

GOIANDIRA DE FÁTIMA ORTIZ DE CAMARGO

21078.011043/33-14

A POÉTICA ALQUÍMICA DE  
MANOEL DE BARROS

198801



119085

Alquímica de Manoel de Barros

GOIÂNIA, 2.º SEMESTRE DE 1988

---

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR  
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES  
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

**1. Identificação do material bibliográfico:**    ☒ **Dissertação**        ☐ **Tese**

**2. Identificação da Tese ou Dissertação:**

Nome completo do autor: Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo

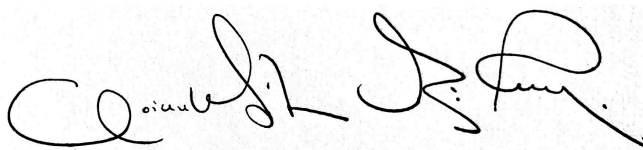
Título do trabalho: A poética alquímica de Manoel de Barros

**3. Informações de acesso ao documento:**

Concorda com a liberação total do documento ☒ **SIM**        ☐ **NÃO**<sup>1</sup>

**4. Data da defesa:**

x / x /1988



---

Assinatura do(a) autor(a)<sup>2</sup>

Data: 02 / 11 / 2020

---

<sup>1</sup> Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

<sup>2</sup> A assinatura deve ser escaneada.



A POÉTICA ALQUÍMICA DE MANOEL DE BARROS

por

GOIANDIRA DE FÁTIMA ORTIZ DE CAMARGO

Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira apresentada à Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás. Orientador acadêmico: Professor Doutor José Fernandes.



Goiânia, 2º semestre de 1988

# S I N O P S E

Análise das peculiaridades imagéticas da poesia de Manoel de Barros, sua configuração em linguagem alquímica em suas modulações meta-lingüística, lúdica, onírica e telúrica.



À Professora Brasilete de Ramos  
Caiado

Ao Professor Antônio Geraldo Ra-  
mos Jubé -- (Professor Jubé)

que acreditaram

À Marlene Vellasco, em nome da  
amizade e dos ideais  
sempre alargados além do  
cerco verde de nossa  
cidade

Para minha mãe, senhora Senhorinha

Em memória de

Marietta Telles Machado

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

Ao Professor Doutor José Fernandes  
pelo gesto alquímico de orientador  
e amigo

Aos Professores

Ático Villas Boas

Elizabeth Marinheiro

Orlando Antunes Batista

que me ensinaram a (e)vidência  
das entrelinhas

À CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal  
de Nível Superior

À Faculdade de Filosofia Cora Coralina

Ao ex-secretário de Educação

Professor Heldo Mulatinho

À Biblioteca Pública Municipal da Cidade de Goiás



## SUMÁRIO

|                                                                                   |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----|
| INTRODUÇÃO. . . . .                                                               | 1   |
| 1. A LINGUAGEM DO DESREGRAMENTO . . . . .                                         | 8   |
| 1.1. <u>A liberdade de um rumo</u> nem desconfiado. . . . .                       | 25  |
| 1.2. " <u>Não-entender, não-entender até se virar</u><br><u>menino</u> ". . . . . | 45  |
| 2. A VIDÊNCIA FLORESCE O REAL. . . . .                                            | 69  |
| 2.1. <u>Os ditames da "fantasia ditatorial"</u> . . . . .                         | 92  |
| 2.2. <u>Um rio indo embora de andorinha</u> . . . . .                             | 99  |
| 2.3. <u>A alquimia das cores</u> . . . . .                                        | 113 |
| 3. A ESPIRAL ALQUÍMICA DO CARAMUJO-FLOR. . . . .                                  | 126 |
| 3.1. <u>Entregue aos objetos</u> . . . . .                                        | 128 |
| 3.2. <u>0 puro traste em flor</u> . . . . .                                       | 161 |
| 3.3. <u>Raiz de minha fala chama escombro</u> . . . . .                           | 180 |
| CONCLUSÃO. . . . .                                                                | 189 |
| BIBLIOGRAFIA. . . . .                                                             | 192 |

## INTRODUÇÃO

A poesia de Manoel de Barros (MB) ocupa uma posição sui generis na literatura brasileira. O seu completo desconhecimento, tanto pela comunidade acadêmica de letras quanto, principalmente, pelo público, apesar de 51 anos de publicação do primeiro livro, e o seu universo poético destoante de todos que já se produziram no Brasil contribuem mais ainda para que se afirme esta posição. Lida por poucos privilegiados, a poesia manoelina engendra um processo inusitado de organização da matéria poética que se urde de irradiações oníricas e do desregramento de todos os sentidos rimbaudianos. Essencialmente imagética, no seu espaço textual instaura uma dimensão de linguagem que transcende o nível metafórico de engendramento do discurso poético. Esta forma peculiar, manoelina, e mesmo transgressora do discurso poético, estudado e sistematizado pela Retórica clássica e moderna, se fundamenta num trabalho de alquimia com a linguagem. MB fundiona realidades para obter uma linguagem alquímica. Neste sentido, suas imagens se situam numa dimensão além da metáfora.

O presente estudo é uma tentativa de leitura desse universo outro, diferente no próprio poético e que tem na feitura das imagens sua maior contribuição para a poesia. Para melhor andamento de nosso trabalho, vamos definir de antemão o que entendemos por metáfora e por imagem.

A metáfora, na definição tradicional, se funda na semelhança, é uma comparação elíptica que opera na confrontação de dois objetos ou realidades, omitindo o signo explícito da comparação. De acordo com esta idéia, a metáfora se efetua a

partir de uma semelhança entre o termo comparado e o termo comparante. No fragmento do verso de Mário Quintana, "Os poemas são pássaros", temos uma relação de similaridade que intersecciona "poemas" e "pássaros". Dessa maneira, entre seres aparentemente distintos intui-se semelhanças secretas que escapam à organização do real feita pelo pensamento lógico. Esta definição parece-nos insuficiente se considerarmos que o sentido da metáfora transpõe uma mera relação de analogia.

Em Arte Poética, Aristóteles afirma que "A metáfora é a transposição do nome de uma coisa para outra, transposição do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou de uma espécie para outra, por via da analogia."<sup>1</sup> Ele exemplifica: a taça está para Dioniso assim como o escudo está para Ares, de modo que se pode empregar escudo por taça e vice-versa. Elucidando mais ainda: "O que a velhice é para a vida, a tarde é para o dia. Diremos pois que a tarde é a velhice do dia é a velhice é a tarde da vida."<sup>2</sup> Podemos perceber entre um termo e outro, tarde e velhice, uma semelhança que os torna equivalentes. Pensando assim, tanto no verso de Quintana quanto nos exemplos de Aristóteles, veremos que a linguagem lógica foi transgredida e alargado o seu horizonte semântico através da instauração de um sentido figurado de base analógica, que o raciocínio objetivo não tem dificuldades de transferir.

Mas, o que queremos de Aristóteles é a referência à transposição, o significado de transferência da metáfora. Segundo Alfredo Bosi, o núcleo da definição aristotélica é "o conceito dinâmico de transferência."<sup>3</sup> A metáfora, neste caso,

<sup>1</sup> ARISTÓTELES, /s.d./, p. 327

<sup>2</sup> Idem, p. 328

<sup>3</sup> Cf BOSI, A. (1983), p. 30



transfere sentidos de uma realidade para outra, sejam realidades semelhantes ou não. E mais ainda, ela busca semelhanças entre coisas dessemelhantes. Assim, em Seu canto é o próprio sol tocado na flauta, verso de um poema de MB, temos transferido para "canto", a limpidez e a luminosidade do "sol". O "sol" tem sua semântica destruída ao ser "tocado na flauta" e este sintagma, por sua vez, retoma "canto". Porém neste exemplo, há mais do que uma transposição de significados. Há uma transitividade, uma flutuação de significados na ponte de irradiações semânticas que o poético instalou entre "canto" e "sol". Veja: se o "canto" é o "sol", o "sol" se torna possível de ser "tocado na flauta". Assim, há uma relação transitiva "canto-sol", um constante trânsito de um signo para outro.

Nessa fresta, cremos que nasce a imagem de Pierre Reverdy que os surrealistas adotaram: "A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer da comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos remotas."<sup>4</sup> Da aproximação de realidades distintas, nasce a centelha imagética. Esclareçamos em que sentido entendemos a palavra imagem.

A palavra imagem algumas vezes é empregada para ressaltar o aspecto plástico da metáfora; outras vezes, no sentido genérico, abrangendo todas criações verbais do poeta no espaço textual como quer Octavio Paz em um estudo de Signos em rotação.<sup>5</sup> Ou ainda como Alfredo Bosi coloca: "É necessário não perder de vista a distância entre efeito imagético e procedimento semântico. Enquanto provém de intuição de semelhan-

<sup>4</sup> REVERDY, P. In: BRETON, A. (1985), p. 52

<sup>5</sup> Cf PAZ, O. (1976), p. 37

ças, a metáfora aparece como imagem; mas enquanto enlace lingüístico de signos distintos, ela é atribuição, modo do discurso"<sup>6</sup>. A imagem de Paz se fragmenta em imagens no poema. Em Bosi, ela é face de uma mesma moeda, a metáfora que, ao enredar semelhanças, configura uma aparência imagética. Dessa maneira, a imagem não detém uma autonomia fora da esfera da metáfora. No nosso trabalho, empregaremos o termo imagem no sentido em que o professor José Fernandes o tem empregado em sala de aula, em artigos e no seu livro A loucura da palavra.

Para ele, a imagem "é a simbiose das essências das coisas e da linguagem que se fundem no poema."<sup>7</sup> Nela, há uma transmigração de essências dos objetos representados que transcende o nível metafórico. Mais do que uma dimensão visual ou uma transposição de sentidos via semelhança, a imagem atua na ontologia das coisas em linguagem. Podemos dizer até que a imagem nasce de uma "costela" da metáfora à medida que é semovência de significados e plasticidade. Quando se afasta da analogia e funde essências de realidades distintas, ela cria seu universo independente e além da metáfora.

No caso do universo poético de MB, a imagem além de aproximar realidades distantes e ser trânsito livre de transmigração de essências, se funda num trabalho de alquimia com a linguagem. MB, como alquimista do verbo, opera uma fundição da linguagem, criando imagens de acesso quase impossível à sua interioridade poética. É o caso deste fragmento Acharam no rosseiral um boi aberto por borbo- / letas em que MB itui o desconhecido, alquimiza realidades, seja em fragmentos metonímicos, seja em construções metafóricas, para obter a imagem

<sup>6</sup> BOSI, A. (1983), p. 37

<sup>7</sup> FERNANDES, J. (1987), p. 54

A esta imagem que emerge no tecido textual, produto da fusão das essências dos objetos, chamaremos de imagem alquímica. Se a alquimia é a transmutação dos metais visando a obtenção do ouro, na poética de MB a alquimia da linguagem é a fusão e a transmutação das essências das coisas para atingir a imagem alquímica. A imagem alquímica nos põe diante do verdadeiramente desconhecido a partir do conhecido. Neste aspecto, MB se alia a Rimbaud, à sua vidência e à sua "Alquimia do verbo". Como o poeta francês, MB articula o poético a partir de todos os apelos dos sentidos, subvertendo o real e principalmente tendo o discurso do onírico como referência de suas imagens.

Diante do enigmático e indecifrável das imagens alquímicas manoelinas, torna-se quase impossível fazer uma leitura sem correr o risco de reduzir ao singular o que é totalmente plural. Mesmo assim, arriscaremos, certo de que faremos uma das leituras possíveis da poesia de MB. Com o presente trabalho, não pretendemos chegar às conclusões ou esgotar as possibilidades de cada poema analisado. O que queremos é nos aproximar desse universo desconhecido, mistério que fala ao homem e é a sua própria fala. Tentaremos uma leitura em que a criação do poeta instigue a criatividade do leitor-crítico.

Não nos deteremos em qualquer arcabouço teórico pré-determinado. Pelo contrário, nos valeremos de todas as teorias que vierem de encontro ao elucidamento das peças estudadas. E, principalmente, seguiremos o itinerário que o poeta traça na sua consciência do fazer poético. Nos seus textos, MB revela a sua concepção de poesia. Desde que o poema se tornou espaço da busca de sua identidade, perscrutando-se e revelando a visão que o poeta tem do seu objeto de atenção e, concomitantemente, do mundo, o poeta passa a participar mais do trabalho do crítico à medida que lhe fornece no espaço do poema, suas



concepções a respeito da poesia e do seu processo de articulação. Disseminadas no nosso estudo, aparecerão várias das idéias de MB sobre a poesia e sobre o mundo a que chamaremos de princípios estético-filosóficos. Assim, os textos determinarão o caminho de nossa análise.

Chamaremos para o nosso trabalho, sempre que necessário, o poeta Rimbaud e qualquer outro em que a poesia manoelelina tocar. Quanto ao poeta francês, justificamos suas intromissões baseado na citação explícita a ele feita por MB e por entendermos que o poeta matogrossulense fez uma leitura apaixonada de Rimbaud, tendo uma participação fundamental na construção de sua poética.

É pretensão nossa estudar todos os livros de MB que conseguimos ter em mãos: Poemas concebidos sem pecado (1937), Poesia (1946), Compêndio para uso dos pássaros (1960), Gramática expositiva do chão (1966), Matéria de poesia (1975), Arranjos para assobio (1982), e Livro de pré-coisas (1985). As referências aos livros de MB serão abreviadas da seguinte forma: P C S P, P, C U P, G E C, M P, A A, L P C, respectivamente.

No nosso estudo, não empreenderemos uma leitura cronológica de sua obra, embora algumas vezes possamos recorrer à cronologia para mostrar a evolução de sua poética. As idéias que nortearão nossa leitura e dividirão os capítulos são a linguagem em suas modulações metalingüística, onírica e lúdica; o encontro da poesia com outras modalidades artísticas como o cinema e a pintura; o telurismo, o cromatismo e a vivência na construção da imagem alquímica; a leitura do chão a suas simbologias; o aproveitamento dos detritos tanto da realidade quanto lingüístico e o engajamento na condição humana.

Vale esclarecer ainda que embora cronologicamente MB

pertença à geração de 45 da literatura brasileira, sua obra transcende os limites de um estilo literário. Diremos até que ele aproveita as conquistas estéticas dos vários ismos da modernidade para construir sua poética. Encontrar em seus textos a técnica de construção cubista ou a linguagem surrealista, não o torna cubista ou surrealista. MB se inscreve na modernidade da literatura no exercício do direito legítimo de aproveitar todos os "materiais e passarinhos de uma demolição", como ele mesmo diz.

Se fôssemos seguir rigidamente a prescrição de MB -- Poesia não é para compreender mas para incorporar --, considerando que o trabalho do crítico envolve a razão e o entendimento, não levaríamos à frente o nosso estudo. Mas, acreditamos que a convivência com seus textos acabará nos ensinando a lição da árvore: Entender é parede: procure ser uma árvore. Sua poesia contamina quem a lê. Nossa leitura, não resta dúvida, será uma leitura com o corpo.

## 1. A LINGUAGEM DO DESREGRAMENTO

Eu quis dizer o que isto está dizendo, literalmente e em todos os sentidos.

RIMBAUD

Para mim, escrever é aprender a errar a língua. Um desvio de linguagem. As evidências não importam. Eu <sup>2</sup>estou sempre escrevendo uma espécie de guia de cego.

MANOEL DE BARROS

Lugar onde se manifesta a dialeticidade do ser do homem, a linguagem se constitui, na literatura moderna, como objeto ontológico da criação poética. Na perspectiva de Octavio Paz, a criação poética "se inicia como violência sobre a linguagem."<sup>3</sup> A poesia é engendrada a partir das rupturas, do golpe na cristalização da palavra para que se instaure o inusitado, a surpresa do elemento poético. Nas mãos de um "encantador de palavras", o poeta MB, para quem "escrever é aprender a errar a língua", a linguagem chega ao desregramento de seu processo de representação e urde seu próprio universo imagético, como neste fragmento do poeta "O menino e o correio":

## III

No chão da água  
luava um pássaro  
por sobre espumas  
de haver estrelas.

A água escorria  
por entre as pedras  
um chão sabendo  
a aroma de ninhos. (C U P, 30)

Estes versos mostram a densidade imagética a que chegou MB

<sup>1</sup> RIMBAUD, A. In: GREIMAS, A.J. et alii. (1975), p. 164

<sup>2</sup> BARROS, M. In: CANÇADO, J.M. (1987), p.19

<sup>3</sup> PAZ, O. (1982), p. 47



na construção de seus textos. Provocando uma receptividade visual no leitor, a fanopéia de Pound, a ruptura que se dá na linguagem para atingir o poético, se configura na tensão transitiva -- porque os atributos dos elementos aderem um ao outro -- dos signos "chão" e "água". Aquele, analogicamente, se estabelece como um pertence da água, metonímia de rio. Ainda na primeira estrofe, repare como uma cena comum ao acervo da poesia -- lua e estrelas refletidas na água -- é recriada com componentes inusitados, à luz de um novo olhar que os arranja e aciona a sua cumplicidade com a fantasia. Do espelhamento da lua na água, a imagem imobilizada diante da falta de profundidade de ser apenas mero reflexo, surge o dinâmico, a criação de um neologismo, o verbo luar. O pássaro ala o gesto da lua no espelho aquático onde as espumas chamam estrelas.

Na poética manoelina, todos os objetos se trocam, são transitivos. As coisas devaneiam entre si, estão numa constante mutação que organiza uma sintaxe de novos significados na flora da linguagem. A semântica, quando não enloquece, torna-se precária, e o signo poético se essencializa como um vir a ser. É ele mesmo, pluralidade, e mais um. Na estrofe seguinte, o "chão", ao mesmo tempo que se liquefaz, evidencia sua real propriedade sólida: terra molhada, exala o aroma de ninhos. MB liberta a palavra de qualquer significação predefinida, realiza nela o frescor da primeira aurora de um sentido somente encontrada na poesia.

Instaurado este universo mágico, a poesia manoelina se encaminha para uma tessitura onírica, urdida por inversões, associações, invasões em que, usando palavras de Bella Josef, "o jogo da linguagem é o da busca do sentido, não encontrado no objeto, mas armado na própria linguagem que o constrói."<sup>4</sup>

<sup>4</sup> JOSEF, B. (1986), p.17

O poema para MB, espaço onde se doa um sentido,<sup>5</sup> a se cumprir múltiplo no leitor, se estrutura na busca da linguagem do desregramento de todos os sentidos que Rimbaud preconizou. Vidência, alucinação da palavra, signomancia, é assim que se instala esta totalidade poética que chega ao papel em branco como "as andorinhas de junho" ao poema, depois de se constelar como forma sonhada no interior do poeta.

Para Breton, "a linguagem foi dada ao homem para fazer dela um uso surrealista."<sup>6</sup> MB que tem no amálgama de sua poética as contribuições do Surrealismo, transcende este uso surrealista à medida que no poema se faz uma releitura do movimento, repensa seu gesto crítico sobre a realidade e sobre a apropriação dessa mesma realidade na busca da libertação do homem, um dos objetivos do Surrealismo. Em MB, a libertação do homem se dará através da busca de uma linguagem alquímica que possibilite o acesso a todas as regiões do ser, se articulando de tal modo que a realidade se torna permeável, e o espaço poético, antes de ser uma experiência estética do real, é a utopia onde se tentará restaurar o primeiro encontro face a face do homem com as coisas.

O poema é fruto do ato de criar, não só de libertar a energia do inconsciente ou de se deixar à mercê da escrita automática, mas sim de aproveitar todos estes recursos no processo da criação. Vejamos o poema abaixo:

#### VIII

Molhava todo o meu vestido outra vez  
de estar com cheiro de passarinhos  
perto daquele sobradão...  
Eu ficava dentro do quarto lá no  
alto vendo para o mar.  
Molhava todo o meu rosto de mar. (C U P, 24)

<sup>5</sup> Cf JOSEF, B. (1986), p.17

<sup>6</sup> BRETON, A. (1982), p. 66

Neste poema da série "A menina avoadada", o poeta se apropria da linguagem infantil e da visão das coisas da criança. A linguagem se condensa e desestrutura o discurso lógico. O derramamento sinestésico de uma área sensorial para outra, no caso "molhava" e "cheiro" se interfundindo para destruir conceitos da realidade estabelecida, desautomatiza a visão do real, provocando o estranhamento dos formalistas russos, e recupera, a nível existencial, a flexibilidade do humano: o homem como manifestação do todo que ele é e não partes estanques e distanciadas. O corte na palavra "passarinho" explora as possibilidades de leitura anagramática do signo ao surpreender "passa", uma variedade de fruta seca muito utilizada para fazer doce, em "passarinho". E se averiguarmos mais o tecido do verso, veremos ecoando na sua profundidade reminiscências do discurso usual. Ele poderia ter partido de uma construção estereotipada como "dar água na boca" para chegar ao inusitado dos versos acima.

Nos três últimos versos, ressalta o uso do overlay, recurso cinematográfico que consiste em sobrepor uma imagem à outra. O overlay acontece em "rosto" e "mar". O mar invade a menina, se confunde com ela pelo que ele representa de infinito e liberdade. Ele se contrapõe ao "quarto". Apesar de estar nos limites deste, a menina se identifica com o mar quando viaja na fantasia da linguagem. Talvez a chave desses versos se oculte em "molhava". Aí se escondendo um desejo que é o de se interpenetrar nas coisas, fundir-se com elas, absorvê-las e transpirá-las. A linguagem se alquimiza poeticamente para realizar este desejo.

Toda esta organização textual configura o discurso do onírico que, segundo Freud, produz idéias e pensamentos através de imagens sensoriais.<sup>7</sup> Instauração do ser das coisas, a poesia de MB inventa a sua própria realidade à imagem e seme-

<sup>7</sup> Cf FREUD, S. (1972), vol IV, p. 53



lhança do imaginário, da liberdade de criar uma linguagem que nomeia e é o ser nomeado e de resolver as antinomias das coisas para que elas respirem o ar do surreal.

Para José Fernandes, MB no livro Poemas de 1956, apresenta "uma indefinição dos elementos constitutivos de sua matéria de poesia"<sup>8</sup>. cremos que já aponta para uma definição; é o momento da escolha entre o mar e o pantanal, entre a fúria do primeiro e a porosidade solidária, os elementos expressivos que lhe oferece o segundo, mais comprometido com sua infância que é uma das fontes de sua criação poética. Mas, o mar exercerá no poeta um fascínio, um atordoamento pelo que encarnade imensidão e de indomável liberdade, como veremos no fragmento do poema "olhos parados":

Como é bom se lembrar da viagem, dos primeiros dias na cidade,  
da primeira vez que olhou o mar, da impressão de atordoamento...  
Como é bom olhar para aquelas bandas e depois comparar.  
Ver que está tão diferente e que já sabe tantas novidades...  
(P, 33)

Chegar ao pantanal como chão transfigurado em linguagem que a sua poesia irriga, implica uma passagem pelo mar. Muitas vezes o mar se metonimiza em iodo, além de ser associado a signos que referem à vivência anterior do poeta, fundindo pantanal e mar como no trecho sublinhado abaixo, do texto "A voz de meu pai".

(...)  
Vasta campina azul de água me olha, me contempla, me aglutina  
e, suja-me de iodo a roupa...  
- É o mar!  
Meu rosto recebe a brisa do mar.  
(...) (P, 52)

<sup>8</sup> FERNANDES, J. (1987), p. 23

Fase de auscultamento, o poeta, menino de 30 anos, se espanta diante do mar:

(...)

Ser menino aos 30 anos, que desgraça,  
nesta borda de mar de Botafogo!  
Que vontade de chorar pelos mendigos!  
Que vontade de voltar para a fazenda!

Por que deixam um menino que é do mato  
amar o mar com tanta violência? (P, 38)

O pantanal se move subterrâneo no coração do poeta. É o chamado da terra que tão bem se consubstancia no poema 2 de Poesias. Mas o mar se enfia pelas suas veias e brame forte encafelando sentimentos, dividindo o eu do poeta. Duas categorias se apresentam neste poema, uma temporal e outra espacial. O tempo dominado, talvez pela memória, se rompe com a linearidade donde um tempo interior que se confunde com o próprio mar, nega o caráter convencional de temporalidade e faz emergir no seu fluxo e refluxo, o menino no homem de 30 anos. E é o menino dentro do homem que acena para o poeta, o convida às reminiscências, à reconquista da infância. As coisas lembradas são "apenas uma chave para tudo que veio antes e depois,"<sup>9</sup> como diz Benjamin num belo artigo sobre Proust. A flora e fauna do pantanal rememoradas se enfranjam e no ritmo desordenado da cabeça que lembra e sonha, se dispersam em signos aqui e acolá. Veja, por exemplo, outro fragmento do poema "A voz do meu pai" que confirma esta nossa idéia:

Abro os olhos e sinto  
e sei  
que a força que me inclina hoje para terra  
essa avidez que as minhas mãos possuem

<sup>9</sup> BENJAMIN, W. (1985), p. 37

a frescura que minha alma adquire quando as chuvas molhas estas /plantas  
 e a vontade de sair sozinho, de noite, e de chorar copiosamen-  
 te sobre as ruínas, sei  
 que todas essas coisas têm raízes na casa no menino selvagem que  
 deixava crescer os cabelos  
 até bebendo água nos rios  
 até caídos na estrada  
 colhidos como flor de lixeira  
 na estrada... (P, 53-4)

É o menino que move as mãos do poeta diante do papel em branco e é ele ainda o peso maior na definição de uma poética do telúrico. A terra, a alma, as mãos, metonimizando o fazer poético e a angústia - solidão do sexto verso se originam do menino. A outra categoria de que falamos anteriormente, é o espaço. Embora deslocado espacialmente, porque exilado da paisagem de sua infância, é o menino que sai da tessitura da reminiscência e se apaixona pelo mar, como mostra a indagação final. O poeta será síntese destes dois estágios do ser e fará do poema o lugar onde se recria a experiência humana, independente da imobilização do tempo e do espaço.

A linguagem nessa fase da poética manoelina ainda não atingiu o desbordamento, o trânsito livre das interpenetrações sensoriais, as imagens alquímicas que reúnem, apaziguam e fusionam numa nova dimensão, os contrários. Ela está presa ao referente, à coisa designada. A recorrência de um léxico marinho e urbano, "a imprecisão dos componentes paisagísticos caracterizada pela alternância das paisagens carioca e pantaneira,"<sup>10</sup> de que fala o autor de A loucura da palavra, delinea o confronto do que já foi vivido, "os armazenamentos ancestrais", com o presente, a escolha que deve ser feita, a indagação de uma poética de desregramento que destruíra a referencialidade do signo.

<sup>10</sup> FERNANDES, J. (1987), p. 24



O caminho para subverter pela raiz o significado possível da palavra, envolve um revirar de reminiscência, um assuntar das ondulações das lembranças para recriar o que foi vivido onde atua o imaginário:

São mil coisas impresentidas  
que me escutam:  
o movimento das folhas  
o silêncio de onde acabas de voltar  
e a luz que divide o corpo do nascente...

São mil coisas impresentidas  
que me escutam:  
São os pássaros assustados assustados  
tuas mãos que descobrem o convite da terra  
e os poemas como ilhas submersas...

São mil coisas impresentidas  
que me escutam:  
Sou eu apreensivamente  
solicitado pela inflorescência  
redescoberto pelo bulir das folhas... (P, 10)

De repente, o eu do poeta se vê percebido pelas coisas, pelo universo telúrico que se aglomerará nos seus poemas. O eu surpreso se desvela no texto numa pulsação apreensiva, pois urge responder ao convite da terra, premência polarizada nos sintagmas "coisas impresentidas", "pássaros assustados" e na apreensão da inflorescência. A terra espera dele o gesto de artefazê-la em poesia, a terra será elemento vital da sua alquimia poética. As coisas estão à espera de que ele as pronuncie, restaure sua essência no poema e assim retorne sua primitividade mítica, princípio do conhecimento das coisas, contato imediato entre o homem e a realidade. A repetição de "assustados" articula na epiderme do significante dos signos o sobressalto dos "pássaros". Enquanto que a aliteração do /s/ produz uma gradação sonora que repercute, se enfraquece e se dilui num tempo provável de reminiscência, caminho para uma poesia alquímica. As mãos, intermediárias entre o subjeti-

vo e o objetivo, instrumento de realização do sonhado, símbolo do labor humano e, consqüentemente, do ato de criação poética, descobrem o chamado da terra. Mas, as mãos são de um tu e não de um eu.

Pela leitura do poema, percebemos que a realidade é apresentada em linguagem cubista, planos que se superpõem, se articulando simultaneamente para que de sua composição emergja o estado de alma do poeta. Seguindo este fracionamento, também o eu se biparte num tu. Comentando o Cubismo, Guillermo de Torre diz que muitas vezes no poema cubista "Produce-se ainda uma alteração correlativa do sujeito: o poeta desdobra-se num outro, interpelando-se a si mesmo; nesses poemas confessionais, o eu surge-nos refletido no espelho do tu."<sup>11</sup> Quando é evocado pela primeira vez -- o silêncio de onde acabas de voltar -- procede este tu, a nosso ver, do silêncio anterior à palavra, da região onde os nomes aguardam que os pronuncie e tomem lugar no poema.

Já na segunda estrofe, tão indefinido e reticente, porque impregnado do próprio silêncio original, o tu fragmentado se desloca para as "mãos". Nelas, se essencializa, evidenciando-se como totalidade e destinatário do convite da terra. O eu que aglutina os motivos do texto é o eu da lucidez, da vigília, que na última estrofe retorna à sua unidade ao fundir-se com o tu e gratificar-se ao ser redescoberto pelo bulir das folhas, lugar recebedor do poema e metonímia da flora que estará sempre presente na poética manoelina.

Tessitura de inquietude, esse poema se estrutura na iminência da invasão do inconsciente ao consciente, Veja, por exemplo, o símile "poemas como ilhas submersas." Um dos sig-

<sup>11</sup> TORRE, G. (1972), vol 3, p. 109

nificados de "ilha" é síntese de consciência e vontade.<sup>12</sup> No entanto, os poemas são comparados a "ilhas submersas", algo que ainda não se delineou como forma elaborada pelo consciente.

Mircea Eliade em O sagrado e o profano, afirma que no simbolismo das águas, estas são origem de toda criação. Os atos de emersão e imersão na água estão ligados à cosmogonia das formas. A emersão significa a manifestação da forma enquanto que a imersão simboliza um regresso ao pré-formal, à pré-existência.<sup>13</sup> Assim, "uma das imagens exemplares da Criação é a ilha que subitamente se 'manifesta' no meio das águas."<sup>14</sup>

Para o texto em análise, é pertinente esta simbologia em dois aspectos: "ilhas" como símbolo da criação se equivalem a poema, talvez um dos últimos redutos de criação do homem, e o adjetivo "submersas" aponta para a região do inconsciente, das "pré-coisas", ainda com suas formas em andamento. A poesia ao recriar a realidade partindo do momento em que esta se encontra no estado de "pré-coisas", quer ser princípio de um novo real, criação extremizada no pólo da diferença da mimese. Este real talvez esteja no inconsciente e com ele a possibilidade de recuperar o homem do enredamento do mundo lógico. É preciso que se estabeleça o caos inicial para se criar novamente o homem e o mundo. Inundados por um volume, os poemas esperam para emergir, trazendo à tona o desregramento de todos os sentidos rimbaudianos, fundados na ilogicidade, na colisão dos termos imagéticos, no nonsense surrealista.

<sup>12</sup>Cf CIRLOT, J.E. (1984), p. 307

<sup>13</sup>Cf ELIADE, M./s.d./, p. 140

<sup>14</sup>Idem, p. 140



Outro aspecto ainda a ressaltar é o fato de "mãos" e "ilhas" estarem sempre repercutindo reflexos metalingüísticos. Vejamos estes dois versos:

Tuas mãos que descobrem o convite da terra. (P, 10)

Essa avidez que as minhas mãos possuem. (P, 53)

As "mãos" estão ligadas a uma definição da poética manoelina. Inclínadas para a terra, resgatam e transubstanciam a realidade telúrica nos textos. Elas encarnam o desejo de recolher o vivido, o lembrado e objetivam o sonho que se amalgama no inconsciente.

No verso abaixo, do poema "Caminhando", MB sintetiza o significado de "mãos" e "ilhas":

As mãos cresciam crespas para a água da ilha. (C U P, 45)

Viabilização da escritura do inconsciente, as "mãos" imagnetizam o fazer consciente e a reflexão sobre o próprio poema pois, como sabemos, a literatura moderna vincula a real consciência do seu ser.

Já se disse que em MB muitas coisas não tem explicação. Afinal, como ele mesmo preceitua, poesia é para incorporar e não para compreender. Incorporar a poesia, antes de tudo, é abrir simultaneamente as portas de todos os sentidos para a apreensão da realidade, ser as coisas para conhecê-las, como está na epígrafe de Jorge de Lima ao poema "Novo job", de MB. Os limites de um sentido para o outro são tênues, os atributos de um e outro transmigram, se fundem e encarregam à fantasia uma possível semantização do signo poético. A apropriação da realidade pela fantasia destrói a aparência de ordem do mundo,

estabelecida pelo pensamento lógico, e a linguagem, ao codificar esta subversão, cumpri a esperança de Rimbaud: "Nutri a esperança de inventar um verbo poético que seria acessível a todos os sentidos."<sup>15</sup> O "pensar-fantasia" que tem na infância, no lúdico e no discurso do sonho, o seu fluxo mais livre, talvez seja aquele que traga como essência o verbo poético de Rimbaud.

O inconsciente e descoberta e o sonho se constituindo um discurso cifrado, apresentando um conteúdo manifesto e outro latente, à maneira do texto literário, fundamentaram o movimento surrealista que objetivava novos caminhos para a humanidade através da busca do desconhecido no próprio homem. Uma das maiores contribuições do Surrealismo foi este desassossego, esta inquietude que o movia para as regiões obscuras da alma humana, para que se rompesse com toda a realidade cristalizada, averiguada pela lógica, e assim se renovasse a humanidade e o homem reatasse a amizade com a ternura e consigo mesmo.

Como já colocamos, os textos de MB se tecem de verdadeiras elaborações oníricas. A linguagem, para alcançar a pane total, o desregramento, se infiltra pelo inconsciente a fora, virando-se às avessas no texto. Em um poema de Arranjos para assobio, nós temos, a florado na folha, o discurso puro do sonho. O poema se enuncia como registro de um sonho:

## VII

No sonho havia uma rampa mole o túnel e uma lagartixa de rabo cortado.  
Pela porta da frente eu não podia sair de dentro de mim mesmo com vida, porque não havia porta da frente.  
Lá no alto da nuvem estava deitada a minha amada completamente nua.

<sup>15</sup> RIMBAUD, A. (1985), p. 63

Eu queria procurar não entender: a evidência não interes-  
 sava, como em Buñuel  
 Havia, um cheiro de verão nas folhas e nas cestas de rou-  
 /pas  
 sujas.  
 Comecei a catar as ervas rasteiras que me arrastavam por  
 analogia.  
 O vento se harpava em minhas lapelas desatadas.  
 Eu tinha o roteiro do luar com o mapa da mina.  
 Depois que todos se deitassem, eu iria passear sobre os  
 /te  
 lhados adormecidos.  
 Apenas me debatia contudo quanto a lagartixa de rabo cor-  
 tado. (A A, 21).

Para Freud, "o que caracteriza o estado de vigília é o fato de que a atividade do pensar ocorre em conceitos e não em imagens. Ora, os sonhos pensam essencialmente em imagens."<sup>16</sup> No poema acima, as imagens são empilhadas uma sobre a outra, sem um nexó explícito entre elas. São imagens descoladas do inconsciente que levam ao paroxismo a configuração do real. Os sentidos conceituais, que podem aderir a elas, se criam a partir da sintaxe dos signos cifrados como mimese do sonho.

O processo de composição poética de MB, já o dissemos, explora os recursos de expressão oníricos para engendrar a linguagem da poesia. Porém, este texto em evidência, traz um dado novo e peculiar: o de se manifestar como relato de um sonho, ou seja, sutilmente o poema é ele mesmo ao fingir ser outro.

Nesse jogo de espelho, o poema abre para nós a semelhança do texto literário com o texto do sonho. Texto poético e texto onírico, ambos através de um trabalho de condensação e deslocamento, metáfora e metonímia no vocabulário da poética, se utilizam de uma linguagem cifrada, indireta que destorce a realidade lógica para desnudar o que ela oculta e reprime, principalmente o que fica no limbo do homem: as forças

<sup>16</sup> FREUD, S. (1972), vol IV, p. 51



livres de criar próprias da natureza humana.

Dizendo-se narração de um sonho, o texto mantém as relações lógicos-gramaticais da linguagem utilitária, somente quebradas nos enjambements e nos cortes dos significantes dos signos. Na narração do sonho propriamente dita, não o temos em si. O sonhador relata as imagens que o esquecimento não conseguiu apagar. São lembranças que ficam flutuando na memória, organizadas e relatadas numa sequência lógica, sob o estado de vigília. Como em todos os poemas de MB "as evidências não importam", o espaço de mutações e semovências que é o sonho, se articula como um processo de irradiações de sentidos na urdidura textual. Tecido como se elabora um sonho, vejamos como a elaboração deste se repercute no poema.

Organizado com blocos de imagens que se constelam, atraídas pelo nonsense comum à suas formações, é a fragmentação do sonho que determina o corte nos versos, tanto dos enjambements quanto nos signos isolados.

A imagem que cremos de mais alta condensação poética, "lagartixa de rabo cortado", sofre dois cortes. O primeiro, configurando o enjambement e o segundo, no significante:

No sonho havia uma rampa mole o túnel e uma lagartixa de rabo cortado.

Apenas me debatia contudo quanto a lagartixa de rabo  
/cor  
tado.

No primeiro caso, o uso do enjambement faz com que ancore no verso seguinte o próprio "rabo da lagartixa". O verso ancorado no início da linha torna-se a metáfora visual do "rabo" desligado do corpo. O espaço em branco significativamente é incorporado ao verso, ele expressa o desespero mudo e o estarre-

cimento diante do gesto violento.

Nos dois últimos versos citados, o seccionamento do significante configura o próprio corte. Ao seccionar "cor/ta-do", o poeta objetiva na palavra a dor do corte que se confunde com o debater do sujeito do poema. Aqui, sonhador e sonho, se fusionam, hieroglifados na linguagem.

O corte nos versos dos poemas mancelinos, como teremos oportunidade de ver ao longo deste trabalho, é ideológico. Ele objetiva carregar o signo de pluralidade de sentido. O poeta ruptura o significado dicionário do signo, mas, ao mesmo tempo, não o exclui da possibilidade semântica da palavra. O signo poético cortado no seu significante ou hesitando entre o verso que termina e o que começa, se torna um espaço cediço de sentidos. O enjambement -- quando o corte métrico não corresponde ao corte sintático --, por exemplo, é usado para criar duplicidade de leitura do verso e, conseqüentemente de visão das coisas tematizadas no poema. O que o faz móvel e chama o leitor a participar da sua feitura. O poema fala junto com o leitor; solidário, cala para que o leitor fale, se revele na descoberta de suas possibilidades de leitura e na escolha de uma delas.

O efeito criado pelo enjambement nos poemas de MB é similar ao corte cinematográfico. A passagem de um ângulo para outro ou de uma tomada para outra, é efetuada através do corte. Ele torna possível inserir na película a multiplicidade de visão da realidade e a própria visão de quem conduz as cenas do filme. Vejamos no poema em análise:

Pela porta da frente eu não podia sair de dentro de mim  
mesmo com vida, porque não havia porta da frente.

Se lermos o verso não considerando o enjambement, o vocábulo



"mesmo" ligado ao "mim" do verso anterior, assume a forma de constatação do eu, pessoalidade. Mas, se obedecermos a pausa do corte, "mesmo com vida", sugere uma leitura do tipo "ainda que com vida". Assim, MB se vale de todos os recursos para instaurar a ambigüidade do texto poético. Ainda nesse poema, há outras fragmentações que não analisaremos por não se revestirem de grande relevância.

Discurso do sonho, o poema não se furta nem à referência ao cineasta que se consagrou objetivando na tela o inconsciente: Luis de Buñuel. A referência ao surrealista do cinema está vinculada, a nosso ver, a um momento de que fala Freud, quando o sonhador diante de um sonho perturbador, para se tranquilizar, refere-se ao sonho como um sonho. Por outro lado, um reflexo metalingüístico repercute aí. O não entender e a falta de importância da evidência apontam para a poética manoeleína que se organiza através do desregramento da linguagem.

