

O TROPICALISMO TELÚRICO DE MANOEL DE BARROS

José Fernandes*

O artista não se isola de todo das condições climáticas ou geológicas de sua vida. Mesmo suas particularidades psicológicas são por vezes influenciadas por fatores de origem telúrica.

TRISTÃO DE ATHAYDE

Natureza é uma força que inunda como os desertos.

MANOEL DE BARROS

RESUMO

Muitos poetas e ficcionistas brasileiros, por terem extraído a substância de suas obras da região em que nasceram ou em que se radicaram; são rotulados de regionalistas. Entretanto, deparamo-nos, recentemente, com um poeta singular, Manoel de Barros. Em sua obra os componentes da região se fazem presentes, mas dificilmente identificáveis, porque destilados pelas imagens que os transformam em linguagem. Inclusive as cores passam por esse processo, uma vez que em sua poesia os objetos se coloram ao contato com o sol. Esta transubstanciação das cores, da paisagem, dos costumes e dos topônimos faz com que estes elementos percam a referencialidade, mostrando apenas a essência do que

*Do Departamento de Letras do Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal de Goiás.

normalmente se denomina regionalismo. De qualquer forma, porém, a região se constitui a substância de sua obra, uma substância transformada em linguagem. É o que denominamos tropicalismo telúrico.

O regionalismo literário, definido como a atualização substancial do hūmus cultural de uma região, se manifesta, segundo palavras de Alceu Amoroso Lima, pela "predominância da terra sobre o homem".(1) Sob este prisma, o artista extrai a substância de sua obra da matéria bruta oferecida pela tradição e pela natureza local e a revigora mediante os filtros da linguagem poética, podendo-se dizer que o regionalismo é uma fala atualizada. É esta a dinâmica composicional seguida por Lobivar Matos e Orlando Antunes Batista na poesia matogrossulense. Entretanto, pode ocorrer que o artista se valha da natureza e das tradições locais e, além de instalá-las através da linguagem expressiva da arte literária, fá-las passar por um sistema de purificação interior, depuração metafórica e imagética que as transforma em componentes estruturantes da obra de arte, destituídas, assim, da coloração forte e natural do regionalismo. É o tropicalismo telúrico. No tropicalismo telúrico, as características locais são de tal modo veladas, de tal modo metamorfoseadas que se convertem em linguagem, em imagens e essências poéticas que simbolizam a região. É o que ocorre em Grande sertão: veredas, um regionalismo universalizado, onde os componentes espaciais e culturais apenas situam as personagens no espaço-tempo da história, mas a substância da existência é pensada e perquirida em uma linguagem universal.

1 - A COR ESTRUTURA DO POEMA

A paisagem local, quando visualizada poeticamente sob uma ótica fotocromática, dá origem ao cromatismo poético. No caso específico do corumbaense Manoel de Barros, poeta impregnado de luzes e cores, a natureza circundante é transsubstanciada em linguagem-cor. Neste sentido, a natureza é concebida, desde o naturalismo, como fonte de regionalismo principalmente se interpretada e utilizada conforme o fizeram os romancistas e poetas nordestinos, por-

que sempre em consonância ou em desarmonia com os estados psíquicos e existenciais do homem da região. Assim compreendida, funciona ela como a fonte de onde o artista extrai a essência de sua obra. Na circunstância particular de Manoel de Barros, entretanto, porque essencialmente cromático, é ela o manancial de onde o poeta colhe suas imagens poéticas. Não uma fonte exterior ao artista, mas um caudal que extravasa de seu interior, porque filtrada pela sensibilidade e pela linguagem. A natureza é uma força que inunda os desertos da linguagem e a essência do poeta que a transforma na água límpida da poesia. É com esta ótica que pretendemos analisar o telurismo cromático de Manoel de Barros. Assim, no episódio XV do poema "Sabiã com trevas", ele nos entrega a chave de suas criações cromáticas. A natureza o empapa de seus matizes, ele, A partir do inominado/ e do insignificante (AA, 30), canta seus sons e suas cores:

Natureza é fonte primordial?

