

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

## **MANOEL DE BARROS, O POETA FAZENDEIRO**

ROGÉRIO EDUARDO ALVES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, 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 mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Iumna Maria Simon

São Paulo  
Julho de 2005

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

## **MANOEL DE BARROS, O POETA FAZENDEIRO**

ROGÉRIO EDUARDO ALVES

São Paulo  
Julho de 2005

## AGRADECIMENTOS

a Iumna Maria Simon, pela amizade, confiança e generosidade intelectual  
a meus pais, Helena e Rogério, pela paciência e pelo apoio sempre  
a minha esposa, Taís, que suportou risos e lágrimas com amor e incentivo  
a Marcelo Pen, que me mostrou o caminho  
a Valmir Santos, que viu tudo nascer e acreditou

a Donizete Galvão, Douglas Diegues, Fábio de Souza Andrade, Fabrício Carpinejar, Heitor Ferraz, Joaquim Alves de Aguiar, Manuel da Costa Pinto, Tulio Kawata, Vagner Camilo, Vanderlei Lopes, Vinicius Dantas, Viviana Bosi e Wilson Bueno, pelas conversas apaixonadas e pelas indicações e fornecimento de material bibliográfico precioso

a Manoel de Barros, pelas respostas simpáticas aos insuportáveis questionários

## RESUMO

Excetuada a produção infanto-juvenil, esta análise histórico-crítica abrange todos os livros de poesia publicados por Manoel de Barros entre 1937 e 2004 no intuito de ordenar a poética que subjaz às imagens e outras figuras de linguagem que fizeram o autor conhecido e apreciado. A obra é apresentada como a arquitetura poética de uma mitologia, composta a partir de elementos do Pantanal e da biografia do escritor, no centro da qual está o próprio poeta. A construção resulta num espaço regional singular onde Manoel de Barros reproduz-se como mito e justifica-se como fazendeiro.

## PALAVRAS-CHAVE

Manoel de Barros; poesia contemporânea; projeto poético; mito; regionalismo

## ABSTRACT

Except for those texts written for children and teenagers the historical-critical analysis considers all Manoel de Barros' poetry books published from 1937 to 2004 in order to establish the poetics beneath the images and other language structures for which the poet is known. The oeuvre is presented as a poetic architecture of a mythology that makes use of the Pantanal's unities together with the author's biography and in which center the poet is based. The construction results in a particular regionalistic space where Manoel de Barros reproduces himself as a myth and justifies his position as a farmer.

## KEY WORDS

Manoel de Barros; contemporary poetry; poetic project; myth; regionalism

## SUMÁRIO

|   |       |        |
|---|-------|--------|
| . Apresentação                              | ..... | p. 6   |
| . Capítulo 1 – Entre a Cidade e o Campo     | ..... | p. 8   |
| 1. Na confluência dos regionalismos         | ..... | p. 8   |
| 2. A formação do escritor-fazendeiro        | ..... | p. 26  |
| 3. A superação do conflito                  | ..... | p. 46  |
| . Capítulo 2 – Entremeio Justificativo      | ..... | p. 59  |
| 1. A justificação literária                 | ..... | p. 59  |
| 2. Bernardo da Mata                         | ..... | p. 64  |
| . Capítulo 3 – Fase Mitológica              | ..... | p. 67  |
| 1. Retorno à infância                       | ..... | p. 68  |
| 2. As engrenagens do mito                   | ..... | p. 79  |
| 3. Brecha histórica no maravilhamento       | ..... | p. 85  |
| 4. A constelação dos subordinados           | ..... | p. 88  |
| . Capítulo 4 – A Realização do Mito         | ..... | p. 97  |
| 1. A palavra-fotografia                     | ..... | p. 97  |
| 2. O reino a partir das imagens             | ..... | p. 106 |
| 3. O verbo travestido                       | ..... | p. 111 |
| . Capítulo 5 – Algumas Considerações Finais | ..... | p. 117 |
| . Bibliografia                              | ..... | p. 121 |
| 1. Do Autor                                 | ..... | p. 121 |
| 2. Sobre o Autor                            | ..... | p. 122 |
| 3. Geral                                    | ..... | p. 124 |

## APRESENTAÇÃO

Ler a obra de Manoel de Barros é perder-se em cada linha na confusão entre a lenda e o fato, o mito e a vida do poeta. Pois é nesses limites que os versos do autor sul-mato-grossense vão compondo imagens e figuras de linguagem que costumam encher os olhos e as bocas de leitores menos atentos à arquitetura literária de seus dezesseis livros do que ao encantamento das acrobacias lingüísticas e imagéticas que resplandecem nos poemas. Dos textos, fixam-se principalmente frases e palavras estranhas colocadas ao lado ou na voz de personagens inusitados criados por um escritor do oeste nacional que vive em meio a uma natureza exuberante. Devido a essas impressões, muitas vezes se credita à poesia de Manoel de Barros, de um lado, um regionalismo engajado na defesa do Pantanal e das pequenas coisas insignificantes, de outro, funções ritualísticas associadas ao “primitivismo” engendrado pelos versos que se referem às origens dos tempos e dos seres. Ao poeta, por sua vez, são atribuídas alcunhas disparatadas, como a de “ecológico”, “encantador de vocábulos”, “arejador de palavras” e “entortador de versos”.

O que se pretende aqui é verificar como os volumes publicados se encadeiam numa poética desenvolvida consistentemente desde os primeiros livros até a definição de um espaço regional sustentado por uma estrutura mitológica a partir da qual Manoel de Barros se reproduz não apenas como mito de si próprio, mas como fazendeiro. Por isso, o estudo que se segue não se concentra em apenas alguns livros do autor, mas passa em revista todos eles, resultando numa análise histórico-crítica de uma obra cuja configuração estética, como fica sugerido no final, pode desvendar tendências recentes da literatura nacional.

Partindo dos primeiros volumes, a análise segue por quatro etapas, correspondentes aos capítulos de um a quatro. De início, delinea-se o contexto histórico-literário em que se inscreve o autor. Sob a influência das diversas perspectivas do nacional refletidas na literatura brasileira entre 1930 e 1960, o começo da obra está caracterizado pelo conflito fundamental entre o campo (Pantanal, origem do poeta) e a cidade (Rio de Janeiro, onde ele vive e estuda) apresentado em textos de teor eminentemente modernista. A partir da solução do conflito, no entanto, define-se um espaço regional inédito, para onde confluem não apenas elementos que constituem a flora e a fauna do Pantanal, mas aqueles da biografia do autor. Representando as

bases de toda sua poética, o período abrange os quatro volumes iniciais, desde *Poemas Concebidos sem Pecado* (1937) até *Compêndio para Uso dos Pássaros* (1961).

O segundo capítulo, intitulado “Entremeio Justificativo”, representa um intervalo nas inúmeras operações definidoras, como as realizadas nos poemas iniciais, em favor da comprovação literária do espaço regional constituído como uma variante do espaço “super-regional” (Antonio Candido) de Guimarães Rosa. Comportando os primeiros livros metalingüísticos do autor, o período que se estende de *Gramática Expositiva do Chão* (1966) até a antologia *Gramática Expositiva do Chão - Poesia Quase Toda* (1990) faz da metalinguagem, associada a variáveis tomadas à fábula (“metalinguagem fabulosa”), o instrumento principal para o desenvolvimento de uma poética que alterna o racional e o mítico transformando-os em elementos interdependentes.

A terceira parte corresponde à ordenação de um sistema mitológico a partir de três características que definem a poesia de Manoel de Barros: o retorno à infância, a auto-referência a situações e procedimentos já trabalhados em livros anteriores, e, por fim, uma constelação de subordinados, representados pelos alter egos do autor. Assim, de *Concerto a Céu Aberto para Solos de Ave* (1991) até *Retrato do Artista Quando Coisa* (1998), a poesia é examinada como uma estrutura complexa cujo centro mitológico é construído ao redor do escritor-fazendeiro Manoel de Barros.

No quarto capítulo, que compreende as obras mais recentes do autor, de *Ensaio Fotográficos* (2000) até *Poemas Rupestres* (2004), a justificação literária retorna em nova roupagem metalingüística. Utilizando o artifício da fotografia, e sua característica indicial, Manoel de Barros atrela o espaço construído e estruturado mitologicamente à realidade. Se assim consegue justificar-se como mito presente, traveste o “primitivismo” de realidade fotográfica, concluindo a construção de um espaço regional em que coexistem a realidade, a fábula e o primitivo mitogênico.

A possibilidade de organização da obra em períodos ou fases é um reflexo da racionalidade que governa a escritura dos textos, representantes, em última análise, de uma poética *in progress* que não se deixa revelar. O desafio a que se propõe este estudo talvez demasiado abrangente é, através da leitura e da análise dos poemas, conseguir desvendar o projeto poético pretendendo assim colaborar para que a obra e seu autor possam ser compreendidos à luz intermitente de um país desnordeado.

## CAPÍTULO 1

### ENTRE A CIDADE E O CAMPO

#### 1. NA CONFLUÊNCIA DOS REGIONALISMOS

Duas breves histórias dos anos de formação do poeta sul-mato-grossense Manoel de Barros podem servir para identificar as vertentes sobre as quais se estruturaria sua obra literária iniciada com a publicação do livro *Poemas Concebidos sem Pecado* em 1937. De um lado, a lenda, representada pela mitologização de seus escritos e, por consequência, de si mesmo, de outro, o fato, indicado pela sua posição social, primeiramente como Filho de Fazendeiro e mais tarde como Fazendeiro no Pantanal.

Nas entrevistas à imprensa, o autor não hesita em lembrar a década de 1930, quando estudava direito no Rio de Janeiro e convivia com a ideologia marxista. “Eu saí logo da Juventude Comunista porque eu não me dava bem com aquela coisa de todo mundo ter que pensar e agir igual. Eu era do tipo contemplativo, não era homem de ação. Escapei por pouco de ser preso uma vez.”<sup>1</sup> Procurado pela pichação de palavras de ordem, Manoel de Barros foi encontrado no quarto de pensão em que morava, mas salvou-se da prisão graças ao título estampado na capa de seu caderno de sonetos: *Nossa Senhora da Minha Escuridão*. Afinal, um autor de versos católicos não podia estar metido em balbúrdias comunistas. Por via das dúvidas, o polícia levou o volume, que ficava assim perdido para sempre.

À lendária aventura dos sonetos perdidos, junta-se o marxismo a que o poeta se filiava na época. O então futuro economista e diplomata Roberto Campos, primo de Manoel de Barros, comenta em suas memórias o posicionamento político do companheiro de quarto na pensão carioca:

“[Vivia] numa república estudantil perto da rua do Catete, no Flamengo, com dois primos, Tocary Bastos e Manoel de Barros. Foram ambos marxistas juvenis,

---

<sup>1</sup> Entrevista concedida a José Geraldo COUTO em 1993



talvez por um certo complexo de culpa, pois os pais tinham amplas fazendas no pantanal mato-grossense (...) Manoel de Barros, o Nequinho –que quando amadureceu tornou-se fisicamente a imagem escarrada de Trotski, o líder do Exército Vermelho– refugiava-se na poesia, entediado com o estudo do direito, enquanto Tocary mergulhava na ideologia.”<sup>2</sup>

Embora sempre perceptíveis, a posição social e a mitologização só entram em sincronia nos versos tardios do autor. Parte da singularidade de sua obra, no entanto, pode ser explicada pela confluência dessas duas variáveis sobre uma base literária que se apegava às primeiras considerações modernistas, evidentes nos livros escritos até 1960. Usando a estética que começava a ser incorporada à rotina dos meios de produção literária, proliferando desde a São Paulo de 1922, Manoel de Barros estabelecia o sustentáculo de sua obra, cuja produção já se estende por quase 68 anos –considerando-se que o mais recente volume, *Poemas Rupestres*, foi publicado em 2004.

Assim medida em tempo de publicação, tamanha extensão produtiva talvez só encontre paralelo, entre os mais importantes nomes da poesia brasileira, em Carlos Drummond de Andrade, que publicou verso e prosa entre 1930 (*Alguma Poesia*) e 1985 (*Amar se Aprende Amando*), e Manuel Bandeira, que se manteve ativo entre 1917 (*A Cinza das Horas*) e 1968 (*Colóquio Unilateralmente Sentimental*). Mas as semelhanças com esses autores encerram-se nesse aspecto. Enquanto as obras de Drummond e as de Bandeira dialogaram com os vários movimentos e tendências literárias, alimentando-se das inovações estéticas, recebendo e criando sobre as sugestões que surgiam (compare os sonetos de *A Cinza das Horas* com as experiências espaciais da série “Ponteios” de *Estrela da Tarde* (1963), por exemplo, ou acompanhe os versos de *Lição de Coisas*, de 1962), Manoel de Barros parece não abandonar os ensinamentos modernistas que definiram sua estréia. Mesmo sua produção posterior, apesar de certa sintonia com as obras de seus contemporâneos, pode ser melhor caracterizada como uma reestruturação madura das criações originais. Entretanto, é a incorporação do substrato regional específico do Pantanal aos textos revestidos de modernismo que completa a singularidade da poesia de Manoel de Barros.

---

<sup>2</sup> Roberto CAMPOS, 1994; p.29

Nascido em Cuiabá em 1916 e depois radicado na fazenda de gado do pai em Corumbá, da qual ficaria encarregado na idade adulta, o poeta faz do Pantanal urbano e rural um cenário para seus poemas, ou ainda, uma fonte dos elementos que os compõem. Distante da exaltação do pitoresco que caracterizou a descrição regionalista desde o romantismo nacional no século 19, a região construída por Manoel de Barros apenas sugere o Pantanal real ao aproveitar seus personagens e sua flora e fauna para compor um outro universo, diferente daquele encravado entre os estados de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul. O resultado é uma literatura que “transcende” a região, podendo por isso ser classificada como “super-regionalista” no mesmo sentido em que a obra de João Guimarães Rosa o foi por Antonio Candido<sup>3</sup>. Ao escrever sobre *Sagarana* em 1946, o crítico afirmava:

“Mas *Sagarana* não vale apenas na medida em que nos *traz* um certo sabor regional, mas na medida em que *constrói* um certo sabor regional, isto é, em que transcende a região (...) Transcendendo o critério regional por meio de uma condensação do material observado (condensação mais forte do que qualquer outra em nossa literatura da ‘terra’), o sr. Guimarães Rosa como que iluminou, de repente, todo o caminho feito pelos seus antecessores.”<sup>4</sup>

No entanto, a consolidação do “super-regionalismo” na obra de Manoel de Barros só se completa em 1966, com a publicação de *Gramática Expositiva do Chão*. Antes disso, os versos estiveram à deriva, podendo-se acompanhar nos vários livros do autor um diálogo constante com as alterações de perspectiva que definiram as concepções do regionalismo nacional. Sempre mantendo-se atado às inovações formais apreendidas dos modernistas, o escritor parece reagir ao reflexo literário das mudanças de consciência provocadas pelo desvendamento paulatino da situação de subdesenvolvimento econômico e social do país.

Embora estreando na década de 1930, com *Poemas Concebidos sem Pecado* (1937), o autor carrega seus versos com algumas características próprias das obras produzidas na

---

<sup>3</sup> O estranhamento que causa o regionalismo singular de Manoel de Barros provoca reações como a do crítico Manuel da Costa Pinto, que escreveu: “De fato, as memórias da infância passada em fazendas do Mato Grosso impregnam sua literatura, mas da mesma maneira que Recife e Itabira impregnam a poesia de Bandeira e Drummond” (Manuel da Costa PINTO, 2004; p. 17)

<sup>4</sup> Antonio CANDIDO, 2002; p. 185-186

década anterior, que Antonio Candido chama de “fase de consciência de país novo”, um período cujo atraso econômico e social é compensado pelo “pitoresco decorativo [que] funciona como descoberta, reconhecimento da realidade do país e sua incorporação ao temário da literatura”<sup>5</sup>. Como se verá adiante, não se pode afirmar que o poeta seja partidário da valorização do pitoresco visando à construção de uma identidade nacional e engajado no registro do exotismo de seu ambiente rural por estar influenciado por essa primeira forma de regionalismo. Muito do que parece ser derivado da exaltação das cores nacionais, menos que consciência ou engajamento, pode antes representar apenas o aproveitamento da técnica modernista de composição dos poemas.

O tratamento dos dados locais por Manoel de Barros difere da concepção daqueles enxergados por Oswald de Andrade desde Paris, onde esteve em 1923, e que influenciou a escritura da poesia pau-brasil. Como se verá mais à frente, a apropriação do ingrediente particular através da forma vanguardista que falava diretamente à nova sensibilidade possibilitava abranger a estrutura social complexa que se consolidava.

Se não se deixou paubrasilizar, no sentido estrito do termo, Manoel de Barros tampouco cedeu demais aos elementos político-sociais que dominaram os versos na década de 30, denominada por Antonio Candido de fase de “pré-consciência do subdesenvolvimento”, incorporando apenas timidamente alguns índices sociais. Por outro lado, enveredou pelo lirismo no momento em que a racionalidade construtiva difundida pelos textos programáticos do Concretismo ditava as linhas na década de 1950, tempos de “consciência do subdesenvolvimento”.

De uma margem a outra, o acompanhamento e os desvios em face das tendências literárias mostram mais que uma simples concepção diferente de país, esboçam o estreitamento da obra ao redor da própria figura do autor, cujo ápice se dá na conclusão de seu espaço super-regional. Para acompanhar os passos desse movimento, tomem-se os quatro primeiros volumes de Manoel de Barros: *Poemas Concebidos sem Pecado* (1937), *Face Imóvel* (1942), *Poesias* (1956) e *Compêndio para Uso dos Pássaros* (1960).

\*\*\*

---

<sup>5</sup> Id., 1987; *Literatura e Subdesenvolvimento*, p.158

O primeiro livro, *Poemas Concebidos sem Pecado* (1937), está assentado sobre uma tentativa de embricamento entre campo e cidade (rural e urbano) semelhante ao realizado pelos modernistas. Sem desvencilhar-se da apropriação do pitoresco pelo pitoresco que é marca da literatura regional até a década de 20, porém, Manoel de Barros parece ter aproveitado apenas a superficialidade técnica proposta pelos escritores modernistas dos quais procurou se aproximar.

A superação do registro do pitoresco puro foi possível com a mediação da vanguarda como realizada pela poesia pau-brasil, composta por Oswald de Andrade a partir de sua experiência ao lado de Tarsila do Amaral, em Paris. Nas palavras do crítico Vinicius Dantas em “Entre *A Negra* e a *Mata Virgem*”:

“Dada a situação privilegiada de seu posto parisiense de observação, nosso homem no umbigo do mundo aprendeu a discernir na fascinação pelo moderno o elemento de provincianismo e atraso, ao mesmo tempo a considerar desmistificadamente a inevitabilidade da incorporação do moderno, imprescindível para aumentar o conhecimento efetivo sobre o país e seu povo.”<sup>6</sup>

A forma sugerida de apropriação dos dados locais a partir da visada vanguardista define um novo status para o pitoresco (e, por consequência, para o primitivo) que deixa de representar o elemento de individualização esperançosa do país, ou ainda, o índice de consciência de um “país novo” que deve ser descoberto, para assumir-se como realidade a ser inserida em seu próprio tempo pelos instrumentos da modernidade. Essa combinação do atraso com o novo torna-se então a melhor representação do nacional<sup>7</sup>.

“(...) os materiais da realidade brasileira purgados afinal dos dilemas internos de sua formação histórica, e metodizados pelas exigências artísticas e literárias da

---

<sup>6</sup> Vinicius DANTAS, 1996; p. 114

<sup>7</sup> A preocupação em afastar-se das primeiras representações regionais foi expressa violentamente por Mário de Andrade em artigo de 1928 no *Diário Nacional* de 14 de fevereiro: “Regionalismo é mate aqui, borracha ali (...) pobreza sem humildade (...) caipirismo e saudosismo, comadrismo que não sai do beco e, o que é pior, se contenta com o beco (...) Regionalismo, esse não adianta nada nem para a consciência da nacionalidade. Antes a conspurca e depaupera-lhe estreitando por demais o campo de manifestação e, por isso, a realidade. O regionalismo é uma praga antinacional. Tão praga como imitar a música italiana ou ser influenciado pelo estilo português” (Apud Ligia Chiappini Moraes LEITE, 1994; p. 669)

‘estética de Paris’, estavam afinal franqueados à criação modernista. A referência direta e factual da realidade brasileira passa assim a gozar de autonomia, isto é, a ser valorizada pelo critério exterior e proeminente da vanguarda internacional –eis nesse desafogo o princípio de sua inversão positivadora.”<sup>8</sup>

Essa mudança de perspectiva, ou ainda, essa positivação está registrada nas palavras de Antonio Candido em “Literatura e Cultura de 1900 a 1945”:

“As nossas *deficiências*, supostas ou reais, são reinterpretadas como *superioridades*. (...) O primitivismo é agora fonte e beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura. Isso, na literatura, na pintura, na música, nas ciências do homem. (...) Os nossos modernistas se informaram pois rapidamente da arte européia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência européia por um mergulho no detalhe brasileiro.”<sup>9</sup>

Sobre o assunto, também escreveu o crítico Sérgio Buarque de Holanda no artigo “Fluxo e Refluxo”, reunido em *O Espírito e a Letra*:

“Do Modernismo de 22 pode-se dizer que se impregnou dos motivos regionais quase desde o primeiro dia. Não obstante sua ambição de espelhar as correntes mais avançadas da literatura européia da época, o fato é que se preocupou insistentemente em dar-lhes forma e cor local. Em todo o decênio de 1920-30 já se exprime sem desfalecimentos aquela ‘aspiração de nacionalidade’ (...) O nacionalismo artístico e poético, dizia [Mário de Andrade] –e poderia dizer também ‘o regionalismo’– é guiado, no caso, pelo ‘desejo de nacionalidade, mais do que isso: por uma precisão de nacionalidade’ (...)”<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Vinicius DANTAS, 1996; p.102

<sup>9</sup> Antonio CANDIDO, 2000; *Literatura e Sociedade*, p.120-121

<sup>10</sup> Sérgio Buarque de HOLANDA, s/d; p.336-337

No entanto, a combinação efetiva entre o pitoresco e a vanguarda exigia mais que a identificação teórica de sua possibilidade, pedia uma forma que comportasse harmonicamente as partes distintas. A organicidade da composição somente pôde ser vislumbrada através da sua realização plástica nos quadros que Tarsila do Amaral pintava no ateliê parisiense. Como defende Vinicius Dantas, foram as artes plásticas que deram os instrumentos para o desenvolvimento da poesia pau-brasil, ou ainda, permitiram a redação de seu manifesto, uma vez que os versos só seriam publicados anos depois. Segundo o crítico, foi sobre o ombro de Tarsila que Oswald enxergou pela primeira vez a materialização plástica e, por sua vez, efetiva da conjunção dos elementos que freqüentavam seu imaginário:

“Na tela tarsiliana, o desentrosamento entre a originalidade da forma e o localismo de sua matéria não só possuía pertinência nacional como devassava um âmbito de autenticidade geral para que as combinações mais entranhadas na vida brasileira, de moderno e primitividade, viessem explosivamente à tona. Se a cultura dominante do Brasil se vangloriava de uma europeização forçada e postiça, ainda que remoesse em auto-exames periódicos o teor de espúrio que lhe era inerente, o populismo elitista de Tarsila toma as disparidades locais como fato natural e autêntico, um exotismo constitutivo e interno, a partir do qual o acesso à criação moderna estava logo ali. A estética do *assemblage* pictural, muito embora emprestada do ‘retorno à ordem’ e de Léger, legitima com a maliciosa chancela parisiense as dissonâncias brasileiras; nessa conjunção o modernismo não parece factício e o localismo, por sua vez, se desprovincianiza, tomando ares cosmopolitas.”<sup>11</sup>

Sem o acabamento artístico que exige o *assemblage*, e é realizado na poesia de Oswald de Andrade, entretanto, a fratura da combinação entre a vanguarda e o dado local fica exposta nos textos de Manoel de Barros. Intensificando os elementos constituintes, o poeta explora a técnica e adensa o conteúdo, sem conseguir relacioná-los, até o limite da artificialidade da composição, fato que, como se verá adiante, garante a fabulação de sua poesia. Desse ponto de vista, pode-se entender o tom do início de *Poemas Concebidos sem Pecado*, quando é apresentado o personagem Cabeludinho.

---

<sup>11</sup> Vinicius DANTAS, 1996; p.113

Como depois o autor declararia à imprensa sobre os personagens, Cabeludinho é um seu alter ego. “Deixo aos meus alter egos a tarefa de realizar os sonhos meus frustrados. Coisas que não fui capaz de fazer realizo através deles.”<sup>12</sup> Neste caso, não se tratando de um simples “outro” criado de maneira a poder realizar o que o escritor não pode ou não pôde, mas da primeira criação do próprio Manoel de Barros como personagem literário e a conseqüente transformação de sua obra poética em obra poética autobiográfica.

Apesar de nem sempre ser vista como o melhor método de crítica, a leitura concomitante da vida do escritor e de sua obra se faz aqui necessária e, acima de tudo, esclarecedora.<sup>13</sup> A começar por sua juventude nos bancos da faculdade de direito do Rio de Janeiro. Se a história da migração do rapaz pantaneiro para a cidade grande está contada em *Poemas Concebidos sem Pecado* e é tema de sua parte inicial, é a essa experiência que se pode atribuir seu primeiro contato com os ditames vanguardistas. A convivência de Manoel de Barros com os importantes autores da época, embora não tenha sido pessoal, influenciou-o conscientemente. Sobre o período, o poeta falou ao jornal *O Globo* em 1996:

“Quando publiquei meu primeiro livro, *Poemas Concebidos sem Pecado*, padecia de uma presunção... Achava que o livro ia estourar. Eu andava lendo muito Alencar e Mário de Andrade. Fiquei com aquele ritmo do início de *Iracema* e de *Macunaíma*. Na ingenuidade de meus 19 anos, achei que os críticos descobririam a semelhança e me elevariam ao nível de Mário de Andrade. Mas foi o maior silêncio, ouço ele até hoje.”<sup>14</sup>

De fato, a influência do estilo modernista do livro-chave do movimento escrito por Mário de Andrade pode ser identificada, quase que na forma de uma citação, nos dois versos

---

<sup>12</sup> Entrevista concedida a Rogério Eduardo ALVES em 2001

<sup>13</sup> Embora o poeta afirme em entrevista à imprensa que o tema de sua poesia é “ele mesmo” (entrevista concedida a André Luís BARROS em 1996) há aqueles que querem entender a obra sem o autor-personagem. Nesse sentido escreveu Luiz Henrique Barbosa: “Em Manoel de Barros não há um sujeito que sabe, não há nada a comunicar. Sua obra caminha no sentido inverso aos textos literários que tentam falar sobre a *história real* do sujeito: as autobiografias (...) Manoel de Barros deseja um texto que destrua a capacidade representativa da língua. Talvez por isso que cada vez menos se encena em seus poemas o pronome de primeira pessoa (...)” (Luiz Henrique BARBOSA, 2003; p.111)

<sup>14</sup> Entrevista concedida a Daniela NAME em 1996

de abertura de *Poemas Concebidos sem Pecado*. O primeiro composto por 16 sílabas poéticas, o segundo, por oito:

“Sob o canto do bate-num-quara nasceu Cabeludinho  
bem diferente de Iracema.”

No mesmo ritmo e métrica semelhante (14 e sete sílabas poéticas) em que está relatado o parto do herói na abertura de *Macunaíma*:

“No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma  
o herói de nossa gente.”

Ao estabelecer estruturalmente a correspondência entre seu livro e o de Mário de Andrade nos primeiros versos da obra de estréia, Manoel de Barros define o tom da poesia nascente<sup>15</sup>. Do par Cabeludinho-Macunaíma, fica a composição tal como cultivada por parte da escritura modernista de então e a semelhança de comportamento dos dois personagens emparelhados. A expressão formal mais clara da aproximação pode ser encontrada na exploração do humorismo, apenas uma das características modernistas, mas talvez a que mais salte à vista. Para citar um exemplo composto por Manoel de Barros:

“No recreio havia um menino que não brincava  
com outros meninos  
O padre teve um brilho de descobrimento nos olhos  
–POETA!  
O padre foi até ele:  
–Pequeno, por que não brinca com os seus colegas?  
–É que estou com uma baita dor de barriga  
desse feijão bichado.”<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Em 1961, Manoel de Barros demonstrava tomar partido incondicional do primeiro modernismo. Em texto de sua coluna “Viola de Côcho”, publicada durante quatro semanas no jornal *Correio do Estado*, de Campo Grande (MS), escreveu: “Nos poemas de Oswald de Andrade, da fase pau-brasil, encontram-se a fala do povo, a fala de preto Tucum com a voz do poeta. Volta de 1923. Aurora do modernismo”. Esse e outros textos que exaltam a “língua torta do povo” foram reunidos pelo poeta Douglas Diegues no número um da revista *Teyu’í*, de abril/maio de 1995.

<sup>16</sup> BARROS, 1999; p.19



A estrutura, que termina numa surpresa escrachada e de efeito cômico, conjugada à presença recorrente dos diálogos e à maneira como os personagens são abruptamente apresentados, aumenta o parentesco do livro com o *Macunaíma*. A obra de Mário de Andrade reúne os cortes violentos, acentuados pelas metamorfoses dos personagens em coisas ou outros seres com os diálogos cortantes e, na maioria das vezes, em tom de piada. Mais do que isso, o próprio Cabeludinho, com seu comportamento teimoso, de menino mal-educado, lembra a personalidade do herói sem nenhum caráter de Mário.

“Nisso chega um vaqueiro e diz:  
–Já se vai-se, Quério? Bueno, entonces seja felizardo  
lá pelos rios de janeiro...  
–Agradece seu Marcão, meu filho  
–Que mané agradecer, quero é minha funda  
vou matando passarinhos pela janela do trem  
de preferência amassa barro  
ver se Deus me castiga mesmo  
(...)”<sup>17</sup>

É a partir da utilização de uma linguagem repleta de “molecagens” (“–vou no mato passá um taligrama...”), da forma de tratamento dispensada às mulheres durante o curso na faculdade na cidade (“Êta mundão/ moça bonita/ cavalo bão”) e, até mesmo, da carta para a avó (que pode ser lida dentro do estilo da carta macunaímica endereçada às icamiabas), que se concretiza a aproximação entre Cabeludinho e Macunaíma.

Entre tantas semelhanças, porém, Manoel de Barros não consegue transpor para sua literatura, nem no primeiro livro nem depois, a articulação, que a rapsódia de Mário de Andrade resolve com maestria, das diferenças regionais que concorrem para a identidade do país e que começavam a ser esboçadas. Ao contrário, sem conseguir aproveitar o dado local como os modernistas, a coloração que os versos de Manoel de Barros dão aos personagens apresentados, a forma como são mostrados e os detalhes jocosamente realçados da geografia e dos habitantes da região urbana do Pantanal, especificamente a Corumbá onde o poeta cresceu, realçam o desenho como que recriando o espaço e as pessoas para serem apreciadas por olhos turistas, numa construção, enfim, que beira o artificial. Em outras palavras, a

---

<sup>17</sup> Ibid., p.17

imperícia dos primeiros versos supervaloriza o dado regional no mesmo passo em que procura acompanhar tardiamente o ritmo colhido pelo primeiro Modernismo às vanguardas européias.

Exemplo descarado da superficialidade com que a aproximação é realizada está no título da segunda parte de *Poemas Concebidos sem Pecado*: “Postais da Cidade”. Depois dos ensinamentos de Mário, Manoel de Barros parece tomar a poesia de Oswald de Andrade como sua principal influência, particularmente os primeiros poemas, reunidos em *Pau Brasil* em 1925. São textos dedicados a personagens e lugares da cidade desenhados com cores fortes pelos jovens versos modernistas. Por exemplo em “jardim da luz”:

“Engaiolaram o resto dos macacos  
Do Brasil  
Os repuxos desfalecem como velhos  
Nos lagos  
Almofadinhas e soldados  
Gerações cor-de-rosa  
Pássaros que ninguém vê nas árvores  
Instantâneos e cervejas geladas  
Famílias”<sup>18</sup>

Ou ainda em “ideal bandeirante”:

“Tome este automóvel  
E vá ver o Jardim New-Garden  
Depois volte à Rua da Boa Vista  
Compre seu lote  
Registre a escritura  
Boa firme e valiosa  
E more nesse bairro romântico  
Equivalente ao célebre  
Bois de Boulogne  
Prestações mensais  
Sem juro”<sup>19</sup>

Como identifica o crítico Roberto Schwarz no ensaio “A Carroça, o Bonde e o Poeta Modernista”, a fórmula encontrada por Oswald para sua poesia pau-brasil resume-se a

---

<sup>18</sup> Oswald de ANDRADE, 2002; p.160

<sup>19</sup> Ibid., p.169

justapor o colonial e o moderno, alcançando com essa engenhosa simplicidade um resultado que consegue traduzir uma estrutura social nacional que começava a ser percebida.

