja mais
9. importante do que o esplendor do sol nos oceanos.
10. Pois Pois.
11. Em Roma, o que mais me chamou atenção foi um
12. prédio que ficava em frente das pombas.
13. O prédio era de estilo bizantino do século IX.
14. Colosso!
15. Mas eu achei as pombas mais importantes do que o
16. prédio.
17. Agora, hoje, eu vi um sabiá pousado na Cordilheira
18. dos Andes.
19. Achei o sabiá mais importante do que a Cordilheira
20. dos Andes.
21. O pessoal falou: seu olhar é distorcido.
22. Eu, por certo, não saberei medir a importância das
23. coisas: alguém sabe?
24. Eu só queria construir nadeiras para botar nas
25. minhas palavras.⁹¹

Esse “tratado” “sobre importâncias” pode ser formalmente dividido em cinco partes distintas: os versos de 1 a 5, de 6 a 10, de 11 a 16, de 17 a 20 e de 21 a 25, sendo que as quatro primeiras partes desta subdivisão apresentam casos específicos, vivenciados pelo sujeito, que atestam sua visão sobre o que é, por ele, considerado importante. Já a última subdivisão funciona como uma conclusão sobre o assunto, ou melhor, uma conclusão do tratado. Embora seja uma subdivisão estranha ao texto, feita exclusivamente para fins de análise, já que o mesmo não se apresenta dividido sequer em estrofes (embora, curiosamente, apresente um refrão – “Pois Pois” – nos versos 5 e

⁹¹ 2001, p. 35.

10, que é indicação divisória), algumas marcas denunciam a passagem de um assunto a outro, ou de uma parte a outra. Podemos notar que, entre as partes 1 (versos de 1 a 5) e 2 (versos de 6 a 10), e entre as partes 2 e 3 (versos de 11 a 16), o sujeito utiliza a expressão “pois pois”, funcionando como fecho e abertura, de um caso ao outro – indicando uma mudança (também estrófica, mesmo sem a separação formal). Já a passagem da terceira parte à quarta (versos de 17 a 20) não se encontra marcada pela expressão empregada nos versos 5 e 10, mas por uma mudança semântica no que diz respeito ao tempo dos fatos – os advérbios “agora” e “hoje” (marcas do presente), que denunciam o passado (as três primeiras partes) transformando-se em presente (a quarta parte do poema). Por fim, a passagem para a última subdivisão do poema (versos de 21 a 25) se alicerça por meio de uma mudança na voz poética – a seção abre com a voz de um coletivo, do “pessoal”, pela utilização da forma dramática – conhecidos do sujeito, que estabelecem um contraponto com seu posicionamento crítico, levando à conclusão do poema.

O primeiro caso de importância relatado no poema é o de uma rã que se achava mais importante que o rio. Alguns fatores contribuem para essa perspectiva: o primeiro é que a diferença entre os dois elementos, em função da diversidade de reinos da natureza, já indica a superioridade de um (a rã, pertencente ao reino animal) em relação ao outro (o rio, pertencente ao reino mineral). Outro fator seria a posição espacial em que se apresentam – embora a rã seja um ser rasteiro, relegado à superfície, o rio, ainda assim, encontra-se em posição inferior, estando “ao pé dela”. Neste caso, a inversão de valores é sensível: a rã, ser diminuto, ainda assim assume uma superioridade em comparação ao rio, elemento de extensão e profundidade consideráveis – mesmo gigantesco em relação ao corpo da rã. Além disso, podemos observar a mudança de atributos entre os dois seres: agora é a rã que possui margens, que se amplia no espaço em contraponto ao rio, que está “ao pé dela”.

Notemos que a expressão “pois pois” aparece mencionada duas vezes ao longo do texto, criando uma espécie de separação entre a primeira e a segunda partes e entre a segunda e a terceira partes. O uso de tal expressão deixa no poema um “ar”

lusitano, um resquício do português de Portugal que permanece apenas no estribilho. Numa análise mais estrita, tomando o poema de forma isolada, teríamos a visão de uma marca formal no texto que funciona como espécie de separação, já que o mesmo não se encontra dividido em estrofes. Também, pensando na obra como um todo, podemos verificar que a expressão reaparece (assumindo outra função) como título no primeiro poema da segunda seção do *Tratado*, em que figura o padre Antônio Vieira. A alusão, neste caso, põe em jogo o português dos tratadistas e dos primeiros anos da Colônia, trazendo ecos do Barroco pela elocução lusitana. Aqui, novamente, a intenção do poeta de inserir sua obra dentro de uma tradição histórico-artística que se desenvolve em torno da forma textual denominada “tratado”, remontando, para ficar apenas na esfera lusitana, aos já citados Fernão Cardin (*Tratados da terra e da gente do Brasil*) e Gabriel Soares de Sousa (*Tratado descritivo do Brasil em 1587*), mencionados durante a análise do poema “O cisco”⁹². Recorrendo à variedade de uso da expressão, o segundo poema da segunda seção traz para a obra outra figura portuguesa – o Bandarra. A insistência e variedade de uso mostra que a expressão “pois pois” é um elemento de ligação entre versos, como de ligação entre duas seções da obra. Sendo assim, é preciso, ainda, analisar os poemas da segunda seção, compreender sua presença e função estratégica em relação às partes e ao conjunto.

O segundo caso das “importâncias” a que o poema faz referência é o do “ramo de luz sobre uma lata desterrada no canto de uma rua”, sendo superior ao “esplendor do sol nos oceanos”. Novamente aqui a importância se relaciona a uma inversão na perspectiva corpórea dos elementos comparados: o volume da lata é imensamente menor em relação ao do oceano. Concomitantemente, o “ramo de luz” ou “pingo de sol” também é uma porção ínfima em comparação ao sol, em todo seu esplendor, que brilha sobre o oceano – o que torna a inversão no quesito da “importância” mais gritante e chocante ainda. Nessas comparações, é interessante ressaltar o olhar humano por trás da observação: a lata é mais importante para o artista/fotógrafo, que a observa. Em função disso, o quadro do raio de sol sobre a lata na rua ganha uma beleza plástica, porque passou pelo olhar de um artista, que a

⁹² 2001, p. 11.

contempla em todas as suas nuances dentro do quadro da rua, recortado do espaço físico. Somemos a isso a presença do termo “fotógrafo”, determinando o artista responsável pela contemplação: é o tipo de artista que trabalha com a luz ou que cria arte a partir da luz – por isso mesmo a preocupação com o raio de sol, mais importante que o sol todo sobre o oceano. A lata, traste inútil à beira do caminho, torna-se objeto de arte plástica/pictórica além de adentrar o terreno da arte verbal.

O terceiro caso de “importância” no poema é o das pombas no edifício romano, visto pelo sujeito poético. Novamente a antítese é marcada pela diferença de tamanho entre os dois elementos. No caso do prédio, além da questão do tamanho dentro do espaço e do campo de visão do sujeito, há ainda o argumento cultural que valida a importância do prédio, a princípio, para depois tornar a inversão de grandezas ainda mais forte: era um prédio de “estilo bizantino do século IX.”. Podemos acrescentar ao valor cultural atribuído ao edifício a interjeição expressa no verso 14 (“Colosso!”), que, além do significado habitual de grandiosidade, remonta a uma outra construção de proporções gigantescas, sita também em Roma (Coliseu – do latim: *colosseum* ou *coliseus*), para aumentar o peso da antítese apresentada no poema. Após essa elaboração da imagem do primeiro termo da comparação, surge o contraponto (as pombas) para realizar a inversão literária da “importância” dos elementos. Inversão esta que já se anuncia no verso 12, visto a subversão da posição dos dois elementos, isto é: não são as pombas que voavam em frente ao prédio, mas o “prédio que ficava na frente das pombas”. Podemos notar que o sujeito declara explicitamente que o prédio foi o que mais lhe “chamou atenção” ao visitar Roma, mas “chamar atenção” não se equipara a ser o mais importante (“Mas eu achei as pombas muito mais importantes do que o / prédio.”) – o elemento diminuto, mais uma vez, rouba a cena do elemento gigantesco, a partir de um olhar artístico sobre as coisas.

Se o caso do edifício romano pertence ao passado do sujeito, para garantir que esse olhar singular sobre as “importâncias” é algo atemporal, que chega ao presente da enunciação, ele, o sujeito, cita um quarto caso, que é hodierno: (hoje) “eu vi um sabiá pousado na Cordilheira / dos Andes”. Das pombas ao sabiá, do

edifício bizantino à Cordilheira dos Andes, o aspecto das proporções de cada um dos dois elementos em antítese é responsável por desnortear o leitor diante das conclusões tecidas sobre o que é importante. Num plano ôntico, nos dois casos, temos o paradoxo entre seres do reino animal (posição superior) e seres do reino mineral (posição inferior) – no sentido científico estrito. Contribui para essa distinção entre “importâncias” o uso dos artigos definido/indefinido junto aos seres/coisas comparados ao longo do poema, visto o artigo indefinido exprimir uma idéia de imprecisão e mistério com relação às representações feitas⁹³ (mistério esse que advém das próprias comparações estabelecidas, em que a ordem grandeza/inferioridade é subvertida, sendo os seres/coisas diminutos valorizados em detrimento de elementos de proporções gigantescas). Temos, assim, “um” sabiá sendo considerado mais importante que “a” Cordilheira, da mesma forma que, nos versos anteriores, “uma” rã se achava mais importante que “o” rio, e “uma” lata era mais importante que “os” oceanos. Mesmo o prédio da terceira comparação, que recebe um artigo indefinido, no verso 11, logo em seguida se define com novo artigo, no verso 13, visto a referência à singular arquitetura do estilo bizantino (“O prédio era de estilo bizantino do século IX.”), enquanto seu termo de oposição se encontra no plural (“as” pombas), o que realça a individualidade do edifício. O uso do artigo indefinido implica um tom de pouca relevância, como se o elemento de comparação (rã, lata, sabiá) fosse ordinário em relação ao segundo termo a que é comparado. E o é, mas no plano da realidade física, pois, no plano da criação literária, o que é ordinário é justamente aquilo que é buscado pelo poeta: as insignificâncias são as geradoras de “importâncias” neste universo ficcional do poema.

A conclusão, na quinta subdivisão, é, como já ocorreu anteriormente em outros poemas, uma distinção entre o olhar estereotipado sobre as coisas e o olhar do esteta que resgata o valor dessas mesmas coisas. Há aqui uma distinção entre olhares, metaforicamente atribuídos ao sujeito e a seus amigos (“o pessoal”) – o artista e o homem comum. Ao declarar, no verso 21, que o pessoal disse que “seu olhar é

⁹³ LAPA, M. Rodrigues. *Estilística da língua portuguesa*. 5. ed. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1968, p. 96.

distorcido”, o sujeito demonstra a incompatibilidade entre as duas percepções de mundo. O caráter aqui é depreciativo: se o olhar é “distorcido”, então é marginal a um olhar padrão, que norteia o ser humano em sua vida em sociedade. Vem a réplica do sujeito, no verso 23, que é também um questionamento a seus leitores: “alguém sabe” medir a importância das coisas? Questionamento esse que funciona mais como uma assertiva disfarçada de dúvida, visto o dogmatismo de seu discurso. Sendo assim, o que era absoluto na visão cotidiana (dos outros) torna-se relativo na visão poética (do sujeito e, por extensão, do poeta) – as “nadeiras”, a busca da valorização do que é simples, mínimo e irrelevante é o que move o olhar de Manoel de Barros em busca de recursos para sua arte literária e para a concretização de sua Poética do Nada⁹⁴, já mencionada anteriormente.

Esse olhar do artista que o sujeito deixa entrever nos poemas, em oposição ao olhar massificado do homem comum, depreciado nos mesmos, ganha adeptos ao longo do *Tratado*, demonstrando que essa é uma prática não de um ser apenas, mas de todos aqueles que buscam encontrar novas formas de enxergar o mundo e verdades relativas nas relações entre os seres do cosmo. É o que acontece no poema “Joaquim Sapé”:

JOAQUIM SAPÉ

1. Os ornamentos de trapo de Joaquim Sapé já estavam
2. criando cabelo de tão sujos.
3. Joaquim atravessa as ruelas da Aldeia como se fosse
4. um Príncipe
5. Com aqueles ornamentos de trapo.
6. Quando entrava na Aldeia com o saco de lata às
7. costas
8. Crianças o arrodeavam.
9. Um dia me falou, esse andarilho (eu era criança):
10. – Quando chove nos braços de uma formiga, o
11. horizonte diminui.
12. O menino ficou com a frase incomodando na cabeça.
13. Como é que esse Joaquim Sapé, que mora debaixo do
14. chapéu, e que nem tem aparelho de medir o céu, pode
15. saber que os horizontes diminuem quando chove nos
16. braços de uma formiga?

⁹⁴ PINHEIRO, Carlos Eduardo Brefore. *Manoel de Barros e a poética do nada*. São Paulo: UNESP, 2002.

17. Se nem quase formiga tem braço!
18. Igual quando ele me disse que do lado esquerdo do
19. sol voam mais andorinhas do que os outros pássaros?
20. Pois ele não tinha parêlo de medir o sol, como
21. podia saber!
22. Ele seria um ensaio de cientista?
23. Ele enxergava prenúncios!⁹⁵

No poema em questão, novamente a composição de feição lírica está mesclada por volteios narrativos e dramáticos. O poema assume um aspecto narrativo na medida em que o sujeito lança um olhar rumo ao passado para rememorar a figura de Joaquim Sapé, pretexto do poema. Notemos o uso dos verbos no pretérito (“estavam criando cabelo”, “entrava”, “rodeavam”, “me falou”, “ficou”, “tinha”, “enxergava”), que indicam, além do tempo histórico (quando o sujeito, ainda menino, conhece Joaquim Sapé), o tempo fabular, impreciso temporalmente, por fazer parte da imaginação e do sonho desse sujeito (“Um dia me falou, esse andarilho (eu era criança)”; “Igual quando me disse que”). Por outro lado, sua voz cede lugar à voz do próprio protagonista dos fatos narrados, a partir do momento em que é empregado o discurso direto, mecanismo dramático que aproximará os pensamentos de Sapé do leitor. Reforça ainda as marcas narrativas presentes no texto o fato de o sujeito se desdobrar em dois, voz do discurso e personagem dos fatos narrados, estabelecendo uma separação temporal evidente entre o tempo do discurso e o tempo da narrativa, conforme o posicionamento crítico de Staiger⁹⁶, já citado anteriormente, sobre a questão da distinção entre quem fala e sobre o que se fala, dentro da narrativa: a linguagem épica apresenta, aponta uma coisa, mostra-a. Isso é perceptível, sobretudo, no verso 12 (“O menino ficou com a frase incomodando na cabeça”): aqui, “o menino” remete à figura do próprio sujeito da enunciação, num tempo remoto, quando ainda era criança – o contraste com o uso da primeira pessoa em outros versos deixa isso mais evidenciado (“um dia me falou”, “eu era criança”, “igual quando ele me disse”). Temos, portanto, o desdobramento épico em sujeito (a voz que relembra Joaquim Sapé) e objeto (o menino que conheceu Joaquim Sapé – hoje, o sujeito do texto), ao

⁹⁵ 2001, p. 37.

⁹⁶ STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p. 85.

que se soma a linguagem expressiva utilizada, que é fundamental para a narrativa, de acordo com Rosenfeld⁹⁷.

O poema apresenta, pois, a figura de Joaquim Sapé, personagem que pertence à infância do sujeito rememorada no poema. Esse andarilho aparece coberto por trapos, o que se torna uma de suas características marcantes. Esse perfil de Joaquim o aproxima dos seres ínfimos, que povoam os poemas de Manoel de Barros, havendo entre eles uma comunhão, todos postos no mesmo plano: daquilo que é considerado desprezível. Cabe aqui uma aproximação com a teoria do “sagrado humilde”, proposta por Auerbach⁹⁸ como perspectiva de representação da realidade na literatura: o estilo “sagrado” (alto, sublime, elevado) e o estilo “humilde” (baixo e terreno), presentes nas duas culturas-fonte da tradição literária ocidental – a clássica (com sua divisão de estilos – sendo o “sagrado” próprio da tragédia e da epopéia, e o “humilde” próprio da comédia e da sátira) e a judaico-cristã (com a inserção do elemento “sagrado” na realidade cotidiana e terrena) – e que norteiam a concepção de realidade elaborada pelos textos ficcionais.

No poema, aquilo que é cotidiano, trivial, aparentemente desprovido de relevância (a vida de Sapé) torna-se o motivo literário, o primeiro plano sob o olhar do sujeito, contemplado de forma séria – temos, pois, um realismo que não se sustenta a partir do cômico ou do satírico, mas que ganha a seriedade da reflexão filosófico-poética advinda do personagem central do texto. Aqui, é um ser humano, marginal à sociedade, que conduz o olhar artístico sobre aquilo que é considerado ínfimo: os braços de uma formiga, que fazem o horizonte diminuir quando chove neles. Estabelecendo já um primeiro contraponto entre o baixo e o elevado, na figura desse personagem, há no primeiro verso a explicitação de que os andrajos de Sapé não se tratavam simplesmente de trapos, mas, sim, de “ornamentos de trapo”. A presença do vocábulo “ornamentos” retira o substantivo trapo de seu sentido de inferioridade e lhe confere um *status* de elevação – há, neste caso, uma transição do plano da fealdade

⁹⁷ ROSENFELD, Anatol. “Gêneros e traços estilísticos”. In: *O teatro épico*. São Paulo: Ed. São Paulo, 1965, p. 25.

⁹⁸ AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

para o plano da beleza. Essa oposição ganha maior valor ainda quando, no verso 2, o leitor descobre que os trapos de Joaquim Sapé estavam “criando cabelo de tão sujos”. A união destas expressões paradoxais entre si (os trapos – elemento inanimado; e o cabelo crescendo – próprio dos seres vivos) confere à figura deste personagem uma similaridade com o fundamento teórico-poético defendido por Manoel de Barros, de que a poesia nasce dessa comunhão entre o alto e o baixo, o belo e o feio, o grandioso e o desprezível (como o cabelo crescendo nos ornamentos de trapo de Sapé). Completa esse quadro sobre o personagem o fato de ele carregar um “saco de lata às costas” – novamente um índice da presença do desprezível: as latas (aquilo que é traste) se agregam à figura do personagem.