Esse poema repercute em um outro do livro Matéria de poesia. O poema "O abandono" apresenta o real em disjunção, a mesma atmosfera onírica do texto em análise. Porém, o mais interessante são as repercussões de estrutura de frases, a criação de verbos e elementos comuns a ambos. Colocando um texto sobre o outro, eles se iluminam e se fundem em determinados pontos. Abaixo, transcreveremos fragmentos do poema "O abandono", aproximando-os do texto em estudo:

Um caranguejo curto sementava entre harpas.

O vento se harpava em minhas lapelas desatadas.

As semelhanças textuais aqui se refletem na criação de neologismos, como os verbos "sementar" e "harpar", além de "harpava" retomar "harpas". O sonho se constitui de vestígios, re-



síduos de realidades de véspera ou remota, ou ainda do tempo da infância. Os dois textos se espelham na errância de sílabas e de palavras, no distender do signo. O texto passa a ser um tecido sob o qual as palavras escorregam, se movem e se atraem, buscando novos sentidos.

Havia um cheiro de águas abertas e um grilo.

Havia um cheiro de verão nas folhas e nas cestas de roupas sujas.

Como se descolasse um verso do outro, à maneira de um decalque, o poeta se coloca numa posição de sempre retomar e recriar a si próprio. O verso, mesmo cristalizado na página, nunca é definitivo. Há sempre a possibilidade de ele ressurgir em outro poema, como em outro sonho.

Caminhando ainda com os dois poemas, veja, por exemplo, como a Janette de "O abandono" se projeta na amada nua, inacessível nas nuvens, que nos lembra gravura de almanaque:

Janette contribuía 78% para o progresso e  
desentendimento entre os homens

Lá no alto da nuvem estava deitada a minha amada completamente nua.

O absurdo que apresiona o sujeito do enunciado, na ausência da porta da frente, no poema VII aponta para este verso de "O abandono":

Portas criavam cabelo.

E ainda:

Estávamos sempre  
descendo  
uma rampa mole.

A mesma rampa aqui configurada na disposição visual dos versos, aparece no poema VII com a mesma atmosfera do quadro "A persistência da memória" de Salvador Dalí.

Com esse poema, acreditamos que MB expõe radicalmente o inconsciente, o avessa como linguagem poética, altíssima voltagem de desregramento.

### 1.1. A liberdade de um rumo nem desconfiado

A indagação sobre si mesma é uma das fontes criadoras da poesia moderna. Ao pensar o ato de sua criação no próprio tecer do poema, a poesia transcende a simples perscrutação metalingüística para ser crítica da realidade, além de fazer de seu desconstruir um meio de sobrevivência, porque "a despoe- tização não é senão, na verdade, uma estratégia criativa pela qual ainda é possível escrever poesia."<sup>17</sup>

Linguagem-objeto de uma metalinguagem, na perspectiva barthesiana, a literatura, ao descobrir a sua identidade, ques- tionando o seu código, vive o paradoxo de encontrar-se com sua morte. Mas, ainda segundo Barthes, a metalinguagem se instaura como uma nova linguagem-objeto.<sup>18</sup> E assim, a litera- tura, fênix da modernidade, renasce de sua própria morte.

MB tem em Matéria de poesia, a consubstanciação de sua poética que se dará em plenitude em Arranjos para assobio. En- tretanto, se percorrermos o todo de sua produção, encontrare- mos textos essencialmente metapoéticos e outros que se abrem em várias possibilidades de leitura, sendo a metalingüística uma delas. O que mostra que o questionamento da essência do

<sup>17</sup> BARBOSA, J. A. (1974), p. 157

<sup>18</sup> Cf BARTHES, R. (1976), p. 27-8

objeto de sua atenção, encorpa a cartilagem de seus textos.

Em um poema de Compêndio para uso dos pássaros, MB define a poesia através da montagem de várias imagens separadas em estrofes:

... Poesias, a poesia é

- é como a boca  
dos ventos  
na harpa

nuvem  
a comer na árvore  
vazia que  
desfolha noite

raiz entrando  
em orvalhos...  
os silêncios sem poro

floresta que oculta  
quem aparece  
como quem fala  
desaparece na boca

cigarra  
que estoura o  
crepúsculo  
que a contém

o beijo dos rios  
aberto nos campos  
espalmado em álacres  
os pássaros

- e é livre  
como um rumo  
nem desconfiado... (C U P, 41-2)

Associada a elementos telúricos, a definição da poesia recorre ao nonsense, ao ilógico das imagens surrealistas. A poesia, para MB, se conjuga no espaço do mágico, da desrazão e, a partir daí, no estabelecimento de um novo sentido para as palavras. Mesmo quando se elabora o gesto autocognoscente da linguagem, quando o verbo do poema se torna o logos, os poemas manoeílinas se iluminam de um mistério compartilhado com o mágico que desborda das coisas à nossa volta, sendo preci-



so um olhar vidente para vê-lo. São imagens que o poeta, ao tocá-las, depreende-lhes fagulhas, impregnâncias, resíduos de aurora conciliados com o pássaro, a cigarra, a nuvem, o vento.

Haroldo de Campos vê dois fenômenos na poesia do momento: de um lado a atitude metalingüística e do outro, a especificidade que a linguagem vem adquirindo na eliminação dos nexos, dos elementos redundantes e na destruição da referencialidade dos signos.<sup>19</sup> E o que se observa no texto em estudo, espaço onde se articula o poético e o metapoético. Ele se estrutura com uma textura prismática em que o nexo entre uma imagem e outra inexiste. O que repercute entre elas, é o elemento telúrico e a colisão interior das condensações metalingüísticas. Vamos caminhar pelo poema, nos detendo demorado nas estrofes que mais contribuem para elucidar a poética de MB.

A primeira estrofe é constituída em cima de um arquétipo da tradição poética, a poesia ligada à música, o poema visava voz e canto. O caráter metalingüístico da poesia se fundava na referência a uma ou outra palavra do léxico poético: harpa, lira, rima, canto, etc. Eram índices de um espelhamento metalingüístico mínimo, pequenos reflexos de consciência aderidos ao corpo do poema.<sup>20</sup> A imagem da "harpa" nos remetendo para a concepção da poesia como texto feito para ser declamado ou cantado configura, principalmente, a harpa eólica que antigamente se pendurava na árvore para que o vento, percutindo nela, soasse música. "Harpa" é um signo poético nobre, se vincula à poesia clássica. Podemos dizer, assim que MB busca na tradição literária matéria para a alquimia de suas imagens. Rimbaud nos diz que a "velharia poética" tinha um

<sup>19</sup> Cf CAMPOS, H. (1975), p. 151

<sup>20</sup> Cf TELES, G. M. (1979), p. 106

bom espaço em sua alquimia do verbo. O que o real oferece desde "quadro idiotas", "tendas de "saltimbancos", "literatura fora de moda" até "ritmos ingênuos" são matérias poetizáveis.<sup>21</sup> Cabe ao poeta alquimizá-las em poesia, sublimá-las no poema. É o que faz o poeta matogrossulense retirando da realidade que se configura à sua frente -- "nuvem", "ventos", "árvore", "cigarra", "raiz", etc --, da "velharia poética", "hapa", e ainda se valendo da vidência, "o silêncio sem poro", a matéria para o engendramento das imagens alquímicas.

A personificação que se dá no poema, em estudo, além de apontar para a poética definida e madura de MB, mostra que para a poesia atingir a sua essência é preciso que na sua dicção se integre o homem às coisas que o circundam. Fica claro em Livro de pré-coisas a constante troca do homem com a natureza pantaneira:

Sente-se pois então que árvores, bichos, e pessoas têm natureza assumida igual. O homem no longe aloñjado quase, tem suas referências vegetais, animais. Todos se fundem na mesma natureza intacta. Sem as químicas do civilizado. O velho quase inimismo. (L P C, 36)

Por extrair a sua poética do pantanal, é certo que absorverá seus mitos e, nessa troca, não só os elementos da terra recebem atitudes humanas, como também o homem terá suas referências telúricas. A poesia se essencializa do derramamento de um ser para o outro; o fio que separa os mundos vegetal e animal inexistente e cabe à linguagem urdir estas interpenetrações, ser o tecido cujos fios são sínteses das coisas que se negam, mas não se opõem.

Uma sintaxe de pura pintura surrealista se organiza na

<sup>21</sup> Cf RIMBAUD, A. (1985), p. 64



segunda estrofe, como também na quinta e na sexta. Miró e Klee se surpreenderiam aqui. As imagens são como "fragmentos de fantasia" que o poeta colhe e deixa crescer no poema sob a luz da elaboração poética. A realidade factual oferece seus objetos para que o sonho os transtorne, os despoje de qualquer visão cristalizada, pois, como disse Herbert Read, "é a função da arte transtornar os planos: arrancar as coisas da segurança de sua existência normal, e colocá-las onde nunca estiveram antes exceto em sonhos"<sup>22</sup>.

A quarta estrofe enuncia uma concepção estético-filosófica de MB, fundamentalmente heideggeriana. A poesia para ele como podemos deduzir da leitura de sua obra, encerra uma essência lúdica e filosófica. Ela desvela o ser através do encobrimento da linguagem, como fica evidenciado neste verso do segundo poema de Matéria de poesia, quando ele propõe o que se deve fazer em favor da poesia:

c - Esconder-se por trás das palavras para mostrar-se (MP, p. 20)

Se é um a favor da poesia, é porque MB acredita que para atingir a essência do ser, deve-se instaurar o poético. Tentemos desvendar a estrofe em questão. "Floresta" representa o inconsciente e sua natureza devoradora e ocultante da razão.<sup>23</sup> A poética de MB é expressão do sonho. "Floresta" equivale a poesia e oculta quem aparece. Considerando a poesia como uma aparência que encobre e, ao mesmo tempo, torna possível desvelar a verdade do ser, pois "toda a verdade, toda a

<sup>22</sup> READ, H. (1981), p. 107

<sup>23</sup> Cf CIRLOT, J. E. (1984), p. 257



essência tem de aparecer"<sup>24</sup>, veremos que a poesia desvela o ser do homem porque ela é instauração do ser com a palavra,<sup>25</sup> na concepção de Heidegger. E este desvelar é o encontro do homem com o humano. Assim, a poesia oculta porque é linguagem transfiguradora, elaborada fora do interesse prático e ordinário, mas desvela porque instaura a verdade do ser. Juntando os dois sentidos de floresta, imagem de linguagem-poesia e símbolo do inconsciente, ambos são pertinentes para a nossa análise. A poesia, como um jogo de desvelar e velar, busca no inconsciente, no discurso do sonho, a densidade transfiguradora de suas imagens.

Como um jogo de espelho, no qual o quiasmo fosse a base refletora, os dois últimos versos equivalem aos dois primeiros, de forma invertida. Refletindo-se inversamente, "floresta" está para "boca" assim como "quem aparece" está para "quem fala" e "oculta" para "desaparece". Uma leitura possível do sintagma "quem fala" seria vermos aí a metáfora da linguagem ordinária, fora da esfera poética, enfim fora do jogo "clareira" e "ocultamento", termos de Heidegger, da poesia. O ser desaparecerá na linguagem trivial porque "a linguagem poética, como forma de uso não-instrumental das palavras, que suspende a função comunicativa do falar na vida cotidiana, revela, antes de tudo, através de um mood, de um sentimento, de uma tonalidade afetiva, o ser no mundo."<sup>26</sup>

A linguagem desgastada, no texto metonimizadora em "boca" -- figura de recorrência da poética manoelina, participando da busca alquímica da linguagem, pois encerra no seu sig-

<sup>24</sup> HEGEL, F. (1974), p. 97

<sup>25</sup> Cf HEIDEGGER, M. (1958), p. 138

<sup>26</sup> NUNES, B. (1986), p. 197

nificado a passagem de um estado a outro, absorção -- aponta para a decadência humana, o desabrigo do homem. A linguagem não é mais "a morada do ser."<sup>27</sup> Nessa estrofe, MB contrapõe dois usos possíveis da linguagem: o poético e o ordinário. O poético torna possível a dimensão verdadeira do homem e o ordinário exila o ser de sua morada.

Finalizando, a última estrofe contém a chave do enigma que é a poesia. Remete-nos para a tentativa de interpretar a poesia, tentar enredá-la numa rede de significados, talvez mais cúmplice com a nossa vivência de leitor do que com o próprio texto. O significado dela, como se traduz de "rumo nem desconfiado", é o óbvio. E o óbvio na poética de MB, não é entender a poesia e sim, incorporá-la.

Momento cartesiano da poesia, a metalinguagem insere na autoreferência do poema, o pensar da era moderna. Esta constante teorização da poesia já dentro do próprio poema, o sujeito se faz objeto de si mesmo, nos lembra a questão colocada por Hegel de que se torna mais importante teorizar sobre a arte do que ela mesma. Mas, como já vimos com João A. Barbosa e Barthes, a autocognoscência da poesia se constitui num modo de sobrevivência. Por um lado, este desnudamento leva à desaturatização do poema e consubstancia a poesia como poiesis, o fazer; por outro lado, configura um rompimento com o mimetismo na literatura. O poema, hoje, se constrói no estar sempre se dizendo como objeto artístico que busca um modo original de expressão, onde se redimensione a poesia comprometida com novas possibilidades de fundamentação da realidade do homem.

Em MB, a indagação metalingüística mobiliza não só a

<sup>27</sup> Cf HEIDEGGER, M. (1973), p. 347



sua concepção do fazer poético como também articula a matéria de sua poesia, codificada na opção por referentes concretos já gastos, -- objetos em decomposição que não deixam frestas para um lirismo do eu--, e pela sua posição diante do texto: a pavra promíscua, a antimetáfôra que toma lugar no poema. MB não concebe uma atitude asséptica, por parte do poeta, perante o texto e nem o registro do realismo. Mas sim, a impureza dos sonhos, o inconsciente desnudado e o que se colhe no chão. Veja como no poema "Zona hermética", ele traz para o texto, o tema, o poeta, o resultado e, ao final, em tom demiúrgico, profetiza talvez para si mesmo:

De repente, intrometem-se uns nacos de sonhos;  
uma lembrança de mil novecentos e onze;  
um rosto de moça, cuspido, no capim de borco;  
um cheiro de magnólias...

O poeta procura compor esse inconsútil jorro;  
arrumã-lo num poema; e o faz. E ao cabo,  
reluz com sua obra. Que aconteceu? Isto:  
o homem não desvendou-se, nem foi atingido:  
na zona onde repousa  
em limos, aquele rosto cuspido, e aquele  
seco perfume de magnólias,  
fez-se um silêncio branco... E, aquele  
que não morou nunca em seus próprios abismos  
nem andou em promiscuidade com os seus fantasmas,  
não foi marcado. Não será marcado. Nunca será exposto  
às fraquezas, ao desalento, ao amor, ao poema.

(P, 62)

A matéria a ser poetizada é originária dos sonhos. A lembrança de um fato, que tem tudo para ter sido registrado na crônica policial, se volatiza na região do sonho. É interessante notar que o motivo da moça morta, sinedoquizada em "rosto de moça", já foi referido em "Noções de rua", poema pertencente ao mesmo livro do texto em análise. Esta incidência reforça ainda mais a idéia de que em seus poemas se decalca o mesmo processo de engendramento do discurso do onírico ao se urdir de imagens já vistas. Em MB, as imagens ou motivos já utili-



zados permanecem imersos, flutuando numa região entre o texto anterior, já fixado na página, e o texto ainda em elaboração. Móveis, eles viajam de um texto para outro, emergindo em resíduos intratextuais.

A imagem do "inconsútil jorro" nos suscita o poeta eptiléptico de Mallarmé que despeja poesia por todos os lados, sob a luz da inspiração. O que mais interessa, porém, é a conclusão a que chega da feitura do poema. O homem não foi tocado, e o motivo de sua poetização se fechou irremediavelmente, porque, segundo MB, para conceber um poema é preciso de que se habite os abismos do ser e de uma posição de humildade diante do poema: Hora de iniciar algum/Convém se vestir roupa de trapo. (A A, 23)

Fica latente também a crítica ao poeta artífice que não se envolve com o poema. Uma das concepções estético-filosóficas de MB é o sujeito e o objeto se fundirem, se transsubstanciarem no texto. Assim, para chegar ao poético, é preciso atingir o não-ser. Só o encontro com o nada dá a dimensão do ser para o homem e permite a sua transcendência.<sup>28</sup> O poeta deve ser exposto às fraquezas, ao desalento, ao amor, ao poema, pois Ninguém é pai de um poema sem morrer, sem encontrar com o nojo que é tematizado no poema em prosa "Encontro de Pedro com o nojo", que, por sua vez, nos remete para Clarice Lispector e seu livro A paixão segundo GH.

Outra convergência para esse texto e toda a poética manuelina é a teoria do poeta sórdido que Manoel Bandeira propõe em "Nova poética":

Vou lançar a teoria do poeta sórdido.

<sup>28</sup> Cf FERRATER MORA, J. (1982), p. 276

Poeta sórdido:

Aquele em cuja poesia há a marca suja da vida.

(...)

O poema deve ser como a nódoa no brim:

Fazer o leitor satisfeito de se dar o desespero. 29

O poeta sórdido de Bandeira é o mesmo poeta que MB concebe ao final de "Zona hermética". É aquele que viveu em promiscuidade com seus fantasmas e já morou em seus abismos. A marca suja da vida de que Bandeira fala, o poeta de MB deve atingi-la textualizando o humano da vida. As concepções estéticas do movimento modernista aproximaram a poesia da vida, da resistência cotidiana. Manuel Bandeira foi um dos poetas modernistas que tematizou a infância, a angústia diante da realidade, a cidade natal, o dia a dia, enfim, temas reveladores da miséria e da ternura humanas. Temas corriqueiros e cotidianos, mas inerentes à vida que, na grandeza ou nos limites da condição humana, se realiza esteticamente no poema, quando abre para o mundo o homem em toda a sua dimensão. Poetizar ou despoetizar o ser na sua verdadeira condição existencial e social é não despojá-lo das impurezas, das angústias e da verticalidade que o conduzem ao encontro da sua integridade, onde se fundem o bem e o mal, o belo e o feio, etc.

A metáfora em MB se constitui como uma antimetáfora. O que lhe dá opacidade e tensiona o seu significado é, justamente, o antipoético, como neste fragmento abaixo:

Sou mais a palavra com febre, decaída, fodida, na sarjeta.  
Sou mais a palavra ao ponto de entulho.  
Amo arrastar algumas no caco de vidro, envergã-las pro  
chão corrompê-las,  
Até que padeçam de mim e me sujem de branco. (A A, 20)

<sup>29</sup> BANDEIRA, M. (1986), p. 132

Em "Zona hermética", evidencia a fusão do poeta com o que poetiza, passando pela descida daquele aos abismos do ser. A linguagem a sustentar o poema deve ter a consistência dos liames que aderem ao ser na sua queda. A "palavra ao ponto de entulho", seja a linguagem em estado de clichê, seja aquela que aponta para a degradação de quem a usa, é recuperada através de sua inserção no espaço poético. Este processo de composição nos lembra Marcel Duchamp. A sua técnica consiste em pegar um objeto de utilidade prática e colocá-lo em estado de obra de arte, redundando criticamente na visão da obra como algo inútil. O nosso poeta apanha o que é considerado inútil pela sociedade e, através da alquimia da linguagem, evidencia o poético, o humano, demonstrando uma perspectiva crítica diante da idéia de arte considerada dentro do paradigma de beleza clássica. E vai mais longe, quando diz que o poema é antes de tudo um inutensílio. (A A, 23). Não serve para nada, além de sua matéria ser o inútil. Mas, não é tão simples assim. Neste verso, pulsa o pensar da sociedade sobre o poema, a sua consciência do poema que o poeta assume e assim faz a negação da negação, ou seja, atinge a verdadeira poesia, aquela que recupera o humano no homem através da poetização do inútil. Por isso é que a palavra decaída, no exercício do poema, é que suja o poeta de branco. Leitor de si mesmo e ser decaído como a sua própria linguagem, o poeta será puro à medida que mexer com as palavras como quem mexe com pimenta/ até vir sangue no órgão, (A A, 31). A linguagem restaurada conduz o homem para o encontro de si mesmo.

Poeta sórdido em Manuel Bandeira, sabiã com trevas em MB, nãdoa no brim e desespero do leitor, poeta e linguagem decaídos no embate com o poético. Ambos se repercutem ao integrarem na coesão de significante e significado, a dimensão



existencial do homem.

Ao poetizar o processo de composição, o texto se fragmentando em espelhos auto-referenciais, o olhar empreendido pelo poema se volta para si mesmo, como que deixando de olhar para fora,<sup>30</sup> numa recusa do mundo à sua volta e, conseqüentemente, a um desengajamento da realidade, não a representando, mas nomeando a si mesmo à medida que conhece a sua própria anatomia. Não resta dúvida que a metalinguagem constitui a plenitude da busca de identidade e de sentido do poema e, principalmente, a consciência de que é um ser de linguagem que fundamenta o mundo.

Esta negação da realidade se funda como uma crítica à própria realidade.<sup>31</sup> Sim, porque se a linguagem é "a morada do ser" e o homem conhece e reconhece a si e ao mundo na linguagem, é através dela que ele atuará, transformando ou legitimando determinado momento histórico.

A elocução metalingüística em Matéria de poesia se organiza como questionamento da realidade. Momento em que não se discute mais o "quem" do poema, sim o "quê", engendrando um deslocamento do sujeito para o objeto, no qual não se define o poema. Busca-se a sua identidade questionando a matéria de poesia:

Todas as coisas cujos valores podem ser  
disputados no cuspe à distância  
Servem para poesia  
O homem que possui um pente  
E uma árvore  
Serve para poesia  
Terreno de 10 x 20, sujo de mato -- os que  
nele gorgeliam -- detritos semoventes, latas  
Servem para poesia

<sup>30</sup> Cf CARONE, M. (1979), p. 115

<sup>31</sup> Cf PAZ, O. Citado por CARONE, M. idem, p. 118

Um chevrolet gosmento  
 Coleção de besouros abstêmios  
 O bule de Braque sem boca  
 São bons para poesia

As coisas que não levam a nada tem grande  
 importância (M P, 15-6)

Tendo em "servir" o aglutinador verbal dos objetos poetizáveis, MB traz para o texto "as coisinhas impoéticas" que, dentro de uma concepção cristalizada de poesia, não constituiriam matéria de poesia. Mas, é deste olhar rente ao chão que surge a imagem alquímica, consubstanciada no reaproveitamento de signos que nomeiam objetos já destituídos de significados e valor para a sociedade.

No uso do verbo "servir", MB empreende uma postura crítica diante do objeto estético, pois significa que uma escolha é feita, uma seleção do que seja ou não poético. Além do que, o uso deste sintagma verbal aponta para a desaturatização da arte, já iniciada com a metalinguagem. Antes de prosseguirmos, façamos um pequeno parêntese sobre a desaturatização da arte.

Segundo Benjamin, as técnicas de reprodução da obra de arte levaram-na à perda da aura, que é seu sentido de autenticidade e intocabilidade ou "única aparição de uma realidade longínqua."<sup>32</sup> A aura torna a obra singular ao mesmo tempo que eleva acima do homem comum o seu autor, sacralizando o ato de criação artística. Com as técnicas de reprodução -- fotografia, disco, cinema, etc. --, a obra de arte se torna um "fenômeno de massa", possibilitando a compra de cópia de um Miró ou o som de Egberto Gismonti mais próximo do original em disco laser. O mais interessante é que na sociedade industrial a cópia já bus-

<sup>32</sup> Cf BENJAMIN, W. (1983), p. 8-9)

ca o mesmo status do original. Na poesia, a desaturatização ocorre no desnudamento do seu ato de criação, com o poema se revelando como fruto do trabalho de um homem comum, que "tem fome", como diz Cassiano Ricardo em poema muito conhecido. A matéria poética retirada da realidade cotidiana, dos acontecimentos mais banais, do ínfimo e fugindo dos temas considerados nobres é outro dos fatores que levam à desaturatização. Vemos mais um dado que contribui para a perda da aura da poesia na busca de outros suportes veiculadores como o out-door, a camiseta, o cartão postal e mesmo a música. A poesia na sua ânsia de sobrevivência, apela para outros recursos que não o livro e disputa, timidamente, com as propagandas o espaço urbano, se escreve em cores alegres no peito dos jovens, vai junto com a lembrança no cartão postal ou ainda vira canção. São procedimentos da contemporaneidade para veicular o artístico.

No caso de MB, a perda da aura da poesia se efetua no gesto metalingüístico e na escolha da matéria a ser poetizada. A poesia se instaura como um "objeto" que se pode usar isto ou aquilo na sua construção. No texto em análise, o verbo "servir" semantiza algo pragmático. Ele encerra esta contradição ao se desdobrar criticamente sobre si mesmo e se desdizer. Serve para a poesia o que não serve, é a realidade gasta que tem utilidade para o poema.

Ismael Cardim comenta que MB, ao retirar a matéria poética dos escombros, empreende "a reconstrução do mundo a partir de sua escória, dos seus dejetos, da sua esterilidade. Tal declaração encerra a promessa de um milagre, o poeta vai revolver os escombros proclamar as coisas e os seres rejeitados. Desvendar, restituir, salvar pela palavra. A eterna proposta de novo se anuncia: poesia -- reconstrução do univer-



so."<sup>33</sup> Não há dúvida que MB faz do poema espaço de reconstrução do mundo e da busca da essência humana.

As coisas que são "crias" do chão e o homem decaído, "jogado fora", são elevados no poema:

As coisas que não pretendem  
                   como por exemplo: pedras que cheiram  
 água, homens que atravessam períodos de árvore  
 Se prestam para poesia

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  
 As coisas que os líquenes comem  
                   -- sapatos adjetivos

Têm muita importância para os pulmões da  
 poesia

Tudo aquilo que a nossa  
 Civilização rejeita, pisa e mijá em cima  
 Serve para poesia. (M P, 17)

As coisas que não pretendem são justamente aquelas que atingem o nonsense surrealista, "transpostas que são para o mundo de sonhos, têm especial valor para a poesia. Valia que se ligu primordialmente à integral mutação da realidade, submetendo as palavras a uma nova ordem semântica, emanada da dinâmica imposta pelo poema."<sup>34</sup> A linguagem às avessas, ao enlouquecer as palavras, um dos pressupostos estético-filosóficos de MB, recupera a realidade, desambienta os objetos para criar o inusitado, abrindo as portas para o irracional.

Ao tecer o texto pelo avesso, dar expressão ao mágico, ao onírico, longe de escamotear o real, o poeta o expõe na sua verdade, o objetiva articulando na textura interna do poema o questionamento da condição sócio-existencial do homem,

<sup>33</sup> CARDIM, I. In: PONTES, J.C.V. /s.d./, p. 134

<sup>34</sup> FERNANDES, J. (1987), p. 70

porque, segundo Karel Kosik, "a arte no sentido próprio da palavra é ao mesmo tempo, desmitificadora e revolucionária, pois conduz o homem desde as representações e os preconceitos sobre a realidade até à própria realidade e à sua verdade."<sup>35</sup>

Cogito do chão, a metalinguagem em MB filtra criticamente a realidade, não se detém na reificação do poema como forma, o que se torna mais importante nele é o homem e a sua linguagem, revelados pelo poético e não teorizar sobre o poema em si. O texto incorpora no seu mecanismo interno a crítica sobre o mundo exterior, o olhar para dentro é um olhar para fora. Ao mesmo tempo que se desvenda o ato poético, desnuda-se o mundo, porque é este que se espelha nos signos que compõem o texto. O ato metalingüístico ocorre às avessas: é o mundo que se expõe como metalinguagem do poema:

As coisas jogadas fora  
                                   tem grande importância  
 Como um homem jogado fora

Aliás é também objeto da poesia  
 saber qual o período médio que um homem  
                                   jogado fora  
 pode permanecer na terra sem nascer  
 em sua boca as raízes da escória. (M P, 18)

Aqui a crítica da poesia se faz crítica da realidade. O homem que toma lugar nos poemas é sempre aquele que vive à margem da sociedade e se iguala também aos objetos, às coisas sem valor. Inútil para a sociedade, porém, é aquele que tem um teor de infância, um ar de passarinho e a liberdade da poesia, pois exerce com ela uma linguagem original.

Na boca de um dos seus personagens o poeta já disse que Só empôs de virar traste que o homem é poesia (M P, 30). Pa-

<sup>35</sup> KOSIK, K. (1976), p. 117



ra chegar ao poema é preciso que o homem atinja a dimensão dos objetos que a nossa "Civilização rejeita". A experiência do poético para o homem ocorre, justamente, em sua dimensão dramática que é a queda no não-ser. Textualizada a degradação humana, ela se transforma em crítica veemente à condição sócio-existencial do homem, à sua reificação por uma sociedade que se despoja do indivíduo assim que ele não tenha mais como produzir mais-valia.

A sintaxe dos objetos dos poemas manoelinos configura um olhar expressionista que comunga com o baixo e o chão. São objetos já abandonados por terem esgotado seu interesse prático: saco de vidro, garampos, retrato de formatura, chevrolé gosmento, coisas que os líquenes comem, traste, louco, homem jogado fora, etc. Conjugado com este "lixo" que é bom para a poesia, segundo um verso seu, no espaço textual, se oferecem as imagens alquímicas, possibilidade de restauração do verdadeiro rosto do homem: alicate cremoso, lodo das estrelas, laminação de sabiã, pedras que cheiram água, etc. Entrelaçando estas duas linguagens que, juntas, criam um ritmo dialético, o poema surge como consciência criadora que incorpora no questionamento de sua matéria poética o questionamento participante. Pela metalinguagem poética, a real condição sócio-existencial do homem é desnudada.

Participando de um texto infinito,<sup>36</sup> quando se estrutura no espaço intertextual, o poema, alternância de diálogos, se inscreve na história dos textos, olhando passado, presente e futuro com o olhar de seu tempo histórico. A intertextualidade, metalinguagem que descobre a identidade e a dife-

<sup>36</sup> Cf KRISTEVA, J. (1974), p. 174.



rença, configura na literatura moderna, o reatamento de diálogos dos textos. A abertura que se tem para o outro no intertexto, retomando-o e se abrindo para que este seja retomado, constitui a tensão dialógica que move o mundo. Instalada a intertextualidade no espaço poético, seu caminho inverso é a intratextualidade, momento em que o texto repensa a si mesmo, lança a palavra e se desdobra no outro para respondê-la.

Em MB, a intratextualidade enfrasa o tecido de seus poemas. É uma frase, um sintagma que caminha de um texto para o outro, como se os signos poéticos se movessem submersos, assumindo novas posições num grande texto que seria o todo de sua obra:

Viu um pouco de mato invadindo as ruínas  
de sua boca. (grifo nosso) (M P, 40)

Ali eu me atrapalhava de mato como se ele  
invadissem as ruínas de minha boca e a enchesse de  
frases com morcego. (grifo nosso) (M P, 45)

Nestes dois fragmentos de poemas que encerram resíduos intratextuais, confronta-se a mudança de pessoa verbal diretamente ligada à configuração imagética. No primeiro fragmento, o espaço que o uso do verbo "invadir" abre para a imagem ocupar ocorre em plenitude. Já no segundo, a construção anterior da linguagem para a realização da imagem se rarefaz no uso do "como" e na abertura para um provável mágico na área semântica da imagem que se evidencia no uso do verbo no subjuntivo. A metalinguagem se espelha na tessitura interna dos versos pois "boca" indicia linguagem e a matéria da poética manoelina são destroços, ruínas, tanto de linguagem, quando trabalha com o clichê, quanto na área semântica dos objetos

representados.

Ainda a contraposição desses dois trechos nos suscita tomadas diferentes -- shot na linguagem cinematográfica -- de uma cena, com mudanças de ponto de vista, havendo um movimento de fora para dentro, de um plano a outro. Mas, o que é mais importante é que esses resíduos intratextuais refletem o mesmo processo de elaboração dos sonhos.

De acordo com Freud, a memória nos sonhos reproduz geralmente o que é indiferente e insignificante; resíduos que a vigília não dá o menor valor.<sup>37</sup> Assim, o texto onírico constitui de vestígios e fragmentos, não só o seu material como também a sua linguagem. E mais ainda, não é possível à pessoa recordar integralmente do que sonhou. O que permanece são lembranças fragmentárias, ruínas. Por outro lado, como achamos possível Breton no Manifesto surrealista, um sonho pode subsistir e continuar no dia seguinte, em outro sonho.<sup>38</sup> Tudo o que falamos sobre o discurso onírico se aplica à poesia de MB. Já vimos que ele textualiza o insignificante. A sua linguagem se fragmenta ao longo de seus poemas, se estruturando como resíduos intratextuais, como evidenciam estes textos:

à noite seria carregado por formigas até as  
bordas de um lago. (G E C, 14)

Veio uma formiguinha de tamanho médio, me  
carregou. (A A, 30)

Um homem que estudava formigas e tendia para pedras  
me disse no ÚLTIMO DOMICÍLIO  
CONHECIDO: Só me preocupo com as coisas  
inúteis. (A A, 15)

A descoberta  
Anos de estudos

<sup>37</sup> Cf FREUD, S. (1972), vol IV, p. 18-9

<sup>38</sup> Cf BRETON, A. (1985), p. 42



e pesquisas:  
Era no amanhecer que as formigas escolhiam os seus vestidos.  
/(M P, 44)

A formiga é elemento recorrente da poética manoelina e comparece disseminada nos seus textos de duas maneiras, sendo ambas vinculadas a um confronto do homem com a formiga pela inversão de valores físicos: a) a ocupação do homem com a insignificância, o inútil que será transubstanciado no poema, e b) a insignificância sobrepujando o homem. A formiga que carrega o homem indicia a desestruturação do real que desemboca no onírico. Ao disseminar frases, palavras, centelhas reverberadoras do onírico ao longo dos textos, o poeta articula uma sintaxe semântica e formal para compor a intratextualidade:

O homem tinha 40 anos de líquenes  
no parque (G E C, 14)

Um homem de lata  
se alga  
no parque. (G E C, 23)

Usado por uma fivela, o homem tinha sido escolhido  
desde criança, para ser ninguém e nem nunca. (A A, 19)

Comparando os resíduos intratextuais, veremos que mais do que uma recorrência, eles se repetem semanticamente. O homem, nestes trechos em questão, sustenta a mesma idéia de um texto para o outro, de um livro a outro. Não se eclipsa em nenhum momento que o homem, objeto da poesia manoelina, apresenta uma condição existencial coadunada com as coisas do chão e com o telúrico. Mas, por outro lado, o nivelamento do homem à coisas acena mais para um estado de homem coisificado, destruído em seus valores. Todos os objetos se igualam ao ser humano, assumem atributos humanos, tornando possível uma fivela usar o homem.



Destinam os signos em MB a trazerem para o texto o real em decomposição ou quando ele se reveste do que há de menor importância. No espaço do poema é que reverbera o mágico, a transfiguração que dará a conhecer o mundo como a morada poética de que fala Holderlin.

A intratextualidade na poética de MB nos remete ainda para a técnica do palimpsesto: "um texto é raspado, parcial ou totalmente para que sobre ele se produza outra escrita, mas de tal maneira que a segunda escrita deixe transparecer a primeira."<sup>39</sup> O discurso do sonho é um palimpsesto à medida que nele se reescreve, ao modo do inconsciente, o vivido durante a vigília. O poeta matogrossulense se porta como se estivesse sempre apagando e reescrevendo no mesmo espaço os seus textos. Sua intratextualidade é desorganizada, fragmentária. Bem diferente da que faz Manuel Bandeira no poema "Antologia", composto por colagens ordenadas de versos de seus poemas anteriores. Na poesia manoelina, as aglomerações de imagens, palavras, e motivos intratextuais são transmutados pelo onírico em linguagem alquímica para reluzirem no novo texto, ao mesmo tempo que reafirmam, repensam e facetam o texto anterior.

## 1.2. "Não-entender, não-entender até se virar menino"

O encontro do lúdico com o poético ocorre na própria ontologia deste. A linguagem transfigurada da poesia, livre do significado dicionário, a cifrar novos sentidos, à semelhança de enigmas, já nos remete para o seu caráter lúdico. O

<sup>39</sup> TELES, G. M. (1979), p. 37

jogo de palavras, a tessitura do verso, as figuras, a tensão entre significante e significado e a mobilidade semântica dos signos configuram as afinidades da poesia com o lúdico.

Para Huizinga, "o que a linguagem faz é essencialmente jogar com as palavras. Ordena-as de maneira harmoniosa, e injeta mistério em cada uma delas, de modo tal que cada imagem passa a encerrar a solução de um enigma."<sup>40</sup> Jogo, ordem e enigma são afins à poesia e à atividade lúdica. Ao trabalhar com as possibilidades de sentido da palavra, rompendo a sua referencialidade ou partindo o significante, o poeta empreende um gesto lúdico, estabelece uma certa ordem, um encaixe perfeito entre as palavras para atingir a carga máxima da poeticidade. O texto se afasta da transparência mimética, se despreendendo da organização cotidiana do real. O poeta, como sugere MB, deve:

g - Nos versos mais transparentes enfiar pregos  
sujos, teréns de rua e de música, cisco de olho,  
moscas de pensão... (M P, 20)

Neste fragmento, a posição do sujeito que faz o verso é lúdica. Ele retira da realidade circundante e imediata o material para construir as imagens de seus poemas. Como quem, com o olhar voltado para o chão, capta os restolhos, a matéria inútil, MB redimensiona a linguagem. Ela agora nomeia pela primeira vez e dialoga com os objetos nomeados, criando e deslocando novos sentidos sob o significante do signo. Restaurar a realidade, fazê-la poema é um dos princípios estético-filosóficos de MB. Assim, o verso só apresentará uma tessitura no

<sup>40</sup> HUIZINGA, J. (1980), p. 149



ponto, quando se identificar com o inútil para, em essência, recriá-lo. O poeta utiliza em seus poemas signos que, a priori, apontam para a matéria inorgânica, o gasto, o decomposto. Crítica sobre a realidade sim, e também recriação desta mesma realidade através da poesia. MB toma o mundo justamente onde ele morre, se decompõe, para renascê-lo como poema, logo como ação sobre a realidade.

O jogo tende a ser belo. Há uma harmonia de seus movimentos. Os gestos que o compõem, seja intrínseca ou extrinsecamente, seja como regra ou intuição, correspondem ao apelo da beleza. Outro ponto de contato: o poema também tem um compromisso com a beleza. Busca ser belo, embora seu objetivo final, não seja somente estético, mas também de revelação da alethéia

Nos poemas de MB, a busca da matéria poética no sonho, a criança que fornece sua vivência e visão das coisas, caso específico do livro Compêndio para uso dos pássaros, e as remanescências do homem primitivo no homem pantaneiro são recorrências de uma linguagem lúdica que tensiona sua feitura poética. Indícios do modus operandi do jogo encontramos na definição que ele dá de poesia:

Poesia, s.f.

Raiz de água larga no rosto da noite

Produto de uma pessoa inclinada a antro

Remanso que um riacho faz sob o caule da manhã

Espécie de réstia espantada que sai pelas frinchas de um homem

Designa também a armação de objetos lúdicos com

emprego de palavras imagens cores sons etc. geralmente

feitos por crianças pessoas esquisitas loucos e bêbados (A A, 35)

A estrutura deste verbete metalingüístico é lúdica. É de fato uma "armação de objetos lúdicos". Para definir a poe-



sia, MB usa de imagens inusitadas, desanexadas de qualquer sentido imediato. Nelas, a sintaxe dos signos escolhidos forma uma paisagem surrealista onde a poesia e o poeta são elementos à parte da realidade cotidiana. É nessa fissura que acontece o encontro entre aqueles que são sujeitos e objetos da poesia manoelina: "pessoa inclinada a antro", "crianças", "pessoas esquisitas", "loucos" e "bêbados". Segundo Bellemin-Noel, "A linguagem da criança que brinca, do homem que sonha, do louco é uma linguagem obscura que o inconsciente habita e distorce permanentemente."<sup>41</sup> É a linguagem e a organização do real destes seres que MB vinca nos seus textos.

Uma das características essenciais da obra de MB, como já esboçamos parágrafos acima, o ludismo, tem suas bases na apropriação da linguagem infantil e no telúrico, quando se volta para o homem pantaneiro.