“A sua [de Oswald] matéria-prima se obtém mediante duas operações: a justaposição de elementos próprios ao Brasil-Colônia e ao Brasil burguês, e a elevação do produto –desconjuntado *por definição*– à dignidade de alegoria do país. (...) Esta dualidade, cujos dilemas remontam à Independência e desde então se impõem inexoravelmente ao brasileiro culto, suscitou atitudes diversas; talvez não seja exagero dizer que ela animou a parte crucial de nossa tradição literária. (...) [Em Oswald,] O Brasil pré-burguês, quase virgem de puritanismo e cálculo econômico, assimila de forma sábia e poética as vantagens do progresso, prefigurando a humanidade pós-burguesa, desrecalcada e fraterna; além do que oferece uma plataforma positiva de onde objetar à sociedade contemporânea. Um ufanismo crítico, se é possível dizer assim.”<sup>20</sup>

Nesse sentido, a representação da poesia pau-brasil é a de uma complexa teia de relações de classe que, ao mesmo tempo interdependentes, possuem como referência os países colonizadores os quais, enquanto se alimentavam do exotismo de suas colônias, eram satisfeitos pela concepção regionalista de valorização do pitoresco, entendida nacionalmente como um primeiro passo em direção à independência nacional e consolidação identitária do país. O arcabouço da percepção nacional oswaldiana, enquanto necessidade de “inventar uma cultura brasileira autêntica”, foi identificada pelo crítico Vinicius Dantas, no artigo “Oswald de Andrade e a Poesia”. O encontro com a “art nègre” nas vitrines de Paris como verdadeira fonte do vanguardismo, que se alimentava do colonial africano como sua inspiração primeira, a convivência com os intelectuais e artistas que viviam na cidade e a nova pintura de Tarsila viabilizaram na produção artística do poeta a associação do atraso nacional com as inovações da modernidade de que trata Roberto Schwarz.

“Foi durante a longa estada parisiense de 1923, a mais demorada de suas permanências fora, que assomou a figura do escritor propriamente moderno que

---

<sup>20</sup> Roberto SCHWARZ, 2002; p.12-13

aprendemos a admirar em Oswald. (...) Ainda que não seja nada fácil discernir na agenda dos compromissos sociais a camaradagem franca de artistas e escritores das relações mundanas de um milionário sul-americano, foi sob o efeito desse convívio que o modernista rastaquera se desprovincianizaria de fato. É a lógica de tal processo que nos interessa, visto ter sido ele motivado *menos* por idéias estéticas e técnicas artísticas (já conhecidas e até dominadas anteriormente) do que pela experiência prática de um contexto que nem a menor correspondência encerrava com o do Brasil. Isso porque na França Oswald depararia com uma tradição moderna estabelecida, a caminho de ser plenamente oficializada e contando com infra-estrutura de mercado (...)"<sup>21</sup>

Escrevendo sob a influência da tradição pau-brasil, o poeta Manoel de Barros não conseguiu se apropriar das nuances de uma construção que fundava um movimento estético na poesia nacional. Como pastiche, seus primeiros textos mantêm na aparência o tom modernista, fazendo uso principalmente da (aparentemente descompromissada) leveza humorística de Oswald, mas não desencava nada mais profundo no que se refere a uma estrutura social. Mesmo as piadas, que serviam de “contrapesos à sua [de Oswald] decisão de colocar no ‘presente do universo’ –e com sinal energicamente positivo!– o nosso provincianismo e as nossas relações rurais atrozes”<sup>22</sup>, nas palavras de Roberto Schwarz, são planificadas pelo efeito rápido e fácil que Manoel de Barros constrói nos primeiros versos, recheados de fechos de ouro cômicos.

Por outro lado, se, desse ângulo macro, a poesia de *Poemas Concebidos sem Pecado* não se completa, ela traça, sim, os primeiros esboços de um universo particular que utilizará o tom pitoresco para delimitar um espaço além do regional (como será visto mais à frente) e, principalmente, definir o eixo sobre o qual esse universo está assentado. Em resumo, a verdadeira lição que Manoel de Barros parece retirar da poesia de Oswald de Andrade é a da possibilidade de coexistência do atraso regional com o novo urbano como uma forma legítima de escrever sobre o Brasil.

---

<sup>21</sup> Vinicius DANTAS, 1991; p. 193-194

<sup>22</sup> Roberto SCHWARZ, 2002; p. 27-28

“O modernismo oswaldiano se nutre do desencontro da forma nova com a matéria antiga, que lhe resiste, e seu rendimento artístico depende do modo como o Autor se posiciona simultaneamente em relação a essas duas referências.”<sup>23</sup>

Essas variáveis, ao contrário da fusão criadora, embora positivadora, por que passam em *Pau Brasil*, mantêm-se imiscíveis nos versos de Manoel de Barros ao longo de toda sua produção inicial e somente alcançarão uma síntese décadas depois por meio de uma estratégia de construção mitológica de si mesmo cultivada a partir de *Concerto a Céu Aberto para Solos de Ave* (1991).

Por outro lado, a ambigüidade e a imperícia na utilização das variáveis modernistas podem estar relacionadas com o momento de produção de seu primeiro livro, particularmente à turvação da percepção do país, que começava, no início da década de 1930, a ser percebido como efetivamente subdesenvolvido e afastava a ilusão de um futuro promissor instantâneo (“pré-consciência do subdesenvolvimento”). À deriva nesse redemoinho de forças, a obra de Manoel de Barros não reflete o momento de equilíbrio entre o cosmopolita e o particular nacional, como escreve Antonio Candido. Os acontecimentos de 1930, particularmente a revolução de outubro, funcionavam como catalisadores dos “elementos dispersos para dispô-los numa configuração nova”, nas palavras do crítico em “A Revolução de 1930 e a Cultura”, “em grande parte porque gerou um movimento de unificação cultural, projetando na escala da Nação fatos que antes ocorriam no âmbito das regiões”<sup>24</sup>. Deixava-se, portanto, a idéia de um país retalhado, para a concepção de um território único acompanhado de um “alargamento das ‘literaturas regionais’”<sup>25</sup>.

Até 1930, a abordagem dos aspectos regionalistas esteve concentrada em mostrar as diferenças, as excentricidades. A busca do “tipicamente brasileiro” estava associada à consciência otimista de um “país novo”, como definiu Antonio Candido em “Literatura e Subdesenvolvimento”:

---

<sup>23</sup> Vinicius DANTAS, 1991; p.200

<sup>24</sup> Antonio CANDIDO, 1987; *A Revolução de 1930 e a Cultura*, p. 181-182

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.185

“A idéia de *pátria* se vincula estreitamente à de *natureza* e em parte extraía dela a sua justificativa. Ambos conduziam a uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social.”<sup>26</sup>

Passado o período de valorização do exótico e do pitoresco de cada região, a mudança de perspectiva é definitiva. Sobre a confluência de consciências, escreveu o crítico:

“Mas desde o decênio de 1930 tinha havido mudança de orientação, sobretudo na ficção regionalista, que pode ser tomada como termômetro, dadas a sua generalidade e persistência. Ela abandona, então, a amenidade e *curiosidade* presentindo ou percebendo o que havia de mascaramento no encanto pitoresco, ou no cavalheirismo ornamental, com que antes se abordava o homem rústico.”<sup>27</sup>

Apesar de ter sido composto nesse entroncamento de concepções nacionais com reflexos significativos na sensível ficção regionalista, *Poemas Concebidos sem Pecado* segue um caminho próprio, embora se possam identificar ecos das tendências que surgiam ao redor. Um exemplo é sua relação com a energia combativa que caracteriza a literatura de 1930-1940. O questionamento social e político típico do período penetra timidamente nos versos de Manoel de Barros sem obnubilar os elementos pitorescos que dominam suas primeiras linhas. Em *Poemas Concebidos sem Pecado*, são apenas três as referências explicitamente sociais<sup>28</sup>. Em “Antoninha-me-leva”, escreve o poeta:

“Outro caso é o de Antoninha-me-leva:  
Mora num rancho no meio do mato e à noite recebe os  
vaqueiros tem vez de três e até quatro comitivas

---

<sup>26</sup> Ibid., p.142

<sup>27</sup> Ibid., p. 142

<sup>28</sup> Embora o poeta afirme em entrevistas que a preocupação social sempre esteve presente em seus textos, dedicados que são àqueles que vivem “debaixo do chapéu” e andarilhos de forma geral, a referência explícita ao problema social é rara. Sobre o assunto disse à *Folha de S.Paulo* em 2001: “Sei que a minha poesia é atravessada, desde o primeiro livro, por seres humanos. Mais especialmente por aqueles que moram debaixo do chapéu porque não têm casa. Mais especialmente por andarilhos e por loucos de água e estandarte. E ainda mais por pessoas que moram no abandono da sociedade” (entrevista concedida a Rogério Eduardo ALVES, 2001).

Ela sozinha!  
(...)  
Não é sectarismo, titio.  
Também se é comido pelas traças, como os vestidos.  
A fome não é invenção de comunistas, titio.  
Experimente receber três e até quatro comitivas de  
boiadeiros por dia!”<sup>29</sup>

Ou em “Maria-pelego-preto”:

“Maria-pelego-preto, moça de 18 anos, era abundante de  
pêlos no pente.  
A gente pagava para ver o fenômeno.  
A moça cobria o rosto com um lençol branco e deixava  
pra fora só o pelego preto que se espalhava quase até pra  
cima do umbigo.  
Era uma romaria chimite!  
Na porta o pai entrevado recebendo as entradas...  
Um senhor respeitável disse que aquilo era uma  
indignidade e um desrespeito às instituições da família e da  
Pátria!  
Mas parece que era fome.”<sup>30</sup>

E no poema 10 da primeira parte do livro:

“(...)  
Nhanhá está aborrecida com o neto que foi estudar  
no Rio  
e voltou de ateu  
–Se é pra disaprender, não precisa mais estudar  
  
Pasta um cavalo solto no fim escuro da rua  
O rio calmo lá embaixo pisca luzes de lanchas  
acordadas  
Nhanhá choraminga:  
–Tá perdido, diz que negro é igual com branco!”<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> BARROS, 1999; p.73

<sup>30</sup> Ibid., p.51

<sup>31</sup> Ibid., p.31

Não servindo como base organizadora dos textos, as variáveis sócio-políticas parecem apenas sugestões ou, em melhores palavras, características peculiares em composição com os tantos traços fortes dos personagens e de seus hábitos, contribuindo dessa maneira para a paulatina concentração da poesia sobre a excentricidade da região construída. Insistindo no pitoresco, no entanto, mantém-se a permanente divisão entre o atrasado e o novo, duplo paralelo ao composto pela cidade e pelo campo. A dificuldade em transpor essas variáveis, verdadeiros pilares de sustentação da poesia, fica patente no texto mais esclarecedor de *Poemas Concebidos sem Pecado*:

“Entrar na Academia já entrei  
mas ninguém me explica por que que essa torneira  
aberta  
neste silêncio de noite  
parece poesia jorrando...  
Sou bugre mesmo  
me explica mesmo  
me ensina modos de gente  
me ensina a acompanhar um enterro de cabeça baixa  
me explica por que que um olhar de piedade  
cravado na condição humana  
não brilha mais que anúncio luminoso?  
Qual, sou bugre mesmo  
só sei pensar na hora ruim  
na hora do azar que espanta até a ave da saudade  
Sou bugre mesmo  
me explica mesmo:  
se eu não sei parar o sangue, que que adianta  
não ser imbecil ou borboleta?  
Me explica por que penso naqueles moleques  
como nos peixes  
que deixava escapar do anzol  
com o queixo arrebetado?  
Qual, antes melhor fechar esta torneira, bugre velho...”<sup>32</sup>

Embora aceito como elemento oficial da cultura da cidade grande, uma vez que parte integrante da Academia, Cabeludinho continua “fora de lugar”, sendo traído por sua natureza

---

<sup>32</sup> BARROS, 1999; p.27-28



irredutível de “bugre”<sup>33</sup>, uma condição que aflora ao simples escorrer da água pela torneira. Armado sobre a tensão entre o elemento natural e o urbano, o texto usa o utensílio de metal tão comum à organização da cidade como símbolo dos limites a que o ser urbano está sujeito, controlado não apenas pela máquina forjada na indústria, mas pela racionalidade de que é representativa. Aos olhos do “bugre”, domesticar a água que jorra é tentar o impossível, ou seja, fixar as margens flutuantes das terras alagáveis do Pantanal. Mais água que terra, a região natal do personagem-autor, sua fonte de inspiração poética, é líquida, fluindo como o sangue que não pode ser controlado de maneira nenhuma (“se eu não sei parar o sangue, que que adianta / não ser imbecil ou borboleta?”). Por mais que a cidade se imponha nas formas artificiais do metal e do “anúncio luminoso”, o campo não se deixa esmorecer, correndo como seiva vital e alimentando o poeta que escreve na fronteira.

Os versos tentam abrir espaço para a reflexão através dos termos “me ensina” e “me explica” pontuados invariavelmente pelo “sou bugre mesmo”, que remete ao ser natural em contraponto ao civilizado, aquele que tem “modos de gente” e não se derrama (talvez por não possuir) em lembranças (“... penso naqueles moleques / como nos peixes”) ou convive com a frialdade da luz do anúncio em detrimento do sentimento humano (“...por que um olhar de piedade (...) não brilha mais que anúncio luminoso?”). Estruturado sobre a recorrência desses versos, como se fossem refrões (“Sou bugre mesmo ... me explica ... me ensina ...”), a poesia se esgarça tentando, em vão, realizar a reflexão que com mais frequência é alocada na prosa. Nesse meio de caminho, armado em medidas livres ao estilo modernista, o texto mostra-se estruturalmente inteirado do fazer literário da vanguarda que representa o urbano. Mais bem construído que os demais poemas do livro, esse adianta o caminho que será desenvolvido em *Face Imóvel*, o volume seguinte, no qual apesar do peso do concreto da cidade, ou das regras acadêmicas, a força do natural estará presente a partir dos elementos do Pantanal, que sempre conseguirá aparecer por uma brecha, gritando sua necessidade de existir.

---

<sup>33</sup> Em nota ao estudo comparativo de Velimir Khlébnikov e Manoel de Barros, Aurora BERNARDINI aponta a origem da palavra “bugre”: “Etimologicamente, essa palavra teria entrado em nosso léxico através do termo francês –bougre– que, por sua vez, deriva da palavra “búlgaro”, que era sinônimo de não-cristão, de infiel, de pessoa sexualmente pervertida, enfim. Significa alguém excluído e também temido pelo seu potencial transgressor. Para Manoel de Barros, o bugre é também um ser transgressor, na medida em que não participa ativamente da vida socioeconômica do Pantanal, mas perambula livre pelos campos, convivendo ‘promiscuamente’ com as plantas, bichos, rochas e etc. O bugre pode ser definido como um louco, um andarilho (...)” (Aurora BERNARDINI, s/d; p.21)

De qualquer maneira, a coexistência entre o urbano e o natural parece insustentável até este ponto. A quantidade de perguntas, a necessidade de explicação e de adaptação, o sentimento que brota incontável com as lembranças levam à solução mais fácil, de aspecto conformista, e não menos dolorosa: fechar a torneira (“Qual, antes melhor fechar esta torneira, bugre velho...”). Optando por usar a máquina, o poeta confirma sua decisão (e necessidade temporária) de entregar-se à cidade. Construído sobre esse impasse, este poema realiza, da melhor maneira até aqui, a tensão da combinação conservadora e desigual entre as técnicas modernistas de composição e os elementos da região, que acabam por acentuar o caráter pitoresco do regional, tão excêntricos que parecem em meio à cidade, sem apresentar uma síntese possível entre a “torneira” (novo e urbano) e a “água” (atrasado e regional), para usar os termos do autor.

## 2. A FORMAÇÃO DO ESCRITOR-FAZENDEIRO

Curiosamente, em *Face Imóvel* (1942), o livro seguinte de Manoel de Barros, o conflito entre o campo e a cidade está apresentado pelo avesso. Ao contrário do que ocorre em *Poemas Concebidos sem Pecado*, neste prevalecem os elementos urbanos do Rio de Janeiro. Não há mais lugar para as quase caricaturas dos habitantes do Pantanal. Destacam-se as ruas e as casas mudas, os muros, o automóvel, a praia vista da estrada, a preocupação com o emprego na repartição pública e, dominando o panorama, a presença da guerra mundial que acontece na Europa. Relacionados a ela, os termos front, paz, esperança, sofrimento e mistério abafam o existir do homem pantaneiro inadaptado à cidade ao mesmo tempo em que atualizam a construção poética inserindo-a no momento literário da escritura. Devido ao contraste, o sentimento do bugre desponta com mais força entre os versos que tratam do mistério do urbano mundializado em clima de guerra.

“Eu os vejo nas ruas quase que diariamente.  
São uns homens devagar, são uns homens quase que misteriosos.  
Eles estão esperando.  
Às vezes procuram um lugar bem escondido para esperar.

Estão esperando um grande acontecimento.  
E estão silenciosos diante do mundo, silenciosos.

Ah, mas como eles entendem as verdades  
De seus infinitos segundos.”<sup>34</sup>

Como acontecia em *Poemas Concebidos sem Pecado*, a adesão às tendências literárias do momento, neste caso uma literatura que se abre às preocupações de um mundo em conflito, provoca o acirramento do conservadorismo do poeta bugre e a valorização do regional atrasado. A cada vez que Manoel de Barros se aproveita das técnicas, idéias e termos literários seus contemporâneos o efeito esperado parece se inverter: ao invés de fazer transcender suas raízes pantaneiras, a forma como usa esses elementos acaba por deixá-las mais aparentes. Por isso, se pode afirmar que, nessa poesia, o caminho pelas variáveis mais recentes leva definitivamente ao atraso, o que quer dizer, ao conservadorismo. Se, na obra de estréia, a tentativa de construção modernista fortalece o pitoresco, neste segundo livro, o lirismo universalizante em voga abafa a voz que lembra o Pantanal reforçando a inadaptação do poeta à cidade, fato que transparece no sentimento de dor que domina o volume. Mais especificamente, entra-se em contato através dos versos deste livro com o lirismo da dor que subjaz à calmaria da cidade.

“Esta janela aberta  
As cadeiras em ordem por volta da mesa  
A luz da lâmpada na moringa  
Duas meninas que conversam longe...

Paz!  
O telefone que descansa  
As cortinas azuis que nem balançam

Mas sobre uma cadeira alguém está chorando.  
Paz!”<sup>35</sup>

Ou ainda:

---

<sup>34</sup> BARROS, 1992; p. 64-65

<sup>35</sup> Ibid; p.61

“As casas dormiam na hora surda do meio dia.  
O corpo do homem penetrou sob árvores  
Na longa quietude estendida na rua.  
Tudo permaneceu sem um grito,  
Um pedido de socorro sequer.  
Ninguém soube se o coração vibrou.  
Que o sonho o acalenta ninguém adivinhou.  
Ninguém sabe nada.  
Não traz um lamento,  
Nem marca dos pés no chão vai ficar.  
Tão triste é a vida sem marca dos pés!  
Tudo permaneceu sem um grito,  
Um pedido de socorro sequer.  
Ele passou sem calúnias  
E é possível que sem corpos que o chamassem.  
Ninguém soube se o coração vibrou  
Porque tudo permaneceu sem fundo suspiro  
No estranho momento das coisas paradas.”<sup>36</sup>

O contraste da dor interna, e intensa em seu silêncio, que vai sendo cultivada em meio à calmaria de um ambiente urbano que, apesar de tudo, segue existindo, estrutura a matéria de *Face Imóvel*. O sentimento que toma conta das páginas advém tanto da guerra real quanto da necessidade da volta ao Pantanal.

Ao tentar traduzir em seus textos a atmosfera de guerra que dominava o mundo desenvolvido, Manoel de Barros força seu parentesco com *Sentimento do Mundo*, de Carlos Drummond de Andrade, publicado dois anos antes, resultado do contato do escritor da pequena Itabira com o ambiente urbano do Rio de Janeiro. A influência dessa obra se faz notar principalmente na extensão dos versos prosaicos que querem acomodar a sensação de desconforto com o conflito. É dessa época o “Poema do Menino Inglês de 1940”:

“A rua onde eu morava foi bombardeada.  
Nunca nós havíamos de pensar que uma coisa dessas pudesse acontecer realmente.  
Não ficou de pé uma só de nossas casas com seus telhados vermelhos perdidos entre as folhagens.

Ontem de tarde eu vi o pai de Katy voltando do trabalho —e nunca mais o verei  
Porque por onde ele passou agora as ruínas fumam silenciosamente...

---

<sup>36</sup> Ibid; p.69-70

Ah! nós brincávamos nas linhas dos lagos azuis.  
Katy dançava de cabelos soltos no jardim  
E eu compunha músicas singelas para seu corpo.  
Sobre meus ombros ela chorava.

Agora parece que estou me despedindo de alguém  
De alguma coisa que vai morrendo dentro de mim mesmo.  
Que seria? Seriam aquelas cortinas velhas de nossas janelas?  
Aqueles muros tão conhecidos nossos?  
Os móveis de tua casa, Katy?

Seriam os homens tão misteriosos de nossa rua?

Agora sinto que estou me despedindo de alguma coisa  
De alguma coisa que está morrendo dentro de mim mesmo.”<sup>37</sup>

A artificialidade com que é criado esse “eu lírico” inglês em meio a um cenário ainda mais artificial dominado pelas ruínas de uma guerra distante e pela menina de nome “Katy” são uma amostra de como o poeta seguia experimentando na tentativa de traduzir, assim como Drummond, o choque frente à vida urbana e à guerra mundial. Um choque que, tomando-se os termos acima como referência, parece mais construído literariamente a partir dos livros estrangeiros e notícias do que efetivamente vivido. O caráter meramente retratista desses estranhos poemas, de temática deslocada de toda a produção passada e futura do autor, diferencia-se definitivamente da reflexão que se desenvolve nos versos de *Sentimento do Mundo* desde seu título.

Nas palavras de Vagner Camilo, “*sentimento* figura talvez menos para indicar uma disposição afetiva do que algo *intuído* ou *pressentido*, mas *não apreendido em profundidade*. Algo, em suma, sobre o qual não se tem uma consciência totalmente clara”. Em sua interpretação, que aproxima o “sentimento do mundo” do “sentimento de culpa”, no sentido social, o crítico usa um conceito explorado por John Gledson:

“A unidade em que se apóia o livro de 40 [*Sentimento do Mundo*], a despeito da diversidade temática, já foi devidamente assinalada por John Gledson, que a definiu pelo conceito central de *alienação*, tomado em sentido amplo, para designar ‘a

---

<sup>37</sup> Ibid; p.62

sensação insistente que tem o poeta de estar separado de coisas às quais está, na verdade, ou deveria estar ligado'. Reconhece, ainda, que a alienação 'sempre esteve presente em Drummond, mas é em *Sentimento do Mundo* que ela comparece de forma clara, consciente e diversificada, seja como *indiferença política (...)*; seja como *divisão de classes (...)*; seja ainda como *alienação temporal (...)*'<sup>38</sup>

Pois é na distância anunciada que o poeta encontra seu meio de engajamento, segundo Vagner Camilo:

“... em *Sentimento do Mundo*, ao mesmo tempo que denuncia a alienação reinante no espaço da grande cidade (reforçada ainda mais pela sua própria condição de origem), o poeta militante busca romper com esse quadro generalizado através de um mecanismo muito estratégico de desalienação, relativo à articulação dos espaços materiais e ao lugar de onde fala o eu lírico nos versos.”<sup>39</sup>

Por outro lado, *Face Imóvel*, de Manoel de Barros, apenas dramatiza o contexto mundial. Ao optar pela tradução de atmosferas em imagens, como no texto do “Poema do Menino Inglês de 1940”, deixa-se de lado o caráter reflexivo, fundamental na obra de Drummond. A exploração das sensações através das imagens é clara na referência que é feita a Van Gogh, especificamente ao seu trabalho mais sensorial, no poema “Os Girassóis de Van Gogh”:

“Hoje eu vi  
Soldados cantando por estradas de sangue  
Frescura de manhãs em olhos de crianças  
Mulheres mastigando as esperanças mortas

Hoje eu vi homens ao crepúsculo  
Recebendo o amor no peito.  
Hoje eu vi homens recebendo a guerra  
Recebendo o pranto como balas no peito

---

<sup>38</sup> Vagner CAMILO, 2002; p.66

<sup>39</sup> Ibid., p.66

E como a dor abaixasse a cabeça,  
Eu vi os girassóis ardentes de Van Gogh.”<sup>40</sup>

Os elementos pictóricos são usados como uma maneira de traduzir as sensações que se entrelaçam com o cenário (“estradas de sangue”, “manhãs”) sem aprofundar, no entanto, a relação das imagens estáticas (“homens ao crepúsculo”, “homens recebendo a guerra” etc.) com os sentimentos. Assim como as imagens, as cores das figuras de Van Gogh servem como mera ilustração da dor, expondo a fratura entre a vivência dessa dor e o conhecimento intelectual dela, uma vez que a exploração dos girassóis do artista holandês não traz novidade. O poeta não se arrisca e associa a forte sensorialidade das telas à sensação de dor gerada pela guerra, mantendo a relação que normalmente se estabelece entre a série de girassóis e o momento de desespero do artista, que os teria feito para o amigo Paul Gauguin, com quem morava e travava brigas intermináveis. Com um grau reflexivo mínimo, a plasticidade resulta em artificialismo dramatizante, no sentido em que as imagens querem apenas estabelecer uma atmosfera impressionante para o leitor. Uma artificialidade enfim que, ao mesmo tempo em que condiz com a percepção plástica dos modernistas explorada no livro anterior, encontra correspondência no processo de fabulação no qual se baseia a mitologização que se realizará anos mais tarde e será vista adiante.

Mais interessante que a dor proveniente da guerra que mal se acomoda nos versos, porém, é aquela que nasce da saudade do Pantanal, registrada com todas as letras em expressões como “Ai que saudades do Pantanal!” do poema “Balada do Palácio do Ingá”:

“Na sala de espera do Palácio do Ingá  
Vou abanando a cara com o jornal do Brício.  
Benjamim Constant da parede me olha.  
Mas eu olho é pras medalhas do Duque de Caxias.  
Ai que riquezas no Palácio do Ingá!

Os varões na parede me inspiram brasilidade.  
Será que o Duque de Caxias por cima de suas medalhas  
E da sua suspicácia está descobrindo meu olhar guloso  
Para as coxas daquela mulher entreabertas na minha frente?

Na sala do Palácio do Ingá com uma ficha na mão  
Espero para falar como chefe do Gabinete do Interventor.  
Na sala de espera do Palácio do Ingá tem uma pele de onça.

---

<sup>40</sup> BARROS, 1992; p. 60-61

Ai que saudades do Pantanal!  
Senhor, nem é tanto deste emprego que eu preciso tanto

O que eu preciso e quanto! nesta mísera tarde  
É daquela mulher com as coxas entreabertas na minha frente.  
E isso não tem mandamentos e nem ofende a disciplina militar”<sup>41</sup>

A visão da pele morta da onça, um dos habitantes e símbolo do Pantanal, funcionando na cidade como um simples adorno, um item a mais na decoração oficial, esquecido na parede do palácio que foi sede do governo<sup>42</sup> como um troféu de caça que demonstra o poder da cidade dominando o natural, faz desabrochar a saudade pela região original do personagem-escritor. Da mesma forma, os retratos de Duque de Caxias e Benjamim Constant remetem ao Pantanal, mais especificamente à Guerra do Paraguai, onde Caxias comandou batalhas, e Constant participou como soldado insatisfeito com a carreira. Todo o cenário, com os índices do passado presos à parede, leva novamente às páginas de *Sentimento do Mundo*, de Drummond, especificamente ao poema “Confidência do Itabirano”:

“(…)  
Tive ouro, tive gado, tive fazendas.  
Hoje sou funcionário público  
Itabira é apenas uma fotografia na parede.  
Mas como dói!”<sup>43</sup>

Aproximando a “inspiração de brasilidade” da dor da saudade do Pantanal, Manoel de Barros traz para um poema eminentemente urbano, de maneira sutil e abafada –como a dor da guerra analisada antes–, os elementos regionalistas (“Ai que riquezas no Palácio do Ingá!”) que dominaram seu primeiro livro. Dessa forma, os contrastes ficam estabelecidos estruturalmente a partir de variáveis distintas. A construção do poema atrás citado é semelhante ao choro de “alguém” sentado na cadeira imersa na calmaria urbana intensa do

---

<sup>41</sup> Ibid., p.70-71

<sup>42</sup> Informação veiculada no site [www.nitideal.com.br](http://www.nitideal.com.br) em texto de Ana Maria Lima: “Até a década de 70, o poder político do antigo Estado do Rio de Janeiro tinha como principal endereço a rua Presidente Pedreira, no Ingá. Em torno e nas proximidades do Palácio foram erguidas residências que abrigavam não só figuras importantes da cidade, como também do Estado. Apesar da decadência econômica do antigo estado do Rio afetar a sua capital, a proximidade com o poder manteve no Ingá um ar aristocrático, sobrevivente da época imperial”(Ana Maria LIMA)

<sup>43</sup> Carlos Drummond de ANDRADE, 2003, *Poesia Completa*; p. 68



poema “Paz” transcrito antes. Na “Balada do Palácio do Ingá”, no entanto, a situação urbana que não deixa aflorar os sentimentos do autor (saudades do Pantanal) está caracterizada pela procura do emprego na repartição pública, sua burocracia (“ficha”) e seus cargos (“chefe do Gabinete do Interventor”), e não mais pela presença do conflito mundial.

Guardadas as diferenças que se farão notar adiante, tanto Drummond quanto Manoel de Barros inserem-se na tradição que acompanha a formação da intelectualidade nacional, qual seja a de filhos de fazendeiros que procuram a cidade grande em busca de posições nas instituições públicas<sup>44</sup>. Como mostra a pesquisa de Sergio Miceli em *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*, a migração está normalmente relacionada à falência da família proprietária rural e é muitas vezes a única possibilidade de sobrevivência dos rebentos das classes oligárquicas do país, que perdiam sua posição e poder a partir de 1930.

“O golpe de Estado perpetrado por Vargas e pelos militares dá cabo das esperanças revanchistas da oligarquia, desmantela suas bases político-partidárias e aniquila as pretensões de suas ‘extensões’ radicais (o partido integralista e o ‘partido’ da Igreja). A nova coalizão de forças à frente do Estado procura, de um lado, guardar distância em relação aos antigos grupos dirigentes e, de outro, imprimir suas marcas em todos os domínios de atividade ligados ao trabalho de dominação, em especial nos diversos níveis do sistema de ensino e no campo da produção e difusão cultural.”<sup>45</sup>

E o “ingresso no serviço público permitiu aos herdeiros dos ramos empobrecidos da classe dirigente resgatar o declínio social a que se viam condenados assumindo diferentes tarefas na divisão do trabalho de dominação”<sup>46</sup>. Mas a procura do emprego na cidade só se tornou possível graças à proliferação de uma estrutura burocrática empreendida em dimensões inéditas pelo Estado Novo (1937).

“Entre 1930 e 1945, o processo de centralização autoritária, bem como a redefinição dos canais de acesso e influência para expressão dos interesses econômicos

---

<sup>44</sup> A indicação desse caminho devo a Vagner Camilo que o sugeriu em sua arguição de qualificação

<sup>45</sup> Sergio MICELI, 2001; p. 78

<sup>46</sup> Ibid; p.200

regionais junto ao poder central, esteve ancorado na constituição de um aparato burocrático que prestou uma contribuição própria ao sistema de poder então vigente. (...) O circuito de aparelhos sobre que se alicerçou tal processo veio propiciar as condições necessárias à cristalização de uma nova categoria social, o pessoal burocrático e militar.”<sup>47</sup>

O crescimento da nova categoria logo caracterizou uma diferenciação nos velhos esquemas de compadrios e indicações que determinavam a “concessão de encostos e prebendas” pelos chefes políticos oligárquicos no século 19. Se antes os polígrafos “anatolianos”<sup>48</sup> se dedicavam tanto a um discurso quanto a um artigo de jornal com a mesma fidelidade ao padrinho da oligarquia, a nova intelectualidade “teve condições materiais e institucionais para conciliar seus cargos nos serviços públicos com seus projetos intelectuais, meta que se revelou tanto mais viável à medida que o próprio Estado foi se tornando uma instância hegemônica de difusão e consagração de obras produzidas em tais circunstâncias”.<sup>49</sup>

É nesse contexto que se pode identificar os “funcionários-escritores” e os “escritores-funcionários”, para usar a definição de Sergio Miceli. A principal variável que serve para estabelecer as diferenças entre uns e outros, desconsiderando-se o talento literário, está na origem social dos intelectuais, raízes que garantem diferentes capitais culturais.