— Três coisas importantes eu conheço: lugar apropriado para um homem ser folha; pássaro que se encontra em situação de água; e lagarto verde que canta de noite na árvore vermelha. Natureza é uma força que inunda como os desertos. Que me enche de flores, calores insetos, e me entorpece até a paradedza total dos reatos

Então eu apodreço para a poesia

Em meu labor se inclui a Paracleto. (AA, 30)

A cor não é unicamente a expressão da natureza local, amoldada ao poema, com metáforas descoloridas, mas o resultado de uma apreensão ontológica e de uma transformação substancial que a torne, usando palavras do autor de Vamos caçar papagaios, "funcional, estrutural, significante".(2) Não se trata, portanto, de uma cópia do real, mas de uma transsubstanciação, operada por imagens que transladam os termos reais comparados, para a terceira margem da linguagem, para uma terceira realidade cromática que praticamente nada lembra a realidade original. Deste modo, no poema X, de "Sabiã com trevas", o tachismo poético é levado ao extremo, gerando o que se poderia denominar tropicalismo imagístico, fusão das cores cubistas com as imagens surrealistas:

Borboleta morre verde em seu olho sujo de pedra.
 O sapo é muito equilibrado pelas árvores.
 Dorme perante pólen 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 antro e estrelas.
 (Tem dia o sapo anda estrelamente!)

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

Também o imagismo em cor, utilizado por Sousândrade em O Guesa e Novo Éden, se faz presente na poesia de Manoel de Barros. Entretanto, enquanto Sousândrade compunha as palavras-cores através de vocábulos ligados por hífen, antecipando técnicas expressionistas, como as utilizadas por Rebora, Manoel, empregando normas cubistas, acopla as palavras-cores em um único termo-cor que lhe permite caminhar, senhor das cores, das imagens e da arte, pelas verdades dos ismos do modernismo. Além de introduzir em um único vocábulo vários matizes possíveis, como se deduz do termo "camaleão", animal dotado da faculdade de mudar de cor e da possibilidade de leitura das borboletas como sol, também interpretáveis como amarelo, pois a luz solar, segundo os cubistas, é que confere coloração aos objetos:

Escorre na pedra amarelo.
 Faz parte da árvore. É acostumado
 com parede na cara.
 Escuta fazerem a lama como um canto.

Bicho-do-mato que sói de anjo
 refulge de noite no próprio esgoto.
 Camaleão finge que é ele.
 Rio de versos turvos.

É lido em borboletas como o sol.
 Se obtém para o vôo nos detritos.
 Cobre vasta extensão de si mesmo com nada.
 Minhocal de pessoas, deserto de muitos eus. (AA,22)

Deste modo, se pode observar ainda que o cromatismo impresso à sua obra ultrapassa muitíssimo as técnicas utilizadas pelo modernismo de 22, como se pode verificar nestes versos de Andrade Muricy:

olhos azuis-sanhaço
 sob os dois laços violentos
 das sobancelhas vermelhas(3)

Embora o vocábulo "violentos" sugira, fonicamente, violetas, que se constituiria também uma forma singular de reforçar o cromatismo dos olhos, não sobrepuja as criações fonocromáticas dos expressionistas. O telurismo cromático de Manoel de Barros, por seu turno, concede, inclusive, ao "imagismo-estampa" ou ao "imagismo geométrico" dos concretistas, pois insere em um só vocábulo vários matizes que, longe de fortalecer apenas uma cor, como em "azuis-sanhaço", fá-las entrar em conjugação imagístico-cromática.

Destarte, a cor, sendo, conforme nos coloca o criador de Jeremias sem-chorar, "uma fisicalidade ou uma concreção da natureza", tem, no poema, "de ser absorvida como um elemento estrutural (cor substantiva) no jogo das relações entre os signos". (4) Ora, na poesia de Manoel de Barros, afora serem uma concreção da natureza, as cores funcionam como elemento indispensável à formação das imagens e à estrutura do poema, de tal maneira que os elementos imagísticos, ao serem transpostos para a terceira margem da realidade, se impregnam do colorido das coisas:

Ainda estavam verdes as estrelas
 quando eles vinham
 com seus cantos rorejados de lábios.
 Os passarinhos se molhavam de vermelho na manhã
 e subiam por detrás de casa para me
 espiarem pelo vidro.
 Minha casa era caminho de um vento
 comprido comprido que ia
 até no fim do mundo.