No seu Livro de pré-coisas, o poeta explicitamente poetiza o pantanal, tanto que, suspenso entre parênteses, traz o subtítulo "Roteiro para uma excursão poética ao Pantanal." A flora, a fauna e o homem pantaneiro se transfazem, usando termo seu, em linguagem, em imagens alquímicas. A poesia e o pantanal se fundem alquimicamente. Este é dimensão de um mundo primitivo, explodido de riqueza visual, permeável ao sonho, próximo ao aflorar do inconsciente. A linguagem ao expressar este real é alquímica. O homem, na sua maneira de vê-lo, se projeta nele, vê a si mesmo. O espírito das coisas é espectro da ânima humana. Um mundo primitivo, mágico e lúdico.

Vejamos o "Anúncio" que consta no início de livro de pré-coisas:

<sup>41</sup> BELLEMIN-NOEL, J. (1978), p. 36

Este não é um livro sobre o Pantanal. Seria antes uma anúncio. Enunciados como que constativos. Manchas. Nódos de linguagem. Festejos de linguagem.

Aqui o organismo do poeta adoece a natureza. De repente um homem derruba folhas. Sapo nu tem voz de arauto. Algumas ruínas enfrutam. Passam louros crepúsculos por dentro dos caramujos. E há pregos primaveris...

(Atribuir-se natureza vegetal aos pregos para que eles brotem nas primaveras... Isso é fazer natureza. Transfazer.)

Essas pré-coisas de poesia. (L P C, 13)

Entendendo "organismo do poeta" como fusão alquímica com a natureza, veremos que o pantanal oferece a matéria poética e o poeta a (des)organiza de acordo com uma visão surrealista. O poeta cuida de extremar as imagens oferecidas pelo pantanal na linguagem. Assim, a sucessão de imagens apresentadas atinge o ápice nos "pregos primaveris" que, por sua vez, são imagem metalingüística da transgressão da linguagem. O mecanismo de composição das imagens da poesia manoelina, se reflete aí: fusão de realidades, tornando-as permeável a criação de uma realidade surreal, quando o pantanal se alquimiza com a poesia porque é transfeito pela linguagem. Por isso o aviso prévio: o livro não é sobre, mas sim, é o próprio pantanal-linguagem, são enunciados como que constativos! O pantanal é linguagem ao paroxismo. A linguagem é literalmente o pantanal. Vale o jogo.

O pantanal transfigurado em poesia encerra reminiscências e remanescências do mundo mítico, principalmente no homem pantaneiro. A sua maneira de apropriar-se da realidade e relacionar-se com ela é lúdica, calcada no animismo. O ser do homem constantemente salta de sua interioridade para os objetos. O conhecimento do real se organiza como projeção de si mesmo. Observa Freud que "O animismo surgiu no homem pri-



mitivo naturalmente e como ele próprio se sentia ser. Estamos então preparados para descobrir que o homem primitivo transpunha as condições estruturais de sua própria mente para o mundo externo."<sup>42</sup> Assim, o rio Paraguai flui entre árvores com sono (L P C, 19), Noto que o ermo tem boca (L P C, 19) ou Um João foi tido por concha/ Atrapalhava muito ser árvore (M P, 27).

Remanescente do homem primitivo, o pantaneiro é induzido a esse relacionamento mágico e poético com o mundo. O encontro do seu ser ocorre na linguagem nova, buscada no encantamento da flora e da fauna que o rodeiam, na lida a cavalos

(...)

No conduzir de um gado, que é tarefa monótona, de horas inteiras, às vezes de dias inteiros, -- é no uso de cantos e recantos que o pantaneiro encontra o seu ser. Na troca de prosa ou de montada, ele sonha por cima das cercas. É mesmo um trabalho na larga, onde o pantaneiro pode inventar, transcender, desorbitar pela imaginação.

Porque a maneira de reduzir o isolado que somos dentro de nós mesmos, rodeados de distâncias e lembranças, é botando enchimento nas palavras. É botando apelidos, contando lorotas. Enfim, através das vadias palavras, ir alargando nossos limites.

Certo é que o pantaneiro vence o seu estar isolado, e o seu pequeno mundo de conhecimentos, e o seu pouco vocabulário, -- recorrendo às imagens e brincadeiras.

Assim, o peão de culatra é bago-de-porco -- porque vem por detrás. Pessoa grisalha é cabeça de paina. Cavalo corredor é estufador de blusa. Etc. Etc. (L P C, 35-6)

(...)

Deste fragmento do texto "Lides de campear", podemos inferir algumas conclusões que valem para toda a poesia de MB. Poética que constantemente destrói e constrói a linguagem, tendo-a como expressão das condições sócio-existenciais do homem, neste texto, postula a linguagem e sua execução, a fala, como fundamentos da existência humana, via de acesso ao ser.

<sup>42</sup> FREUD, S. (1972), vol XIII, p. 114



A figura do pantaneiro que articula e objetiva a sua interioridade através da conversa, da prosa "acima das cercas", põe em questão a problemática do homem diante do nada, da queda no não-ser. Um dos indícios da presença do nada, é a perda da linguagem. "Articular as palavras, os sons, os sem-sentidos na iminência do nada é uma desesperada tentativa de ser, de permanecer em existência. Cessar a atividade da fala é mergulhar inapelavelmente no nada."<sup>43</sup>

Falar, é condição primordial para se existir. A partir do momento em que o homem não objetiva a si e a sua realidade em linguagem, ele perde o contato com o mundo. Este se dilui, quando não vira uma massa informe. "A fala cria a representação do mundo e este é, ao mesmo tempo, a cifra da transcendência da subjetividade assim como a de leitura objetiva do mundo."<sup>44</sup>

Agora, quando se fala e esta fala modula uma linguagem surgida das forças de criação do inconsciente, reverberadas de fantasia, estamos diante do criar lúdico e incessante do ser. São mesclas da linguagem poética na configuração da realidade pelo homem. Por isso, o pantaneiro desorbita pela imaginação, o que o leva a superar a si mesmo e constantemente criar uma nova linguagem. Como neste fragmento:

Porque a maneira de reduzir o isolado que somos dentro de nós mesmos, rodeados de distâncias e lembranças, é botando enchimento nas palavras. É botando apelidos, contando lorotas. É enfim, através das várias palavras, ir alargando nossos limites.

A semelhança de uma ilha cercada de solidão cósmica,

<sup>43</sup> FERNANDES, J. (1987), p. 61

<sup>44</sup> RESWEBER, J.P. (1982), p. 76

inerente ao homem, e do retorno impossível do que já foi vivido, o pantaneiro restaura a capacidade de significado das palavras e renomeia as coisas. Neste exercício lúdico e dialógico, ele consubstancia sua essência, pois "é a fala que engendra a vida humana, descentrando-a de seu ser-aqui para que ela possa expandir-se como tal no universo da comunicação."<sup>45</sup>

Se por um lado, como coloca o poeta, as recorrências às imagens estruturadas no animismo, significam o pouco conhecimento, apontando para a fase mítica do pensar humano, por outro, uma leitura das entrelinhas, nos sugere que é essencial o relacionamento lúdico com a realidade. Através de uma linguagem fora dos liames da lógica, o homem recupera a sua humanidade, o seu destino de ser que nenhuma ciência ou técnica pode isolar, definir e cristalizar.

Um dos livros mais lúdicos de MB é o Compêndio para uso dos pássaros. Nele, a percepção da realidade pela criança e sua fantasia como forma de cognição do real criam as nervuras do poético. A menina avoadada, os poeminhas de João e o menino e o córrego são as vozes que assumem a primeira parte do livro intitulada "De meninos e de pássaros." O lúdico e o poético se fundem e descortinam a "fantasia-livre", o mágico que irrisa a linguagem. O universo da criança se plasma em confabulações com o cardeal, a manhã, o rio, etc. A infância concentra o telúrico e é passagem para o sonho, para uma linguagem que se entrelaça à natureza e se impregna de suas cores e sonoridades, de suas plantas e bichos. Vejamos o poema a seguir:

---

<sup>45</sup> Idem, p. 75



Vento?

Sô subindo no alto da árvore

que a gente pega ele pelo rabo... (C U P, 17)

O animismo é peculiar à apropriação do real pela criança e também do primitivo, como já vimos. Para a criança, o comportamento humano é matriz de todos os fenômenos da natureza. Daí a facilidade com que personifica as coisas. Lígia Morrone Averbuck acentua que "Para a linguagem infantil, o mundo que começa a se descortinar ainda não adquiriu os contornos definidos que o desenvolvimento lógico de sua linguagem revelará. Sô a palavra enquanto logos, como se sabe, revela e nomeia o mundo."<sup>46</sup> Vejamos outro texto:

## II

Quis pegar  
entre meus dedos  
a Manhã  
Peguei vento...

Ô sua arisca! (C U P, 20)

Fragmento de um dos poemas da série "A menina avoadada", os versos retomam uma experiência armazenada no "coração do todo" das formas simples: "pegar vento" expressa o logro ao se tentar pegar algo impossível. Mas aqui, o faz-de-conta do universo infantil se inscreve na área semântica do texto. A manhã antropomorfizada responde à brincadeira da menina. O contato com os animais, as coisas da natureza, tratando-os de igual para igual, reflete o comportamento da criança que constrói seu pequeno mundo através de imagens associativas e analógicas.

<sup>46</sup> AVERBUCK, L.M. (1985), p. 105



A infância foi explorada pelos surrealistas no que ela tem de imaginário e de expressão na linguagem. Para eles, não se trata simplesmente de poetizar a infância dentro de uma organização racional do discurso, mas sim de revivê-la integralmente apropriando-se da linguagem infantil, de retirar dela a fruição natural das forças criativas que há no homem, a falta de limite entre a vigília e o onírico. É na infância que se estabelece uma ligação mais verdadeira, mais afetivamente recíproca do homem com o mundo e do homem com ele mesmo. O espírito racional ainda não se desenvolveu, e a criança vê as coisas sem as cogitações utilitaristas. Cada objeto é captado em sua configuração lúdica e imediata e, simultaneamente, irradia analogias com todos os outros. O que torna o mundo de mobilidade cúmplice com o mágico e põe o ser em constante vigília do sonho, em tensão, em jogo. Breton nos diz que "O espírito que mergulha no surrealismo revive com exaltação a melhor parte de sua infância. (...) Talvez seja a infância que mais se aproxima da 'vida verdadeira', a infância além da qual o homem só dispõe, além de seu salvo-conduto, de alguns bilhetes de favor; a infância onde tudo concorria entretanto para a posse eficaz, e sem acaso, de si mesmo."<sup>47</sup>

MB em Compêndio para uso dos pássaros paga tributo à infância. Vidente como Rimbaud, ele se deixa incorporar pelos personagens infantis; vira menino-menina a engendrar uma sintaxe cifrada das alucinações e das loucuras que há nas coisas e que só a palavra pode (des)velar.

A mão do poeta, atenta ao transtorno que causa essa vidência, capta o diálogo da menina com o pardal. A linguagem

<sup>47</sup> BRETON, A. (1985), p. 74

infantil dá o tônus do texto:

Pendurei por fora  
o meu vaso de luar  
veio aquele pardal  
bebeu na água de cima  
Saiu ferido  
de muitas flautas  
mas não cantou no chão  
só pispinicou

Ah seu passarinho espora  
você vai ser meu chapa será?  
Minha tarde um pouco ficou  
parada de eu espiar suas artes... (C U P, 21)

À força da imagem da primeira estrofe transcrita, "meu vaso de luar", que ilumina todo o poema, este configura um ritual iniciado pela menina para conquistar o passarinho. Conservando resquícios do totemismo em que se transfere para animais e vegetais poderes sobrenaturais, tornando-os objetos de adoração, o "pardal" responde ao diálogo proposto pela "menina". Na sua visão infantil, ele age como um ser humano, digno de um respeito quase sagrado, que aceita o jogo e lhe dá regras, tanto que, propício ao canto, pois bebeu no "vaso de luar", imagem de irradiações múltiplas -- uma delas aponta para o próprio poético --, porém o adia. O canto do "pardal" é a revelação do seu ser, e cantar significa se deixar conquistar pela "menina". Pegando uma das irradiações do poema, podemos ler nela a mobilidade lúdica da poesia. O ritual entre a "menina" e o "passarinho" corresponde ao encontro do leitor com o poema. Para atingir a essência do poema -- "o canto do pardal" -- é preciso beber no "vaso de luar", isto é, aceitar a configuração imagética e alquímica do real, desligando-se da vida ordinária por alguns momentos para recriá-la na volta.



Uma das características do jogo é conduzir seus participantes para fora da realidade cotidiana.<sup>48</sup> Caminhando ainda na área semântica do poema, vemos que a menina está suspensa acima da ordem natural das coisas. Extasiada e atenta ao "pardal", para ela o mundo que existe vai até aonde a luz irrisada do poema pode atingir. O enjambement usado por MB traduz muito bem este desligamento. Além disso, ele é lúdico, introduz o humor, a surpresa: Saiu ferido/ de muitas flautas. A quebra do primeiro verso cria o efeito surpresa e o resultado gera o humor. Mas agora veja como MB usa o corte para expressar a nível lingüístico o êxtase peculiar ao jogo: Minha tarde um pouco ficou/ parada de eu espiar suas artes...

Mestre nos cortes de seus versos que concorrem sempre para instalar mais dubiedade ao texto, aqui ele se vale também da inversão para delinear lingüisticamente a idéia que quer passar.

A inversão é um recurso que quebra um pouco a linearidade do discurso lógico. No caso em análise, a antecipação da locução adverbial, o deslocamento do verbo para o final do verso e o enjambement criam um efeito dúbio e antagônico: a tarde ter ficada pequena -- veja em "um pouco". Note como a pausa inserida pela inversão dá à tarde uma possibilidade que ela não tem: de estar sujeita ao muito/pouco relativo à quantidade. Já o enjambement é um corte na cronologia convencional; Ele elide o tempo e, simultaneamente, mostra que a menina ficou toda a tarde tomada pelas artes do pardal. A lentidão da tarde é inserida na tessitura dos versos.

MB insere nos versos idéias antagônicas que se destroem

<sup>48</sup> Cf HUIZINGA, J. (1980), p. 23



e constroem uma nova linguagem. O verso manoelino constantemente nos diz da contradição da linguagem e, conseqüentemente, da realidade convencional. Ou melhor: é preciso que percebamos que a linguagem encerra realidades contraditórias -- nomear e não ser o objeto nomeado é uma delas --, forças lúdicas que refletem o dinamismo, a dialética do ser/não-ser do homem. Os poemas de MB nos chamam a atenção para a nossa gênese lúdica de imaginário/real, e a convergência para o poético não seria a conciliação deste par antagônico, mas sim a destruição dele e a sua recriação num novo momento.

É interessante notar que o epíteto que adere à "menina" é bissêmico. O signo joga com dois significados imediatos. Poderíamos ler "avoada" como aquela que anda com a cabeça nas nuvens, adoidada, significado já cristalizado na fala corrente. Leitura pertinente se nos colocarmos dentro da visão lógica das coisas, pois de fato a "menina" está fora da realidade convencional. O seu universo tem a sua lógica comprometida com a fantasia. A outra leitura está vinculada a uma figura de recorrência de todos os poemas dessa série: as aves. São o pato, o cardeal, o sabiã, o pardal, etc., os interlocutores da "menina". Assim, podemos dizer que adere ao epíteto este novo significado: a participação da menina nesta espécie da fauna. Ela se funde com as aves. Há uma transmigração de essências, uma troca, o que reflete na linguagem, no nome. "Avoada", porque absorve a liberdade dos passarinhos na linguagem livre. O poeta, sábio, num único signo condensa os significados, o dichten de Freud, pura elaboração onírica. Vejamos outro poema:

Na beira da pedra, aquele cardeal,

você viu? fez um lindo ninho  
escondido bem  
para a gente não ir apanhar seus filhotes que bom

O meu cardeal  
você não é um sujeito brocoiô ã-toa  
você é um passarinho-de-atravessado... (C U P, 23)

O passarinho, na vivência da "menina", não só assume dimensão humana, como também já usa recursos do homem para fugir da sua perseguição. A "menina" entende os pássaros. "Avoada", fora do condicionamento pragmático, ela alça vôo na linguagem.

Todo este gesto da poética manoelina está filiado ao universo mítico-infantil, onde o sonho e a visão do real, do primitivo e da criança, amalgamam o texto. É por aí que MB incorpora elementos de fundo oral, remanescências do folclore infantil. Em um texto da série que estamos analisando, ele usa um recurso da literatura oral: a parlenda em sua variação mnemônica. De acordo com Câmara Cascudo, as parlendas são fórmulas literárias que se prestam para cadenciar movimentos do acalanto infantil. Sua base é o ritmo fácil, os nonsense rhythmes. O ritmo é que se torna o motivo delas. O texto verbal se constitui de imagens associadas, sem uma logicidade, ou calcada na lógica infantil.<sup>49</sup>

As mnemônias são uma variação da parlenda que "fixam na retentiva infantil os dados imediatos do pequeno mundo ambiental. São as fórmulas divulgadoras dos primeiros-princípios, do real imediato..."<sup>50</sup> Vamos ao texto:

## V

### Uma cerca

<sup>49</sup> Cf CÂMARA CASCUDO, L. (1978), p. 58-9

<sup>50</sup> Idem, p. 60



veio perseguindo  
o meu trem, que veio  
quando anoiteceu...  
(noite andou bebeu na água do rio  
caminhou debaixo de paus aproveitou  
fez muitos urubus panhou sombras com  
mato sujou em cima de uma casa subiu  
no tronco do céu e agora está derra-  
mando frutos nos lábios do cheiroso  
molhado...)

Você não viu? (A A, 22)

A primeira imagem do poema que puxa todas as outras, revela o imediatismo da percepção visual da criança, como bem frisou Maria Adélia Menegazzo sobre esse fragmento.<sup>51</sup> A criança traduz em linguagem o que vê e como vê, sem a intervenção da racionalidade. O movimento do trem se transfere para a cerca e a duplicidade do real se instala: a cerca vista do trem se movimenta, o trem visto da cerca se movimenta. Ilusão do real? É a dialética interior de ficção e realidade que habita todas as coisas.

Entre parênteses, a associação das imagens captadas e sem um nexos sintático entre elas reflete o movimento do trem. As imagens são apanhadas pela janelinha na sua sucessividade estonteante, o que nos mostra a ausência de vírgulas. Os referentes das palavras usadas remetem para a paisagem percorrida pelo trem.

Um dado novo que este poema aproveita e o inscreve na tradição da leitura oral é o uso insistente da rima. Não a rima no seu sentido tradicional, mas a disseminação de sons idênticos ao longo do texto. Esses sons provêm dos verbos da primeira conjugação no pretérito perfeito que marcam o ritmo do poema: "andou", "caminhou", "aproveitou", "pahnou", "sujou".

<sup>51</sup> MENEGAZZO, M.A. (1988), p. 187



A priori, eles dão o ritmo do poema que, por sua vez, configura o ritmo do trem. Mas, aonde esse texto aproveita recurso do folclore infantil, no caso a mnemônia? O poema incorpora res-  
síduos intertextuais, tanto rítmico quanto a nível de signi-  
ficante, de uma oração que, tempos atrás, tinha a sua apren-  
dizagem obrigatória pelas crianças: o Credo.

Como o texto em que a sucessividade de imagens marca o itinerário paisagístico do trem, o Credo também marca o iti-  
nerário de Cristo até chegar aos céus. Para isso, se vale de  
frases curtas, com verbos no pretérito perfeito e sujeito im-  
plícito, frisando um ritmo acelerado. Deixemos bem claro, que  
são resíduos rítmico e sonoro da oração que insistem no poema.  
Repare a semelhança que há entre esses dois fragmentos:

...subiu  
no tronco do céu e agora está derra-  
mando frutos nos lábios do cheiroso  
molhado...)

... subiu aos céus; está sentado à mão de Deus  
Padre, Todo-poderoso... (fragmento do Credo)

Os significantes se deslizam de um trecho para outro. Em "tron-  
co" o /c/ se desliza e temos "trono" que está implicitamente  
em "está sentado à mão de Deus Padre..." "Cheiroso" e "pode-  
roso" sonoramente se atraem. E a imagem alquímica em derra-/  
mando frutos nos lábios do cheiroso/molhado... não refletiria  
semanticamente a situação de poder na qual está Cristo, ao  
lado do Todo-poderoso?

São nestes aspectos -- fixação das imagens imediatas,  
o ritmo fácil, o uso da rima, o aproveitamento de um ritmo já  
conhecido, o ludismo da apropriação de um princípio religioso  
para fundo da apropriação do real -- que MB toca na mnemônia.  
Por outro lado, longe de considerações subjetivistas, não po-

demos esquecer que a poética manoelina é fundamentada no onírico, no inconsciente. Neste, bailam, suspensas, se atraindo ou se afastando, a vivência, as lembranças, o que foi lido e ouvido, os arquétipos que se organizam conforme uma linguagem analógica, alógica e alquímica.

Outro aspecto que gostaríamos de ressaltar antes de concluirmos, são os cortes espaciais feitos para dar forma aos versos. Procedimento que aparece em outros textos, os versos são como que aparados para compor uma sintaxe espacial quadrada ou retangular. Esta configuração visual dá um sentido coeso ao arranjo dos versos. Retorne ao poema e veja como o poeta se vale de alguns recursos para conseguir esta forma. No primeiro verso entre parênteses, ele dá dois espaços entre "noite" e "andou" para dar o tamanho adequado ao verso. No terceiro verso, a forma oral de "apanhar" é que é usada com este objetivo. E, finalmente, o corte no significante de "derramando". Como temos dito, o corte dos versos em MB é sempre intencional, objetiva uma maior poeticidade do texto.

Para concluir, o poema incorpora imagens visuais que traduzem a paisagem e imagens auditivas que traduzem o ruído do trem e, também, numa leitura inerente a esta, os resíduos intertextuais do Credo. Todos estes aspectos conduzem o poema para o resgate, na coletividade, de uma forma genuína, lúdica, primitiva e infantil de contactar com o mundo que é a mnemônia.

Em Compêndio para uso dos pássaros, a poesia de MB veste a alma da criança por inteiro. O estado de infância instaura o reino do "não-entendimento", da desescritura da língua, de que ele fala neste texto de Livro de pré-coisas:



- Eu brinquei naquele menino com uma pedra...  
Crianças descrevem a língua. Arrombam as gramáticas. (Como um cálice lilás de beco!) (L P C, 62)

O poder de síntese da linguagem infantil exhibe-se aqui na montagem de uma frase sobre a outra. O termo "naquele" condensa numa só frase a discursividade da linguagem lógica:

- a - eu briguei com aquele menino.
- b - eu atirei uma pedra naquele menino.

Ou ainda mais sutil:

- a - o menino brigou com uma pedra.
- b - o lugar da briga foi aquele menino.

A verdade é que a sintaxe e os elementos estruturais da linguagem infantil são os mesmos da elaboração dos sonhos. A linguagem da criança toca no poético porque é síntese, é medular, é essência. Sob o significante, o significado se pluraliza e, ao mesmo tempo, se concentra, se tensiona ao máximo.

As possibilidades acima de desdobramento do verso são pertinentes. Elas refletem a mobilidade da linguagem e a astúcia da criança. Na primeira leitura, a "pedra" é instrumento de agressão. Na segunda, se desloca o significado, a "pedra" se torna o agressor, o menino que agride se livra da culpa, e o menino de fato agredido se torna uma vítima da violência da pedra. São sutilezas da linguagem lúdica da criança que são como pedras a quebrar o "cálice lilás de beco" chamado gramática.<sup>52</sup>

Para o poeta matogrossulense, uma das funções da poesia é "pregar a prática da infância entre os homens. A prá-

<sup>52</sup> Maria Adélia, em dissertação de mestrado, defende pensamento semelhante que, acreditamos, no ponto de contato com o nosso, tê-lo desenvolvido.



tica do desnecessário e da cambalhota, desenvolvendo em cada um de nós o senso do lúdico."<sup>53</sup> O seu Compêndio é, justamente, "a prática da infância" em todos os sentidos. A antropomorfização das coisas pela linguagem mítico-infantil, a onomatopéia e os poemas em séries polarizadas nas crianças articulam a verossimilhança que os faz textos de crianças e não para crianças. Esta recriação do mundo infantil confabula com o Cobra Norato de Raul Bopp.

Segundo depoimento de seu autor, Cobra Norato a princípio foi um livro escrito para crianças.<sup>54</sup> A estrutura de história infantil, precisamente a forma simples "conto", a linguagem lúdica que se modula em onomatopéias, personificações em metáforas visuais e os aproveitamentos de recursos da cantiga de roda são elementos que tecem a recriação do universo infantil de Bopp.

Não é intenção nossa confrontar Raul Bopp e MB, o que seria tema para outro estudo. Não podemos é ignorar o livro de Bopp, considerando que ele ocupa uma posição destacada no Modernismo, anterior à produção do poeta em estudo; a leitura do seu livro contribui para situar estética e historicamente a obra de MB e ainda não podemos esquecer a lição de Kristeva de que todo texto é um diálogo com outros textos. Todo texto se constrói absorvendo e transformando o anterior.<sup>55</sup> Não estamos falando de intertextualidade. Achamos que todo autor é leitor de si mesmo e de outros. Os poemas de MB continuam as conquistas do Modernismo e conseqüentemente de Bopp, mas através da diferença no texto. Falaríamos ainda de lembranças e

<sup>53</sup> BARROS, M. In: GUIZZO, J.O. (1975/77), p. 152

<sup>54</sup> Cf BOPP, R. In: AVERBUCK, L.M. (1985), p. 100

<sup>55</sup> Cf KRISTEVA, J. (1974), p. 64

de nossa vivência de leitor dos dois poetas que nos fazem participar de suas obras e nos inserir nelas, urdindo um texto imaginário entre os dois universos poéticos.

Vejamos, brevemente, alguns fragmentos de Cobra Norato:

Aqui é a escola das árvores  
Estão estudando geometria. 56

Acordo  
A lua nasceu com olheira  
O silêncio dói dentro do mato

Abriram-se as estrelas  
As águas grandes se encolheram com sono. 57

Uma árvore telegrafou para outra:  
psi psi psi 58

A projeção de comportamento humano para a natureza e a linguagem "ingênua" ao se apropriar do real identificam os textos de Bopp e MB. Algumas imagens aqui e ali se aproximam e se espelham de relance, como estas duas abaixo:

A noite encalhou com um carregamento de estrelas. 59

Quebraram dentro dele um engradado de estrelas. (M. P., 30)

Porém, mesmo se refletindo, a construção imagética se diferencia. Em Bopp encontramos a metáfora em sua dimensão visual. Em MB, a articulação do imagético ocorre alquimicamente. Vejamos dois exemplos de Cobra Norato:

<sup>56</sup> BOPP, R. (1984), p.15

<sup>57</sup> Idem, p. 27

<sup>58</sup> Idem, p. 72

<sup>59</sup> Idem, p. 30



Árvores parecem pássaros inchados. (grifo nosso) 60

Noite está bonita  
parece envidraçada (grifo nosso) 61

A escolha destes dois fragmentos foi intencional, utilizá-los-emos como linguagem e metalinguagem da metáfora. No emprego do sintagma "parecer" -- verbo que indica estado e se equivale ao ser, base tradicional da metáfora -- se desnuda no tecido textual o, processo metafórico. Seu fundamento analógico, via de transferência de semelhanças, é exposto pelo avesso. A linguagem se torna prolixa, porque a metáfora em vez de elíptica, condensada -- se ele tivesse dito, por exemplo, "Árvores são pássaros inchados" --, se diz explicitamente como intuição de semelhanças, que mantém a integridade semântica dos termos comparado e comparante. São espectros ou sombras de uma realidade na outra e não transmigração e fusão de essências. Ou seja, a transposição de sentidos que transgridem a realidade lógica cria, primeiramente, um universo de aparência e parecença. Ele aparece para ser, lembrado Hegel, e se parece com algo. Mas, é ainda um universo poético que transparece o real, transferindo realidades lógicas para outras que não as comportam, mas não destrói as realidades envolvidas.

A construção da imagem em MB, como temos visto, apresenta uma textura poética mais condensada e além da de Bopp. Em vez da transferência de realidades semelhantes ou não, considerando, também, que, segundo Octavio Paz, "A analogia é o recurso da poesia para enfrentar a alteridade"<sup>62</sup>, MB deses-

<sup>60</sup> Idem, p. 55

<sup>61</sup> Idem, p. 66

<sup>62</sup> PAZ, O. (1984), p. 100

trutura a realidade em fragmentos metonímicos ou articulações metafóricas e a remonta colidindo-a e fusionando-a para chegar à imagem alquímica. Ele não enfrenta a alteridade, ele a instaura no poema. Veja este fragmento:

Em torno fazia um pássaro  
que seu canto finge águas...  
Você se beiradeava  
Eu me escorrei o rosto nos silêncios. (C U P, 49)

As irradiações de significados que partem de cada verso são múltiplas. As palavras propõem uma nova organização nos versos. "Pássaro", "canto", "águas", "rosto" e "silêncios" são redimensionados e não sabemos ao certo se têm referentes conhecidos.

MB e Raul Bopp, não resta dúvida, se tocam. Para aprendermos suas identificações e diferenças se faz necessário um estudo rigoroso de suas obras. Não é o nosso objetivo aqui. Pelo que expomos ficou evidenciado que em MB a articulação do poético se faz em imagens alquímicas, peculiar à poesia manolina. Enquanto que o universo poético de Bopp se funda metaforicamente. A poesia de MB alarga a poesia de Bopp.

Voltemos ao Compêndio.

Na série "Poeminhas pescados numa fala de João", o caráter lúdico já indiciado no título -- a pesca envolve uma tensão lúdica --, o arrobamento da gramática e a técnica poética do condensamento tecem por dentro os poemas:

1  
O menino caiu dentro do rio túbum  
ficou todo molhado de peixe...  
A água dava rasilha de meu pê. (C U P, 13)



A onomatopéia amplia o seu sentido além da imagem de um ruído. Ela ganha dimensões de adjetivo, atuando no significado de "rio" e, ao mesmo tempo, enuncia o ruído da queda na água. A justaposição de "rio" e "tibum" condensa e amplia o significado da leitura no verso. Da mesma maneira, no último verso, o rompimento com as regras sintático-gramaticais é o primeiro passo para atingir a alta densidade poética. Novamente o discurso lógico elidido neste verso final pode se tornar múltiplo. Mas, o que interessa aqui é que a sua elisão faz com que a linguagem poética instale seu próprio referente.

Em um outro texto da mesma série em estudo, MB faz uma montagem de fragmentos descritivos, um pequeno thriller que termina com o susto, o medo diante da queda de João na água e a visão do "jacaré":

## II

João foi na casa do peixe  
remou a canoa  
depois pan caiu lá em baixo  
na água  
afundou. Tinha dois pato grande.  
Jacaré comeu minha boca do lado de fora. (C U P, 13)

Enumerativo, o texto mostra seqüências de imagens que traduzem a lógica infantil. A onomatopéia "pan" incorpora ao texto o ruído da queda. Principalmente, ela incorpora o suspense e o caráter oral dos poemas dessa série. Aliás, a oralidade deles também é indiciada no título. É a fala de João que dá a matéria poética.

O poeta, trabalhando o processo de verossimilhança da linguagem infantil, a registra como ocorre na fala: Tinha dois pato grande. E no último verso, o nonsense da imagem marca o susto, o medo.

Concluindo, mais do que a exploração da linguagem infantil para efeito estético, MB trouxe a própria infância para os poemas. Ele a expôs no que ela tem de fantasia e "a fantasia é reveladora, é um método de cognição; tudo o que é imaginado, é verdadeiro; nada é verdadeiro se não for imaginado."<sup>63</sup> O poema como forma literária, como arte não é dissociado da história do homem. É caminho para a sua construção existencial na história.

Podemos dizer que um dos esteios da estruturação da linguagem manoelina é a linguagem infantil como método de captação e organização das imagens. Mas, poeta de expressão surrealista a coerência de seu projeto poético, se é que podemos falar de um projeto, nos mostra que a linguagem infantil, a linguagem do sonho, a linguagem do primitivo e a linguagem desgastada que analisaremos posteriormente, antes de serem modalidades estanques, se aproximam e se fundem. No espaço do poema, elas substanciam a busca alquímica da linguagem primeira que recuperará o contato original do homem com o universo, quando deixará de ser apenas intermediária entre este e aquele, para, comum a todos os homens, ser a "linguagem universal" sonhada por Rimbaud.

---

<sup>63</sup> IONESCO, E. citado por ESSLIN, M. (1968), p. 115



## 2. A VIDÊNCIA FLORESCE O REAL

eu acreditava em todos os encantamentos.

Inventei a cor das vogais! -- A negro,  
E branco, I vermelho, O azul, U verde.

RIMBAUD

Poeta, s.m. e f.  
indivíduo que enxerga sementes germinar<sup>2</sup>  
e engole céu.<sup>2</sup>

MANOEL DE BARROS

A textura densa de um poema resulta do grau de concentração do seu processo imagético. A imagem configura no espaço do poema a desrealização da linguagem lógica, levando ao paroxismo a representação do real que se destrutura e se torna imagem segundo "a visão e experiência de mundo do poeta."<sup>3</sup>

MB engendra uma poética voltada para o visual. A sua maneira de dimensionar o ser no mundo se realiza através da imagem que con cresce na linguagem, seja a imagem alquímica, seja a imagem que é expressão da dimensão plástica da metáfora. A partir daí, ele chama para sua poesia o discurso pictórico e o discurso cinematográfico, artes fundamentadas no visual, e dá ao olho a vidência rimbaudiana, o desregramento de todos os sentidos, pois a experiência mais radical da linguagem manoelina se desenrola na composição das imagens. Na tessitura delas, MB pega o real e o virá às avessas: inverte a ordem natural das coisas, aproxima realidades distantes e díspares, funde os objetos colidindo suas essências, recria o uso comum das cores e dá acesso ao desconhecido.

<sup>1</sup> RIMBAUD, A. (1985), p. 63

<sup>2</sup> BARROS, M. (1982), p. 37

<sup>3</sup> PAZ, O. (1976), p. 45

Neste capítulo, desenvolveremos o tema do olho, a visão, o encontro da poesia manoelina com a pintura e o cinema, alinhavados pelo fio condutor da "fantasia ditatorial" que participa da formação das imagens. Estas, por sua vez, estreitam os vínculos das modalidades artísticas acima referidas.

Antes de partirmos para a análise dos textos, cremos oportuno discorrermos sobre como dois poetas-críticos, Ezra Pound e Octavio Paz, vêem a imagem.

Para Ezra Pound, a imagem apresenta um certo "complexo intelectual e emocional"<sup>4</sup> que se divide em três meios de carregar a linguagem ao máximo de significados:

Fanopéia - projeção do objeto na imaginação visual.

Melopéia - produção de correlações emocionais por intermédio do som e do ritmo da fala.

Logopéia - produção de ambos os efeitos estimulando as associações (intelectuais ou emocionais) que permanecem na consciência do receptor em relação às palavras ou grupos de palavras efetivamente empregados.<sup>5</sup>

Voltada para a linguagem poética enquanto forma transfiguradora de um significado referencial, a imagem poundiana busca causar um impacto visual, emocional e intelectual no leitor.

Para Octavio Paz, como já dissemos, imagem são todas as construções verbais do poema, como também, o próprio poema é uma imagem reveladora da condição humana.<sup>6</sup> Nesse sentido, ela vai além de um significado lingüístico, de uma figura da Retórica. O seu movimento interior é feito pela conciliação de contrários, realidades opostas que, conjugadas, pluralizam o

<sup>4</sup> Cf POUND, E. (1976), p. 10

<sup>5</sup> Idem, (1970), p. 63

<sup>6</sup> Cf PAZ, (1976), p. 37-8



significado das palavras. A imagem, assim entendida, toma um caráter humanístico e existencial que desestrutura a realidade cristalizada para recuperar o homem na sua essência.

Paz perscruta o caráter existencial que há na imagem, a vincula à condição humana. Enquanto que Pound vê nela a produção de um efeito através do trabalho com a linguagem.

Em MB, dos meios poundianos de concentração poética, é a fanopéia que norteia seus textos -- imagem enquanto disparo na imaginação visual do leitor. A imagem alquímica manoelina se alia à fanopéia, principalmente por ter como referência elementos concretos da realidade ou ainda por engendrar uma aparência sensível de uma realidade abstrata. Mas, o poeta retoma Paz ao plasmar o organismo de suas imagens com a junção e colisão de objetos que desnudam a condição existencial do homem.

A imagem na poesia manoelina se forma a partir de um certo olhar que "pensa-fantasia", misturando as vivências dos sentidos, interpenetrando as coisas captadas por eles. Esta imagem, usando palavras de Hugo Friedrich, eleva as coisas "a uma super-realidade mediante contração, omissão, deslocação e recombinação. Justamente assim, a nova imagem não faz falta à realidade, mas obriga o olhar a dirigir-se ao próprio ato criado por ela. É o ato de uma fantasia ditatorial."<sup>7</sup> Surgem as sinestésias que deslocam e aglutinam o modo de perceber de cada sentido. Surgem as imagens alquímicas, a organização verbal cubista, as metonímias. Tudo captado por um olho vidente que transcende a imanência das coisas para transfazê-las em somente linguagem. Mas, este olho criador de imagens se re-

<sup>7</sup> FRIEDRICH, H. (1978), p. 80

veste de um significado filosófico que aponta para a ontologia do ser:

Beleza e glória das coisas o olho é que põe. Bonito é o desnecessário. É pelo olho que o homem floresce. (L P C, 69-70)

Símbolo da percepção intelectual,<sup>8</sup> o olho afirma o concreto e abre espaço para a vidência. Esclarecemos que, para nós, o poeta vidente é aquele que "intui relações entre as coisas, penetrando num espaço desconhecido, vedado ao homem comum."<sup>9</sup> Ele tem acesso às imagens do inconsciente, as apreende e as prende na urdidura do poema. Assim, no fragmento acima o olho se constitui como o canal de vidência. As coisas existem, mas os olhos as capta e as organiza conforme as forças intuitivas que existem no interior do homem e delas mesmas. A beleza se torna resultado de uma experiência do real impressa no sujeito. O olhar é consagrado. Em MB, é um olhar alucinado, em delírio que intui a beleza secreta das coisas, as desprende do conhecido para chegar ao avesso, ao outro, ao desconhecido. Como Rimbaud, habituado à alucinação simples, "via uma mesquita no lugar de uma fábrica, uma escola de tambores feita por anjos, carruagens nas estradas do céu, um salão no fundo de um lago," MB leva à exasperação o olhar ao ver a aurora gotejante de uma semente líquida (A A, 54) ou o lado núbil de um canto (A A, 54). O seu olhar é a alucinação das palavras que se projetam para se traduzirem em linguagem poética.

Mas, "Bonito é o desnecessário". Esta proposição res-

<sup>8</sup> Cf CIRLOT, J.E. (1984), p.427

<sup>9</sup> GOMES, A.C. (1985), p.48-9



tringe o alcance da primeira. Retomando um dos princípios estético-filosóficos de MB, Só empões de virar traste que o homem é poesia (M P, 30), teríamos a essência da beleza nas coisas que não atendem a uma necessidade prática. Num mundo em que o belo é determinado pelas relações sociais de produção, deixando de ser um conceito inerente ao sujeito para ser produzido visando à sociedade de consumo, a opção que o poeta faz pelo inútil, se reveste de uma crítica dupla. Em primeiro lugar à sociedade que se deixa massificar e ter seus valores produzidos e controlados por leis de mercado. Em segundo lugar, ao velho conceito que liga a arte ao inútil, ao desnecessário à vida humana. Neste sentido, a frase em questão se volta sobre si mesma porque afirma a sua negatividade, a sua destruição e nos remete para uma contradição irônica: se vasculharmos a história da literatura, veremos que, por muitas vezes, a morte da poesia foi anunciada. Tentemos elucidar: Platão, expulsando os poetas da sua República, intentou um tiro contra ela. Hegel anunciou sua morte ao dizer que era mais importante teorizar sobre ela do que ela própria. Shelley escreveu-lhe até uma defesa. Parnasianos quiseram fazê-la mera forma. Simbolistas decadentes construíram-lhe uma torre de marfim para afastá-la do mundo baixo. A poesia hermética muitas vezes é comparada a um escorpião encurralado que se mata com seu próprio veneno. E no mundo do cientificismo e da técnica, não passa sem uma voz a anunciar a sua morte. Porém, a poesia resiste, como o pantanal que, em MB, é mais do que um referente geográfico, sempre em decomposição e renovação. E faz da discussão em torno da sua morte, seu tema de resistência, levando-o para o poema e poetizando-o.