Toda essa descrição do personagem, que vai do verso 1 ao 7, em que se unem os valores do belo e do feio, do grandioso e do ínfimo, funciona como intróito àquilo que seria o segundo momento do poema, a partir do verso 8, quando Joaquim Sapé começa a demonstrar sua sabedoria às pessoas da aldeia, incluindo o sujeito (criança, na época). Aqui, ele (o sujeito), numa perspectiva dramática, abre espaço para que a própria voz do personagem se faça presente, por meio do discurso direto, perceptível pelo uso clássico do travessão com a conseqüente fala (“– Quando chove nos braços de uma formiga, o / horizonte diminui.”). A composição plástica da figura de Joaquim Sapé, que conduz ao intento estético de Manoel de Barros, agora se materializa no discurso do personagem, que assume, assim como o poeta, um olhar diferenciado sobre os seres e as coisas a seu redor. A imagem insólita da “chuva nos braços de uma formiga”, que tem como conseqüência a “diminuição do horizonte”, evidencia o resgate e a valorização dos seres do chão que, na sua inferioridade, conseguem se transformar em poesia, por meio do olhar do interlocutor. Somemos a essa imagem e construção singular a segunda parte do discurso de Sapé, quando diz que “do lado esquerdo do sol voam mais andorinhas do que outros pássaros” – novamente um aparente ilogismo por trás da sabedoria do personagem.

Cria-se com isso uma situação de espanto e desconcerto, sobretudo na mente do sujeito, que fica incomodado com essa sabedoria de Sapé e demonstra seu

desconcerto nas exclamações apresentadas ao longo do poema (entre os versos 12 e 19). A imprevisibilidade e o ilogismo do discurso incutem um desequilíbrio no pensamento do sujeito, o que o faz se interrogar a respeito desse olhar de Joaquim Sapé sobre as coisas a seu redor. Essa imprevisibilidade e esse ilogismo, é preciso ressaltar, não são privilégio apenas do discurso poético – somemos a esse o universo do discurso infantil, que a obra descortina a partir do passado onírico do sujeito; bem como a expressão surrealista de arte, em que se encontram similaridades com o processo de metamorfoseação dos seres a que a poesia de Manoel de Barros se entrega; além da linguagem dos loucos, como atesta o poema “O urubuzeiro”⁹⁹. Diante desse choque sofrido pelo sujeito, algumas conclusões são levantadas a respeito do discurso do andarilho (“Ele seria um ensaio de cientista? / Ele enxergava prenúncios.”). Dentre as duas explicações para tal atitude do personagem Joaquim Sapé, apenas uma recebe uma afirmação categórica, enquanto a outra é posta em dúvida: primeiramente, fala-se sobre a possibilidade de um conhecimento científico por trás do discurso de Sapé, porém essa visão é transitória e superficial, visto o sujeito transformar sua sentença numa interrogação, o que não fecha o problema nem o resolve, apenas lança no ar uma possibilidade de interpretação. Diferentemente, o último verso, composto em forma de exclamação, deixa uma sensação de verdade construída sobre a prática do personagem – verdade esta, de “enxergar prenúncios”, que não se aproxima em nada de uma explicação científica, mas, sim, de uma explicação metafísico-artística sobre a atitude desse personagem. Assim sendo, prevalece a visão poética ao final do texto, que encanta o sujeito de tal forma a transformar Joaquim Sapé e seu discurso em material para o poema.

Ainda com relação à teoria do “sagrado humilde”, de Auerbach, podemos perceber, no *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, um embate entre aquilo que é considerado “ínfimo” (e que pode ser associado ao “humilde” auerbachiano) e aquilo que é considerado “grandioso” (e que pode ser associado ao “sagrado” auerbachiano). Esse “ínfimo” abarca (a) os usos da linguagem e (b) as relações que o sujeito estabelece com a natureza. Como primeiro indício da presença do “humilde”,

⁹⁹ 2001, p. 21.

temos a manifestação da linguagem coloquial na voz do sujeito: marcas de um regionalismo, em contraste com as imagens metafóricas e os experimentos lingüísticos também empregados na obra. Quanto às relações com a natureza, podemos notar uma harmonia entre o elemento humano e o elemento natural, visto a comunhão do sujeito com os seres do ambiente a seu redor. Nessa ligação entre personagens humanos e elementos da natureza, chega-se à transubstanciação dos seres dentro do universo da poesia. Assim, as imagens inusitadas propostas chamam a atenção para essa comunhão entre os seres da natureza e a nova ordem de relações dentro texto, isto é, a negação da realidade biofísica e a instauração de um novo universo pela palavra esteticamente trabalhada.

Visto a presença constante daquilo que é considerado “humilde”, a partir da teoria de Auerbach, no livro de Manoel de Barros, cabe a pergunta: será encontrado nela também o elemento “sagrado”? Aquilo que é considerado alto, sublime e elevado? E, neste caso, haveria então uma situação de “cotidiano sério”¹⁰⁰? E, ainda, que novas feições ou que novos sentidos adquire este elemento “sagrado”, a partir desta criação poética de início de terceiro milênio? Para se entender a presença do “sagrado”, isto é, do “grandioso” nos poemas de Barros, devemos partir daquilo que foi descrito anteriormente como “humilde” rumo à proposta teórico-estética desse autor. Se por um lado é verdade que os poemas em questão são permeados por indícios de uma linguagem coloquial, em que é demonstrado o regionalismo implícito ao texto, numa dimensão que sai do textual para se chegar ao social, por outro lado não é menos verdade que esses elementos coloquiais travam embate com os elementos clássicos da composição poética, dentro, diga-se de passagem, de um espaço de construção verbal erudita, que é o texto literário. Podemos notar a preocupação do poeta, que sabe que é artista, e se apropria da realidade para transformá-la a partir de seu projeto estético.

E se os poemas passam uma visão de verticalização decrescente do espaço rumo aos seres mais ínfimos, também é verdade que o caminho inverso é traçado pelos poemas e pela poética de Manoel de Barros: os “seres do chão”, como o

¹⁰⁰ AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

sapo, a pedra, o caramujo, estão em harmonia com aquela gente do Pantanal. O sujeito alcança o universo da poesia, que tudo vê, que tudo questiona, que tudo transmuta, e vai resgatar todo esse percurso na tentativa de mudar o imutável, transformar a realidade enquanto linguagem e por meio da mesma. Na poesia de Manoel de Barros, a razão humana está a serviço da criação de um universo pautado pelo subjetivismo, pela intuição e pelo emocional. Sob este aspecto, os poemas de Barros apresentam o princípio que Auerbach denominou “cotidiano sério”, em sua obra *Mimesis*, pois, daquilo que é baixo, cotidiano e trivial, chega-se a uma elevação dos seres, das coisas e do próprio espaço em função de uma intenção estética definida (a transubstanciação dos seres, o olhar poético sobre o mundo, os exercícios de linguagem com direção à inauguração de um novo universo).

Temos, assim, a obra fundindo dois princípios opostos (o sagrado e o humilde) numa tentativa de transformar o mundo e os seres, por meio da linguagem, como forma de negação do universo biofísico, massificado e estereotipado. Porém, aqui, na poesia de Manoel de Barros, o elemento “elevado”, que Auerbach associa ao “sagrado”, recebe outro sentido – sai de cena o “sagrado” auerbachiano e dá-se lugar ao “poético”, o verdadeiro índice de sublimação na obra de Barros. Assim, de uma realidade concreta (o “humilde”, representado pelo Pantanal, pelos seres deste espaço, pela simplicidade dos personagens, pelo linguajar coloquial que ganha espaço no poema), chega-se a um universo elaborado pela imaginação (o “elevado/poético”, com suas imagens metafóricas, suas inovações por meio da linguagem, sua auto-reflexão sobre a produção artística e a postura do intelectual culto e engajado na figura do sujeito). É o rio que passava “nas margens de uma rã”¹⁰¹, que segue seu curso ininterrupto, assim como a imaginação criadora do poeta não conhece barreiras, assim como as palavras buscam quebrar limites. É o sabiá “pousado na Cordilheira dos Andes”¹⁰², que ganha as alturas e recebe a luz que dissipa as trevas do comodismo e do lugar-comum. É o olho poético do lagarto¹⁰³, que, assim como a criação literária, tudo vê, tudo contempla, tudo admira – todos os seres, todas as coisas, todo o concreto e

¹⁰¹ 2001, p. 35.

¹⁰² Idem.

¹⁰³ 2001, p. 27.

todo o abstrato. É o cisco¹⁰⁴ que foi feito diminuto para ganhar a grandiosidade da poesia. São as distâncias que somam nas diferenças entre as cores do local, do regional, do nacional, do universal, do cósmico. É o fazer-de-conta do andarilho transformado em pedra; da pedra, em linguagem; e da linguagem, em nova linguagem. São as andorinhas que voam no infinito da significação verbal e alcançam alturas insondáveis, sem nunca deixarem de contemplar a pedra do chão.

Desse olhar que Joaquim Sapé apresenta, passa-se, no poema seguinte, “Miudezas”, ao olhar do próprio sujeito sobre as coisas a seu redor e de como elas influenciam sua atividade mental. Olhar esse similar ao do poema anterior, representando uma comunhão entre pensamentos e a continuidade de uma postura poética:

MIUDEZAS

1. Percorro todas as tardes um quarteirão de paredes
2. nuas.
3. Nuas e sujas de idade e de ventos.
4. Vejo muitos rascunhos de pernas de grilos pregados
5. nas pedras.
6. As pedras, entretanto, são mais favoráveis a pernas
7. de moscas do que de grilos.
8. Pequenos caracóis deixaram suas casas pregadas
9. nestas pedras.
10. E as suas lesmas saíram por aí à procura de outras
11. paredes.
12. Asas misgalhadinhas de borboletas tingem de azul
13. estas pedras.
14. Uma espécie de gosto por tais miudezas me paralisa.
15. Caminho todas as tardes por estes quarteirões
16. desertos, é certo.
17. Mas nunca tenho certeza
18. Se estou percorrendo o quarteirão deserto
19. Ou algum deserto em mim.¹⁰⁵

O poema é composto por 19 versos e segue a tendência da poesia de Manoel de Barros, que prima pelo verso livre, prosaico, explorando vários recursos lingüísticos que, à primeira vista, aproximam o texto da narrativa. No entanto, o

¹⁰⁴ 2001, p. 11.

¹⁰⁵ 2001, p. 39.

poema foge à intenção narrativa, uma vez que o sujeito lança mão de inúmeros verbos no presente (versos 1, 4, 6, 12, 14, 15, 17 e 18), enquanto apenas dois estão no pretérito perfeito (versos 8 e 10). Além disso, o fato de alguns verbos denotarem ações repetitivas (“percorro”, no verso 1, e “caminho”, no verso 15) implica que não seja configurada uma evolução nas ações, a partir do princípio de causa e consequência, mas um movimento circular que gera uma reflexão lírica sobre os fatos e as coisas, cuja finalidade é, de modo geral, refletir sobre o próprio fazer poético. Embora não haja divisão formal entre as partes, o emprego dos verbos “percorro”, “vejo” e “caminho” sugere uma possível subdivisão, em função da posição do sujeito: os versos de 1 a 3 introduzem uma ação do sujeito que é cotidiana (“Percorro todas as tardes...”); os versos de 15 a 19 retomam essa ação, com mudanças do geral – pode-se percorrer a cavalo, de automóvel etc – para o particular – andar a pé – (“Caminho todas as tardes...”). Há, portanto, variação seguida de repetição. O que se dá entre estes dois momentos, isto é, os versos de 6 a 14, é uma reflexão sobre o que está diante dos olhos do sujeito, quando passa por esse caminho habitual (“Vejo muitos rascunhos...”), isto é, a ação de insetos e moluscos sobre um objeto específico – as “paredes nuas”.

O elemento central deste poema, que liga as três subdivisões estabelecidas no texto, é o “quarteirão de paredes” que o sujeito diz percorrer todas as tardes. Dois *enjambements* empregados no texto funcionam como explicação dos predicados destas paredes: elas são “nuas” e de “pedras” (versos 2 e 5). Somemos a isso o fato de estas paredes serem descritas como sujas, em dois sentidos: primeiramente, pelo tempo de existência delas, que indica um passado distante (“sujas de idade”); em seguida, pela ação corrosiva do vento sobre elas (“sujas de vento”). Temos, assim, numa primeira descrição, um quarteirão de paredes antigas, de uma simplicidade acentuada (visto serem feitas praticamente de pedras expostas, sem um acabamento mais específico e cuidadoso), que sofrem a ação dos anos e do vento, isto é, o peso do tempo e das condições climáticas, que determinam as modificações em sua estrutura primeira.

Logo após situar o “quarteirão de paredes”, a partir de uma ação cotidiana (“percorro”), o sujeito passa a refletir sobre a ação de elementos externos sobre essas paredes, com base no concreto (“vejo”, no verso 4), observando a ação de seres ínfimos nas modificações daquela construção primária. O primeiro elemento modificador da paisagem das “paredes nuas” são as pernas de grilos que ficaram presas a ela, entre as pedras, com o passar do tempo. Neste verso (o quarto do poema), é interessante notar que não são simplesmente pernas de grilos que se destacam na superfície das paredes, mas, na visão do sujeito, “rascunhos de pernas de grilos pregados nas pedras”. A presença aqui do vocábulo “rascunhos” implica um novo olhar com relação à ação do meio sobre o objeto “paredes” – não mais de algo antigo e sujo pelo tempo, mas que adquire uma beleza plástica, perceptível nestes pequenos detalhes. “Rascunhos” aqui remete ao esboço de uma obra de arte, as primeiras tentativas de transformar algo comum em objeto estético – um desenho vertical. Neste sentido, as “pernas de grilos” saem do seu plano de inferioridade e ganham grandeza ao se transformarem em material artístico, metaforicamente, para a elaboração de uma obra de arte – as paredes.

Continuando o desenho que se forma sobre as “paredes nuas”, o sujeito reflete, em seguida, sobre o papel das moscas no ornamento que se forma em suas superfícies. Na visão dele (versos 6 e 7), há uma influência muito maior das moscas que dos grilos no desenho formado no plano vertical, já que aquelas, por voarem, têm um alcance muito maior de toda a extensão do objeto, enquanto os grilos, seres do chão, têm uma participação mais limitada na composição artística, visto a altura considerável das paredes. Além de grilos e moscas, os caracóis também deixam sua contribuição gravada na superfície (versos 8 e 9): suas “casas” ficam pregadas àquele espaço vertical. Na visão artística do sujeito, as “casas” dos caracóis são ornamentos próprios para paredes, visto que “suas lesmas saíram por aí à procura de outras paredes” (versos 10 e 11). A troca aqui da finalidade das “casas” dos caramujos, de proteção para ornamento, demonstra uma mudança de perspectiva sobre esses elementos mínimos: deixam de ser abrigo para seres do chão e se tornam adorno para um objeto de proporções infinitamente maiores. Além disso, esse caráter de

grandiosidade recai sobre o próprio caramujo, que, no final das contas, é o responsável pelo adorno deixado, ganhando, ele mesmo, relevo e importância.

Completam esse desenho formado na superfície das paredes as “misgalhadinhas das borboletas” que as “tingem de azul” (versos 12 e 13), mudando o aspecto do ambiente, por meio da coloração do objeto – mudança de forma abrangente, já que, pelo fato de as borboletas serem seres que voam, poderão modificá-lo em toda a sua extensão. Pela ação plástica dos grilos, moscas, lesmas e borboletas sobre as paredes contempladas pelo sujeito, podemos notar o olhar poético lançado sobre estes seres minúsculos, responsáveis por uma ação artística grandiosa. São eles mesmos, os seres diminutos, os artesãos de uma obra de arte, a partir de diferentes contribuições: primeiramente, temos a arte visual do desenho, com seus traçados de pernas de grilo e, principalmente, de pernas moscas, que lançam sobre as “paredes nuas” seu traçado microscópico; em seguida, as lesmas, escultoras, redefinem o formato da superfície vertical, cravando nela suas “casas” para dar um novo toque de arte à escultura primária; e, por fim, as borboletas, que pintam o objeto com a tinta de si mesmas, dando um novo caráter de plasticidade às paredes.

Esse olhar que o sujeito lança sobre as paredes do quarteirão percorrido é estimulado pela ação dos seres ínfimos que interferem na paisagem, sobre os quais ele (o sujeito) tem uma “espécie de gosto”, justamente por serem “miúdos” (verso 14). Na última subdivisão do poema, versos de 15 a 19, quando é retomada a ação de “percorrer” o “quarteirão de paredes”, temos a conclusão a partir das reflexões propostas na segunda parte do texto (versos 4 a 14): a ação dos seres sobre as paredes incomoda a mente do sujeito de tal forma que ele termina por se identificar com o “quarteirão deserto”, como se ele, na verdade, estivesse percorrendo, não um quarteirão, mas um “deserto” dentro de si mesmo (versos 17 a 19). Aqui, a confluência da realidade exterior concreta com a realidade interior abstrata estabelece uma sintonia entre aquilo que o sujeito vê e aquilo que ele transforma em poesia: a criação que os seres mínimos realizam sobre a parede é também a criação que o poeta realiza a partir das palavras; se lá os seres ínfimos são os criadores da obra de arte, aqui, no poema,

eles se tornam matéria de poesia, os objetos transubstanciados em arte, ao se transformarem em linguagem.