O vento corria por dentro do mundo
corria lobinhando — ninguém
não via ele
com sua cara de alma. (CP, 28)

Como na pintura cubista, não se trata da simples transposição da cor natural para o poema, mas, ao se transformar em imagem, recebe um significado que transcende à sua realidade e às suas naturais combinações cromáticas. Os matizes do poema são, deste modo, inconfundíveis, impossíveis de serem trasladados para outra realidade fora do poema. É a filtragem que os elementos locais de que o poeta está embebido padecem ao serem metamorfoseados pela linguagem imagética, construída no estilo surrealista. Sob este prisma, pode-se dizer que as cores na poesia de Manoel de Barros são metafísicas, porque transsubstanciadas e conferidas a objetos que as não possui. Isso quer dizer que o tachismo manoelino é um exercício em que as cores, além de se mesclarem, como no vocábulo "amareluz", se interpenetram de tal maneira que nada conservam do estado natural, sem se prevalecerem contra os signos poéticos, porque ultra - passagem das concreções naturais e fixação em imagem, onde as leis da física se submetem à retórica:

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 para
meu pê rindo...
Então eu vi iluminando em cima de
nossa casa um sol!
E o passarinho com uma porcariainha
no bico se cantou...
Fiquei toda minada de sol na minha
boca! (CP, 19)

A cromática do poeta não obedece às leis da natureza, mas às leis da linguagem poética, transformando-se em estrutura do poema e em tachismo poético, sem qualquer preocupação com as nuances da lógica dos tons e combinações de cores. É um cromatismo que

se desprende dos objetos ou se confunde com eles, numa perfeitasimbiose de seres-cores, possível unicamente pela dicção das imagens poéticas, pois, como afirma René Crevel, "a poesia estabelece ligações de um sentido a outro, do objeto à imagem, da imagem à ideia, da ideia ao fato preciso. Entre os elementos de um mundo que necessidades temporárias de estudo haviam isolado, ela representa o caminho, a estrada que leva a estes perturbadores encontros que os quadros e colagens de Dali, Ernst, Tanguy testemunham. A poesia é o caminho da liberdade".(5)

Ora, servindo-se do arcabouço estético que compõe o modernismo, mormente o surrealismo e o cubismo, Manoel de Barros criou um imagismo cromático em que os objetos se tornam "imagens-coisa", porque dotados de uma espessura que varia da unidade à dualidade objetual cromatizada. Tanto que, no momento que a menina diz: Fiquei toda minada de sol na minha/ boca, se processa uma fusão entre ela e o sol, uma vez que se encontra entranhada por suas cores e seus raios. Simbiose que se torna evidente, quando observamos que ela já estava muito de ouro de manhã, ou seja, já se sentia empapada das cores do sol, a ponto de se confundir com ele.

A exposição dos objetos à luz e sua conseqüente impregnação dos vários matizes cromáticos segue, de perto, as postulações estéticas cubistas, pois, para eles, como dissera Guillaume Apollinaire, "Todos os corpos são iguais ante a luz, e suas modificações surgem desse poder luminoso que constrói a seu gosto.

Não conhecemos todas as cores e cada homem as recria

ex novo.

Mas o pintor deve, antes de tudo, oferecer-se o espetáculo de sua própria divindade e os quadros que oferece à admiração dos homens lhe outorgam a glória de exercer também e momentaneamente sua própria divindade".(6) Ora, o imagismo cromático de Manoel de Barros, além de ser o exercício de sua divindade, é, ousamos dizer, um elemento existencial, porque a manifestação da total interiorização dos objetos, a ponto de se fundir a eles. Através das cores se efetua a interação universal do homem com as coisas, numa verdadeira polifonia cromática, em que, devido à integração dos seres com os objetos, as cores são apenas sugeridas e intensamente visualizadas, porque na coisa-cor, como propunha os futuristas, especialmente Marinetti.

Eu estava encostada naquela árvore
muito azul quase
e veio um raiozinho de sombra era
de tarde
na minha boca.
Ele me segurou entre os dedos
Fiquei brilhante com meus cabelos
lavados...

Então dei um salto
muito leveza
muito pro vento
e no bico de uma sabiã eu fiquei
de ouro
a cantar
a cantar... (CP, 26)

Não é sem forte razão que Delacroix disse que "As cores são a música dos olhos", (7) pois através delas é possível os objetos e os seres se interpretarem sinfônica e policromicamente na ordem do universo. Somente sob esta ótica é possível visualizar a tarde na boca da menina, porque sombreada e, portanto, escurecem do. Do mesmo modo, se pode conceber a aurificação da menina ao se colocar sob os raios do sol e absorvê-los em seu corpo. Este processo de captação das cores se liga diretamente à estética cubista, devido à sobreposição da realidade-concebida à realidade criada, pois, conforme o autor de Los pintores cubistas, "Ao representar a realidade-concebida ou a realidade criada, o pintor pode fazer aparecer três dimensões, pode, de alguma maneira, cubicar. Não poderia fazê-lo se apresentasse simplesmente a realidade-vista, sem simulá-la com escorço ou com perspectiva, o que deformaria a qualidade da forma concebida ou criada". (8) Além disso Manoel de Barros alia à técnica cubista os princípios estéticos surrealistas referentes à realidade, quando cria imagens explosivas que visam ultrapassar a gratuidade do mundo com sua lógica e suas leis (i)racionais. Assim entendida, a realidade do poema é uma realidade terceira que transcende as realidades vista e sentida. O poema, deste modo, é uma supra-criação de palavras-cores que lembram, muito longinquamente, a palavra-cor inicial.