Assim, retirar a cartilagem do poema dos entulhos, das sucatas, dos marginalizados, das coisas simples e abandona-

das, mais do que uma técnica que objetiva o estético, é um gesto crítico de reconstrução do homem, de reconstrução da poesia.

Prosseguindo na nossa análise, "florescer" está ligado à idéia de beleza, de espetáculo para os olhos e principalmente, ao ciclo de renovação da vida. Como canal de vidência, o olho ultrapassa a simples realidade objetiva e libera suas forças criativas sob a luz do desregramento de todos os sentidos, porque, para Rimbaud, o poeta "quando, enlouquecido, acabar perdendo a inteligência das coisas, já as terá visto".<sup>10</sup> E, para MB, relendo Rimbaud de trás para a frente, é preciso perder a inteligência das coisas para vê-las (M P, 19). Se no poeta francês, chega-se à loucura após as alucinações serem tranpostas para o poema, em MB é a partir da irracionalidade, da dimensão ilógica que se chegará à visão das coisas. Assim, MB retoma aonde Rimbaud parou.

Concluindo, "florescer" fecha a idéia que desenvolvemos. Sob o desnecessário repercute o inútil, o que caminha para a decomposição, não só da matéria concreta, mas de conceitos e de valores. O olho vidente os retoma e os renasce-floresce no poema.

O motivo do olho ainda comparece de duas maneiras na poética manoelina: como via de acesso ao vivido, quando, em estado latente, a vidência se torna épica e como elemento que participa da constelação sinestésica.

Transpondo os limites de representação do real nas visões alucinadas, o olho retorna ao passado. Nesta volta, sem exasperar a linguagem, matiza-a aqui e ali do gesto proustiano de recuperar na memória o tempo perdido. As imagens formadas

<sup>10</sup> Idem, p.49



no organismo do texto são mais transparentes, miméticas, conciliando com o seu caráter épico. Os poemas que substancializam o diálogo com o passado são os dois mais longos de MB e estão em Poesias, livro de início de definição poética. Como são dois textos longos, utilizaremos fragmentos que redundem na idéia que estaremos desenvolvendo.

O poema "Olhos parados" parte do presente e da paisagem imediata para mergulhar no passado, seguindo o fluxo da memória. O poeta, "quite com a vida" como ele mesmo diz, é levado pela música a viajar nas coisas presentes e nas lembranças. Tudo começa "num bar domingo de manhã" e ao som das mazurcas de Chopin. O poeta segue o compasso da música e a nível lingüístico emerge a sua melodia nas repetições anafóricas, na maioria dos verbos no infinitivo que começam os versos, enfim, dá um tônus suave, leve e melódico ao texto. Ele repassa a paisagem, se detém no que vê, aglutina o seu eu fragmentado nos amigos, nos livros lidos, nas músicas, nos bailes, na infância. Ele se mostra tanto integrado ao ordinário da vida que até mesmo a poesia se afasta, se torna desnecessária:

(...)

Olhar, reparar tudo em volta sem a menor intenção de Poesia.

(...) (P, 30)

Algo estranho como intenção, mas talvez sua ausência como forma verbal revele a sua expressão mais genuína -- a de não precisar atuar na realidade, na linguagem para existir como contato do homem com o mundo.

(...)

Como é bom olhar aquelas bandas e depois comparar.

Ver que está tão diferente que já sabe tantas novidades...

(...) (P, 33)

No olhar se concretiza o passado, o que o torna visível e intermediário entre o que foi e o que é. Porém, a idéia mais interessante ligada ao motivo do olho está neste fragmento:

(...)

Lembrar de certas passagens. Fechar os olhos para ver no  
/tempo.  
 Sentir a claridade do sol, espalmar os dedos, cofiar os  
/bigodes... (grifo nosso)

O fragmento grifado no verso esboça uma contradição uma vez que "fechar os olhos" exclui "ver". O sentido, então, de "fechar os olhos para ver" se anexa ao afastamento da realidade imediata. Desliga-se o sentido de visão da pura e simples percepção do mundo exterior, demonstrando com isso que o ato de ver transcende a configuração das coisas na retina. O olho, usando de sua vidência, capta o que se oculta atrás da aparência física das coisas e as relaciona umas com as outras. Vedá-lo faz emergir os acontecimentos vividos, sem a fixidez e o frescor do momento da ocorrência, mas com as impregnações do onírico, as ebulições do imaginário. Aceita esta colocação, o gesto do olhar configura uma passagem para a interioridade do homem, para um tempo onde as dimensões temporal e espacial se quebram, dando lugar ao fluir e refluir do ser liberado. Esta nossa idéia se afirma e se esclarece neste fragmento do poema "A voz de meu pai":

(...)

Fecho os olhos.



Descanso.  
Os ventos levam-me longe...  
longe...

Entro na casa onde nasci.  
(...) (P, 52)

Em "A voz de meu pai", MB textualiza a volta à casa paterna, o reencontro, usando palavras de Alfredo Bosi, com "um passado presente cujas dimensões míticas se atualizam no modo de ser da infância e do inconsciente."<sup>11</sup> Pensando assim, este poema encerra um significado profundo na poética mancelina. Nele se encontram os motivos que a adensarão. A infância, o contato afetivo com a natureza, o pantanal se confundindo com a poesia, a afluência do sonho, o pai e as gentes pantaneiras mobilizam os significados dos signos, expandindo sua área semântica -- ainda trêmula das iluminações dos referentes imediatos, pois a flora e a fauna pantaneiras se tornam sîgnicas -- para um espaço imagístico onde a memória os retoma, os torna presentes e os transfaz em poesia.

Se "fechar os olhos" está ligado à zona escura do ser, ao inconsciente, abri-los encaminha seu significado para o racional:

(...)  
Abro os olhos para pensar nos homens que me viram nascer.  
- Homens tristes como seus cavalos.  
abro os olhos e sinto  
e sei  
que a força que me inclina hoje para a terra

(...)  
sei  
que todas essas coisas têm raízes na casa  
no menino selvagem que deixava crescer os cabelos.

(...)

<sup>11</sup> BOSI, A. (1983), p.112

Quem fala agora é o sujeito do consciente que pensa e sabe de onde vem a força tensionadora de sua poética. Mais ainda:

(...)

Fecho os olhos de novo.  
Descanso...

Logo sinto fluir de mim  
como um veio de água saindo dos flancos de uma pedra,  
a imagem de meu pai.  
Ouço bem seu chamado.  
Sinto bem sua presença.  
E reconheço o timbre de sua voz:  
"Venha meu filho,  
vamos ver os bois no campo e as canas amadurecendo ao sol;  
a força obscura da terra que os frutos alimenta, vamos ouvi-la e vê-la;

(...)

Abro os olhos.  
Não vejo mais meu pai.  
Não ouço mais a voz de meu pai.  
Estou só.

(...)

Os olhos são chave que abre as portas do vivido, misturando-se com o presente no inconsciente, e adquirem a vivência. Com ela, chega-se ao universo do poético. A figura do pai aflorada no texto, perde a sua concretude, suas propriedades reais. O seu ser no poema é tecido de lembranças que fogem das leis de gravidade, se confunde com o sonho, se liquefaz. A imagem do pai é líquida, a sua fixidez é a do poema, o que não é uma fixidez e, sim, o escorregadio, o móvel, o evocativo.

A comparação que o poeta faz da imagem do pai com um veio de água saindo dos flancos de uma pedra é elucidativa. A área semântica comum à pedra está ligada ao fixo, ao concreto, sentido contrário ao "caráter errante do pensamento e dos espíritos e desejos",<sup>12</sup> contrário justamente ao que os

<sup>12</sup> CIRLOT, J.E. (1984), p.452



olhos fechados desencadeiam: lembranças, vivências. O simbolismo da água está ligado ao inconsciente. É um símbolo cosmogônico que entre outras significações nos diz que toda forma é precedida pela água.<sup>13</sup> A partir daqui, podemos fazer algumas leituras desta imagem. A pedra está ligada à realidade presente, logo ao próprio poeta, naquele momento, fixo num tempo cronológico, num espaço determinado. Enquanto que o pai, suspenso no vivido e, consqüentemente, no inconsciente assume a forma líquida, o que redonda no informe do onírico, marca da poesia de MB. É ele que chama a atenção do filho para aqueles que serão os motivos poéticos a serem desenvolvidos: a infância transparecida na organização da linguagem, o telúrico, a transubstanciação do pantanal em poesia.

O pai comparado ao "veio de água" encontra seu significado na área das fontes de criação, que se conjugam no texto, comum as duas gêneses do poeta: a paterna e a poética. Repare, por exemplo, que a imagem do pai flui do poeta. Ele não nos diz que a água nasce da pedra. Nesse caso, ela transcende a pedra-poeta. Mas, a lembrança do pai não; ela se origina do filho, pois já participa do plano poético.

Neste texto que acreditamos ter um caráter épico não porque se volta para o passado, sim, porque reencontra o presente no passado, MB, sendo pedra -- valendo-nos de sua imagem --, está ancorado no cristalizado e averiguável da realidade. Porém, os olhos fechados descortinam o volátil, o mundo inexplorado, nebuloso e escuro do inconsciente, iluminado inesperadamente pelas imagens alucinadas que se formam no sonho. Imagens que Rimbaud viu, e MB, radicalmente, segue vendo.

<sup>13</sup> Cf ELIADE, M. /s.d/, p.105 .

O abrir dos olhos na última estrofe citada corta a ligação com este mundo de que falamos. É aí que se dá a leitura de Rimbaud detrás para a frente. Enlouquecido, desenlouquece para trabalhar o poema; gesto de solidão, árido como uma pedra, repercutindo no último verso: Estou só. Soa como uma pedrada. Aliás, pedra é a palavra que certos poetas empregam para dar concretude à solidão (A A. 39).

O que queremos mostrar com esta exposição, é que os olhos participam na poética manoelina como motivo que redundando na opção pela imagem de caráter fanopéico e como canal de vidência. A vidência ocorre na (des)organização das coisas pelo olho. É das relações estabelecidas entre elas, ora colidindo-as, ora fundindo-as, que surge o poético.

O texto "A nossa garça" é o último da "Pequena História Natural", subdivisão de Livro de pré-coisas onde MB discorre poeticamente sobre alguns personagens da fauna pantaneira. Na composição do texto, em vez de vermos a descrição e a classificação das espécies como sugere o título da série, o que vemos é o poeta recorrendo ao mítico, ao telúrico, entrelaçados às várias modalidades de discurso artístico para nos dar uma visão singular, expressionista e desreferencializada do sentido primeiro que a ave tem:

#### 7. A nossa garça

Penso que têm nostalgia de mar estas garças taneiras. São viúvas de Xaraiês? Alguma coisa em azul e profundidade lhes foi arrancada. Há uma sombra de dor em seus vãos. Assim, quando vão de regresso aos seus ninhos, encham de entardecer os campos e os homens.

Sobre a dor dessa ave há uma outra versão, que eu sei.

É a de não ser ela uma ave canora. Pois que só grasna como quem rasga uma palavra.

De cantos portanto não é que se faz a bele-



za desses pássaros. Mas de cores e movimentos. Lembam Modigliani. Produzem no céu iluminuras. E propõem esculturas no ar.

A Elegância e o Branco devem muito às garças. Chegam de onde a beleza nasceu?

Nos seus olhos nublados eu vejo a flora dos corixos. Insetos de camalotes florem de suas rêmiges. E andam pregados em suas carnes larvas de sapos.

Aqui seu vôo adquire raízes de brejo. Sua arte de ver caracóis nos escuros da lama é um dom de brancura.

A força de brancuras a garça se escora em versos como lodo?

(Acho que estou querendo ver coisas demais nestas garças. Insinuando contrastes (ou conciliações) entre o puro e o impuro, etc. etc. Não estarei impregnando de peste humana esses passarinhos? Que Deus os livre!) (L P C 93-4)

Poesia em prosa, como acreditamos que seja todo o Livro de pré-coisas, o texto em questão é como um mosaico onde convivem, se absorvendo mutuamente, o discurso pictórico e o discurso poético que são referidos explicitamente, articulando referências metalingüísticas. O olhar capta a garça. De sua beleza plástica e de um sentido trágico e indefinido que a envolve até à brancura, MB a pinta com pinceladas expressionistas.

Segundo Gilberto Mendonça Teles, "O expressionismo, no seu sentido amplo, caracteriza a arte criada sob o impacto da expressão da vida interior, das imagens que vêm do fundo do ser e se manifestam pateticamente".<sup>14</sup> As palavras de Gilberto M. Teles são pertinentes para este texto. O delineamento da garça por MB não tem nada de descritivo. Ele parte do objeto real para carregá-lo, no texto, das suas vivências, das impregnações da "vida interior", do seu olhar que sabe a Modigliani, a Klee, a Miró, da falta de limites da arte e do homem. Os traços da garça, a sua dor e nostalgia, o poeta os colhe de dentro de si mesmo. Veja por exemplo, como a beleza da garça se

<sup>14</sup> TELES, G.M. (1976), p. 104

torna patética, se encaminhando para um sentido trágico, ligado à falta do canto que é manifestação existencial da ave.

Associada a elementos nostálgicos, a um sentido de perda que não fica definido qual seja -- vide primeiro parágrafo --, a garça traz em si, a sua própria negação: não é uma ave canora. O poeta coloca esta como uma das versões que explicam a melancolia da ave. O canto, juntamente com as asas, são elementos essenciais à ave. São partes que traduzem o todo. Aliás, as metonímias mais perfeitas de ave são o canto e as asas. As asas integram-na ao infinito, à liberdade. O canto a integra à existência, se confundindo com ela.

Faz-se necessário um parêntese para uma leitura. O grasnar da garça, comparado com o rasgar de uma palavra, introduz no texto uma referência metalingüística que aproxima a ave do poeta moderno. Como a ave, o poeta se faz de canto, tanto que uma das suas metáforas correntes é pássaro. Porém, um pássaro que não se faz do canto melódico para os ouvidos, sim da lírica dissonante como frisou Hugo Friedrich, em A estrutura da lírica moderna, áspera, fragmentada e muitas vezes ininteligível como um grasnar. Por outro lado, a figura do poeta no mundo moderno é tão estranha quanto a da garça. Quase pré-histórico diante da tecnologia, "O poeta moderno não tem lugar na sociedade porque, efetivamente, não é 'ninguém'. Isto não é uma metáfora: a poesia não existe para a burguesia nem para as massas contemporâneas."<sup>15</sup> Solitários e insólitos, a garça e o poeta restringem-se a um espaço limitado. Aquela, ao pantanal, e este, à sua interioridade. E ambos parecem desnecessários à sociedade do futuro.

<sup>15</sup> PAZ, O. (1976), p. 35



Este texto, portanto, se torna uma metáfora da modernidade da arte. O imbricamento dos vários discursos artísticos no espaço textual, estruturando-o além de suas inerências, a arte que fala de si mesma, o poeta angustiado que sabe que "a atividade poética nasce da desesperação ante a impotência da palavra e culmina no reconhecimento da onipotência do silêncio."<sup>16</sup> São ilações que se imiscuem no texto em questão.

Fechado o parêntese, voltemos à análise.

A garça compensa a falta do canto com sua beleza plástica. Cores e movimentos delineiam um corpo de baile formado pelo bando desses pássaros que, no seu perfil, encontram-se reflexos das figuras alongadas, das formas primitivas de Modigliani, tanto de suas esculturas quanto de suas pinturas.

A beleza, a sugestividade da garça, a sua cor branca que é a "suprema expressão da cor" e símbolo da verdade e da sabedoria,<sup>17</sup> criam um contraste com o meio e os hábitos desse pássaro. A sua elegância e a sua brancura se contrapõem ao pantanal, lugar de decomposição. Porém, é justamente da convivência do puro com o impuro que surge o equilíbrio da vida. Veja o final, como o poeta fica em dúvida se são contrastes ou conciliações o que ele coloca sobre a garça. Aqui, o retrato expressionista da ave se indicia na própria voz do poeta, pois o que é objetivado no texto é a visão dele, suas vivências, suas emoções, enfim a "peste humana" como ele diz no final.

"Na arte expressionista, a forma, a linha e a cor estão orientadas pela necessidade de exprimir emoção, caracterizando-se por isso, pela distorção e pelo exagero da forma combinada com uma marcada simplificação do traço e impetuosidade

<sup>16</sup> Idem, citado por ANTUNES, N.M. (1982), p.46

<sup>17</sup> CIRLOT, J.E. (1984), p.108-9.

da cor."<sup>18</sup> Esta, colocação esclarece ainda mais a nossa análise. Através de palavras simples e primitivas -- veja como ele usa um vocabulário que designa coisas genuínas: iluminuras, rêmiges, corixos, camalotes, etc. -- e da cor branca que se deforma ao se insistir tanto no tecido textual, MB constrói uma visão expressionista marcada pela integração da ave, que pela sua beleza plástica, cor e elegância, simboliza o puro e o nobre, ao pantanal onde a porosidade e o viscoso não permitem que haja limite entre a degeneração e a composição da vida.

Veja, por exemplo, como é a pureza da garça que a conduz ao considerado baixo, ao impuro, ao viscoso:

Aqui seu vôo adquire raízes de brejo. Sua arte de ver caracóis nos escuros da lama é um dom de brancura.

A força de brancuras a garça se escora em versos com lodo?

O que ela tem de mais elevado se une ao baixo: vôo/brejo. O texto se tensiona no contraste quase agressivo do puro e do impuro. A existência de um esclarece a do outro; o puro é que dá vida ao impuro. Mas, esta dialética se resolve numa dúvida: A força de brancuras a garça se escora em versos com lodo? "Versos com lodo" apontam para a própria poética manóelina. A poesia viva suscetível à vida, não reificada, mas permeável. Aqui se destrói o contraste e a conciliação que mantêm a integridade dos pares opostos e abre a absorvência, a troca e a fusão de todas as coisas. Assim, a garça representa a participação do puro no impuro.

Como já dissemos, esse texto fecha a série "Pequena

<sup>18</sup> MYERS, B. (1971), p.212



História Natural" de Livro de pré-coisas que, não coincidentemente, é aberta pela texto "De urubu". O urubu é o oposto da garça em todos os sentidos. Ele representa o impuro que se purifica participando do próprio impuro. Veja este trecho:

O caso eu aprendi de oitiva, xará. Oive de mi. Nenhuma voz adquire pureza se não comer na espurcícia. Quem come pois do podre, se alimpa. Isso diz o Livro.

Sujeito que entende de limpeza há de ser o urubu. Só ele que logra os vermes de frente. São entes muito sanitários. -- Conquanto que delimpam até o céu.

Como eles, sobre as pedras, eu cato restume de estrelas. É muito casto o restume. (L P C, 82)

Na sua simbologia, o urubu ombreia ser um agente renecedor das forças vitais que são contínuas na decomposição orgânica, garantindo assim o ciclo de renovação e transmutação da morte em nova vida.<sup>19</sup> Neste sentido, ele se purifica e se enobrece porque é elemento que atua na renovação da vida. Para se chegar à iluminação e sublimação da garça -- simbologia da sua cor branca<sup>20</sup> -- é preciso passar antes pela putrefação que a cor negra do urubu representa.<sup>21</sup> É o processo alquímico que MB traz para seus textos. Urubu e garça participam da alquimia manoelina para se chegar à imagem alquímica, como em "restume de estrelas".

MB une os extremos, fecha o círculo e coloca o preto e o branco nas duas pontas, configurando a idéia de contraste na organização dos textos no livro. Veja como, no final, o poeta compara a si mesmo com o urubu. Reflexo metalingüístico de sua poética que busca nos vestígios, nos entulhos, tanto

<sup>19</sup> Cf CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. (1982), p.994

<sup>20</sup> Cf CIRLOT, J.E. (1984), p.170

<sup>21</sup> Cf idem, p.176

lingüístico quanto de referentes, a matéria de seus versos.

No poema, "Máquina de chilrear e seu uso doméstico", MB parte de um quadro de Paul Klee, "Máquina de chilrear" (Zwitscher Maschine, 1922. Aquarela e tinta-da-china, 41x30,5 cm. New York, Museum of Modern Art), para conceber um universo de contaminações, aderências e absorvências dos elementos recorrentes de sua poética:

#### A Máquina de chilrear e seu uso doméstico

O POETA (por trás de uma rua minada de  
seu rosto andar perdido nela)  
- Só quisera trazer pra meu canto o que pode  
ser carregado como papel pelo vento.

A LUA (com a noite nos lábios)  
- Pelo nome do rosto se apostava que era  
cálido

O PÁSSARO (olhos enraizados de sol)  
- Ainda que seu corpo permanecesse ardendo,  
o amor o destruiria

O CÓRREGO (perdido de borboletas)  
- o dia todo ele vinha na pedra do rio escutar  
a terra com a boca e ficava impregnado  
de árvores.

O PÁSSARO (em dia ramoso roçando seu  
rosto na erva dos ventos)  
- Há réstias de dor em teus cantos, poeta  
como um arbusto sobre ruínas tem mil gretas  
esperando chuvas...

O CÓRREGO (apertado entre 2 vagalumes)  
- ... como no fundo de um homem uma  
árvore não ter pássaros!

O MAR (encostado na rã)  
- Em cima das casas o menino avino as-  
sobia de sol!

O SOL (sobre caules de passarinhos e pedras  
com rumores de rios antigos)  
- Iam caindo umas folhas de mar sobre as  
casas dos homens

A ESTRELA (sentada nos ombros de Eze-  
quiel, o profeta, em Congonhas do Campo)  
- ...e o silêncio escorava as casas!



O POETA (se usando em farrapos)  
- Meu corpo não serve mais nem para o amor  
nem para o canto

O CARAMUJO (olhos embaraçados de noite)  
- E a Máquina de Chilrear, poeta?

A ÁRVORE (desinfluida de cantos)  
- É possessão de ouriços

A RÃ (de dentro de sua pedra)  
- ...sua voz parece vir de um poço escuro

O PÁSSARO (cheiroso som de asas no ar)  
- Ela está enferrujada

A ÁRVORE (apoderada de estrelas)  
- Até o chão se enraiza de seu corpo!

O CÔRREGO (no alto de seus passarinhos)  
- Ervas e grilos crescem-lhe por cima

O PÁSSARO (submetido de árvores)  
- A Máquina de Chilrear está enferrujada  
e o limo apodreceu a voz do poeta

CHICO MIRANDA (na rua do Ouvidor)  
- O POETA é promíscuo dos bichos, dos  
vegetais, das pedras. Sua Gramática se apoia  
em contaminações sintáticas. Ele esta conta-  
minado de pássaros, de árvores, de rãs.

A ESTRELA (com ramificações de luar)  
- Muitos anos o poeta se empassanou de es-  
curos até ser atacado de árvore

O POETA (lesmas comendo seus cadernos  
relógios telefones)  
- Ai, meu lábio dormia no mar estragado!

O MAR (restos de crustáceos agarrados em  
em suas pernas)  
- Parecias ter dado à praia como pedaço  
de pau

A FORMIGA (carregando um homem na rua,  
de atravessado)  
- Eu vi o chão, era uma boca de gente co-  
mida de lodo!

O POETA (os ventos lhe assumindo como  
roupas)  
- Os indícios de pessoas encontradas nos ho-  
mens eram apenas uma tristeza nos olhos que  
empedravam

O CARAMUJO (se tirando de escuros, chei-  
rando a seus frutos)  
- Restos de pessoas saindo de dentro delas

mesmas aos tropeços aos esgotos cheias de or-  
lhas enormes como folhas de mamona

O CÔRREGO (mudando de passarinhos  
entardecentes)

- Mas o que trinca está maduro, poeta.

O POETA (ensinado de terra)

- Amar é dar o rosto nas formigas

A PÃSSARA (nas frondes do mar)

- Meus filhos também construíram suas casas  
com vigas de chuva

FRANCISCO (cumprimentando os arbustos)

- Olhai os cogumelos pondo as bocas! (G E C, 37-8-9,40)

Paul Klee é o poeta da pintura, ou melhor dizendo, o poeta da linha, recuperada em seu poder constitutivo. Como já disse um crítico, nunca alguém "deixou a linha sonhar"<sup>22</sup> tanto como Klee. Ele soube puxar a ponta da linha do sonho e com ela delinear suas imagens, arrastá-la na tela como quem Ar-rastava na rua por uma corda uma estrela/suja (M P, 40). Com a linha, Klee dá forma ao onírico e no espaço que ela contorna surgem as cores como se fossem formações naturais, vindas das transformações da natureza, das suas forças mais primitivas e recônditas, e não da mão de um pintor. "O mundo de Klee é um mundo primitivo, mundo de inocência e magia, onde todas as coisas se transformam em símbolos e revestem uma aparência dupla."<sup>23</sup>

MB e Paul Klee se tocam à medida que pensam e configuram o mundo na sua primitividade. MB encanta as palavras para que disparem suas mágicas, enlouquecedoras da linguagem lógica. Klee, embora trabalhe com uma modalidade artística icônica, transfaz a forma em apenas linha e cor.

<sup>22</sup> MICHAUX, H. Citado por MERLEAU-PONTY, M. (1984), p.105

<sup>23</sup> LAZARRO, G.S. (1972), p.258



O quadro "Máquina de chilrear" de Klee consiste em linha, feixes de linha que perseguem formas de pássaros. Lembra "garatuja" de criança. Pela posição dos pássaros -- assentados em linha ligada à manivela acionadora da máquina, bicos abertos, línguas à mostra -- percebemos que eles cantam, estão agitados e têm vozes com os personagens que compõem a máquina de chilrear manóelina.

"A Máquina de Chilrear e seu uso doméstico" está em Gramática expositiva do chão, livro que de imediato nos sugere duas leituras, uma metalinguística e outra engajada no social.

Através do cruzamento das várias vozes que se articulam no poema, quase que simultâneas como o canto dos pássaros de Klee, MB nos mostra o processo pelo qual passou o poeta, uma das vozes que compõem o texto, até ficar propício ao canto: enferrujar a máquina e o limo apodrecer a sua voz, ou seja, se integrar à terra, se tornar um organismo de natureza vegetal, animal e mineral. A terra é lugar de transubstanciação, de transformação. É o que ouvimos na voz de Chico Miranda:

- O POETA é promíscuo dos bichos, dos vegetais, das pedras. Sua Gramática se apóia em contaminações sintáticas. Ele está contaminado de pássaros, de árvores, de rãs.

A semelhança de um texto cênico, o poema se estrutura em forma de diálogos nos quais se delineia o caminho que o poeta percorre até chegar à sua verdadeira poética. Caminho que passa pelo depoimento de suas figuras de recorrência. Assim, a "lua", o "pássaro", o "sol", a "rã", a "formiga", etc., participam junto com o poeta do seu despojamento

e de sua aprendizagem do chão.

Na nossa leitura, seguiremos uma das vozes do texto que cremos ser a principal: a fala do poeta.

A primeira fala do texto é a do poeta. O que ele coloca entre o desalento, a frustração e a abertura de uma nova perspectiva poética e o despreendimento de alguma coisa passada, como demonstra o uso do verbo no pretérito-mais-que-perfeito, já enuncia a idéia que ficará clara como posicionamento poético em Arranjos para assobio, livro de exercício pleno da poesia manoelina:

Um verso se revela tanto mais concreto quanto seja seu criador coisa adejante.

(Coisa adejante, se infira, é o sujeito que se quebra até de encontro com uma palavra). (A A, 30-1)

No verso de "A Máquina", o desejo do poeta é trazer para o canto/ o que pode ser carregado como o papel pelo vento! Entendemos aí que o carregável pelo vento é o verso leve, melódico, quase só o significante do signo, parnasiano na forma, simbolista na sonoridade. Parece-nos que acontece nestes versos o contrário dos acima citados. Enquanto o verso é leve-adejante, o poeta nos parece pesado-concreto. Entendemos concreto não só no sentido da experiência sensível, física do real -- pois os signos recorrentes em MB referem a objetos da realidade sensível -- como também, no sentido de dar à palavra a sua autonomia, como queria Mallarmé. É o que confirmam os versos em parênteses: o poeta deve ser adejante, isto é, livre para criar, ao sabor do imaginário, mas que trabalhe a palavra, que torne a sua tessitura mais densa, mais alquímica.

A próxima fala do poeta o mostra despojado do amor e



do canto, essências da vida e do espírito, em farrapos, ou seja, em "estado de cisco" ou "estado de trapo", como nestes verbetes metalingüísticos:

Cisco, s.m.

(...)

Diz-se também de homem numa sarjeta. (A A, 35)

Trapo, s.m.

Pessoa que tendo passado muito trabalho e fome deambula com o olhar de água suja no meio das ruínas

(...) (A A, 39)

As definições de "trapo" e "cisco" vão de encontro ao estado existencial do poeta de "A Máquina". Para MB, só atinge o poético o ser em "estado de trapo" e isto para José Fernandes "está indiretamente mostrando a miséria do ser do homem."<sup>24</sup> As limitações e a fragmentação do ser humano se evidenciam na linguagem e na participação do poeta na miséria da condição humana, nas descidas aos abismos e nos escuros do ser, como mostram estes versos:

A ESTRELA (com ramificações de luar)

- Muitos anos o poeta se empassara de escuros até ser atacado de árvore.

Só depois de atingir a dimensão mais precária do ser, configurada aqui em "empassara de escuros", que o poeta será "atacado de árvore". "Árvore" é elemento primordial da poética manuelina, como ele mesmo diz num verso, "árvore" encerra uma sabedoria aprendida do chão.

Assim, "árvore" é caminho para se chegar ao verdadeiro ser integrado ao mundo natural. Veja como o final confirma o nosso raciocínio, quando o poeta atinge o verdadeiro saber:

O POETA (ensinado de terra)  
- Amar é dar o rosto nas formigas

Mas, antes ele se despoja do mundo utilitário:

O POETA (lesmas comendo seus cadernos  
relógios telefones)  
- Ai, meu lábio dorme no mar estragado!

E chega ao despojamento total, à situação de "coisa  
adejante", como mostra ao ter "ventos como roupas":

O POETA (os ventos lhe assumindo como  
roupas)  
- Os indícios de pessoas encontrados nos ho-  
mens eram apenas uma tristeza nos olhos que  
empedravam

Concluindo, a leitura que MB faz do quadro de Klee se detém, apenas, no que este suscita à fantasia do poeta, como bem frisou Maria Adélia.<sup>25</sup> Não se trata de um discurso poético sobre o discurso pictórico, mas um entrelaçamento dos dois, a solidariedade que as várias modalidades artísticas modernas demonstram ter entre si. Ou ainda um encontro onde, da colisão de dois discursos, fagulha o onírico, mostrando com que, como a palavra manoelina não tem margem, a fantasia também não a tem.

### 2.1. Os ditames da "fantasia ditatorial"

Para Yves Duplessis, "As imagens mais nítidas são as mais arbitrárias, as mais contraditórias e difíceis de se exprimir. Elas desconsertam, ao mesmo tempo, razão e sentido, fazendo os objetos participarem uns dos outros."<sup>26</sup> Experiên-

<sup>25</sup> MENEGAZZO, M. (1988), p.228

<sup>26</sup> DUPLESSIS, Y. (1963), p.65



cia radical da linguagem poética, a imagem chega à beira do indizível. Sua tessitura enraíza-se na sensação visual e na permeabilidade que se interioriza na constituição de sua cartilagem. Criando uma sensação visual com a linguagem -- a fanopéia --, a imagem quer ser concretude, referência plena de presença. Porém, espaço permeável, atrai e reúne as mais diversas apreensões do ser alquimizando-as. É aí que, segundo Octavio Paz, a imagem "submete à unidade a pluralidade do real."<sup>27</sup> Assim, surgem as imagens sinestésicas quando os limites entre as zonas de percepção dos sentidos se diluem, se deixam invadir uma pela outra, surgem as inversões de espaço, as inversões da relação entre o homem e as coisas e filia a sua poética à "fantasia ditatorial".

Na poesia de MB, a percepção lógica das coisas é destruída, criando-se um contexto novo a partir do qual se inventa a anatomia onírica do ser, deslocam-se os órgãos de percepção, e a visão do mundo nem por isso deixa de mostrar a condição existencial do homem:

Apalpa bulbos com seus dourados olhos. (A A, 24)

Seus pios enramados  
de muito se sonhar. (C U P, 33)

O azul das pedras tinha cauda e canto. (P, 45)

O CÔRREGO (perdido de borboletas)  
- O dia todo ele vinha na pedra do rio escu-  
tar a terra com a boca e ficava impregnado  
de árvores. (grifo nosso) (G E C, 37)

A desorganização semântica que MB impõe na modulação das imagens, destruindo a linguagem utilitária, está vincula-

<sup>27</sup> PAZ, O. (1976), p.38

da à idéia de que o "conteúdo existencial é fantasia livre. Assim, a poesia de Manoel de Barros, é uma espécie de revisão dos objetos circundantes e da averiguação de sua inutilidade quando compreendidos dentro dos parâmetros da lógica."<sup>28</sup>

Para os surrealistas, só a linguagem liberada de qualquer uso pré-concebido reintegra o homem ao seu ser. Não sendo uma clausura, o homem pode se exercitar livremente nesse espaço móvel. Por outro lado, a linguagem fragmentária e ilógica não deixa de ser expressão do estado existencial do homem porque, por mais que a linguagem poética na sua transfiguração se distancie deste mundo, ela fala sempre do que alguém já viveu. A imagem, "criação pura do espírito", por mais desconexa que seja tem um caráter ontológico voltado para a realidade presente. É uma tentativa de recuperar a "unidade interior" do homem. A poesia, mesmo quando deixa fluir no texto destruído, o desmoronado e o fragmentário do mundo para a sua linguagem e parece que está apenas espelhando-os, na verdade está reconstruindo, está restaurando o ser exilado do homem.

Encontro de impossibilidades, a imagem averigua o caminho do sonho, o inconsciente ainda muito pouco desvendado pela ciência quando, então, abre perspectiva para uma nova leitura do mundo, um novo modo de o homem habitá-lo e se fi-liar à "fantasia ditatorial".

Liberada as forças do inconsciente, a poesia de MB fracionará cubisticamente a realidade em imagens que, por sua vez, é uma maneira de ver as coisas simultaneamente, em vários planos e recompô-las no poema.

A imagem visa uma concretude. Veja como o concreto in-

<sup>28</sup> FERNANDES, J. (1987), p.42



vade o abstrato e vice-versa num trabalho alquímico:

Sapo é nuvem neste invento. (A A, 16)

"A imagem explica-se a si mesma,"<sup>29</sup> nos diz Octavio Paz. Ela é linguagem-objeto e metalinguagem de si mesma, fechada em seu espaço poético onde cada leitor a recria e é recriado por ela de acordo com a vivência dele. Neste sentido, a imagem acima se torna imagem comentário de toda a poética manoelina. "Sapo" é uma das suas figuras de recorrência. Na sua simbologia está ligado à terra, ao mundo baixo. "Nuvem", ao contrário, está ligada ao céu e nos permite duas leituras de sua simbologia: "simboliza as formas como fenômenos e aparências, sempre em metamorfose, que escondem a identidade peregrina da verdade superior"<sup>30</sup> "Nuvem", também, está relacionada com a fecundidade e daí, é assimilada aos profetas, pois as profecias são uma água de fertilização e de origem celeste. Simbolicamente é tomada como mensageira.<sup>31</sup>

A leitura até aqui nos mostra que, à maneira de Rimbaud, MB alquimiza o céu e a terra, o baixo e o alto, o pesado e o leve, etc., através das inversões espaciais. Lendo o resto do verso, considerando toda a simbologia acima e considerando que "invento" está na constelação semântica de poesia, veremos que esta imagem comenta a si mesma e estende este comentário à toda poética manoelina.

Fragmento metonímico de sua poética, esta imagem se volta sobre si mesma dentro do espaço textual. Assim, a con-

<sup>29</sup> PAZ, O. (1976), p.47

<sup>30</sup> CIRLOT, J.E. (1984), p.419-20

<sup>31</sup> Idem, p.419-20

creação da imagem, irrigada pela fantasia ditatorial, é criação inusitada que se afasta da ordem lógica do mundo e explicação de seu próprio mecanismo de criação.

Por outro lado, esta imagem é recriada em Livro de pre-coisas:

Sapo nu tem voz de arauto. (L P C, 13)

Vejam como se ligam as possibilidades de leitura de uma e outra imagem: "sapo-nuvem"=mensageira equivale "sapo-voz de arauto"=mensageiro. O elemento "sapo" se repete e "nuvem", na sua simbologia, abrange "voz de arauto".

Assim, estamos diante de uma poética que faz da criação de suas imagens um constante repensar. As imagens já criadas entram na alquimia do novo texto. Um recriar contínuo como o pantanal de onde tira a matéria de sua poesia. MB, ao reengendrar suas próprias imagens, repete o pantanal na regeneração constante da vida. Suas imagens se regeneram de um livro para outro, mostrando que, embora, a linguagem esteja cristalizada como poema, como algo acabado, há sob seu tecido textual um movimento interior que a transforma constantemente.

Os fragmentos e as frações de imagens disseminadas ao longo de seus livros inserem nos poemas uma visão cubista da realidade e da organização da tessitura textual. Pensando assim, se quisermos uma amostra da poética manoelina, basta uma de suas imagens. Elas se manifestam como um organismo textual sinedôquico e empreendem de imediato dois gestos de atuação no texto: em primeiro lugar, impõem-se como criação dissociada do mundo real e, em segundo lugar, oferecem aos seus contempladores, a chave e a explicação de si mesma, isto



é, se criam e teorizam sua criação num mesmo espaço.

Porém, o constante exercício metalingüístico não encarna um fechamento de sua poesia apenas ao espaço poético. Pelo contrário, como mostra João Alexandre Barbosa sobre a poesia de João Cabral de Melo Neto, em um texto de seu livro A metáfora crítica, o exercício metalingüístico, também em MB, inclui em suas reflexões, o testemunho da condição sócio-existencial do homem<sup>32</sup> e, acrescentaríamos, o desmoronamento do mundo.

Ao poetizar os escombros e deixar à "fatasia livre" o conteúdo semântico de seus poemas, o poeta nada mais faz do que destruir a linguagem cristalizada e refletir sobre o homem. Agora, veja esta imagem que se manifesta explicitamente metalingüística:

Escrever é cheio de casca e de pérola. (A A, 27)

O gesto de escrever se torna concreto e se visualiza através do uso de signos que remetem para o sensível. MB aglutina no ato de escrever duas realidades que se antagonizam, mas não se destroem. Daí poderíamos tirar várias dicotomias: rústico/refinado, exterior/interior, etc. O gesto de escrever implica uma interioridade, uma atitude do espírito e do pensamento. O poeta o objetiva e o enrijece ao evidenciá-lo no inorgânico.

Usando referentes sensíveis que embora sejam formações naturais se agridem e se chocam no impacto visual causado ao leitor, MB concebe o escrever como um movimento dialético que

<sup>32</sup> Cf BARBOSA, J.A. (1974), p.141

insere na linguagem enquanto poesia a dialética da própria vida. A coexistência de "casca" e "pérola" na interioridade do escrever aponta para uma leitura polarizada pelas significações dos dois termos. Na área semântica de "casca" poderíamos ler que o ato de escrever implica um trabalho com a linguagem já gasta, degenerada nos seus significados genuínos, endurecida, aparente e superficial. É esta linguagem que cabe ao poeta transfigurar. "Pérola" polariza, por sua vez, a idéia do acaso, um verso ou outro que irrompe no ato da criação. Talvez aquele que é dado pelos deuses, como já falou Paul Fallery. O escrever se articula nos contrastes criados na própria linguagem. Veja o que MB fala de seu ato de criação poética: "Acho que inspiração é um entusiasmo, um estado anímico favorável à poesia, mas que não chega a ser arte. Seria, quando muito, uma erupção sentimental, esguicho romântico, soluço de dor de corno, etc., etc. Seria talvez material sobre que trabalhe o artista -- como para o oleiro é o barro. Poeta tem que imprimir sobre esse barro informe a sua técnica, escolhendo, provando cortando as palavras, até que as coloque à sua feição e ganhe uma estrutura própria, com um sentido, um som e um ritmo. Poesia não é feita de sentimentos, mas de palavras, de palavras, de palavras -- já se repetiu tanto."<sup>33</sup>

Concebendo a criação poética como trabalho e reafirmando a autonomia mallarmeana da palavra, quando o poeta francês nos diz que poesia se faz com palavras e não com idéias, o depoimento de MB clareia o verso em questão.