Fechando a primeira seção do *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, o poema “O catador” põe o personagem em contato direto com aquilo que é considerado inútil pela sociedade, e uma lição poética pode ser tirada desse contato com as inutilidades:

O CATADOR

1. Um homem catava pregos no chão.
2. Sempre os encontrava deitados de comprido,
3. Ou de lado,
4. Ou de joelhos no chão.
5. Nunca de ponta.
6. Assim eles não furam mais – o homem pensava.
7. Eles não exercem mais a função de pregar.
8. São patrimônios inúteis da humanidade.
9. Ganharam o privilégio do abandono.
10. O homem passava o dia inteiro nessa função de catar
11. Pregos enferrujados.
12. Acho que essa tarefa lhe dava algum estado.
13. Estado de pessoas que se enfeitaram a trapos.
14. Catar coisas inúteis garante a soberania do Ser.
15. Garante a soberania de Ser mais do que Ter.¹⁰⁶

O poema apresenta 15 versos, num bloco único, combinando versos curtos (3 sílabas) e versos longos (17 sílabas), sem qualquer organização formal definida a partir dos moldes da poesia clássica, o que aproxima esse poema, também, do prosaísmo, num misto de lirismo e narração, semelhante a modelos da modernidade. Nesse sentido, o poema dá margem à narração quando o sujeito começa a relatar a história de um homem que catava pregos, isto é, há um desdobramento entre a figura do sujeito e a figura do objeto (catador de pregos e sua história). Com respeito aos aspectos formais, podemos notar o uso de verbos no pretérito imperfeito, o que denuncia o distanciamento temporal entre o discurso do sujeito (presente) e a história do personagem (passado), conforme denunciam os versos 1 (“catava”), 2 (“encontrava”) e 10 (“passava”). Ainda nessa mescla de gêneros, está presente também

¹⁰⁶ 2001, p. 43.

o modo dramático, quando, no verso 6, o sujeito, à feição de um narrador onisciente, dá voz ao pensamento do catador de pregos (“Assim eles não furam mais – o homem pensava.”), que se estende pelos versos seguintes (7 a 9). Temos, assim, uma possível divisão, embora alheia ao aspecto formal do poema, que segue a seguinte formulação: um primeiro momento (os versos de 1 a 5), marcado pelo caráter narrativo; um segundo momento (versos de 6 a 9), em que a narração cede lugar à forma dramática; um terceiro momento (versos 10 e 11) em que a voz narrativa retoma seu papel; e, por fim (nos versos de 12 a 15), quando se deixa de lado a história do catador de pregos em si, e a voz do sujeito estabelece uma reflexão sobre os fatos relatados, que funciona como conclusão do poema.

O caráter supostamente referencial do primeiro verso (“Um homem catava pregos no chão.”) cai por terra a partir do segundo verso, quando esses objetos são personificados e, com isso, tirados do plano da inferioridade e da inutilidade, sendo conferida a eles importância. Pelo olhar do sujeito, o homem que catava pregos os encontrava “deitados de comprido, ou de lado”, e mesmo “de joelhos no chão” (versos 2 a 4). Com essas prosopopéias (“deitados” e “de joelhos”), ocorre um deslocamento na figura dos pregos, que saem do plano dos objetos inanimados e alcançam o plano dos seres vivos – há, pois, uma ascendência do elemento mineral rumo ao elemento animal/humano, o que por si só já representa uma saída do plano da inutilidade biofísica (de acordo com a qual, esses objetos não são reaproveitáveis, conforme anuncia o verso 7: “Eles não exercem mais a função de pregar.”) para se adentrar o plano da metáfora literária, isto é, o universo da arte, que tirará poesia das inutilidades do cotidiano, como um prego usado, um cisco, os trapos de Joaquim Sapé, entre outros.

Na segunda subdivisão do poema (versos de 6 a 9), a forma narrativa dá lugar ao modo dramático, com uma reflexão que é colocada na voz do próprio catador de pregos. Prosseguindo no movimento de ascensão de tais objetos, no verso 8, o “catador” classifica os pregos usados como uma espécie de patrimônio (“São patrimônios inúteis da humanidade.”). Aqui, vale ressaltar que o plano da

grandiosidade não elimina ou exclui o plano da inferioridade, visto os pregos usados serem “patrimônio” da humanidade, mas um “patrimônio inútil”. Existe, pois, uma união de opostos – o útil e o inútil –, de forma a resgatar a importância daquilo que é considerado inútil; não simplesmente transformá-lo em algo útil, novamente. A partir desta idéia, o próprio “abandono”, novo índice que personifica os pregos, ganha o *status* de ser um privilégio, algo de destaque. Deve ser destacado ainda que a perspectiva da voz do catador de pregos valida e reafirma a voz do sujeito, na primeira parte do poema, quando se levanta a possibilidade de união entre o útil e o inútil, metaforicamente, na figura dos pregos usados, o que vem somar à atitude do poeta Manoel de Barros, dogmática, de construir sua poesia a partir de elementos contrastivos (ínfimos e grandiosos) e da tensão que se instaura, no texto e pelo texto, entre eles.

Após a retomada da voz narrativa (versos 10 e 11), começa uma reflexão proposta pelo próprio sujeito, a partir da metáfora dos pregos (versos 12 a 15). Nesta personificação e revalorização desses objetos enferrujados, desponta a figura do catador de pregos, que, por meio dessa atividade, entra em contato com aquilo que a sociedade considera como traste. Na visão do sujeito, de acordo com o verso 12 (“Acho que essa tarefa lhe dava algum estado.”), o contato com os trastes era um privilégio para o catador de pregos, uma ação que acrescentava algo em seu interior, “algum estado” que não condiz com a percepção estereotipada de mundo comum ao ser humano. Esse “estado” referido pelo sujeito é classificado por ele, no verso 13, como “estado de pessoas que se enfeitam a trapos”. “Trapos”, aqui, remonta à figura de Joaquim Sapé¹⁰⁷, já analisada neste trabalho. E, como em Sapé, aqui também, com o catador de pregos, ocorre um paradoxo: “enfeitar-se a trapos” – a união daquilo que é considerado belo com aquilo que é considerado feio, do sublime e do rasteiro. Se os pregos ascendem na sua categoria de inutilidade, os trapos não mais incomodam a visão, mas propiciam prazer estético.

¹⁰⁷ 2001, p. 37.

Além deste plano de prazer estético, há ainda o aspecto interior do ser humano, que é destacado no verso 14: “catar coisas inúteis garante a soberania do Ser”. Uma nova antítese é posta diante dos olhos do leitor, a partir dos versos 14 e 15 – o Ser contra o Ter. Antítese esta que determina a superioridade de um aspecto (Ser) em detrimento do outro (Ter). Nesta visão de valorização do inútil e das coisas ínfimas, a essência tem muito mais relevo que a aparência. O ínfimo contribui para que o ser humano enxergue as coisas de forma diferente. Neste sentido, o que se trabalha no homem é sua capacidade imaginativa, seu espírito crítico, seu estado de maravilhamento. Fica rebaixado o materialismo, a propriedade, o capital, tudo aquilo que avilta a condição humana e massifica a mente do ser.

Num plano metafórico, a história do catador de pregos prefigura o trabalho do artista do verso, que se apropria também daquilo que é considerado trivial, massificado e estereotipado (a linguagem denotativa) para a realização de seus intentos poéticos. Assim como os pregos velhos e usados que o catador vai recolhendo ao longo do caminho, o poeta vai se apropriando das palavras, usuais no dia-a-dia, recolhendo-as para retirá-las da inércia do discurso cotidiano. E, se o catador de pregos chega ao estado das pessoas que “se enfeitam a trapos”, o artista do verso, recriando a linguagem de forma que as palavras adquiram novos significados, leva a língua ao *status* de artefato artístico, incutindo-lhe um requinte estético singular. As imagens de Joaquim Sapé colocando latas num saco às suas costas e do catador de pregos, recolhendo tais objetos, metaforizam o trabalho de “catar” palavras em que a criação literária está calcada. E esta recolha de pregos ou de latas num saco funciona como a imagem de um inventário sobre a arte verbal, que Manoel de Barros trás para o seu *Tratado geral das grandezas do ínfimo*: o livro (saco de latas) é um conjunto de preceitos (pregos / latas) para se trazer à luz uma nova proposta poética para este início de milênio.

1.2. A Segunda Seção – “O livro de Bernardo”

A segunda seção da obra *Tratado geral das grandezas do ínfimo* é intitulada “O livro de Bernardo”, tendo como epígrafe uma citação de Adélia Prado, retirada da obra *Manuscritos de Filipa* (“A normalidade é assombrosa. / Sua puerícia é mesma carne de poesia.”). Bernardo da Mata¹⁰⁸, *alter ego* de Manoel de Barros, será o motivo central a partir do qual os poemas da segunda seção irão se desenrolar. A citação de Adélia Prado se volta para essa figura singular dentro da obra de Barros, não inédita, mas que acompanha sua poesia desde livros anteriores, sempre sendo tomado como o arquétipo do homem que se apresenta em plena comunhão com os seres do espaço a seu redor, ligando-se a eles por uma vertente fisiológica, além de compartilhar com seu criador/poeta uma visão singular sobre o mundo e os seres que o

¹⁰⁸ Bernardo da Mata não é um personagem ficcional criado por Manoel de Barros, mas uma pessoa real, das relações do poeta: “Poeta e personagem se conhecem desde a juventude e têm a mesma idade. Aos 18 anos, Bernardo apareceu pedindo emprego na casa da família de Barros, em Cuiabá. À época, precisavam de alguém que cuidasse de uma tia com problemas mentais, que vivia num quarto com grades, era agressiva e não aceitava a presença de estranhos. No entanto, quando viu Bernardo, logo abriu um sorriso. Foi uma espécie de conhecimento entre iguais. Com a morte da tia, Bernardo foi para a fazenda da família, no Pantanal. (...) Sobre seu velho amigo, Manoel de Barros costuma dizer que nunca viu pureza igual. É como se ele encarnasse a loucura e a infância que o poeta quer alcançar por meio da linguagem poética. Hoje, Bernardo vive em Campo Grande, não muito longe da casa do poeta, num amplo asilo arborizado, mantido por uma instituição de caridade em que trabalha Stella [esposa de Manoel de Barros].” (MOURA, Sheila. “A Personagem da Pré-Palavra”. *Revista Bravo*, junho de 1998.)

compõem (podemos observar que tanto poeta quanto personagem têm no sobrenome um elemento da natureza – barro / mata – o que sugere essa aproximação entre ambos, em prol de uma poética que busca seus alicerces no ambiente pantaneiro). Esta segunda seção do *Tratado* apresenta três poemas: os dois primeiros com uma ambigüidade de vozes, porque, a princípio, deveriam ser de autoria de Bernardo, o que logo é percebido como errôneo, sendo o *alter ego* o assunto destes dois textos, não o seu compositor (funcionariam, então, como um intróito ao terceiro poema da seção, este sim de autoria de Bernardo da Mata); o terceiro, com nome homônimo à seção que o abriga, é uma longa composição por meio de fragmentos poéticos (cinquenta e dois ao todo), em que o personagem mostra a abrangência de sua visão de mundo e de sua arte verbal.

O primeiro poema desta seção, “Pois Pois”, já referido anteriormente neste trabalho, apresenta duas figuras singulares: uma real (padre Antônio Vieira), outra fictícia (Bernardo da Mata). O real aqui entra como um argumento de autoridade em favor do fictício, como forma de validar a atitude literária de um mediante a do outro:

POIS POIS

1. O Padre Vieira pregava de encostar as orelhas
2. na boca do bárbaro.
3. Que para ouvir as vozes do chão
4. Que para ouvir a fala das águas
5. Que para ouvir o silêncio das pedras
6. Que para ouvir o crescimento das árvores
7. E as origens do Ser. Pois Pois.
8. Bernardo da Mata nunca fez outra coisa
9. Que ouvir as vozes do chão
10. Que ouvir o perfume das cores
11. Que ver o silêncio das formas
12. E o formato dos cantos. Pois Pois.
13. Passei muitos anos a rabiscar, neste caderno, os
14. escutamentos de Bernardo.
15. Eu via e ouvia insistências.
16. Eu penso agora que esse Bernardo tem cacoete para
17. poeta.¹⁰⁹

¹⁰⁹ 2001, p. 47.

O poema pode ser dividido em três partes, cada uma delas tendo como foco um dos personagens supracitados: nos versos de 1 a 7, o padre Vieira; nos versos de 8 a 12, Bernardo da Mata; e, por fim, nos versos de 13 a 17, a conclusão do sujeito, a partir de seu contato direto com Bernardo. Notemos ainda que cada uma das partes do texto tem como elemento divisor a expressão “pois pois”, título deste poema e expressão já empregada em outro, na primeira seção do *Tratado* (“Sobre importâncias”). Aqui, novamente, o poeta emprega o recurso da “fuga” poética, já utilizado em “As formigas” – duas vozes, dois personagens focados pelo olhar do sujeito, que busca semelhanças entre ambos.

A primeira parte do poema se volta para o padre Vieira e seu trabalho sermonístico. Os versos 1 e 2 estabelecem uma oposição entre personagens: de um lado, Vieira (nome próprio, indicando destaque), do outro lado, o bárbaro (nome comum que indica não um indivíduo, mas uma massa anônima que entra em relação com o padre). A relação posta aqui, que a princípio seria desigual, visto a elevação de um em detrimento da inferioridade do outro, torna-se de igualdade em função de o padre pregar “encostando as orelhas na boca do bárbaro”. Além da igualdade no plano físico e espacial, podemos observar ainda uma inversão nos termos a que o verso se refere: não é Vieira quem põe a boca no ouvido do bárbaro, mas, sim, o padre põe o ouvido na boca do outro. Aqui, fica explícita também a idéia de troca de conhecimentos, não de uma simples transmissão: o homem culto tem também muito a aprender com o homem simples. Metaforicamente, essa relação se transfere para o plano da construção literária, que não se volta apenas para o belo e o grandioso, mas, inclusive, para o feio e o ínfimo.

A Antônio Vieira são atribuídas, nos versos de 3 a 7, uma série de atitudes que o ligam diretamente à visão estética de mundo que Manoel de Barros trabalha em seus poemas: (a) ouvir as vozes do chão – dar importância aos seres do chão, contemplá-los e entendê-los como material de poesia; (b) ouvir a fala das águas – estabelecer uma relação de comunhão com todos os elementos, do reino mineral, vegetal e animal; (c) ouvir o silêncio das pedras – contemplar a sabedoria da natureza,

estar aberto a um tipo de conhecimento que extrapola aquele conhecimento massificado do homem; (d) ouvir o crescimento das árvores – ligar todos os seres, do alto e do baixo, transmutando-os em poesia para a instauração de uma nova realidade ficcional; (e) ouvir as origens do Ser – acompanhar o devir do mundo para motivar também o devir da palavra poética.

Na segunda parte do poema (versos de 8 a 12), o leitor volta seu olhar para a figura de Bernardo da Mata, que, desde o primeiro momento, é posto em pé de igualdade com o padre Vieira, em função de ambos compartilharem o mesmo olhar singular (“Bernardo nunca fez outra coisa que...”). O que se segue é uma série de atributos do personagem com relação à sua percepção sobre o ambiente que o circunda, tais como “ouvir as vozes do chão”, “ouvir o perfume das cores”, “ver o silêncio das formas e o formato dos cantos”. Aqui as expressões “silêncio das formas” e “formato dos cantos” metaforicamente apontam para o trabalho de criação literária, que retira as palavras da inércia de seu uso habitual (“o silêncio das formas”) e as carrega com novos significados para que possam expressar o mundo por meio de si mesmas (“o formato dos cantos”) – sempre a “voz”, a metáfora que representa a comunhão entre os elementos da natureza por meio do sensível e do imaginário, além da abertura para o conhecimento. É interessante destacar ainda o movimento de oposição que se desenha, nos versos 11 e 12, pela disposição dos vocábulos em sua construção sintática (“ver o silêncio das formas / e o formato dos cantos.”): o jogo estabelecido entre as palavras “formas” e “formato”, portadoras da mesma raiz etimológica, que se colocam em meio às duas expressões antitéticas (de um lado, o “silêncio” – a inércia da linguagem denotativa –; de outro lado, os “cantos” – a plurissignificação da linguagem conotativa), que parecem apontar, nos versos, para direções opostas.

Após essas considerações sobre as duas figuras, surge uma espécie de conclusão do poema (a terceira parte do texto – os versos de 13 a 17), quando o sujeito afirma que passou muitos anos a rabiscar, num caderno, os “escutamentos” de Bernardo. Percebemos, assim, que os “escutamentos” de Bernardo, isto é, seus ditos,

influenciam o pensamento do sujeito há muito tempo; num outro plano, saindo da ficção rumo à realidade, o *alter ego* Bernardo da Mata acompanha o poeta Manoel de Barros há anos, inclusive já aparecendo em obras anteriores a este *Tratado*¹¹⁰. As “inexistências” vistas por Bernardo tornam-se então material para a presente obra, que mostrará a comunhão entre a atitude poética do personagem e a do sujeito. O poema funciona, então, como uma forma de introdução e dedicatória a esse *alter ego* de Barros, que ganhará voz no terceiro poema da seção. O *enjambement* do último verso (“poeta”) dá destaque à figura do criador de versos e, mais que isso, ao sentido de o que é ser poeta e como se faz poesia – e, aí, ligam-se todos esses vultos: o padre Vieira, Bernardo da Mata e, por fim, o próprio Manoel de Barros

Sobre a expressão lusitana “pois pois”, que aparece duas vezes ao longo do texto, deve ser ressaltado que ela se liga ao poema “Sobre importâncias”¹¹¹, da primeira seção do *Tratado*, no qual aparece também. Numa visão horizontal da obra, podemos dizer que ela, a expressão, corta o livro de Manoel de Barros, ligando as duas seções em função de um mesmo tema e de uma mesma proposta literária: a ligação entre aquilo que é considerado grandioso e aquilo que é considerado ínfimo. Em “Sobre importâncias”, aparece um fundamento estético de valorização do que é visto como baixo, inútil e sem valor, avultando como sem nexos aparente a presença da expressão lusitana. Agora, em “Pois pois”, o leitor percebe a ligação com o tema, a partir da figura do padre português Antônio Vieira, que compartilha o mesmo olhar poético defendido pelo sujeito no poema da primeira seção. Há, ainda, uma segunda ligação: com Bernardo da Mata, foco da segunda parte do poema, onde aparece a mesma expressão lusitana, para evidenciar a ligação existente entre Vieira e Bernardo, a partir de suas singulares percepções de mundo. São possíveis, então, dois movimentos, em função do “pois pois”: um retroativo, com vistas à primeira parte da obra, para entender a ligação com o poema atual, além de perceber o padre Vieira aqui como um argumento de autoridade em função dos fundamentos da poesia de Manoel

¹¹⁰ A figura de Bernardo da Mata aparece nas obras: *Livro de pré-coisas* (1985), *O guardador de águas* (1989), *Concerto a céu aberto para solos de ave* (1991), *Livro das ignorâncias* (1993), *Livro sobre nada* (1996) e *Retrato do artista quando coisa* (1998).