“Os funcionários-escritores, sendo quase sempre originários de estados periféricos em relação aos centros culturais e políticos, portadores de diplomas superiores de baixa conversibilidade no mercado federal de postos, iniciam sua trajetória intelectual buscando filiar-se aos remanescentes anatolianos da República Velha que haviam conseguido estabilizar sua situação de emprego e, ao mesmo tempo, fazendo lances arriscados em áreas de produção cultural cuja rentabilidade ainda era uma incógnita.”<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> Ibid, p.199

<sup>48</sup> Ver a respeito desses primeiros intelectuais profissionais o texto *Poder, Sexo e Letras na República Velha* (Sergio MICELI, 2001; p.13)

<sup>49</sup> Sergio MICELI, 2001; p.199

<sup>50</sup> Ibid, p. 232

Paralelamente a eles, que “tiveram que se curvar às diretrizes políticas do regime, os escritores-funcionários puderam se abrigar sob a postura de uma ‘neutralidade’ benevolente em relação ao Estado, o que lhes permitiu salvar muitas de suas obras do aceso das lutas políticas”.<sup>51</sup>

Seja de um ou de outro lado, o que marca as origens dos novos intelectuais funcionários é o conflito entre o campo e a cidade, especificamente a vida urbana depois da decadência rural. A influência desse contexto na produção literária dos autores foi identificada por John Gledson no ensaio “O Funcionário Público como Narrador: *O Amanuense Belmiro e Angústia*”. Tratando dos romances de Cyro dos Anjos (1937) e de Graciliano Ramos (1936), o crítico afirma:

“Eles são o produto consciente de uma decadência rural, tema muito comum na literatura e em tratados histórico-sociais seus contemporâneos, como *Casa-grande & Senzala, Sobrados e Mocambos e Raízes do Brasil*.”<sup>52</sup>

Ao espírito dos personagens funcionários dos romances, Gledson chama “brejo das almas”, tomando como referência o livro homônimo (1934) de Drummond anterior ao *Sentimento do Mundo*. “Denominei o impasse que é comum aos heróis e, até certo ponto, aos autores dos dois romances [Cyro e Graciliano], de ‘brejo das almas’”. Um “impasse” que está diretamente relacionado a “uma clara referência a mudanças sociais e econômicas do mesmo tipo que os romances descrevem, de comunidades rurais relativamente isoladas para uma economia moderna e integrada”.<sup>53</sup> Enfileirando Drummond, Graciliano Ramos e Cyro dos Anjos, escreve o crítico:

“(…) os três autores estão envolvidos na ruptura da sociedade rural e patriarcal das fazendas e em sua troca por uma civilização urbana que parecia não oferecer um substituto, uma estrutura social em que se poderia confiar e dentro da qual se poderia operar.”<sup>54</sup>

---

<sup>51</sup> Ibid, p.237

<sup>52</sup> John GLEDSON, 2003; p.204

<sup>53</sup> Ibid, p.218-219

<sup>54</sup> Ibid, p.224

Um dos mais importantes esboços dessa passagem foi construído por Drummond no caminho que percorre dos versos de *Brejo das Almas* até os de *Fazendeiro do Ar* (1954). Um dos únicos livros em que o autor não cita explicitamente Itabira, *Brejo das Almas* é o momento da dúvida ideológica, como destaca o crítico Vagner Camilo no ensaio “Uma Poética da Indecisão: Brejo das Almas”, no qual associa a relutância de Drummond frente à “consciência do precário” nacional, ainda sob os efeitos dos acontecimentos da Revolução de 1930, ao individualismo que domina os poemas.

“Tanto o despontar da consciência do precário, que seria o traço marcante de sua ‘lírica social’ dos anos 40, quanto o conflito entre a falta de conduta espiritual e a desaprovação tácita são aspectos mais que suficientes, penso eu, para instaurar uma visão problemática em face da existência (...)”<sup>55</sup>

Muito do conflito entre o campo e a cidade está marcado, como destaca John Gledson, no título *Brejo das Almas*, tomado a uma cidade interiorana a respeito da qual se discutia publicamente uma mudança de nome que pudesse inseri-la no crescente fluxo urbano. Desde esse ponto, o poeta, pressionado pelas “exigências prementes de posicionamento e participação social”<sup>56</sup>, passa a enfrentar a cidade, seu cargo público e a dor de um passado que insiste em estar presente, seja no retrato na parede, seja nas constantes lembranças da família e da casa que abrigava a todos na fazenda. Como afirma Vagner Camilo, a culpa social que o sentimento do mundo de Drummond contém está também carregada de culpa em relação ao passado rural, agora perdido na vida urbana do Rio de Janeiro.

“Nesse jogo entre razões objetivas e outras de fundo subjetivas, irracionais, revela-se a duplicidade típica da identidade cindida do fazendeiro do ar que, apesar da lucidez, não consegue se desvencilhar do vínculo doloroso, conflituoso e culposos com o passado.”<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Vagner CAMILO, 2000; p.38

<sup>56</sup> Ibid, p.39

<sup>57</sup> Id, 2001; p.272

A percepção lúcida da nova situação pessoal, e nacional, é apresentada em *Fazendeiro do Ar*, cujo título resume a nova categoria de cuja origem trata Sergio Miceli. No segundo poema do volume, “No Exemplar de um Velho Livro”, o poeta estabelece a comparação:

“Neste brejo das almas  
o que havia de inquieto  
por sob as águas calmas!

Era um susto secreto,  
eram furtivas palmas  
batendo, louco inseto,

era um desejo obscuro  
de modelar o vento,  
eram setas no muro

e um grave sentimento  
que hoje, verão maduro,  
não punge, e me atormento.”<sup>58</sup>

Ao fazendeiro que abandona a terra pelo cargo público, só lhe resta o ar como espaço de cultivo, referência certa ao trabalho imaterial do intelectual, mas também à perda de raízes, definitivamente abandonadas. Vagner Camilo define o novo tipo “antagônico” da seguinte forma:

“[Fazendeiro do ar] ... nome consagrado por Drummond para um tipo social bastante recorrente na literatura da época, justamente porque encontra sua razão de ser em um contexto de modernização conservadora e contraditória como o dos anos 30. Contradição essa, inclusive, plenamente encarnada pelo estatuto social dessa personagem histórica, na medida em que se inscreve na convergência de tempos e espaços distintos ou, mesmo, antagônicos: o passado rural e o presente urbano.”<sup>59</sup>

Apesar de refletir esse mesmo conflito histórico entre campo e cidade (rural e urbano), Manoel de Barros não se enquadra na condição de “fazendeiro do ar” como definida e vivida

---

<sup>58</sup> Carlos Drummond de ANDRADE, 2003; *Poesia Completa*; p.399

<sup>59</sup> Vagner CAMILO, 2001; p.67

por Drummond. A diferença fundamental, e ficará mais claro adiante, é que enquanto Drummond manteve-se colocado até o fim da vida nas instituições públicas como “escritor-funcionário”, ex-fazendeiro, Manoel de Barros abandona a vida na cidade para cuidar da fazenda herdada de seu pai. Solução rara no contexto apresentado, o caminho inverso, a volta à fazenda, fará de Manoel de Barros uma figura estranha à tradição e definirá o tom ideológico de sua poesia. Entretanto, até que o conflito seja assim resolvido mantém-se a dicotomia entre cidade e campo.

A solidez e a intransponibilidade do limite que se estabeleceu desde o livro inicial entre a cidade e o campo e sobre o qual o poeta vem desafiando seus versos por décadas tem em *Face Imóvel* (1942) sua tradução mais direta através da presença do “muro”. Especificamente, através da relação do personagem-“eu lírico” com o muro que é encontrado no ambiente urbano que domina a paisagem do volume.

“Não possuía mais a pintura de outros tempos.  
Era um muro ancião e tinha alma de gente.  
Muito alto e firme, de uma mudez sombria.

Certas flores do chão subiam de suas bases  
Procurando deitar raízes no seu corpo entregue ao tempo.

Nunca pude saber o que se escondia por detrás dele.  
Dos meus amigos de infância, um dizia ter violado tal segredo,  
E nos contava de um enorme pomar misterioso.

Mas eu, eu sempre acreditei que o terreno que ficava atrás do muro era um terreno abandonado!”<sup>60</sup>

Ao construir o muro com características humanas (“alma de gente”), Manoel de Barros fixa-o como mais uma espécie de personagem, como fez com a água do Pantanal que insistia em penetrar o urbano através da torneira em *Poemas Concebidos sem Pecado*. Na forma do muro-personagem, a consciência dos limites, que poderia até este momento ser lida ao longo da obra através de sugestões, é escancarada e incorporada ao texto por meio da figura. “Alto e firme”, a antropomorfização do muro intensifica seu caráter, ao mesmo tempo familiar, pois

---

<sup>60</sup> BARROS, 1992; p.65

ancião, sem as cores “de outros tempos” passados, e intransponível, pronto a reagir e se adaptar à força que se exercer contra ele, como numa briga.

Nesse sentido, a dor que vem dominando os versos do livro traduz-se no muro pela sua “mudez sombria”. Se do lado em que está o escritor impera o mistério, próprio do urbano criado pelo poeta, o natural (representado pelas flores) tenta aproximar-se e enraizar-se. Do outro lado, o simples boato da existência da natureza, impiedosamente abafada pelas cores da cidade. A consciência das fronteiras, no entanto, produz no escritor como que uma desolação. Se acreditar nos seus amigos da infância, que devem possuir, supõe-se, experiência semelhante ao do autor no Pantanal, do outro lado está o pomar. A degenerescência da crença na existência do natural vigoroso, porém, perdeu-se na visão consciente do poeta, que para o outro lado só consegue imaginar um “terreno abandonado”. Abandonado porque não é mais seu habitat desde que foi para a cidade grande, e abandonado porque não consegue trazê-lo para dentro dos versos, que querem seguir em sintonia com o momento de guerra e sofrimento.

A incapacidade de harmonizar os lados imiscíveis (campo/cidade), entretanto, começa a ser minada pelo Filho do Fazendeiro, nomeado pela primeira vez no poema “Noturno do Filho do Fazendeiro”, que em *Face Imóvel* está colocado na seqüência de “O Muro”. Enquanto filho que migrou do campo para a cidade, o “eu lírico” assume as características do Cabeludinho macunaímico, isto é, representante de uma poesia que empresta artifícios superficiais à técnica dos modernistas para lembrar a infância na fazenda, mas também registrar a vida no Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo, a especificação do fazendeiro-pai, prende o “eu lírico” às suas raízes na região do Pantanal. Assim composto, o Filho do Fazendeiro amolece o muro que marca os limites, representando simultaneamente as bases rural e urbana. Intransponível antes, aqui o muro parece tornar-se um pouco mais penetrável e maleável, uma vez construído pelos parênteses. Nos versos, a lembrança dos tempos da infância beira o trágico, e o confronto entre o presente e o passado (cidade e campo / novidade e atraso) é inevitável: “Gostaria mais se pudesse ficar/ Tem a impressão que aproveitaria melhor/ Tem quase certeza”.

“O corpo na cama,  
O quarto nas trevas  
E o rádio que não deixava

Que não deixava pensar  
Que alguém estivesse morrendo

O amoroso balbucio no portão  
Ante o elefante de ficus  
E o filho de fazendeiros  
Que captava os movimentos primos

Ia até a infância e voltava.  
(O pai deu um olhar pelos campos  
E disse: –Vai ser aqui.  
E fincou uma estaca no lugar.

De tarde mandou o vaqueiro  
Dar uma espiada em volta  
Mas como até a noite ele não regressasse  
Pegou uma carabina e saiu.

A mãe ficou no acampamento  
Cantarolando, cantarolando muito  
Com o meninozinho nos braços.)

Ia até a infância e voltava.  
(...)”<sup>61</sup>

Se a tradução do sinal gráfico não deixa de ser mais uma tentativa frustrada de síntese entre a novidade e a tradição regional, a nomeação do Filho do Fazendeiro nesse estado transitório entre campo e cidade é fundamental por registrar pela primeira vez a posição social do “eu lírico”, que assim deixava de ser Cabeludinho. A decisão por um dos lados que o Filho do Fazendeiro sustenta –como filho e como fazendeiro–, no entanto, acaba por ser determinada pela morte do pai de Manoel de Barros. Então, impôs-se uma necessidade: cuidar da fazenda herdada. Decidia-se, enfim, não sem questionamentos, pelo campo. E o Filho do Fazendeiro deixava de ser transição para consolidar-se como Fazendeiro ele mesmo. Sobre o assunto, o poeta falou à *Folha de S.Paulo* em 1989:

“Quando meu pai morreu, em 1949, ficaram-me de herança umas terras no Pantanal de Corumbá. Meu primeiro impulso foi vender aquelas terras pra ficar no

---

<sup>61</sup> Ibid., p.65-67



Rio. Mas minha mulher, que é filha de fazendeiros de Minas, me convenceu do contrário, e propôs vir comigo, enfrentar o Pantanal, e fundar nossa fazenda. Deixamos o grande centro e por aqui ficamos. Não foi difícil para a raiz pregar-se de novo na terra de origem. Ela, a raiz, no Rio estava plantada em vaso raso.”<sup>62</sup>

\*\*\*

A escolha do campo, porém, se faz sensível nos textos de Manoel de Barros apenas no livro *Poesias* de 1956, publicado, portanto, 14 anos depois de *Face Imóvel* e dois anos após *Fazendeiro do Ar*, de Drummond. A partir de *Poesias*, o autor passa a escrever não mais como o Filho do Fazendeiro, saudoso das terras paternas e da família, como vinha se apresentando, mas como Fazendeiro, reenraizado nos terrenos alagadiços e entre o rebanho pantaneiro. No que se refere à tradição, esse caminho para trás quebra o movimento mais comum do filho de proprietário rural que passa a trabalhar como funcionário público (“fazendeiro do ar”). Poeticamente, entretanto, a mudança é expressa através de uma intensificação do lirismo, que, por sua vez, permite a Manoel de Barros colocar-se como objeto lírico principal de sua poesia.

A solução literária pelo lirismo, no entanto, influi diretamente na superação do conflito entre o campo e a cidade uma vez que permite a fusão das partes até aqui imiscíveis através da confusão das fronteiras do humano e do natural, realizando uma espécie de animismo que caracteriza boa parte da obra do escritor. Em meio à profusão lírica que brota da terra, em *Poesias* observa-se a extrapolação dos limites entre homem e pássaro, homem e terra, homem e coisa, coisa e terra, coisa e água. Num dos fragmentos iniciais, escreve o poeta: “Os limites me transpõem!”<sup>63</sup>. Até que o ensaio de fusão é reconhecido: “Sei bem/ Que todas essas coisas têm raízes na casa/ No menino selvagem que deixava crescer os cabelos”<sup>64</sup>.

Livro com maior diversidade de formas poéticas do autor, espécie de baú em que estão reunidos desde fragmentos até longos e bens construídos poemas, *Poesias*, embora escrito no Pantanal, possui textos que expõem o ponto de vista da cidade, mas que se diferenciam

---

<sup>62</sup> Entrevista concedida a José Geraldo COUTO em 1989

<sup>63</sup> BARROS, 1992; p.83

<sup>64</sup> Ibid., p.106

daqueles de *Face Imóvel* pela maneira como tentam demolir a fronteira até aqui erigida solidamente, além de estarem desprovidos do sentimento sombrio que a cidade alimentou no volume anterior.

“Vadio e evadido  
Vagabundeio só.  
Amo a rua torta  
E do mar o odor.

Dos muros as mossas,  
Dos púcaros o frescor  
Amo. E as uvas esmagadas.  
E do mar o odor.

Vou tangido e raro!  
Tangido vou.  
Suspenso de ventos  
Do mar, pelo odor.”<sup>65</sup>

Texto da primeira parte do livro, composta de fragmentos poéticos e de canções, o exemplo acima consegue resumir a nova linha de composição que começa a ganhar corpo. Um “eu lírico” entrega-se ao natural de uma região, quase que se confundindo com as coisas da natureza. Enlevado, o fluxo entre o dentro e o fora através do corpo que fala parece não possuir mais obstáculos. Não há a dor sombria de uma guerra e nem das saudades, mas uma espécie de encontro e casamento entre ser e coisas, fato até aqui inédito. O resultado é como o da supressão das divisões presentes nos textos anteriores. Pela primeira vez, cidade e campo parecem realmente se aproximar, sem prevalecer um ou outro, e sem artifícios construtivos, como os parênteses ou a figura do muro. Embora ainda seja possível identificar as partes, pois a fusão não está completa, é a melhor tentativa da primeira fase da obra no sentido da síntese.

Ao encontrar no lirismo tradicional a solução possível para a dicotomia entre o rural e o urbano, Manoel de Barros determina as bases do espaço super-regional que consegue estabelecer a partir da superação do conflito<sup>66</sup>. De um lado, está o próprio autor, que se posiciona no centro dos versos através do caminho aberto pelo “eu lírico”, de outro, a efetiva

---

<sup>65</sup> Ibid., p.77-78

<sup>66</sup> A opção pelo lirismo parece fortalecer-se se examinada em contraste com a racionalidade construtiva empregada pelo Concretismo, que começava oficialmente no mesmo ano de publicação de *Poesias* (1956). (Devo esse destaque à arguição de Iumna Maria Simon durante o exame de qualificação.)

delimitação das fronteiras de uma dimensão particular construída a partir de variáveis regionais específicas, trabalhadas pelo lirismo que confunde os limites. Se o poema anterior apresenta um “eu lírico” indeterminado, veja-se como em “Pedido Quase uma Prece”, cujos trechos são transcritos abaixo, é o próprio autor que está no centro do texto:

“Senhor, ajudai-nos a construir a nossa casa  
Com janelas de aurora e árvores no quintal–  
Árvores que na primavera fiquem cobertas de flores  
E ao crepúsculo fiquem cinzentas como a roupa dos pescadores.

O que desejo é apenas uma casa. Em verdade,  
Não é necessário que seja azul, nem que tenha cortinas de rendas.  
Em verdade, nem é necessário que tenha cortinas.  
Quero apenas uma casa em uma rua sem nome.

Sem nome, porém honrada, Senhor. Só não dispenso a árvore,  
Porque é a mais bela coisa que nos destes e a menos amarga.  
Quero de minha janela sentir os ventos pelos caminhos, e ver o sol  
Dourando os cabelos negros e os olhos de minha amada.

Também a minha amada não dispenso, meu Senhor.  
Em verdade ela é a parte mais importante deste poema.  
Em verdade vos digo, e bastante constrangido,  
Que sem ela a casa também eu não queria, e voltava pra pensão.  
(...)”<sup>67</sup>

O espaço assim delimitado reúne, através de uma aproximação mediada pelo lirismo, os dados locais, sejam da cidade ou do campo (rua, flores, quintal, árvores) –índices da fusão ainda incompleta anunciada anteriormente–, com a biografia do autor (pensão), colocado no centro dos versos como o “eu lírico” que faz a prece, sugerida não apenas no título mas nas referências ao “Senhor”. O principal elemento lírico tradicional, no entanto, é a “amada”, considerada acima de todo o universo que se quer constituir com os versos (“Que sem ela a casa também eu não queria”). Se a sujeição ao lirismo amoroso é inédita, ela também não se sustenta nos textos seguintes. Parece ser utilizada aqui mais como uma confirmação da opção lírica do que como seu fundamento. Nesse sentido, o lirismo pode ser entendido como um artifício de sustentação de um universo que começa a definir-se efetivamente em *Poesias* e servirá de arcabouço para a complexa mitologia poética que será desenvolvida nos livros

---

<sup>67</sup> BARROS, 1992; p.97

posteriores. Perceba-se ainda que o poema transcrito acima será glosado em “O mundo meu é pequeno, Senhor”, publicado em *O Livro das Ignorâncias*, de 1993, e que nesta análise ocupará o centro mitogênico da obra do poeta, como se verá adiante.

Até que se alcance o refinamento da construção mitológica, no entanto, restam as tentativas de combinação das variáveis de maneira a permitir a confecção da dimensão regional uniforme. Estruturalmente, a face do novo homem que carrega as características da cidade e do espaço regional natal desenvolve-se melhor no personagem Pedro, criado no último poema de *Poesias*, um alter ego que reproduz as fusões sugeridas, no ambiente urbano e no regional ao mesmo tempo. A apresentação de Pedro está no longo “Encontro de Pedro com o Nojo”. Enquanto realização da fusão, o texto pode ser lido como uma espécie de manifesto, mesmo se for considerada a forma dos versos, mais próximos da prosa que da armação lírica tradicional, embora não deixe de ter um núcleo lírico bem definido. É como se finalmente a reflexão que deseja encontrar, em vão, seu espaço entre as linhas prosaicas dos textos do poeta ocupasse definitivamente seu lugar e desabrochasse com o personagem. A necessidade de uma forma nascida do urbano como a do poema em prosa para se conseguir a fusão com o regional talvez demonstre como o autor-“eu lírico” andava entranhado da novidade da cidade, desde o advento do Modernismo. Ao mesmo tempo, como se verá adiante, a predileção pela prosa garante ao conjunto da obra o teor de uma longa e única narrativa, forma privilegiada da estrutura mitológica na qual o escritor se resguardará mais tarde.

No poema, Pedro é um rapaz que vive num quarto de pensão no Rio de Janeiro. Estudante, possui uma relação com a negra que toma conta dos hóspedes e entediado sai para andar pelas ruas da cidade.

“Pedro mergulhado em trevas, no quarto, pensa no rouxinol e na bomba atômica.

(...)

Pensou em plantar uma árvore. Em pensamento viu-se desmembrado, seu corpo espalhado nos pedaços de um espelho.

Entrou numa pequena rua. Viu pássaros roubando suicidas. Meninos carregando escadas. Respirou um odor de mofo e rosas velhas.”

Embora os duplos já comecem a mostrar uma maior intimidade, presentes no mesmo verso (“rouxinol” e “bomba atômica”) e no mesmo corpo estilhaçado do rapaz, por exemplo,

a contiguidade dos universos de Pedro-Manoel de Barros vai mesmo se confundir com o desenrolar das andanças pelos pedregulhos urbanos.

“Às doze horas Pedro regressou ao quarto. Debaixo da escada um homem dormia como um peixe: a boca descampada úmida e serena. Subiu.

Pedro deitou-se, pensando... A inércia me devora, enraíza-se em meu corpo, como líquenes na pedra –se fico deitado.

Sentia fluir de seus ossos a inércia e brotar de seus dedos, como cardos, o nojo.

Preciso caminhar. Pedro se levanta e vai à janela. Lá fora, bem rente ao muro encardido, uma pereira florida...

Pedro quer nascer do chão. Pedro acha que precisa florir até a altura de uma janela. Oferecer-se ao luar... e...

(...)”<sup>68</sup>

O movimento é vital para o personagem. Caminhando como o flâneur baudelairiano que vai se alimentando da cidade e de suas raízes, Pedro dá o primeiro passo para o processamento do urbano através de seu corpo e mente originariamente rurais. Seu corpo, espaço único e particular de condensação das metamorfoses, então assiste ao nascimento, na forma de uma planta (o cardo), do sentimento do nojo, que dá título ao poema. O processo compositivo de fazer o sentimento brotar como um vegetal traduz a fusão entre a novidade e a tradição regional. O vegetal que nasce, natural do campo por excelência, carrega consigo o caráter sombrio e desgostoso da vida na cidade (nojo), à qual nunca o personagem-autor esteve adaptado. O dicionário, ainda, fornece um sentido fundamental e de pouco uso para a palavra: nojo como luto. A referência indireta à morte do pai, símbolo de sua opção pelo regional, faz entender o brotar do sentimento como que mergulhado nos plasmas tanto da cidade quanto do Pantanal, numa expressão de seu caminho de volta às terras paternas que herdou. E depois faz a confissão do querer nascer “do chão”, do encontrar suas raízes como uma planta, tanto aquela que trepa no muro quanto aquela que se espraia pelo pomar atrás da parede, para lembrar os termos do poeta usados em livros anteriores. Ambas nunca tão puras, mas carregando a semente do novo fazendeiro que encontrara na cidade uma forma particular de ser. “Pedro era reconstruído.”

---

<sup>68</sup> Ibid., p.117-120

### 3. A SUPERAÇÃO DO CONFLITO

A reconstrução que sugere o poema-manifesto acima citado pode ser entendida como a confirmação da superação do conflito histórico entre o campo e a cidade. Usando o corpo do alter ego Pedro como espaço para onde convergem as variáveis imiscíveis, o poeta sugere a transcendência do particular em favor de uma “dimensão” sintética, ou ainda, de um espaço super-regional, como será especificado adiante, no qual se concretiza a fusão e onde se permite o pleno desenvolvimento da lírica ao redor do Fazendeiro Manoel de Barros. No momento em que se decide pelo campo, porém, o escritor parece voltar no tempo e faz da infância o principal elemento de construção literária. Numa variação do movimento sugerido pelo verso antes destacado “Ia até a infância e voltava”, a retomada da infância agora já não é sinal de uma inconstância entre o campo e a cidade. Enfim supera-se a mera utilização ilustrativa e lúdica de lembranças e de personagens como os que habitavam os versos do primeiro livro, *Poemas Concebidos sem Pecado*, em favor de uma estrutura poética que se alimenta da forma como as crianças pensam e articulam as palavras. O inédito tratamento lingüístico apresentado em *Compêndio para Uso dos Pássaros* (1961) tornou-se tão característico do autor que passou a ser considerado sua assinatura<sup>69</sup>. Os primeiros passos apóiam-se no artesanato de Guimarães Rosa, de quem Manoel de Barros toma um texto para a epígrafe de *Compêndio para Uso dos Pássaros*:

“– *Que era quê?*

– *Essas coisas...*

– .....

*O vaqueiro Abel: não-entender, não-entender, até se virar menino.*

*O vaqueiro José Uéua: jogar nos ares um montão de palavras, moedal.*

*O vaqueiro Noró: conversaço nos escuros se rodeando o que não se sabe.*

---

<sup>69</sup> A questão da poesia feita de palavras é a via normalmente utilizada quando se trata de estudar ou comentar a obra de Manoel de Barros, um caminho incentivado por ele que não hesita em dizer que para fazer poesia deve-se buscar a “infância da palavra”, por exemplo. A importância desse viés, que se enriquece com o metalingüístico, serviu de base para as análises de José Luiz Marques López Landeira, que escreveu: “A metapoesia de Manoel de Barros revela um poeta detentor de um profundo conhecimento de elaboração poética, assim como de uma ampla tradição centrada no uso e valor da palavra. Sua obra deslinda constantemente as possibilidades entre poeta e poesia, com plena dimensão lúdica da palavra, o que exige do poeta a capacidade de revelar a sua imagem, mas, em certos momentos, de velar a sua essência.” (José LANDEIRA, 2000; p.46).

*O vaqueiro Tadeu: queria era que se achasse para ele o quem das coisas!*

*O vaqueiro Calixto: essas coisas que o Grivo falou:*

–Sabiá na muda: ele escurece o gorjeio... Pássaro no mato em toda parte voa torto – por causa de acostumado com as grades das árvores...”<sup>70</sup>

Tanto as expressões “não-entender, não-entender, até se virar menino” e “queria era que se achasse para ele o quem das coisas” quanto a curiosa “jogar nos ares um montão de palavras, moedal” introduzem o significado da nova poesia sob perspectiva infantil. A materialidade da composição assume o primeiro plano, no sentido em que as palavras podem ser consideradas como “moedas” (do adjetivo “moedal”) que devem ter vida própria, independentes portanto de gramáticas e outros tipos de normas organizadoras.

“Manhã?  
Era eu estar sumida de mim e todo-mundo  
me procurando na Praça  
estar viajando pelo chão  
até ficar árvores  
com a boca pendurada para os passarinhos...”<sup>71</sup>

Os últimos versos do exemplo acima apresentam algumas palavras “moedalizadas”, isto é, sem vínculos com o uso tradicional, uma vez colocadas em contextos semânticos distintos, desobedecendo à sintaxe normativa da língua portuguesa, que entende a frase como um conjunto ordenado de sujeito, verbo e predicado e classifica as palavras claramente entre adjetivos, substantivos e advérbios. Quebradas as regras, no entanto, as palavras ganham maior dinamismo e podem ser alinhadas pelo escritor em diferentes unidades semânticas do discurso. “Tarefa do poeta há de ser encontrar o equilíbrio sonoro das palavras”, disse Manoel de Barros à *Folha de S.Paulo* em 2001<sup>72</sup> procurando apontar a direção que deveria ser considerada para se compreender as sugestões pouco usuais do texto: “ficar árvores”, “viajar pelo chão” ou “com a boca pendurada”.

A acumulação sistemática de figuras, não apenas em poemas apresentados em seqüência em um livro, mas em frases ou versos de um mesmo texto, resulta no “excesso”

---

<sup>70</sup> BARROS, *Compêndio para Uso dos Pássaros*, 1999; p.5

<sup>71</sup> *Ibid.*, p.16

<sup>72</sup> Entrevista concedida a Rogério Eduardo ALVES em 2001

observado por Fabrício Carpinejar em sua dissertação de mestrado *Teologia do Traste: A Poesia do Excesso de Manoel de Barros* –trabalho no qual discorre sobre a proliferação de imagens nos versos do escritor usando como contraponto a economia estilística da obra poética de João Cabral de Melo Neto. Estaria, portanto, na acumulação a característica principal do recurso lingüístico que começa a ser definido. Tomado de um outro ângulo, o efeito do acúmulo imagético, representado principalmente por metáforas inusitadas e sinestésias elaboradas, pode ser traduzido como uma forma de composição barroca, seguindo o raciocínio de Fabrício Carpinejar:

“Qualifico como barroco em Manoel de Barros o artifício de determinar a natureza pela desordem, dispersão e pulverização de um conceito, ao ato de intensificar a variedade de atribuições do olhar e multiplicar a ambigüidade das palavras. Refere-se, acima de tudo, à superposição de imagens: o conflito de dois termos resulta num terceiro, totalmente distinto do inicial.”<sup>73</sup>

Como subproduto do barroquismo, resultado de uma apropriação livre de técnicas do barroco, pode-se identificar na obra de Manoel de Barros o “detalhismo”, sintoma do registro do olhar que se quer infantil. Da perspectiva da criança, o olho não se desprende do solo, de suas coisas minúsculas, pedras e gravetos, ou ainda, de coisas que restam no chão ou na natureza em constante mutação, e, por isso, nunca alcança o panorama dos campos ou das cercas do Pantanal. A conjunção das figuras sobrepostas em excesso com esse ângulo particular de percepção do ao redor define o espaço literário do autor, sua nova “dimensão”<sup>74</sup>.

“Desfrutado entre bichos  
raízes, barro e água  
o homem habitava  
sobre um montão de pedras.

---

<sup>73</sup> Fabrício CARPINEJAR, 2001; p.39

<sup>74</sup> A caracterização dessa síntese como base de consolidação de um novo espaço de Manoel de Barros a partir das partes constituintes do Pantanal já foi observada no estudo de Luiz Henrique Barbosa, embora de uma maneira enviesada. Escreveu o autor: “Constituída de fragmentos, a poesia de Manoel de Barros produz uma imagem cinematográfica. No entanto, se fôssemos produzir um filme a partir de sua obra, a câmera nunca poderia tomar um distanciamento para registrar uma visão panorâmica do seu objeto (...) No caso estaríamos olhando o Pantanal como uma coisa exótica, superficial (...) A obra de Manoel de Barros, embora nos fale do Pantanal, parece ir numa direção contrária.” (Luiz Henrique BARBOSA, 2003; p.91).



Dentro de sua paisagem  
–entre ele e a pedra–  
crescia um caramujo.

Davam flor os musgos...  
Subiam até o lábio  
depois comiam toda a boca  
como se fosse uma tapera.  
(...)”<sup>75</sup>

Os primeiros resultados apresentados neste *Compêndio para Uso dos Pássaros*, pouco refinados na utilização de figuras de linguagem se comparados com livros mais tardios, são marcados pelo exagero de sinestésias e pela construção de imagens inéditas a partir do cruzamento de categorias gramaticais, como entre adjetivos e substantivos ou advérbios e adjetivos –com a predominância da adjetivação– sempre colocados fora de suas relações usuais, como nos versos “Barulhinho vermelho de caju” e “Eu vinha aquela tarde pela terra/ fria de sapos.../ O azul das pedras tinha cauda e canto”, para ficar com dois exemplos.

O tipo de estranhamento que o autor provoca com essas construções tornou-se a característica mais notada pelo público leitor e, conseqüentemente, a principal de sua literatura. Por isso, sempre que se comenta ou critica a obra de Manoel de Barros, lêem-se ou ouvem-se classificações que já se tornaram clichês, como a de que sua poesia é composta por “versos entortados” e “frases fora do lugar”, ou ainda, que é representativa de uma verdadeira “lírica pantaneira” na qual se desvenda um “Pantanal particular” próprio do poeta “arejador de velhas palavras”, “encantador de vocábulos” ou “ecológico”, dono de um vocabulário composto por “palavras do manoelês” ou ainda próprias de um “manoelês arcaico” e assim por diante<sup>76</sup>.