Antes de mais nada, o ato poético é uma técnica de atuação sobre a linguagem -- vide a analogia do trabalho do

<sup>33</sup> BARROS, M. In: GUIZZO, J.O. (1975/77), p.149



oleiro com o do poeta. Assim, aos "achados poéticos" polarizados em "pérola" e à linguagem dessencializada que "casca" polariza, o poeta deve dar uma feição própria, um equilíbrio interno e um equilíbrio externo, enfim, transformar "casca" e "pérola" em verdadeira poesia.

Concluindo, segundo Hugo Friedrich, "A fantasia ditatorial não procede observando e descrevendo, mais sim com uma liberdade ilimitadamente criativa, o mundo real se rompe sob a imposição de um sujeito que não quer receber seus conteúdos mas, sim, quer impor sua criação."<sup>34</sup> A partir da linguagem que o próprio real lhe fornece, MB rompe com ela e cria uma super-realidade que se contrapõe à ordem ordinária das coisas, inaugurando uma nova percepção do mundo, guiada pela liberdade de uma criação voltada para o sonho.

## 2.2. Um rio indo embora de andorinhas

O entrelaçamento dos discursos das várias modalidades artísticas é uma constante da arte moderna. Literatura, cinema, pintura, etc. andam juntos. Os procedimentos estéticos inerentes a uma podem ser incorporados pela outra. As reflexões e teorias a respeito do cinema, por exemplo, podem jogar luzes e esclarecer expedientes estéticos da literatura. Nesse sentido, nunca duas modalidades artísticas tiveram seus vínculos estreitados quanto o cinema e a literatura. Os artifícios da arte cinematográfica como a montagem, o close, o flash-back, o corte e a colagem são incorporados ao processo de construção das espécies literárias como o romance, o poema,

<sup>34</sup> FRIEDRICH, H. (1978), p.81

o conto, etc.

A poesia de MB forma suas imagens a partir do visual, como já vimos. O processo de engendramento do texto é feito através da montagem, recurso básico do cinema. A montagem em MB se estrutura a nível do todo do texto, quando fragmentos são justapostos para compor uma terceira realidade que é a imagem na concepção de Serguei Einsentein; a nível da palavra, quando MB une palavras diferentes, criando uma terceira, bem ao estilo da joyceana "silvamoonlyake",<sup>35</sup> e, ainda, uma montagem em que ele funde realidades diferentes, mas aparecendo no poema apenas o resultado dessa fusão, quando, como observou José Fernandes, não se sabe se há um referente para a imagem resultante dessa montagem. Porém, percorrendo a obra manóelina podemos constatar outros procedimentos cinematográficos incorporados à tessitura dos seus poemas.

Para Robert Humphrey, "A principal função de todos os artifícios cinematográficos, especialmente o básico, o da montagem, consiste em manifestar movimento e coexistência."<sup>36</sup> É o que veremos no poema "Crônica do Largo do Chafariz" quando MB usa da junção de fragmentos para compor, entre irônico e afetivo, a imagem do Largo:

#### Crônica do Largo do Chafariz

Que Largo!.  
Dez casabres de banda  
se escoram nos pássaros...

No centro  
um chafariz resseco bota grama pela boca...  
Líquenes comem sapatos por ali...

<sup>35</sup> Desmontando a palavra montagem de Joyce temos: silva=selva em latim e silver, prata em inglês; moon=lua em inglês e lake=lago em inglês.

<sup>36</sup> HUMPHREY, R. (1976), p.44



Vidas mortas...

Galinhas ciscam na porta do armazém.

Um menino às 6 horas da tarde puxa um bode pela corda.

Que Largo!

Um negro em trapos dorme encostado ao muro

de pedras secas...

Sossego...

O Largo do Chafariz boceja...

O farmacêutico rengo sobe uma rampa... (P, 61)

Na montagem há uma intenção. Quem organiza os vários fragmentos impõe seu ponto de vista e direciona a visão do leitor/espectador para determinado ponto. Neste texto, MB imprime a sua subjetividade já no primeiro verso, no espanto da exclamação que reflete ironia por "Largo" não corresponder ao que se tem como padrão de largo.

Sucessão de planos, o poema se constitui numa folha de montagem. A visão do "Largo" delineada na primeira estrofe se assemelha a um plano de grande conjunto (extreme long shot). A falta de nexos da imagem -- Dez casebres de banda se escoram nos pássaros -- configura a inversão rimbaudiana das categorias físicas ao desestruturar o real.

O fragmento seguinte, correspondente à segunda estrofe, o campo visual diminui para apresentar o tema do texto que é o Chafariz. Justapostos, os fragmentos movimentam as várias cenas organizadas no poema. O Chafariz personificado se mostra numa visão de sonho onde o humano, o vegetal e o mineral se enredam compondo uma imagem mágica, formada no sonho.

O poeta caminha com sua camera-eye pelo largo e através de uma linguagem econômica que objetiva a plasticidade e estruturada parataticamente, vai delineando a sua imagem.

Acumulando índices referentes a tempo - "6 horas da tarde", "um negro dorme", "O Largo do Chafariz boceja" - o

poeta mostra gradativamente o escurecer constituindo a nível verbal, o fade-out do cinema que é o desaparecimento gradual da imagem por escurecimento.<sup>37</sup>

Para Roman Jakobson, "pars pro toto" é o método fundamental da conversão cinematográfica dos objetos em signos.<sup>38</sup> Montagem de pormenores, o texto acima submete a realidade a cortes metonímicos para compor uma realidade sígnica em que o grau de inconicidade dos objetos é subvertido pela configuração imagética. Destruída a linguagem lógica, as imagens apresentadas encaminham a visão do Largo para ruínas e abandono que se sintetizam no verso Vidas mortas. Só a partir daí, MB insere a figura humana na paisagem. Mas, o próprio humano reitera a idéia de abandono.

Ao final, os fragmentos visuais compõem uma imagem conceitual do "Largo" que o nega. Largo pressupõe-se um espaço amplo, de grande extensão. No entanto, este se mostra ao contrário. Esta imagem resultante da justaposição dos vários fragmentos já se enuncia na percepção crítica e afetiva que se repete duas vezes ao longo do poema: Que Largo! Assim, o "Largo" se torna uma sinédoque da própria cidadezinha.

Em outro texto do livro Poesias, MB usa um flash-back para colidir planos espaciais e temporais diferentes:

#### LEMBRANÇAS

Panamã embicado, o homem chegou  
montado em cavalo branco; parou  
diante do copiar; falou 3 palavras;  
sorriu... Meu avô descarregou 6 balas.

Subitamente o palco alterou-se.  
Eu estava com 17 anos, diante do mar!  
Lia Knut Hamsum;

<sup>37</sup> RABAÇA, C. A. & BARBOSA, G. (1987), p.255

<sup>38</sup> JAKOBSON, R. (1970), p.155



Meu vagabundô tocava em surdina...

Um grande rio de poesia  
atravessava-me doce... (P, 50)

Acúmulos de fragmentos, o texto se abre com um primeiro plano focalizando o chapéu do homem. A primeira imagem que aparece toma todo o ângulo de visão. A linguagem cinematográfica é elíptica, insere uma sinédoque dentro da outra. "Panamá" é sinédoque de chapéu que, por sua vez, funciona como sinédoque do homem. A linguagem desloca o significado e o condensa. Porém, logo em seguida, vem o corte, objetivado na vírgula.

O fragmento seguinte, colado ao anterior, vem marcado pelo enjambement. O enjambement atua como um corte que incorpora o impacto e o suspense, causado pela chegada do homem. O segundo verso abre um plano maior onde a figura do homem delineia por inteiro. Novamente o corte é intencional e tem um efeito cinematográfico que concorre para criar um clima de filme de bague-bague.

O poeta usa a pontuação -- no caso, a vírgula e o ponto e vírgula -- para objetivar a nível lingüístico os cortes. Veja como a brusquidão dos cortes traz implícito o desfecho violento e já insere o estampido dos tiros no tecido textual. Não é mera coincidência o número de cortes ser idêntico ao número de balas disparadas pelo avô, já que consideramos um fragmento só o último verso, pois "sorriu", que deveria funcionar como um close, é atenuado pelas reticências e desliza para o desfecho sem qualquer precipitação. A natureza paratática desses versos mais sugerem do que apresentam. Dando o primeiro plano a cada objeto apresentado na cena, cada verso se compõe, de duas tomadas que se organizam num crescendo até

atingir o ápice nos tiros.

Contrapondo a essa estrofe, a segunda já não marca tanto a justaposição cinematográfica. A mudança, tanto temporal quanto espacial, articula o choque entre o sertão e o mar, o mundo selvagem e o mundo civilizado. A referência a Knut Hamsun que Breton diz ser precursor do Surrealismo, é índice da própria poética manoelina e do mundo civilizado. A colisão entre essas duas estrofes estrutura a dialética da poesia de MB que, neste poema, se resolve na imagem -- no sentido eisensteiniano -- de rio de poesia interiorizado. Para MB se definir por uma poética do pantanal, já dissemos páginas atrás, ele passou como que por um batismo no mar. "Lembranças" é uma tentativa de unir dois tempos e dois espaços diferentes, para daí sair a definição de uma poética voltada para o telúrico.

No poema "Rolinhas casimiras" do livro Arranjos para assobio, são justapostas várias tomadas para, da colisão entre elas compor a imagem de uma despedida:

#### Rolinhas casimiras

Rolas  
písam  
a manhã  
Lagartixas pastam  
o sobrado

Um leque de peixe abana o rio  
Meninos atrás de gralhas contraem piolhos do cerrado

Um lagarto de pernas areientas  
medra na beira de um livro

Adeus rolinhas casimiras!

O poeta descerra um cardume de nuves  
A estrada se abre como um pertence (A A, 50)

A primeira estrofe do poema é montada através de três seqüências que se chocam e quebram a visão comum do real. Ao



mesmo tempo que a disposição espacial dos versos -- seccionados não pela ordem sintática, mas para dar o primeiro plano a cada sequência -- e a colisão de cada tomada configuram o pisar das "rolas", ele também transgride a realidade lógica e instaura o imagético. Ao substituir "terra" por "manhã" MB condensa a linguagem, instaura o poético e avança do concreto para o abstrato.

Na segunda estrofe, o uso do corte implica movimento abrupto entre a passagem de um plano para outro. O primeiro verso enuncia um plano médio, imediatamente absorvido no verso seguinte por um plano geral. A montagem mais radical vai se dar no primeiro verso da terceira estrofe. Em Um leque de peixe abana o rio, a desorganização do real atinge o paroxismo. A imagem aqui é alquímica, se sobrecarrega e transborda um universo de pura fantasia. Grafar "leque de peixe" para semantizar "cauda de peixe" se constitui como um desvio que não transgride tanto a linguagem lógica. Porém, é a conclusão do verso, a inversão à Rimbaud que realiza a alquimia da imagem.

O poema é composto de tomadas que reproduzem a paisagem de uma cidadezinha interiorana. A sintaxe das tomadas organizadas atua no contexto desfigurando-o através da mobilização do onírico na estrutura das imagens. A terceira estrofe, por exemplo, filia-se ao onírico e se espelha em "livro", um índice que a liga à última estrofe. Esta, aberta por uma metonímia, pois "poeta" está no lugar de "carro", configura a partida do poeta. A imagem do "cardume de nuvens" indicia esta partida. Usando inadequadamente "cardume" que reitera "peixe" do primeiro verso da terceira estrofe, MB confiando na sugestividade da linguagem poética, a torna mais econômica e elíptica ao grafar "nuvens" sem especificar "de poeira", o que

demonstra a sua intenção cinematográfica. Mais ainda, essa estrofe se estrutura como duas tomadas diferentes. A primeira focalizando o motivo por trás -- "carro", "estrada", "poeta", "poeira". A poeira levantada pelo carro toma todo o ângulo de visão, cresce no plano. É a visão de quem fica. A segunda já salta para o futuro. Ao focalizar a "estrada" pelo ângulo de quem nela vai, MB incorpora ao texto o discorrer da própria vida e suas imprevisibilidades. Neste sentido, ele subscreve Serguei Einsentein: "Montagem é a idéia que nasce da colisão de duas tomadas diferentes."<sup>39</sup>

O texto seguinte, compõe-se de verdadeiras tomadas justapostas, onde cada fragmento frásico corresponde a um plano:

#### EM QUE O NARRADOR VIAJA DE LANCHAS

#### AO ENCONTRO DE SEU PERSONAGEM

Deixamos Corumbá tardeando.

Empeixado e cor de chumbo, o rio Paraguai flui entre árvores com sono...

- Onze horas em lombo de água!

A lancha atracou com escuro. Um homem apareceu no barranco, erguendo um farol, e deu boa noite. Jogaram uma prancha na praia, por ela desceram passageiros e cargas. Aqui neste lugar, mosquito derruba gente da rede, -- alguém informou. Noto que o ermo tem boca.

Na outra margem do rio uma casa acendeu. Dois galos ensaiaram. O farol que estava na mão do homem apagou. A lancha apitou despedida. O Porto de Manga está amanhecendo.

Vem um cheiro de currais por perto. Posso ver uma casa nascendo. E um menino recolhendo vacas na semi-escuridão.

(...) (L P C, 19)

Narrativa de uma viagem, o texto é organizado a partir de associações visuais, sonoras e dinâmicas. Nele se articulam dois tempos que inserem no espaço o movimento: o anoitecer e o amanhecer, visualizados nos signos descritivos.

<sup>39</sup> EISENTEIN, S. In: CARONE, M. (1974), p. 103-4)



A partida da lancha é temporalmente marcada. MB vai usando índices referentes a tempo que, gradativamente, marcam o escurecer. A claridade vai sendo absorvida pelo escuro. A introdução de uma voz exclamativa, calcada na imagem de formação mítica e lúdica, atua como um resumo, uma condensação que sintetiza a viagem e estabelece a passagem de um plano para outro. Para a linguagem que objetiva o cinematográfico, não interessa descrever toda a paisagem beira rio, abrangida pelas onze horas de viagem.

O quarto parágrafo impõe uma linguagem lacônica, onde a vírgula e o ponto correspondem à passagem de um plano para outro. A dissolvência da claridade em negro através dos signos que assinalam o escurecer até toda e qualquer imagem ser absorvida pela última frase do quarto parágrafo delinea o fade-out recurso cinematográfico. Em "Noto que o ermo tem boca o fade-out se completa e a escuridão cai totalmente sobre a paisagem.

Na mudança do parágrafo se efetua outro corte e também uma mudança temporal. Agora é usado o fade-in que consiste no "aparecimento gradual da imagem".<sup>40</sup>

Lentamente a claridade se espalha conformando o amanhecer. Na semi-escuridão, aparece uma mancha de luz: a casa que se ilumina interiormente, anunciando a madrugada e o levantar para o trabalho do homem pantaneiro. Os índices que enunciam o amanhecer são justapostos. O amanhecer vai se formando pelas partes que o compõem. Neste parágrafo, o elemento humano se ausenta. Os objetos e as coisas é que são animados e atuam na configuração do amanhecer. Repare como os sujeitos das frases são seres inanimados aos quais o poeta dá vida: "casa", "farol", "lancha" e o "Porto de Manga". A pre-

<sup>40</sup> RABAÇA, C.A. & BARBOSA, G. (1987), p. 255





tação de uma parte."<sup>41</sup> E esta representação é possível esteticamente "Somente quando o todo se encontra perfeitamente refletido como numa gota d'água."<sup>42</sup> É o que ocorre no poema anterior. Toda a representação do pai se concentra no "bigode". Na visão da criança -- "a menina avoadada" é o sujeito poético do texto -- o "bigode do pai" encarna a autoridade, o respeito e mesmo a homênia que a figura paterna deve ter.

O movimento, peculiar à linguagem cinematográfica, está sintetizado em "crescia". O dinamismo é introduzido de forma tal que reitera e deforma ainda mais o pormenor sinédico. A idéia que fica no leitor/espectador é de um "bigode" aumentando cada vez mais de tamanho e tomando conta do ângulo de visão.

A simultaneidade cinética emparelha o primeiro, o segundo e terceiro versos. Partindo talvez de uma frase estereotipada, pois se equivalem paradigmaticamente "caindo aos restos de ninho" e "caindo aos pedaços de cansaço", MB, ao usar o gerúndio, dinamiza as cenas. O visual alia-se ao movimento e introduz a categoria olfativa.

O simultaneísmo espaço-temporal caracteriza os versos finais. "Boca" em MB está na constelação semântica de linguagem e aqui assume caracteres de objeto, além de invadir zonas de percepção de outros sentidos. Nos dois versos finais, MB tenta superar os limites do tempo e do espaço ao simultaneizar realidades.

A dimensão cinematográfica é plenamente incorporada aos textos de MB. A linguagem verbal apreende plasticamente o re-

<sup>41</sup> EINSENTEIN, S. (1969), p.32

<sup>42</sup> Idem, p.33

al, desfigura-o e engendra o cinematográfico.

Em MB aparece outro tipo de montagem que é a nível de palavra. Ao estilo da "palavra-montagem" joyceana que já referimos, MB justapõe uma palavra a outra, formando uma terceira realidade. Veja "manhã-passarinho" e "lábio-lagartixa". A justaposição de vocábulos distantes um do outro desintegra seus referentes peculiares e remete para uma realidade que tem referência apenas no plano poético.

Mas, ele vai mais longe. Se nos exemplos acima os vocábulos mantêm sua integridade de significante, em "amareluz" já rompe com esta integridade. São perfeitamente discerníveis os elementos montados: amarelo e luz. Porém, o poeta os fusiona e cria a terceira realidade no próprio vocábulo e não na mente do leitor/espectador, como está no mecanismo de montagem de "lábio-lagartixa" e como preceitua Serguei Eisentein.

A partir deste tipo de montagem, MB se encaminha para a criação de novas palavras pela justaposição de sufixos: "passarinhal", "luaçal", "aguaçal". O efeito plástico que se cria, principalmente nos dois últimos exemplos, é de rara poeticidade. Aqui, o que nós vemos é uma expansão das possibilidades de combinação no plano semântico dos signos. Veja dois dos exemplos acima, dentro dos seus contextos:

Rã de luaçal. (A A, 25)

Aguaçal de estrelas. (L P C, 88)

MB instaura a ambigüidade, torna bissêmicos os signos, convivência possível de dois significados imediatos: "Rã de luaçal" se bifurca em lamaçal e em luar. Com a montagem poética, se aglutinam no mesmo vocábulo as categorias temporale



espacial. A "rã" tem hábitos noturnos referidos em luar e o seu habitat natural é o brejo, sugerido e oculto em "luaçal".

Já no segundo caso, MB parte da fluência coloquial de temporal para fusionar duas realidades: "chuva" e "estrelas", elidida nesta última, a noite. A imagem alquímica emite multiplicidade de significados e concrece o verso.

A imagem surgida deste tipo de montagem é síntese de uma visão tridimensional, um olhar vidente que fraciona a realidade para captá-la em todos os sentidos, dominá-la e assim montá-la sob a ótica do poético. José Fernandes em uma análise muito feliz e percuciente nos afirma que MB ao fusionar as realidades para compor a imagem, às vezes, torna os elementos fusionados imperceptíveis, aparecendo na superfície do verso apenas o terceiro termo surgido da fusão.<sup>43</sup> Neste sentido, a imagem atinge o máximo grau alquímico. Ao se fundir em realidades antagônicas e temporalmente adversas, buscando o simultaneísmo cubista, o poeta destrói a linguagem ordinária e instala na linguagem poética o seu próprio referente. As palavras manipuladas no poema são desfiguradas ao extremo e sequer podem nos indicar significados conhecidos.

Nos versos abaixo, a montagem de duas tomadas diferentes aponta para o simultaneísmo e a fragmentação cubista do real. A justaposição de "rio" e "andorinhas" instaura uma imagem que desintegra a dimensão espacial e se torna dinâmica e alquímica pela introdução do gerúndio entre os dois termos:

Vi um rio indo embora de andorinhas. (C U P, 15)

Podemos ver uma analogia entre o vôo das "andorinhas"

e o delineamento geográfico do "rio", mas o que acontece no verso acima é a fusão dessas duas realidades e a sua transmutação em uma realidade nova e desconhecida.

Já no poema V de Compêndio para uso dos pássaros, MB fusiona os objetos, os desloca de sua anatomia ordinária e transgride a noção de tempo do homem à medida que mostra várias facetas do real num só espaço visual:

V

Com a boca escorrendo chão  
o menino despetalava o córrego de  
manhã todo no seu corpo.

A água do lábio relvou entre pedras..

Árvores com o rosto areiado de seus  
frutos ainda cheirava a verão

Durante borboletas com abril  
Esse córrego escorreu só pássaros... (C U P, 31)

Poema claro, resplandescente da luminosidade da água e da manhã, nele MB fragmenta a realidade cubisticamente e a alquimiza surrealisticamente. Tematizando um "possível banho matinal", a linguagem, límpida e dotada de luz interior, irradiava a claridade de uma manhã de verão. A água que adere e escorre fragmentada no corpo do menino, feito pétalas líquidas, possibilata a imagem de "despetalava" que chama para o signo poético, a flor e o seu despetalar. "Despetalava" configura não só a relação de semelhança entre a fragmentação da água e o despetalar da flor, como também inclui no mesmo espaço textual, a imagem da flor, pura elaboração alquímica. Tanto que na imaginação visual do leitor/espectador o que se forma não são pétalas de água ou pétalas de flor, mas sim, as duas coisas, fusionadas e invadidas da luminosidade incolor



da água e do colorido das pétalas.

O mesmo ocorre no primeiro verso. "Escorrendo" destrói o significado lógico de "chão" que se alia a "boca" e nos remete para a semântica poética de "água", pois em alguns poemas MB usa "chão" com significado de "água". Assim, se torna possível ele escorrer da "boca".

A semelhança dos quadros cubo-surrealistas que encerram vários aspectos da realidade num só plano, MB organiza os signos deslocando-os de seus contextos habituais. Ao compor o verso com referentes espacial e temporalmente distantes, ele cria uma realidade de linguagem através do desmontar da realidade dada e de remontá-la no poema. Veja como a remontagem próxima do discurso comum cria o estranhamento e o inusitado poético: "Durante abril com borboletas" se aproxima do lógico. Mas, Durante borboletas com abril constitui uma realidade alquímica.

Ao inverter a realidade e mobilizar uma nova sintaxe para os signos, MB destrói o nosso conhecimento ordinário do mundo, jogando-nos de maneira abrupta e radical em um universo outro. E a montagem, como vimos, é um dos procedimentos que ele usa para construir este universo.

### 2.3. A alquimia das cores

As cores têm um caráter ontológico nas imagens manólinas, atingem as raias do metafísico e são elementos primordiais da alquimia poética. As imagens, formadas no sonho e objetivadas em linguagem alquímica, constituem um estado incessante de eclosão cromática que desordena a percepção normal das cores dos objetos. Ao perscrutar as cores e ver além

de sua aparência sensível, o olhar vidente enreda um novo sentido às cores à medida que as capta como cores substantivas, inerente a si mesmas e não às coisas que impregnam e qualificam, para transfazê-las e desregrá-las em "linguagem-cor."<sup>44</sup> Rimbaud inventou as cores das vogais, MB cria a autonomia das cores. Assim, a árvore que tem no verde sua cor consagrada, no verso ela surge com uma nova dimensão cromática que participa de sua essência poética:

Lagarto verde que canta de noite na  
árvore vermelha. (A A, 30)

Em MB, a cor não é a epiderme das coisas, mas automatizadas, elas se internalizam e atuam na definição da essência do poético.

O tachismo manoelino se enraíza na natureza pantaneira, embora não possamos esquecer que o poeta tenha influências do pictórico. Muitos de seus poemas, se colocados lado a lado com pinturas de Paul Klee e Joan Miró, se espelhariam e se confundiriam se a natureza das palavras não recusasse a se fundir com linhas e formas. Como Klee que fez poesia com formas, linhas e cores e já leva a perífrase de poeta da pintura, MB pinta com as palavras, aqui valendo as duas leituras do verbo pintar.

Sendo poesia imagética, ela absorve e transubstancia em linguagem a flora do pantanal, como num processo de fotossíntese poética. O seu tecido é irrigado de luz e de cor, vitalidade necessária para uma poesia que se define pelo telúri-

<sup>44</sup> Termo de José Fernandes



co:

Estou simples:

Não como essa voz poderosa de terra com que me estás me cha-  
/mando, pai;  
porque as cores se misturam em teu filho ainda  
e a nudez e o despojamento não se fizeram em seu canto mas,  
simples  
por sô acreditar que com meus passos incertos eu governo a  
/manhã  
feito os bandos de andorinhas nas frondes do ingazeiro... (P,  
55)

Neste fragmento do poema "A voz de meu pai", que já tivemos oportunidade de analisar alguns trechos, o chamado do pai -- origem do poeta -- se funde com a terra, origem de tudo. É a força que o telúrico exerce no poeta para uma definição de sua poesia. No entanto, como ele deixa entrever, as cores índices da natureza, no caso da natureza pantaneira, se misturam dentro dele, porque mais do que uma definição poética é preciso uma definição existencial. O poeta quer buscar sua identidade com seus próprios passos, mesmo incertos. Sô assim, descoberto de si mesmo, ele poderá alcançar a simplicidade e o despojamento para o canto e atingir a condição de poeta adjacente, como ele já disse em versos citados páginas atrás.

Encaminhando para o encontro de si mesmo e para o encontro da matéria de sua poesia no pantanal, o poeta dialoga com Klee: "Para o artista, o diálogo com a natureza é a condição sine qua non de sua obra."<sup>45</sup> MB complementa:

... Natureza é uma força que inunda como os desertos; Que me enche de flores, calores insetos e me entorpece até a paradeza total dos reatores. Então eu apodreço para a poesia. Em meu labor se inclui o Paracleto. (A A, 30)

Em seus primeiros livros, Poemas concebidos sem pecado

<sup>45</sup> KLEE, P. Citado por JAFFE, A. In: YUNG, C. /s.d./, p. 264

e Poesias, a referência à natureza é geográfica, quando não acena minimamente para uma transfiguração. Mais tarde, o telurismo ultrapassará o regional para ser uma relação ontológica entre o homem e a terra. Afirma José Fernandes que "no telurismo ocorre a interiorização dos elementos culturais e paisagísticos, concorrendo para a existência de uma simbiose entre o homem e a terra."<sup>46</sup> Assim, o telurismo corrobora para uma linguagem alquímica. Será na terra que o poeta deixará a palavra para se transformar e adensar das forças telúricas:

i - Deixar os substantivos passarem anos no esterco, deitados de barriga, até que eles possam carrear para o poema um gosto de chão -- como cabelos desfeitos no chão --; ou como o bule de Braque -- áspero de ferrugem, mistura de azuis e ouro -- um amarelo grosso de ouro da terra carvão e folhas. (M P, 20)

O telúrico atua na densidade que a linguagem deve atingir para se tornar alquímica. Infiltrando-se de chão e participando da transformação que todas as coisas sofrem ao contato com ela, a linguagem cumpri um dos princípios estético-filosóficos de MB:

- Você sabe o que o faz para virar poesia, João?
- A gente é preciso de ser traste. (M P, 30)

A degeneração que a terra causa cria novas cores para as coisas. É o caso do bule que o poeta retira de um quadro de Braque. As conotações cromáticas inusitadas do bule resultam da ação do solo como elemento transformador. O "amarelo grosso da terra" é a cor do ouro buscado pelos alquimistas. No poema,

<sup>46</sup> FERNANDES, J. (1985), p.77



esta cor é obtida pela infusão do bule na terra. E é o mesmo que MB propõe com a linguagem.

Visto que o tachismo de MB está vinculado ao telúrico, porque as cores se formam a partir da transmutação dos elementos paisagísticos pelo húmus da terra, caminharemos buscando a atuação mais recorrente e a alquimia semântica das cores em seus poemas.

Uma das áreas em que comparecem as referências cromáticas são as das construções sinestésicas. Aqui a cor é adjetiva e se interpenetra com frequência na percepção auditiva:

- a - Esse homem pois que apreciava as árvores de sons amarelos (A A, 19)
- b - Silêncio rubro (A A, 51)
- c - E a voz de outros peixes fica azul. (L P C, 19)
- d - E a primavera imatura das araras sobrevoa nossas cabeças com sua voz rachada de verde. (L P C, 32)
- e - Barulhinho vermelho de cajus. (C U P, 55)

O uso da cor consiste na violação sinestésica dos sentidos. As zonas perceptivas se entrecruzam, invadem uma a outra e congelam a linguagem em imagens poéticas. Recorrendo à interpenetração da audição e da visão, MB constantemente está dando cor à voz das coisas, como se tivesse alargado a expressão coloquial "ouvir a cor de sua voz" para todas as coisas da natureza. Poeta pintor da linguagem, MB escuta a cor da voz das coisas para mobilizá-la em poesia. Mas, não é aleatório o derramamento cromático-sinestésico. Universo de impregnações, a cor das coisas é que derrama e impregna a zona de percepção transgredida. É o caso dos exemplos d e e. O verde das "araras" contamina a "voz rachada" e o vermelho do caju se estende até o "Barulhinho".

A absorção das cores da natureza pelas coisas e seres que nela vivem é recorrente em MB, principalmente o verde dos vegetais que inunda até a interioridade dos pássaros:

Como por exemplo o coração verde  
dos pássaros. (M P, 17)

Uma afinidade de sentido, buscada no onírico, entre a cor e o que ela matiza vibra nos versos. Lugar de pouso e de ninho para os pássaros, a "árvore" se metonimiza, se pigmentando para dar cor ao coração das aves e assim se integrar semanticamente a ele no aspecto de que ambos, "árvore" e "coração", possibilitam a vida.

Em outro momento, o adjetivo cromático aparece numa transgressão já consagrada pelo uso comum ou simplesmente determinada pelo objeto a que adere. É o caso do poema "Infância" de poesias em que o significado subjetivo e o objetivo de uma mesma cor são chamados para os versos:

Coração preto no muro amarelo.  
(...)

Réstias de luz no capote preto do pai.  
Maçã verde no prato. (P, 59)

Versos que acentuam o pictórico, nos remetendo para quadro de natureza morta, a cor preta aqui é referida num sentido subjetivo em "Coração preto", onde conota o negativo. Já em "capote preto do pai" e "Maçã verde" estas cores se abrem para o subjetivo, qualificando objetos a que são possíveis tais dimensões cromáticas. Um outro caso em que a cor preta transfere o seu sentido negativo justamente para a sua cor oposta, a branca, é este verso: até que padeçam de mim e me sujem de branco. (A A, 20)



As cores que mais comparecem na poesia manoelina são as primárias : a azul, a verde, a amarela e a vermelha. Esta última manifesta-se não só numa ordem transgressora como em seu contexto normal. A verde se liga mais aos vegetais. A amarela se insere na luz solar da qual a palavra-montagem "amarreluz" é síntese e é a cor das borboletas que aparecem em seus poemas. Não é involuntário que a cor das borboletas em MB seja a amarela. Borboleta é signo de luz, em sua simbologia é a "atração do inconsciente para o luminoso"<sup>47</sup> Seu significado na poesia de MB é de configurar a luz solar. A azul tem especial lugar nos poemas que serão analisados à frente. Da combinação e da fusão de todas essas cores resultará o "tropicalismo cromático", objeto de estudo no final deste subcapítulo.

Na aquarela de MB, a cor que ele mais usa e abusa é a azul, embora fosse coerente que a verde da flora pantaneira inundasse seus poemas. A alta incidência de azul é significativa. Ela aparece vinculada a céu e a mar, seus elementos naturais, e é a cor que mais se autonomiza nos poemas manoe-  
linos, assumindo a condição de substantivo:

- a - O azul passando nas garças o seu céu. (C U P, 27)
- b - O azul das pedras tinha cauda e canto. (C U P, 45)
- c - A cidade no avesso purgava  
O AZUL (M P, 31)
- d - A femeazinha espera paciente enquanto venta azul no olho  
dos patos. (L P C, 85)

Relacionado a céu, nas amostras a, c e d, a cor azul se substantiva. No exemplo a, é invertida a associação lógica que ela tem com o seu elemento natural. O verso espelha uma linguagem poética primeira: "o céu passando nas garças o seu

<sup>47</sup> CIRLOT, J.E. (1984), p.123

azul." A permuta de céu por azul cria uma imagem de alta densidade alquímica. Já no b, ocorre a figura da personificação que, aliada ao visual, irrompe numa fanopéia de estranha poeticidade. Na amostra c, a imagem da cidade se confunde com o infinito, como se o emanasse no lugar onde as vistas não mais alcançam e tudo se perde no azul. Finalmente, a sutilidade de MB no exemplo d. Se considerarmos que azul é a cor do mar<sup>48</sup>, que o verbo ventar é intransitivo e o vento é o ar em movimento, veremos que a cor azul é uma metonímia do ar, por sua vez implícito em ventar, funcionando no fragmento como um advérbio. De que, não sabemos, mistério de vidente. "Venta azul" é uma transgressão semântico-gramatical que concorre para a alta concentração do poético.

A recorrência mais significativa da cor azul é quando aparece associada ao mar, elemento inquieto que flui subterraneamente na poesia manoelina, desde que o "menino de 30 anos" se fascinou por ele. A cor azul se configura como reminiscência de mar. E muito mais.

O fascínio que o mar exerceu no poeta está em seu livro Poesias, quando a referência a ele é ora implícita, ora metonimizada. Daí por diante, o mar vai sempre aparecer de uma forma ou de outra. A sua força é tão grande que a poesia manoelina definida pelas coisas do pantanal, vez ou outra se trairá, abrindo frestas para que o mar brote na tessitura dos versos, mesmo que sua imensidão se comprima ao ser elidido em azul.

O poeta retoma o mar ao metonimizá-lo na sua cor, porém este se manifesta como cor de uma vestimenta:

<sup>48</sup> Cf. ROUSSEAU, R.L. (1980), p.37



adornei-me de mar e de desertos.  
Meu paletô de azuis rasgões abertos. (P, 46)

Vejo-o com seu ocaso e o seu casaco de  
iodo às costas (P, 47)

e suja-me de iodo a roupa  
- É o mar! (P, 52)

estropiado no seu melhor azul (G E C, 17)

Vinha pingando oceano!  
Todo estragado de azul (M P, 41)

O gesto de vestir o mar significa adentrar no inconsciente, participar do oceano inferior que o mar simboliza em oposição ao céu, símbolo do oceano superior. Vestí-lo, seja metonimizado em azul, seja atomizado em iodo, configura um rito de passagem da poesia para uma poética do onírico. Essencialmente, o que está por trás da cor azul é o mar e não a cor em si. Esta cor se torna objetivação do inconsciente à medida que se cola no exterior, se transubstancia em uma vestimenta.

Um outro significado marca a recorrência desta cor na poesia manoelina. Como cor fria, se liga ao degenerado e, também, é cor da sabedoria. Da duplicidade destes significados, o poeta fará uma unidade de azul com signos que remetem para o residual:

la entre azul e sarjetas (A A, 57)

Todo estragado de azul (M P, 41)

estropiado no seu melhor azul (G E C, 17)

Azul é a cor da vogal o em Rimbaud. Por sua forma circular, é símbolo da totalidade, da perfeição. A totalidade para MB é encontrada na poetização da matéria em detritos, seja humano, seja inorgânico, retomando os alquimistas que

buscavam a Pedra Filosofal na transformação da matéria mais vil.

Quando as cores primárias se misturam, infiltrando-se no tecido poético e tornando-o uma cápsula explosiva de imagens cromáticas, temos o "tropicalismo cromático", termo de José Fernandes. Para o autor de A locura da palavra, o "tropicalismo cromático" é resultado da conjunção dos componentes fotocromáticos dos trópicos.<sup>49</sup> A absorção das cores pelos seres e objetos, numa transitividade metafísica, pois o cromatismo emerge além de suas aparências sensíveis, articula uma realidade essencialmente de linguagem, como neste verso:

Ramos reverdeciam de lata (M P, 30)

A imagem alquímica aqui, feita de linguagem extrema, fala mais do que qualquer possível sentido. Os signos adquirem luminosidade própria que é mesclada de todas as cores incidentes sobre os objetos a que referem. O signo "Ramos" se inserem em "reverdeciam" e poderia se estender até "latas", se imaginarmos uma "latada de plantas", ou seja, qualquer arbusto ornamental plantado numa lata muito comum em cidade do interior. E, também, o verso transpassado pela luz da lua que se esbate na superfície luminosa da lata e se ramifica já impregnada do verde da planta. São as possibilidades de leitura que nos suscita verso. Mas, o que importa, é essa conjunção de cores dos trópicos, essa eclosão cromática que atinge todos os sentidos e configura a imagem alquímica. O poema seguinte, é um exemplo radical desta alquimia:

<sup>49</sup> Cf FERNANDES, J. (1987), p.22



## X

Borboleta morre verde em seu olho sujo de pedra  
 O sapo é muito equilibrado pelas árvores.  
 Dorme perante poléns e floresce nos detritos.  
 Apalpa bulbos com os seus dourados olhos.  
 Come ovo de orvalho. Sabe que a lua  
 Tem gosto de vagalume para as margaridas.  
 Precisa muito de sempre  
 Passear no chão. Aprende antros e estrelas.  
 (Tem dia o sapo anda estrelamente!)

Moscas são muito predominadas por ele.  
 Em seu couro a manhã é sanguínea.  
 Espera as falenas escorado em caules de pedra.  
 Limboso é o seu entardecer.  
 Tem cílios verdejantes em sua estagnação.  
 No rosto a memória de um peixe.  
 De lama cria raízes e fiapos de sol. (A A, 24)

Os seres e objetos são úmidos, porosos e facilmente se contaminam do que têm contato. O cromatismo deste poema é tão extremo que desorganiza a percepção nítida dos objetos que dele participam.

O "tropicalismo cromático" ocorre de maneira acentuada em Compêndio para uso dos pássaros, livro feito sob o signo solar. Atravessado de luz, em seus poemas as cores são límpidas e genuínas, principalmente na recorrência das cores primárias. O Compêndio, como já tivemos oportunidade de analisar, tem nas crianças a voz de seus poemas. Delas, "A menina avoadada" é a que mais interioriza a luz do sol e põe luz e cor em tudo que toca e em tudo que diz:

## I

Vi um pato andando na árvore...  
 Eu estava muito de ouro de manhã  
 perto daquele portão.  
 Veio um gatinho debaixo de minha  
 janela ficou olhando pra  
 meu pé rindo...  
 Então eu vi iluminado em cima de  
 nossa casa um sol.  
 E o passarinho com uma porcariaíinha  
 no bico se cantou...  
 Fiquei toda minada de sol na minha  
 boca! (C U P, 19)

Nascida sob o signo do sol, a "menina" é prismática. Ao ser incidida de luz, ela a decompõe em cores que se espalham em tudo que diz. Veja o que ela faz neste fragmento:

## IV

Ainda estavam verdes as estrelas  
quando eles vinham  
com seus cantos rorejados de lábios.  
Os passarinhos se molhavam de verme-  
lho na manhã  
e subiam por detrás de casa para me  
espiarem pelo vidro. (C U P, 28)

As "estrelas", na presença da luz da manhã, invertem o ciclo natural das coisas e assumem a cor verde, quando do seu ocaso. Os primeiros raios solares tornam-nas pálidas, de um verde transparente. A imagem do terceiro verso é de engenhosa alquimia. Madrugada, os pássaros e os seus cantos. Por analogia ao orvalho da noite sobre as plantas, os cantos dos passarinhos se orvalham de lábios, pormenor sinedôquico de boca e em relação metafórica com bicos se considerarmos que o sujeito da frase são os passarinhos. A inversão -- seria poético dizer "lábios rorejados de cantos" porém normal. MB busca o dérèglement de tous les sens -- torna a imagem mais complexa e introduz a cor dos "lábios" nos cantos. É uma imagem alquímica que se engendra sinestesicamente. Na imaginação visual do leitor ele vê-ouve cantos gotejados de lábios. MB sempre está chamando a atenção do leitor para mostrar que a captação da realidade é feita por mais de um sentido e principalmente pela interpenetração de vários deles.