¹¹¹ 2001, p. 35.

de Barros; e outro movimento, com vistas ao que virá pela frente durante a leitura do *Tratado*, quando, no último poema da obra, o leitor se deparar com o discurso de Bernardo da Mata.

O poema seguinte, “O Bandarra”, é também, como o anterior, uma espécie de intróito ao poema que se seguirá, “O livro de Bernardo”. Assim como o texto anterior, este também apresentará um argumento de autoridade para validar a percepção estética de Bernardo, agora voltando o olhar para a figura do sapateiro português Gonçalo Eanes de Bandarra, conhecido como “o Bandarra”, autor de versos obscuros que deram origem ao mito do sebastianismo:

O BANDARRA

1. Ele só andava por lugares pobres
2. E era ainda mais pobre
3. Do que os lugares pobres por onde andava.
4. Falou de começo: Quem abandona a natureza entra a
5. verme.
6. As aves nutriam por ele deslumbramentos de criança.
7. Ele sabia o sotaque das lesmas
8. E tinha um modo de árvore pregado no olhar.
9. O homem usava um dólmã de lã sujo de areia e cuspe
10. de aves.
11. Mas ele tô nem aí para os esterco.
12. Era desorgulhoso.
13. Para ele a pureza do cisco dava alarme.
14. E só pelo olfato esse homem descobriu as cores do
15. amanhecer.¹¹²

O título deste poema gera uma ambigüidade de sentido, devido ao fato de ser ao mesmo tempo um substantivo próprio (o sobrenome do sapateiro português) e um substantivo comum (sinônimo de vadio, vagabundo), ambos perfeitamente aplicáveis à figura de Bernardo da Mata, a quem o poema é dedicado. Se por um lado o “bandarra” do título sugere a condição de vida de Bernardo (um andarilho, um vagabundo que vagueia pelas terras do Pantanal), ao mesmo tempo podemos vislumbrar aí o vulto do Bandarra lusitano, mais um argumento de autoridade (assim como o padre Vieira do poema anterior) em prol da poética do *alter ego* de Manoel de

¹¹² 2001, p. 49.

Barros (e do próprio poeta). Alia-se a isso o fato de o sapateiro ser também um trovador, o que o equipara com Bernardo no quesito produção literária. Seja como for, indicando o estilo de vida do personagem de Barros, ou retomando um vulto luso para validar uma teoria poética defendida desde o início do *Tratado*, o foco do texto é a figura de Bernardo da Mata, a quem será concedida voz no poema seguinte.

O poema apresenta feições de narrativa, visto a separação entre sujeito (a voz que fala no poema) e objeto (a vida de Bernardo), bem como pelo emprego de verbos quase exclusivamente no pretérito (10 ocorrências no imperfeito e 2 ocorrências no perfeito – nos versos 4 e 14), reservando-se o emprego de verbos no presente apenas para o discurso de Bernardo (nos versos 4 e 11). O poema inicia com uma descrição do pano de fundo em que o personagem se situa (“lugares pobres”) para, em seguida, descrever ele mesmo (“era ainda mais pobre do que os lugares pobres por onde andava”). Entre personagem e espaço há uma similitude, pois ambos são marcados pelo quesito “pobreza”, sendo que a mesma propende mais a Bernardo que ao ambiente. Aqui, o ser humano desce ao nível daquilo que é considerado baixo, estando num patamar inferior ao do próprio meio, que já carrega em si um tal *status*. Essa abertura, que põe em evidência a presença do ínfimo por trás da figura de Bernardo da Mata, motivará uma gradação ascendente a partir dos versos seguintes, quando o fator artístico nortear a atividade e a vida do personagem.

A gradação começa com a própria voz de Bernardo, que aparece por meio do recurso dramático, em discurso direto, nos versos 4 e 5 (“Quem abandona a natureza entra a / verme.”). A oposição que se estabelece nestes versos, como já aconteceu anteriormente em outros poemas do *Tratado*, é a antítese entre a vida no campo e a vida na cidade, sendo aquela valorizada em detrimento desta – abandonar a natureza é, na visão do personagem, aquilo que realmente torna o ser humano um ser ínfimo, visto perder o contato com toda uma diversidade de seres e elementos que compõem o universo (notemos o *enjambement* do verso 5, com a palavra “verme”, que intensifica este pensamento). Esse contato fisiológico entre o ser humano e a natureza se dá por meio das mais diversas formas de relação: desde as aves que nutrem

“deslumbramento” por Bernardo até o “sotaque das lesmas” que é apreendido por ele. Nestes versos, não se trata apenas de uma relação em que o homem é o sujeito agente e os seres do meio os sujeitos pacientes – a recíproca é verdadeira também: assim como ele absorve conhecimento em seu contato com as lesmas, também desperta simpatia nas aves, fazendo com que estas se deslumbrem com ele mesmo.

Estas relações mútuas de empatia com os seres do meio são intensificadas no verso 8 (“E tinha um modo de árvore pregado no olhar.”). Aqui, a transubstanciação do ser humano em árvore, além de criar uma comunhão plena entre o homem e o meio, retoma o arquétipo do mundo como algo que não está acabado, encontrando-se em constante devir, fazendo crescer tudo a sua volta. Significa também o homem assumindo a capacidade de ligação entre o céu e a terra, entre o alto e o baixo, entre o grande e o ínfimo. Além disso, deve ser ressaltada a presença da metáfora “olhar” empregada na construção do verso. A metáfora do campo significativo “olho” representa a ligação entre o sujeito, os seres e o mundo a seu redor. O olhar é uma janela para o mundo, uma forma de aprendizagem das coisas. Pelo olhar, é possível captar e apreender o mundo para que a imaginação o transforme ao ser colocado em linguagem. Assim, o olho representa a sensibilidade e a capacidade de maravilhar-se e buscar o novo, características inatas ao sujeito, que, similar à árvore, buscará este novo em todas as direções, tanto nos extremos verticais quando nos extremos horizontais.

Em seguida, nos versos 9 e 10, o sujeito faz uma descrição física de Bernardo da Mata, muito similar à de Joaquim Sapé, na primeira seção do *Tratado*. Temos aí um homem coberto de trapos, “sujo de areia e de cuspe de aves”. O personagem é apresentado em contato direto com elementos desprezíveis na visão do ser humano, como os trapos, a sujeira e o cuspe, chegando mesmo à degradação máxima, que é o contato com os “esterços”. Novamente se estabelece um paradoxo entre o personagem ficcional e o homem comum: enquanto este repudia estas coisas, consideradas desprezíveis, aquele as agrega em si, reconhecendo o valor que advém de cada uma delas. Ocorre então uma fusão entre Bernardo e o sujeito no verso 11 (“Mas

ele não tô nem aí para os esterco.”). Assim, a expressão “ele não tô nem aí” une em si dois entes: Bernardo (“ele”) e o sujeito ([eu] “tô”) – há, pois, uma identificação entre os dois no sentido de compartilharem a mesma atitude poética perante a vida e o mesmo carinho pelas coisas ínfimas que serão valorizadas por meio do poema. O sentimento de Bernardo (como também do sujeito) em função da aceitação daquilo que é considerado baixo é o de ser “desorgulhoso” – o que o difere dos demais seres humanos que, orgulhosos, desprezam tudo aquilo que não corresponde a suas expectativas ou que não se lhes configura como portadores de valor e destaque. Aqui, novamente, foca-se a insistência do sujeito na diferenciação entre o olhar massificado do homem comum, apegado a estereótipos, e o olhar do artista, que subverte as normas e a ordem das coisas para extrair delas um sentido literário.

O antepenúltimo verso do poema (“Para ele a pureza do cisco dava alarme.”) é também a epígrafe da primeira seção do *Tratado geral das grandezas do ínfimo* e contém o signo que é o assunto do segundo poema do livro (o cisco). Esse movimento de volta à primeira página do *Tratado*, a que o verso condiciona o leitor, bem como a retomada de um dos elementos ínfimos primeiros na composição desta obra, funciona como uma espécie de completar de um ciclo, o fecho de todo um tratado poético em defesa dos seres do chão e de tudo que é considerado “baixo”, que será coroado no poema seguinte, não mais na voz do sujeito, mas na do *alter ego* do autor da obra, que completará e findará o pensamento sobre o fazer literário de Manoel de Barros. Os dois últimos versos reforçam a idéia de assimilação do universo ao redor para poder entendê-lo e transformá-lo em poesia. A sinestesia do olfato que “descobre as cores do amanhecer”, além de representar a comunhão com o meio, metaforiza também o devir do mundo e das coisas: o amanhecer anuncia um novo tempo, assim como o poema anuncia uma nova realidade, com novas regras, novas lógicas e novas formas de interação e mesmo fusão entre os seres deste universo da palavra esteticamente trabalhada.

Dito isso, cabe agora uma possível aproximação entre as figuras do padre Antônio Vieira e do Bandarra, que o sujeito evoca para chegar à figura de

Bernardo da Mata. Ambos, personagens históricas em que paira uma aura sobrenatural, que povoou suas produções literárias: no padre Vieira, temos as obras *História do Futuro* (1718), *Esperanças de Portugal* (1856-57) e *Clavis Prophetarum* (obra inédita), em que o religioso assume uma postura sebastianista, profetizando o futuro de Portugal como o Quinto Império, previsto na Bíblia, no Livro de Daniel; no caso do sapateiro Bandarra, temos as trovas que imprecavam contra a corrupção e obscuramente prediziam o Quinto Império para a nação portuguesa. Ambos profetas, ambos ligados à arte literária. Somemos a isso a declaração que o sujeito faz sobre o personagem Joaquim Sapé, no poema de título homônimo¹¹³, versos 22 e 23 (“Ele seria um ensaio de cientista? / Ele enxergava prenúncios!”), quando, pela interrogação sobre a possibilidade de o mesmo ser um cientista, aproximá-lo destas duas figuras lusitanas – ele, o cientista, teria também algo de vidente, porém calcado no que é consistente. Além disso, a afirmação de que Sapé “enxergava prenúncios” cria uma nova aproximação entre ele e os outros dois personagens, no plano da clarividência, da profecia. Assim, pois, seria o poeta, na visão do sujeito, uma espécie de vidente.

Se o poeta é visto como um vidente, é propícia neste momento uma referência à teoria poética de Arthur Rimbaud, constante em “O poeta vidente” (carta enviada a Paul Demeny, escrita em 1871), que possibilita algumas aproximações entre a visão literária do poeta francês e a visão do poeta brasileiro. Segundo Rimbaud, para ser poeta “é preciso ser vidente, fazer-se vidente”¹¹⁴ – esta idéia de que o poeta é um ser que intui relação entre as coisas, penetrando no desconhecido para descobrir “todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura”¹¹⁵ não é inédita em literatura, pois retoma a teoria de Platão, de que “os cantadores [poetas líricos] não estando em si fazem essas belas melodias; quando entram na harmonia e no ritmo, ‘bacanteiam’, e é estando tomados (...) que também a alma desses cantadores realiza isso”¹¹⁶. Do modelo platônico chegamos ao modelo de poeta inspirado, de tradição romântica, sendo o

¹¹³ 2001, p. 37.

¹¹⁴ GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista: textos doutrinários comentados*. São Paulo: Atlas, 1994, p. 51.

¹¹⁵ Op. cit.

¹¹⁶ PLATÃO. *Íon*. Porto Alegre: L&PM, 2007, p. 33.

artista do verso um ser divino. De acordo com Shelley, “a poesia não é, como o raciocínio, uma força para ser exercida conforme a determinação da vontade”¹¹⁷.

Porém, de acordo com Rimbaud, a criação poética não pode estar desassociada da Razão, pois “o poeta se faz vidente a partir de um longo, imenso e racional desregramento de todos os sentidos”¹¹⁸. Assim, não excluindo a vontade do processo criativo, o poeta francês afasta sua teoria do Romantismo, pois crê no controle que o artista deve ter mediante a elaboração de sua obra – a loucura só o domina no final do processo: “quando, enlouquecido, acabar perdendo a inteligência de suas visões, já as terá visto!”¹¹⁹. Rimbaud afasta-se ainda do princípio platônico e do princípio romântico, pois, para ele, a inspiração não advém das Musas ou de Deus, mas, sim, do inconsciente, da interioridade: “ele procura a si próprio, extrai de si todos os venenos para guardar apenas as quintessências”¹²⁰. Nesta busca interior, o poeta reinventa o conceito de beleza, abrindo espaço para o “grotesco”, para “o bizarro, a jocosidade burlesca, o elemento distorcido e o estranho em todos os campos”¹²¹. Ainda, de acordo com a teoria do “vidente”: “o poeta é verdadeiramente um ladrão de fogo”¹²². Associando o poeta à figura mítica de Prometeu, Rimbaud incute no artista do verso um princípio de sabedoria, sendo este alguém que enxerga além do que o homem comum consegue enxergar e, por isso mesmo, tendo o papel de dar a público o que até então era desconhecido.

Diante dessa perspectiva implícita à presença dos vultos históricos do padre Vieira e do Bandarra no *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, que remontam à idéia do poeta como um “vidente” – o que combina com as figuras do sujeito e de Bernardo da Mata –, a presença do poema “O vidente”, na obra em questão, passa a ter um novo significado, pois concretiza o que até então pairava nas entrelinhas:

¹¹⁷ SHELLEY, Pierce Byshe. *Defesa da poesia*. Lisboa: Guimarães, 1972, p. 87.

¹¹⁸ GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista: textos doutrinários comentados*. São Paulo: Atlas, 1994, p. 51.

¹¹⁹ Op. cit.

¹²⁰ Op. cit.

¹²¹ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 33.

¹²² GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista: textos doutrinários comentados*. São Paulo: Atlas, 1994, p. 52.

O VIDENTE

1. Primeiro o menino viu uma estrela pousada nas
2. pétalas da noite
3. E foi contar para a turma.
4. A turma falou que o menino zoroava.
5. Logo o menino contou que viu o dia parado em cima
6. de uma lata
7. Igual que um pássaro pousado sobre uma pedra.
8. Ele disse: Dava a impressão que a lata amparava o dia.
9. A turma caçoou.
10. Mas o menino começou a apertar parafuso no vento.
11. A turma falou: Mas como você pode apertar parafuso
12. no vento
13. Se o vento nem tem organismo.
14. Mas o menino falou que o vento tinha organismo
15. E continuou a apertar parafuso no vento.¹²³

O poema, seguindo a linha de junção entre poesia e prosa, possui um movimento narrativo, por meio de versos livres, em que se desdobram (1) o sujeito e (2) um objeto focado – o menino – no tempo pretérito para relatar sua experiência de vida (do menino). Aqui, o uso dos verbos no pretérito também é dominante, sendo 11 ocorrências no perfeito e 4 no imperfeito (aparecendo na voz dos personagens por meio do discurso indireto – versos 4 e 14 – e do discurso direto – verso 8). O fato de o sujeito ceder a voz aos próprios personagens, nos versos 8 e 11, implica a presença da modalidade dramática nesse poema lírico de andamento narrativo: no verso 8, temos o discurso do menino; e, no verso 11, o discurso da turma de amigos deste menino – ambos introduzidos pelo verbo *dicendi* seguindo de dois pontos.

O título remonta a Rimbaud: “vidente” aqui é o menino focado no texto (que pode mesmo ser o próprio sujeito), que consegue ver além da realidade concreta. A metáfora do olhar (presente já no primeiro verso) novamente aponta para a ligação entre o sujeito, os seres e o mundo a seu redor – uma forma de aprendizagem. Assim, esse menino a que o poema faz referência se destaca no seu meio devido à singular percepção que tem sobre tudo a sua volta, o que o torna capaz de transformar este mesmo mundo por meio da linguagem. Daí os experimentos lúdicos que ele realiza com as palavras, vendo “uma estrela pousada nas pétalas da noite” (versos 1 e 2) e “o

¹²³ 2001, p. 25.

dia parado em cima de uma lata” (versos 5 e 6). Em seguida, após este processo criacional interior, o personagem avança no seu olhar poético, chegando ao estágio do toque, no verso 10, “apertando parafuso no vento” – a singularidade da imagem é sensível: da abstração mental e conseqüente inovação da linguagem, o processo de criação artística leva o garoto ao ato em si mesmo, transformando o próprio real em algo insólito.

A tensão que se estabelece entre o menino e sua turma atravessa o poema todo: primeiro, no verso 4, eles (a turma) dizem que ele “zoroava” (por ver “uma estrela pousada nas pétalas da noite”), depois, no verso 9, caçoam dele (por ver “o dia parado em cima de uma lata”) e, por fim, nos versos de 11 a 13, tentam convencê-lo de que seu posicionamento é errôneo (por tentar “apertar um parafuso no vento”). Metaforicamente, aqui, temos um embate dialético entre o poético e o cotidiano, entre o olhar singular que é lançado pelo menino sobre o mundo e o olhar estereotipado que a sociedade incute no homem, entre a capacidade imaginativa e inventiva e a limitação mental, entre o ilógico e o lógico, entre o “poeta vidente” e o homem comum. Neste paradoxo entre as duas posturas, a vitória cabe ao menino com sua concepção literária de mundo e de linguagem, que, nos versos 14 e 15, não aceita o senso comum e prossegue no seu jogo de reinvenção do mundo.

Cabe aqui um paralelo entre este poema e outro já analisado, o “Poema”¹²⁴, mediante a tensão que se evidencia entre o sujeito e outros homens: num o sujeito é chamado de “imbecil” e encara isso como um elogio, no outro o menino é caçoado e humilhado, mas resiste em sua perspectiva. Se o homem normal se conforma com sua realidade (não questionando regras e imposições que se tornam massificadas e estereotipadas), para que se possa assumir uma atitude de contemplação e admiração que a poesia requer e, assim, reencontrar a capacidade imaginativa e inventiva perdida, o sujeito necessita, invariavelmente, fugir a tudo que é cotidiano, trivial e previsível. Neste sentido, o olhar ilógico sobre o mundo leva ele, o sujeito, a ser considerado um imbecil (como em “Poema”) ou um louco (como no caso do

¹²⁴ 2001, p. 19.

personagem Sabastião, do poema “O urubuzeiro”¹²⁵). Se o menino de “O vidente” assume e mantém esse olhar estético sobre as coisas, mesmo sendo taxado de “zoró”, sua atitude é validada em “Poema”, quando não mais um menino, mas o próprio sujeito transforma em poema, no presente, aquela atitude que advém da infância, metaforizada no menino-vidente. Neste sentido, o passado se torna a causa do presente e o presente se torna a validação do passado, num movimento com vistas a um futuro: o universo criado pela linguagem, em constante devir.