Esta realidade terceira é possível graças à presença quase constante, na poética manoelina, da infiltração dos raios solares. Eles transformam seus poemas em poemas-cores. Cada objeto a cada ser é transpassado pelos raios solares e, inundados de luz, refletem em si as cores do arco-íris, de tal maneira que se pode afirmar que em seus poemas, como confessa Cassiano Ricardo a respeito de Martim Cererê, "O fiat mágico tinha que ser — 'faça-se a noite', uma vez que a luz já existe". (9) É por isso que um raio de sombra traz a tarde à boca da menina e, ao voltar ao contato dos raios solares, recupera a luz e a cor, convertendo-se em ouro.

A força do sol na poesia do poeta pantaneiro atinge, inclusive, o homem de lata dentro de sua pedra. Pode-se afirmar que não se trata de um homem-lata qualquer, mas um homem-lata-cor que, além dos raios solares, se embebe da branca luz da lua:

O homem de lata
tem beirais de rosa
e está todo remendado de sol.

O homem de lata
mora dentro de um pedra
e é o exemplo de alguma coisa
que não move uma palha.

O homem de lata
é um iniciado em abrolhos
e usa desvio de pássaro
nos olhos.

No homem de lata
amurou-se uma lesma
fria
que incide em luar. (GEC, 22)

Em Compêndio para uso dos pássaros a intermitência de luzes e cores adquire conotações inusitadas, vincula-se ao mundo fantástico das fábulas, onde não existem noites. Ademais, na fantástica imaginação infantil é inconcebível a ausência de luz e de cores, ainda mais para quem vive em contato com a natureza, como o menino-poeta de Manoel de Barros. É inserido neste mundo que o amareluz do sol, ao entardecer, se confunde com as cores do bem-te-vi:

O leve e macio
raio de sol
se põe no rio.
Faz arrebol...

Da árvore evola
amarelo, do solto
bemtevi-cartola
e, de um salto

poisa envergado
no bebedouro
a banhar seu louro

pêlo enramado...
De arrepeio, na cerca,
já se abriu, e seca. (CP, 37)

O cromatismo manoelino, há pouco definido como telurismo cromático, é, devido à sua incidência sobre componentes fotocromáticos, próprios dos trópicos, melhor denominado tropicalismo cromático, como a conjunção de todos os elementos dos trópicos se chamará tropicalismo telúrico. A cor, em Manoel de Barros, além de ser uma síntese do povo, como dissera Cassiano Ricardo, a respeito de Martim Cererê, é também, e acima de tudo, uma síntese da região pantaneira. Região caracterizada ainda por uma fauna singular, presente também nas originais imagens do poeta corumbaense.

2-O SAPO COME OVO DE ORVALHO

A originalidade das imagens de Manoel de Barros não é infundada. Enquanto os regionalistas brasileiros se caracterizaram, com as exceções de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, pelo registro quase etnográfico e histórico das tradições e acontecimentos marcantes em cada região, ele procurou imprimir às peculiaridades regionais um diapasão linguístico que as afinasse a uma determinada melodia estética. Esta melodia, em consonância quase exclusiva com os princípios estilísticos propugnados pelo surrealismo, propiciou-lhe uma recriação inusitada e, ousamos afirmar, inigualável dos elementos mais salientes da região.

Para ser regional, segundo Afrânio Coutinho, "uma obra de arte não somente tem que ser localizada numa região, senão também deve retirar sua substância real desse local. Esta substância decorre, primeiramente, do fundo natural — clima, topografia, flora, fauna, etc. — como elementos que afetam a vida humana na região; e em segundo lugar, das maneiras peculiares da sociedade humana estabelecida naquela região e que a fizeram distinta de qualquer outra. Este último é o sentido do regionalismo autêntico".(10)

À semelhança das cores, outros componentes paisagísticos se fazem presentes na obra poética de Manoel de Barros. Entretanto, como sói acontecer aos iniciantes, nota-se em Poemas concebidos sem pecado, poesias dos vinte anos, e Poesias uma indefinição dos elementos constitutivos de sua matéria de poesia. Contudo, essa indeterminação não elimina a existência de poemas magistrais, em que a paisagem é a base sobre que a poesia se deixa revelar, como se pode verificar no poema "Pantanal", síntese quase referencial da realidade circundante:

Viajando...
Apear à margem dos banhados
beber água dormida nos balcedos
dos aguapezais...