No quarto verso, o corte no significante mostra a simultaneidade de dois momentos da realidade que pediriam um desdobramento, uma prolixidade da linguagem. O poeta os con-



densa. O corte usado para o condensamento e a fusão de momentos diferentes articula um único plano cinematográfico: ao mesmo tempo que são mostrados os passarinhos se alimentando de vermes na manhã, ele visualiza a cor da aurora no vermelho, matizando suas penas, impregnando-os de seus reflexos como evidencia o verbo "molhava".

A cor em MB é elemento alquímico, porque entra na composição da densidade poética que a linguagem deve atingir. Trabalhando essencialmente com as cores primárias, a partir da combinação delas, ele tem todo o cromatismo que irradia de seus poemas. Porém, o olhar vidente transcende a dimensão cromática normal dos objetos, quando o poeta chega ao metafísico e consigna uma unidade mágica, baseada nas correspondências, na afinidade onírica entre as cores e os objetos e, principalmente, numa relação que escapa a qualquer princípio de analogia entre as coisas para a criação de uma realidade poética.

Finalmente, é fundamental a força do telúrico na tessitura dos versos. Mas, é o telúrico transfigurado que aproveita os limites do geográfico e do regional para alcançar o universal que é instaurado nos seus poemas.

## 3. A ESPIRAL ALQUÍMICA DO CARAMUJO-FLOR

A estrela chorou rosa no coração de tuas orelhas,  
 O infinito rolou branco de tua nuca a teus rins;  
 O mar perolou ruivo em tuas mamas vermelhas,  
 E o Homem sangrou negro em teu flanco soberano.<sup>1</sup>

RIMBAUD

Vi o homem andando para semente  
 e a semente no escuro remando para raiz.<sup>2</sup>

MANOEL DE BARROS

A busca de uma linguagem imagética em MB está fundamentada num processo alquímico. A transmutação da linguagem normal em linguagem poética mobiliza uma fusão alquímica dos elementos que compõem a sua matéria de poesia. A linguagem se torna alquímica porque se engendra de certas recorrências que desempenham uma função, vamos dizer, química na sua estruturação. Mas, antes de adentrarmos neste aspecto, vamos esclarecer o que seja alquimia e como ela entra na fundamentação do universo poético manoelino.

Para Joaquim Lizondo, "A palavra alquimia poderia derivar do nome que em árabe significa 'arte', alkimia em que a partícula 'al' é o artigo. Por outra parte kimia deve proceder do grego chyma que significa fundir ou moldar um metal. Dado que alquimia se ocupa de um modo muito particular deste tipo de operação, é mais provável que tomara seu nome da palavra grega."<sup>3</sup> Em síntese, alquimia sendo arte ou fusão ou ainda ambas, como acreditamos, significa a busca, o esforço para se obter o Elixir da Longa Vida e o modo de conseguirme-

<sup>1</sup> RIMBAUD, A. In: GREIMAS, A.J. et alii. (1976), p.149

<sup>2</sup> BARROS, M. (1956), p.25

<sup>3</sup> LIZONDO, J. (1972), p. 16



tais nobres a partir de metal comum.<sup>4</sup> Duas palavras são caras aos alquimistas: fusão e transmutação. Por outro lado, a alquimia simboliza a evolução do homem de um estado de matéria para um estado espiritual, transformar os metais em ouro equivale a transformar o homem em puro espírito.<sup>5</sup> Neste sentido, saindo de um plano material para um plano simbólico, a alquimia está ligada à elevação do homem, à sua aproximação dos mistérios de Deus.

Para o nosso estudo, estas definições são suficientes. Do processo alquímico, nós queremos o sentido de fusão e transmutação. A fusão pelos alquimistas dos metais vis para conseguir um metal nobre. encontra correspondência em MB quando este poetiza os destroços, a linguagem desgastada e o homem de condição existencial precária, fusionando-os e transmutando-os em linguagem alquímica.

As figuras de recorrência de sua poesia desempenham papel primordial nessa química poética. A terra, a água, a raiz, a pedra, o caracol e a árvore aglutinam significados que apontam para uma química do chão. É o mesmo gesto dos alquimistas, atualizam-se e particularizam-se elementos alquímicos, mas o procedimento é de um alquimista. A alquimia é verbal e o que se vai obter dela é a poesia.

O poeta alquimiza os elementos da realidade, objetos naturais, o homem e a linguagem para obter a essência poética que eleva o traste, o homem traste, à condição de poesia, recuperando, assim, a verdadeira dimensão do ser humano. O poema se torna repositório de destroços -- matéria poética de

<sup>4</sup> Cf idem, p.16

<sup>5</sup> Cf idem, p.22

MB -- que passarão por uma fundição alquímica e resultarão em poesia, por sua vez, uma forma de regeneração, de nova vida.

Nós vamos ver que o poeta, ao tematizar o inútil, os despojos, inorgânicos ou lingüísticos, ele aponta para o cíclico da vida e da morte, a constante mutação das coisas que tem na espiral do caracol a sua imagem alquímica.

### 3.1. Entregue aos objetos

Feito o levantamento das figuras de recorrências ou leitmotivs da poesia manoelina, vimos que a incidência maior recai sobre as seguintes: terra, água, árvore, boca, caracol, rã, pedra e formiga de que já falamos no capítulo segundo. Estas figuras participam da alquimia poética enredando significados que transcendem sua semântica corrente e penetram no espaço da simbologia, para compor um universo em constante movimento que encerra a própria dialética da vida. A linguagem alquimizada e entranhada dos significados desses elementos irradia repercussões estranhas, desconexas e fragmentárias, abrindo frestas no mistério da alma secreta das coisas. São vislumbres do onírico, constituintes de uma sintaxe surrealista da realidade, exigindo uma atenção morosa do leitor para desvendar esse mundo de linguagem às avessas. Os leitmotivs são semoventes e permeáveis e a intertroca que há entre eles e todos os elementos da poética manoelina configura não só "o desejo de alcançar um acesso direto com a realidade, sem passá-lo pelo filtro do sujeito",<sup>6</sup> como observou Berta Waldman, mas, principalmente, a fusão alquímica instauradora de uma nova realidade.

<sup>6</sup> WALDMAN, B. (1987), p.20



Aproximando das figuras recorrentes manoelinas, veremos que das oito, cinco delas trazem em suas simbologias a degeneração e a regeneração dos seres, o caráter cíclico da vida. A terra, a rã, a água, o caracol e a árvore estão relacionadas com a constante mutação do universo, a vida e a morte em eterno retorno. São recorrências que mostram o movimento interior inerente a todas as coisas e independente da vontade do homem.

Essas considerações mobilizam dois aspectos da poesia de MB. Em primeiro lugar, a gênese de sua poesia está no pantanal, embora, como já dissemos, não tenha nada de regionalismo. O pantanal ou pântano é lugar onde a decomposição acontece devido à falta de dois princípios ativos, ar e fogo e fusão de dois passivos, terra é água<sup>7</sup> -- componentes primordiais de sua poética. No pântano não há um limite demarcando a vida da morte, elas se confundem. Em segundo lugar, esta simbologia se estende ao nível lingüístico. Como MB mesmo diz, a principal função da poesia "é a de promover o arejamento das palavras, inventando para elas novos relacionamentos, para que os idiomas não morram a morte por fórmulas, por lugares-comuns."<sup>8</sup> À poesia cabe renascer a linguagem já em decomposição, "salvá-la da morte clichê" e, conseqüentemente, renovar a linguagem equivale a renovar o homem.

Baseado nas recorrências das figuras, no contexto em que elas aparecem e nos significados engendrados, é possível uma leitura da alquimia manoelina a partir de três figuras que se sobressaem e são essenciais na sua poesia: a água, a terra

<sup>7</sup> CIRLOT, J.E. (1984), p.444

<sup>8</sup> BARROS, M. In: GUIZZO, J.O. (1975/77), p.152

e a árvore. As demais giram em torno dessas, sendo que duas, boca e caracol, além de suas simbologias, se abrem para uma leitura metalingüística.

A água, segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, é um símbolo cosmogônico e traz três temas dominantes: 1) é fonte de vida; 2) meio de purificação e 3) centro de regeneração, assumindo ainda um sentido ambivalente de fonte de vida e de morte.<sup>9</sup> Na alquimia manoelina a água sofre metamorfoses de significados conforme o contexto em que aparece. Como líquido que é, vai tomando as formas semânticas que o poeta lhe imprime, amalgamando-as e retendo em si a possibilidade do poético. Dos significados acima, a água em MB apenas não é meio de purificação. A idéia principal que ela vincula é a de símbolo cosmogônico. A água precede toda Criação, está no princípio, como aparece no Gênesis, e como o poeta recria neste verbete metalingüístico:

Água; s.f.

Da água é uma espécie de remanescente quem já  
incorreu ou incorre em concha

Pessoas que ouvem com a boca no chão seus rumores  
dormidos, pertencem das águas

Se diz que no início eram somente elas

Depois é que veio o murmúrio dos corgos para dar  
testemunho do nome de Deus. (A A 37)

Analisando apenas os três versos finais, que são os que interessam para a idéia que estamos desenvolvendo, veremos que MB retoma o mito da Criação e instala um tempo mítico quando indetermina o sujeito -- "Se diz" -- inserindo no remoto, no indeterminado a enunciação do verso, além de usar o verbo ser

<sup>9</sup> Cf CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. (1982), p.375-6



no pretérito-mais-que-perfeito que, no clássico "era uma vez", introduz o tempo primordial nas histórias míticas.

Nos dois últimos versos, se articula o que seria um segundo momento da Criação: a criação do mundo pela linguagem. A separação da terra da água, como está no Gênesis, interdita em "corgos", confirma Deus em linguagem tanto que é "o murmúrio dos "corgos", som inarticulado, que dá notícia do nome de Deus. Simultaneamente MB nos remete para uma organização ainda primitiva do mundo em linguagem. Mas, mesmo assim, o nome de Deus já se interpõe entre Ele e o homem. A linguagem se configura como intermediária entre o homem e a realidade. E as coisas já são elas e seus nomes. Como toda realidade, Deus também é nomeado. Assim, a identidade entre a coisa e o nome do tempo original se perde<sup>10</sup>, pois "mal o homem adquiriu consciência de si, separou-se do mundo natural e construiu outro no interior de si mesmo. A palavra não é idêntica à realidade que nomeia porque entre o homem e as coisas -- e, mais profundamente, entre o homem e seu ser -- se interpõe a consciência de si mesmo.<sup>11</sup> É no espaço desta interposição, deste entre, que o homem sonhará e criará poesia para recuperar a unidade perdida, nomeando as coisas como se nomeasse da primeira vez.

Aparecendo sempre pluralizada quando é referida como precursora de toda Criação, a água abarca um sentido de primitivismo, aquém de qualquer conhecimento, como mostram estes fragmentos:

<sup>10</sup> Cf PAZ, O. (1982), p.43

<sup>11</sup> Idem, p.43

Esse homem pois que apreciava as árvores de sons amarelos, -- ele se merejava sobre a carne dos muros e era ignorante como as águas. (grifo nosso) (A A 19)

O homem deste lugar é uma continuação das águas. (L P C 16)

Nos dois fragmentos a idéia é a mesma: a primitividade do homem o conduz a uma remanescência das águas primordiais. Segundo Mircea Eliade, "Em todos os actos de seu comportamento consciente 'primitivo', o homem arcaico, apenas conhece os actos que já foram vividos anteriormente por outro, um outro que não era um homem. Tudo o que ele faz já foi feito. A sua vida é uma repetição ininterrupta de gestos inaugurados por outros."<sup>12</sup> O homem, de que MB nos fala, não repete um arquétipo de deuses ou de humanos; ele tem nas águas, no caos primordial, seu arquétipo no sentido de que o mundo se lhe revela sem um pré-moldamento pela consciência, sem os contornos do logos que ordena a realidade e faz a separação entre o conhecimento e a ignorância, o bem e o mal, etc.

No texto "Nos primórdios" de o Livro de pré-coisas, a forma mítica da Criação do mundo é retomada para textualizar o surgimento de uma cidade pantaneira:

Era só água e sol de primeiro este recanto. Meninos cangavam sapos. Brinacavam de primo com prima. Tordo ensinava o brinquedo "primo com prima não faz mal: finca finca". Não havia instrumento musical. Os homens tocavam gado. As coisas ainda inominadas. Como no começo dos tempos.

Logo se fez a piranha. Em seguida os domingos e feriados. Depois os cuiabanos e os beira-corgos. Por fim o cavalo e o anta batizado.

Nem precisaram dizer cresci e multiplicai. Pois já se faziam filhos e piadas com muita animosidade.

Conhecimentos vinham por infusão pelo faro dos bugres pelos mascates.

O homem havia sido posto ali nos infícios para campear e hortar. Porém só pensava em lombo de cavalo. De forma que só campeava e não hortava. (L P C, 37)

<sup>12</sup> ELIADE, M. (1985), p. 19



A primeira frase do texto o inscreve no tempo mítico. A repetição da cosmogonia constitui não só a primitividade do universo pantaneiro como também a renovação da vida, o eterno retorno. O próprio pantanal se projeta no arquétipo da cosmogonia. Mas, o poeta vai mais longe ao atualizar a queda do homem. A contraposição entre o civilizado e o arcaico fica clara no primeiro parágrafo ao se referir à liberdade de convivência sexual das crianças que aparece como inocência primitiva e ao grafar "instrumento musical", sintagma próprio da linguagem do civilizado. Em seguida, ele joga com a semântica do verbo tocar, reiterando os limites da linguagem do homem pantaneiro e mostrando que ela atendia às necessidades imediatas e práticas: tocar um instrumento está além de seu horizonte lingüístico enquanto que tocar gado é atividade cotidiana. Mais uma vez a linguagem se afirma na dialética de criadora da realidade e criada por esta.

A chegada da civilização degrada o homem, o conduz à queda do paraíso. A figura da prostituta, "piranha" no texto, atualiza a descoberta do corpo por Adão e Eva e evidencia um dado inerente à sociedade capitalista: o comércio com o próprio corpo, tornando-o mercadoria. A prostituta, a convenção dos domingos e feriados, a introdução do cavalo na pecuária pantaneira e os mascates são índices da perda da primitividade e do desequilíbrio do mundo natural e seu desaparecimento em consequência da chegada da civilização.

Como já dissemos, a água na poesia manoelina se transmuta, assumindo diversos significados. De princípio de todas as coisas, ela passa a regeneradora de todos os seres vivos na forma de chuva. Em dois textos de o Livro de pré-coisas, o poeta assinala os momentos anterior e posterior à



chuva. São os textos "Vespral de chuva" e "Mundo renovado" que fragmentamos abaixo:

#### VESPRAL DE CHUVA

Nem folha se move de árvore. Nenhum vento. Nessa hora até anta quer sombrear. Peru derrubou a crista. Ruminam algumas reses, deitadas na aba do mato. Cachorro produziu chão fresco na beira do rancho e deitou-se. Arichiguana foi dormir na serra. Rãs se juntam detrás do pote. Galinhas abrem o bico, Frango d'água vai sesteiar no sarã. O zinco do galpão estala de sol. Pula o cancan na areia quente. Jaracambéva encurta o veneno. Baratas escondem filhotes albinos. E a voz de certos peixes fica azul.

Faz muito calor durante o dia. Sobre a tarde cigarras des tarracham. De noite ninguém consegue parar. Chuva que andá por vir está se arrumando no bojo das nuvens. Passarinho já compreendeu, está quieto no galho. Os bichos de luz assanharam. Mariposas cobrem as lâmpadas. Entram na roupa.

Todos sentem um pouco na pele os prelúdios da chuva. Um homem foi recolher a carne estendida no tempo, -- e na volta falou: -- Do lado da Bolívia tem um barrado preto. Hoje ele chove!

(...)

Tudo está preparado para a vindadas águas. Tem uma festa secreta na alma dos seres. O homem nos seus refolhos presente o desabrochar.

Caem os primeiros pingos. Perfume de terra molhada invade a fazenda. O jardim está pensando. Em florescer.

(L P C 29-30)

#### MUNDO RENOVADO

No pantanal ninguém pode passar régua. Sobremuito quando chove. A régua é exitisdurada de limite. E o pantanal não tem limite.

Nos pátios amanhecidos de chuva, sobre excrementos meios derretidos, a surpresa dos cogumelos! Na beira dos ranchos, nos canteiros da horta, no meio das árvores do pomar, seus branquíssimos corpos sem raízes se multiplicam.

O mundo foi renovado, durante a noite, com as chuvas. Sai o garoto pelo piquete com olho de descobrir. Choveu tanto que há ruas de água. Sem placas sem nome sem esquinas.

(...)

Alegria é de manhã ter chovido de noite! As chuvas encharcam tudo. Os bagoaris e os caramujos tortos. As chuvas encharcaram os cerrados até pentelhos.

(...)

A pelagem do gado está limpa. A alma do fazendeiro esta limpa. O roceiro está alegre na roça, porque sua planta esta salva. Pequenos caracóis pregam saliva nas roseiras. E a primavera imatura das araras sobrevoa nossas cabeças com sua voz rachada de verde. (L P C, 31-2)



Na hierogamia céu e terra, a chuva tem um caráter fecundante, ela é o esperma que vem do céu para fecundar a terra e renovar a vida.<sup>13</sup> É desse significado que ela se reveste nos textos acima. Este aspecto da chuva como renovadora de todo vivente é tão inerente ao homem e à natureza que a sua vinda é adivinhada e esperada. A ilimitação do pantanal e a renovação das coisas através da chuva o inserem no tempo do eterno retorno. O vasto lençol de água em que o pantanal se transforma quando chove, tornando-o sem limites, repete ciclicamente a sua criação que tem no mito cosmogônico da Criação do Mundo seu arquétipo. Conta-se uma lenda que, antes de ser pantanal, aquela região era o Mar dos Xaraiês. Mais tarde, surgiram as regiões de terra seca. Assim, a chuva todo ano renova a vida e retorna o tempo original ao inundar o pantanal e transformá-lo em um verdadeiro mar, no caos primordial de onde surgirá novamente a vida.

Como força destruidora, a água aparece na poesia manelina imobilizada em metalinguagem:

O tempo e as águas esculpem escombros nos sobrados anciãos.  
Desenham formas de larvas sobre paredes em podre. São trabalhos que se fazem de rupturas. Como um poema. (L P C, 16)

A construção de uma poética se faz através do rompimento com as convenções literárias antigas, com a "velharia poética". O poema, rompendo com a tradição, instala o novo e renova a linguagem, o que o identifica com as águas: "O simbolismo das águas implica tanto a morte como a renascença. O contato com a água comporta sempre uma regeneração: por um lado porque a

<sup>13</sup> Cf CHEVALIER, J. & CHEERBRANT, (1982), p.765-6

dissolução é seguida de um 'novo nascimento'; por outro porque a imersão fertiliza e multiplica o potencial de vida"<sup>14</sup>. Assim, a construção de uma poética é precedida por uma destruição. Num sentido mais amplo, é o que acontece com as escolas literárias. O surgimento de uma escola é fundamentada na destruição dos valores literários da escola anterior que se tornam insuficientes para expressar a realidade do homem e atender as suas necessidades estéticas e existenciais. No texto, a expressão "sobrados anciãos" aponta para os valores literários cristalizados. Tanto estes quanto os "sobrados anciãos" com a passagem do tempo, se tornam propícios à destruição das águas. Porém, estas mesmas águas darão nascimento ao novo, a uma linguagem nova. A poética de MB é de ruptura com toda a tradição anterior ao Modernismo, embora não o transcenda, se inscrevendo na literatura brasileira com uma poesia sui generis que terá em Guimarães Rosa um correspondente, no trato com a linguagem.

Ainda uma quarta modulação semântica da água na poesia de MB vincula ao vazio existencial do homem:

Perdido, rosto de água e solidão (P, 46)

Piêrro tem um rosto de água. (A A 16)

Moço que tinha seu lado principal caindo água  
(A A, 25)

A transparência da água se decalca na transparência do ser fragilizado diante do vazio e do nada que o desveste da máscara social, pois, como ele mesmo diz, Saber o que tem da pessoa na máscara é que são. Na anatomia humana, a água vai

<sup>14</sup> ELIADE, M. (1988), p.140



configurar justamente o rosto que é a parte mais reveladora do ser e da sua variação existencial. A sua transparência de água simboliza um momento do não-ser, da reificação existencial, quando a interioridade do homem está à mostra e se torna possível ver dentro dele, como nas figuras dos pintores cubistas que apresentam o homem fragmentado, desconjuntado e vazado na sua interioridade.

Ao alquimizar os vários significados da água, MB revela os conflitos existenciais do homem e retoma o mito da Criação do mundo.

Um elemento de transição entre a água e a terra e recorrência em MB, é a rã. Segundo Cirlot, "a rã foi um dos principais seres associados à idéia de criação e ressurreição, não só por ser anfíbia, como também por seus períodos alternados de aparecimento e desaparecimento".<sup>15</sup> Símbolo cíclico, a rã aparece ligada à pedra:

A RÃ (de dentro de sua pedra) (G E C, 38)

Via o mundo como a pequena rã vê a manhã de dentro de uma pedra. (G E C, 16)

Da parte da rã que a pedra não abre  
Nascia o mar (M P, 41)

Do barranco uma rã lhe entarda os olhos. (A.A. 28)

Como ser anfíbio, a rã aglutina a água e a terra, dois elementos básicos na alquimia manoelina. Sua associação à pedra está interpenetrada na simbologia desta. Por sua vez, a pedra está vinculada à idéia de coesão, de aridez e de niilização do homem, Vejamos o "Glossário de transnomações":

<sup>15</sup> CIRLOT, J.E. (1984), p.499

Pedra, s.f.

Pequeno sítio árido em que o largato de pernas areentas medra (como à beira de um livro)

Indivíduo que tem nas ruínas prosperantes de sua boca avidez de raiz

Designa o fim das águas e o restolho a que o homem tende

Lugar de uma pessoa haver musgo

Palavras que certos poetas empregam para dar concretude à solidão (A A, 39)

Alquimizando a simbologia da pedra e da rã, teríamos, na recorrência conjugada destas figuras, a articulação da dialética da vida. A rã representa a mudança incessante do ser, as metamorfoses que ele sofre, enquanto que a pedra, "símbolo do ser, da coesão e da conformidade consigo mesmo,"<sup>16</sup> significa a busca da totalidade das coisas, a paralisação da mudança incessante que a rã incorpora, e, como a pedra alquímica, a unidade dos contrários. Conjugadas, estas duas figuras se antagonizam e geram o movimento da própria vida.

Mas, um sentido negativo se liga à pedra. Se a água, como vimos, deixa transparecer o não-ser, a pedra se torna objetivação dele. É o sentido que o poeta dá em restolho a que o homem tende e nos versos abaixo:

a boca na pedra o levará a cacto (G E C, 17)

Seu amor o levará a pedra (G E C, 17)

O homem de lata

se devora de pedra (G E C, 23)

só o encontro com o não-ser é que levará o ser à imagem alquímica, ao desnudamento do canto:

<sup>16</sup> CIRLOT, J.E. (1984), p.451



As coisas que não pretendem

como por exemplo: pedras que cheiram  
águas, homens que atravessam períodos de árvore  
 se prestam para a poesia. (grifo nosso) (M P, 17)

ser pedra depende de prática. (M P, 28)

Um homem que estudava formiga e tendia para pedras (A A, 15)

Me abandonaram sobre as pedras infinitamente nu, e meu canto.  
 (A A, 16)

Seráficas são as pedras. (L P C, 69)

Da pedra que possibilita a imagem alquímica do primeiro exemplo à pedra com conotações místicas do último, esta figura de recorrência codifica um aprendizado, uma experiência existencial que evidencia as variações do ser. A pedra agrega o fragmentário do ser, a angústia e a solidão. Por isso o poeta está despojado sobre as pedras, é o ser heideggeriano "abandonado" no mundo diante da falta de significação do próprio mundo e da existência e da alienação da origem de seu ser que aparece mesmo na textura do verso ao indeterminar o sujeito do enunciado. Este sentimento se prolonga no "infinitamente nu" que difunde ao sem fim a angústia e o abandono. Mas, o poeta está com o seu canto que torna possível pedras cheirarem água. A arte assim entendida, único alento diante da unidade do homem, se encarrega do ser enquanto busca da sua verdade, da sua essência. O contato com o abismo, a solidão, pois pedra é Palavra que certos poetas empregam para dar concretude à solidão, implica um contato com o insignificante -- estudar formigas -- para atingir a sabedoria, a coesão: Ser pedra depende de prática.

A pedra e a rã realizam uma síntese da condição humana. O acesso à verdadeira identidade se dá pelo caminho do ser e do não-ser. Assim, a conjugação dos dois leitmotivs comporta o movimento dialético da vida.

O segundo elemento fundamental da poesia manoelina é a

terra. Força telúrica que, como já vimos, corrobora para a definição de sua poética, ela aparece em seu sentido primeiro como a Terra-Mater "que dá nascimento a todos os seres"<sup>17</sup> de que fala Mircea Eliade. No poema "Páginas 13, 15, e 16 dos 29 escritos para conhecimento do chão através de São Francisco de Assis", do livro Gramática expositiva do chão, o significado de geradora de todos os viventes será armado através do jogo com as preposições de, para e com:

O chão reproduz  
do mar  
o chão reproduz para o mar  
o chão  
reproduz com o mar

O chão pare a árvore  
pare o passarinho  
pare a  
rã -- o chão  
pare com a rã  
o chão pare de rãs  
e de passarinhos  
o chão pare  
do mar (G E C, 29)

Configurando em mar as águas primordiais, o poeta joga com as preposições, cercando o elemento terra das possibilidades de geração da vida. Na primeira estrofe, a repetição dos elementos primordiais cria um ritmo que é prelúdio para a primeira forma de vida. Os versos são urdidos com a insistência dos mesmos signos, modulando o ritmo da vida em germinação. A percussão do mar na terra cogita que foi melódico o princípio da existência. O ritmo do poema é cíclico. Ao retomar o mesmo signo a cada novo verso, em sua tessitura é enredado o movimento criador do Gênesis. O universo em constante semo-

<sup>17</sup> ELIADE, M. (1987), p.148



vência, se cria e se recria. O poema também se insere no tempo cíclico.

Das virtualidades do encontro do mar com a terra virão a "árvore", o "passarinho" e a "rã". A terra cuidará de fazer com eles o "crescei e multiplicai" bíblico, indiciado nas variações das preposições e na multiplicação através do plural. O jogo com as preposições tensiona chão e mar como elementos essenciais da origem da vida. Veja como o chão se organiza semanticamente em jogo com a "rã". origem em pare a / rã /; união fecundadora em pare com a rã e multiplicação em pare de rãs / e de passarinhos. O arranjo lúdico das preposições amplia as possibilidades imagéticas dos signos, injetando neles, a cada recorrência, um novo sentido.

Símbolo da fecundidade e da regeneração,<sup>18</sup> a terra é húmus que irriga para as coisas sua força revitalizadora:

Compreendo a terra podre e fermentada  
de raízes mortas...

(...)

Compreendo esse garfo na terra  
a germinar ferrugens  
sob laranjais... (P, 22)

O contato com a terra levará os objetos à degeneração, a uma outra forma de vida. Em MB, na terra é que as coisas se transformarão integrando-se no processo vida/morte/vida. No poema abaixo, a morte faz ressurgir a vida:

O cavalo morto

Na planície um cavalo  
mina em seu couro...  
Urubus desplanam

<sup>18</sup> CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. (1982), p.941

e planam serenos...

O caval o está enorme e derrete-se.  
De sob seu dorso que se faz húmus  
uma florzinha azul reponta solidão.

Borboletas amarelas pousam na solidão! (P, 63).

A natureza cíclica da vida não existe sem a passagem pela terra. Só a substância telúrica torna possível a reconstituição da vida. No poema, a "florzinha azul", surgida da matéria em decomposição, é sinal de que as coisas estão em perpétuo movimento, e a terra é geradora deste movimento. Na sua propulsão não há limite entre o que está vivo e o que está morto, um se encadeia no outro infinitamente.

Como já dissemos renascer implica uma passagem pelo chão; só através de suas forças regeneradoras é que será encadeado o eterno retorno. No texto "Encontro de Pedro com o nojo", reafirma-se esta idéia quando a terra deixará sua identificação mítica e natural para entrar na esfera do existencial, embora com o mesmo significado de energia capaz de regenerar o ser:

#### Encontro de Pedro com o nojo

A rosa reteve Pedro. E a mão reteve a música como paisagem de água na retina.

Era noite no bairro do Flamengo. As pensões de estudantes dormiam nas transversais.

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

As coisas mais importantes lhe aconteciam no escuro, como a surpresa de uma flor desabrochada à noite.

Pedro recebe uma brisa no rosto e se olha, inundado de solidão. Se chorasse poderia dormir depois. Prefere andar.

Pedro carregava a beleza como um prédio em ruínas. Desce as escadas e ganha a rua.

Pedro anda tendo temores esquisitos. Por exemplo: que desapareçam os fracos da face da terra e restem apenas pessoas blindadas de sol;

teme que desapareçam as criaturas roladas dos abismos de Deus, com seus andrajos, com suas cicatrizes.



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

(...)

Preciso caminhar. Pedro se levanta e vai à janela. Lá fora, bem rente a um 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...

(...)

Pedro se aproximara das coisas. Para dormir com elas. Pedro deitou-se entre objetos. A terra comia seu abdômem.

A terra cheia de poros, fermentada de raízes rosas podres, bichos corrompidos, penas de pássaros, folhas e pedras, lhe atraíam.

Pedro era um barro ofegante. Como um fruto peco, deixou sua boca no chão, imóvel, aberta.

Tinha de recostá-la na terra e haurir das raízes intumescidas, seiva.

Pedro sabia: todo aquele que não bebe água no solo, secará como cana cortada no pé. Ficou deitado.

Pedro estava só. Deixava-se completamente às coisas, recebendo suas emanações físicas.

Pedro se encostava nas coisas, afagava-as como se elas fossem criaturas íntimas. Pedro era reconstruído.

Agora Pedro ressurge. Vem botando o pescoço para o sol, despegando-se da escuridão, pesadamente como um bêbado gordo, e aos pedaços estraçalhando...

Pedro vem tateando na luz, subindo nas bordas do poço, soltando de sua casca o moliço... Deixa pedaços dele no escuro...

Pedro entra em seu quarto. Está perfeito e pobre. Poderemos sequer fazer uma idéia de que resultará do encontro de um homem com o nojo?

Agora Pedro está dormindo... (P, 66-7-8-9).

Como a água e a pedra que veiculam, entre outras significações, a condição humana, a terra, de lugar de regeneração da matéria, passa para um significado metafísico ao se tornar lugar de renascimento do ser. É o que veremos na análise deste poema.

Segundo Robert G. Olson, "A condição humana nos é revelada na angústia".<sup>19</sup> Pedro, eu lírico do poema, diante do absurdo da existência e da fragmentação do homem, é um ser tomado de angústia e se defronta com a precariedade da vida:

<sup>19</sup> OLSON, R.G. (1970), p.110

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

O contraste que há entre o "rouxinol" e a "bomba atômica" mostra a fragilidade e a bestialidade humana. A existência se torna tão frágil quanto o pássaro diante da bomba criada pelo homem. Este misto de desespero e impotência, as gerações pós-guerra mundial vêm vivendo. A subjetividade humana cada vez mais esfacelada, quando não niilizada, é incapaz de se reconstituir perante a degradação que a si próprio o homem impôs. O medo, a incerteza do futuro, a iminência da destruição da humanidade, aliados aos conflitos existenciais, levam ao fragmentário, ao esboroamento do ser, que o poeta visualiza nos pedaços do espelho:

Em pensamento viu-se desmembrado, seu corpo espalhado nos pedaços de um espelho.

O mundo caminha de tal forma para a sua desumanização, exigindo cada vez mais respostas comportamentais programadas ou digitalizadas, que os fracos, os que experimentam os abismos, os sofrimentos e o encontro com o nada são espécies em extinção. Pedro teme por eles e sofre por toda a humanidade porque, como diz Sartre, sabe que ao ser responsável por si mesmo é responsável por todos os homens; escolhendo-se, escolhe todos os homens.<sup>20</sup>

Mas, o caminho de Pedro passa também pela angústia da criação, quando nos remete para este fragmento de Rimbaud:

<sup>20</sup> SARTRE, J.P. (1973), p.12



Uma noite sentei a Beleza nos meus joelhos.  
 -- E achei-a amarga. -- E injurieei-a 21

Pedro carregava a beleza como um prédio em ruínas

Como o poeta francês que estava rompendo com toda uma tradição literária e ao questionar a beleza questionava a linguagem poética de um tempo, Pedro -- duplo de MB --, ao conceber a beleza comparada a um prédio em ruínas, a articula como algo em decomposição, em abandono. Se Rimbaud pára e, ao injuriar a beleza, rompe com ela, a nega e engendra uma nova, fruto da alquimia do verbo, Pedro ao contrário, a carrega em estado precário, porque para MB tudo tem uma constituição cíclica, a decomposição é uma passagem para o renascimento, assim como só o encontro com o nojo, só através da perspectiva do nada, podemos ter uma visão ampla do ser.<sup>22</sup>

Diante da nadificação de si mesmo, a visão de um vegetal -- "uma pereira florida" -- que é o que ensina de chão como veremos à frente, retoma o cíclico da vida que a alquimia telúrica instaura. Experimentando o não-ser, Pedro caminha para o ser. A terra incorpora uma dimensão metafísica para ser substância que regenera e reconstitui.

A idéia que perpassa a poesia de MB é sempre a mesma: a terra é lugar de nascimento, decomposição e ressurreição da vida. E todos os seres, inevitavelmente, passarão pela terra. Transcendendo a matéria, ela receberá o homem em seus conflitos metafísicos para ressurgir-lo da miséria humana.

Essa mesma infusão na terra para haurir seu húmus e se recriar, chega à linguagem. Como já vimos, o telurismo

<sup>21</sup> RIMBAUD, J.A. (1985), p.45

<sup>22</sup> Cf OLSON, R.G. (1970; p.48

exerceu influência na definição da poesia manoelina. O chamado da terra manifestado no poema "A voz de meu pai", o pantanal transfeito em linguagem e o olhar vidente do poeta rente aos objetos do chão agregam a força telúrica em sua poesia. Assim, a terra receberá a palavra para infundir e alquimizar nela sua essência vivificadora. O poeta pô-la-á justamente junto ao esterco para que retire da matéria em putrefação, a seiva, a contextura viva, pulsante. Vale a pena repetir aqui um fragmento já citado:

i - Deixar os substantivos passarem anos no esterco, deitados de barriga, até que eles possam carrear para o poema um gosto de chão (...) (M P, 20)

A relação da terra com a linguagem se associa a dois outros leitmotivs: o caracol e a boca. Tema do eterno retorno e indiciador da renovação periódica,<sup>23</sup> o caracol aparece vinculado a um dos princípios estético-filosóficos de MB, que é ser as coisas para conhecê-las:

/Outra de caracol:/é dentro de casa/ consumir livros cadernos e/ ficar parado diante de uma coisa/ até sê-la. /Seria:/ um homem depois de atravessado por ventos e rios turvos/ pou-sar na areia para chorar seu vazio./Seria ainda:/ compreender o andar liso das minhocas debaixo da terra/ e escutar como os grilos/ pelas pernas./ Pessoas que conhecem o chão com a boca como processo de se procurarem, essas movem-se de caracóis! Enfim, o caracol:/tem mãe de água/avô de fogo/ e o passarinho nele sujará./Arrastará uma fera para o seu quarto/usará chapêus de salto alto/e há de ser esterco às suas próprias cus-tas!. (G E C, 31)

Poema-nota-de-rodapé do texto "Páginas 13, 15 e 16 dos 29 escritos para conhecimento do chão através de São Francisco de

<sup>23</sup> Cf CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. (1982), p.414



Assis", portanto metalinguagem, este poema encerra a idéia de que o entendimento das coisas só é possível através da fusão do sujeito com o objeto pela sua apreensão sensível e intuitiva. É o que exprimem estes versos: /Outra de caracol: /é dentro de casa consumir livros cadernos e/ ficar parado diante de uma coisa/até sê-la. Os versos empreendem dois anseios: o não movimento para chegar a uma mudança e a perda da consciência de si para estabelecer a ligação original entre o homem e as coisas. Ao propor o não-movimento para atingir o ser das coisas, sê-las, o poeta nos envia para um texto do Livro de pré-coisas:

#### Carreta pantaneira

As coisas que acontecem aqui, acontecem paradas. Acontecem porque não foram movidas. Ou então, melhor dizendo: desacontecem.

(...)

A sombra do pé de pau a carreta se entupia de cupim. A mesa, coberta de folha e limos, se desmanchava, apodrecendo. Chegaram a tirar mel na cambota de uma. Cozinheiros de comitiva, acampados debaixo da carreta, chegavam de usar o cabeçalho para tirar gravetos. Enchia-se o rodado de pequenas larvas, que ali se reproduziam, quentes. Debaixo da carreta, no chão fresco, os buracos na areia, para onde os cachorros e os perus velhos corriam fugindo do sol. E a carreta ia se enterando no chão, se desmanchando, desaparecendo.

Isso fez que o rapaz, vindo de fora pescar, relembresse a teoria do pantanal estático. Falava que no pantanal as coisas não acontecem através de movimentos, mas sim do não-movimento.

A carreta pois para ele desaconteceu apenas. Como haver uma cobra troncha. (L P C, 33-4)

Inerente à evolução cíclica do pantanal, o não-movimento inclui a sua própria negação que é o movimento. Estática, a carreta, na verdade, se transformava, sofria a degeneração da terra e se confundia com ela.

Voltando aos versos anteriores, a fusão do sujeito com o objeto não intermediada pela consciência de si mesmo, re-

flete a tentativa de instaurar novamente o mundo natural, o retorno do tempo original, quando, de acordo com Octavio Paz, falar era criar e havia uma identidade entre a coisa e o nome.<sup>24</sup> O desacontecer do sujeito leva ao afastamento da consciência de si mesmo para ser as coisas. Empreendimento pouco possível, cabe à poesia alinhar o mais próximo que puder o homem e a realidade exterior. As imagens que enervurarem os versos serão alquímicas. A ânsia de inaugurar um novo universo transtornará a realidade ordinária, fragmentando-a, deslocando os objetos de sua anatomia diária e levando-os à fundição para se chegar à imagem alquímica e diante da poesia, o homem não se sentir tão exilado do seu mundo original.

O caracol se move com o corpo colado no chão, seu caminho é escrito com o corpo. Ele experimenta do mais ínfimo e se intertroca com as coisas da terra. Por isso o poeta diz: Pessoas que conhecem o chão com a boca como processo de se procurarem, essas movem-se de caracóis! Se pensarmos boca como metonímia de linguagem, podemos dizer que conhecer o chão através da linguagem, como busca de si mesmo, é buscar a origem, o princípio e integrar sujeito e objeto. Lembramos que entendemos sujeito como o que é "definido como sujeito para um objeto em virtude da correlação sujeito-objeto que se dá em todo o fenômeno do conhecimento<sup>25</sup>." Prosseguindo a nossa análise, esse mesmo sentido de inerência aparece no gesto de escrever. Veja os versos abaixo:

-- Difícil de entender, me dizem, é sua poesia, o senhor concorda?

<sup>24</sup> Cf PAZ, O. (1982), p.43

<sup>25</sup> FERRATER MORA, J. (1982), p.385



-- Para entender nós temos dois caminhos: a da sensibilidade que é o entendimento do corpo e o da inteligência que é o entendimento do espírito.  
 Eu escrevo com o corpo.  
 Poesia não é para compreender mas para incorporar.  
 Entender é parede: procure ser uma árvore. (A A, 49)

Escrever com o corpo envolve uma ligação sensível com as coisas, apreendidas pelos cinco sentidos e transtornadas pelas interpenetrações sinestésicas. As imagens originadas daí só serão verdadeiramente sentidas se percebidas nas suas incessantes voragem e semovência mútuas. "Parede" é isolamento, impenetrabilidade, enquanto "árvore" guarda uma parte interna que está em constante sorvência, haurindo a seiva por incorporamento, por fusão. A compreensão da poesia pelo espírito a isola e restringe seu horizonte de significado. Pela sensibilidade, a integra à química corpórea do leitor.