Clichê desse mesmo gênero é a constatação recorrente de que os versos de Manoel de Barros querem remeter às origens, ao tempo antes do tempo. Se muito dessa análise deve-se ao retorno do poeta ao rural da fazenda, a fixação nas coisas pequenas garantem o ar

---

<sup>75</sup> BARROS, *Compêndio para Uso dos Pássaros*, 1999; p.51

<sup>76</sup> A escolha do livro *Compêndio para Uso dos Pássaros* para marcar uma divisão na obra de Manoel de Barros também foi feita por Pe. Afonso de Castro, em cujo estudo afirma que o volume “traz um verdadeiro projeto poético a partir da última composição (...) constitui-se em um mergulho experiencial de expressão e comunhão do mundo através do lúdico infantil” (Afonso de CASTRO, 1992; p.27). Apesar de aqui se destacar o livro, não se concorda com a divisão, e nem com a justificativa, sugerida por Afonso de Castro, que chega a dar uma importância indevida para o livro *Matéria de Poesia*, colocado no centro dessa poética que nasceria com *Compêndio para Uso dos Pássaros*. Para a leitura mitológica que aqui vai se desenvolvendo, os livros posteriores são mais significativos, como se verá adiante.

“arqueológico” dos versos. Sobre o assunto discorreu o crítico Jorge Larrosa, que publicou a antologia *Todo lo que no invento es falso* com poemas de Manoel de Barros vertidos para o espanhol. Comparando o poeta, ao qual chama de “Rimbaud visionário”, a Guimarães Rosa, escreve Larrosa no ensaio introdutório:

“... ambos buscan construir un mundo tan nuevo, tan sorprendente y tan misterioso como el que existía en el momento siguiente a la creación, un mundo aún no ordenado, sin historia, en estado de nacimiento, aún no fijado, sin límites, en estado de metamorfosis, captado como por primera vez. Y eso con la ayuda de un lenguaje que lo produzca y le haga justicia sin restarle nada de ese carácter epifánico, dejándolo tan misterioso como antes de su puesta en palabras.”<sup>77</sup>

Expressões e análises como essas só fazem repetir como um pastiche a forma de composição do escritor. As entrevistas que ele concede à imprensa, na maioria das vezes obrigatoriamente por escrito, alimentam as análises tão pouco criteriosas num ciclo que parece ser infinito e proposital. As respostas brincam com os vocábulos direcionando a leitura dos textos e dando uma falsa percepção de que o poeta está analisando seus versos, quando, na verdade, só os está prolongando no discurso que se quer cotidiano<sup>78</sup>. Disse ele à *Folha de S.Paulo*, em 2001, sobre o que considera suas influências literárias:

“Acho que cedo descobri o que mais tarde haveria de ler em Mallarmé. Que poesia não se faz com idéias, mas com palavras. Ainda novo, pelos 12 anos, eu jogava pelada com bola de bexiga na beira do rio, em Corumbá. Um menino gritou:

---

<sup>77</sup> Jorge LARROSA, 2002; p.9

<sup>78</sup> O uso consciente que Manoel de Barros faz da mídia, particularmente das entrevistas, insere o autor de uma maneira muito peculiar, enquanto usuário, na máquina do mercado contemporâneo. Suas declarações fogem ao padrão normal de revelação de dados que podem esclarecer a leitura de uma obra (cf. Fábio LUCAS, 2003) como quer Vânia Maria de Vasconcelos, sem muito rigor e com um grande grau de ingenuidade: “Teorizar a própria obra por meio de entrevistas é mais uma das qualidades do poeta Manoel de Barros. Nestas ocasiões gosta de falar apenas sobre sua poesia, evitando discorrer sobre sua pessoa. Seu assunto favorito é, na realidade, falar sobre como faz poesia, sua temática, estilo, linguagem e influências. Para conhecermos bem esta poesia é bom que estejamos sempre atentos aos depoimentos do poeta.” (Vânia VASCONCELOS, 2002; p.38). Com as entrevistas, Manoel de Barros direciona a interpretação de sua obra.

'disilimine esse, Cabeludinho'. Eu não disilimei. Mas achei uma graça no jeito do verso. Deu um som de poesia para mim."<sup>79</sup>

Uma resposta que remete imediatamente aos versos do primogênito *Poemas Concebidos sem Pecado*:

“Viva o Porto de Dona Emília Futebol Clube!!!  
–Vivooo, vivaaa, urrra!  
–Correu de campo dez a zero e num vale de botina!  
plong plong, bexiga boa  
(...)  
Mário-Maria do lado de fora fica dando pontapés  
no vento  
  
–Disilimina esse, Cabeludinho!  
plong plong, bexiga boa  
–Vou no mato passá um taligrama...”<sup>80</sup>

O tratamento “moedal” tem uma significação que ultrapassa, e ao mesmo tempo corrobora, a maneira de compor de Manoel de Barros, representando uma consciência próxima das determinações da arte contemporânea (principalmente as plásticas) que faz de suas unidades compositivas objetos independentes (e neste sentido poderiam ser realizadas inúmeras aproximações entre os versos do poeta com os traços de artistas como Paul Klee, Vassili Kandinsky ou Joan Miró, leitura que não é objetivo deste estudo)<sup>81</sup>. Pois é essa mesma materialidade plástica que, ao se considerar a epígrafe tomada pelo poeta a Guimarães Rosa, faz entender o “moedralizar” como uma forma de transformar a construção poética em puro jogo infantil, uma brincadeira de montar cuja única regra é lançar as peças para o alto e

---

<sup>79</sup> Entrevista concedida a Rogério Eduardo ALVES em 2001

<sup>80</sup> BARROS, 1999; p.15-16

<sup>81</sup> Curiosa e questionável aproximação com o Concretismo brasileiro foi feita por Luiz Henrique Barbosa no seu estudo ao mesmo tempo revelador e pioneiro em tomar a obra de Manoel de Barros seriamente. Escreveu o autor: “A poesia de Manoel de Barros parece se aproximar, em algum momento, da poesia concretista brasileira. Na sua procura de um signo-coisa, o concretismo dará à palavra a característica de um ícone, fará com que o significante adquira várias semelhanças com a coisa representada. Esse processo vai tomando uma proporção tão grande que, em certo momento dessa poética, a poesia usa o signo verbal para cair no signo puramente visual. Já em Manoel de Barros não há essa transformação da palavra em ícone, mas uma inserção das figuras dentro do texto (...), trocando um caminho análogo ao da criança em seu estágio pré-simbólico” (Luiz Henrique BARBOSA, 2003; p. 70).

recolhê-las aleatoriamente para então enfileirá-las sobre o papel em branco<sup>82</sup>. Desse ponto de vista, o universo construído em *Compêndio para Uso dos Pássaros* sugere manter a inocência tipicamente infantil na relação com as coisas, uma característica, conseqüentemente, que deve fazer parte do universo regional do poeta<sup>83</sup>. Sobre o assunto disse Manoel de Barros a Marcos Augusto Gonçalves da *Folha de S.Paulo* em 1989:

“Urbanos ou não, é certo, estamos ligados fisiologicamente à mãe-terra. Ao nosso quintal. Ao quintal de nossa infância –com direito a árvores, rios e passarinhos. O poeta promana desses marulhos. Nossa infância, explicou Gilberto Freyre, ainda vai dar canga-pés nos ribeiros por muitos séculos. Nossos centros urbanos ainda não proibem rios de correr e ter peixes. E nem irão proibir que relvas cubram os lábios do chão. Água e chão amorosamente entram-se. O poeta se escura em natureza. E será um escravo da terra, fisiologicamente. Sendo essa escravidão redentora.”<sup>84</sup>

Devido aos versos mais curtos e donos de uma agilidade imagética muito bem desenvolvida, *Compêndio para Uso dos Pássaros* contrasta com o ritmo arrastado dos versos longos de um poema como “Encontro de Pedro com o Nojo”, de *Poesias*, ou com as linhas sombrias e cheias de um lirismo sofrido de *Face Imóvel*. A impressão que se tem em *Compêndio para Uso dos Pássaros* é que o escritor conseguiu enfim domar as cores fortes que aprendera com os modernistas e que havia despejado sem perícia em suas primeiras obras. A técnica de composição agora alia o tratamento verbal desenvolvido a partir do conceito de “moedalização”, e a perspectiva que ele sugere, aos moldes da poesia de Mário e de Oswald de Andrade diferenciando-se, afinal, numa “dimensão” repleta de elementos do Pantanal e até então inédita.

---

<sup>82</sup> A aproximação com Mallarmé é obrigatória: “O papel da livre fantasia na poesia de Manoel de Barros é o de construir as imagens que não se limitam a imposições da lógica racional. Já o poder da palavra conduz o poeta a adquirir autonomia discursiva e imagética. É preciso que se dê autonomia à palavra para se chegar à atividade lúdica do discurso, a qual Mallarmé compreende como um jogo, que monta e desmonta o texto poético para se chegar à peça principal ou a nada.” (Vânia Maria de VASCONCELOS, 2002; p.10).

<sup>83</sup> Isaac Newton Almeida Ramos em seu estudo comparativo de Manoel de Barros com Alberto Caeiro observou sobre o assunto: “O olhar infantil enquanto instrumento da construção poética do mundo e da linguagem se faz como liberdade, como ato que se desvia da normalidade das relações, podendo instituir um outro universo –aquele que se sustenta com suas próprias leis.” (Isaac RAMOS, 2002; p.56).

<sup>84</sup> BARROS, 1992; p.319

Primeiro índice dessa direção está no título da série de textos que abre o volume: “Poeminhas Pescados numa Fala de João”<sup>85</sup>. Tanto o diminutivo em “poeminhas”, quanto a relação pouco usual estabelecida entre o ato de pescar e poemas corroboram para um olhar diferente, infantil. A referência a João, que ao mesmo tempo remete ao Rosa e ao filho caçula do autor, João Wenceslau, reitera a epígrafe e a nova forma de composição.

“O menino caiu dentro do rio, *tibum*,  
ficou todo molhado de peixe...  
A água dava rasiinha de meu pé.”<sup>86</sup>

O texto leve e ágil aproxima-se ainda mais do universo infantil quando o poeta dedica os versos da segunda série da primeira parte do livro a sua filha Martha Barros, hoje artista plástica e ilustradora dos livros mais recentes do autor. Com o título de “A Menina Avoada”, o tom se mantém.

“Pedro veio na calçada –ele recuava  
as mãozinhas da praça e as punha  
no bolso –era flor!  
Quando aparecia mais perto  
estava escorrendo de sol pelas pernas...”<sup>87</sup>

Na segunda parte, “Experimentando a Manhã nos Galos”, o caráter da brincadeira imiscuída na seriedade da construção programática que vai se desenvolvendo é pleno em cada verso apresentado<sup>88</sup>.

---

<sup>85</sup> Essa diferenciação temporal já está sugerida no estudo de Luiz Henrique Barbosa a partir da posição da criança na obra de Manoel de Barros: “Em seus primeiros livros, a inserção de sua poesia no universo infantil se dá através da escolha de um personagem criança. O olhar da criança construirá o mundo e o universo poético. A criança entra na sua poesia como um elemento do enunciado. Percebemos aí que seu texto é menos fragmentário, mais episódico. Já em seus livros posteriores notamos que ora Manoel de Barros irá fazer uma alusão ao pré-simbólico (...) ora mimetizará o pré-simbólico, reproduzindo uma voz infantil que se encontra na enunciação. A partir de *Compêndio para Uso dos Pássaros*, seu texto parece ir caminhando para a desconstrução da língua, para os arrombos na gramática, para a fragmentação” (Luiz BARBOSA, 2003; p.70).

<sup>86</sup> BARROS, *Compêndio para Uso dos Pássaros*, 1999; p.11

<sup>87</sup> *Ibid.*, p.18-19

<sup>88</sup> Percebe-se como esse caráter programático aqui referido, relacionado à posição de Fazendeiro do autor, é mais complexo que a simples interpretação da Poética de Manoel de Barros realizada por Vânia Maria de Vasconcelos: “(...) o poeta alia seus estudos sobre literatura e arte, em geral, a experiências vividas e sentidas para ele montar a sua temática e linguagem próprias, que formam a Poética de Manoel de Barros.” (Vânia VASCONCELOS, 2002; p.2).

“(...)  
Eu andava com meus dedos  
a colher outros frutos raros...  
Por que você já não vinha  
malhar sob os meus galhos?

Não espiei contudo  
quem escorria de mim outrora.  
Ervinhas subideiras  
trepavam de meu casaco.

Agarrado aos muros  
ainda a brotar esta flor de sonho  
um pouco de meu rosto  
ficou eivado desse lugar...”<sup>89</sup>

Ou ainda:

“(...)  
Começaram de mim a abrir roseiras bravas.  
Como as crinas a fugir rodavam cavalos  
investindo os orvalhos ainda em carne

De meu rosto viam ribeiros...

Limpendo da casa-do-vento os limos  
no ar minha voz pisava...”<sup>90</sup>

Note-se como o acúmulo de imagens adensa os versos, forçando um caráter reflexivo aos poemas que não é verdadeiro, uma vez que se realizam como textos eminentemente plásticos, no sentido de comportarem imagens meramente ilustrativas, apenas um pouco tecnicamente melhor construídas que aquelas do “Poema do Menino Inglês de 1940” de *Face Imóvel*. É a partir dessas imagens ancoradas nas figuras de linguagem encadeadas que se pode vislumbrar a nova “dimensão” que comporta tanto campo quanto cidade em síntese dialética. Esse espaço fica melhor definido quando comparado àquele que o crítico Antonio Candido denominou super-regional ao referir-se à obra de João Guimarães Rosa, isto é, um espaço entendido como resultado de uma composição que vai “entrando (...) pelo pitoresco regional

---

<sup>89</sup> BARROS, *Compêndio para Uso dos Pássaros*; 1999; p. 44-45

<sup>90</sup> *Ibid.*, p.39

mais completo e meticuloso, e assim conseguindo anulá-lo como particularidade, para transformá-lo em valor de todos”<sup>91</sup>.

Ao abandonar o pitoresco em favor da síntese, ou ainda, transcendência super-regional, a literatura pode ser contextualizada num novo momento sócio-econômico: o acirramento da consciência do subdesenvolvimento nacional. Traduzido nas palavras de Antonio Candido: “Ela [a fase ‘super-regionalista’] corresponde à consciência dilacerada do subdesenvolvimento e opera uma explosão do tipo de naturalismo que se baseia na referência a uma visão empírica do mundo; naturalismo que foi a estética peculiar a uma época onde triunfava a mentalidade burguesa e correspondia à consolidação de nossas literaturas”<sup>92</sup>.

Embora a referência seja a um autor contemporâneo de Manoel de Barros –*Grande Sertão: Veredas* é de 1956, como *Poesias*–, o conceito de super-regionalismo não pode ser apenas transferido de uma obra a outra. Mesmo que o caminho para a inédita “dimensão” pantaneira tenha semelhanças com a construção do “sertão pluridimensional” de Rosa, formado a partir da “negociação entre a modernidade urbana e a cultura tradicional oral das comunidades rurais, ou de articulação entre o espírito de vanguarda e o interesse no regional (...)”<sup>93</sup>, o resultado, ou ainda, o interesse, é diverso. Enquanto Rosa “quis e conseguiu elaborar um universo autônomo, composto de realidades expressionais e humanas que se articulam em relações originais e harmoniosas, superando por milagre o poderoso lastro de realidade tenazmente observado, que é a sua plataforma”<sup>94</sup>, no Pantanal nascente dos versos de Manoel de Barros quem reina é o próprio autor. Tanto o retorno à Fazenda, através da síntese apresentada, quanto a perspectiva infantil assumida são índices que, quando conjugados aos versos repletos de elementos autobiográficos –família e lugares– cada vez mais utilizados nas obras posteriores (como se verá à frente), colocam o poeta no centro de sua poesia e do novo espaço encontrado.

Por isso, pode-se entender o super-regionalismo que caracteriza a estruturação poética de Manoel de Barros enquanto negativo da construção do autor de *Sagarana*. Se, de um lado, o romancista mineiro arquiteta a universalização de seu espaço ficcional, Manoel de Barros

---

<sup>91</sup> Antonio CANDIDO, *Literatura e Subdesenvolvimento*, 1987; p.207

<sup>92</sup> *Ibid.*, p.162

<sup>93</sup> Sandra Guardini Teixeira VASCONCELOS, 1997-1998; p.80

<sup>94</sup> Antonio CANDIDO, 1995; p.295

concentra-se no particular de si mesmo, encontrando aí o sustentáculo de sua poesia e a única síntese possível entre o campo e a cidade<sup>95</sup>. Em outras palavras, o espaço super-regional assim concebido poeticamente torna-se o espaço de realização literária do mito Manoel de Barros, o Fazendeiro.

Entretanto, se a dimensão super-regional for examinada em suas linhas estruturais principais, ou seja, a combinação de elementos da vanguarda literária urbana com as unidades rurais do Pantanal submetidas ambas a uma voz lírica, ela pode ser compreendida paralelamente ao arcabouço econômico-social sob o ideal desenvolvimentista propagado na década de 1950, a saber, caracterizado por um embricamento particular entre o arcaico e o novo. O espelhamento assim teoricamente estabelecido permite aprofundar a compreensão dessa poesia no contexto em que compõe suas bases, reproduzidas ainda nos livros mais recentes do escritor.

Em linhas gerais, a ideologia desenvolvimentista se espalhava pelos países subdesenvolvidos da América Latina durante a década de 1950, mas, principalmente, dominava o pensamento nacional desde a propagação da política econômica do presidente Juscelino Kubitschek (na presidência entre 1956 e 1960). Esse contexto foi especificado no estudo *Ideologia do Desenvolvimento –Brasil: JK- JQ*, de Miriam Limoeiro Cardoso, da seguinte forma:

“A ideologia do desenvolvimentismo, que se instaura no Brasil como uma caracterização juscelinista da ideologia do desenvolvimento que aqui se vinha estabelecendo desde o início da década de 50, encontra outras expressões além do próprio JK e o acompanha no decorrer de sua carreira política. Contudo, ela assume o papel de ideologia dominante e toma forma mais precisa e mais global com a ascensão de JK ao Poder presidencial, ocasião em que ela expõe com maior clareza os seus objetivos e as razões que confere a si mesma.”<sup>96</sup>.

---

<sup>95</sup> Ao contrário do que os leitores de Manoel de Barros normalmente imaginam e pode ser resumido na observação de Vânia Maria de Vasconcelos: “ (...) podemos observar a preocupação do poeta em conscientizar o leitor para uma visão de mundo, do próprio cosmos, desmistificando a idéia de poesia regionalista, atributo que Manoel de Barros rejeita” (Vânia VASCONCELOS, 2002; p.76-77).

<sup>96</sup> Miriam Limoeiro CARDOSO, 1978; p.383



Caracterizada pela necessidade de uma industrialização maciça da área urbana do país no sentido de “aumentar a produção, diversificá-la, incentivar a produtividade, adequar a produção às necessidades de consumo, ampliá-las para o fortalecimento da capacidade produtiva etc.”<sup>97</sup>, a política de JK afetava diretamente a forma de produção rural, uma vez que as grandes fazendas precisariam intensificar a exploração de seus trabalhadores para acompanhar o aumento produtivo dos centros urbanos, tendo-se em vista a necessidade de barateamento da produção que alimentaria a concorrência cada vez maior da cidade, numa simplificação dos termos. Sobre esse quadro, escreveu Francisco de Oliveira em 1972 no ensaio “Crítica à Razão Dualista”:

“Esta é a natureza da conciliação existente entre o crescimento industrial e o crescimento agrícola: se é verdade que a criação do ‘novo mercado urbano-industrial’ exigiu um tratamento discriminatório e até confiscatório sobre a agricultura, de outro lado é também verdade que isso foi compensado até certo ponto pelo fato de que esse crescimento industrial permitiu às atividades agropecuárias manterem seu padrão ‘primitivo’, baseado numa alta taxa de exploração da força de trabalho.”<sup>98</sup>

Ou seja, ao mesmo tempo em que a indústria afeta o campo, provoca um recrudescimento dos modos de produção ultrapassados que estão na base da propriedade agropecuária nacional. No substrato do arranjo “conciliador”, identifica-se, entretanto, a necessidade de manutenção da ordem em meio à novidade. Nas palavras de Miriam Limoeiro Cardoso: “A perspectiva política geral é pois: mudar dentro da ordem, para garantir a ordem”<sup>99</sup>, uma vez que o “perigo político” da subversão estaria diretamente relacionado ao “problema econômico” da pobreza. Nessa perspectiva conciliatória, a interdependência foi traduzida nos seguintes termos:

“(…) A expansão do capitalismo no Brasil se dá introduzindo relações novas no arcaico e reproduzindo relações arcaicas no novo, um modo de compatibilizar a

---

<sup>97</sup> Ibid., p.112

<sup>98</sup> Francisco de OLIVEIRA, 2003; p.45-46

<sup>99</sup> Miriam Limoeiro CARDOSO, 1978; p.227

acumulação global, em que a introdução das relações novas no arcaico libera força de trabalho que suporta a acumulação industrial-urbana e em que a reprodução de relações arcaicas no novo *preserva* o potencial de acumulação liberado *exclusivamente* para os fins de expansão do próprio novo.”<sup>100</sup>

Dessa forma, explicita-se o particular embricamento entre o arcaico e o novo que pode sugerir o estabelecimento teórico em paralelo da composição literária do espaço regional de Manoel de Barros, como vem sendo apresentado. Não por acaso, a mesma conjuntura serve para a produção literária de Guimarães Rosa, já definida antes como uma conjunção entre o arcaico e o moderno. Portanto, o movimento da chamada (por Antonio Candido) terceira fase regionalista na literatura brasileira está relacionado a um momento particular em que o exótico, embora relegado a um plano inferior, continua servindo de base para a novidade. Nas palavras de Antonio Candido, o super-regionalismo aproveita ainda “a própria substância do nativismo, do exotismo e do documentário social [como] ingredientes [que] constituem a atuação estilizada das condições dramáticas peculiares a ele, interferindo na seleção dos temas e dos assuntos, bem como na própria elaboração da linguagem”<sup>101</sup>. Talvez seja à consciência dessa conciliação que o crítico Antonio Candido chamou de “consciência dilacerada” do subdesenvolvimento, que encontraria na construção sintética do super-regionalismo sua solução literária correspondente.

Daí que a aproximação entre as concepções regionais de Manoel de Barros e Guimarães Rosa pode ser traçada, apesar de objetivarem pontos contrários. À semelhança do que fez com a obra de Mário de Andrade em seu primeiro livro, Manoel de Barros toma os elementos (e a forma) da construção literária inovadora de Guimarães Rosa para, através de uma realização eminentemente lírica, fixar as bases de sua poesia, a partir da qual pode então estabelecer uma verdadeira mitologia poética, como se verá adiante.

---

<sup>100</sup> Francisco de OLIVEIRA, 2003; p.60

<sup>101</sup> Antonio CANDIDO, 1987; *Literatura e Subdesenvolvimento*, p.161-162

## CAPÍTULO 2

### ENTREMEIO JUSTIFICATIVO

#### 1. A JUSTIFICAÇÃO LITERÁRIA

A justificação literária do espaço super-regional de Manoel de Barros se dá através de uma metalinguagem fabulosa colocada em prática a partir de *Gramática Expositiva do Chão*, de 1966. Neste livro, pela primeira vez, o poeta procura aplicar a racionalidade explicativa a um lirismo próprio da poesia. O racional e o irracional (lírico) passam a ocupar assim a posição que foi do campo e da cidade –isto é, duplo de sustentação da estrutura poética– até o estabelecimento do novo regionalismo. Também é nesta segunda etapa da obra, que se estende até a publicação da antologia *Poesia quase Toda*, em 1990, que o poeta determina a posição central do alter ego Bernardo. Até aqui aparecendo como mais um dos coadjuvantes, ele será fundamental para a consolidação do autor como Fazendeiro.

A bipolaridade entre o racional e o irracional está estabelecida em *Gramática Expositiva do Chão* desde o título, que conjuga os termos “gramática” e “chão”. Se se entender gramática no sentido de uma ordenação das unidades e maneiras de articulação de suas partes constituintes, é certo que dificilmente o termo poderia ser empregado, ou melhor, normalmente não seria empregado, numa referência às coisas do chão. Em sendo-o, aproximam-se dois universos distintos, tratados “moedalmente”, para lembrar o adjetivo. De um lado, o da racionalidade da ciência, de outro, o do irracionalismo do lirismo pessoal de um autor. Essa nova marca opositora, assim como o tratamento lingüístico caracterizado como “moedal”, pode ser considerada uma das assinaturas de Manoel de Barros.

Nesse volume, o poeta procura mapear e apresentar os itens que podem ser tratados dentro de seu espaço super-regional. Isto é, há a tentativa de racionalizar o lirismo que brota do encontro entre campo e cidade ou, ao menos, conceber fundamentos racionais para a

---

construção dele. O início fabuloso do livro –no sentido em que utiliza elementos próprios da fábula– apresenta um pequeno caderno de poemas que foi encontrado com um personagem curioso: “Prenderam na rua um homem que entrara na prática do limo”. Já o título desta parte inicial, “Protocolo Vegetal”, demonstra a que ela se propõe, a saber, a burocratizar a construção poética lírica, dando-lhe um respaldo técnico de que o lirismo é possível através da palavra “protocolo”, ou seja, através de um registro oficial. Os itens que acompanham o obscuro personagem fazem parte das bases desse chão inédito. São objetos retirados da normalidade cotidiana dos itens úteis: bobinas enferrujadas, armações de guarda-chuva, rosto de boneca queimado, correntes de latão, caixa com pregos, zíperes e ruelas, pneus, muleta, relógio e muitos outros.

Curiosamente, a fabulação recai sobre si mesma resultando numa espécie de metalinguagem fabulosa, ou ainda, de confirmação fabulosa do lirismo nascente. Entre os objetos encontrados estão:

“29 folhas de caderno com escritos variados sob os títulos abaixo: a- 29 escritos para conhecimento do chão através de São Francisco de Assis, b- protocolo vegetal, c- retrato do artista quando coisa, d- a criatura sem o criador, e- você é um homem ou um abridor de lata?”<sup>102</sup>

Se o primeiro item nomeia uma reunião de versos do volume, e o segundo, a primeira série de textos da qual o trecho citado faz parte, o terceiro é o título de um livro escrito por Manoel de Barros em 2001. Alimentando-se da fabulação de seu próprio espaço literário, como que engendrando seus particulares precursores, para lembrar um texto de Jorge Luis Borges, a nova dimensão começa a ganhar corpo.

A fabulação que se vale da metalinguagem para se auto-alimentar é o tema central do livro *Matéria de Poesia*, de 1970. Como uma tentativa de organizar e apresentar ao leitor os elementos que pode usar para compor, o autor não apenas delimita seu espaço regional mas justifica-o como objeto artístico. O teor do volume está resumido no longo texto de abertura.

“Todas as coisas cujos valores podem ser  
disputados no cuspe à distância  
servem para poesia

---

<sup>102</sup> BARROS, 1992; p. 154-155

O homem que possui um pente  
e uma árvore  
serve para poesia

Terreno de 10 x 20, sujo de mato –os que  
nele gorjeiam: detritos semoventes, latas  
servem para poesia

(...)  
Cada coisa ordinária é um elemento de estima

Cada coisa sem préstimo  
tem seu lugar  
na poesia ou na geral

(...)  
Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma  
e que você não pode vender no mercado  
como, por exemplo, o coração verde  
dos pássaros,  
serve para poesia

(...)  
O que é bom para o lixo é bom para poesia

(...)  
As coisas jogadas fora  
Têm grande importância  
–como um homem jogado fora

(...)  
As coisas sem importância são bens de poesia

Pois é assim que um chevrolé gosmento chega  
ao poema, e as andorinhas de junho.”<sup>103</sup>

Composto em frases soltas e imperativas na ordem direta, o texto acima tem o efeito de estabelecer as regras da poesia que está sendo feita. Os versos funcionam como uma espécie de poética ou mesmo de manifesto que lança as bases de um novo movimento literário. A racionalidade sustentadora das estrofes que quase não se relacionam entre si, salvo pelo tema da composição da poesia, é como que abstraída entre os vieses das figuras de linguagem que se acumulam verso a verso, naturalizando sinestésias e oxímoros.

---

<sup>103</sup> Id., *Matéria de Poesia*, p.11-15

Mais expostas, as variáveis racionais podem surgir adaptadas poeticamente no processo de composição dos versos. O “explicar” que o bugre-poeta pedia no texto citado antes de *Poemas Concebidos sem Pecado* (“Entrar na Academia já entrei/ mas ninguém me explica por que essa torneira/ aberta...”), no qual a bipolaridade ganha os nomes de torneira e água, invade o ritmo distendido das frases nas formas mais características da intervenção racional, ou ainda, científica. De um lado, estão as notas de rodapé, de outro, o glossário. Elementos de uso recorrente nos livros a partir de *Gramática Expositiva do Chão*<sup>104</sup>.

O formato de notas de rodapé quando inseridas no poema de Manoel de Barros passam a integrar seu corpo, deixando mesmo o rodapé da página e interrompendo a leitura direta dos versos. A explicação, então, conjuga-se com o poético, os limites como que inexistem, mesmo porque faz-se do espaço para o racional um lugar de cultivo do lírico, acompanhando a superação do conflito cidade-campo visto antes<sup>105</sup>. Assim é, por exemplo, na nota (2) das “Páginas 13, 15 e 16 dos ‘Vinte e Nove Escritos para Conhecimento do Chão através de S.Francisco de Assis’”.

“Colear induz  
Para rã  
E caracol (2)

(2) O CARACOL – *Que é um caracol? Um caracol é: / a gente esmar / com os bolsos cheios de barbante, correntes de latão / maçanetas, gramofones / etc. / Um caracol é a gente ser: / por intermédio de amar o escorregadio / e dormir nas pedras. / É: / a gente conhecer o chão por intermédio de ter visto uma lesma / na parede / e acompanhá-la um dia inteiro arrastando / na pedra / seu rabinho úmido / e / mijado (...)*<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> Elementos que vão além do mero questionamento da ruptura do verso como normalmente se afirma: “Diria que se trata de uma ruptura sintático-semântica. Ela envolve vários aspectos, dentre eles destaco o próprio questionamento do conceito tradicional de verso. Dessa forma, estabelecem-se situações nas quais o poema em si pode ser iniciado por um enunciado e os versos podem ser apresentados sob a forma de itens (...)” (Isaac Newton Almeida RAMOS, 2002; p.22).

<sup>105</sup> A edição de 1999 de *Gramática Expositiva do Chão* (editora Record), porém, coloca no rodapé a nota que na edição da antologia (1992) está no corpo do texto. De um jeito ou de outro, no entanto, permanece o inusitado de uma nota explicativa lírica (composta em versos) a um texto poético.

<sup>106</sup> BARROS, 1992; p.167

Com a mesma finalidade, é usado o formato do glossário. No livro *Arranjos para Assobio* (1980), há um texto que se intitula: “Glossário das Transnomações em que Não se Explicam Algumas Delas (Nenhumas) – ou Menos”:

“*Cisco, s.m.*

Pessoa esbarrada em raiz de parede  
Qualquer indivíduo adequado a lata  
Quem ouve zoadas de brenha. Chamou-se de  
O CISCO DE DEUS a São Francisco de Assis  
Diz-se também de homem numa sarjeta”<sup>107</sup>

Ou

“*Poeta, s.m. e f.*

Indivíduo que enxerga semente germinar e engole céu  
Espécie de um vazadouro para contradições  
Sabiá com trevas  
Sujeito inviável: aberto aos desentendimentos como  
um rosto”<sup>108</sup>

Mas a culminância do entranhamento entre o racional e o irracional <sup>109</sup> só acontece no *Livro de Pré-Coisas – Roteiro para uma Excursão Poética no Pantanal* (1985). A ciência da arqueologia (“pré-coisas”) e a racionalidade do “roteiro” sugeridos no título do volume completam-se com o formato em prosa pelo qual o poeta optou. Retomando, mais uma vez, a necessidade explicativa do bugre, aqui parece que a racionalidade alcança sua maturidade, ao encontrar na prosa o suporte do poético, e não o contrário. Enquanto normalmente cabe ao verso livre se esgarçar para comportar o cotidiano e o racional, neste livro a fórmula se inverte, e a linha prosaica se adensa para receber o poético.

No sentido de extravasamento do verso, o tema ultrapassa os limites até aqui cultivados dentro do campo restrito do olhar infantil. Pela primeira vez, a região do Pantanal é abordada geograficamente como um local específico do Oeste nacional, capaz de ter algumas partes/cidades nomeadas, como a Nhecolândia, localizável nos mapas.