Por fim, o último poema da seção, “O livro de Bernardo”, são os apontamentos poéticos retirados da fala de Bernardo da Mata pelo sujeito. Como já anunciado no poema “Pois pois”¹²⁶, ele, o sujeito, passou “muitos anos a rabiscar, neste caderno”, isto é, neste último poema da obra, aquilo que chama de os “escutamentos de Bernardo”, a sua sabedoria artística. São ao todo cinquenta e dois fragmentos em verso, nos quais podemos perceber a concepção estética que norteia a construção verbal do discurso do personagem e a relação dele, Bernardo, com os seres do universo à sua volta, o ambiente pantaneiro, e a relação fisiológica que se estabelece entre ele e estes seres, mesmo os mais ínfimos. O primeiro fragmento que compõe o poema é também uma auto-apresentação do seu protagonista. Nele, o poema anterior aparece retomado e justificado em função da alcunha atribuída a Bernardo – “Bandarra”:

I

1. Os meninos me letram de Bandarra.
2. (Bandarra é cavalo velho solto
3. no pasto, às moscas.)
4. Esse é meu estandarte.¹²⁷

A voz deste fragmento retoma e conclui aquilo que a do poema “O Bandarra”¹²⁸ anunciou – o estilo de vida que Bernardo da Mata defende e suas principais características, físicas e filosóficas. No primeiro verso do fragmento, é

¹²⁵ 2001, p. 21.

¹²⁶ 2001, p. 47.

¹²⁷ 2001, p. 51.

¹²⁸ 2001, p. 49.

interessante notar a troca do verbo convencional “chamar” pelo destoante (no verso) “letrar” – a troca insólita de verbos conduz o pensamento do leitor para a criação poética que está por trás da vida de Bernardo a ser esquadrihada no poema em questão. Por meio deste verbo, fica clara a estreita relação que existe entre vida e arte, entre aquilo que o personagem vivencia e aquilo que ele transforma em linguagem verbal, e como o primeiro item influencia a elaboração do segundo. A metáfora dos versos 2 e 3 aproxima o personagem dos seres que o rodeiam: Bernardo equivale a um cavalo velho solto no pasto – não só isso, está também entregue às moscas, as mesmas moscas que o personagem contempla e com as quais cria laços de afeição para revalorizá-las por meio da linguagem literária. O “estandarte” do personagem, sua essência, localiza-se neste estilo peculiar de vida que é também uma postura artística perante o mundo.

Bernardo deixa explícito, no fragmento 2¹²⁹, que há uma oposição profunda entre poesia e razão, sendo a primeira destituída de qualquer influência da segunda (“Não tenho pensa. / Tenho só árvores ventos / passarinhos – issos.”). Relegando a razão (“pensa”) a um plano menor, o que se ressalta é a presença do convívio com os seres do meio, como árvores, ventos e pássaros – a marca essencial em sua concepção poética de mundo. A valorização destes elementos da natureza atinge um grau de grandiosidade quando, ao final do terceiro verso, o personagem pluraliza o pronome referente a esses elementos (“issos”) – como se, embora pertencentes a um mesmo mundo ficcional, cada um deles conservasse a sua individualidade e o seu papel próprio dentro do universo do poema. Há ainda, sobre a percepção artística de Bernardo, além dessa concepção de relação exterior, com o ambiente, uma outra, interior, em que ele se volta para dentro de si mesmo, buscando a capacidade imaginativa e inventiva para transformar o mundo em linguagem (“Dentro de mim / eu me erimito / como os padres do ermo.”).

¹²⁹ 2001, p. 51.

Muito apropriada é a declaração feita no fragmento 5¹³⁰ (“Sou aquele / que gastou a sua história / na beira de um rio.”). A metáfora “rio”, na poesia de Manoel de Barros, representa o conceito de vida, de origem – é caminho, fecunda e sustenta a vida¹³¹. Neste sentido, “gastar a sua história na beira de um rio” representa não só uma comunhão com os seres do espaço, mas uma atitude de “fecundação” da própria vida, senão no plano biofísico, pelo menos no plano literário, com a palavra inaugurando uma nova realidade. Realidade essa povoada por imagens insólitas que demonstram o poder ilimitado das palavras, que transmutam tudo no universo onírico do poema, sem se preocuparem com normas ou lógicas pré-estabelecidas. Neste universo da linguagem, os brejos “amanhecem amarrados de conchas” (fragmento 6¹³²), “a voz dos sapos de tarde é destroncada por dentro” (fragmento 7¹³³), o sol “transborda nas estradas e no olhar das sariemas” (fragmento 8¹³⁴), os cavalos “entardecem na beira do mato” (fragmento 11¹³⁵), entre outros fenômenos.

Nesta reorganização do universo, a operação de interligação entre os seres e as coisas tem a capacidade de torná-los poéticos, para se demonstrar a potência das palavras. Interligação esta que começa com o próprio Bernardo, conforme o fragmento 9¹³⁶ (“Ao lado de uma lata / de uma pedra / estou conforme.”) – para compreender os seres e as coisas ínfimas, é necessário a ele (ao personagem) colocar-se em pé de igualdade com eles, e repensar o mundo, não mais com seus olhos apenas, mas com um olhar diverso (plural) – o destes seres e coisas que lhe são caros. Se há conformidade entre ele e uma lata ou uma pedra, essa conformidade não fica no plano mineral apenas, atingindo os outros reinos da natureza, como demonstra o fragmento 11¹³⁷ (“Cavalos entardecem / na beira do mato – / onde entardeço.”). A teia de ligações entre os seres, muitas vezes, pode apresentar uma inversão de valores, subvertendo a

¹³⁰ 2001, p. 52.

¹³¹ CASTRO, Afonso de. *A poética de Manoel de Barros: a linguagem e a volta à infância*. Campo Grande: FUCMT – UCDB, 1992.

¹³² 2001, p. 52.

¹³³ 2001, p. 52.

¹³⁴ 2001, p. 52.

¹³⁵ 2001, p. 53.

¹³⁶ 2001, p. 52.

¹³⁷ 2001, p. 53.

lógica do grandioso e do ínfimo, com o ser humano numa posição de inferioridade em relação aos seres do chão, como no fragmento 12¹³⁸ (“Uma rã me benzeu / com as mãos / na água.”).

O fascínio que os trastes exercem sobre Bernardo (“Meu desagero / é de ser / fascinado por trastes.” – fragmento 14¹³⁹) adquire o *status* de uma sabedoria transcendental, atestada pelas inúmeras metáforas do *Tratado*, como as que surgem a partir do elemento “pedra”. Porém não só ela, pois a preocupação com o tempo, como devir do mundo, que já foi referida no poema “Os caramujos”¹⁴⁰, focando-se esses seres-título, reaparece, com os mesmos, neste “livro de Bernardo” (“Caramujos sempre chegam depois. / Representa que estão chegando / da eternidade.” – fragmento 13¹⁴¹). Esse aspecto de eternidade, metaforizado nos seres do chão, demonstra que, para o sujeito, a reconstrução do universo por meio da palavra assume um caráter demiúrgico, de recriação da vida, como atesta o fragmento 19¹⁴² (“Eternidade / é palavra / encostada em / Deus.”). Há aqui uma similaridade de pensamento entre o sujeito da primeira seção da obra, que abriga o poema “Os caramujos”, e a presente voz de Bernardo da Mata. Esta comunhão de pensamentos reaparece no fragmento 16¹⁴³ (“Registro de lagartixas / nas ruínas: / elas têm sabimentos de pedras.”), que pode ser cotejado com o poema da primeira seção, “Miudezas”¹⁴⁴, em que o sujeito fala da arte que os seres do chão criam sobre as “paredes nuas” – se lá havia a presença de grilos, moscas, lesmas e borboletas, todos deixando suas marcas no desenho vertical da parede, aqui são as lagartixas que deixam seus “registros” nas ruínas; nos dois casos, a ação é a mesma: o elemento animal interferindo no elemento mineral.

O intento poético de Bernardo tem por base retirar as palavras de sua inércia e revitalizá-las para que elas expressem o mundo por meio de si mesmas. Neste

¹³⁸ 2001, p. 53.

¹³⁹ 2001, p. 53.

¹⁴⁰ 2001, p. 31.

¹⁴¹ 2001, p. 53.

¹⁴² 2001, p. 54.

¹⁴³ 2001, p. 54.

¹⁴⁴ 2001, p. 39.

sentido, o fragmento 23¹⁴⁵ (“Sou livre / para o silêncio das formas / e das cores.”) indica a atitude de inovação que se propõe, para captar o mundo por meio de um novo olhar e retirar as formas e as cores de seu “silêncio” – se o silêncio é a inércia das coisas, a “voz”, metáfora recorrente na obra de Manoel de Barros, que implica linguagem verbal, é o devir, a transformação, a metamorfose que o universo ficcional da poesia exige: o “pedaço de nuvem” que nasce do “olho longo do lagarto” (fragmento 27), o “corpo do rio” que prateia ao luar (fragmento 28¹⁴⁶), a “beira da mosca” onde o céu e o dia param (fragmento 29¹⁴⁷), os “fios de orvalho” que a aranha utiliza para “tecer a madrugada” (fragmento 37¹⁴⁸).

Uma nova ligação se estabelece entre o “livro de Bernardo” e a primeira seção do *Tratado*: trata-se da metáfora do “lado esquerdo”, que aparece no poema “Joaquim Sapé”¹⁴⁹ (“do lado esquerdo do sol voam mais andorinhas do que outros pássaros”) e, agora, no fragmento 26¹⁵⁰ (“Passam formigas perdidas / no lado esquerdo / da casa.”). Aqui cabe um paralelo com a tradição do “lado direito”, que remonta aos textos bíblicos. Se a poesia apresenta um caráter demiúrgico de instauração de um novo universo por meio da linguagem – tom divino que aparece em diversos poemas da obra, como o fragmento 21¹⁵¹ (“Sapos sabem divinamentos”), o fragmento 32¹⁵² (“Sou beato de águas”) e o fragmento 47¹⁵³ (“Reconhecer a eminência / dos insetos / leva à sabedoria”), entre muitas outras passagens –, essa criação verbal vai na contramão da criação bíblica da realidade concreta. Se a metáfora do “lado direito” conduz à divindade bíblico-cristã, o poeta, como ser criador, apropria-se da realidade criada primariamente e a transmuta em arte, inaugurando um novo cosmo – o “lado esquerdo”.

¹⁴⁵ 2001, p. 55.

¹⁴⁶ 2001, p. 56.

¹⁴⁷ 2001, p. 56.

¹⁴⁸ 2001, p. 58.

¹⁴⁹ 2001, p. 37.

¹⁵⁰ 2001, p. 56.

¹⁵¹ 2001, p. 55.

¹⁵² 2001, p. 57.

¹⁵³ 2001, p. 60.

E, se o andarilho Bernardo da Mata comunga uma existência com os seres do meio (“Passarinho / faz árvore de tarde / nos andarilhos.” – fragmento 45¹⁵⁴), essa ligação se transforma em material para o fazer literário, que assume um caráter lúdico de brincar com as palavras (“Palavras / Gosto de brincar com elas. / Tenho preguiça de ser sério.” – fragmento 41¹⁵⁵). A meta é lançar um novo olhar sobre o mundo, livre de estereótipos e idéias massificadas, e transmutar tudo por meio da linguagem, a começar pelo próprio Bernardo (“Poeta / é uma pessoa / que reverdece nele mesmo.” – fragmento 46¹⁵⁶), que se transubstancia por meio de imagens insólitas (“Já me dei ao desfrute / de ser ao mesmo tempo / pedra e sapo” – fragmento 50¹⁵⁷), indicando uma nova lógica, desprovida de uma separação entre aquilo que é ínfimo e aquilo que é grandioso. A sabedoria poética (“Preciso de alcançar / a indulgência / pedral.” – fragmento 51¹⁵⁸) parte das coisas do chão, rasteiras, ínfimas e inúteis para alcançar a grandiosidade da criação estético-verbal.

Para fechar este capítulo, deve ser ressaltado que o *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, tomado como objeto deste estudo, transporta o leitor para o universo ficcional de um Pantanal reinventado pelo sujeito como forma de negação de uma realidade massificada e imutável, e a apologia da recriação do mundo por meio da palavra, mostrando todo o poder da arte verbal. Neste sentido, o ambiente pantaneiro, a natureza que o compõe, chegando mesmo aos seres mais ínfimos (o sapo, a pedra, o caramujo, a mosca), bem como as pessoas daquele local e suas relações interpessoais, serão captados pelo sujeito e reinventados dentro do espaço literário, como forma de não-aceitação da incapacidade de transformação do espaço real. Em meio a esse espaço natural, social e cultural, a poesia é encarada pelo sujeito como uma manifestação lúdica, um jogo, uma brincadeira. Se a recriação da linguagem é um processo mental, que exige trabalho imaginativo e destreza no manejo do material lingüístico, e é vista como uma manifestação de “dessaber”, exige-se do sujeito, então,

¹⁵⁴ 2001, p. 60.

¹⁵⁵ 2001, p. 59.

¹⁵⁶ 2001, p. 60.

¹⁵⁷ 2001, p. 61.

¹⁵⁸ 2001, p. 61.

a atitude de tornar-se “imbecil”, isto é, sair da realidade e mergulhar num processo de invenção artística, deixando de lado qualquer lógica pré-estabelecida.

A respeito disso, cabem aqui algumas considerações sobre conceito de “carnavalização” proposto por Bakhtin¹⁵⁹, exposto como fundamento de uma cultura popular dialógica que questiona um discurso oficial, monológico, com suas hierarquias, normas e tabus perenes. Neste sentido, é possível aproximá-lo da poesia de Manoel de Barros. Se o “discurso oficial” a que Bakhtin faz referência corresponde a uma visão monológica do mundo, dos seres e suas relações, pregando a estabilidade, a imutabilidade e a perenidade como forma de se garantir a ordem, a harmonia e a verdade universais, o discurso poético de Barros vem justamente se posicionar como um contraponto a tal “verdade”, demonstrando que, por meio de uma “carnavalização” do discurso literário (em que o local e o universal, o baixo e o alto, o “humilde” e o “elevado”, o homem e a natureza são apresentados num contexto de tensão e vistos como instauradores de uma nova ordem), pode-se chegar a novas verdades, transitórias e provisórias, que metaforizam a transformação ininterrupta do cosmo e de tudo que faz parte dele.

Como oposição ao chamado “discurso oficial”, recorre-se exemplarmente ao emprego reiterado do morfema “des-” nos poemas (morfema que se afirma nos vocábulos usados como índice de descontinuidade, que em larga medida resulta em um novo olhar sobre os seres, fugindo-se dos automatismos). Essa forma de fragmentação do signo projeta certo intuito de inovar o conteúdo e a expressão da linguagem poética, como forma reorganização da realidade por meio do discurso literário para se chegar a novas significações. Outro ponto de contestação do “discurso oficial” na obra de Manoel de Barros é o uso constante de expressões coloquiais que se mesclam à linguagem erudita própria da poesia. Por recursos como esses, do ambiente pantaneiro real e suas particularidades, chega-se a um Pantanal reinventado pela arte verbal, numa dupla articulação entre a referência a uma realidade concreta (o aspecto social que permeia a produção artística) e a metáfora de um universo ficcional

¹⁵⁹ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Brasília: Edunb, 1993.

elaborado a partir da palavra esteticamente trabalhada. E, se o discurso poético vem como forma de contestação do “discurso oficial”, é justamente por acreditar que o estável, o perene e o imutável empobrecem o olhar do homem sobre os seres e as coisas. Em *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, Manoel de Barros traz para os poemas um sentido de metamorfosear das coisas, demonstrando que, no plano ficcional da poesia, os limites são sempre transpostos. O poeta encontra-se, então, numa situação de diálogo, aberto para as coisas e para os seres, transformando-os pela linguagem.

CAPÍTULO II – ENTRE O PASSADO E O PRESENTE

O segundo capítulo do presente trabalho pretende realizar alguns apontamentos sobre as possibilidades de articulação entre o “passado” e o “presente” na obra *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, como segundo tema gerador da poesia de Manoel de Barros. Conforme já sinalizado no capítulo anterior, o texto de Barros assume uma atitude lúdica com relação ao trabalho literário, encarado como uma brincadeira com palavras. É por meio das invenções de linguagem que os seres que povoam os poemas ganharão singularidade. Neste sentido, o ludismo está explicitamente vinculado a um retorno à infância, que o sujeito deixa entrever em diversos poemas, resgatando com olhos da idade madura aquele olhar da criança sobre os seres, as coisas e as relações inter-humanas, que, de certa forma, contribuiu para a construção da percepção estética que este sujeito tem sobre o mundo e sobre a linguagem. Essa concepção mítica da infância, a partir da qual se constrói a tensão dialética entre o passado e o presente, é o alvo dessa segunda parte da análise do *Tratado*.