O processo alquímico de conhecimento mútuo entre o homem e as coisas aparece no poema "Os caramujos-flores":

Os caramujos-flores são um ramo de caramujos que só  
 saem de noite para passear  
 De preferência procuram paredes sujas onde se pregam  
 e se pastam  
 Não sabemos ao certo, aliás, se pastam eles essas paredes  
 ou se são por elas pastados  
 Provavelmente se compensem  
 Paredes e caramujos se entendem por devaneios  
 Difícil imaginar uma devoração mútua  
 Antes diria que usam de uma transubstanciação: paredes  
 emprestam seu musgo aos caramujos-flores  
 e os caramujos-flores às paredes sua gosma  
 Assim desabrocham como os bestegos (A A, p.53)

O poeta procede como um "caramujo-flor": faz sua poesia com o corpo ao fundir e transmutar em linguagem poética os detritos, os objetos do chão, os seres e mesmo a linguagem. Por outro lado, a espiral da concha do caramujo ou do cara-

col<sup>26</sup> é a imagem metalingüística da própria poética manoeliana. A espiral "representa a soma dos ritmos repetidos da vida, o caráter cíclico da evolução<sup>27</sup>." Como já vimos, vários de seus leitmotivs mobilizam o caráter cíclico do universo, engendrando-o na tessitura do verso ou mesmo quando se intratextualiza, ao retomar suas imagens e recriá-las. Assim, a existência do caramujo, seu modus vivendi, em incessante alquimia com o chão através do seu corpo, encarna a figura do próprio poeta que acredita no caminho da sensibilidade para se chegar ao conhecimento. Enquanto que sua poética se espelha e se multiplica na imagem da espiral do caracol.

Mas, se o caracol encarna a fusão do homem com as coisas, há a linguagem entre eles. A outra figura de recorrência -- boca -- vai lembrar ao poeta este desejo frustrado. A boca pertence à área metonímica da linguagem, aparece como um objeto destacável do resto do corpo e explicita o semoventes da sua matéria poética.

Símbolo da origem das oposições, dos contrários e das ambigüidades, a boca é ponto de união entre o mundo interior e o mundo exterior, de acordo com Crilot<sup>28</sup>. Sentido que converge para aquele de ser parte metonímica da linguagem, pois está é intermediária entre a interioridade do homem e as coisas. A convivência do homem com a realidade exterior é mediada pela linguagem. Por sua vez o mundo que o homem criou dentro de si só chega ao exterior através da linguagem. Assim, o poeta diz:

<sup>26</sup> MB usa indistintamente a palavra caramujo e caracol, embora exista uma diferença entre esta espécie: o primeiro é aquático e o segundo é terrestre.

<sup>27</sup> CHEVALIER, J, & GHEERBRANT, A. (1982), p.907

<sup>28</sup> Cf CIRLOT, (1984), p.122



Ser como as coisas que não têm boca!  
Comunicando-me apenas por infusões  
por incrustações... ser bicho, crianças, folhas secas!.. (C U P  
29)

Aqui é reiterado o significado do caracol de que já falamos. O poeta nega a linguagem previamente enrijecida por um sentido lógico como intermediária entre o ser e as coisas. E chama o sensível e o instinto, o lúdico que sempre descobre dimensões novas para a realidade.

Objeto destacável e semovente, a boca se associa à ruína:

envelhecia a boca nas folhagens (M P, 25)

árvore brotada sobre uma boca em ruínas (A A, 25)

Um pouco de mato invadindo as ruínas  
de sua boca (M P, 40)

É sinal da antropomorfização da terra, mostrando que é nesta que acontecerá a alquimia:

frescor de musgos na boca da terra (P, 19)

Eu ví o chão, era uma boca de gente  
comida de lodo (G E C, 40)

Incorporando a semovência, este leitmotiv manifesta a falta de limites entre os reinos vegetal, animal e mineral:

vestígios de sua boca iam para flor (P, 25)

Uma boca prospera de um terreno para ele (C U P, 33)

Uma boca começou a granar para ele, começou  
a crescer (C U P, 53)

Sua boca quase foi entrando para o reino vegetal (P, 64)

Referida com verbos que estão vinculados ao crescimento vegetal--"prosperar" e especificamente "granar" --, a boca se vegetaliza e faz a passagem para uma das figuras de recorrência fundamentais de MB: a árvore.

No poema "Pedido quase uma prece" de Poesias, MB antecipa a essencialidade de que se revestirá a árvore na sua poética. Vejamos apenas os versos:

Sem nome, porém honrada, Senhor. Só não dispenso a árvore  
porque é a mais bela coisa que nos destes e a menos amarga  
(P, 43)

A árvore tão necessária que o poeta não dispensa se plasmará ao longo de sua obra não só materializando o estético ou a experiência do existencial, mas principalmente, como expressão da sabedoria, da evolução cíclica do universo e da identificação do humano com o vegetal.

Mircea Eliade observa que "A imagem da Árvore, não foi escolhida unicamente para simbolizar o Cosmos, mas também para exprimir a Vida, a juventude, a imortalidade, e sapiência"<sup>29</sup>. Na poesia manoelina, a condição de sapiência que a árvore encerra está aliada ao leitmotiv terra. Para o poeta, o chão é um ensino. (A A, 40) e árvore é aquilo que ensina de chão (A A, 40). A terra detém a força transubstanciadora de todas as coisas. É ela que torna possível a mudança, a evolução, ao receber a matéria, renová-la e devolvê-la à vida. A alquimia telúrica que se processa ao receber os dejetos, os destroços, ser repositório da matéria inútil e transmutá-la, torna o chão um ensino na sua infinita capacidade de regeneração. A árvore, parte aérea do vegetal, haure do chão sua

<sup>29</sup> ELIADE, M. (S.ol.), p.158



seiva, constituindo uma química por absorção, sem qualquer intermediário entre ela e a terra. Como o caracol que está associado ao escrever com o corpo, a árvore é a imagem que encarna o incorporar das coisas, o aprendizado com o corpo:

As plantas  
me ensinam de chão.  
Fui aprendendo com o corpo.

Hoje sofro de gorgheios  
nos lugares puídos de mim.  
Sofro de árvores. (C U P, 54)

Neste sentido que o poeta prescreverá ao leitor ser árvore para sentir o poema, o que quer dizer não passá-lo pelo filtro da apreensão lógica feita através do raciocínio. Sim, deixá-lo invadir o sensível, as entrelinhas dos sentidos, onde o onírico, como força reconstituidora do homem, germina e está pronto para restaurar no homem a inocência primitiva, a ternura e a autenticidade do seu ser ao lhe dar estes

serviços: catar um por um os espinhos da água  
restaurar nos homens uma telha de menos  
respeitar e amar o puro traste em flor. (A A, 61)

A imagem alquímica só se torna possível com o aprendizado com o corpo que o desregramento dos sentidos, ao captar a realidade, proporciona. É voltando-se para referentes concretos como o bule, o musgo, a matéria inútil, a terra, a água, a árvore, etc, e com um olhar vidente pôr a descoberto a força essente do universo, que o poeta "desenforma" o homem e o conduz para a sua interioridade.

A sabedoria que a árvore referencializa se estenderá ao homem quando este se identifica com ela:

Por meio de ser árvore podia adivinhar se a terra era fêmea e dava sapos (G E C, 15)

ele tinha o dom de árvore (G E C, 17)

O dia todo ele vinha na pedra do rio escutar a terra com a boca e ficava impregnado de árvore (G E C, 37)

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant acentuam que a árvore é símbolo da vida em perpétua evolução, em ascensão para o céu; evoca todo o simbolismo da verticalidade<sup>30</sup>. O homem, como a árvore, está preso à terra e, como ela, também busca o alto, a ascensão para as alturas, a passagem de um nível inferior para um superior. A ânsia de atingir a verticalidade o identifica com a árvore, e este sentido se projeta na recuperação do baixo pela poesia. O poeta eleva a matéria inútil ao transformá-la em essência poética. A poesia alquimiza o que está no nível inferior e o abre para o alto.

A vegetalização do homem resultará em imagens que visualizam uma alquimia silvestre:

Na voz ia crescendo uma árvore (M P, 40)

por cima do lábio era só árvore (G E C, 15)

E sua boca quase foi entrando para o reino vegetal, escorrendo seiva (P, 64)

De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o vegetal é símbolo da unidade fundamental da vida<sup>31</sup>. Ao ifusionar o homem com o vegetal, MB dá forma a essa unidade que abrange a existência no seu ciclo vital -- nascimento, maturação, morte

<sup>30</sup> Cf CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. (1982), p.62

<sup>31</sup> Idem p. 996



e transformação -- e no que ela reúne da condição humana: o trânsito incessante da dualidade entre o inferior e o superior.

O ser se vegetaliza para aprender do chão, se tornar sábio e vidente do movimento constante da vida e das suas possibilidades de atualização:

Seria homem ou pássaro?  
Não tinha mãos.

Vestígios de sua boca iam para flor...  
Havia uns sonhos dependurados como roupa

Uns podres ornamentos de pano e móveis  
gâmbias dispersas  
catavento...

Perto havia um barco  
Barco ou peixe?  
Num pude precisar.

Vi o homem andando para semente  
e a semente no escuro remando para raiz... (P, 25)

O olhar vidente transcende a aparência sensível e tece os versos referentes a ela com as pulsações da dúvida, deixando em segundo plano a configuração física do ser no mundo. O que lhe atrai é o que ninguém vê, o que se oculta no escuro. Na dúvida de ser homem ou pássaro, um ser terrestre e o outro ser aéreo, já instala a passagem do homem para o animal, reforçada na perda das mãos, parte do corpo que o diferencia dos outros animais. Foi com as mãos que o homem atuou na natureza, iniciando a sua humanização, sua cultura e sua socialização. Lembrando que boca está ligada à linguagem, veremos que ela se atualiza em poesia ao se encaminhar para o que o vegetal tem de estético: a flor. A linguagem poética está para o homem como a flor para o vegetal.

Mas, o ser que o poeta pinta à maneira dos retratos de

Arcimbold, constituído de vegetal e animal, sonha. Novamente se restaura a dimensão humana. Nos interstícios do homem vegetalizado, há o sonho que o diferencia e o alarga ao infinito. O humano desconjuntado se reúne às matérias em decomposição, e a imagem que se forma do homem atinge o limiar do grotesco.

Na última estrofe a dúvida que o olhar vidente demonstra articula o movimento permanente das coisas. Barco é símbolo da viagem, da travessia da vida<sup>32</sup> e peixe está associado ao nascimento e à restauração do ciclo vital<sup>33</sup>. A dúvida se instala na ânsia de sintetizar o movimento da vida. Se o barco conduz a uma chegada, esta se renova e é começo na simbologia do peixe. A viagem leva a um término. O peixe reinicia o que aparentemente seria o fim. Assim, a dúvida nada mais é do que a certeza do movimento no permanente, da vida, morte e vida encadeando a existência do universo e não há como o homem precisar quando uma começa e a outra termina. Aliás, dúvida é inquietação, movimento concretizado em versos ao usar o gerúndio e visualizar a perfeita alquimia silvestre nas duas imagens finais. A vegetalização do homem não está ligada à degradação, mas sim, à restauração da unidade vital, através da atualização das suas possibilidades de se inserir no renovar periódico. Homem-semente-raiz representam o ciclo vital, o renovar da existência.

Em um poema de Compêndio para uso dos pássaros, a vegetalização do humano se dará em convivência com a sua fusão com a terra:

<sup>32</sup> Cf CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. (1982) p.108

<sup>33</sup> Idem p.773



Um novo job

porquanto  
como conhecer as coisas senão sendo-as?  
Jorge de Lima

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

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.

Convivência de murta  
e rãs... A boca de raiz  
e água escorria barro...

Era bom  
sobre um pedregal frio  
e limoso, dormir;  
ao gume liso de uma adaga  
tudo dar.

Bom era ser bicho  
que rasteja nas pedras;  
ser raiz vegetal  
ser água.

Bom era caminhar sem dono  
na tarde  
com pássaros em torno  
e os ventos nas vestes amarelas.

Não ter nunca chegada  
nunca optar por nada.  
Ir andando pequeno sob a chuva  
torto como um pé de maçãs.

Bom era entre botinas  
tronchas pousar depois...  
como um cão  
como um garfo esquecido na areia.

Ir a terra me recebendo  
me agasalhando  
me consumindo como um selo  
um sapato  
como um bule sem boca...

Ser como as coisas que não têm boca!  
Comunicando-me apenas por infusões  
por aderências

por incrustações... Ser bicho, crianças, folhas secas!

Ir criando azinhavre nos artelhos  
a carne enferrujada  
desfeita em flor de ave, água, vocábulos, íconos  
Minhas roupas como um reino de traças.

Bom era ser como o junco  
no chão: seco e oco  
cheio de areia, de formiga e sono.  
Ser como a pedra na sombra (almoço de musgos)  
Ser como fruta na terra, entregue  
aos objetos... (C U P, 57-8-9-60)

A inserção do sujeito no objeto foi um dos princípios dos surrealistas para transformar a vida em poesia<sup>34</sup>. Em MB, fundir sujeito e objeto é via de conhecimento, quando o sujeito averigua o objeto e o apreende na sua essencialidade. O poema "Novo job" constitui uma aprendizagem em que a relação distanciada de sujeito e objeto é destruída, o sujeito deixa de ser para ser as coisas, objeto de seu conhecer, vivenciando suas essências, como evidencia a epígrafe de Jorge de Lima. A partir desta idéia, podemos perceber três momentos e dois movimentos do poema. O primeiro momento abrange as quatro estrofes iniciais; o segundo, vai da quinta até à nona estrofe e o terceiro momento encerra as quatro últimas estrofes. Os dois movimentos são criados na tessitura dos versos e caminham em direção contrária: à medida que o poeta se funde com as coisas, passando a sê-las, ele faz um caminho inverso saindo da impessoalidade para a revelação de seu eu. Vamos à leitura.

Nas quatro estrofes iniciais, o poeta descreve o homem na sua vegetalização e se posiciona fora do que poetiza. Ele fala de um homem que se delineia numa verdadeira alquimia

<sup>34</sup> Cf PAZ, O. (1976), p. 86



silvestre, chegando até à morbidez. O eu lírico, se é que podemos falar assim, é externo ao poeta e já apareceu em vários outros textos: é o mesmo que estuda formigas, o que foi preso no parque, e ainda o que cata objetos perto do mar. Embora se possa vislumbrar na impessoalidade e distância com que é colocado este homem no poema, indícios de um homem-poeta que aponta para o próprio MB, ele aparece sempre vincado pela neutralidade, projetando o poeta para longe dele, apenas como um observador vidente que capta a realidade em imagens poéticas. Assim, cresce a figura do homem nos versos, vegetalizado, promíscuo de água, musgos, barro, invadido de plantas. O poeta, distante, limita-se a registrar o que vê.

A partir da quinta estrofe o tônus do poema muda. A impessoalidade com que são vistas as coisas começa a diluir e um eu se revela à medida que indicia sua subjetividade ao elevar algo como bom. Os versos deixam de ser descritivos e passam a enunciar um desejo, uma vontade que oculta um sujeito. O eu que começa a pulsar sob os versos quer ser vegetal, bicho, ser água e desreferencializar toda realidade que o erija como sujeito de alguma coisa. Encaminha-se por imagens franciscanas e chega à angústia da liberdade. "A angústia da liberdade é, na realidade, a angústia decorrente do fato de que o indivíduo é obrigado a optar<sup>35</sup>." O poeta se recusa a escolher e não escolher já é uma escolha. O que ele quer é a inteireza, a totalidade do ser que buscará, alquimizando sujeito e objeto, tornado possível com a infusão na matéria indifferente -- a terra.

No terceiro momento do poema, manifesta-se a subjeti-

<sup>35</sup> OLSON, R.G. (1970), p.70

vidade. Ela afluí no pronome me e encerra o significado de posse do ser. O poeta vai se desfazendo, se alquimizando na terra, destruindo a consciência de si e encontrando a totalidade de seu ser na fusão com a terra, porque esta, como já dissemos, é força regeneradora. O ser que chega ao final do texto, na sua precariedade, se dissolve, se consome nas coisas que seriam objetos de seu conhecimento e, no verso final, ele recomeça o ciclo: quer ser fruta na terra que se encaminha para a decomposição, mas guarda a semente -- novo sinal das possibilidades de ser.

O primeiro movimento de que falamos consiste na busca da fusão com as coisas, destruindo a consciência de si e daí se encaminhando para o segundo movimento em direção a posse de sua subjetividade. A totalidade do ser é atingida com a fusão de sujeito e objeto, agente e paciente do conhecimento, pois a realidade não existe além de um sujeito e de um objeto. Mas, é apenas um desejo, como assinalam os versos no infinitivo.

No texto que analisamos, vimos a alquimia silvestre e a alquimia telúrica nitidamente separadas para se fundirem no final na junção de fruta e terra. Neste sentido, cremos ter analisado o que propomos em relação à simbologia da árvore, encerrando aqui com sua união ao elemento terra.

Ao amalgamar todos esses elementos na composição da imagem alquímica, MB mobiliza um trabalho com a linguagem e chama para o poema a condição existencial do homem. O enredamento dos significados de suas figuras de recorrência está comprometido com a existência do homem. A alquimia, sendo um processo de fundição, retira do íntimo do ser, suas verdades, sua história, sua revelação.



3.2 - O puro traste em flor

A alquimia da poesia de MB vinca-se da condição humana. Atenta ao momento histórico, sua poesia capta o mundo esface-lado e o homem fragmentado na sua subjetividade e constitui a urdidura poética de despojos, de escombros da realidade destruída. O que ele alquimiza em sua linguagem é toda sorte de destroços, de matéria rejeitada pela sociedade até o homem socialmente inútil. A linguagem assim obtida é crítica: reflete-se nela a condição sócio-existencial do homem. O poeta sensível ao mundo modula em seus versos as pulsações do ser que se tornou na sociedade um objeto entre outros objetos. Luiz Costa Lima, em um estudo sobre Sousândrade, nos diz que "A arte realiza-se por objetivar. O que vale dizer, o problema primeiro do artista é o de, sendo sensível, no entanto, não se encerrar na sua sensibilidade, e o de intuindo o 'desconcerto do mundo', no entanto, não evitar o mundo<sup>36</sup>". MB não evita o mundo, antes o expõe pelo avesso. Para um mundo esfa-celado, uma linguagem fragmentária e transtornada, não para ser mimese dele, mas para revelá-lo, colocá-lo à descober-to à medida que o oculta em imagens poéticas. A sociedade marginaliza o homem que não produz - bêbados, párias, crian-ças, loucos, poetas --, é este que a sua poesia eleva. Só depois de atingir sua última condição para a sociedade que ele chega ao poema, porque poesia em MB, se identifica com a ter-ra no que ela tem de transformação e regeneração. A terra transforma a matéria, a poesia busca a transformação do homem em essência. Neste aspecto, MB não evitará o olhar na con-

<sup>36</sup> COSTA LIMA, L. in: CAMPOS, A. & CAMPOS H. (1982), p.407.

dição humana que o acompanha desde Poemas concebidos sem pecado, um dos seus primeiros livros:

me explica porque que um olhar de piedade  
cravado na condição humana  
não brilha mais do que um anúncio luminoso? (P C S P, 54)

É a partir daí que o olhar vidente se revestirá da piedade e da ternura pelo homem. O "anúncio luminoso" próprio da sociedade de consumo é índice da estrutura do mundo capitalista: vende-se alguma coisa, cria-se em torno do objeto um magnetismo que aliena a consciência do homem e alguém lucra com essa venda.

A contraposição estabelecida entre o "olhar de piedade" e o "anúncio luminoso" é reveladora da desvalorização e da degradação do humano por uma sociedade dividida em classes. A desvantagem, percebida pelo poeta, do olhar em relação ao luminoso, aponta para a posição dos valores humanísticos que estão fora da esfera do capital. É o mundo da máquina, da bolsa de valores, da mais valia e da mercadoria e seu fetiche e dos luminosos onde não sobra espaço para o homem na sua dimensão humana. Mas, nos versos acima vibra um eu que pergunta sobre a realidade social, não só configura as suas mazelas. MB não evita o mundo, ele o enfrenta quando o questiona. E é solidário, porque não se fecha na sensibilidade. Antes a estende ao outro e se torna participativo do seu momento histórico. O eu participativo eclipsa um possível eu lírico para revelar a experiência histórica e social do poeta.

Este olhar para a alteridade que o leva a questionar a realidade social poderia conduzi-lo a encontrar uma resposta na arte vinculada a uma ideologia política. Este foi o cami-



nho trilhado por Ferreira Gullar numa fase de sua poética. Gorki e Maiacovski na literatura russa são exemplos famosos. Muitas vezes esta é a saída para o poeta resolver a antinomia do eu lírico e do eu participativo. Por outro lado, esta saída pode levar a arte para o beco estreito do panfletismo, do tendenciosismo, o que a diminui. Se Gorki e Maiacovski se inscrevem na literatura universal como verdadeiros artistas da palavra não é pela defesa dos ideais da Revolução de 17. É sim pela qualidade estética de suas obras que transcendem os horizontes de uma ideologia. O mesmo acontece com Ferreira Gullar, a sua obra se torna mais densa esteticamente quando se afasta do político-social.

Não será esse o caminho buscado por MB. Dos primeiros textos de Poemas concebidos sem pecado em que a miséria provocada pelas condições materiais de sobrevivência dos personagens de sua infância se aclara cruamente na transparência da linguagem a Livro de pré-coisas, já tematizando os tipos como Bernardão, Aniceto, João, que, embora socialmente inúteis, nos fazem sentir pena de nós mesmos, MB mostra um engajamento no homem, se inscrevendo na causa humana. Faz-se necessário esclarecer que entendemos engajamento como um comprometimento do artista com o homem e sua condição histórica existencial e social, seja em que circunstância de tempo e espaço e política. Acreditamos que toda linguagem é vinculada por sua época e que o poeta não fala do que alguém não tenha vivido. Assim, o engajamento consiste na objetivação da realidade do homem em arte que, de uma forma ou de outra, é uma tomada de posição frente à realidade concreta. Octavio Paz observa que "O poema, ser de palavras, vai mais além das palavras e a história não esgota o sentido do poema; mas o poe-

ma não teria sentido -- e nem sequer existência -- sem a história, sem a comunidade que o alimenta e a qual alimenta<sup>37</sup>". A poesia está vinculada ao seu tempo, de "mãos dadas", como diria Drummond, ressaltando o solidário, com o homem de seu tempo e a sociedade que o abriga. É por aí que MB segue, ciente de que sua poesia é mais que o olhar contemplativo, apaixonado pela condição humana. Sua poesia é participativa, encontra a alteridade porque nasce de um olhar vidente que se comove, como neste poema:

#### Visita

Na cela de Pedro Norato, 23 anos de reclusão  
a morte sesteava de pernas abertas...  
Dentre grades se alga, ele!  
Tem o sono praguejado de coxas.  
Contou que achara a mulher dentro de um po te e a  
bebeu.  
Sem amor é que encontramos com Deus, -- me diz.  
O mundo não é perfeito como um cavalo, -- me diz.  
Vê trinos de água nos relógios  
E para moscas bate continência.

Eu volto de sarjeta para casa. (A A, 59)

A morte antropomorfizada dividindo a cela com o preso, o non-sense de que se reveste o crime cometido, as verdades e as atitudes do preso arrancam o poeta de sua subjetividade, levando-o a viver na pele o sofrimento do outro. A imagem poética que traduz o crime o desrealiza e o insere no absurdo da miséria social. O acaso e o crime referido com um verbo que semantiza uma necessidade natural mostram a diferenciação social e o que para nós constitui uma violência, para ele é um acontecimento comum. O poeta fica nadificado diante de tal situação, mais do que o próprio preso, porque para este a realidade já perdeu o sentido, não tem nexos. Livre da lógica e da

<sup>37</sup> PAZ, O. (1976), p. 52



racionalidade, o mundo que ele habita é o da fantasia que se funde com o das crianças, dos bêbados, dos loucos e dos poetas. Voltar de sarjeta para casa é se reduzir a nada, à medida que participa da miséria do outro. O encontro do homem com o nada também passa pelo outro. Não sendo indiferente com o que acontece com o próximo, o poeta alia a condição existencial à social.

Nesse sentido, podemos delinear o comprometimento de sua poética com o homem, iniciado em Poemas concebidos sem pecado, onde se registra referencialmente a vida degradada das personagens de sua infância. O que importa aí é o conteúdo, o realismo duro do sofrimento das pessoas. Passando por Gramática expositiva do chão, quando a metalinguagem assume a forma de crítica e escárnio à sociedade que desmumaniza a pessoa, e chega ao Matéria de poesia, livro em que se faz a escolha pelas coisas do chão, gesto que nega o mundo e, simultaneamente, o reconstrói. Em arranjos para assobio e Livro de pré-coisas, seus dois últimos livros, são trazidos para os textos os tipos inúteis que vivem à margem da sociedade: Bernardão, Aniceto, João.

Nos "Retratos a carvão" de Poemas concebidos sem pecado, o olhar do poeta se reveste de uma humanidade e de um realismo pungentes ao delinear as personagens extraídas de sua infância no Mato Grosso. São Cláudio, Polina, Sebastião, Antoninha-me-leva, gentes que andam pelo residual da vida, marginalizadas e espoliadas de uma existência digna. Vejamos um desses retratos:

Antoninha-me-leva

Outro caso é o de Antoninha-me-leva:

mora num rancho no meio do mato e à noite recebe os vaqueiros tem vez que de três e até de quatro comitivas.

Ela sozinha!

Um dia a preta Bonifácia quis ajudá-la e morreu  
Foi enterrada no terreiro com seu casaco de flores.  
Nessa noite Antoninha folgou.

Há muitas maneiras de viver mas essa de Antoninha  
era de morte!

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 noite! (A A, 67)

A linguagem prosaica, agarrada no referente, a ausência das imagens e o humor traçam o retrato patético da miséria. No seu realismo o que importa é o conteúdo e não a forma. O sofrimento e a degradação de Antoninha ocupam todos os horizontes possíveis de transfiguração da linguagem. O título da série mesmo já propõe que são retratos. Então, a palavra busca a iconicidade, quer destruir seu caráter vicário que permite a transfiguração poética, para ser a própria realidade.

Prostituir-se para sobreviver encarna o extremo da degradação humana. Levar a exploração do corpo como mercadoria ao paroxismo, é viver da própria morte como esta nestes versos: Há muitas maneiras de viver mas essa de Antoninha/era de morte! Porém, mesmo nessa situação precária de existência há a solidariedade que é um indício do humano nesses personagens de MB. A forma inferior de vida que elas levam é resultado de um sistema que não dá ao homem o direito mínimo de um trabalho para viver com dignidade. É verdade que estes aspectos se acentuam escandalosamente nos países capitalistas do terceiro mundo, mas a sua gravidade transcende as discussões de ideologias políticas e econômicas para se filiar à



restauração da humanidade do homem. A fome, o homem como lobo do próprio homem, a sua desumanização pelo trabalho maquinal, a miséria extrema e uma minoria subjugando e explorando uma maioria são questões que serão resolvidas quando o homem reconciliar com sua humanidade e a verdade de que é um ser que está-com-os-outros, heideggerianamente falando, no mundo.

A introdução da função conativa da linguagem -- o poeta interpela alguém em "titio" -- instala a ironia e o humor parodísticos, ao mesmo tempo que coloca o problema da miséria num nível acima da divisão do mundo em ideologias políticas. O outro interpelado pelo poeta aparece como provável emissor de um discurso -- ausente no texto, mas que se presentifica na interpelação -- que é parafrase do discurso do poder. O poeta nega este discurso: indiciado em "sectarismo" e fome como invenção de comunistas, busca a diferença porque nela está a verdadeira realidade, apresentada na primeira e na segunda estrofe. De acordo com Afonso Romano de Sant'Anna, a paráfrase é a fala do mesmo, do idêntico e numa ideologia dominante, ela é a continuidade. Enquanto que a paródia é a fala do outro e da diferença. Do lado da contra-ideologia, ela é a descontinuidade<sup>38</sup>. Esta idéia corrobora com o que colocamos. MB viabiliza a descontinuidade à medida que aponta para o discurso que forja a verdade ao distorcer o real. Escamotear a fome e o sofrimento, dizendo que é invenção ou proselitismo, é próprio do discurso ideológico de quem tem o poder. Ao chamá-lo para o texto negando-o, instala-se uma ruptura e desemboca no humor dos últimos versos que revela uma certa impotência diante da degradação do outro. Neste sentido, o poeta passa a bus-

<sup>38</sup> Cf SANT'ANNA, A. R. (1985) P. 28-9

car uma linguagem às avessas, alquímica, que não seja paráfrase do discurso de uma sociedade que oprime a pessoa e não se dá conta da saturação de sua linguagem como evidenciam estes versos:

Estadistas gastavam nos coretos frases furadas  
já com vareja no ânus. (M P, 46)

A linguagem quando deixa de ser criação e criadora do homem, degastada em suas iluminações essentes, reduzindo-se apenas a um utensílio, se transforma em mercadoria. Reificada, ela remete para a sua decadência e da sociedade que a utiliza. Nos versos acima, é significativo o emprego do verbo gastar -- recorrência primeira da sociedade consumista -- e a animalização da linguagem, ressaltando uma parte não enobrecedora do homem. E mais, se imiscui nos versos a crítica irônica e mordaz pela contraposição do baixo e do alto. A referência corrente da palavra estadista designa o homem público que se destaca pela atuação política e administrativa em um país. No entanto, este sentido é destruído pela articulação do restante dos versos. O sintagma verbal, a circunstância do lugar e a "frase furada" se inadequam ao seu usuário e acena para a demagogia, o artificialismo do homem que sequer percebe a mudança da realidade.

MB ainda traça em Poemas concebidos sem pecado outros retratos como o de Polina Um bicho muito pretinho com pouca experiência de sofrimento/ Mas para a sua idade o suficiente (P C S P, 63); Cláudio que dividia com um jacaré a sua pobreza; Inácio-Rubafo, comedor de lodo; Maria-pelego-preto, outra prostituta. São personagens que não são criações de linguagem,



eles saem da vida, da realidade vivenciada pelo poeta. Segundo Ernst Fischer, "Numa sociedade em decadência, a arte, para ser verdadeira, precisa refletir também a decadência. Mas, a menos que ela queira ser infiel à sua função social, a arte precisa mostrar o mundo como possível de ser mudado. E ajudar a mudá-lo."<sup>39</sup> Estas palavras elucidam o que pensamos sobre a poesia de MB. Ao tematizar as escórias, as mazelas e a miséria humanas, ele desnuda as feridas da sociedade, sem dar à poesia um caráter panfletário, e sim, se delega um engajamento humanístico que busca a transformação social do homem e do mundo. Se na sua primeira fase a linguagem é mais clara quanto mais escura a situação miserável dos personagens que tematiza, se deve a uma indefinição poética, a pouca vivência da artesanaria do poema e, talvez quem sabe, ao coração ainda em juventude que quer o imediato e o concreto nas resoluções dos problemas que afligem o homem. Assim, a realidade fala mais do que a linguagem. Esta não é percebida como capaz de transformar o mundo que nomeia e dá sentido. A partir de Compêndio para uso dos pássaros, o poeta descobre a linguagem como força irrigadora de uma transformação que não repete o discurso do mesmo que, talvez, a persistência na transparência da linguagem de Poemas concebidos sem pecado o levasse. Em Matéria de poesia, esta descoberta se consolida a nível de forma e conteúdo. MB volta o seu olhar vidente para as coisas do chão, eleva à condição de poesia o que a sociedade renega e o que já enviou para o lixo. É no monturo de lixo da sociedade consumista que ele colhe com humildade e ternura o "puro traste em flor" para a sua alquimia poética. As associações

<sup>39</sup> FISCHER, E. (1983), p. 58

surrealistas, o onírico expondo o avesso do homem e das coisas e a linguagem carreando transtornadamente a realidade são fusionados para desabrocharem em imagens alquímicas. Poesia pura que se inscreve na eternidade ao encerrar todos os significados possíveis e mais um.

A consciência crítica do real já se manifesta em MB através da metalinguagem. O questionamento do fazer poético inserido no sendo do poema implica um questionamento do mundo. Dizer sobre o poema é dizer o mundo. O poeta não fecha o texto forjado numa existência só de linguagem, antes o abre para que texto e contexto se entrelacem e se expressem mutuamente. Em Gramática expositiva do chão, a textura metalingüística se volta para a situação do ser desagregado na sociedade, mais especificamente do homem-poeta. A primeira parte do livro intitulada "Protocolo vegetal", trata da prisão de um homem que possibilita a descoberta de um caderno de poemas e, conseqüentemente, de seu autor que é o próprio preso. A sua prisão, os seus bens inúteis apreendidos na casa vasculhada e os depoimentos insólitos de seus amigos à polícia configuram a insignificância e a niilização do poeta e o absurdo de sua prisão, uma vez que não fica claro o motivo dela se efetuar. Podemos até cogitar alguns motivos: será por ele ter entrado na prática do limo? Será por ler Marx? Ou por ser "encantador de palavras"? Ou ainda por ser inútil? Não se sabe. Se relacionarmos o conteúdo do livro com a época de sua primeira publicação, 1966, encontraremos muitos pontos de contato com o momento político-social que o Brasil vivia. Mas, se na sua primeira parte a metalinguagem se torna uma alegoria da realidade, na quinta parte do livro, a sociedade é desvelada e aparece vinculada à máquina, peça que mais a define:



OUTRA MÁQUINA:  
A MÁQUINA SEGUNDO H.V.  
O JORNALISTA

A Máquina moe carne  
excorgita  
atrai braços para a lavoura  
não faz atrás da casa  
usa artefatos de couro  
cria pessoas à sua imagem e semelhança  
e aceita encomenda de fora

A Máquina  
funciona como fole de vai e vem  
incrementa a produção do vômito espacial  
e da farinha de mandioca  
e influi na bolsa  
faz encostamento de espáduas  
e menstrua nos pardais

A Máquina  
trabalha com secos e molhados  
é ninfômana  
agarra seus homens  
vai a chãs de caridade  
ajuda os mais fracos a passarem fome  
e dá às crianças o direito inalienável ao  
sofrimento na forma e de acordo com  
a lei e as possibilidades de cada uma.  
(...) (G E C, 43)

Contrapondo-se à "Máquina de chilrear e seu uso doméstico" -- por isso ela é referida como outra -- que já analisamos, a máquina do jornalista H.V. pertence ao universo do capital, da sociedade mercantilista que emerge nos grandes jornais. A configuração da máquina é polarizada em dois extremos: a deificação e o rebaixamento para o cômico e o grotesco. A sua onipresença e onipotência fazem com que participe da mais primária forma de trabalho, indiciada em "braços para a lavoura", até a mais avançada tecnologia, explícita em "a produção do vômito espacial". O primeiro indício da deificação se apresenta na grafia de seu nome, a letra inicial é grafada com maiúscula. Deificada, ela repete o gesto primordial de Deus no Gênesis ao criar, se projetar e se semelhar às pessoas.

O domínio da máquina é rebaixado ao grotesco e ao cômico quando se articula a outra tensão do texto. O que a deifica é o que a antropomorfiza: ela está presente em cada homem que age em seu nome. Fundem-se o humano e o inumano, tornando-a grotesca. O cômico vem de se surpreender nela a nossa sociedade, estruturada sobre a diferenciação social, mas que diante da máquina se unifica num só princípio: produzir, gerar capital. Na sua voracidade, chega a desnudar comportamentos sociais antagônicos: a mulher ninfomaníaca e a que participa de chás de caridade. Os versos finais se decalcam de um discurso praxista, quando fica claro que só o humor pode fazer o homem escapar da impotência, pois há todo um discurso que legitima o domínio da máquina.

De acordo com Yves Duplessis, "Desde Freud, o humor aparece claramente como uma metamorfose do espírito de insubmissão, uma recusa de curvar-se aos preconceitos sociais: é a máscara do desespero."<sup>40</sup> Deste modo, tensionar o texto encima das desgraças da sociedade que oculta a condição inferior do homem -- veja "não faz atrás da casa" -- e ao mesmo tempo o desumaniza, ao aliená-lo de sua identidade e submetê-lo a uma estrutura impulsionada pelo capital, é praticar a rebeldia, dar à palavra mais do que uma dimensão poética, é fazê-la atuar na realidade concreta. Diante de uma situação sem saída que deixa o homem impotente, configurar o real sob a ótica do humor é escapar-se da niilização e desvelar o que se esconde por trás de uma realidade forjada. O que já é uma tentativa de furar esta realidade cristalizada.

A condição existencial do homem está ligada à sua con-

<sup>40</sup> DUPLESSIS, Y. (1963), p.26.



dição social. Na definição de trapo, MB mobiliza estes dois aspectos:

Trapo; s.m.

Pessoa que tendo passado muito trabalho e fome  
deambula com olhar de água-suja no meio das ruínas  
Quem as aves preferem para fazer seus ninhos  
Diz-se também de quando um homem caminha para  
nada (A A, 39)

Os sinônimos que o poeta dá para "trapo" resumem o seu olhar na condição humana: a pessoa em estado de miséria, a marginalizada que comunga com a simplicidade franciscana e a pessoa em sua existência diante do nada. A subversão poética do significado dicionário realizada pelos verbetes metalingüísticos manoelinos é organizada através do processo cubista de multifacetação do objeto para apreendê-lo em totalidade. Na definição acima, a condição humana é visualizada sob três ângulos. MB multifaceta a palavra "trapo" aglutinando nela as variações do ser humano. A primeira colagem semântica se associa à pessoa em condição social precária e se encaminha para o sentido da segunda colagem. O sujeito da segunda definição é o homem inútil, já desligado da engrenagem social. O terceiro sentido para "trapo" chega até a ser um acréscimo, como sugere o "também". Refere-se à condição existencial do ser.

Ao recriar a palavra e incluir nela uma pluralidade semântica, o poeta torna o real móbil, captável em suas várias irradiações, especificamente no caso de "trapo", desmonta-o naquilo que a própria linguagem pode ocultar: a verdadeira condição sócio-existencial da pessoa.

Prosseguindo nosso estudo, analisaremos os personagens que referem a uma das definições de "trapo": Quem as aves preferem para fazer seus ninhos, pessoas que não são idiotas

programados como nós, como diz o poeta em Livro de pré-coi-  
sas. Elas mudam de nome na viagem pelos seus livros, mas pa-  
recem ser as mesmas no comungar com o chão. E se identificam  
com os poetas em seu estado de despojamento. É Aniceto, em  
Arranjos para assobio, Bernardão, em Livro de pré-coisas,  
João e Gedeão em Matéria de poesia. São seres que se aderem  
à natureza, vivem no residual, à margem da sociedade, mas  
guardam uma simplicidade e um convívio verdadeiro com as  
coisas comoventes. Veja este fragmento:

Ai abandono de côcoras! Esse bugre Aniceto quase não  
pára de pé como os cadarços mas usa um instrumento de  
voar que prende nos cabelos como os poetas. (A A, 43)

A identificação com os poetas na imagem que parece ser tirada  
dos enfeitos que a mulher prende nos cabelos, se associa ao  
infinito, à liberdade, ao aéreo que, por sua vez, cinge para a sua  
semântica a imaginação, a fantasia. No poema "Sujeito" de  
Arranjos para assobio, o poeta fala de um sujeito ordinário  
que se não é seu duplo, reflete alguns fragmentos de seu ser:

Tocava a fome a 12 bocas  
E achava mais importante fundar um verso  
do que uma Usina Atômica!  
Era um sujeito ordinário. (A A, 57)

Diante do belicismo instalado no mundo, fundar um verso em  
vez de uma usina parece dissonante, principalmente se consi-  
derarmos a situação do poeta e da poesia na sociedade. Como  
observa Octavio Paz, "Condenado a viver no subsolo da his-  
tória, a solidão define o poeta moderno. Embora nenhum decre-  
to o obrigue a deixar a sua terra, é um desterrado. (...) 0



exercício da poesia pode ser uma distração ou uma enfermidade, nunca uma profissão: O poeta não trabalha nem produz. Por isso os poemas não valem nada: não são produtos suscetíveis de intercâmbio mercantil."<sup>41</sup> O poeta e a poesia são tão inúteis para a sociedade que vive do intercâmbio mercantil quanto os tipos delineados por MB. Longe de ser algo que produz lucro, escolhendo falar justamente do que a sociedade nega e transfigurando ao máximo o real, a poesia manoelina nega a palavra como mercadoria e confere legitimidade social e ela ao tematizar o homem em sua existência social degradada, ao fazer dela matéria de poesia. MB não pede em seus textos que se olhe para esses homens, sim os transforma em poesia em meio a tanta matéria nobre que poderia ser poetizada. É neste sentido que ele urde o mundo às avessas, invés do realismo que talvez reproduzisse o discurso instituído. O poeta busca o que a sociedade desterrou do homem: o onírico, o mundo imaginário. E a sua atitude se torna mais crítica ainda, quando poetiza o que não tem valor, o que já foi destituído de melhor valia: as sucatas, os detritos. Por isso, o poeta vai dizer através de João, um de seus personagens:

-- Você sabe o que se faz pra virar poesia, João?