---

<sup>107</sup> Id., 1998; p.43

<sup>108</sup> Ibid., p.45

<sup>109</sup> Sobre os “poemetos definitórios”, pe. Afonso de Castro já havia chamado a atenção. Em sua leitura muito crédula afirma que os textos “são a chave para melhor compreender a abrangência dos termos empregados pelo poeta. Talvez seja um dicionário estético-poético de seu mundo-chão-pantanal.” (Afonso de CASTRO, 1992; p.40)

“Este não é um livro *sobre* o Pantanal. Seria antes uma anunciação. Enunciados como que constativos. Manchas. Nódos de imagens. Festejos de linguagem. Aqui o organismo do poeta adoece a Natureza (...) Isso é fazer natureza. Transfazer. Essas pré-coisas de poesia.”<sup>110</sup>

Nomeado e lastreado na geografia do Pantanal, o espaço super-regional é assim “anunciado”, constatado, como se sempre tivesse existido. Nesta realidade, o alter ego Bernardo ocupa posição fundamental, e o livro parece possuir a finalidade muito clara de apresentá-lo.

## 2. BERNARDO DA MATA

Logo depois da chegada do narrador a Nhecolândia, a porta de entrada para o Pantanal, o *Livro de Pré-Coisas* passa a descrever “cenários”. Da leitura deles, se percebe a constante preocupação em abordar o florescer de um mundo até então inaudito. Se se classificou o tratamento dado às palavras versificadas de “moedal”, o mesmo adjetivo deve-se aplicar à construção dos cenários. Entendendo o paralelo como decorrência de uma apropriação de um modo de enxergar a realidade, compreende-se como as partes ínfimas, das subespécies animais e vegetais ou até dos microorganismos prendem a atenção e vão apresentando esse Pantanal particular<sup>111</sup>.

“(...) Como pouco, por baixo de suas abas, lateja um agroval de vermes, cascudos, girinos e tantas espécies de insetos e parasitas, que procuram o sítio como um ventre.

---

<sup>110</sup> BARROS, 1997; p.9

<sup>111</sup> Sobre essa visão particular do Pantanal afirmou o autor a *O Estado de São Paulo* em 1997: “[Pantanal] é um lugar edênico. Eu diria adâmico. Está na origem do mundo. Parece que a formação geológica do Pantanal ainda não terminou. (...) O Pantanal é um lugar primário, não terminado, sem feições definitivas” (entrevista concedida a José CASTELLO em 1997).



Ali, por debaixo da arraia, se instaura uma química de brejo. Um útero vegetal, insetal, natural. A troca de linfas, de reima, de rúmen que ali se instaura é como um grande tumor que lateja. (...)”<sup>112</sup>

No entanto, o mergulho no natural, que muito deve ao olhar infantil e ao científico que chama à razão, só se completará com o surgimento de Bernardo, o Personagem.

“(...) Quando de primeiro o homem era só, Bernardo era. Veio de longe com sua pré-história. Resíduos de um Cuiabá-garimpo, com vielas rampadas e crianças papudas, assistiram seu nascimento. Agora faz rastros neste terreiro. Repositório de chuva e bosta de ave é seu chapéu. Sementes de capim, algumas, abrem-se de suas unhas, onde o bicho-de-porco entrou cresceu e já voou de asa e ferramentas. (...)”<sup>113</sup>

Apesar de bastante diferente do importante alter ego Pedro, que apareceu no livro *Poesias*, Bernardo possui uma função estruturadora semelhante. Como se viu antes, Pedro materializou em seu próprio corpo a fusão que a poesia de Manoel de Barros vinha desenvolvendo desde seu primeiro volume. Em Bernardo, uma vez estabelecida a dimensão super-regional, ele passa a representar a contraparte do poeta Fazendeiro. Na polarização entre o racional e o irracional, Bernardo encarna o lirismo das coisas que só o Pantanal do autor é capaz de fornecer. Assim se estrutura como parte negativa do poeta que um dia quis ser andarilho, mas acabou enraizado nas terras herdadas da fazenda.

Não surpreende, pois, que o *Livro de Pré-Coisas* seja criado em função de Bernardo. Primeiro, a apresentação do natural que o personagem encarna, seu passado, seus pensamentos, até o clímax: o registro de seu retrato em versos. No centro do livro, um caderno fabuloso se abre com versos esparsos apresentados pelo irmão de Bernardo. O nome do caderno: “Livro de Pré-Coisas”. Como contrapartida do racionalismo fazendeiro, Bernardo nasce subordinado:

“O que eu faço é servicinho à-toa. Sem nome nem dente. Como passarinho à toa. O mesmo que ir puxando uma lata vazia o dia inteiro até de noite por cima da terra. (...) O que eu ajo é tarefa desnobre (...) Tudo coisinhas sem veia na laia. Sem substantivo próprio. (...)”<sup>114</sup>

---

<sup>112</sup> BARROS, 1997, p.21

<sup>113</sup> Ibid., p.41

<sup>114</sup> Ibid., p.45-46

A posição central que o personagem ocupa no *Livro de Pré-Coisas* será traduzida no papel fulcral do alter ego na cosmogonia do universo mítico do Fazendeiro Manoel de Barros construído plenamente a partir da fase seguinte de sua poesia<sup>115</sup>.

---

<sup>115</sup> O verdadeiro Bernardo da Mata foi revelado num texto de Manoel de Barros para a revista *Caros Amigos* de junho de 1997. O texto “Bernardo Revelado” vinha acompanhado de uma foto de Manoel de Barros com Bernardo, atrás da qual está escrito “MB e B. Esse é o Bernardo Bernardão. Ele é quase árvore”. O texto do poeta apresentando o alter ego dizia: “Bernardo (em carne e osso –o sujeito, o próprio). Seu nome por inteiro: Bernardo da Mata. Nasceu em Cuiabá, em 1916. Com 18 anos apareceu na casa de meu avô, por parte de pai, no Beco Quente, pedindo um emprego. Meu avô tinha a filha mais velha doente. Era louca de pedra. Vivia trancafiada num quarto com grades. Meu avô precisava de encontrar uma pessoa para cuidar da louca: tirar pinico, limpar o quarto, levar comida, água. Bernardo foi contratado para esse serviço. Para resumir: Bernardo ficou cuidando da tia, minha tia, até ela morrer. (...) Morta a tia Mercedes, meu pai carregou Bernardo para nossa fazenda de onde nunca mais saiu. Nota-se que com o tempo Bernardo foi se enfatiando do mundo e deixou de falar. E só ouve quando quer. Porque tem o dom da inocência, passarinho senta no seu ombro etc.(...)” (João MARIANO, 1997; p.21)

## CAPÍTULO 3

### FASE MITOLÓGICA

O ápice da conjunção dos elementos de que se vale Manoel de Barros para a composição poética –a saber, a fabulação, a infantilização do olhar e da linguagem, a referência às unidades naturais do Pantanal e a metalinguagem justificativa–, se dá a partir do livro *Concerto a Céu Aberto para Solos de Ave*, publicado em 1991. A forma fabulosa alcança, então, sua envergadura máxima ao servir para uma intensa função mitologizante do espaço super-regional, entendido como um espaço literário de produção de uma mitologia em cujo núcleo encontra-se o poeta Fazendeiro. Pela primeira vez, os artifícios que antes apareciam quase que sempre isolados ao longo dos volumes articulam-se para um objetivo comum: a criação de uma estrutura mitológica. Uma estrutura, portanto, fixadora de uma hierarquia e geradora e mantenedora de um universo que serve ao escritor.

Como se estivesse constantemente realimentando-se e apurando-se, a fase da constituição da mitologia é a mais longa, perdurando até os mais recentes livros, embora sua formação concentre-se até *Retrato do Artista Quando Coisa*, de 1998, passando depois, nos volumes mais recentes, a uma depuração do mitológico, como se verá no capítulo seguinte. Por isso, abandona-se a partir daqui a análise título a título, que de certa forma estava sendo feita, em favor de generalizações que se pretendem mais didáticas, porém não simplificadoras, para a leitura dos poemas publicados a partir de 1991. As pequenas variações percebidas serão analisadas oportunamente.

Nesse sentido, podem-se destacar três aspectos principais na poesia escrita de *Concerto a Céu Aberto para Solos de Ave* até *Poemas Rupestres*, de 2004. São eles: a valorização da própria infância do autor, o retorno aos textos anteriores (em versos ou em referências indiretas) e a constelação de alter egos.

## 1. RETORNO À INFÂNCIA

Simultaneamente à “moedalização” da linguagem que estrutura a poesia, o olhar infantil é responsável por uma volta no tempo ao inundar os versos de personagens, paisagens e objetos da época do escritor enquanto criança. Se os elementos biográficos, especificamente os infantis, estavam presentes desde o primeiro livro, *Poemas Concebidos sem Pecado* (1937), é a partir de *Concerto a Céu Aberto para Solos de Ave* que passam a servir para a construção de um espaço super-regional de características mitológicas. Desse ponto de vista, a referência ao passado (infantil) pode ser comparada ao retorno à fonte do mitológico empreendido pelo ritual. (“(...) O homem é contemporâneo à cosmogonia e à antropogonia, porque o ritual o projeta para a época mítica do princípio de tudo”<sup>116</sup>). Alguns poemas assumem o tom inaugural:

“Quando menino encompridava rios.  
Andava devagar e escuro –meio formado em  
silêncio.  
Queria ser a voz em que uma pedra fale.  
Paisagens vadiavam no seu olho.  
Seus cantos eram cheios de nascentes.  
Pregava-se nas coisas quanto aromas.”<sup>117</sup>

Ou no mais explícito “Prefácio”:

“Assim é que elas foram feitas (todas as coisas)-  
sem nome.  
Depois é que veio a harpa e a fêmea em pé.  
Insetos errados de cor caíam no mar.  
A voz se estendeu na direção da boca.  
Caranguejos apertavam mangues.  
Vendo que havia na terra  
dependimentos demais  
e tarefas muitas–  
os homens começaram a roer unhas.  
Ficou certo pois não  
que as moscas iriam iluminar

---

<sup>116</sup> Mircea ELIADE, 1992; p.30

<sup>117</sup> BARROS, 1991; p.47

o silêncio das coisas anônimas.  
Porém, vendo o Homem  
que as moscas não davam conta de iluminar o  
silêncio das coisas anônimas—  
passaram essa tarefa para os poetas.”<sup>118</sup>

† A infância que se quer universal nos versos acima não consegue se esconder sob os lugares-comuns da poesia de Manoel de Barros. As unidades retomadas como primordiais só existem no espaço regional do autor, composto por “moscas”, “harpa”, “fêmea”, “caranguejo” etc.. O primordial está estabelecido literariamente. O que não impede a sobrevivência do mito a partir da fabulação. Uma vez fixada a mitologia a partir de uma experiência antiga (mesmo que fabulosa), o retorno à primeira é a forma de viver a realidade da segunda posteriormente, depois que o tempo primordial é passado<sup>119</sup>. Nas palavras de Mircea Eliade:

“O mito é ‘tardio’ apenas em sua formulação; mas seu conteúdo é arcaico, e refere-se aos sacramentos –isto é, aos atos que pressupõem uma realidade absoluta, uma realidade que é extra-humana.”<sup>120</sup>

Pois é a localização do “conteúdo arcaico”, ou seja, do tempo das coisas “sem nome” que Manoel de Barros determina definitivamente em *Concerto a Céu Aberto para Solos de Ave* através da definição do Centro produtor de sua mitologia no interior do espaço super-regional, entendendo-se como Centro o “âmbito do sagrado, a zona da realidade absoluta”.

“Chegar ao centro equivale a uma consagração, uma iniciação; existência profana e ilusória de ontem dá lugar a uma nova, a uma vida que é real, duradoura, eficiente.”<sup>121</sup>

---

<sup>118</sup> Ibid., p.49

<sup>119</sup> É comum e alimentada pelo poeta a ligação de seus textos com a busca do originário (no sentido de arcaico), tanto que chama alguns de seus termos recorrentes, como árvore, pássaro e água, de “arquissemas”. Numa análise filosófica da poesia de Manoel de Barros, Alberto Pucheu escreve sobre o autor: “Falamos que se trata de um poeta-pensador, sendo, desta forma, aquele que traz a *escureza* para a origem da poesia. É necessário entender que *escureza*, *origem* e *poesia* acenam numa mesma dinâmica de manifestação do real, como indica o quinto dos exemplos acima [Nos poetas há uma fonte que se alimenta de escuros] fazendo uma ligação entre *escuro* e *fonte*” (Alberto PUCHEU, s/d; p.4)

<sup>120</sup> Mircea ELIADE, 1992; p.33

<sup>121</sup> Ibid., p.25-26

Esse Centro do mundo, onde o “céu e a terra se encontram” numa alquimia reprodutora eterna, está definido logo na abertura da primeira parte do volume com o título de “Introdução a um Caderno de Apontamentos”, cujos versos remontam a uma época em que as raízes familiares do Fazendeiro estavam representadas pelo Avô do menino-poeta, anterior ainda ao Cabeludinho macunaímico desenhado em *Poemas Concebidos sem Pecado*:

“Quando arrancaram das mãos do Tenente  
Cunha e Cruz a bandeira do Brasil, com a  
retomada de Corumbá, na Guerra do Paraguai,  
meu avô escorregou pelo couro com a sua  
pouca força, pegou do Gramofone, que estava  
na sala, e o escondeu no porão da casa.  
(...)  
Em 1913, uma árvore começou a crescer no  
porão, por baixo do Gramofone.  
(Os morcegos decerto levaram a semente.)  
Um guri viu o caso e não contou pra ninguém.  
Toda manhã ele ia regar aquele início de planta.  
O início estava crescendo entrelaçado aos  
pedaços de ferro do Gramofone.”<sup>122</sup>

O pequeno trecho acima do longo poema discursivo permite identificar algumas características fundamentais da construção do Centro mitológico em curso<sup>123</sup>. Em primeiro lugar, sua versificação. Ao provocar uma divisão em versos quase que forçada do texto narrativo, o autor deixa clara sua preocupação em dar uma roupagem poética ao comum da prosa, considerando-se que os acontecimentos cotidianos podem ser melhor escandidos nas linhas prosaicas. Com esse artifício, o escritor reveste, embora apenas aparentemente, o real de poesia, ao mesmo tempo em que a artificialidade com que as quebras das frases são

---

<sup>122</sup> BARROS, 1991; p.9-10

<sup>123</sup> O destaque para esta parte do livro já havia sido dado por pe. Afonso de Castro, numa outra linha de interpretação: “[‘Introdução a um Caderno de Apontamentos’] narra o ponto alto de conhecimento poético atingido por seu avô e registrado em um caderno. O conhecimento poético-realizante do avô, passado no caderno, foi confiado ao poeta infante, que se vê capaz de compreender esta verdadeira realização poética. O poeta infante está apto a penetrar no mistério da realidade maior do aprofundamento do mistério do devir e do ser. Pelo devaneio, o poeta foge do império de todos os limites do tempo, está pronto e apto a experimentar o mistério revelado pelo avô: a realidade sonhada e construída pela palavra, além de todos os limites do tempo e das coisas aparentes. É um mergulho na profundidade do ser. Após esta experiência, a realidade é vista de forma diferente.” (Afonso de CASTRO, 1992; p.53)

realizadas valoriza a forma narrativa, que é a utilizada tradicionalmente para se contar ou compor um mito. Em segundo lugar, o trecho permite identificar a inserção de alguns índices da realidade (ou de elementos que se querem reais) própria da natureza do Centro. O retorno a essa fonte geradora está, ainda segundo Mircea Eliade, ligado ao desejo de se reencontrar a “realidade absoluta”:

“Evidentemente, para a mentalidade arcaica, a realidade manifesta-se como uma força, eficiência e duração. Daí que a realidade em destaque é a sagrada; porque apenas o que é sagrado *existe* de maneira absoluta, agindo com eficiência, criando coisas e fazendo com que elas perdurem. Os inúmeros gestos de consagração de partes e territórios, objetos, homens, etc. revelam a obsessão primitiva com o real, sua sede pelo ser.”<sup>124</sup>

No que se refere aos versos de Manoel de Barros, o movimento pela busca, ou ainda, pela construção de uma realidade definida em sua “força, eficiência e duração” que garanta a consolidação do Centro e a partir da qual a mitologia do autor consiga ser estruturada segue um caminho diferenciado por ser empreendida dentro de um texto literário. Nesse universo eminentemente ficcional, o estabelecimento do tempo passado no qual está o Avô, resultado de um imbricamento entre variáveis reais (Guerra do Paraguai, referências geográficas, ano 1913) e outras fabulares ou dúbias (Avô, Tenente), assume a função da experiência primeira da vivência originária de uma mitologia, ela também muitas vezes ambígua entre a lenda e o acontecimento. Assim, a construção mitológica operada aproxima-se da concepção contemporânea do mito, fruto da criação de um autor, que, para usar a expressão de Jean-Claude Carrière em “Juventude dos Mitos”, no livro *O Olhar de Orfeu*, organizado por Bernadette Bricout, gera mitos que não sabem que são mitos (como Fausto ou Don Juan, por exemplo). Papel fundamental está a cargo da utilização do artifício formal como identificado acima. Através de uma construção essencialmente híbrida entre a prosa e a poesia, no que elas possuem de antitético, alcança-se o substrato de realidade essencial para a configuração do núcleo mitológico.

---

<sup>124</sup> Mircea ELIADE, 1992; p.23

Tomando-se as partes específicas dos elementos criados literariamente por Manoel de Barros, e que são suas verdadeiras unidades de mitologia, chama a atenção o fato de que o poeta, em praticamente nenhum momento<sup>125</sup>, menciona caracteres mitológicos tradicionais, ou seja, retirados de mitologias gregas ou latinas, ou mitos regionais, que são abundantes na região do Pantanal. A preferência recai sempre sobre seres que podem ser observados em um substrato real. O que significa que nenhum de seus alter egos (ou mesmo outros personagens, sejam animais ou humanos) pode ser aproximado, por exemplo, de uma figura lendária da região do Pantanal como o Mãozão, “entidade protetora dos animais e das plantas, também semelhante ao pai do mato. Pelo poder de extraviar as pessoas, é confundido com o saci”<sup>126</sup>, no sentido de ter sido influenciado por uma ou mais características próprias daquele ser. O mesmo acontece com referência ao Cavalinho d’Água, que “é objeto de admiração por dois motivos: não apresenta forma monstruosa e simboliza um estado selvagem e natural. Por conta disso, ataca os animais presos em currais próximos aos rios”<sup>127</sup>, ou ainda ao Lobisomem, que “persegue as pessoas, assustando-as, ou rouba as carnes dependuradas no varal para secar”<sup>128</sup>.

Organizados, respectivamente, em mitos do Mato, da Água e Gerais, os três exemplos representam apenas uma pequena amostra da complexidade mítica que ocupa o imaginário dos habitantes da região do Pantanal, como se pode apreender da pesquisa de campo cujo resultado está apresentado no livro *Entre Histórias e Tererés: O Ouvir da Literatura Pantaneira*, que se baseou no levantamento de lendas e mitos a partir dos contadores de história da região mato-grossense. Sobre a importância desse imaginário, escreve Frederico Fernandes:

“Esses mitos, de certa forma, são resultado da tendência que os pantaneiros têm em representar a terra como se ela possuísse arbítrio e animação, empregando para isso entes zoomorfizados ou antropomorfizados. Não deixam também de revelar

---

<sup>125</sup> Como se verá adiante, a única referência clássica identificável, embora apenas sugerida, é a Pã.

<sup>126</sup> Frederico Augusto Garcia FERNANDES, 2001; p.187

<sup>127</sup> Ibid., p.149-150

<sup>128</sup> Ibid., p.126



respeito e veneração por ela, chegando, em alguns casos, a tratá-la como se fosse o umbigo do mundo.”<sup>129</sup>

Embora Manoel de Barros não cite seres imaginários, percebe-se que a noção da terra como “umbigo do mundo” e detentora de uma vida própria está presente. A citação explícita da Guerra do Paraguai (“Quando arrancaram das mãos do Tenente / Cunha e Cruz a bandeira do Brasil, com a / retomada de Corumbá, na Guerra do Paraguai, / meu avô escorregou pelo couro com a sua / pouca força, pegou do Gramofone, que estava / na sala, e o escondeu no porão da casa.”), travada entre a Tríplice Aliança (Brasil, Argentina e Uruguai) contra o Paraguai que, sob um regime ditatorial, tentava dominar as terras brasileiras, deixa claro que o espaço determinado é o da região oeste do país, cujas fronteiras durante os anos de guerra, uma das mais sérias entre as poucas nas quais o Brasil se envolveu, eram defendidas pela população local. Bastou que a bandeira nacional fosse roubada para que o nativo reagisse em defesa, no caso, de seu Gramofone, identificado não apenas como uma preciosidade material, mas como um símbolo da classe social dominante, a dos poucos e poderosos proprietários daquela região; além de representar um índice de conhecimento e vivência próxima ao “progresso” da cidade, privilégio dos poucos afortunados que podiam usufruir o asfalto urbano naquelas imensidões territoriais pobres.

Ao mesmo tempo em que a justaposição de elementos tão díspares, como o Gramofone e a invasão militar da região, lembra o desequilíbrio cômico-irônico das composições modernistas de primeira época, acirrada pelo inusitado do gesto do personagem, percebe-se claramente uma alteração no teor da construção quando comparada com aquelas de *Poemas Concebidos sem Pecado*. O humorismo aqui desenvolvido remete diretamente à construção oswaldiana autêntica, como apresentada nos textos de *Pau Brasil* e lida por Roberto Schwarz. Se a piada homogeneizava a aproximação crítica entre o colonial e o moderno na literatura de Oswald de Andrade, aqui são os limites entre a ficção e o fato que a leveza cômica tenta despistar. Através desse movimento, Manoel de Barros consegue definir literariamente um Centro, ligado ao universo infantil, que é a fonte de sua mitologia pessoal enraizando-o numa realidade parcialmente ficcional ou fabulosa. Fica então estabelecido um

---

<sup>129</sup> Ibid., p.40-41

ponto ao qual o autor pode se remeter e que deve sustentar a estrutura mitologizante de seu espaço super-regional.

\*\*\*

As linhas de sustentação do Centro mitológico podem ser lidas paralelamente às demais dicotomias que marcam a literatura de Manoel de Barros. Seja a combinação de variáveis tomadas à cidade e ao campo ou a condensação do correspondente duplo racional/irracional, a tradução dos pares estruturais do espaço super-regional está presente na fonte geradora da mitologia pessoal do poeta (Centro). A percepção das estruturas completa-se com o Gramofone, objeto urbano de reprodução sonora que, enquanto remete à cidade grande também se prende ao fazer artístico, reproduzidor que é do som criado tecnicamente. Ao se encontrarem no porão da casa, o Gramofone, a natureza do Pantanal e o fazer artístico (a própria composição do poema) fundem-se campo (natureza) e cidade (Gramofone), ferro e vegetal, como elementos estruturais do Centro mitológico, tornando definitiva as bases de uma realidade literária que alimenta o espaço super-regional (“Toda manhã ele ia regar aquele início de planta. / O início estava crescendo entrelaçado aos / pedaços de ferro do Gramofone.”). Mesmo o par racional/irracional está inserido no texto através da utilização dos parênteses explicativos em “Os morcegos decerto levaram a semente” e em “A anhuma é um pássaro grande, que muda de/ prosódia quando alguma chuva está por vir”, explicações que remetem ao glossário e às notas de rodapé utilizadas pelo autor.

Dentro dessa verdadeira “espiral espelhada” na qual os vários níveis sempre se remetem uns aos outros numa infinita reprodução estrutural entre as partes, está a referência às fronteiras reais (em contraste com as teóricas destacadas) sugeridas pela menção à Guerra do Paraguai. Mais que um mero índice de realidade, a guerra aplica a desintegração dos limites a uma geografia específica. Se não, veja-se o que anotou Nelson Werneck Sodré sobre o período pós-Guerra do Paraguai:

“Fixavam-se os limites territoriais, em definitivo, mas não se poderiam fixar barreiras, nem impedir a infiltração a elementos que se haviam acostumado a percorrer a zona sul-mato-grossense, considerada, em muitas partes, como pertencendo ao seu

país. O fim da luta, em vez de acarretar uma delimitação permanente, um divórcio entre os grupamentos de origem brasileira e de origem paraguaio-guarani, contribuiria para entrelaçá-los, confundi-los cada vez mais.”<sup>130</sup>

A transposição permanente dos limites teoricamente apresentados encontra um contraponto na realidade alagadiça do Pantanal, ambiente real fornecedor de elementos para a constituição mitológica do autor. A dissolução dos limites é paralela ao movimento das águas dos rios pantaneiros que deixam seus leitos regularmente para fecundar os vastos campos dos estados de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul. A leitura simbólica do movimento das águas e, por conseguinte, da transposição das várias fronteiras (margens do rio/planície, fronteiras do país, cidade/campo, racional/irracional) pode ser estabelecida como a interpenetração da natureza, do objeto e do humano consolidando a forma da criação mitológica ou, mais especificamente, do primeiro pensar mitológico como integrante da constituição do Centro no interior do espaço super-regional:

“Essas particularidades do pensamento mitológico são conseqüência do fato de que o homem ‘primitivo’ ainda não separava miticamente a si mesmo do mundo natural circundante e transferia para os objetos naturais as suas próprias características, atribuía a esses objetos vida, paixões humanas, atividade econômica consciente e útil, possibilidade de se apresentar com face física antropomorfa e ter organização social etc.”<sup>131</sup>

Curiosamente, as referências aos limites constitutivos passam a materializar-se metaligüisticamente no texto poético, e não são mais apenas sugeridas teoricamente. Opera-se uma realização da sugestão. Primeiro instrumento desse movimento, a figura do Avô, composta como uma espécie de Outro, símbolo que carrega todas as fronteiras determinadas em sua natureza supostamente real, fixa o sugerido em seu corpo. Por isso, ele renasce com o desabrochar da árvore-Gramofone no meio do salão e para além do telhado, sobre as copas das árvores e do verde mato-grossense. E, a julgar pela citação do Pentecostes, o corpo

---

<sup>130</sup> Nelson Werneck SODRÉ, 1990; p.100

<sup>131</sup> E. M. MIELIETINSKI, 1987; p.191

original assume sua face espiritual e hegemônica, uma espécie de espírito (ou mito) “religioso” renascido de entre os escombros da civilização, mas repleto de uma nova realidade<sup>132</sup>.

“No Pentecostes, a árvore e o Gramofone  
apareceram na sala  
O avô ergueu a mão.  
Depois apalpou aquele estrupício e pôde  
reconhecer, com os dedos, algumas reentrâncias  
do Gramofone.  
A árvore frondara no salão.  
Meu avô subiu também, preso nas folhas e nas  
ferragens do Gramofone.  
Pareceu-nos, a todos da família, que ele estava  
feliz  
Chegou a nos saudar com as mãos.  
O pé-direito da sala era de dois metros e a telha  
era vã.  
Meu avô flutuava no espaço da sala entrelaçado  
aos galhos da árvore e segurando o seu  
Gramofone.”<sup>133</sup>

O Centro que vai sendo estabelecido e preenchido de “realidade” abriga a ficção que a mesma metalinguagem que cria o Avô estabelece. Dessa vez, a referência é a um Caderno de Apontamentos, que empresta o nome ao longo poema narrativo “Introdução a um Caderno de Apontamentos”. Um artifício muito próprio de Manoel de Barros e que remete às formas de fabulação borgeanas, construídas a partir de pseudo-justificativas ficcionais.

“Doze dias antes de sua morte meu avô me  
entregou um CADERNO DE APONTAMENTOS.  
Os pássaros iam carregando os trapos  
esgarçados do corpo de meu avô.

---

<sup>132</sup> A referência bíblica na obra de Manoel de Barros é recorrente. Além de normalmente lembrar sua vida no colégio de padres ou o aprendizado da poesia a partir de Padre Antonio Vieira, alguns versos de Manoel de Barros são eminentemente bíblicos, como, por exemplo, “No descomeço era o verso”, citado por José Luiz LANDEIRA: “... percebe-se que o poeta apropria-se do discurso mítico/religioso já validado pela coletividade falante receptora, utilizando-o para a construção do seu discurso poético, unindo num mesmo fio discursivo, o lírico e o sagrado.” (José LANDEIRA, 2000; p.47-48). Essa relação está no eixo da dissertação de Fabrício Carpinejar, que enxerga na obra de Manoel de Barros uma espécie de Teologia do Traste (Cf. Fabrício CARPINEJAR, 2001).

<sup>133</sup> BARROS, 1991; p.10-11

Ele morreu nu.  
Falam que meu avô, nos últimos anos, estava  
sofrendo do moral.  
Por tudo que leio nesses apontamentos, pela  
ruptura de certas frases, fico em dúvida se esses  
escritos são meros delírios ônticos ou mera  
sedição de palavras.  
Metade das frases não pude copiar por ilegíveis.”<sup>134</sup>

O artifício metalingüístico possui dois campos de ação inter-relacionados. Se, de um lado, alimenta a fábula a partir de referências à ficção criada pelo literário, de outro, fomenta uma realidade através da constante auto-citação fabular. Conjugando realidade e fábula numa “verdade fabulosa”, a “realidade absoluta” da ficção compromete-se com a da posição social do autor. Em outras palavras, a metalinguagem fabulosa estabelece um Centro para um espaço regional no qual existe o Fazendeiro como integrante de uma estrutura mitológica. Nesse sentido, o movimento de auto-alimentação do texto pode ser visto sob o viés apresentado pelo crítico Alfredo Bosi em *O Ser e o Tempo da Poesia*:

“A estrutura que subjaz à poética da metalinguagem é o mito capitalista e burocrático da produção pela produção, do papel que gera papel, da letra que gera letra, da rapidez (*time is money*), da eficácia pela eficácia (o que interessa é o efeito imediato); em Marinetti, da violência pela violência: *guerra sola igiene del mondo*.”<sup>135</sup>

Embora a alusão ao capitalismo ou à burocracia na literatura de Manoel de Barros não seja direta, apesar das claras referências feitas às classes sociais, a reprodução metalingüística que seus versos empreendem possui a mesma função sugerida pelo crítico, ou seja, a da reprodução de uma ideologia. No caso, a reprodução de um ponto de vista a partir do qual (e no qual) existirá o Fazendeiro. Para usar os termos da citação anterior, o capitalismo de que o Fazendeiro é o representante nos limites ocidentais do país reproduz-se em cada um dos volumes ao reafirmarem os elementos da dimensão na qual o proprietário e seus bugres

---

<sup>134</sup> Ibid., p.13

<sup>135</sup> Alfredo BOSI, 2003; p.172

habitam. Um movimento que, em outras palavras, pode ser lido paralelamente à conceituação de Alfredo Bosi para ideologia:

“A ideologia não aclara a realidade: mascara-a, desfocando a visão para certos ângulos mediante termos abstratos, clichês, slogans, idéias recebidas de outros contextos e legitimadas pelas forças em presença. O papel mais saliente da ideologia é o de cristalizar as divisões da sociedade, fazendo-as passar por naturais (...)”<sup>136</sup>

Parafraseando o crítico, a literatura que é construída tendo por base a dimensão super-regional engendra um ponto de vista social particular a partir do qual é apresentada não apenas a região natal do autor Fazendeiro, mas seus subordinados alter egos (como se desenvolverá adiante). Enquanto artifício estético, o contato com os versos automaticamente determina o olhar parcial do leitor, obtendo assim um efeito próximo ao da ideologia. Trabalhando-se metaligüisticamente com o processamento de imagens e informações, a ideologia perpetua-se e incrementa-se a cada rodada, a cada retorno ao longo do tempo.

Portanto, a auto-alimentação tem um sentido particular na poesia de Manoel de Barros e, este sim, distante da concepção metalingüística definida por Alfredo Bosi: a metalinguagem de Manoel de Barros é um instrumento para a construção de sua própria mitologia.

“O seu [do mito] vetor de significação parece ser absolutamente esquivo à ordem burguesa. Ao passo que o discurso desta quer manipular a natureza e a alma em nome do progresso de uma classe, a fala mitopoética deplora as úlceras que o dinheiro fez e faz na paisagem (...) e tenta reviver a grandeza heróica e sagrada dos tempos originários, unindo lenda e poesia, *mythos* e *epos*.”<sup>137</sup>

Ao utilizar a metalinguagem como instrumento de construção mitopoética, Manoel de Barros conjuga, de um lado, a presença da força capitalista do Fazendeiro, de outro, a própria mitologia nascente do escritor enraizado na região do Pantanal. Talvez esteja neste definitivo

---

<sup>136</sup> Ibid., p.168

<sup>137</sup> Ibid., p.173

passo o alicerce sobre o qual o Fazendeiro pode enfim justificar-se no universo de uma extensa obra. Nas palavras citadas acima, a retomada da “grandeza heróica e sagrada dos tempos originários” servem a Manoel de Barros como fundamentação à ordem capitalista e burguesa rural que alimenta sua mitologia particular. Seus “mythos” e “epos” são processados pela engrenagem metalingüística que gira ao redor da figura do Fazendeiro.

A unidade poética assume, como principal característica, a produção de uma mitologia num imbricamento ideológico, literário e histórico. A obra acaba por se caracterizar como uma espécie de engrenagem produtora e reprodutora.