Se o ambiente pantaneiro, longe de ser simplesmente um pano de fundo para a composição dos poemas, é material importante na obra de Manoel de Barros – o próprio objeto a ser reinventado –, isso deita raízes não no momento presente, quando

o sujeito formula suas criações de linguagem, mas, sim, na sua infância, vista como arquétipo da origem das coisas e dos seres. Do poema “De passarinhos”¹⁶⁰, assinalam-se aqui os cinco primeiros versos: “Para compor um tratado sobre passarinhos / É preciso por primeiro que haja um rio com árvores / e palmeiras nas margens. / E dentro dos quintais das casas que haja pelo menos / goiabeiras”. O olhar que o sujeito lança sobre as coisas a sua volta, que atingirá inclusive os seres do chão, centra-se num elemento ligado a sua infância: o quintal da casa – indicando seus domínios e uma realidade doméstica. Em entrevista a Antônio Gonçalves Filho¹⁶¹, do jornal *Folha de S. Paulo*, Manoel de Barros afirma que “estamos ligados fisiologicamente à mãe-terra. Ao nosso quintal. Ao quintal da nossa infância – com direito a árvores, rios e passarinhos”. Se, como foi analisado no capítulo anterior, a intenção do *Tratado* é estabelecer uma poética de devir do mundo por meio do devir da palavra, esse intento de renovação do mundo implica um retorno à origem mítica das coisas – a infância –, que é também a origem do sonho e da linguagem. Segundo Bachelard¹⁶²:

A infância é certamente maior que a realidade. Para experimentar, através de nossa vida, o apego que sentimos pela casa natal, o sonho é mais poderoso que os pensamentos. São os poderes do inconsciente que fixam as mais distantes lembranças. Se não tivesse existido um centro compacto de devaneios de repouso na casa natal, as circunstâncias tão diferentes que envolvem a vida verdadeira teriam confundido as lembranças.

Na elaboração do seu *Tratado*, o poeta chega mesmo a pintar um quadro pitoresco deste tempo/espço idealizado da infância. É o caso do poema “A namorada”, em que o sujeito descreve o idílio amoroso entre ele e sua namorada e todas as artimanhas necessárias para manter um relacionamento amoroso, aludindo a uma época em que as leis familiares eram mais rígidas e o comportamento deveria ser mais recatado:

¹⁶⁰ 2001, p. 13

¹⁶¹ GUIZZO, José Otávio et al. “Conversas por escrito”. In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão*: poesia quase toda. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990, p. 319.

¹⁶² BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 35.

A NAMORADA

1. Havia um muro alto entre nossas casas.
2. Difícil de mandar recado para ela.
3. Não havia e-mail.
4. O pai era uma onça.
5. A gente amarrava o bilhete numa pedra presa por
6. um cordão.
7. E pinchava a pedra no quintal da casa dela.
8. Se a namorada respondesse pela mesma pedra
9. Era uma glória!
10. Mas por vezes o bilhete enganchava nos galhos da
11. goiabeira
12. E então era agonia.
13. No tempo do onça era assim.¹⁶³

O poema em questão é composto por 13 versos, que se abrem para um prosaísmo de linguagem, misturando lirismo e narração. Embora no geral pertençam ao terreno da lírica (não dispensando a exploração de recursos sonoros como a aliteração, por exemplo), estes versos apresentam um movimento narrativo, que se volta também para um outro movimento – o descritivo –, visto o distanciamento que se estabelece entre o sujeito (voz do presente) e o objeto narrado (sua infância). Contribui para esse andamento narrativo que alicerça a elaboração do poema o emprego dos verbos eminentemente no tempo pretérito (no caso, o imperfeito), que, além de remeter ao passado fabular – o “tempo do onça”, nas palavras do próprio sujeito, no verso 13 –, ainda envolvem este mesmo passado numa esfera de imprecisão, denunciando que não se trata de um fato isolado, mas de uma ação rotineira, típica daquela época, praticada inúmeras vezes, tanto pelo sujeito quanto por outros (atentemos para o emprego da expressão “a gente” no quinto verso, que coletiviza a ação descrita).

Este poema indica um contraponto que se faz entre duas realidades distintas: uma do passado fabular (“o tempo do onça”) e uma do presente (realidade concreta). A antítese em questão, entre o antiquado e o moderno, fica evidente no verso 3, quando o sujeito faz menção de uma inovação dos tempos modernos, facilitadora da vida em sociedade, e que teria sido de grande valia naqueles tempos

¹⁶³ 2001, p. 17.

passados: o e-mail. Há ainda uma outra antítese que se estabelece no poema, que advém do embate entre a infância (o sujeito e a namorada) e a maturidade (o pai da namorada) – embate esse que assume um caráter mais social que individual, visto o uso da expressão “a gente” no verso 5, o que leva o leitor a concluir tratar-se não de um caso isolado, mas de uma problemática que atingia inúmeros garotos que, via de regra, beneficiavam-se do mesmo artifício para manter contato com suas amadas. Outra possível tensão sugerida pelo poema encontra-se no êxito/fracasso na execução do estratagema do bilhete (singelo produto escrito): ou havia um retorno por parte da amada, e aí “era uma glória”, ou a pedra com o bilhete não atingia seu alvo, o que levava o apaixonado à “agonia”. Observemos ainda o emprego do ponto de exclamação no verso “Era uma glória!”, em que se aproxima o discurso poético da oralidade¹⁶⁴, como já analisado em outros poemas deste *Tratado*, sendo a exclamação marca do ato pragmático da fala, não da linguagem escrita.

Podemos notar que, até o verso 6, o poema apresenta exclusivamente orações absolutas, discriminando cada elemento deste *flash* da memória, focado nos namoros longínquos. Já nos versos de 7 a 12 o artista trabalha com períodos compostos – é justamente neste segmento do poema que aparece a tensão êxito/fracasso, o que representaria, pelo tipo de construção verbal, o ápice de todo o conflito que é rememorado. Já no verso 13, em que se dá a conclusão do assunto (isto é, tudo o que foi relatado era normal no “tempo do onça”), há o retorno do emprego da oração absoluta, denunciando o fim do conflito levantado nos versos anteriores. Ao que parece, este poema vem como uma forma de descortinamento dessa perspectiva de retomada de um tempo específico (a infância do sujeito) como motivação da atitude poética do presente, o que será tematizado em vários dos poemas que vêm a seguir, no *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. A força dialética entre a idealização do passado e sua transformação em poesia no presente se fundirá também com o outro tema (o ínfimo e o grandioso), na referida obra de Manoel de Barros.

¹⁶⁴ ADORNO, Theodor. *Notas de literatura 1*. São Paulo: Duas Cidades, 2003, p. 143.

Esta infância do sujeito, ampliada no plano anônimo de outros garotos não-identificados que passavam pelos mesmos problemas sentimentais e suas estratégias para solucioná-los, ganha, no poema “O urubuzeiro”¹⁶⁵, uma ampliação mais concreta, agora com um personagem apresentado em sua individualidade (Sabastião), que faz parte da teia de relações do sujeito desde seus primeiros anos de vida, e que comungará, junto com ele, um olhar singular sobre os seres e a propensão à criação lingüística. Neste poema, a infância abarca um acontecimento específico – Sabastião perde as pernas ao pular de um barranco – para, em seguida, mostrar, no plano do presente, o que adveio como consequência dos fatos passados: o emprego como “urubuzeiro”, a loucura e a conversa com os urubus.

Assim, uma teia de fundamentos literários é tecida ao longo do poema, quando diferentes pontos que compõem a poética de Manoel de Barros são ali metaforizados em Sabastião e seus atos: o apego às coisas ínfimas (Sabastião alcunhado de “pedaço de gente”, a presença de urubus e o contato estreito entre o personagem e eles); o intento de recriação da linguagem para que esta se transforme em poesia, metaforizado no discurso do personagem (Sabastião “proseando em estrangeiro” com os urubus, e estes “conversando em estrangeiro” com ele); o olhar ilógico que o poema apresenta sobre o mundo e seus seres (Sabastião ficando louco e acabando num manicômio); e a negação das regras e valores estabelecidos, em defesa de uma nova realidade, não massificada nem estereotipada (a metáfora se Sabastião “despencando do seu normal”, posteriormente a ter “despencado de um barranco”).

Após esta ampliação da infância, haverá mostras de que o tempo mítico se torna propício à atividade de criação verbal por parte do sujeito, havendo uma similaridade entre os experimentos de linguagem praticados por ele e as brincadeiras e jogos da infância – o que atesta o caráter lúdico da criação de seus poemas. Estes experimentos, verdadeiro jogo a que o sujeito se apegava, são explicitados no poema “O vidente”¹⁶⁶, já analisado na seção anterior deste trabalho. Essa validação do passado no

¹⁶⁵ 2001, p. 21.

¹⁶⁶ 2001, p. 25.

presente é retomada no poema “Infantil”, quando aquele aparece estreitamente relacionado com as invenções lingüísticas e o olhar singular sobre os seres. Novamente, é pela figura de um menino que se coloca em movimento a função metapoética (inclusive do próprio *Tratado*):

INFANTIL

1. O menino ia no mato
2. E a onça comeu ele.
3. Depois o caminhão passou por dentro do corpo do
4. menino.
5. E ele foi contar para a mãe.
6. A mãe disse: Mas se a onça comeu você, como é que
7. o caminhão passou por dentro do seu corpo?
8. É que o caminhão só passou renteando meu corpo
9. E eu desviei depressa.
10. Olha, mãe, eu só queria inventar uma poesia.
11. Eu não preciso de fazer razão.¹⁶⁷

O poema se estrutura em 11 versos, e aqui também a estrutura lírica abre espaço para um movimento narrativo em que se desdobram o sujeito (a voz do presente) e o objeto narrado (o menino e sua experiência de vida), movimento esse calcado no emprego de verbos no pretérito, em sua maioria (perfeito e imperfeito). Além desse adentramento do poema no terreno da narrativa, abre-se ainda uma perspectiva dramática quando, no verso 6, diante do conflito entre os dois personagens (o menino e sua mãe), o sujeito concede voz a um deles (no caso, a mãe) utilizando o discurso direto (introduzido pelo verbo *dicendi* seguido de dois pontos). Somemos a isso o emprego do aposto no verso 10 (“Olha, mãe”), demonstrando que o final do poema (os versos de 8 a 11) é uma resposta do menino ao questionamento da mãe, o que cria no poema uma situação de diálogo entre os personagens. Além dessa mescla do material lírico com a narrativa e o drama, podemos perceber também uma mescla com relação à natureza da própria linguagem – se nos dois primeiros versos temos um discurso eminentemente referencial (embora dentro da estrutura poética do verso), a partir do verso 3 essa função denotativa cai por terra, dando-se lugar à subjetividade da linguagem conotativa.

¹⁶⁷ 2001, p. 29.

O título do poema conduz o leitor a uma aproximação entre o elemento “infância”, apresentado no mesmo, e a proposta literária de Manoel de Barros, sendo aquele uma marca fundamental desta. Se a “infância” é a causa e o material deste poema, logo, ele assumirá uma vertente lúdica pelas construções verbais e semânticas que o compõem. Inicialmente, o texto apresenta um caráter referencial, predominantemente denotativo, sendo os dois primeiros versos o resumo fabular de uma história trágica: o menino que foi devorado por uma onça no meio do mato. Essa aparente denotação da linguagem é bruscamente rompida na passagem para os versos 3 e 4. Aquilo que era puro referente passa ao terreno do insólito, criando uma quebra na lógica do texto e gerando uma sensação de desconcerto no seu leitor (“Depois o caminhão passou por dentro do corpo do / menino.”). A imagem/fato insólitos destes versos ganham maior singularidade quando, no verso 5, a seqüência dos acontecimentos une os dois planos, realidade e fantasia, numa mesma esfera (“E ele foi contar para a mãe.”).

Com a chegada da mãe do menino, inicia-se uma tensão entre os dois personagens, quando o racionalismo, metaforizado aqui na figura da mãe, tenta se sobrepor ao sonho e à fantasia, inerentes à figura do menino. Novamente o embate se dá entre seres de idades completamente diferentes: a infância de um e a maturidade da outra. Se por um lado a mãe tenta vencer o argumento de seu filho com a lógica (“Mas se a onça comeu você, como é que / o caminhão passou por dentro do seu corpo?”), do outro lado, a réplica do menino, incapaz de explicar o ilogismo por meio das regras da razão e do bom senso, argumenta a favor da fantasia com uma nova proposição ilógica, o que vem ampliar esse quadro de devaneio poético (“É que o caminhão só passou renteando meu corpo / E eu desviei depressa.”). Aqui, há o ilogismo dentro do próprio ilogismo, que acaba por turvar toda e qualquer possibilidade de cotejar o que se diz com a realidade. Os dois últimos versos do poema (“Olha, mãe, eu só queria inventar uma poesia / Eu não preciso de fazer razão.”) assumem uma explícita função metapoética ao explicarem não apenas o sentido do poema, mas o fundamento teórico por trás dele: a poesia é vista como uma invenção, isso implica uma negação da razão convencional para a instauração de uma nova lógica. Neste sentido, a lógica da

realidade concreta é totalmente dispensável quando se entra no universo da linguagem literária.

Notemos ainda que os últimos versos (8 a 11) não apresentam nenhuma marca discursiva que os classifique como discurso direto, o que cria uma ambigüidade ao final do poema: a voz do personagem (o menino) se confunde com a voz do sujeito, o que novamente denuncia uma ligação entre o passado e o presente no plano do fazer literário – aquilo que o menino sonhou há tempos é concretizado hoje sob a forma de um poema. E, se o sujeito usa aqui, como subterfúgio para sua reflexão sobre a criação artística, a figura de um menino, em outros poemas, como é o caso de “Os caramujos”¹⁶⁸, teremos ele próprio (o sujeito) rememorando e trazendo à tona o seu passado, sem recorrer a nenhum outro ser humano que não a si mesmo, o que demonstra a similaridade entre a forma de pensar dos personagens e a dele próprio, entre o modo como aqueles e este vêem o mundo – isto é, a visão da infância como um tempo privilegiado para as atividades inventivas a que a mente humana pode se entregar: toda a capacidade imaginativa que será retomada no presente pela criação poética (“Desde quando a infância nos praticava na beira do rio / nunca mais deixei de saber que esses pequenos / moluscos / Ajudam as árvores a crescer.”). A sabedoria e o entendimento sobre os seres do chão advêm deste tempo idealizado, resgatado e eternizado por meio dos poemas do *Tratado*.

Essa sabedoria que o sujeito adquire em sua infância, a partir de seu olhar sobre o mundo e seu contado com os seres dessa realidade, recebe influência também de terceiros, como é o caso de Joaquim Sapé¹⁶⁹, no poema de título homônimo ao nome do personagem. Neste, a valorização do elemento ínfimo (que é observada em outros poemas, tais como “O cisco”, “As formigas”, “A pedra”, entre tantos) se concretiza na figura de Sapé, que se encontra em estreita ligação com objetos considerados inúteis e desprezíveis pela sociedade – os trapos sujos e o saco de latas velhas. Nessa trajetória de tornar-se a si mesmo algo ínfimo (como demonstra a

¹⁶⁸ 2001, p. 31.

¹⁶⁹ 2001, p. 37.

imagem que o sujeito cria daquele andarilho), a infância novamente entra em cena, visto esse personagem não se tratar de um ser repulsivo, mas alguém que provoca admiração (“Crianças o arrodeavam.”), inclusive do próprio sujeito (“Um dia me falou esse andarilho (eu era criança):”), que acaba por absorver a sabedoria verbal de Sapé e transformá-la em poema – o olhar de Joaquim sobre o universo e seus seres, que faz parte da infância do sujeito, é resgatado nesta volta imaginária ao passado e transmutado em matéria de poesia.

O paradoxo entre o passado e o presente se encerra, na primeira seção da obra, com o poema “Ascensão”, espécie de tratado para estabelecer e configurar o tema da infância, abordado no plano mítico na poesia de Manoel de Barros, ligando o tempo passado ao tempo presente, além de retomar a reflexão sobre a ligação do elemento ínfimo ao elemento grandioso:

ASCENSÃO

1. Depois que iniciei minha ascensão para a infância,
2. Foi que vi como o adulto é sensato!
3. Pois como não tomar banho nu no rio entre pássaros?
4. Como não furar lona de circo para ver os palhaços?
5. Como não ascender ainda mais até na ausência da voz?
6. (Ausência da voz é *infantia*, com t, em latim.)
7. Pois como não ascender até a ausência da voz –
8. Lá onde a gente pode ver o próprio feto do verbo –
9. ainda sem movimento.
10. Aonde a gente pode enxergar o feto dos nomes –
11. ainda sem penugens.
12. Por que não voltar a apalpar as primeiras formas da
13. pedra. A escutar
14. Os primeiros pios dos pássaros. A ver
15. As primeiras cores do amanhecer.
16. Como não voltar para onde a invenção está virgem?
17. Por que não ascender de volta para o tartamudo!¹⁷⁰

O poema é composto por 17 versos e, diferentemente dos anteriores, não há aberturas aqui para andamentos narrativos e/ou dramáticos, sendo ele todo uma reflexão sobre o fazer literário associado à perspectiva da infância, que vinha sendo trabalhada nos poemas que o precedem. As sentenças, estruturadas em versos livres, se

¹⁷⁰ 2001, p. 41.

apóiam num ritmo de linguagem que beira o prosaísmo, embora haja uma preocupação com o elemento sonoro, como demonstra a recorrência a assonâncias e aliteraões ao longo do texto (como, por exemplo, a freqüência do /i/ e do /ã/ no verso 1; do /t/ no verso 6; do /p/ nos versos de 12 a 14, entre outras). Além disso, o emprego da anáfora nos versos 4, 5 e 16 (“como”) gera uma aproximação entre o sujeito e seus leitores, visto a constante interrogação que é lançada sobre o leitor, com relação à idéia de volta à infância, como gênese da criação artística. E essa volta, declarada no poema, mais do que uma simples descrição, é já em si um demonstrar da potencialidade da linguagem, sendo os recursos sonoros e morfossintáticos empregados exemplificações dos alcances a que o texto poético pode chegar. A tensão entre o passado motivador do fazer literário e o presente como momento de tal criação aparece como uma fusão entre a teoria (o olhar crítico do sujeito sobre esse tema) e a prática (a exploração da linguagem no poema já como referência a sua potencialidade como objeto estético).

O primeiro verso causa uma sensação de ilogismo referente ao movimento proposto: “ascensão para a infância”. Aqui, como já dito, podemos perceber uma ligação entre os quatro elementos, em pares de oposição, norteadores da elaboração do *Tratado* e foco do presente trabalho – passado/presente, ínfimo/grandioso. O movimento rumo ao passado (infância), que deveria se projetar em linha horizontal, direcionada para trás, é subvertido num movimento vertical, ou seja, numa linha ascendente que aproxima o eixo temporal (infância/presente) e o eixo espacial (seres do alto/seres do chão). Essa viagem estabelecida pelo sujeito pode ser vista como uma fusão dos elementos que fundamentam, validam e norteiam o projeto literário de Manoel de Barros – poema de posição estratégica dentro da obra, pois se encontra praticamente ao final da primeira seção do livro, retomando temas que já apareceram em poemas anteriores (a evocação da infância como gênese da atividade poética e a busca da reconstrução do mundo por meio da palavra) e prenunciando o que ainda está por vir, na segunda seção da obra.