-- A gente é preciso de ser traste.

Poesia é a loucura das palavras

(...)

É nos rotos que os passarinhos acampam!

Só empôs de virar traste que o homem é poesia... (M P, 30)

Na poesia afluirá o sonho, as forças da imaginação, livres do condicionamento lógico. Mas, mesmo assim, diz João, usado até

<sup>41</sup> PAZ, O. (1976), p.84-5

o orgasmo:

-- Estou apto a trapo!

A gente é rascunho de pássaro

Não acabaram de fazer... (M P, 29)

Apenas um esboço de liberdade, estes seres despojados se confundem com o homem primitivo. É o caso de Bernardo, "0 personagem", como o poeta o chama, de Livro de pré-coisas. Como se trata de um texto longo, o fragmentaremos:

#### 1. No presente

Quando de primeiro o homem era sô, Bernardo era. Veio de longe com sua pré-história.

(...)

De dentro de seus cabelos, onde guarda seu fumo, seus sacos de vidro, seus espelinhos, -- nascem pregos primaveris!

(...)

É muito apoderado pelo chão esse Bernardo.

(...)

Com bichos de escama conversa. Ouve de longe a botação de um ovo de jacaroa.

(...)

Passarinhos do mato bentivi João-ferreira, sentam no ombro desse bandarria para catar imundície, orvalho insetos.

(...)

No pátio cachorro acua ele. (Pessoas com ar de quelônio cachorro descompreende.) Galinhas bicoram seu casco.

(...)

Bernardo está pronto a poema. Passa um rio gorgeado por perto. Com as mãos aplaina as águas.

Deus abrange ele. (L P C, 41-2)

Bernardo se confunde com as coisas do chão. Integrado à natureza, o tempo em que se dá o seu ser é mítico. A imagem do segundo fragmento -- "os pregos primaveris" nascendo nos poemas -- remete para Aniceto e o identifica com o poeta, porque Bernardo, como o poeta, restaura o mágico das coisas que a realidade lógica suprime.

Na sua condição de traste, de inútil, ele é matéria de poema. As imagens aconsteladas em torno de Bernardo em estado



de poema -- "rio gorgeado" e mãos a aplainar as águas, nos lembrando as águas primordiais -- alquimizam a realidade. Veja em "rio gorgeado" a flutuação efervescente de possíveis significados em alquimia: pássaro, canto do pássaro, ruído do rio, rio que sofreu a ação de gorgear. Enfim, podemos dizer que o rio canta, mas se canta já não é mais rio, e também já não é mais pássaro. Eis a imagem alquímica que escorrega à indagação lógica e redutora do crítico e se abre ao infinito ao se fechar naquilo que Octavio Paz disse e já citamos aqui: "A imagem explica-se a si mesma." Ou ainda Luiz Busato: "Por meio da imagem o universo se desvela uno e múltiplo, uma estrutura fechada para se prolongar em infinitos sentidos, pois todas as coisas nos remetem umas às outras."<sup>42</sup> Para apreender esta poesia só é possível com o corpo, prescrição do poeta. Em comunhão com este real criado pelas imagens, Bernardo a qualquer momento vira poema. Poema manoelino.

Os poemas de MB se tornam mais urdidos, mais densos quanto mais o espaço textual recebe a matéria inútil. Os escombros, os restolhos, o "cerco de insignificância" que Bernardo diz existir em seu em torno são os referentes que MB alquimiza em poesia. O "Aproveitamento de materiais e passarinhos de uma demolição", evidenciado em um subtítulo de Matéria de poesia, e a experiência de restolho que ele aprende com o sabiã refletem a visão do mundo fragmentado, como o poeta frisa neste trecho de uma entrevista: "Sou mais a palavra arrombada a ponto de escombros. Sou mais a palavra a ponto de entulho ou traste. Li em Chestov que a partir de Dostoievski os escritores começam a luta por destruir a realidade. Agora a nossa realidade se desmorona. Despençam-se

<sup>42</sup> Busato, L. (1978), p. 17

deuses, valores, paredes... Estamos entre ruínas. A nós, poetas destes tempos, cabe falar dos morcegos que voam por dentro dessas ruínas. Dos restos humanos fazendo discursos sozinhos nas ruas. A nós cabe falar do lixo sobrado e dos rios podres que correm por dentro de nós e das casas. Aos poetas do futuro caberá a reconstrução -- se houver reconstrução. Porém, a nós, -- a nós, sem dúvida -- resta falar dos fragmentos, do homem fragmetado que, perdendo suas credices, perdeu sua unidade interior."<sup>43</sup> Assim, os bens do poeta serão:

Os bens do poeta: um fazedor de inutensílios, um travador de amanhecer, uma teologia do traste, uma folha de assobiar um alicate cremoso, uma escória de brilhante, um parafuso de veludo e um lado primaveril. (A A, 26)

Os bens enumerados se assemelham a ferramentas de um trabalhador artesanal que tem em teologia do traste o seu manual de instrução. Mas, veja como o poeta, no imbricamento da imagem, destrói a possível praticidade dos objetos enumerados, conciliando-os com a matéria inútil de que erige a sua poética. "Fazedor", "travador", "teologia", "folha", "alicate", "brilhante" e "parafuso" são referentes de uma realidade concreta, ligados à atividade humana. No entanto, o que o poeta fusiona neles rompe com esta referencialidade e os instala no espaço do poético.

Carregado dessas ferramentas, o poeta vai recolher as sucatas, os dejetos, as coisas do chão no repositório textual e alquimizá-los em pura poesia. Assim, se transformam em matéria poética: terreno de 10 x 20, besouros abstêmios, detritos semoventes, latas, grilos, enfim, os "nervos do en-

<sup>43</sup> BARROS, M. In: GUIZZO, J.O. (1975/77), p.147-8



lho" ou "O que é bom para o lixo é bom para a poesia" (M P, 18). Nesta prática do chão, de ciscar e catar os objetos sem valia e elevá-los à condição de poesia, o poeta de "caramujo-flor" sofre a metamorfose para "sabiã":

#### XIV

No chão, entre raízes de inseto, esma e cisca o sabiã.  
É um sabiã de terreiro.  
Até junto de casa, nos podres dos baldrames, vem  
apanhar grilos gordos.  
No remexer do cisco adquire experiência de restolho.  
Tem uma dimensão além de pássaro, ele!  
Talvez um desvio de poeta na voz.  
Influi na doçura de seu canto o gosto que pratica de ser  
uma pequena coisa infinita do chão.  
Nas fendas do insignificante ele procura grãos de sol.  
A essa vida em larvas que lateja debaixo das árvorez o  
sabiã se entrega.  
Aqui desabrocham corolas de jias!  
Aqui apodrecem os vãos.  
Sua pequena voz se umedece de ínfimos adornos.  
Seu canto é o próprio sol tocado na flauta!  
Serve de encosto pros corgos.  
Do barranco uma rã lhe entarda os olhos.  
Esse ente constrói o álaque.  
É intenso e garrulo: como quem visse a aba verde das  
horas.  
É ínvio e ardente o que o sabiã não diz.  
E tem espessura de amor. (A A, 28)

O "sabiã" é expressão da leitura do chão feita pelo poeta. O seu gesto de ciscar, viver em contato com os detritos, tirar dali a sua sobrevivência e contaminar o seu canto desta atividade identificam-no com o poeta a ponto de se fundirem quando o "sabiã" perde a sua condição de ave e se antropomorfiza poeticamente nestes versos: Tem uma dimensão além de pássaro, ele! / Talvez um desvio de poeta na voz.

Se o "sabiã" cata os detritos do chão, o poeta como sabiã da palavra, vai ciscar os detritos da linguagem, as frases feitas, desgastadas, os clichês. É o que vamos analisar agora.

### 3.3. Raiz de minha fala chama escombros

A escolha de uma poética que tematiza os resíduos do humano e da realidade reflete na modalidade de linguagem que constitui a textura dos versos. Um dos fios a tecer o avesso da poética manuelina é o uso do clichê, das frases feitas já em escombros. Esta prática insere nos poemas a consciência do fazer poético, como ele nos diz neste fragmento: "Sinto orgasmo nessa tarefa de refazer-me. Pegar certas palavras já muito usadas, como as velhas prostitutas, decaídas, sujas de sangue e esterco -- pegar essas palavras e arrumá-las num poema, de forma que adquiram nova virgindade. Salvá-las assim de morte clichê. Não tenho outro gosto maior do que descobrir para algumas palavras relações desuetas e até anômalas."<sup>44</sup> Ele busca nos dejetos lingüísticos as frases gastas para restaurar nelas os significados reveladores das pulsações mágicas do homem.

No poema XI de Arranjos para assobio, a paisagem verbal é configurada com coisas sem valor da realidade concreta e com resíduos de frases estereotipadas que são atráídas por um verso destacado por letras maiúsculas. A organização textual se processa em torno do verso que é decalcado de anúncios comerciais:

#### XI

coisinhas: osso de borboleta pedras  
com que as lavadeiras usam o rio  
pessoa adaptada à fome e o mar  
encostado em seus andrajos como um tordo!  
o hino da borra escova  
sem motor ACEITA-SE ENTULHO PARA O POEMA

<sup>44</sup> BARROS, M. In: GUIZZO, J.O. (1975/77), p.146



ferrugens de sol nas crianças raízes  
 de escória na boca do poeta beira de rio  
 que é uma coisa muito passarinho!  
 ruas entortadas de vagalumes  
 traste de treze abas e seus favos empedrados de madeira  
 sujeito com ar de escolhos inseto  
 globoso de agosto árvore brotada  
 sobre uma boca em ruínas  
 retrato de sambixuga pomba estabelecida  
 no galho de uma estrela! riacho com osso de fora  
 coberto de aves pinicando  
 suas pedras indivíduo que pratica nuvens ACEITA-SE  
 ENTULHO PARA O POEMA moço que tinha  
 seu lado principal caindo água e o outro lado  
 mais pequeno tocando larvas!  
 rã de luaçal (A A, 25)

Valendo-se da técnica da escrita automática surrealista em que a realidade aos pedaços é carregada ininterruptamente para o poema, tendo o onírico como desencadeador e fio condutor, o texto se enreda de fragmentos não-poéticos da realidade concreta e de fragmentos lingüísticos degradados. O ínfimo, o imperceptível, o inútil e o nobre deteriorado -- "galho de uma estrela" -- são absorvidos pelo turbilhão do poema. Para melhor percebermos as "relações desuetas e até anômalas" que o poeta dá às palavras para restaurar a sua essência, vamos reescrever o poema apagando os signos reverberadores do poético:

coisinhas: osso de. . . . . pedras  
 com que as lavadeiras usam. . . . .  
 pessoa adaptada à . . . . . e o mar  
 encostado. . . . . com um. . . .  
 o hino da . . . . . escova  
 . . . . . ACEITA-SE. . . . .  
 ferrugem de . . . . . raízes  
 de . . . . . beira de rio  
 que é uma coisa muito . . . . . ruas  
 entortadas. . . . .  
 traste de . . . . . favos empedrados. . . . .  
 sujeito com ar. . . . . inseto  
 . . . . . árvore brotada  
 sobre uma. . . . .  
 no galho de uma. . . . . riacho com . . . .  
 coberto de aves pinicando  
 . . . . . e embostando de. . . . .  
 suas pedras indivíduo que pratica. . . . . ACEITA-SE  
 . . . . . moço que tinha  
 seu lado. . . . . caindo . . . . e outro lado  
 . . . . . tocado. . . . .  
 . . . . .

Os fragmentos frásicos acima são cristalizações da linguagem ordinária que o poeta recria ao colá-los a signos díspares que arruinam com o automatismo e articulam o inesperado, a centelha da poesia. Se preenchermos, por exemplo, as lacunas com recursos da linguagem ordinária, veja o que teríamos:

coisinhas: osso de galinha pedras  
 com que as lavadeiras usam para bater roupas  
 pessoa adaptada à situação e o mar  
 encostado na janela do quarto como uma imensidão azul  
 o hino da escola escova  
 sem cerdas ACEITA-SE BALCONISTA

E assim poderíamos ir completando as lacunas com combinações-clichês. Teríamos aí um empilhamento de frases prosaicas onde não mais vibrariam o mistério, a poesia e a capacidade de criar do homem. A linguagem está apenas na preponderância de seu valor de utensílio, sem as impregnações oníricas e as vibrações humanas do ser que deveria habitá-la, heideggerianamente lembrando. Desta maneira, o poeta retrabalha a linguagem, a obtém aos escombros, dota-a de um imã e a entrega ao imaginário para que atraia as mais inconciliáveis realidades oníricas e se desenvolva em fragmentos alquímicos de poesia como a imagem síntese no final do texto. O poema assim concebido encadeia irradiações de novos sentidos para as palavras. Não resta dúvida que a linguagem poética tem na linguagem ordinária o seu suporte. Porém, o que queremos mostrar em MB, é que a frase degradada é plenamente perceptível, tornando possível destacá-la do verso, o que faz com que se produza um choque na percepção do leitor, introduzindo-o, através do conhecido, no desconhecido, criando relações novas para o já corrompido de qualquer contaminação significativa. Veja, por exemplo, a colisão que se dá neste fragmento: pomba estabele-



cida/no galho de uma estrela! São plenamente perceptíveis os segmentos frásicos da prosa vulgar -- "estabelecida" e "galho de" --, mas o poeta lhes justapõe realidades que entram em choque com suas fluências correntes. O mais interessante é que percebemos estes, vamos dizer, "corpos estranhos" inseridos nos versos como uma colagem, visão que nos desconforta tanto quanto os quadros de colagem cubista. Por outro lado, a justaposição destes fragmentos cria uma nova realidade surgida dos estilhaços de sua colisão.

Antônio Cândido e Gilda de Melo em análise do poema "Balada das três mulheres do sabonete Araxá" de Manuel Bandeira, identificam nele a colagem, técnica de composição tanto do Surrealismo quanto do Cubismo, que consiste em introduzir na tela elementos estranhos à pintura como detritos, botões, etc. No texto de Manuel Bandeira são justapostos à prosa vulgar versos gastos buscados na tradição poética e reunidos ao anúncio do sabonete. Segundo eles, o sopro da poesia é insuflado nestes detritos de linguagem, promovendo-os novamente à condição poética.<sup>45</sup> Este mesmo procedimento vamos encontrar em MB. Trechos frásicos reificados são justapostos a elementos estranhos à sua linearidade. Principalmente o poeta articula referentes concretos que se projetam na imaginação visual do leitor, o que o aproxima ainda mais dos quadros cubistas feitos com colagem de material concreto:

1. Um João foi tido por concha  
atrapalhava muito ser árvore -- assim como  
atrapalhava muito estar colado em alguma pedra.

Seu rosto era trancado com dobradiças de ferro

<sup>45</sup> Cf CÂNDIDO, A. & MELO, G. de. In: BANDEIRA, M. (1986), p.20

para não entrar cachorro.  
 Só um poço merejava por fora dele  
 e sapos descangotados de luar... (M P, 27-8)

Partindo de segmentos frásicos prosaicos e justapondo-os a outros que os contraria, MB embora não destrua os elos lógicos da sintaxe, desconecta a semântica, deixando-a em pane. Veja que não há uma linearidade de sentido para estes versos. O leitor os decodifica e convive prosaicamente com eles até certa altura, quando, abruptamente, é jogado no sem-sentido e só recobra a noção da realidade textual ao se aperceber que está diante do poético, do novo, de novas possibilidades de significado. Desta maneira, MB desaliena a linguagem da reificação e insufla-lhe alma nova, germinações de fantasia e a força criadora do homem.

Haroldo de Campos em um estudo da poesia de Oswald de Andrade chama esse tipo de frase pré-moldada, retirada do repertório coloquial ou da tradição literária de ready-made lingüístico, equivalente ao ready-made das artes plásticas criado nos primeiros anos da segunda década deste século por Marcel Duchamp.<sup>46</sup> O ready-made de Duchamp consiste em elevar à categoria artística objetos fabricados, utensílios domésticos como um porta-garrafa ou um urinol em que o autor assina embaixo. Ou então, introduzir elementos novos em um objeto estético já consagrado, como é o caso de bigode na "Gioconda" de Leonardo da Vinci. "O ready-made contém em si ao mesmo tempo, elementos de destruição e de construção, de desordem e de nova ordem."<sup>47</sup> Esta colocação reforça o pensamento que

<sup>46</sup> Cf CAMPOS, H. In: ANDRADE, O.de. (1972), p.31

<sup>47</sup> Idem, p.31



estamos desenvolvendo e se associa ao que MB disse páginas  
atrás sobre a função da poesia e do seu gesto de restaurar  
a virtualidade semântica da palavra ao salvá-la da "morte  
clichê". O poeta ao fragmentar o ready-made lingüístico na  
sua horizontalidade e justapor a ele uma possibilidade do  
poético, o desambienta, criando um novo contexto que inaugura  
o poético:

Nunca sabia direito qual o período necessário para um sa-  
pato ser árvore. Muito menos era capaz de dizer qual a  
quantidade que uma pessoa necessita para que o  
lodo apareça um suas paredes. (grifo nosso) (A A, 19)

Fragmento do poema V de Arranjos para assobio, o poeta parte  
de frases degradadas para recarregá-las de nova carga emotiva,  
aliás de um lirismo estranho, avesso a um incendiamento epi-  
dêmico. O primeiro ready-made sublinhado começa a ser des-  
truído a partir de "sapato", ideologicamente cortado, vale  
dizer, para ser totalmente arrasado em "ser árvore". Os sig-  
nos dos versos vão encadeando codificações tão comuns e prá-  
ticas que se tornam imperceptíveis. Porém, a transitividade  
de "sapato" para "árvore" corta a linearidade dos versos e  
se faz necessária uma releitura deles, já com o pensamento  
preparado para o elemento destruidor. A desambientação  
que "árvore" cria para o ready-made emite irradiações inusita-  
das de sentido detrás para frente, e o leitor tem que retomar  
o verso no início, contando com esta nova possibilidade de  
sentido. É aí que o ready-made constrói ao ser elemento que  
possibilita um novo espaço para a linguagem: o poético.

Já no segundo trecho sublinhado, a desambientação co-  
meça em "chuva" e "pessoa" para se converter em absurdo na  
combinação de "pessoa", "lodo" e "paredes". MB recria a lin-

guagem e, em decorrência, a dimensão poética do homem, capacitando-o a relacionar poeticamente com o mundo.

Aparece, também, na poesia manoelina uma recorrência de ditados, uma das formas simples estudadas por Andre Jolles. O ditado, como todas as formas simples, se produz na linguagem e promana de um labor da própria língua, sem a intervenção de um poeta.<sup>47</sup> Citemos alguns:

Desamarrar cachorro com linguça (M P, 22)

Sô as dúvidas santificam (M P, 34)

bota azeitona na empada dos outros (G E C, 44)

Até as pessoas sem eira nem vaca se alegram (L P C, 32)

Como podemos notar, os ditados são recriados com a introdução de um elemento novo que os descrystaliza, jogando-os para o pólo oposto aos seus significados correntes. De acordo com Andre Jolles, as formas simples querem dizer e significar o ser e o acontecimento.<sup>48</sup> À medida que o poeta os recolhe do patrimônio lingüístico, os leva para o poema e os recria, ele dá uma nova dimensão à realidade que eles referencializam. No primeiro exemplo, a forma simples recriada destrói o sentido da forma original e destrói também o seu próprio sentido. O ditado se autodestrói como expressão de um significado alienado à coletividade e, radical, se vale de um sufixo negativo para criar o seu contrário. Mas, este significado também se destrói. "Amarrar cachorro" é o oposto de "desamarrar cachorro", mas "desamarrar com linguça" parece absurdo e atinge uma dimensão além do sentido primeiro do ditado referido. Ago-

<sup>47</sup> JOLLES, A. (1976), p.20

<sup>48</sup> Idem, p.46



ra, veja o último exemplo. Retirado do texto "Mundo renovado", já citado no nosso trabalho, só para contextualizá-lo e estendê-lo melhor, o texto fala da alegria que a chuva proporciona às gentes pantaneiras. O original do ditado é "pessoa sem eira nem beira" e usado para referir-se a quem não tem recurso, vive na miséria. A riqueza da região do pantanal, talvez a maior, é a pecuária. Na recriação do ditado, MB especifica a falta deste bem material, excluindo do espaço textual qualquer outra possibilidade de conotação. É como se dissesse que quem não tem vaca no pantanal ou vive na miséria ou é peão assalariado.

Restringindo a virtualidade semântica do ditado ou instalando-o no absurdo, de qualquer maneira o poeta pratica a sua alquimia verbal. E mais ainda, nos mostra que essas formas cristalizadas, seja o clichê, seja o ditado, estão diretamente ligadas à degradação da linguagem e, conseqüentemente, do homem. A sua recuperação no poema reforça a idéia de que a poesia é meio capaz de restaurar a dignidade do homem.

Retomando as idéias desenvolvidas neste capítulo para fechá-lo, nós vimos que a alquimia de MB começa por fazer uma leitura da realidade através do chão e suas coisas, da água e da busca da fusão dos reinos vegetal, mineral e animal. O poeta se volta para as coisas com um olhar vidente que põe a descoberto o mistério de todos os seres e lê os mitos e as simbologias reveladores da alma humana. E vai mais fundo nesta averiguação ao fusionar as realidades descobertas, objetivando-as em imagens alquímicas emergentes dos recônditos oníricos do ser. O poeta se engaja na condição humana e busca com sua leitura do mundo, sua vidência que atinge até o princípio da Criação do mundo, jogar luzes e clarear a exis-

tência humana, suas angústias, sua solidão e miséria. MB pega o homem pela raiz, desde quando era só o verbo até chegar ao homem fragmentado do século XX, vivendo as crises mais complexas, oriundas do medo da guerra, da desumanização do trabalho, da falta de nexos para a vida, da ânsia do desconhecido.

O homem socialmente inútil e os detritos da realidade reúnem-se no poema. É a opção de MB pelos restolhos já que Restolhos tem mais força que um tronco (L P C, 60). O poema os recebe com humildade e os transfaz em matéria alquímica.

Juntam-se ainda aos resíduos do humano e da realidade, os resíduos da linguagem que são configuração do humano no homem e científica o humano ao próprio homem. Dimensioná-los de poesia é levar de volta para casa o ser, tentar conciliá-lo com sua interioridade e, assim, com o mundo. Toda essa matéria de poesia MB alquimiza, inserindo na textura dos versos o movimento da espiral: o eterno vir a ser das coisas do qual a poesia sonha ser o permanente. A alquimia manoelina está cifrada da realidade presente e do homem em toda a história de sua humanização.



## CONCLUSÃO

Ao longo de nosso estudo, procuramos nos aproximar da poesia manoelina guiado pelas pulsações que sentimos na sua tessitura. Para a linguagem se tornar alquímica, observamos que se delineiam alguns procedimentos: a vidência instalada pelo desregramento dos sentidos, a constituição da paisagem poética com resíduos e fragmentos da realidade, a integração da poesia ao movimento cíclico da vida através da recorrência de certas figuras de simbologia cosmogônica, a transfiguração da flora e da fauna pantaneiras e a poetização do homem e da linguagem decaídos. Todos estes procedimentos são entrelaçados pela consciência do agir poético.

O universo que surge a partir da fusão e transmutação destas realidades atinge um alto grau de concentração imagética, instalando a diferença no próprio discurso poético, quando se articula uma dimensão alquímica da linguagem. Esta dimensão alquímica ocorrerá, sobretudo, em Compêndio para uso dos pássaros, Matéria de poesia, Arranjos para assobio e Livro de pré-coisas, livros que apontam para um maior amadurecimento de sua poética.

Uma constante em MB é o ver por dentro, o avesso das coisas revelado, embora pouco use o verbo ver. É um olhar demiúrgico, rente ao chão, porque se absorve na grandeza infinita de se deliciar com o ínfimo e, assim, ser capaz de perceber que Passam louros crepúsculos por dentro dos caramujos (L P C, 13) e ainda repartir um pouco de sua vidência ao nos fazer imaginar como seria um homem com um engradado de estrelas quebrado dentro dele (Cf verso na p. 64 de nosso estudo). A

medida que se torna mais vidente, ao se voltar para o chão como o caramujo-flor e ao conhecer as coisas sendo-as, MB mantém uma atitude lúdica diante do mundo e interioriza na poesia um movimento que lhe injeta vida.

Vendo mais que o homem comum e vivenciando o esfacelamento do mundo e a degradação humana ao perceber que está-no-mundo-com-o-outro, o poeta está ...apto a trapo! / A gente é rascunho de pássaro / Não acabaram de fazer... (MP, 29). Assim, ele tem a experiência da angústia, da liberdade, do nada e do outro. A atitude agora é de atuação na realidade. Mudar a vida em Rimbaud, mudar as palavras em Mallarmé, transformar o mundo em Marx, são preocupações de poetas e filósofos. Em MB, enlouquecer a palavra, pôr o fogo na linguagem, ser "verdadeiramente um ladrão de fogo" no sentido em que restaura a essência das palavras, sopra-lhes nova vida. É assim que esse poeta se recolherá ao pantanal, ao cais do Porto de Manga, para, como um vidente alquimista, inventar um novo verbo poético que transforme toda realidade que nomeia. O mesmo sonho dos alquimistas com a pedra filosofal. O mesmo sonho de Rimbaud. É a partir daí que o real que conhecemos não encontra espelhos na poesia manoelina, a não ser que se desprenda do seu enredamento lógico, esquecido que o homem também é pertencido pelo antro, pelo sonho, pela infância.

A imagem que já é cifra da condição humana em Octavio Paz, será alquímica em MB, porque transforma a linguagem, recupera o novo onde morre o velho. Não nega a realidade. Poetiza-a onde é considerada irrisória. Faz uma leitura alquímica dela para o homem. É neste sentido que MB participa do mundo e da sua reconstrução.

O nosso gesto diante do texto foi de quem aprende, de quem faz da leitura de um texto aberto e múltiplo um exercí-



cio ou pelo menos um "rascunho" de liberdade. Escolher uma das muitas virtualidades do poema é uma liberdade que o texto poético nos permite. Por outro lado, sabemos que há outras possibilidades de leitura tão ou mais pertinentes e espertas do que a nossa. Mas, de acordo com Antônio Cândido, "Interpretar é, em grande parte, usar a capacidade de arbítrio; sendo o texto uma pluralidade de significados virtuais, é definir o que se escolher entre outros. A este arbítrio o crítico junta a sua linguagem própria, as idéias e imagens que exprimem a sua visão, recobrando com elas o esqueleto do conhecimento objetivamente estabelecido".<sup>1</sup> Acreditamos que se de nós ficou um pouco nos poemas - vivências e imagens (des)cobrando suas entrelinhas - foram eles que nos suscitaram e nortearam o caminho. E mais ainda, nada concluimos. Antes, este trabalho tem a pretensão de ser apenas mais um passo dado no começo do estudo da poesia manoelina, já iniciado com o livro A loucura da palavra de José Fernandes, e outras análises aqui e ali.

Portanto, esta não é uma conclusão. Para nós, é apenas um intervalo, um tomar fôlego: Usado até o orgasmo/Estou apto a trapo. Só agora estamos pronto para começar, pois como os grilos manoelinos que escutam pelas pernas, nós sabemos o quanto é difícil respirar pelas nossas próprias mãos. E mais uma terceira. No mais, tentamos fazer por merecer esta "Oferta" em assobio:

Arcado ser,...

eu sou o apogeu do chão. Deixa passar o meu estorvo o meu trevo a minha corcova

Senhor!

(este assobio vai para todas as pessoas pertencidas pelos antros) (A A, 59)

<sup>1</sup> CÂNDIDO, A. (1964), p. 42.

## BIBLIOGRAFIA

### 1. do autor

- BARROS, Manoel de. Poesias. Rio de Janeiro, Pongetti, 1956. 69 p.
- . Compêndio para uso dos pássaros. Rio de Janeiro, São José, 1961. 60 p.
- . Matéria de poesia. Rio de Janeiro, São José, 1974. 69 p.
- . Arranjos para assobio. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1982. 61 p.
- . Livro de pré-coisas. Rio de Janeiro, Philobiblion, 1985. 94 p.

### 2. sobre o autor

- CANÇADO, José Maria. O escárnio e a ternura. Jornal Leia, São Paulo, jun. 1987. p. 19
- FERNANDES, José. A loucura da palavra. Barra do Garças, Universidade Federal de Mato Grosso/Centro Pedagógico de Barra do Garças, 1987. 93 p.
- MENEGAZZO, Maria Adélia. Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda. Dissertação de Mestrado apresentada à Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, 1º semestre de 1988. Inédita.
- WALDMAN, Berta. O mágico cerco. Jornal Leia. São Paulo, jun. 1987. p. 20
- GUIZZO, José Otávio. Com os senhores, o poeta Manoel de Barros. Dimensão. Corumbá, 5/7:145-156.

### 3. geral

- ANTUNES, Nara Maia. O jogo de espelho: Borges e a teoria da literatura. Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1982. 167 p.
- ARISTÓTELES. Arte retórica e poética. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro, Tecnoprint, /s.d./ 348 p.
- AVERBUCK, Lígia Morrone. Cobra Norato e a Revolução Caraíba. Rio de Janeiro, J. Olímpio/INL, 1985. 262 p.



- BANDEIRA, Manoel. Estrela da vida inteira. Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1986. 449 p.
- BARBOSA, João Alexandre. A metáfora crítica. São Paulo, Perspectiva, 1974. 163 p.
- BARTHES, Roland. Crítica e verdade. Trad. Geraldo Gerson de Sousa. São Paulo, Perspectiva, 1970. 234 p.
- BELLEMIN-NOEL, Jean. Psicanálise e literatura. Trad. Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini. São Paulo, Cultrix, 1983. 102 p.
- BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985. 254 p.
- . A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. Trad. José Lino Grunnewald. In: Os pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1983. p. 04-28
- BOPP, Raul. Cobra Norato e outros poemas. Rio de Janeiro Civilização Brasileira, 1984 150 p.
- BOSI, Alfredo. O ser e o tempo na poesia. São Paulo, Cultrix, 1983. 220 p.
- BRETON, Andre. Manifestos do Surrealismo. Trad. Luis Forbes. São Paulo, Brasiliense, 1985. 232 p.
- BUSATO, Luis. Montagem em Invenção de Orfeu. Rio de Janeiro, Âmbito Cultural, 1978. 131 p.
- CÂMARA CASCUDO, Luis da. Literatura oral no Brasil. Rio de Janeiro, J. Olímpio/INL, 1978. 452 p.
- CAMPOS, Haroldo de. A arte no horizonte do provável. São Paulo, Perspectiva, 1975. 237 p.
- . Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald. Poesias reunidas. Civilização Brasileira/INL, 1972. p.11-61.
- CANDIDO, Antônio. Formação da Literatura Brasileira. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1964.
- CORONE, Modesto. Metáfora e montagem. São Paulo, Perspectiva, 1974. 173 p.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Dictionaire des symboles. Paris, Robert Lafont/Jupiter, 1982. 1060 p.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. Dicionário de símbolo. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo, Editora Moraes Ltda. 1984. 614 p.
- DUPLESSIS, Yves. O surrealismo. Trad. Pierre Santos. São Paulo. Difusão Européia do Livro, 1963. 139 p.

- DUROZOI, Gérard & LECHERBONNIER, Bernard. O surrealismo. Trad Eugênia Maria Madeira Aguiar e Silva. Coimbra, Almedina, 1976. 366 p.
- ELIADE, Mircea. O mito do eterno retorno. Trad. Manuela Torres Lisboa. Lisboa, Edições 70, /s.d./ 175 p.
- . O sagrado e o profano. A essência das religiões. Trad Rogério Fernando. Lisboa, Edição Livro do Brasil, /s.d./ 237 p.
- EISENSTEIN, Serguei. Reflexões de um cineasta. Trad. Gustavo A. Doria. Rio de Janeiro, Zahar, 1969. 306 p.
- ESSLIN, Martin. O teatro do absurdo. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1968. 405 p.
- FERNANDES, José. Telurismo e cosmologia em Cora Coralina. linguagem. Rio de Janeiro, Presença, 4/5/6:77-82, 1985.
- FERRATER MORA, José. Dicionário de filosofia. Trad. Antonio José Massano e Manuel J. Palmeirim. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1982. 456 p.
- FISCHER, Ernst. A necessidade da arte. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro, Zahar, 1983. 254 p.
- FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro, Imago, 1972. vol. 4 e 5 793 p.
- . Totem e tabu e outros trabalhos. Trad. Orizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro, Imago, 1972. vol 13. 311 p.
- FRIEDRICH, Hugo. A estrutura da lírica moderna. Trad. Marise M. Curioni, São Paulo, Duas Cidades, 1978. 349 p.
- GOMES, Álvaro Cardoso. org. A estética simbolista. Trad. textos antologiadados Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo, Cultrix, 1985. 165 p.
- HEGEL, Georg W. Friedrich. Estética: a idéia e o ideal. Trad. Orlando Vitorino. In: Os pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1974. p. 35-209.
- HEIDEGGER, Martin. Arte y poesia. Trad. Samuel Ramos. Mexico. Fondo de Cultura Económica, 1951. 479 p.
- . Sobre o humanismo. Trad. Ernildo Stein. In: Os pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1973. 245-273.
- HUIZINGA, Johan. Homo ludens. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo, Perspectiva, 1980. 242 p.
- HUMPREY, Robert. O fluxo da consciência. Trad. Gert Meyer. São Paulo, Mc Graw-Hill do Brasil, 1976. 110 p.
- JAKOBSON, Roman. Decadência do cinema? Trad. Francisco Achcar. In: ----- . Linguística. Poética. Cinema. São Paulo, Perspectiva, 1970. p.153-161.



- JOLLES, Andre. Formas simples. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo, Cultrix, 1976. 222 p.
- JOSEF, Bella. A máscara e o enigma. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1986. 430 p.
- JUNG, Carl. org. O homem e os seus símbolos. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, /s.d./ 316 p.
- KOSIK, Karel. Dialética do concreto. Trad. Célia Neves e Al-derico Toribio. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976. 230 p.
- CRISTEVA, Julia. Introdução à semanálise. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo, Perspectiva, 1974. 199 p.
- LAZZARO, G. di San. Paul Klee. Trad. Manuel Poppe. Cacém, Edi- torial Verbo, 1972. 300 p.
- LIZONDO, Joaquim. La magia de la alquimia. Barcelona, Edicio- nes Telstar, 1972. 267 p.
- LIMA, Luis da Costa. O campo visual de uma experiência anteci- padora. In: CAMPOS, Haroldo & CAMPOS, Augusto. ReVisão de Sousândrade. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982. 394-434p.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. Trad. Marilena Chauí. In: -----. Os pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1984. p. 85-111
- MYERS, Bernard. Como apreciar a arte. Lisboa, Imprimart-Publi- cações e Artes Gráficas, 1971. 249 p.
- NUNES, Benedito. Passagem para o poético. São Paulo, Ática, 1986. 304 p.
- OLSON, Rpbert. Introdução ao existencialismo. Trad. Djalma Forjaz Neto. São Paulo, Brasiliense, 1970. 253 p.
- PAZ, Octavio. Signos em rotação. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Perspectiva, 1976. 320 p.
- . O arco e a lira. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro, No- va Fronteira, 1984. 217 p.
- . Os filhos do barro. Trad. Olga Savary, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984. 217 p.
- PONTES, José Couto Vieira. História da Literatura Sul-Mato- Grossense. São Paulo, Editora do Escritor, /s.d./ 207 p.
- POUD, Ezra. Abc da Literatura. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 1970. 218 p.
- . A arte da poesia. Trad. Heloisa de Lima Dantes e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix/Universidade de São Paulo, 1976. 164 p.
- RABAÇA, Carlos Alberto & BARBOSA, Gustavo. Dicionário de Comu- nicação. São Paulo, Ática, 1987. 637 p.

- READ, Hebert. A arte de agora agora. Trad. J. Guinsburg e Janete Meiches. São Paulo, Perspectiva, 1981. 178 p.
- RESWEBER, Jean-Paul. A filosofia da linguagem. Trad. Yvone Toledo e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix/Universidade Federal de São Paulo, 1982. 104 p.
- RIMBAUD, Jean Artur. Uma temporada no inferno & Iluminações. Trad. Lêdo Ivo. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1985. 152p.
- ROUSSEAU, Renê-Lucien. A linguagem das cores. Trad. J. Constantino K. Riemma. São Paulo, Editora Pensamento, 1980. 191 p.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. Paródia, paráfrase & cia. São Paulo, Ática, 1985. 96 p.
- SARTRE, Jean Paul. O existencialismo é um humanismo. Trad Virgílio Ferreira. In: Os pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1973. p. 09-38.
- TELES, Gilberto Mendonça. A retórica do silêncio. São Paulo, Cultrix, 1979. 345 p.
- , Vanguarda européia e modernismo brasileiro. Rio de Janeiro, Vozes, 1982. 446 p.
- TORRE, Guilermo de. História das literaturas de Vanguarda. Trad. Armando Silva Carvalho e Maria do Carmo Cary. Lisboa, Presença, 1972. vol 2 e 3.



## RESUMO

CAMARGO, Goiandira de Fátima Ortiz de.  
A poética alquímica de Manoel de Barros. Dissertação de Mestrado apresentada à Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, 2º semestre de 1988.

A literatura brasileira desconhece um dos seus poetas mais genuínos: Manoel de Barros. Manoel de Barros constrói suas poesias fundamentado em uma linguagem alquímica que tematiza os escombros e o residual da vida, e se engaja na condição sócio-existencial do homem.

Este trabalho tem por objetivo fazer a leitura de uma das múltiplas irradiações da poesia manoelina. Procura demonstrar o seu processo de engendramento feito a partir de um trabalho peculiar com a linguagem poética, evidenciando os elementos que entram na sua composição: o desregramento rimbaudiano, o onírico, o telurismo, o cromatismo, o imbricamento de outros discursos artísticos e a leitura que o poeta faz do chão e suas simbologias que, fusionados e transmutados, resultam na imagem alquímica.

Busca-se mostrar a visão crítica que o poeta tem do mundo e do homem através da consciência do fazer poético.

# RÉSUMÉ

CAMARGO, Goiandira de Fátima Ortiz de.  
A poética alquímica de Manoel de Bar-  
ros. Dissertação de Mestrado apresen-  
 tada à Coordenação do Curso de Pós-  
 Graduação em Letras e Linguística da  
 Universidade Federal de Goiás, 2º se-  
 mestre de 1988.

La littérature brésilienne méconnaît  
 un des poète plus grands: Manoel de Bar-  
 ros. Manoel de Barros bâtit ses poésies  
 fondé dans un langage alchimie qui a rap-  
 port aux ruines et au residu de la vie,  
 et s'engage dans la condition socio-exis-  
 tentielle de l'homme.

Ce travail a le but de faire la lecture  
 d'un des multiples rayonnement de la poé-  
 sie "manoelina". Il essaie de démontrer  
 son procès d'engendrement fait en partant  
 d'un travail péculier dans le langage  
 poétique, en manifestant les éléments  
 qui entrent dans sa composition: le dé-  
 règlement "rimbaudien", l'onirique, le  
 tellurisme, le chromatisme, l'imbricement  
 d'autres discours artiques et la lecture  
 que le poète fait de la terre e se sym-  
 bologies lesquelles, fusionnées et trans-  
 mutées, résultent en que image d'alchimie.

On cherche à montrer la vision critique  
 que le poète a du monde et de l'homme  
 par la conscience de l'agir poétique.