## 2. AS ENGENAGENS DO MITO

Enquanto artifício de maior visibilidade na constituição do espaço super-regional, a metalinguagem fabulosa organiza-se em engrenagem de produção e reprodução mitológica. O caráter justificativo identificado antes agora se consolida como estrutura através da fábula que se equilibra entre a ficção e o fato segundo o olhar infantil do escritor. No núcleo do universo mítico cujas entranhas são expostas, as experiências e as “coisas” remetem ao seu criador, que procura proliferar a realidade construída e, conseqüentemente, naturalizar sua posição social. Pode-se mais uma vez aproximar o movimento ao comportamento primitivo como anotado por Mircea Eliade:

“(…) É mais provável que o desejo sentido pelo homem das sociedades tradicionais, no sentido de recusar a história, e de confinar-se a uma infinita repetição dos arquétipos, esteja nos dando o testemunho de sua sede pelo real, e seu terror pela ‘perda’ de si mesmo, deixando-se dominar pela falta de significado da existência profana.”<sup>138</sup>

Depois da definição de seu Centro arquetípico em *Concerto a Céu Aberto para Solos de Ave*, Manoel de Barros passa a reapropriar-se dos elementos de seu universo, muitos deles

---

<sup>138</sup> Mircea ELIADE, 1992; p.81

já definidos nos primeiros livros. A possibilidade de retomada explica-se pela concretude do substrato estabelecido pelo Centro onde impera o Avô. Tendo um núcleo de realidade, as variações sobre o mesmo tema conseguem definir um ponto inicial ao qual é possível retornar, tomando-se o movimento em seu sentido mitológico, e, logo, sustentar toda uma mitologia. Não por acaso, o título do primeiro livro depois de *Concerto a Céu Aberto para Solos de Ave* é *O Livro das Ignorâncias*, publicado em 1993. A ironia está em que, desde a grafia de “ignorâncias”, que se quer arcaica (no sentido de fundadora), até o conteúdo da obra, a estrutura mitológica é reproduzida por meio de um movimento metalingüístico consciente. No primeiro texto da terceira parte do volume, intitulada “Mundo Pequeno”, assiste-se ao pleno funcionamento das engrenagens do mito. A referência é à tenra infância do autor, agora um pouco mais crescido que o “guri” que regava a árvore no porão do Avô. Cabeludinho brinca com os limites das coisas.

“O mundo meu é pequeno, Senhor.  
Tem um rio e um pouco de árvores.  
Nossa casa foi feita de costas para o rio.  
Formigas recortam roseiras da avó.  
Nos fundos do quintal há um menino e suas latas  
maravilhosas  
Seu olho exagera o azul.  
Todas as coisas deste lugar já estão comprometidas  
com aves.  
Aqui, se o horizonte enrubesce um pouco, os  
besouros pensam que estão no incêndio.  
Quando o rio está começando um peixe,  
Ele me coisa  
Ele me rã  
Ele me árvore.  
De tarde um velho tocará sua flauta para inverter os  
ocazos.”<sup>139</sup>

Mesmo se não se fizer menção às citações anteriores dos elementos que compõem o texto acima, como a casa, o rio, as árvores, o quintal, a avó e o menino imaginoso –ou a “Pedido Quase uma Prece”, poema citado no primeiro capítulo desta análise e do qual são glosados os elementos neste “O mundo meu é pequeno, Senhor”–, é impossível deixar de

---

<sup>139</sup> BARROS, 1993; p.75



encontrá-los nos volumes seguintes. É o caso, por exemplo, de *Livro sobre Nada* (1996): “Retiro semelhanças de pessoas com árvores/ de pessoas com rãs/ de pessoas com pedras”<sup>140</sup> ou *Ensaios Fotográficos* (2000): “A lata morava no quintal da minha casa entregue/ às suas ferrugens./ E o peixe no rio./ Veio um dia entrou uma enchente no quintal da/ minha casa.”<sup>141</sup>, para citar apenas dois.

Os elementos conformam uma dimensão super-regional, transposta aqui como um espaço particular, mágico e fantástico, no qual as forças que mantêm as unidades próximas extrapolam as relações tradicionais cotidianas entre elas, de onde decorre a definição de que as coisas desse lugar estão “comprometidas/ com aves”. O inusitado da expressão particulariza as relações no quintal como se construindo um mundo à parte, o chamado “mundo pequeno”, que, embora pareça destituído de uma referência real, remete ao Centro gerador através da personagem da Avó (Avô), importante incentivadora, consciente ou não, da transformação de Cabeludinho em escritor, quando ainda estudante de Direito no Rio de Janeiro. Numa “carta acróstica”, escreveu o poeta em *Poemas Concebidos sem Pecado*, seguindo a linha modernista que caracterizou seus primeiros textos:

“Carta acróstica:

‘Vovó aqui é tristão  
Ou fujo do colégio  
Viro poeta  
Ou mando os padres...’

Nota: Se resolver pela segunda, mande dinheiro para comprar um dicionário de rimas e um tratado de versificação de Olavo Bilac e Guima, o do lenço.”<sup>142</sup>

Na forma de lembrança de um passado distante, o poeta volta à Avó em *Memórias Inventadas - A Infância* (2003), volume que será analisado mais adiante:

“Quando a Vó me recebeu nas férias, ela me apresentou aos amigos: Este é meu neto. Ele foi estudar no Rio e voltou de ateu. Ela disse que eu voltei de ateu. Aquela preposição deslocada me fantasiava de ateu. (...) Minha avó entendia de

---

<sup>140</sup> Id., *Livro sobre Nada*, 2000; p.51

<sup>141</sup> Id., *Ensaios Fotográficos*, 2000; p.39

<sup>142</sup> Id., 1999; p.21

regências verbais. Ela falava de sério. (...) Aprendi nessas férias a brincar de palavras mais do que trabalhar com elas. (...)”<sup>143</sup>

No entanto, apesar da fundamentação pela realidade do Centro, é somente a partir da construção fabulosa que se pode justificar a percepção alterada dos besouros, que assumem uma dimensão pouco natural ao associarem as cores do pôr-do-sol, do céu enrubescido, às de um incêndio. O enviesamento da descrição dos insetos caracteriza assim uma mudança na perspectiva a partir da qual as coisas circundantes são vistas dentro dos limites estabelecidos pelos lugares-comuns de Manoel de Barros.

Em termos de organização do texto, percebe-se como o autor dispõe de maneira diferente os versos de “O mundo meu é pequeno, Senhor” (de *O Livro das Ignorâncias*) e de “Introdução a um Caderno de Apontamentos” (de *Concerto a Céu Aberto para Solos de Ave*) na folha de papel. O prosaísmo que definia a narratividade mitológica deste último texto perde-se agora numa estrutura na qual sobressai o caráter poético do conjunto. O conteúdo prosaico aqui se deixa suplantar pela forma artisticamente desenvolvida. O destaque dado, através da quebra do verso, ao termo “maravilhosas” contamina o espaço como um eixo que se relaciona diretamente com “aves” e, mais adiante, com a série de frases curtas que começa com “Ele me coisa”. Lidas na vertical, são expressões que definem a percepção do menino imaginoso que constrói seu mundo com as latas e “exagera o azul”.

A estilística do “maravilhamento” do espaço está relacionada à alteração do ponto de vista do personagem. Infantilizada, a nova perspectiva do menino concorre para a fabulação do real. Curiosamente, a mudança de percepção não afeta a variedade léxica do poema, que não utiliza termos e estruturas que se querem infantis, como os encontrados, por exemplo, em *Compêndio para Uso dos Pássaros* (“Tinha dois pato grande / Jacaré comeu minha boca do lado de fora”<sup>144</sup>, “Um barco eu inventei / de minhoquinhas / Ele ia torto no rego”<sup>145</sup> ou “O boi / de pau / era tudo que a gente / quisesse que sêsse”<sup>146</sup>). Mais sutil e refinada, a infantilização

---

<sup>143</sup> Id., 2003; VIII

<sup>144</sup> BARROS, 1999; p.11

<sup>145</sup> Ibid., p.16

<sup>146</sup> Ibid., p.21

aqui se caracteriza pela metamorfose das classes gramaticais das palavras, como na série seguinte, na qual os substantivos assumem a função de verbos:

“(...)  
Quando o rio está começando um peixe,  
Ele me coisa  
Ele me rã  
Ele me árvore.  
De tarde um velho tocará sua flauta para inverter os  
ocazos.”

Paralelamente às transformações gramaticais, Manoel de Barros concentra a força geradora de sua engrenagem na produção de metamorfoses, no caso, de um ser em peixe, coisa, rã e árvore. No núcleo motriz da estrutura está o rio, que, ao mesmo tempo em que remete à realidade da região concreta do Pantanal, pode ser tomado como metáfora da superação das fronteiras (margens), numa referência às constantes cheias pantaneiras, e, conseqüentemente, da extrapolação dos limites que definem os seres e as coisas, sugerindo o movimento que caracteriza a metamorfose<sup>147</sup>.

Exemplo mais direto da produção mitológica a partir de metamorfoses pode ser encontrado no longo poema cosmogônico do poeta latino Ovídio chamado, não por acaso, *Metamorfoses*, em cujos versos se assiste às aventuras dos deuses que se recriam e criam permanentemente. Assim é a história de Deucalião e Pirra. Vivendo numa Terra desolada pela fúria de Júpiter, o casal é o único sobrevivente da grande inundação ordenada pelo deus descontente. Cansados da solidão, pedem ajuda aos oráculos que, enigmaticamente, lhes propõe: “Joguem os ossos de sua mãe atrás de vocês!”. Depois de chegarem à conclusão de que a “mãe” correspondia à terra e os “ossos”, às pedras, o casal resolve experimentar fazer como a voz ordenou.

---

<sup>147</sup> Veja-se como a questão das metamorfoses, fora desse caráter mitogênico, perde a força. Escreve Vânia Maria de Vasconcelos: “Manoel de Barros, de outra forma, traz a Natureza para sua poesia a partir de sua própria experiência que transcende a realidade, pelo menos como a conhecemos. Transcendência esta que se insere numa interação entre o ser vegetal e seres pequenos como os insetos e o poeta, que sugere uma poesia de transmutação, quer a partir de temas, quer a partir da própria materialização da linguagem poética. Desta forma, o fenômeno é o tema dessa poesia e a linguagem é mesmo uma metáfora desta manifestação do ser em comunhão com o universo que o circunda, seja a partir de influência religiosa ou não.” (Vânia VASCONCELOS, 2002; p.15).

“Cobriram então suas cabeças, desvencilharam-se de suas vestes, jogaram  
As pedras atrás de si, como a deusa ordenara.  
As pedras – quem acreditaria, não haviam sido elas  
Testemunhas mudas da Tradição? –  
Começaram a perder a sua rigidez, foram ficando aos poucos bem mais macias,  
A tomar forma, cresceram um pouco,  
Ficaram menos grosseiras, assumiram formas humanas,  
Ou coisa parecida,  
Como estátuas, quando o escultor está apenas começando seu trabalho,  
Imagens apenas esboçadas. A parte de terra,  
Umedecida por alguma substância, transformou-se em carne, a sólida,  
Em ossos, as veias apareceram nos lugares de sempre.  
As pedras que o homem atirara transformaram-se em homens,  
As pedras que a mulher atirou transformaram-se em mulheres,  
Sendo essa a vontade de Deus. Daí deriva  
A dureza que temos, e nossa resistência  
É a prova de nossa origem.

Outras formas  
De vida apareceram, geradas  
Pela terra: o sol secou a umidade,  
O calor fez os pântanos incharem; as sementes  
Mergulharam no ventre materno para ganharem forma e conteúdo  
E então novas espécies vieram à vida. (...)”<sup>148</sup>

Guardadas as proporções cosmogônicas entre a humanidade (Ovídio) e o “mundo pequeno” (Manoel de Barros), verifica-se que o movimento de metamorfose aplicado como fonte geradora é o mesmo em ambos os escritores. No entanto, o que difere profundamente os textos é a posição do autor-“eu lírico” dentro da obra. Enquanto o latino permanece distanciado, numa posição de relator da criação, Manoel de Barros insere-se como objeto das metamorfoses confirmando o movimento iniciado pelo lirismo de *Poesias* (1956). É ele que se transforma em coisa, rã e árvore, colocando-se no centro da produção e, por consequência, da construção mitológica. Nessa posição, ele sofre a ação concomitante do rio metamorfoseador, das unidades regionais e biográficas e, particularmente, do menino imaginoso que ele foi no passado. Apesar da aparente a-historicidade que o “maravilhamento”

---

<sup>148</sup> OVÍDIO, 2003; p.19

do texto pode sugerir, seus últimos versos (“De tarde um velho tocará sua flauta para inverter os / ocasos”) reverterem o sentido e abrem uma brecha por onde penetra a ideologia.

### 3. BRECHA HISTÓRICA NO MARAVILHAMENTO

Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que reafirma o movimento circular pelo qual vem se caracterizando a poesia de Manoel de Barros, principalmente através de auto-referências, os versos que encerram o poema-síntese (mais uma vez reproduzido abaixo) desestrutura o equilíbrio determinado pela concepção mítica.

“O mundo meu é pequeno, Senhor.  
Tem um rio e um pouco de árvores.  
Nossa casa foi feita de costas para o rio.  
Formigas recortam roseiras da avó.  
Nos fundos do quintal há um menino e suas latas  
maravilhosas  
Seu olho exagera o azul.  
Todas as coisas deste lugar já estão comprometidas  
com aves.  
Aqui, se o horizonte enrubesce um pouco, os  
besouros pensam que estão no incêndio.  
Quando o rio está começando um peixe,  
Ele me coisa  
Ele me rã  
Ele me árvore.  
De tarde um velho tocará sua flauta para inverter os  
ocasos.”<sup>149</sup>

Como uma das raras sugestões de uma figura mítica clássica, isto é, presente nos relatos mitológicos tradicionais, a presença do velho que empunha uma flauta remete ao deus Pã. No entanto, sua apropriação passa por um crivo temporal completamente estranho à natureza mitológica. Enquanto procedimento de presentificação de um passado, o movimento

---

<sup>149</sup> BARROS, 1993; p.75

mitológico não conhece o estatuto de irreversibilidade que é estabelecido pelo sentido histórico. Nas palavras de Mircea Eliade em *Mito do Eterno Retorno*:

“O que tem importância capital para nós, nesses sistemas arcaicos, é a abolição do tempo concreto, e daí sua intenção anti-histórica. Essa recusa em preservar a memória do passado, mesmo do passado imediato, parece-nos indicar uma antropologia particular. Referimo-nos à recusa do homem arcaico no sentido de aceitar-se como ser histórico, sua recusa em dar valor à memória e, portanto, aos acontecimentos fora do comum (isto é, eventos que não contam com um modelo arquetípico), que, de fato, constituem a duração concreta.”<sup>150</sup>

Portanto, ao apresentar o deus da fertilidade, da fecundidade, da potência sexual e, mais ainda, o deus de Tudo como um “velho”, Manoel de Barros acaba por inserir a figura mitológica no fluxo da história<sup>151</sup>. Se já não causa os gritos de pânico (palavra que deriva de “pã”) das ninfas e dos efebos que perseguia com seus chifres e seu corpo disforme e monstruoso (conta-se que com cabeça e pés de bode e tronco de homem peludo), este Pã chega sorrateiramente, alterando profundamente as estruturas que pareciam definitivas. Sua música inverte, ou seja, torna linear o “fim”, o “ocaso”, representado pela circularidade mítica, num efeito que pode ser comparado ao apresentado pelos versos de João Cabral de Melo Neto na “Fábula de Anfion”, no livro *Psicologia da Composição*, texto no qual o poder da flauta semeia de vida a aridez do deserto:

“Diz a mitologia  
(arejadas salas, de  
nítidos enigmas  
povoadas, mariscos  
ou simples nozes  
cuja noite guardada  
à luz e ao ar livre  
persiste, sem se dissolver)  
diz, do aéreo

<sup>150</sup> Mircea ELIADE, 1992; p.77

<sup>151</sup> A referência à flauta de Pã pode ser lida paralelamente à anotação de Isaac Newton Almeida Ramos para o “fagote”: “No verso de Barros, o fagote é o ‘instrumento’ que aciona, desperta o passado em busca da reconstrução de sua história” [tratando do verso “d) Se o homem que toca de tarde sua existência / num fagote, tem salvação” em *O Livro das Ignorâncias*] (Isaac RAMOS, 2002; p.81).

parto daquele milagre:

Quando a flauta soou  
um tempo se desdobrou  
do tempo, como uma caixa  
de dentro de outra caixa.”<sup>152</sup>

Se o “desdobramento temporal” dos últimos versos do poema de Manoel de Barros mina de linearidade as bases cíclicas da mitologia que vinha sendo desenvolvida, sua concepção já havia sido indiciada no primeiro verso do texto: “O mundo meu é pequeno, Senhor”. Paralelamente ao velho Pã, a referência ao “Senhor” é também uma atualização do tempo cíclico mitológico no sentido em que insere a questão da fé, caracterizando a construção poética como uma verdadeira prece. Com a aceitação de um Deus todo poderoso, “a história já não parece ser um ciclo que se repete *ad infinitum* (...)”<sup>153</sup>. Como escreve Mircea Eliade:

“(...) Pela primeira vez, encontramos afirmada e cada vez mais aceita a idéia de que os acontecimentos históricos têm um valor em si mesmos, enquanto são determinados pela vontade de Deus. Esse Deus do povo judeu já deixara de ser uma divindade oriental, criadora de gestos arquetípicos, e passara a ser uma personalidade que intervinha incessantemente na história, que revelava sua vontade por intermédio dos acontecimentos (invasões, cercos, batalhas, e assim por diante). Desse modo, os fatos históricos se transformaram em ‘situações’ do homem em relação a Deus, e, como tal, eles adquiriram um valor religioso que nada, antes, tinha conseguido lhes conferir. Assim, pode-se dizer, com um fundo de verdade, que os hebreus foram os primeiros a descobrir o significado da história como epifania de Deus, e essa concepção, como seria de esperar, acabou sendo assimilada e ampliada pelo cristianismo.”<sup>154</sup>

---

<sup>152</sup> João Cabral de Melo NETO, 1994; p.90

<sup>153</sup> Mircea ELIADE, 1992; p.98

<sup>154</sup> *Ibid.*, p.96

Transpassada do início ao fim (do primeiro ao último verso) pelo fluxo histórico, a função geradora e reprodutora da engrenagem de Manoel de Barros, resumida no poema-síntese que está sendo analisado, alcança uma dimensão inédita ao inserir seu autor, que está no centro das metamorfoses, como personagem historicamente definido no espaço super-regional que surgia aparentemente alienado, uma vez que apenas literariamente constituído. A fenda histórica assim reproduzida permite a consolidação da posição social do Fazendeiro, uma vez que a possibilidade histórica é acompanhada da ideológica. A confirmação dessa posição no interior de uma estrutura mitológica hierarquizada, no entanto, depende da fixação dos alter egos do poeta como subordinados do proprietário.

#### 4. A CONSTELAÇÃO DOS SUBORDINADOS

Assim como a realidade vivenciada por Manoel de Barros no Pantanal fornece elementos para a consolidação de um Centro ao qual se remete para estruturar sua mitologia pessoal, é nos habitantes da região que o poeta encontra as características que definem seus alter egos. Reduzidos a unidades de construção mitológica, os alter egos são constantemente mencionados, acompanhando o movimento de auto-referências típico do autor. Um deles é Mário-pega-sapo, citado pela primeira vez no poema “A Draga” do livro *Poemas Concebidos sem Pecado* (1937):

“A gente não sabia se aquela draga tinha nascido ali, no  
Porto, como um pé de árvore ou uma duna.  
–E que fosse uma casa de peixes?  
Meia dúzia de loucos e bêbados moravam dentro dela,  
enraizados em suas ferragens.  
Dos viventes da draga era um o meu amigo Mário-pega-  
sapo.  
Ele de noite se arrastava pela beira das casas como um  
caranguejo trôpego  
À procura de velórios.  
Gostava de velórios.  
Os bolsos de seu casaco andavam estufados de jias.  
(...)



Só as crianças e as putas do jardim entendiam a sua fala de furnas brenhentas. (...)”<sup>155</sup>

E que retorna no texto intitulado “Mário Revisitado” do *Livro sobre Nada* (1996):

“Mário-pega-sapo, de noite, abria em casa todos os sapos que pegava durante o dia em banhados, nos barrancos, nos monturos, nos porões, nos terrenos baldios, debaixo de caixas d’água.

Abria um por um de canivete os sapos para ler nas entranhas deles o seu futuro (do Mário).

(...)

Em todos os velórios da cidade Mário se compungia como se fosse o dono do defunto. Seria uma transferência?

Tentei descobrir na alma de Mário alguma coisa mais profunda do que não saber nada sobre as coisas profundas.

Consegui não descobrir.”<sup>156</sup>

Embora se perceba que a abordagem é mais narrativa na segunda citação, cujas frases longas e articuladas sugerem um texto em prosa mais que em versos, a essência de Mário-pega-sapo permanece inalterada. Trata-se de um ser afastado da sociedade cujos hábitos fora da normalidade aceita e ditada pelas regras sociais causam estranhamento ao observador. O olhar analítico procura retirar dele algo de útil, ou algo do obscuro que o poeta, considerando-se sua racionalidade observadora, quase científica, parece não possuir. O distanciamento é a forma de tratamento comum a toda a constelação de alter egos. Se a superioridade analítica pode explicar parte do prosaísmo do texto, é na especificidade mitológica da construção que se deve buscar o fundamento para a estrutura do poema, tendo-se em vista que o mito se estabelece tradicionalmente a partir de uma narração. Como função primeira, os textos constituem uma constelação de seres mitológicos que sustentam, por contraste, a posição social central de Manoel de Barros, apartado “civilizadamente” do natural circundante. Nesse sentido foi criado Sabastião no primeiro livro do autor:

---

<sup>155</sup> BARROS, 1999; p.43

<sup>156</sup> Id., *Livro sobre Nada*, 2000; p.77

“Todos eram iguais perante a lua  
Menos só Sabastião, mas era diz-que louco daí pra fora  
–Jacaré no seco anda? – perguntava.

Meu amigo Sabastião  
Um pouco louco  
Corria divinamente de jacaré. Tinha um  
Que era da sela dele somentes  
E estranhava as pessoas.

Naquele jacaré ele apostava corrida com qualquer peixe  
Que esse Sabastião era ordinário!  
(...)”<sup>157</sup>

E depois lembrado no poema “O Urubuzeiro” de *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo* (2001):

“Meu amigo Sabastião estourou a infância dele e mais  
duas pernas  
No mergulho contra uma pedra na Cacimba da Saúde.  
Quarenta anos mais tarde Sabastião remava uma canoa  
no rio Paraguaio  
E deu o barranco de uma charqueada.  
Sabastião subiu o barranco se arrastando como um  
caranguejo trôpego  
Até a casa do patrão e pediu um trabalho.  
O patrão olhou para aquele pedaço de pessoa e disse:  
Você me serve para urubuzeiro.  
(...)

Trabalho de Sabastião era espantar os urubus.  
(...)  
Um dia pegaram Sabastião a prosear em estrangeiro  
com os urubus. (...)”<sup>158</sup>

Como bugre natural das terras pantaneiras, o personagem apresenta uma incapacidade para a vivência em sociedade como a cultivada pelos patrões. Essa espécie de deficiência aos olhos do Fazendeiro é então construída por Manoel de Barros como um dom, uma característica especial que permite a ele, subordinado, um maior contato e compreensão da

---

<sup>157</sup> Id., 1999; p.65

<sup>158</sup> Id., 2001; p.21

natureza circundante<sup>159</sup>. Os exemplos de seres assim caracterizados ao longo da obra são inúmeros, como o Bola-Sete, Andaleço, Apuleio, Nanhá, Maria-pelego-preto ou o recente Joaquim Sapé, apresentado em *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo*:

“Os ornamentos de trapo de Joaquim Sapé já estavam criando cabelo de tãojos.  
Joaquim atravessava as ruelas da Aldeia como se fosse um Príncipe  
Com aqueles ornamentos de trapo.  
(...)  
Um dia me falou, esse andarilho (eu era criança):  
–Quando chove nos braços de uma formiga, o horizonte diminui.  
O menino ficou com a frase incomodando na cabeça.  
Como é que esse Joaquim Sapé, que mora debaixo do chapéu, e que nem tem aparelho de medir céu, pode saber que os horizontes diminuem quando chove nos braços de uma formiga?  
(...)  
Ele seria um ensaio de cientista?  
Ele enxergava prenúncios!”<sup>160</sup>

A valorização desses que o poeta chama genericamente de “andarilhos” relaciona-se com a própria experiência do escritor como caminhante pelas terras da América Latina e depois pela Europa e pelos Estados Unidos. Sobre o assunto, declarou o autor à *Folha de S.Paulo* em 2003:

“Acho que depois de grande andei a querer salvar o mundo. Viajei fugido da polícia várias vezes para o Pantanal. Depois desejei conhecer a vida primitiva dos índios da Bolívia, do Equador, do Peru. Da viagem para os países dos Andes fui parar em Nova York. Lá vivi um ano. Levei um choque cultural. Dos primitivos puríssimos

---

<sup>159</sup> A referência aos seres afastados da sociedade normalmente é feita pela crítica sem levar em conta o contraste social e a conseqüente valorização “senhorial”. Exemplo está no texto introdutório a *Gramática Expositiva do Chão - Poesia quase Toda*, de Berta Waldman: “A eleição da pobreza, dos objetos que não têm valor de troca, dos homens desligados da produção (loucos, andarilhos, vagabundos, idiotas de estrada) formam um conjunto residual que é a sobra da sociedade capitalista: o que ela põe de lado, o poeta incorpora, trocando os sinais.” (BARROS, 1992; p.26)

<sup>160</sup> Id., 2001; p.37

a Picasso, Braque, Chagal. Me completei e voltei ao Rio para casar, ter filhos e voltar às minhas origens de brejo e dicionários.”<sup>161</sup>

É importante retomar as declarações de Manoel de Barros a respeito dos personagens, que classifica como seus alter egos. Disse ele à *Folha de S.Paulo* em 2001: “Deixo aos meus alter egos a tarefa de realizar os sonhos meus frustrados. Por exemplo: eu quis muito ser andarilho no Pantanal. Mas nunca agi no sentido de ser um andarilho. Então inventei alguns que fizeram isso por mim”<sup>162</sup>. Enquanto sujeito oposto (alter) ao ego do escritor, os personagens como que representam uma sua contraparte, experimentando o que já não é possível para o poeta enraizado pelas obrigações familiares e atividades como Fazendeiro. Circundando e obedecendo aos versos, os seres que habitam a dimensão super-regional assemelham-se aos deuses subordinados a Zeus (poeta), para lembrar o modelo proposto pela mitologia grega, sendo muitas vezes até mais submissos à figura central que as divindades tradicionais. A hierarquização, definida pela perspectiva do patrão sobre o empregado (de cima para baixo), fica claramente estabelecida ao se comparar o tratamento que os coadjuvantes recebem com aquele despendido aos Avós do poeta, por exemplo. A diferença entre os personagens extrapola o nível social para alcançar o mitológico. Nessa mitologia cujo Centro gerador é habitado pelos Avós, os deuses periféricos servem para alimentar a posição social do escritor por meio de contrastes.

Por outro lado, esse contraste que Manoel de Barros estabelece com os alter egos pode ser aproximado da subordinação que medeia o relacionamento real entre patrões e empregados no Oeste pastoril<sup>163</sup>. De maneira diferente do que se assiste e se estuda exaustivamente do Nordeste do país, na região Oeste, são as distâncias, mais que o clima e as condições geográficas do solo empobrecido, o fator de sofrimento da população, que vive desenraizada, tocando o gado dos patrões. Embora o modelo da casa grande nordestina não

---

<sup>161</sup> Entrevista concedida a Rogério Eduardo ALVES em 2003

<sup>162</sup> Ibid.

<sup>163</sup> Região de história pouco explorada ou conhecida, o Oeste sofre as conseqüências do desenvolvimento da atividade pastoril: “O regime pastoril passou a marcar-se como fora do ritmo nacional, estático, atrasado e perdido. Entregue ao seu domínio exclusivo, que não transformara, para acompanhar o diapasão evolutivo das outras regiões brasileiras, mormente aquelas em que a lavoura se infiltrava e dominava, o Oeste teria de sofrer as conseqüências de suas peculiaridades, do seu primitivismo, de condicionais que o vinculavam tão prejudicialmente a um ritmo muito mais lento (...) Dessa forma, o regime pastoril, que foi o grande fator de

exista efetivamente na região como se está acostumado a ver devido à propagação incansável das imagens pela mídia e pela indústria cultural, a relação entre patrões e empregados continua da mesma natureza, apesar das nuances.

“Certamente, a servidão pastoril não pesa, ela não se reveste de formas brutais de requintes bárbaros. Está no caráter de dependência, entre trabalhador e patrão. Ambos se colocam, entretanto, nos outros planos, quase em pé de igualdade. A hierarquia pastoril é mínima. A liberdade de movimento, larguíssima.”<sup>164</sup>

Portanto, apresentando-se em contraste com os subordinados, Manoel de Barros acaba por ressaltar as diferenças, fortalecendo sua própria posição de Fazendeiro: “de um lado, a cultura refinada do patrão, que valoriza a tradição burguesa, com seus rituais e convenções; de outro, a cultura rústica do peão, que se apóia na simplicidade e na espontaneidade de um saber e de um fazer empíricos, transmitidos, oralmente, através de gerações”<sup>165</sup>.

Dentre os alter egos de Manoel de Barros, porém, um pode ser considerado o mais importante, não por ter sido o primeiro ou o mais constante nas obras, mas por ter tido suas características mais exploradas e cuidadosamente lapidadas pelos versos do autor. Trata-se de Bernardo da Mata. A mesma posição central que ocupa no *Livro de Pré-Coisas* (1985), no qual é alçado à condição de elemento biológico constituinte da região do Pantanal, mantém-se em *O Livro das Ignorâncias* (“Bernardo é quase árvore./ Silêncio dele é tão alto que os passarinhos ouvem de longe.”<sup>166</sup>), nos fragmentos do diário da menina Bugrinha no *Livro sobre Nada*:

“22.1

O nome de um passarinho que vive no cisco é João-Ninguém. Ele parece com Bernardo.”<sup>167</sup>

---

civilização, de desbravamento (...), passou a ponderar como elemento de retardo.” (Nelson Werneck SODRÉ, 1990; p.68)

<sup>164</sup> Ibid., p.131

<sup>165</sup> Albana Xavier NOGUEIRA, 1990; p.62

<sup>166</sup> BARROS, 1993; p.97

<sup>167</sup> Id., *Livro sobre Nada*, 2000; p.29

Ou

“1.10

Bernardo fala com pedra, fala com nada, fala com árvore. As plantas querem o corpo dele para crescer por sobre. Passarinho já faz poleiro na sua cabeça.”<sup>168</sup>

Ou ainda em *Retrato do Artista Quando Coisa* (1998):

“Desde criança ele fora prometido para lata  
Mas era merecido de águas de pedras de árvores  
de pássaros.  
Por isso quase alcançou ser mago.  
Nos apetrechos de Bernardo, que é o nome dele,  
achei um canivete de papel.  
(...)”<sup>169</sup>

No entanto, sua importância para a mitologia de Manoel de Barros consolida-se apenas no volume *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo*. Dividida em duas partes, a obra está construída como se tivesse sido escrita por dois autores: Manoel de Barros e Bernardo (anotado pelo poeta). Embora a prática fabulosa não seja inédita, é curioso notar a mudança estrutural e de tom dos poemas do chamado “O Livro de Bernardo” quando comparados com o restante do volume. Na abertura “Pois Pois”, espécie de apresentação do personagem, a referência é ao Padre Antônio Vieira.