O sujeito propõe, desde o início do texto, um contraponto entre o adulto e a criança, entre o presente e o passado, mais especificamente: ele e seu passado num

pólo, os seres humanos e a realidade presente no outro pólo. A tensão dialética aumenta no verso 2 pelo emprego do adjetivo “sensato”, usado para definir os adultos. Novamente aqui o paradoxo se dá entre a sensatez do olhar massificado do homem adulto perante a realidade e o olhar ilógico do sujeito sobre essa mesma realidade. Neste conflito, é feita apologia do ilogismo literário, exprimindo possibilidades de relação, de sabedoria e de experimento que a inocência da infância pode propiciar ao ser humano. Estes mesmos versos são apresentados sob a forma de um questionamento (como nos versos de 3 a 5) sobre essa perspectiva de inocência que se vincula à infância e que se perde na vida madura: tomar banho nu em rio, próximo aos pássaros, e ver palhaços pelo furo da lona do circo. Tudo aquilo que é tolhido pelo adulto e que, na criança, aparece de forma espontânea, livre de maldades, preconceitos e preocupações.

Nessa volta metafórica ao passado (mediada pela arte), temos na imagem do “ascender ainda mais até na ausência da voz” o movimento retroativo de busca das origens, que aparece aqui no jogo entre voz e silêncio, sendo o silêncio o início, e a voz a criação – o silêncio são as trevas iniciais do cosmo, a voz é o *fiat lux* e os seis dias subseqüentes à criação numa explícita analogia bíblica. Alia-se a essa metáfora a reflexão que o sujeito faz no verso 6 (“(Ausência de voz é *infantia*, com t, em latim.)”), pondo o movimento de regresso às origens num outro patamar: agora o da língua. Sendo o poema uma transformação da linguagem, que gera novos significados, o retorno que se estabelece neste plano é o de volta às origens da Língua Portuguesa, isto é, ao Latim, herança dos antigos romanos, que dá origem a inúmeras línguas modernas – temos, assim, um movimento evolutivo do próprio material lingüístico do poema: do Latim Vulgar medieval, passando pelo galego-português de fins do século XII, quando Portugal se define como nação, até o português moderno, que inicia por volta do século XVI e chega até os nossos dias, nunca se furtando a modificações e adaptações do léxico¹⁷¹. A personificação da língua (“feto do verbo – ainda sem movimento”, “feto dos nomes – ainda sem penugens”) é a metáfora da evolução do

¹⁷¹ SARAIVA, António José & LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1975, p. 15-26.

homem, de sua concepção e nascimento até sua velhice – assim como o ser humano envelhece, também o signo verbal sofre a ação do tempo: voltar à infância e resgatar a capacidade de se admirar e contemplar o universo é voltar às origens da língua e, por meio da capacidade imaginativa e inventiva, dar nova vida a ela, libertando-a dos automatismos e do lugar-comum.

Ampliando esse olhar sobre as origens, o sujeito agora se lança em defesa dos seres e das coisas do meio, que devem também passar pela experiência de retorno e restauração, metamorfose e devir. É o caso da pedra dos versos 12 e 13 (“Por que não voltar a apalpar as primeiras formas da / pedra.”), que, num processo de retorno a eras primordiais, pode ser “apalpada” pelo ser humano e modelada por ele. Podemos observar aqui o contraste entre o mundo e a poesia: a natureza real encontra-se pronta e acabada, nada existe para ser realizado ou criado; já que não é permitido ao homem manipular a criação e transformar a realidade biofísica, resta ao artista “desformar”¹⁷² o mundo por meio da linguagem, destruir e reconstruir o universo – é dever do artista ir além da realidade concreta, buscar o novo, o inacessível, o utópico, o indizível, o ininteligível. “Desformando” o universo, o poeta estará apto a recriá-lo pelo poder de sua imaginação e de sua criatividade poética, inaugurando uma nova ordem lógica, diferente daquela pré-concebida pela sociedade, dando lugar ao inusitado, ao insólito.

Completam este quadro de idéias as metáforas dos “primeiros pios dos pássaros” e das “primeiras cores do amanhecer”, carregadas de simbolismo literário: a preocupação do poeta é com o som – “pios” – (preocupação esta materializada no próprio emprego de assonâncias e aliteraões ao longo do poema, como a do fonema /p/, presente no verso 14, em que se encontra a metáfora em questão), e com a imagem (“cores”) – o aspecto semântico do poema (mais uma vez, a questão das origens, presente na metáfora “primeiras cores do amanhecer”). Atentemos para o fato de que os dois verbos que envolvem os sentidos da audição e da visão (“escutar” e

¹⁷² Vocábulo empregado pelo poeta. Aparece no seu *Livro sobre nada*, de 1996, no poema “As lições de R. Q.”, p. 75: “Deus deu a forma. Os artistas desformam. / É preciso desformar o mundo”.

“ver”) encontram-se estrategicamente postos no final dos versos anteriores (versos 13 e 14) àqueles em que aparecem seus complementos (versos 14 e 15), conferindo, assim, a eles (aos verbos) um destaque dentro da construção formal do poema. É instaurado assim o desejo de “volta onde a invenção está virgem”, isto é, um retorno aos primórdios numa atitude recriadora – o trabalho literário “desvirginará” esta invenção e gerará o novo, isto é, o texto poético. Aqui (verso 16), novamente, o sinal de interrogação usado ao final do verso, cujo sentido implica um diálogo entre duas ou mais pessoas, funciona como uma espécie de tentativa de partilhar um ideal – como se o sujeito desejasse compartilhar seu questionamento sobre criação artística com o leitor, jogando para ele as sementes desta reflexão. Reflexão esta que, no verso final, ganha ares de exaltação, quando ele (o sujeito) lança mão de uma sentença de tom exclamativo, recorrendo mais uma vez à metáfora da voz – ao som (“Por que não ascender de volta para o tartamudo!”). Podemos notar a insistência nesta reflexão sobre a arte verbal, o que dá margem a possíveis reflexões sobre uma teoria da poesia, implícita no texto em questão.

Esse empreendimento de busca das origens, tendo na infância um tempo/espço idealizado, ganha ares míticos quando se pensa no passado (ideologia) como sendo motivador do presente (prática literária). De acordo com Northrop Frye¹⁷³, a absorção do ciclo da vida na mitologia leva o mito a se organizar em torno de duas estruturas: uma ascendente, a outra decrescente. No movimento ascendente, encontram-se os mitos da primavera ou da aurora, do nascimento, do casamento e ressurreição; já no movimento decrescente, encontram-se os mitos da morte, da metamorfose e do sacrifício. Neste sentido, a imagem elaborada no poema “Ascensão” retoma este movimento ascendente, proposto pela teoria mitopoética de Frye (“Depois que iniciei minha ascensão para a infância / Foi que vi como o adulto é sensato.”), ao passo que o segundo movimento é perceptível nas metamorfoses sofridas pelos seres e pelas coisas, a partir da capacidade inventiva do artista do verso – se o movimento decrescente indica metamorfose, o olhar do sujeito sobre os seres do chão, buscando uma poética do ínfimo, encontra-se coerente com esse esquema mitológico.

¹⁷³ FRYE, Northrop. *Fábulas de identidade*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000, p. 42.

Ao fundamentar as teorias sobre o “mito de criação”, Mircea Eliade¹⁷⁴ fala de um “paraíso perdido”, uma “idade de ouro” que se tornou utopia e, no momento de crise do presente, é evocada como a possível cura de todos os males. O retorno mítico é, pois, um movimento de encontro com o sagrado, uma saída do cotidiano rumo a uma experiência transcendental: retornar à origem é retornar a um tempo “forte”, esvaziando o universo de todos os males e de todos os vícios e renovando o cosmo numa possibilidade de alargamento do conhecimento e da sabedoria. Posto em poesia, este retorno mítico coincide com o olhar que o sujeito, em Manoel de Barros, lança sobre a infância, como tempo/espço idealizado. A atitude de inconformismo perante uma realidade massificada que não permite mais ao homem criar e inventar leva o sujeito a buscar na infância – a origem de todos os sonhos e invenções – um grau zero, um reinício com vistas ao estabelecimento de uma nova realidade: é o retorno às origens do mundo, para uma reconstrução do cosmo como um todo; é o retorno às origens dos seres, que serão resgatados, revalorizados e ganharão grandiosidade dentro do texto literário; é, enfim, um retorno às origens da linguagem verbal, ferramenta que o poeta usa para reinventar o universo, por meio da criação ficcional a que o poema se propõe.

A segunda seção do *Tratado* também abarca mais algumas referências à infância. Nesta parte, o tema em questão (assim como o do ínfimo) terá como alvo final a figura de Bernardo da Mata. Nos dois poemas que funcionam como intróito ao “Livro de Bernardo”, aparece a sugestão do tempo mítico buscado por Manoel de Barros. Em “Pois Pois”¹⁷⁵, que mistura personagens inventados a outros da tradição histórico-religiosa e literária do Brasil Colônia, o sujeito leva o padre Vieira a comungar com Bernardo da Mata (e, por extensão, com seu criador, Manoel de Barros) um olhar singular sobre o mundo, relacionado à busca das “origens do Ser” (“Que para ouvir o crescimento das árvores / E as origens do Ser. Pois Pois.”) – a volta ao ponto de origem para uma reinvenção por meio da linguagem. O próprio título já

¹⁷⁴ ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

¹⁷⁵ 2001, p. 47.

leva o leitor a uma busca – da expressão tipicamente lusitana em questão, que, no poema, parece aderir à fala local na expressão do sujeito, que agrega em seus textos termos e expressões regionais (como “escutamentos”, presente no verso 14). Já no poema “O Bandarra”¹⁷⁶, ao se referir à condição ínfima que Bernardo assumia, pondo-o em contato com os seres do chão, o sujeito diz que “aves nutriam por ele deslumbramentos de criança” – o que novamente conduz o leitor à percepção deste tempo mítico idealizado como origem da criação artística e a visão da criança como portadora de uma capacidade de maravilhamento perante as coisas e os seres, que escapa ao olhar do adulto, já estereotipado.

No último poema da obra, “O livro de Bernardo”¹⁷⁷, a presença da infância novamente se faz notar, agora na voz de Bernardo da Mata. A ligação com esse tema surge já no primeiro fragmento, quando o personagem atribui aos “meninos” a responsabilidade pela alcunha que recebe (Bandarra). Além desse elo entre o personagem e os meninos, representando aqui a infância (a metáfora da busca das origens), podemos notar também o emprego do verbo “letrar” em vez de “chamar” – no sentido de designar (“Os meninos me letram de Bandarra.”¹⁷⁸) –, aqui uma nova ligação se evidencia, além daquela com os seres do chão e daquela com a infância mítica: a ligação com a linguagem, como meio de transmutar o universo – o devir da palavra poética que gera o devir do mundo.

Já o fragmento 42¹⁷⁹ (“Tenho candor / por bobagens. / Quando eu crescer eu vou ficar criança.”) apresenta a concepção desse olhar singular do sujeito (Bernardo) como algo ilógico, que não se pauta pelas normas estabelecidas. Assim sendo, chegar ao estágio de “imbecil”, como o sujeito anuncia em “Poema”¹⁸⁰, é condição *sine qua non* para a atividade de criação artística. Da mesma forma, o olhar da criança se apresenta similar ao do “imbecil”, pois ambos mantêm viva essa capacidade imaginativa e essa sensação de deslumbramento: tanto uma quando o outro

¹⁷⁶ 2001, p. 49.

¹⁷⁷ 2001, p. 51.

¹⁷⁸ 2001, p. 51.

¹⁷⁹ 2001, p. 59.

¹⁸⁰ 2001, p. 19.

não pautam seu olhar pelas convenções sociais nem pelas normas rígidas que guiam a vida do ser humano. Nesta concepção da infância como arquétipo de um “paraíso perdido”, de um tempo idealizado, o trabalho de fazer poesia assume o caráter de uma brincadeira – o poema se torna um objeto lúdico, como atesta o fragmento 41¹⁸¹ (“Palavras / gosto de brincar com elas.”). E, se essa infância a que o sujeito se refere ganha o *status* de mito, coerentes são as metáforas associadas à divindade, que dão à poesia um caráter transcendental, como, por exemplo, nos fragmentos 12¹⁸² (“Uma rã me benzeu”), 21¹⁸³ (“Sapos sabem divinamentos”) e 32¹⁸⁴ (“Sou beato de águas”).

Se esse retorno mítico empreendido no *Tratado* assume o caráter de algo sagrado, não obstante isso é perceptível nos poemas de Manoel de Barros, em que o sujeito, descortinando seu projeto literário por meio da metalinguagem, aponta indícios de uma transcendência por trás de tal intento, sendo o poeta um ser demiúrgico que detém o poder criacional, no plano da linguagem. Por isso, para o autor, a poesia é vista como uma “graça verbal”¹⁸⁵ subversiva, na medida em que o sujeito necessita ser “benzido por uma rã”, transferindo poderes mágicos aos sapos que sabem “divinamentos”, fazendo dele mesmo um “beato de águas”. A atitude demiúrgica tem por base uma negação da realidade concreta e a inauguração de uma nova ordem: a recriação dos seres e das coisas no plano da imaginação, por meio de uma fusão total dos elementos. Segundo Eliade¹⁸⁶, em outro contexto, “para que algo de verdadeiramente novo possa ter início, é preciso que os restos e as ruínas do velho ciclo sejam completamente destruídos”.

De acordo com os poemas, o ser humano (o sujeito) se encontra em plena comunhão com os seres do meio, pois ele mesmo deverá ser contaminado por estes seres e transformado em nova criatura, para acompanhar um possível devir do mundo dentro do universo da linguagem. Assim, entre “passado” e “presente”

¹⁸¹ 2001, p. 59.

¹⁸² 2001, p. 53.

¹⁸³ 2001, p. 55.

¹⁸⁴ 2001, p. 57.

¹⁸⁵ 2001, p. 23.

¹⁸⁶ Op. cit., p. 51.

instaura-se um duplo movimento: se por um lado o presente representa o tempo da imperfeição, com todas as falhas e toda a falta de espírito crítico e criativo, o paradoxal movimento para trás, de retorno à infância – a Idade de Ouro –, implica uma busca da perfeição e da divinização de um projeto artístico de proporções cósmicas; após este retorno, dá-se o segundo movimento – para frente –, rumo ao futuro, atemporal, que simboliza a Nova Idade de Ouro (no plano poético, é a criação de um novo universo por meio da linguagem, em que os seres do chão e os seres do alto se fundem).

A partir deste tema da infância como fundamento basilar do projeto literário do *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, podemos perceber o caráter lúdico que a poesia de Manoel de Barros assume e defende. O ludismo da criação verbal praticada pelo sujeito se materializa nos metapoemas, demonstrando a criatividade e a sensibilidade que o trabalho artístico requer. Sobre este aspecto lúdico nos textos de Barros, cabe aqui uma referência a Johan Huizinga¹⁸⁷, que diz que, ao se estudar poesia, não se deve ter em mente que esta seja fundamentada apenas a partir de uma função estética, mas, antes, apresenta outras funções vitais, a saber, social e litúrgica, inter-relacionadas em sua própria essência, em qualquer civilização, mas, sobretudo, nas culturas arcaicas. De acordo com o crítico:

Em sua função original de fator das culturas primitivas, a poesia nasceu durante o jogo e enquanto jogo – jogo sagrado, sem dúvida, mas sempre, mesmo em seu caráter sacro, nos limites da extravagância, da alegria e do divertimento. Aqui não se trata da satisfação de qualquer espécie de impulso estético. Este se encontra ainda adormecido na experiência do ato ritual enquanto tal, do qual a poesia surgiu sob a forma de hinos e odes criados num frenesi de êxtase ritualístico.¹⁸⁸

Enquanto objeto lúdico, a obra de Manoel de Barros traz em si os princípios que Huizinga determina como fundamentos da atividade lúdica, a saber: o fato de ser livre, de ela mesma ser liberdade – os poemas demonstram seu ideal de libertação por meio da criação poética, de fuga de uma realidade já estabelecida e

¹⁸⁷ HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 134.

¹⁸⁸ Op. cit., p. 136.

imutável e do principiar de uma nova realidade (dentro do texto) em que a reinvenção das palavras é a reinvenção do universo e de seus seres. Por essa iniciativa de criar um novo universo, diferente do real, passamos a outro aspecto da atividade lúdica ou do jogo: a de este não ser a vida “corrente” nem a vida “real”, chegando-se ao nível de evasão. Ainda outro aspecto a que Huizinga se refere é o de “criar ordem e ser ordem”, isto é, “introduz na confusão da vida e na imperfeição do mundo uma perfeição temporária e limitada, exige uma ordem suprema e absoluta”¹⁸⁹ – a harmonia que é essencial à forma literária, a partir de suas regras, seus fundamentos e suas estruturas composicionais. A tensão pretendida pelo jogo é a tensão que a poesia oferece a seu leitor: é a incerteza, é o acaso – há um esforço para se chegar ao final do jogo/poema, pois se quer ganhar alguma coisa, com seu próprio esforço. De acordo com Huizinga:

O jogo é “tenso”, como se costuma dizer. É este elemento de tensão e solução que domina em todos os jogos solitários de destreza e aplicação, como os quebra-cabeças, as charadas, os jogos de armar, as paciências, o tiro ao alvo, e quanto mais estiver presente o elemento competitivo mais apaixonante se torna o jogo.¹⁹⁰

Outro item sobre o lúdico por trás dos poemas a serem cotejados com a teoria de Huizinga é o da funcionalidade do jogo, que pode ser definida por dois aspectos fundamentais: (a) uma luta por alguma coisa ou (b) a representação de alguma coisa. Trazidos para o terreno da poesia, estes dois itens funcionais serão vislumbrados como: (a) uma luta contra a massificação das idéias, uma luta contra o conformismo a que a sociedade se entregou, luta esta que tem no poema o seu grito de liberdade, na tentativa de reencontrar a capacidade de se maravilhar com as coisas ao redor; e (b) a tentativa de representação de uma nova realidade, de uma nova ordem para os seres do mundo e suas inter-relações, que chega até mesmo ao nível do insólito, com a fusão total entre seres e coisas. Citando novamente Huizinga, em uma de suas definições sobre o “jogo”, mas que pode ser trazida para o terreno da composição poética analisada neste estudo, temos:

¹⁸⁹ Op. cit., p. 13.