“O Padre Antônio Vieira pregava de encostar as orelhas  
na boca do bárbaro.  
Que para ouvir as vozes do chão  
Que para ouvir a fala das águas  
Que para ouvir o silêncio das pedras  
Que para ouvir o crescimento das árvores  
E as origens do Ser. Pois Pois.  
Bernardo da Mata nunca fez outra coisa  
Que ouvir as vozes do chão  
Que ouvir o perfume das cores  
Que ver o silêncio das formas  
E o formato dos cantos. Pois Pois.  
Passei muitos anos a rabiscar, neste caderno, os

---

<sup>168</sup> Ibid., p.31

<sup>169</sup> Id., 1998; p.45

escutamentos de Bernardo.  
Ele via e ouvia inexistências.  
Eu penso agora que esse Bernardo tem cacoete para  
poeta.”<sup>170</sup>

A forma em que essas anotações anunciadas pelo poeta surgem nas páginas que se seguem à apresentação transcrita acima pretendem se aproximar do lirismo dos haicais orientais, verdadeiras peças de sublimidade poética, onde importa não apenas a métrica, mas a delicadeza e a perspicácia da percepção do poético, normalmente relacionado ao natural e sugerido para além das palavras registradas. Pois é com 52 haicais que “O Livro de Bernardo” se completa. Sobre a maneira distinta do “falar” de Bernardo, Manoel de Barros comentou em 2001 na *Folha de S.Paulo*:

“Bernardo fala que aves sonham ser ele! Tenho que respeitar. Quem recebe das aves esse presente, essa homenagem de ser cantado por elas, tem que cantar desdobrado igual a elas. A cisão dos versos vem de Bernardo ser tartamudo. Fui recolhendo devagar suas solenidades de linguagem, mais ou menos nessa forma entrecortada com que falava. Bernardo só usa as palavras para compor seus silêncios. Se Bernardo fosse estudado, acho que ele escolheria essa forma de haicai para compor seus silêncios.”<sup>171</sup>

A percepção lírica de Bernardo está traduzida em haicais como:

“Não tenho pensa.  
Tenho só árvores ventos  
passarinhos – issos.”<sup>172</sup>

Ou

---

<sup>170</sup> Id., 2001; p.47

<sup>171</sup> Entrevista concedida a Rogério Eduardo ALVES em 2001

<sup>172</sup> BARROS, 2001; p.51

“Tenho candor  
por bobagens.  
Quando eu crescer eu vou ficar criança”<sup>173</sup>

Ou ainda

“Passarinho  
faz árvore de tarde  
nos andarilhos.”<sup>174</sup>

A diferenciação formal estabelecida claramente pelos textos e pela declaração de Manoel de Barros pode ser entendida como uma maneira de delimitar o que é construção mitológica e o que é o elemento mítico em sua existência plena, ou ainda, de diferenciar a discursividade do lirismo. A forma narrativa mais comum ao longo da obra do poeta sempre esteve voltada sobre si mesma, reproduzindo-se infinitamente como que no interior de uma engrenagem produtora de mitologia. Por contraste, a composição delicada dos haicais de Bernardo não é metalingüística, mas detentora (ou ao menos, quando não se realiza além da forma, indicadora) de uma poesia que parecia impossível na extensa discursividade. Ao estabelecer-se, no entanto, funciona como subsídio da narratividade, confirmando a necessidade do contraste lírico para a definição social do autor, uma vez que, controlando e traduzindo o lirismo de Bernardo, fortifica a hierarquização que sua mitologia pede. Em outros termos, pode-se perceber que, assim como Manoel de Barros só pode sobreviver cercado de alter egos, estes só possuem voz se traduzida por ele.

---

<sup>173</sup> Ibid., p.59

<sup>174</sup> Ibid., p.60



## CAPÍTULO 4

### A REALIZAÇÃO DO MITO

#### 1. A PALAVRA-FOTOGRAFIA

Ainda em andamento, a produção mais recente de Manoel de Barros não pode ser claramente definida. Vislumbram-se apenas traços sugestivos de mudanças a partir de *Ensaio Fotográficos* (2000). A referência à mediação tecnológica da máquina, ao mesmo tempo em que introduz o estranho materializa o produto das engrenagens mitológicas. Obra curiosa e desviante, nela a imagem deixa o artificialismo preparando a concreção da fábula. A síntese das partes contrastantes que compõem o volume é a composição definitiva do espaço poético mitológico. Comparem-se dois textos do livro *Ensaio Fotográficos*: “O Poeta”, da parte “Álbum de Família”, e “O Fotógrafo”, da parte “Ensaio Fotográficos”. Começando pelo primeiro:

“Vão dizer que não existo propriamente dito.  
Que sou um ente de sílabas.  
Vão dizer que eu tenho vocação pra ninguém.  
Meu pai costumava me alertar:  
Quem acha bonito e pode passar a vida a ouvir o som  
das palavras  
Ou é ninguém ou zoró.  
Eu teria treze anos.  
De tarde fui olhar a Cordilheira dos Andes que  
se perdia nos longes da Bolívia  
E veio uma iluminura em mim.  
Foi a primeira iluminura.  
Daí botei meu primeiro verso:  
Aquele morro bem que entorta a bunda da paisagem.  
Mostrei a obra pra minha mãe.  
A mãe falou:  
Agora você vai ter que assumir as suas  
irresponsabilidades.  
Eu assumi: entrei no mundo das imagens.”<sup>175</sup>

---

<sup>175</sup> BARROS, *Ensaio Fotográficos*, 2000; p.47

Ao contrário do que o título drummondiano “Álbum de Família” pode sugerir, a segunda parte de *Ensaio Fotográficos* não repensa ou revisita as relações humanas perdidas para sempre no tempo e no espaço, como em “Viagem na Família”. Sem contar o teor de negatividade, de crítica, que há no poema de Drummond.

“No deserto de Itabira  
a sombra de meu pai  
tomou-me pela mão.  
Tanto tempo perdido.  
Porém nada dizia.  
Não era dia nem noite.  
Suspiro? Vôo de pássaro?  
Porém nada dizia.

Longamente caminhamos.  
Aqui havia uma casa.  
A montanha era maior.  
Tantos mortos amontoados,  
o tempo roendo os mortos.  
E nas casas em ruína,  
desprezo frio, umidade.  
Porém nada dizia.

(...)  
No deserto de Itabira  
as coisas voltam a existir,  
irrespiráveis e súbitas.  
O mercado de desejos  
expõe seus tristes tesouros;  
meu anseio de fugir;  
mulheres nuas; remorso.  
Porém nada dizia.

(...)  
Vi mágoa, incompreensão  
e mais de uma velha revolta  
a dividir-nos no escuro.  
A mão que eu não quis beijar,  
o prato que me negaram,  
recusa em pedir perdão.  
Orgulho. Terror noturno.  
Porém nada dizia.

(...)  
A pequena área da vida  
me aperta contra o seu vulto,  
e nesse abraço diáfano  
é como se eu me queimasse  
todo, de pungente amor.  
Só hoje nos conhecermos!  
(...)”<sup>176</sup>

O caráter do retorno empreendido em Manoel de Barros não é o do acerto de contas, mas o de apresentar as linhas originais, primordiais, da poesia em composição. O desvendamento do instante da “primeira iluminura” e do “primeiro verso” como formação do poeta associada à infância (“Eu teria treze anos”) quer reproduzir o tom explorado nos livros anteriores. O registro dos primeiros momentos de iluminação poética seguidos da chancela familiar prende a composição ao espaço restrito do olhar infantil e do lúdico, já identificados através do conceito de “moedalização” da linguagem e do tratamento do literário. Por outro lado, a tônica formativa do poeta como ser de palavras, ou ainda, “um ente de sílabas”, pode explicar os outros “familiares” que fazem do “álbum” um verdadeiro espaço metalingüístico. Os vários retratos remetem, como os elementos acima, a pilares da constituição da mitologia do autor.

Assim que o Avô, anteriormente identificado como Centro de referência para a gênese mitológica, aparece como “O Provedor” em “Álbum de Família”:

“Andar à toa é coisa de ave.  
Meu avô andava à toa.  
Não prestava pra quase nunca.  
Mas sabia o nome dos ventos  
E todos os assobios para chamar passarinhos.  
Certas pombas tomavam ele por telhado e passavam  
as tardes freqüentando o seu ombro.  
Falava coisas pouco sisudas: que fora escolhido para  
ser uma árvore.  
Lírios o meditavam.  
Meu avô era tomado por leso porque de manhã dava  
bom-dia aos sapos, ao sol, às águas.

---

<sup>176</sup> Carlos Drummond de ANDRADE, 2003; p. 110-112

Só tinha receio de amanhecer normal.  
Penso que ele era provedor de poesia como as aves  
e os lírios do campo.”<sup>177</sup>

Também especificada está a capacidade construtiva do caráter ilusório, que se sustenta na infantilização realizada a partir dos olhos do menino, “O Fingidor”:

“O ermo que tinha dentro do olho do menino era um defeito de nascença, como ter uma perna mais curta. Por motivo dessa perna mais curta a infância do menino mancava. Ele nunca realizava nada. Fazia tudo de conta. Fingia que lata era um navio e viajava de lata. Fingia que vento era cavalo e corria ventena. Quando chegou a quadra de fugir de casa, o menino montava num lagarto e ia pro mato. Mas logo o lagarto virava pedra. Acho que o ermo que o menino herdara atrapalhava as suas viagens. O menino só atingia o que seu pai chamava de ilusão.”<sup>178</sup>

Já os alter egos estão registrados por um viés, pode-se inferir, social, em “A Borra”, um texto no qual se enumeram os personagens como em uma justificação da posição definitiva e necessária de subordinados que eles devem assumir conformando assim uma “constelação” mantenedora da figura central do poeta-fazendeiro, corroborando, portanto, o processo anteriormente identificado:

“Prefiro as palavras obscuras que moram nos fundos de uma cozinha –tipo borra, latas, cisco Do que as palavras que moram nos sodalícios– tipo excelência, conspícuo, majestade. Também os meus alter-egos são todos borra, ciscos, pobres-diabos Que poderiam morar nos fundos de uma cozinha –tipo Bola Sete, Mário Pega Sapo, Maria Pelego Preto etc. Todos bêbedos ou bocós. E todos condizentes com andrajos.

<sup>177</sup> BARROS, *Ensaio Fotográficos*, 2000; p.51

<sup>178</sup> *Ibid.*, p.53

Um dia alguém me sugeriu que adotasse um alter-ego respeitável –tipo um príncipe, um almirante, um senador.  
Eu perguntei:  
Mas quem ficará com os meus abismos se os pobres-diabos não ficarem?”<sup>179</sup>

Por outro lado, as unidades (matérias-primas) do Pantanal ocupam todos os versos de poemas como “Árvore”, “Formigas” e “Borboletas”, transcrito abaixo:

“Borboletas me convidaram a elas.  
O privilégio insetal de ser uma borboleta me atraiu.  
Por certo eu iria ter uma visão diferente dos homens e das coisas.  
Eu imaginava que o mundo visto de uma borboleta–  
Seria, com certeza, um mundo livre aos poemas.  
Daquele ponto de vista:  
Vi que as árvores são mais competentes em auroras do que os homens.  
Vi que as tardes são mais aproveitadas pelas garças do que pelos homens.  
Vi que as águas têm mais qualidade para a paz do que os homens.  
Vi que as andorinhas sabem mais das chuvas do que os cientistas.  
Poderia narrar muitas coisas ainda que pude ver do ponto de vista de uma borboleta.  
Ali até o meu fascínio era azul.”<sup>180</sup>

O intenso grau de fabulação que o acúmulo de figuras de linguagem produz repete-se infinitamente, como num exercício recorrente de conquista da pureza representada pelo “azul” final (Mallarmé), que remete, por sua vez, ao “olhar azul” do menino de “O mundo meu é pequeno, Senhor” de *O Livro das Ignorâncias*. Essa característica, conjugada às referências ao infantil, ao Avô/Avó e aos alter egos, compõe um detalhamento das engrenagens que fundamentam a mitologia do autor (ele mesmo retratado em “O Poeta” e em “Auto-retrato”). Se a recorrência e a auto-referência fazem parte da estrutura compositiva do espaço regional, novidade é relacionar o fazer literário diretamente às imagens, neste caso às fotográficas,

---

<sup>179</sup> Ibid., p.61

<sup>180</sup> Ibid., p.59

como única maneira legítima de construir uma realidade. Essa perspectiva remete à epígrafe de “Álbum de Família” tomada de Clarice Lispector: “Eu te invento, ó realidade!”, e ao fecho “Eu assumi: entrei no mundo das imagens”.

A relação entre o real e o imagético, porém, só se efetiva se a leitura de “O Poeta”, transcrito atrás, for realizada em paralelo à do poema “O Fotógrafo”:

“Difícil fotografar o silêncio.  
Entretanto tentei. Eu conto:  
Madrugada a minha aldeia estava morta.  
Não se ouvia um barulho, ninguém passava entre  
as casas.  
Eu estava saindo de uma festa.  
Eram quase quatro da manhã.  
Ia o Silêncio pela rua carregando um bêbado.  
Preparei minha máquina.  
O silêncio era um carregador?  
Estava carregando o bêbado.  
Fotografei esse carregador.  
Tive outras visões naquela madrugada.  
Preparei minha máquina de novo.  
Tinha um perfume de jasmim no beiral de um sobrado.  
Fotografei o perfume.  
Vi uma lesma pregada na existência mais do que na  
pedra.  
Fotografei a existência dela.  
Vi ainda um azul-perdão no olho de um mendigo.  
Fotografei o perdão.  
Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa.  
Fotografei o sobre.  
Foi difícil fotografar o sobre.  
Por fim eu enxerguei a *Nuvem de calça*.  
Representou para mim que ela andava na aldeia de  
braços com Maiakovski –seu criador.  
Fotografei a *Nuvem de calça* e o poeta.  
Ninguém outro poeta no mundo faria uma roupa  
mais justa para cobrir a sua noiva.  
A foto saiu legal.”<sup>181</sup>

---

<sup>181</sup> Ibid., p.11

Repare-se nos versos acima como o registro dos intangíveis “silêncio”, “existência”, “perdão”, “perfume” e “sobre” só é possível através da interferência de um ser ou objeto concreto. Seja o “bêbado”, a “lesma” ou o “olho”, sem o suporte fotografável não é possível o registro pelo poema. A transmutação do imaterial em palpável através dos versos pretende materializar as próprias palavras, como se revelasse uma nova função do poema em paralelo à da fotografia. Nesse sentido metalingüístico, a menção à “nuvem de calça” do russo Maiakovski não apenas resume a finalidade da construção ao unir abstrato e concreto, mas remete a uma poética afim. Sobre o assunto escreveu Boris Schnaiderman no texto “Maiakovski: evolução e unidade”:

“Já se escreveu muito sobre o jogo de imagens nos versos de Maiakovski. Claude Frioux frisa que ele realizou ‘uma revolução total nos meios de expressão, e que marca uma reviravolta na poesia russa. A sua poesia é essencialmente a da voz e da imagem’. Conforme assinala o mesmo autor, o poeta suprime ‘a primitiva charneira do ‘como’ e introduz a metáfora no próprio corpo, na sintaxe descritiva do fenômeno’, o que sublinharia ‘a materialidade permanente de sua imaginação’.”<sup>182</sup>

Embora se possa aproximar a “materialidade” desenvolvida por Manoel de Barros daquela do cubo-futurismo russo, os conceitos não podem ser sobrepostos. A diferença entre as concretizações pode ser estabelecida a partir da comparação entre a “nuvem de calça” e a “pedra”, que serve de apoio para a existência da “lesma”. Enquanto na imagem de Maiakovski há a composição de uma unidade significativa, a sobreposição de Manoel de Barros funciona como um artifício construtivo, e isso porque a mediação fotográfica que atravessa o texto “O Fotógrafo” determina a necessidade de um substrato real para se obter o imaterial. Dessa perspectiva, os duplos identificados antes fixam-se como contigüidades imagéticas entre o real e o abstrato, realizando assim uma espécie de “metonímia imagética” – já que separadamente as partes não conseguem ser registradas, isto é, não existem na realidade, podem ser consideradas como prolongamentos umas das outras.

O processo de composição das imagens contíguas em metonímias pode então ser comparado ao do registro fotográfico. Como linguagem eminentemente indicial, a fotografia é

---

<sup>182</sup> Augusto e Haroldo de CAMPOS e Boris SCHNAIDERMAN, 2003; p.23

a melhor tradução do movimento de concreção, no sentido de materialização, que o poema pretende estruturar. Sobre o caráter de índice da foto, escreveu Philippe Dubois:

“(...) a fotografia pertence a toda uma categoria de ‘signos’ (*sensu lato*) chamados pelo filósofo e semiótico americano Charles Sanders Peirce de ‘índice’ por oposição a ‘ícone’ e a ‘símbolo’. (...) Os índices são signos que mantêm ou mantiveram num determinado momento do tempo uma relação de conexão com o real, de contigüidade física, de co-presença imediata com seu referente (sua causa), enquanto os ícones se definem antes por uma simples relação de semelhança atemporal, e os símbolos por uma relação de convenção geral.”<sup>183</sup>

A classificação da fotografia na escala peirciana está relacionada a sua natureza testemunhal. Nas palavras de Roland Barthes:

“A Fotografia não rememora o passado (não há nada de proustiano em uma foto). O efeito que ela produz em mim não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de atestar que o que vejo de fato existiu.”<sup>184</sup>

Nesse sentido, o registro fotográfico está obrigatoriamente associado à expressão, formulada por Barthes, do “Isso foi”, no sentido de que “o que está registrado aconteceu”. Nada do apresentado como imagem fotográfica é proveniente da pura abstração, mas explica-se por um ato físico. Nas palavras de Philippe Dubois:

“Espécie de *imagem-ato absoluta*, inseparável de sua situação referencial, a fotografia afirma por aí *sua natureza fundamentalmente pragmática: encontra seu sentido, em primeiro lugar, em sua referência.*”<sup>185</sup>

Tanto ato quanto contigüidade com o real são os eixos de fundamentação do poema “O Fotógrafo”. Ao estabelecer os elementos materiais como suportes para a visualização dos

---

<sup>183</sup> Philippe DUBOIS, 2003; p.61

<sup>184</sup> Roland BARTHES, 1984; p.123

<sup>185</sup> Philippe DUBOIS, 2003; p.79



impalpáveis, o texto aproxima a ação da palavra poética à do ato fotográfico. A mediação pela imaterialidade da palavra possibilita o desmembramento dos pares formados pela máquina isolando suas partes abstratas, dessa maneira alterando o processo fotográfico natural e fazendo da poesia um meio para a concretização do abstrato, como que se se conseguisse o registro do “inexistente”. Ou, em melhores palavras, a confirmação material, pois fotográfica e, portanto, testemunhal, da existência do abstrato ou “inexistente”. Assim, dos pares carregador-silêncio, jasmim-perfume, lesma-existência, pedra-existência, olho-perdão e casa-sobre, a palavra-fotografia fixa invariavelmente o segundo termo. A mesma construção fundamenta, embora de maneira menos explícita, o poema “Ruína”, também de “Ensaios Fotográficos”:

“Um monge descabelado me disse no caminho: ‘Eu queria construir uma ruína. Embora eu saiba que ruína é uma desconstrução. Minha idéia era de fazer alguma coisa ao jeito de tapera. Alguma coisa que servisse para abrigar o abandono, como as tapers abrigam (...)

O abandono pode ser também de uma expressão que tenha entrado para o arcaico ou mesmo de uma palavra. Uma palavra que esteja sem ninguém dentro. (...)

Continuou: digamos a palavra AMOR. A palavra amor está quase vazia. Não tem gente dentro dela. Queria construir uma ruína para a palavra amor. Talvez ela renascesse das ruínas, como o lírio pode nascer de um monturo.’ E o monge se calou descabelado.”<sup>186</sup>

Se a ruína remete à leitura feita por Susan Sontag da fotografia como um “rastros”, uma “máscara mortuária”, o caráter construtivo da “desconstrução” acima referida só é compreendido pela aproximação entre palavra e fotografia, uma vez que a aproximação da ruína do significante “AMOR” (ou seja, o resto (rastros) do real em paralelo ao registro “vazio”, “abandonado”) estabelece a única solução positiva, isto é, a materialização do impalpável representado metaforicamente pelo “lírio renascido”.

Aprofundando a comparação entre os poemas “Ruína” e “O Fotógrafo”, percebe-se como suas estruturas não apenas estão assentadas na utilização da palavra-fotografia, mas

---

<sup>186</sup> BARROS, *Ensaios Fotográficos*, 2000; p.31

aproximam-se pela narrativa fabular que engendram. De um lado, o encontro do “eu lírico” com um monge, de outro, a forma, mais interessante, como o poeta-fotógrafo se insere (“fisicamente”) no momento do *flash* através de uma série narrativa iniciada por “Eu conto” e intercalada por variações de “Preparei minha máquina”, “vi” e “fotografei”. Tanto num texto como no outro, as molduras fabulares direcionam a leitura para o real, particularmente a segunda, em que o ato fotográfico está presente no produto artístico da operação. Por isso, se as fabulações emolduram (e estruturam) os instantes, também se concretizam como realidades no espaço em que a palavra registra o imponderável. O resultado está além do texto, além das palavras, está no que o autor denominou “reino das imagens”.

## 2. O REINO A PARTIR DAS IMAGENS

Enquanto nos primeiros volumes de Manoel de Barros as imagens eram inseridas artificialmente nos textos, funcionando mais como ilustrações (veja-se a referência aos girassóis de Van Gogh ou o “Poema do Menino Inglês de 1940”, ambos analisados antes), *Ensaio Fotográfico* determina a função construtiva que elas assumem. Na verdade, representa apenas a explicitação de um procedimento adotado pelo autor nos livros anteriores. Nesta literatura que constantemente se explica, *Ensaio Fotográfico* é mais uma justificativa da composição, uma vez que determina a “realidade” dos elementos mitológico-poéticos e, por consequência, dos fabulares, confirmando, dessa forma, o espaço super-regional. Ao fazer uso de palavras-fotografia Manoel de Barros como que supera a palavra em favor da imagem. Nesse sentido, entende-se a “despalavra”, apresentada em texto homônimo –mais um título metalingüístico neste que pode ser tido como o mais metalingüístico dos livros do autor ou, pelo menos, o mais refinado deles.

“Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da  
despalavra.  
Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades  
humanas.  
Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades

de pássaros.  
Daqui vem que todas as pedras podem ter qualidades  
de sapo.  
Daqui vem que todos os poetas podem ter qualidades  
de árvore.  
Daqui vem que os poetas podem arborizar os pássaros.  
Daqui vem que todos os poetas podem humanizar  
as águas.  
Daqui vem que os poetas devem aumentar o mundo  
com as suas metáforas.  
Que os poetas podem ser pré-coisas, pré-vermes,  
podem ser pré-musgos.  
Daqui vem que os poetas podem compreender  
o mundo sem conceitos.  
Que os poetas podem refazer o mundo por imagens,  
por eflúvios, por afeto.”<sup>187</sup>

No “reino das imagens”, parece ser uma regra a interpenetração de qualidades entre seres vegetais, animais, minerais e humanos. Neste universo, o texto faz da palavra, que assume o status de “despalavra”, um meio de busca da imagem, ou seja, daquela capaz de conjugar contrários e assim comportar e, ao mesmo tempo, transcender a lógica da realidade. Nas palavras do crítico Octavio Paz:

“A ambigüidade da imagem não é diversa da ambigüidade da realidade, tal como a apreendemos no momento da percepção: imediata, contraditória, plural e, não obstante, possuidora de um sentido recôndito.”<sup>188</sup>

Dessa perspectiva, compreende-se que a “despalavra” é utilizada na tentativa de escapar das amarras racionais do discurso. Como um passo adiante da palavra-fotografia, a “despalavra” procura nomear, no sentido de fazer existir, o sem nome da imagem registrada fotograficamente (“a imagem explica-se a si mesma”, escreve Octavio Paz) apagando, uma vez não-palavra, todas as pistas dos conceitos que necessariamente estão presentes na escritura do poema<sup>189</sup>. Em outros termos, a “despalavra” quer ser a imagem obtida através da

---

<sup>187</sup> Ibid., p.23

<sup>188</sup> Octavio PAZ, 2005; p.47

<sup>189</sup> Sobre a diferença entre “estado poético” e composição do poema ver “Poesia e Pensamento Abstrato”, de Paul Valéry, poeta citado por Manoel de Barros em entrevista à *Folha de S.Paulo*: “Segundo Valéry, a poesia é

palavra-fotografia (“Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da / despalavra”), paradoxalmente –uma vez que a “despalavra” também é uma palavra– intermediando a passagem para além do poema. Remetendo obrigatoriamente ao artifício da fotografia, no entanto, a “despalavra” acaba por ter uma natureza material que empresta da característica indicial da imagem fotográfica, além de sua natureza fortemente conceitual. Por isso, a transcendência para o “reino da imagem” é construtiva, enquanto realizadora do nomeado. Para explicitar esse processo, Manoel de Barros recorre a um alter ego, como sempre faz nos momentos-chave de sua obra (vide o poema “Encontro de Pedro com o Nojo”, por exemplo).

“Bola Sete não botava movimento.  
Era incansável em não sair do lugar.  
Igual o caranguejo de Buson que foi encontrado  
de manhã debaixo do mesmo céu de ontem.  
Pra compensar tinha laia de poeta.  
Dava qualidades de flor a uma rã.  
Dava às pessoas qualidades de água.  
Isso ele fazia com letras, não precisava se mover.  
Onde estava era ele, a manhã e suas garças;  
era ele, o acaso e suas cores; era ele, o riacho e suas  
margens; era ele, o horizonte e suas nuvens. Por aí.  
Passarinhos brincavam nas paisagens de sua janela.  
O mundo era perto.  
Bastava estender as mãos que chegava no fim do  
mundo.  
Bola Sete não botava movimento.  
Era um sujeito desverbado que nem uma oração  
desverbada.”<sup>190</sup>

Imóvel, Bola Sete é a própria imagem realizada em sua característica indicial. Todo o ao redor real é comandado pelo personagem que funciona como que um gerador de paisagens fabulares, assim como a máquina fotográfica devolve os retratos do mundo próximo (“O mundo era perto”). Seu instrumento, ou ainda, matéria-prima, são as “letras”, uma desconfiguração mais radical da palavra e seus conceitos inerentes que aquela pretendida com a utilização do termo “despalavra”. A relação entre a imagem e a palavra também está na referência explícita a Yosa (Taniguchi) Buson, autor de haicais que é lembrado pela sua

---

pensar por imagens (...) A mim nunca me impressionou a filosofia.” (entrevista concedida a Marcelo PEN em 2004).

<sup>190</sup>BARROS, *Ensaaios Fotográficos*, 2000; p.33

pintura de um “caranguejo”. O haicai aqui é tomado na sua essência e não na sua forma, como algumas vezes acontece no chamado “Livro de Bernardo”, apresentado no volume posterior *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo* (2001), ou seja, é tomado como índice da superação do poema e de sua racionalidade em prol de uma realidade a ser descoberta a partir das sugestões do texto, uma realidade que neste caso, no entanto, está representada pela imagem (“caranguejo”)<sup>191</sup>.

Mas a substância da composição está na nomeação, referida no poema pela “desverbalização”, que remete, por sua vez, à “desverbação” do último verso. Ao mesmo tempo referência à própria oração e, logo, ao texto, o termo “desverbado” indica a falta de ação e por isso a substancialização do registrado, substância que também inclui o sentido de concreção / realização, enfim, do ser poético. Através das palavras-fotografia, portanto, Bola Sete ganha vida no interior desses versos que criam o reino delimitado (“Bastava estender as mãos que chegava no fim do/ mundo”). Um reino cujas características (riacho, nuvem, rã) lembram o espaço dominado pelo rio, pelo quintal e pelo menino, apresentado em poemas como “O mundo meu é pequeno, Senhor” (de *O Livro das Ignorâncias*), analisado antes como síntese das engrenagens mitológicas que movem a literatura do autor. Se a característica mitológica e fabular do lugar-gerador já vinha definida, entretanto, está em “O Casamento”, último poema da parte “Ensaio Fotográfico” do livro homônimo, a sua confecção efetivamente fotográfica.

“Tentei uma aventura lingüística.  
Queria propor o enlace de um peixe com uma lata.  
Uma lata é uma lata é uma lata é uma lata.  
Busquei contigüidades verbais.  
Busquei contigüidades substantivas para fazer  
o casamento.  
A lata morava no quintal da minha casa entregue  
às suas ferrugens.  
E o peixe no rio.  
Veio um dia entrou uma enchente no quintal da  
minha casa.  
E levou a lata com ela.  
A lata ficou no fundo do rio.  
No fundo do rio as ferrugens são mais espessas.

---

<sup>191</sup> Nas palavras de Octavio Paz: “Arte não intelectual, sempre concreta e antiliterária, o haiku é uma palavra cápsula carregada de poesia, capaz de fazer saltar a realidade aparente.” (Octavio PAZ, 2005; p.163)

E a lata estava pegando craca no corpo.  
Deu-se que o peixe se enferrujou da lata.  
E penetrou em dentro nela.  
O peixe estava enferrujado (apaixonado) na lata.  
Penso que se deu um quiasmo: uma contaminação  
retórica do peixe com a lata.  
Houve o casamento.  
Moral da fábula: o peixe que não gozava de ser  
sucata quis gozar.”<sup>192</sup>

Ao empreender uma “aventura lingüística” em seu “Mundo Pequeno” (“O mundo meu é pequeno, Senhor./ Tem um rio e um pouco de árvores./ Nossa casa foi feita de costas para o rio./ Formigas recortam roseiras da avó./ Nos fundos do quintal há um menino e suas latas/ maravilhosas”), Manoel de Barros focaliza o centro de seu espaço regional através de palavras-fotografia, tornando real a fonte do mitológico e, por conseguinte, seus elementos. A tradução desse lugar-gerador em “despalavra” começa no verso à Gertrude Stein “Uma lata é uma lata é uma lata é uma lata”. Desconceitualizada, “lata” é reduzida a seu significante e, por isso, no espaço de fabulação do quintal da casa/rio pode encontrar um “peixe” e com ele realizar um “quiasmo”, entendido como “contaminação/retórica”. Se a imagem é rica em plasticidade, muito pouco diz se tomada metaforicamente. O encontro da lata com o peixe é visto, em primeiro lugar, como uma anomalia gramatical (quiasma), em que acontece uma contaminação sintática. Em segundo lugar, a operação assumidamente lingüística remete à natureza das palavras-fotografia, uma vez que a leitura do texto sobrepõe-se às unidades fabulares apresentadas em “O mundo meu é pequeno, Senhor”.

Dessa composição entre imagético, representado aqui pela concepção lingüística em “despalavras”, e o fabular (de “O mundo meu é pequeno, Senhor”), combinam-se o imaterial (fábula) com o real (imagem), repetindo-se o mesmo e original procedimento apresentado no poema “O Fotógrafo”, raiz da constituição da palavra-fotografia. Se não bastasse a leitura cruzada dos dois poemas, o termo “fábula” aparece pela primeira vez na expressão “moral da fábula”, trazendo a estrutura tradicional do gênero para o texto que é seu avesso e sua justificativa. Explicitando o elemento lingüístico formador da fábula, portanto, Manoel de Barros realiza esta última e, conseqüentemente, todo o espaço regional em que existe como

---

<sup>192</sup> BARROS, *Ensaaios Fotográficos*, 2000; p.39-40

autor-fazendeiro. Ou, em outros termos, a concreção do centro gerador do sistema mitológico do poeta suporta a formação de um reino a partir das imagens.

### 3. O VERBO TRAVESTIDO

Travestindo a palavra-fotografia em seu livro mais recente, intitulado *Poemas Rupestres* (2004), Manoel de Barros incorpora o processo de composição derivado da mediação da máquina na concreção da atmosfera primitiva que embebe seus versos. Em outras palavras, aplicando a materialização dos elementos poéticos como desenvolvida em *Ensaio Fotográficos*, o escritor procura atribuir um caráter de existência real –já que contíguo aos objetos/imagens da realidade via palavra-fotografia– ao espaço primitivo, ou seja, de busca das origens e supostamente mitogênico, que, por sua vez, traveste seu espaço super-regional. A metáfora da inscrição definitiva na pedra que o título *Poemas Rupestres* sugere é paralela à perenidade da inscrição luminosa na película. Exemplo dessa conjunção está no texto abaixo, retirado da primeira parte do livro:

“Desde sempre parece que ele fora preposto a pássaro.  
Mas não tinha preparatórios de uma árvore  
Pra merecer no seu corpo ternuras de um gorjeio.  
Ninguém de nós, na verdade, tinha força de fonte.  
Ninguém era início de nada.  
A gente pintava nas pedras a voz.  
E o que dava santidade às nossas palavras era  
a canção do ver!  
Trabalho nobre aliás mas sem explicação  
Tal como costurar sem agulha e sem pano.  
Na verdade na verdade  
Os passarinhos que botavam primavera nas palavras.”<sup>193</sup>

---

<sup>193</sup> BARROS, 2004; p.21

O pronome “ele” referido nesse sexto poema da primeira parte remete ao texto anterior, que termina com “Mas ele mesmo, o menino / Se ignorava como as pedras se ignoram”<sup>194</sup>, personagem que também abriu o volume em “Por viver muitos anos dentro do mato / moda ave / O menino pegou um olhar de pássaro– / Contraiu visão fontana”<sup>195</sup>. Com esse artifício, fica consolidada uma inédita armação narrativa dos versos da seção. Não que seja novidade a auto-referência na obra do autor, mas a utilização às claras de artifícios de articulação mais comuns à prosa –usados também, por exemplo, entre os poemas de número dois (“A gente se acostumou de enxergar antigamente”<sup>196</sup>, último verso) e três (“Por forma que o dia era parado de poste”<sup>197</sup>, primeiro verso).