¹⁹⁰ Op. cit., p. 14.

É uma atividade que se processa dentro de certos limites temporais e espaciais, segundo uma determinada ordem e um dado número de regras livremente aceitas, e fora da esfera da necessidade ou da utilidade material. O ambiente em que ele se desenrola é de arrebatamento e entusiasmo, e torna-se sagrado ou festivo de acordo com a circunstância. A ação é acompanhada por um sentimento de exaltação e tensão, e seguida por um estado de alegria e de distensão.¹⁹¹

¹⁹¹ Op. cit., p. 147.

CONCLUSÃO

Após todas as verificações feitas a respeito do *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, sobre o qual este estudo se debruçou, cabem ainda algumas considerações com relação à poética de Manoel de Barros, a partir do que se analisou a respeito dos níveis de construção da obra que é objeto do presente trabalho. Voltando-se para um tempo/espço específico e idealizado (o espaço pantaneiro da infância do sujeito), os poemas trazem um panorama de uma realidade fragmentada em diversos focos de concretude e abstração: de uma realidade social; de um sujeito que reinventa um território – o Pantanal; e do trabalho artístico devedor de experimentos de linguagem em que a criação se nutre do ambiente natural e cultural.

O ambiente pantaneiro, mais do que pano de fundo dos poemas, mostrou-se o elemento motivador para as criações estéticas, ou seja, o elemento gerador da poesia de Manoel de Barros, a partir do tempo utópico de sua infância. A realidade social que serve de base para a invenção literária, como foi amplamente explorada no curso das análises, não se encontra apenas no nível da significação, mas, antes, começa na própria organização formal e na expressividade dos poemas: neles, como estudado, a forma culta da língua entra em contato direto com certa variante regional. Nesse sentido, o princípio de individualidade que marca a criação poética na

sua busca de uma universalidade remete o leitor a uma realidade social, contemplando as marcas do espaço físico e cultural que os motiva. Este aspecto social é assimilado nos poemas como uma forma de contestação da realidade do poeta, ou seja, por meio de sua obra o artista se coloca contra uma determinada realidade massificada, estereotipada, hostil e alienada, que, no seu entender, gera a coisificação do ser humano. Sob este prisma, a obra se apresenta também como um protesto, um manifesto de insatisfação contra tudo o que (no entender do escritor) oprime o ser humano. Essa contestação se dá, porém, por múltiplas subversões plasmadas na fatura dos poemas.

Em termos de concretude/abstração, ganha relevo na obra de Manoel de Barros a oposição entre o princípio do “humilde” e o princípio do “sagrado” (Auerbach¹⁹²), isto é, entre aquilo que é ínfimo e trivial e aquilo que é elevado e grandioso, que estabelece uma ligação profunda nos poemas (e que se faz presente na obra já desde seu título, que abarca paradoxalmente os termos “grandezas” e “ínfimo”). A partir da referida realidade pantaneira, em que estão inclusos o sujeito e os personagens de sua infância, bem como os seres/coisas desse ambiente, como o sapo, o caramujo, a mosca, o cisco e a pedra, chega-se a uma metamorfoseação das coisas e dos seres, rompendo-se com a oposição ínfimo/grandioso: aquilo que era, pois, baixo, cotidiano e trivial ganha proporções grandiosas no texto literário, passando a integrar o posicionamento teórico-artístico instaurado e defendido pelo discurso do sujeito.

Numa perspectiva em que também se inclui aproximações com os conceitos de “carnavalização do discurso”,¹⁹³ que vai desde o nível da linguagem (a regional em contraste com a erudita), passando pelo gênero literário (poemas líricos maculados por princípios épicos e dramáticos), pelo nível da figuratividade (as imagens insólitas propostas pelo sujeito), até as significações do texto (a contestação de tudo aquilo que é oficial, padrão, inquestionável e imutável), o projeto de Manoel

¹⁹² AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2004 (Os conceitos de “sagrado” e “humilde” são explorados ao longo da obra e sintetizados no Epílogo – páginas 499 a 502).

¹⁹³ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Brasília: Edunb, 1993.

de Barros é o de uma poesia libertária, que não aceita os limites impostos pela realidade concreta e que se arroja no uso de artifícios estéticos para a inauguração de um novo, imprevisto e transitório universo, sempre no âmbito de uma visão de mundo específica. Nesse caminho, o poeta explora como princípio básico a libertação dessa linguagem, buscando a fuga dos automatismos e dos lugares-comuns.

Visto desse modo, os poemas analisados deixam evidente a intenção de seu autor, que é o estabelecimento de uma poética de proporções demiúrgicas. Do Pantanal do Mato Grosso do Sul, os poemas trazem à luz um “Pantanal reinventado” pelo filão da linguagem literária, nisso incluindo um misto de verossimilhança e maravilhoso, em que os seres, as coisas e as relações estão numa constante tensão como forma de negação de uma realidade e principiar de uma outra, com normas, leis e limites (ou “deslimites”¹⁹⁴) muito próprios. Num misto de trivial e sublime, abre-se espaço para tudo aquilo que é capaz de fugir ao padrão social, como tentativa de redescobrir potencialidades da palavra e potencialidades dos seres e das coisas do universo real. Por meio de uma perspectiva lúdica de se trabalhar a língua, miticamente instaurada na lembrança do tempo utópico da infância, os poemas mostram a seus leitores o quão polivalente é a linguagem, e como esta pode manter viva no homem a capacidade de maravilhar-se e de buscar o novo.

Compondo poemas voltados para a infância como tempo/espaço idealizado, para os seres do ambiente pantaneiro, inclusive os mais ínfimos, e para a própria poesia (os metapoemas que o *Tratado* apresenta), Barros demonstra que sua obra se forma e se movimenta por meio de um mecanismo dialético entre semas paradoxais: o ínfimo e o grandioso; o passado e o presente. Mais do que um simples jogo antitético entre estes elementos, porém, suas composições estabelecem uma relação muito particular entre eles, como desenvolvido nas análises. Com isso em vista, a proposição desta tese foi a de demonstrar que entre (a) passado e (b) presente existe a intenção de um resgate (no plano da criação literária) – uma infância utópica que é rememorada em função de um projeto estético que se alicerça como um processo

¹⁹⁴ BARROS, Manoel de. *Retrato do artista quando coisa*. São Paulo: Record, 1998, p. 77.

paradoxal de volta às origens dos seres, das coisas e da própria linguagem. Podemos considerar ainda que entre (c) grandioso e (d) ínfimo existe uma intenção de valoração – o ínfimo é evidenciado e valorado em função de uma ligação, direta ou indireta, com elementos que são em si mesmos grandiosos, ou que induzam a tal pensamento.

Assim, o primeiro capítulo desta tese procurou demonstrar que, para falar sobre o cisco, os insetos, os brejos, as formigas, os urubus, as lesmas e os caracóis, entre outros, em vários poemas há referência a nomes já consagrados, passando de figuras míticas, como Narciso, a críticos como Lacan, Barthes, e artistas como Bach, Antônio Vieira, Guimarães Rosa, que funcionam como um argumento de autoridade para dar o crédito à visão criacional do poeta. Sobre isso, vale destacar o poema “O cisco”¹⁹⁵ (“Aliás, Lacan entregava aos poetas a tarefa de / contemplação dos restos.”), lembrando que Lacan afirmava que, em arte, o sublime se relaciona a uma experiência de dilaceração – de conflito entre o indivíduo e o sensível; em outra menção (“E Barthes completava: Contemplar os restos é / narcisismo.”), podemos observar que Barthes coloca seres humanos e ciscos em pé de igualdade a partir do princípio do narcisismo. Já no poema “De passarinhos”¹⁹⁶, a referência a Bach (“Eternos que nem uma fuga de Bach.”) aponta para o caráter de eternidade buscado pelo texto literário. Em “Tributo a J. G. Rosa”¹⁹⁷, o sujeito evoca o nome de um dos grandes prosadores da língua portuguesa do século XX, sugerindo a comunhão que existe entre as duas obras a partir de seu caráter experimental (a prosa poética de Rosa e a poesia de Barros). Na segunda seção da obra, aparecem as figuras do padre Vieira (em “Pois pois”¹⁹⁸), a quem são atribuídas atitudes que o ligam diretamente ao poeta Manoel de Barros, como, por exemplo, “ouvir as vozes do chão” – os seres ínfimos; e do Bandarra (em “O Bandarra”¹⁹⁹), que, em sua condição de trovador, adentra o mesmo universo artístico a que pertencem Manoel de Barros e seu personagem ficcional Bernardo da Mata (que o sujeito compara ao Bandarra).

¹⁹⁵ 2001, p. 11.

¹⁹⁶ 2001, p. 13.

¹⁹⁷ 2001, p. 23.

¹⁹⁸ 2001, p. 47.

¹⁹⁹ 2001, p. 49.

Alia-se a esse argumento de autoridade, no intuito de valorar as coisas ínfimas, as referências que o sujeito constantemente faz a seres cujo simbolismo remete ao motivo da elevação: os pássaros²⁰⁰, ligados ao ar e que, por extensão, transformam-se em sinônimos da ascensão, da liberdade, do etéreo, dos limites do cosmo (como analisado em “De passarinhos”²⁰¹); as árvores²⁰², como metáfora da força da vida, do fluxo – que chega ao fluxo de formação da palavra – (também presente em “De passarinhos”, bem como em outros poemas); o orvalho²⁰³, como devir, fecundação e purificação (presente no poema “A pedra”²⁰⁴ e no fragmento 37 do poema “O livro de Bernardo”²⁰⁵); a água²⁰⁶, como fertilidade, transitoriedade, fugacidade, deformação e renascimento, o próprio destino da vida, que corre livremente (também presente em “De passarinhos”).

Num outro patamar, esta análise procurou explorar a relação passado/presente que, no meu entender, está diretamente ligada ao devaneio poético, na medida em que o artista cria para isso um universo idealizado, vendo na infância um lugar/tempo privilegiado, de vida feliz, da criação e do potencial da linguagem verbal. O resgate desse tempo, que só é possível no âmbito literário (já que a história não se repete, e o tempo é irreversível), funcionaria, então, como o ponto de partida para o estabelecimento de uma teoria poética em que sujeito e objeto estão intimamente ligados, sendo a voz do poeta a voz do mundo, e o poema uma extensão de um universo em devir, metamorfoseado por meio da criação literária. Este motivo da infância é descortinado no poema “A namorada”²⁰⁷, reaparecendo em “O urubuzeiro”²⁰⁸, e passa a ser visto como propício à criação artística a partir do poema “O vidente”²⁰⁹, ganhando *status* de tema gerador do *Tratado*. A figura do menino e o

²⁰⁰ BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

²⁰¹ 2001, p. 13.

²⁰² Idem, Op. cit.

²⁰³ _____. *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris: José Corti, 1947.

²⁰⁴ 2001, p. 27.

²⁰⁵ 2001, p. 58.

²⁰⁶ _____. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

²⁰⁷ 2001, p. 17.

²⁰⁸ 2001, p. 21.

²⁰⁹ 2001, p. 25.

tempo mítico da infância reaparecem no poema “Infantil”²¹⁰, de caráter metapoético; tempo esse que também é rememorado nos poemas “Os caramujos”²¹¹ e “Joaquim Sapé”²¹². Já em “Ascensão”²¹³, o movimento dialético entre o passado e o presente, proposto pelo sujeito, busca sínteses para o “tratado”. Na segunda seção da obra, o tema reaparece a partir das figuras do padre Vieira e do Bandarra (a volta ao ponto de origem, de criação, a percepção deste tempo mítico idealizado como origem da criação estética), bem como na figura de Bernardo da Mata – a concepção da infância como arquétipo de um “paraíso perdido”.

Neste caminho, planejado e trilhado por Manoel de Barros para a criação deste seu *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, dentro da articulação entre as duas macro-relações basilares na arquitetura da obra, isto é, (a) o grandioso e o ínfimo e (b) o passado e o presente, é a figura do ser humano o elemento de ligação entre todas estas vertentes. Numa perspectiva espacial, é o movimento cósmico empreendido pelo sujeito (e, por extensão, pelo ser humano em geral) que ligará o céu e a terra, a altura e a profundidade, os seres do céu e os seres do chão, os reinos animal, vegetal e mineral, metamorfoseando-os em função da criação literária. Já numa perspectiva temporal, é o movimento empreendido pelo sujeito na busca do tempo pedido da infância como tempo mítico, das origens (do homem, dos seres, do mundo e da linguagem), gerador da percepção estética que se instaura no momento presente, materializada num objeto concreto – o *Tratado*. Assim, na visão de Manoel de Barros, as relações que se estabelecem a partir da figura do sujeito – entre o céu e a terra, entre o grandioso e o ínfimo, entre o passado e o presente, entre os diferentes reinos da natureza – são a expressão poética das manifestações do devir da vida humana.

²¹⁰ 2001, p. 29.

²¹¹ 2001, p. 31.

²¹² 2001, p. 37.

²¹³ 2001, p. 41.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Obra de Manoel de Barros

BARROS, Manoel de. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

2. Outras Obras de Manoel de Barros

BARROS, Manoel de. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. Rio de Janeiro: Record, 1991.

_____. *Ensaaios fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

_____. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. *Memórias inventadas: a infância*. Rio de Janeiro: Planeta, 2003.

_____. *Memórias inventadas: a segunda infância*. Rio de Janeiro: Planeta, 2006.

_____. *Memórias inventadas: a terceira infância*. Rio de Janeiro: Planeta, 2008.

_____. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record, 1993.

_____. *Poemas rupestres*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

3. Sobre a Obra de Manoel de Barros

BÉDA, Walquíria Gonçalves. *O inventário bibliográfico sobre Manoel de Barros ou “me encontrei no azul de sua tarde”*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2002.

BRASIL, Rodrigo. “O traidor da natureza”. *Revista Bravo*, junho de 1998.

CAMARGO, Goiandira Ortiz. *A poética do fragmentário: uma leitura da poesia de Manoel de Barros*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

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

CRUZ, Ester Mian da. A metapoesia em Manoel de Barros. *Universitária*. Araçatuba, v. 2, n. 2, p. 123-39, dez. 1999.

GUIZZO, José Otávio et al. Conversas por escrito. In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990, p. 307-43.

LANDEIRA, José Luís Marques López. Manoel de Barros e o ilógico olhar poético que transcende a razão. *O guardador de inutensílios: cadernos de cultura*. Campo Grande, n. 4, p. 68-73, mai. 2001.

MARINHO, Marcelo; MAGALHÃES, Magda Martins. A brasilidade em Manoel de Barros e Guimarães Rosa: do regional ao universal. *O guardador de inutensílios: cadernos de cultura*. Campo Grande, n. 5, p. 31-41, mai. 2002.

MATOS, Waleska Rodrigues de; MARINHO, Marcelo. A obra poética de Manoel de Barros: o processo de criação de neologismos. *O guardador de inutensílios: cadernos de cultura*. Campo Grande, n. 4, p. 97-104, mai. 2001.

MOURA, Sheila. “A Personagem da Pré-Palavra”. *Revista Bravo*, junho de 1998.

PEREIRA, Fábio Mazziotti. Vertentes do niilismo na obra poética de Manoel de Barros. *O guardador de inutensílios: cadernos de cultura*. Campo Grande, n. 4, p. 74-83, mai. 2001.

PINHEIRO, Carlos Eduardo Brefore. *Manoel de Barros e a poética do nada*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2002.

WALDMAN, Berta. A poesia ao rés do chão. In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990, p. 11-32.

4. Obras de Poetas Citados

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1966.

RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 2009.

5. Obras de Suporte Teórico

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura 1*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1969.

ARISTÓTELES. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997.

ARRIGUCCI JR., Davi . “Entrevista com Davi Arrigucci Jr”. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: USP / FFLCH / DTLLC, 2008. v. 10.

AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*. São Paulo: Duas Cidades, 2006.

_____. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris: José Corti, 1947.

_____. *O ar e os sonhos*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Brasília: Edunb, 1993.

BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BARTHES, R. *L'empire des signes*. Paris: Flammarion, 1970.

BOSI, Alfredo. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1995.

_____. *O ser e o tempo na poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. São Paulo: Duas Cidades, 2006.

_____. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1967.

_____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1994.

_____. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 2006.

_____. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 2005.

_____. *Recortes*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

_____. *Tese e antítese*. São Paulo: Duas Cidades, 2006.

_____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CHKLOVSKY, V. A arte como procedimento. In: CHKLOVSKY, V. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução de Ana Mariza Ribeiro, Maria Aparecida Pereira, Regina Zilberman e Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 39-56.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix, 1974.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto: teoria da lírica e do drama*. São Paulo: Ática, 1995. v. 2.

_____. *Literatura ocidental: autores e obras fundamentais*. São Paulo: Ática, 1997.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRYE, Northrop. *Fábulas de identidade*. São Paulo: Alexandria, 2000.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista: textos doutrinários comentados*. São Paulo: Atlas, 1994.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LACAN, J. *O seminário – livro 7: a ética da psicanálise*. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 1988.

LAPA, M. Rodrigues. *Estilística da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1968.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.

PLATÃO. *Íon*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Porto: Rés, 1983.

ROSENFELD, Anatol. Gêneros e traços estilísticos. In: *O teatro épico*. São Paulo: Ed. São Paulo, 1965.p. 3-26.

SHELLEY, Pierce Byshe. *Defesa da poesia*. Lisboa: Guimarães, 1972.

SPINA, Sigismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TEIXEIRA COELHO, José. *Moderno pós-moderno*. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

WELLEK, René. Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários. São Paulo: Martins Fontes, 2003.