Entretanto, os versos confluem para “a canção do ver”, expressão em destaque (pelo tamanho, posição no poema e sinal gráfico) que, arranjada em “E o que dava santidade às nossas palavras era / a canção do ver!”, realiza a mesma função da palavra-fotografia. Acompanhando-se a série de afirmações sobre o poder gerador que antecede a expressão, “Ninguém de nós, na verdade, tinha força de fonte / Ninguém era início de nada. / A gente pintava nas pedras a voz”, nota-se que a “canção do ver” se resume à efetivação da pintura da voz nas pedras ou, em outros termos, à efetivação do registro rupestre do abstrato (voz). Se a palavra-fotografia registrava um elemento abstrato mirando no concreto, a ação da “canção” toma à pedra o significante (visual) registrado a partir da voz (pintura rupestre) materializando-o. No jogo de travestimentos, essa concreção própria da palavra-fotografia aqui se desenvolve sob a aparência de pintura rupestre e sob o rótulo de “santificação”, através do qual o poeta se refere ao poder gerador do Verbo (palavra), isto é, a sua “força de fonte”, no mesmo sentido da nomeação (fazer existir) citada anteriormente.

O desenvolvimento dessa “visão fontana” anunciada no primeiro texto do livro está na “teologia” apresentada em *Poemas Rupestres*. Reunidos sob o título de “Teologia do Traste”, os versos remetem ao que há de mais recorrente na obra de Manoel de Barros, organizando os elementos através de argumentos racionais e justificando com eles a concreção operada pelas “palavras santificadas” e, dessa maneira, a existência de seus objetos:

---

<sup>194</sup> Ibid., p.19

<sup>195</sup> Ibid., p.11

<sup>196</sup> Ibid., p.13

<sup>197</sup> Ibid., p.15



“As coisas jogadas fora por motivo de traste  
 são alvo da minha estima.  
 Prediletamente latas.  
 Latas são pessoas léxicas pobres porém concretas.  
 Se você jogar na terra uma lata por motivo de  
 traste: mendigos, cozinheiras ou poetas podem pegar.  
 Por isso eu acho as latas mais suficientes, por  
 exemplo, do que as idéias.  
 Porque as idéias, sendo objetos concebidos pelo  
 espírito, elas são abstratas.  
 E, se você jogar um objeto abstrato na terra por  
 motivo de traste, ninguém quer pegar.  
 Por isso eu acho as latas mais suficientes.  
 A gente pega uma lata, enche de areia e sai  
 puxando pelas ruas moda um caminhão de areia.  
 E as idéias, por ser um objeto abstrato concebido  
 pelo espírito, não dá para encher de areia.  
 Por isso eu acho a lata mais suficiente.  
 Idéias são a luz do espírito –a gente sabe.  
 Há idéias luminosas –a gente sabe.  
 Mas elas inventaram a bomba atômica, a bomba  
 atômica, a bomba atôm.....  
 .....Agora  
 eu queria que os vermes iluminassem.  
 Que os trastes iluminassem.”<sup>198</sup>

Ao conceber essa teologia estruturando-a sobre a suficiência (valor utilitário) do concreto em contraposição ao abstrato que “ninguém quer pegar”, o poeta define a importância da concreção (ou materialização) para a efetivação da força geradora nesse reino formado a partir de imagens. Uma vez que do concreto não se exaltam as qualidades palpáveis (“Latas são pessoas pobres porém concretas”), mas a mediação que ele opera para a realização do abstrato (“A gente pega uma lata, enche de areia e sai / puxando pelas ruas moda um caminhão de areia.”), patenteia-se o espaço de origem (primitivo) e, por suposto, o espaço onde está estruturado o regionalismo do poeta. Paralelamente a essa construção, há a exaltação da abolição do pensamento, ou como escreve o poeta, das “idéias”. Com isso, Manoel de Barros procura fazer do poema um registro do que surge naturalmente, isto é, sem passar pela racionalidade da construção literária ou, para lembrar Paul Valéry, quer fazer

---

<sup>198</sup> Ibid., p.47

dos versos o simples registro do “estado de poesia” experimentado. Como mais um instrumento de despistamento nessa poesia travestida, a forçada naturalidade pode ser lida tanto na “despalavra” quanto na metalinguagem particular do autor, que nunca reflete efetivamente sobre o fazer poético, mas sobre as palavras e a forma como elas conseguem concretizar seu espaço regional. Da comparação do texto “O Lápis” de *Poemas Rupestres* com “O mundo meu é pequeno, Senhor” de *O Livro das Ignorâncias*, de 1993 (ambos transcritos em seqüência abaixo), verifica-se como, ao glosar a si mesmo, o autor coloca o seu centro mitológico sob a ação da “canção do ver”.

Primeiro, “O Lápis”:

“É por demais de grande a natureza de Deus.  
Eu queria fazer para mim uma naturezinha  
particular.  
Tão pequena que coubesse na ponta do meu  
lápis.  
Fosse ela, quem me dera, só do tamanho do  
meu quintal.  
No quintal ia nascer um pé de tamarino apenas  
para uso dos passarinhos.  
E que as manhãs elaborassem outras aves para  
compor o azul do céu.  
E se não fosse pedir demais eu queria que no  
fundo corresse um rio.  
Na verdade na verdade a coisa mais importante  
que eu desejava era o rio.  
No rio eu e a nossa turma, a gente iria todo  
dia jogar cangapé nas águas correntes.  
Essa, eu penso, é que seria a minha naturezinha  
particular:  
Até onde o meu pequeno lápis poderia alcançar.”<sup>199</sup>

E “O mundo meu é pequeno, Senhor”:

“O mundo meu é pequeno, Senhor.  
Tem um rio e um pouco de árvores.  
Nossa casa foi feita de costas para o rio.  
Formigas recortam roseiras da avó.  
Nos fundos do quintal há um menino e suas latas  
maravilhosas

---

<sup>199</sup> Ibid., p.53

Seu olho exagera o azul.  
Todas as coisas deste lugar já estão comprometidas  
com aves.  
Aqui, se o horizonte enrubesce um pouco, os  
besouros pensam que estão no incêndio.  
Quando o rio está começando um peixe,  
Ele me coisa  
Ele me rã  
Ele me árvore.  
De tarde um velho tocará sua flauta para inverter os  
ocasos.”<sup>200</sup>

Se a glosa de “O Lápis” torna o texto mais discursivo (compare-se o primeiro verso de “O mundo meu é pequeno, Senhor” com os três iniciais de “O Lápis”, por exemplo), é patente a redução ao nível da escrita (redução metalingüística) do que se instaurou como a máquina geradora da poesia e do próprio poeta a partir de “O mundo meu é pequeno, Senhor”. O que a princípio pode parecer paradoxal, porém, traduz a nova perspectiva de onde a palavra precisa ser vista sob a lente da máquina travestida. O resultado destaca a função de fonte que ambos os poemas representam. Se “O mundo meu é pequeno, Senhor” remetia à construção mitológica, diga-se, mais pura, “O Lápis” materializa com seu traço os limites que sustentam não só a poesia, mas o espaço no qual o poeta pode se concretizar como fazendeiro. O dado especificamente autobiográfico associado à metalinguagem está dado em todas as letras em “Enunciado”, também de *Poemas Rupestres*:

“Agora não posso mais priscar na areia quente  
que nem os lambaris que escaparam do anzol.  
Não posso mais correr nas chuvas na moda que  
os bezerros correm.  
Nem posso mais dar saltos-mortais nos ventos.  
Agora  
Eu passo as minhas horas a brincar com palavras.  
Brinco de carnaval.  
Hoje amarrarei no rosto das palavras minha máscara.  
Faço o que posso.”<sup>201</sup>

---

<sup>200</sup> Id., 1993; p.75

<sup>201</sup> Id., 2004; p.57

Fazendo das palavras representantes de seu próprio rosto (“Hoje amarrarei no rosto das palavras minha máscara”), Manoel de Barros consolida a materialização através delas como indicava o poema “O Lápis” e todo o processo que subjaz aos textos de *Poemas Rupestres*. Por esse desenvolvimento coordenado, o livro mostra-se mais interessante que o imediatamente anterior a ele, intitulado *Memórias Inventadas – A Infância* (2003).

Apresentado num formato diferente, *Memórias Inventadas* desvia o desenvolvimento da construção poética como está sendo examinada. Embalados numa caixinha de papelão e impressos em folhas soltas amarradas por uma fita de cetim, os poemas em prosa reescrevem situações, temas e personagens e retomam procedimentos das obras anteriores, principalmente dos textos que se referem à infância do poeta como Cabeludinho. Curiosamente, cada conjunto de versos é acompanhado de uma iluminura, com características que remetem a pinturas rupestres, feitas pela filha do autor, Martha Barros. Entretanto, não se poderia entender a aproximação das imagens que se querem primitivas ao universo inicial do autor-Cabeludinho como uma maneira de atualização poética? Ou, em melhores palavras, como uma maneira de aplicar a poética agora consolidada aos primeiros poemas? Ou, mais além, não estaria a aplicação da poética corroborada pela materialidade do formato livro-presente, que pode ser considerado, em última instância, como um instrumento de realização do universo do autor, como que efetivando o efeito de concreção da palavra-fotografia ao oferecer os versos como objetos palpáveis nas folhas soltas e ilustradas?

Por via das dúvidas, enquanto esse novo e, ao mesmo tempo, antigo caminho não se consolida, retome-se a análise puramente literária de *Poemas Rupestres* que, ao contrário, segue a linha de composição que vinha se desenhando aos poucos para aplicá-la no que se supõe seja a base da criação do autor: o desejo de fazer de sua poesia a fonte original de seu próprio universo. O resultado é a confirmação da existência material (concreta) do espaço regional mitologizante, desde seu centro gerador (mitológico) até seus elementos constituintes (personagens e unidades do Pantanal) e, conseqüentemente, do poeta ele mesmo.

## CAPÍTULO 5

### ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao forjar a realidade de seu sistema mitológico através da mediação da máquina fotográfica, ou da aplicação do processo dela derivado, como em *Poemas Rupestres*, Manoel de Barros completa uma poética cujo arcabouço pode ser comparado à estrutura econômico-social do país, na qual coexistem o urbano mal-formado e o campo dilacerado. De um lado, o latifúndio que segue intocado apesar das forças sociais incomodadas. De outro, a pressa em ser contemporâneo e urbano, cuja melhor expressão se dá através de uma literatura abundante em fórmulas e naturalismos muito pouco reflexivos. Combinando nas bases de sua poesia o campo e a cidade, essas duas realidades imiscíveis, o autor envereda pelas novidades das variadas tendências literárias em favor da construção poética de uma realidade conservadora condizente com a posição social assumida, a saber, a de poeta Fazendeiro.

Instaurando-se como ser mitológico além dos conflitos (embora deles derivado), Manoel de Barros confirma sua classe social ao estabelecer literariamente um espaço regional seguro. Essa dimensão regional que o poeta constrói através da metalinguagem fabulosa e da combinação dos dados locais com aqueles de sua própria biografia sustenta-se, por sua vez, na complexa estrutura da mitologia poética encabeçada pelo escritor. Fazendo com que as unidades constituintes dessa mitologia circulem ao seu redor e dependam dele, como acontece com os alter egos, por exemplo, o autor consolida sua posição apresentando-se no singular espaço super-regional como Fazendeiro.

Dessa perspectiva, o regionalismo pode ser entendido como uma variação do conformismo, em todas as vertentes, que vem aos poucos dominando a recente literatura nacional. Um conformismo caracterizado, por sua vez, pela criação de um universo literário em sintonia com o mercado, o que possibilita o alheamento das questões políticas e sociais, resguardando seu autor num espaço literário próprio e, por assim dizer, asséptico. O artificialismo que daí decorre é inócuo, uma vez que, não questionando a realidade, os autores

assumem o dado como cenário desolador, naturalisticamente apresentado como intransponível. Pensando no desenvolvimento de uma obra que sirva de meio de autopromoção, os poetas vivem uma dimensão apartada e medrosa, que pode, em linhas gerais, ser comparada à dimensão super-regional que Manoel de Barros preparou poeticamente para si mesmo.

Entretanto, com o intuito de superar o literário em favor do mercado, Manoel de Barros encontra na palavra-fotografia o artifício através do qual procura fazer com que a realidade contamine a dimensão puramente poética. Acionada em sua característica indicial, a palavra-fotografia como que ultrapassa a nomeação exercida pela palavra poética (aquela que “faz existir”, como escreve Octavio Paz), sendo utilizada como instrumento capaz de estabelecer a contigüidade entre o literário e o real. Essa aproximação corresponde à necessidade de uma poesia cujo objetivo é constituir-se definitivamente como produto real e participante efetivo do mercado, uma poesia, portanto, que tenta se posicionar além da existência poética, ou ainda, de sua função nomeadora. Com isso, a mitologia ganha um outro caráter, ou seja, os personagens, o dado local e até mesmo o poeta Fazendeiro são como que travestidos, para remeter ao capítulo anterior desta análise, de uma existência palpável, real e possível, já que assegurada pela palavra-fotografia, naquela realidade literária.

Uma vez submetido a esse processo de concreção poética, o conservadorismo do poeta Fazendeiro (e, por conseguinte, ele mesmo) pode funcionar na condição de mercadoria passível de ser comercializada na cidade como um produto concreto qualquer que atende e movimenta o mercado onipresente (condição que o próprio autor parece concordar ao publicar um livro como *Memórias Inventadas – A Infância*, comentado no capítulo anterior). Justificando-se e oferecendo-se como um objeto literário real, portanto, Manoel de Barros e toda sua mitologia poética parecem suprir a demanda de conformismo e de ordem dos habitantes da cidade, que fazem dos versos do autor frases para estampar camisetas e declamar como expressões de um mundo ideal ainda a ser conquistado, um verdadeiro paraíso artificial viável no meio da barbárie.

No entanto, a materialidade processada pela poesia de Manoel de Barros não faz dele um “Rimbaud visionário”, como o quer Larrosa no ensaio introdutório atrás citado (do livro *Todo lo que no invento es falso*), apesar das indubitáveis referências ao autor francês. O escritor apropria-se tardiamente da poética de Rimbaud como o fez com as de Mário e Oswald

de Andrade, ou seja, usa as formas originariamente inovadoras de composição em favor da criação de um espaço regional seguro e confortável. Muitos ecos das construções de Rimbaud são ouvidos ao longo da obra de Manoel de Barros. Mesmo a importância atribuída à composição a partir das imagens parece derivar, de certa forma, dos versos do poeta francês. Enquanto nas obras anteriores a *Poemas Rupestres* encontram-se apenas sugestões de expressões tomadas a Rimbaud, como, por exemplo, “encantamento das palavras” que remete a “alucinação das palavras”, no mais recente livro o nome do autor de “Le Bateau Ivre” aparece com todas as letras:

“Com aquela sua maneira de sol entrar em casa  
E com seu olhar furado de nascentes  
O menino podia ver até a cor das vogais –  
como o poeta Rimbaud viu.  
Contou que viu a tarde latejar de andorinhas.  
E viu a garça pousada na solidão de uma pedra.  
E viu outro lagarto que lambia o lado azul do  
silêncio.  
Depois o menino achou na beira do rio uma pedra  
canora.  
Ele gostava de atrelar palavras de rebanhos  
diferentes  
Só para causar distúrbios no idioma.  
Pedra canora causa!  
E um passarinho que sonhava ser ele também  
causava.  
Mas ele mesmo, o menino  
Se ignorava como as pedras se ignoram.”<sup>202</sup>

A referência direta à materialidade das vogais –apresentada originalmente no poema “Voyelles”– como forma de apreensão possível no espaço mitológico, que por sua vez parece se contagiar da possibilidade tátil e visual com que as letras são concebidas, força a aproximação dos autores, já que o texto de Rimbaud serve de ponto de partida para uma concepção de poesia como meio de consolidação de uma linguagem que procura atingir todos os sentidos<sup>203</sup>.

---

<sup>202</sup> Ibid., p.19

<sup>203</sup> A confirmação e o desdobramento da concreção das vogais foi apresentado em “Une Saison em Enfer”:  
“Inventei a cor das vogais! –A preto, E branco, I vermelho, O azul, U verde. –Regulei a forma e o movimento de

Ensimesmado, o poeta Fazendeiro não comporta o caráter do poeta-Prometeu e “multiplicador de progresso” projetado por Rimbaud<sup>204</sup>. Apesar da semelhança formal, verificada na linguagem que opera o “desregramento dos sentidos”, os objetivos são contraditórios. A expansão em favor da humanidade e a universalidade que a poesia do autor francês quer alcançar espalhando-se em uma língua que sirva de “alma para a alma” é reduzida, na obra de Manoel de Barros, a uma ação local e individualista visando a um estabelecimento literário de si mesmo. O autor, enfim, não consegue lançar-se além do poema, uma vez que está nas palavras, e somente nelas, a construção (e a salvação) dele mesmo como poeta e fazendeiro.

Se é verdade que mais uma vez a leitura de uma poética parece desvirtuada nos versos do autor do Pantanal, deve-se considerar que os tempos são outros e talvez não se possa esperar uma atitude tão “romântica” de um poeta contemporâneo. Por outro lado, talvez esteja na consolidação do desencanto, que está de certa maneira indicado através da volta para si mesmo, a riqueza dessa poesia que, de uma forma ou de outra, traduz a realidade de um país que continua partido e perdido entre o novo e o velho, com o agravante de se pensar urbano e desenvolvido e atropelar-se por isso. Um tempo tão estranho, enfim, que o desencanto ganha a roupagem da fábula e do mito para assim poder ser comercializado juntamente com seu autor que se instala no centro de tudo e se alimenta do que oferece para os olhos leitores: ele mesmo como mercadoria principal.

---

cada consoante, e, com ritmos instintivos, me lisonjeava de inventar um verbo poético acessível, cedo ou tarde a todos os sentidos.” (Arthur RIMBAUD, 2003; p.33)

<sup>204</sup> A função transcendente e fundadora da poesia está na “Carta do Vidente”, de Rimbaud: “Portanto, o poeta é mesmo ladrão de fogo. / Ele é encarregado da humanidade, dos animais até; ele deverá fazer sentir, apalpar, escutar suas invenções; se o que ele traz de lá tem forma, ele dá forma; se é informe, ele dá informe. Encontrar uma língua; (...) Esta língua será alma para a alma, resumindo tudo, perfumes, sons, cores, pensamento agarrando pensamento e puxando. O poeta definiria a quantidade de desconhecido nascendo em seu tempo na alma universal: ele daria mais –que a fórmula de seu pensamento, que a partitura *de sua marcha ao Progresso!* Enormidade que se torna norma, absorvida por todos ele seria mesmo um *multiplicador de progresso!*” (Ibid, p. 82)



## **BIBLIOGRAFIA**

### **DO AUTOR**

BARROS, Manoel de. *Arranjos para Assobio*. Record, Rio de Janeiro, 2ª edição, 1998.

\_\_\_\_\_. *Concerto a Céu Aberto para Solos de Ave*. 3ª ed., Record, Rio de Janeiro, 1991.

\_\_\_\_\_. *Compêndio para Uso dos Pássaros*. Record, Rio de Janeiro, 3ª edição, 1999.

\_\_\_\_\_. *Ensaio Fotográficos*. Record, Rio de Janeiro, 2000.

\_\_\_\_\_. *Gramática Expositiva do Chão - Poesia Quase Toda*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2ª edição, 1992.

\_\_\_\_\_. *Livro de Pré-Coisas*. Record, Rio de Janeiro, 2ª edição, 1997.

\_\_\_\_\_. *Livro sobre Nada*. 8ª ed., Record, Rio de Janeiro, 2000.

\_\_\_\_\_. *Matéria de Poesia*. 4ª ed., Record, Rio de Janeiro, 2001.

\_\_\_\_\_. *Memórias Inventadas – A Infância*. Planeta, São Paulo, 2003.

\_\_\_\_\_. *O Guardador de Águas*. 2ª ed., Record, Rio de Janeiro, 1998.

\_\_\_\_\_. *O Livro das Ignorâncias*. Record, Rio de Janeiro, 1993.

\_\_\_\_\_. *Poemas Concebidos sem Pecado*. 3ª ed., Record, Rio de Janeiro, 1999.

\_\_\_\_\_. *Poemas Rupestres*. Record, Rio de Janeiro, 2004.

\_\_\_\_\_. *Retrato do Artista quando Coisa*. Record, Rio de Janeiro, 1998.

\_\_\_\_\_. *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo*. Record, Rio de Janeiro, 2001.

## **SOBRE O AUTOR**

### **ENTREVISTAS**

ALVES, Rogério Eduardo. “Manoel de Barros cisca ‘Grandezas do Ínfimo’” in *Folha de S.Paulo - Ilustrada*, 28/11/2001.

\_\_\_\_\_. “Construtor de mitos” in *Folha de S.Paulo – Ilustrada*, 13/5/2003.

BARROS, André Luís. “O tema da minha poesia sou eu mesmo” in *Jornal do Brasil – Idéias*, 24/8/1996.

BRASIL, Ubiratan. “Manoel de Barros lança primeira obra em prosa” in *O Estado de S.Paulo – Caderno 2*, 17/5/2003.

CARPINEJAR, Fabrício. “A linguagem é minha concubina” in *Zero Hora - Caderno de Cultura*, 21/6/2003.

CASTELLO, José. “Manoel de Barros busca o sentido da vida” in *O Estado de S.Paulo – Caderno 2*, 3/8/1996.

\_\_\_\_\_. “Manoel de Barros faz do absurdo sensatez” in *O Estado de S.Paulo – Caderno 2*, 18/10/1997.

COUTO, José Geraldo. “Poesia de Manoel de Barros está de volta” in *Folha de S.Paulo – Ilustrada*, 10/2/1996.

\_\_\_\_\_. “Manoel de Barros busca na ignorância a fonte da poesia” in *Folha de S.Paulo – Mais!*, 14/11/1993.

DIAS, Otávio. “Manoel de Barros mostra o nada” in *Folha de S.Paulo – Ilustrada*, 21/8/1996.

FAJARDO, Elias. “Pantanal, o homem” in *Viaje Bem*, s.d.

FREIRE, Marcelino. “O homem de Barros” in [www.capitu.com.br](http://www.capitu.com.br), 3/2/2004.

JANSEN, Roberta. “Manoel de Barros salva palavras da mesmice” in *O Estado de S.Paulo – Caderno 2*, 15/5/1995.

LUCINDA, Elisa. “Poesia em comunhão” in *Jornal do Brasil – Domingo*, s.d.

MARIANO, João. “Manoel de Barros – O poeta por natureza” in *Caros Amigos*, junho/97.

MENEZES, Cynara. “Homem puro em estrofes” in *Folha de S.Paulo – Ilustrada*, 10/11/1998.

NAME, Daniela. “Um inventor de palavras” in *O Globo – Prosa e Verso*, 2/3/1996.

PEN, Marcelo. “Retrato do artista quando coisa” in *Folha de S.Paulo – Ilustrada*, 10/11/2004.

#### TESES, DISSERTAÇÕES E ARTIGOS

BARBOSA, Luiz Henrique. *Palavras do Chão: Um Olhar sobre a Linguagem Adâmica em Manoel de Barros*. Annablume, Belo Horizonte: Fumec, 2003.

BERNARDINI, Aurora. “Aspectos da Natureza em Velimir Khlébnikov e Manoel de Barros” in *Caracol-Viola*, s/d.

CARPINEJAR, Fabrício. *Teologia do Traste: A Poesia do Excesso de Manoel de Barros*. Dissertação de mestrado defendida em dezembro de 2001 na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, sob orientação de Luís Augusto Fischer.

CASTRO, pe. Afonso de. *A Poética de Manoel de Barros: A Linguagem e a Volta à Infância*. FUCMT – UCDB, Campo Grande (MS), 1992.

LANDEIRA, José Luiz Marques López. *A Construção do Sentido na Poesia de Manoel de Barros: Estudo de Elementos Expressivos Fonéticos e Morfossintáticos*. Dissertação de mestrado defendida em 2000 no Departamento de Filologia e Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo sob orientação de Guaraciaba Micheletti.

LARROSA, Jorge. *Todo lo que No Invento Es Falso (Antología)*. Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga – CEDMA, Málaga, 2002.

PUCHEU, Alberto. *Do Esbarro entre Poesia e Pensamento: Uma Aproximação à Poética de Manoel de Barros*. [www.ciberkioski.pt](http://www.ciberkioski.pt).

RAMOS, Isaac Newton Almeida. *Uma Poética da Modernidade: Leitura Comparativa entre Alberto Caeiro e Manoel de Barros*. Dissertação de mestrado defendida em 2002 no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo sob orientação de Tânia Celestino de Macêdo.

VASCONCELOS, Vânia Maria de. *A Poética “In-verso” de Manoel de Barros: Metalinguagem e Paradoxo Representados numa “Disfunção Lírica”*. Dissertação de

doutorado defendida em 2002 na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo sob orientação de Olga de Sá.

## GERAL

- ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. Paz e Terra, São Paulo, 2002.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia Poética*. 13ª ed., José Olympio, Rio de Janeiro, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Poesia Completa*. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 2003.
- ANDRADE, Oswald de. *Um Homem sem Profissão*. 2ª ed., Globo, São Paulo, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Pau Brasil*. 2ª ed., Globo, São Paulo, 2003.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*. 22ª ed., Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1993.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. 8ª. Impressão, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Mitologias*. Difel, Rio de Janeiro, 2003.
- BERNARDO, Gustavo. *A Dúvida de Flusser – Filosofia e literatura*. Globo, São Paulo, 2002.
- BOAS, Sergio Vilas. *Perfis e como Escrevê-los*. Summus Editorial, São Paulo, 2003.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 40ª. ed., Cultrix, São Paulo.
- BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. 6ª ed., Companhia das Letras, São Paulo, 2000.
- \_\_\_\_\_. “Moderno e Modernista na Literatura Brasileira” in *Céu, Inferno*. 3ª. ed., Duas Cidades/Editora 34, São Paulo, 2003.
- BRICOUT, Bernardette. *O Olhar de Orfeu – Os Mitos Literários do Ocidente*. Companhia das Letras, São Paulo, 2003.
- BRUNEL, Pierre (org.). “Mitos primitivos e mitos literários”, “Mitos cosmogônicos” e “Interferências e coincidências das narrações literária e mitológica” in *Dicionário de Mitos Literários*. José Olympio, Rio de Janeiro, 1997.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Cultrix, São Paulo.
- CAMPOS, Roberto. *A Lanterna na Popa – Memórias*. 2ª. ed., vol. I, Topbooks, Rio de Janeiro, 1994.
- CANDIDO, Antonio. *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. Ática, São Paulo, 1987.

- \_\_\_\_\_. *O Discurso e a Cidade*. Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Formação da Literatura Brasileira*. 2 vols. 8ª. ed., Editora Itatiaia Limitada, Belo Horizonte – Rio de Janeiro, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. 8ª. ed., T.A. Queiroz Editor, São Paulo, 2000.
- \_\_\_\_\_. “O Homem dos Avessos” in *Guimarães Rosa, Fortuna Crítica*. Seleção e organização Eduardo Coutinho. 2ª. ed., Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Textos de Intervenção*. Livraria Duas Cidades, São Paulo, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Vários Escritos*. 3ª. ed., Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1995.
- CAMILO, Vagner. *Drummond – Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. Ateliê Editorial, São Paulo, 2001.
- \_\_\_\_\_. “Uma Poética da Indecisão: Brejo das Almas” in *Novos Estudos Cebrap*, nº 57, julho 2000.
- \_\_\_\_\_. “A Cartografia Lírico-social de *Sentimento do Mundo*” in *Revista USP*, nº 53, março / abril / maio 2002.
- CARDOSO, Miriam Limoeiro. *Ideologia do Desenvolvimento – Brasil: JK-JQ*. 2ª. ed., Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1978.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos Mitos Brasileiros*. 2ª. ed., Global, São Paulo, 2002.
- CONNOR, Steven. *Samuel Beckett – Repetition, Theory and Text*. Basil Blackwell.
- CULLER, Jonathan. *Sobre a Desconstrução*. Tradução Patrícia Burrowes. Rosa dos Tempos, Rio de Janeiro, 1997.
- DANTAS, Vinicius. “Entre ‘A Negra’ e a Mata Virgem” in *Novos Estudos Cebrap*, nº 45, julho de 1996.
- \_\_\_\_\_. “A Nova Poesia Brasileira & a Poesia” in *Novos Estudos Cebrap*, nº 16, dezembro de 1986.
- \_\_\_\_\_. “Oswald de Andrade e a Poesia” in *Novos Estudos Cebrap*, nº 30, julho de 1991.
- DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. 7ª. ed., Papirus, São Paulo, 2003.
- ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. 5ª. ed., Perspectiva, São Paulo, 1998
- \_\_\_\_\_. *Mito do Eterno Retorno*. Mercuryo, São Paulo, 1992.

- FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. *Entre Histórias e Tererés: o Ouvir da Literatura Pantaneira*. Unesp, São Paulo, 2001.
- FLUSSER, Vilém. *Da Religiosidade – A Literatura e o Senso de Realidade*. Escrituras, São Paulo, 2002.
- GLEDSON, John. *Influências e Impasses*. Companhia das Letras, São Paulo, 2003.
- HANSEN, João Adolfo. *O O – A Ficção da Literatura em Grande Sertão: Veredas*. Hedra, São Paulo, 2000.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O Espírito e a Letra*. 2 volumes. Companhia das Letras, São Paulo.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. “Velha Praga? Regionalismo Literário no Brasil” in *América Latina – Palavra, Literatura e Cultura*, org. Ana Pizarro, vol. 2. Unicamp/Fundação Memorial da América Latina, São Paulo, 1994.
- LUCAS, Fábio. *O Poeta e a Mídia – Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto*. Senac Editora, São Paulo, 2003.
- MICELI, Sergio. *Intelectuais à Brasileira*. Companhia das Letras, São Paulo, 2001.
- MIELIETINSKI, E.M. *A Poética do Mito*. Tradução Paulo Bezerra. Forense – Universitária, Rio de Janeiro, 1987.
- NETO, João Cabral de Melo. *Obra Completa*. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Prosa*. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1998.
- NOGUEIRA, Albana Xavier. *O que É Pantanal*. Brasiliense, São Paulo, 1990.
- NUNES, Benedito. “A Recente Poesia Brasileira” in *Novos Estudos Cebrap*, nº 31, outubro de 1991.
- OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à Razão Dualista – O Ornitorrinco*. Boitempo Editorial, São Paulo, 2003.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução Vera Lucia Leitão Magyar. Madras, São Paulo, 2003.
- PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. 3ª. Edição, Perspectiva, São Paulo, 2005.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. “Regionalismo” in *Prosa de Ficção (de 1870 a 1920)*. Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1988.
- PINTO, Manuel da Costa. *Literatura Brasileira Hoje*. Publifolha, São Paulo, 2004.
- RIMBAUD, Arthur. *Poesia Completa*. Trad. Ivo Barroso. 3ª. ed., Topbooks, Rio de Janeiro, 1995.

\_\_\_\_\_. *Iluminuras – Gravuras Coloridas*. Trad. Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça. 3ª. ed., Iluminuras, São Paulo, 2002.

\_\_\_\_\_. *Uma Estadia no Inferno – Poemas Escolhidos – A Carta do Vidente*. Trad. Daniel Fresnot. Martin Claret, São Paulo, 2003.

RODRIGUES, José Maria. *Estudos sobre Os Lusíadas*. Lucerna, Rio, 1991

SCHWARZ, Roberto. “A Carroça, o Bonde e o Poeta Modernista” in *Que Horas São?*. 3ª. ed., Companhia das Letras, São Paulo, 2002.

\_\_\_\_\_. *O Pai de Família e Outros Estudos*. 2ª. ed., Paz e Terra, São Paulo, 1978.

SCHNAIDERMAN, Boris e CAMPOS, Augusto e Haroldo de. *Maiakóvski – Poemas*. 7ª. ed., Perspectiva, São Paulo, 2003.

SENA, Jorge de. “A estrutura de Os Lusíadas” in *A Estrutura de “Os Lusíadas” e Outros Estudos Camonianos e de Poesia Peninsular do séc. XVI*. Portugália Editora, Lisboa.

SIMON, Iumna Maria e DANTAS, Vinicius. *Poesia Concreta*. Abril Educação, São Paulo, 1982.

\_\_\_\_\_. “Poesia Ruim, Sociedade Pior” in *Novos Estudos Cebrap*, nº 12, junho de 1985.

SIMON, Iumna Maria. “Considerações sobre a Poesia Brasileira em Fim de Século” in *Novos Estudos Cebrap*, nº 55, novembro de 1999.

\_\_\_\_\_. “Esteticismo e Participação” in *Novos Estudos Cebrap*, nº 26, março de 1990.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Oeste – Ensaio sobre a Grande Propriedade Pastoril*. Arquivo do Estado, São Paulo, edição fac-similar, 1990.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. Companhia das Letras, São Paulo, 2004.

VALÉRY, Paul. “Poesia e Pensamento Abstrato” in *Variedades*. Iluminuras, São Paulo, 1999.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. “Os Mundos de Rosa” in *Revista USP*. USP, São Paulo, número 36, 1997-1998.

WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel*. Trad. José Paulo Paes. 2ª. Ed., Companhia das Letras, São Paulo, 2004