Viajando...
Despir-se à margem dos corixos
dar cangapês nas águas virgens, na ferrugem
das pedras-cangas...

Viajando...
Apear descalço à margem de uma sanga
aberta no cerrado
e adormecer a um tronco recostado...

Viajando...
Curvar-se até o chão
para sorver a água que irrompe de olheiros
na estrada...

Viajando...
morder pitanga! (PO, 60)

A imprecisão dos componentes paisagísticos, caracterizada pela alternância das paisagens carioca e pantaneira é, no tempo e no espaço existenciais do poeta, uma ocorrência normal e até elogiável, pois constitui estágio imprescindível ao amadurecimento artístico. Queimar etapas, em arte, nem sempre é manifestação de genialidade. A maioria dos grandes poetas — Carlos Drummond de Andrade, Cassiano Ricardo, Gilberto Mendonça Teles — são grandes justamente por terem começado pelo início, chegando, às vezes, como o fez Drummond, a proibir a publicação de seus poemas da juventude. O grande poeta, entanto, é aquele que descobre a arte a cada momento e em cada objeto que o rodeia. No caso de Manoel de Barros é esta visão confirmada, ainda, pelas posturas estéticas adotadas nos livros posteriores, uma vez que também no campo estilístico este indeterminismo está presente. Sua verdadeira arte poética, madura e consciente, inicia com Compêndio para uso dos pássaros. Concedor profundo dos filetes estéticos do modernismo, filia-se ao surrealismo e, tal como ocorreu com as cores, a fauna e outras parcelas da natureza passam pelo filtro das desconcertantes imagens, processando uma simbiose entre o homem e o meio. Os componentes constitutivos da natureza não se apresentam à obra unicamente como ingredientes indispensáveis à sua elaboração, mas fazem parte integrante da estrutura do poema. Todavia, as imagens poéticas constituiriam um empreendimento impossível, se não fossem inundadas pela paisagem local. Por outro lado, como ocorre no episódio VI do poema "A menina avoadá", a borboleta, o sol, o cardeal, se não revelam partes integrantes de imagens que traduzem uma filtragem completa do natural. Eles só existem enquanto transfiguração lingüística:

Você brincou de mim que uma borboleta
no meu dedo tinha sol?
Você ia pegar agora
o que fugiu de meu rosto agora?

Na beira da pedra, aquele cardeal,
você viu? fez um lindo ninho
escondido bem
para a gente não ir apanhar seus filhotes que bom

Ó meu cardeal
você não é um sujeito brocoiô à-tôa
você é um passarinho de-atravessado... (CP, 23)

A imagem, como detalharemos no próximo capítulo, se erige sobre o embricamento de realidades distantes e, por vezes, até conflitantes. Embasado neste processo, o poeta sobre põe, em um mesmo poema, várias nuances de uma mesma paisagem local, sem, entretanto, situá-las geograficamente. Como os componentes da natureza se interpenetram na formação da imagem, tem-se a impressão de que estão divorciados do contexto regional. Justamente aí repousam as fontes do telurismo, ou seja, a natureza, o homem e as tradições interagindo com tamanha intensidade que a incorporação de um elemento por outro se torna imperceptível ou, muitas vezes, inadmissível, porque fora da lógica do pensamento. A conjunção de realidade contrárias na (in)coerência da imagem possibilita a simbiose dos seres e das ações, como se pode observar no poema "Rolinhas casimiras", onde, entre outras particularidades, lagartixas pastam e o poeta descerra um cardume de nuvens:

Rolas
pisam
a manhã

Lagartixas pastam
o sobrado

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

Um lagarto de pernas areientas
medra na beira de um livro

Adeus rolinhas casimiras!

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

O telúrico em Manoel de Barros não é apenas a assimilação da terra pelo homem, como ocorre em Vidas secas, em que Fabiano é dominado pela seca, convertendo-se em uma agonia telúrica, mas a absorção por qualquer ser vivente, como o sapo, de todos os elementos constitutivos da paisagem local. A sístole e a diástole da realidade pelo homem ou pelos animais só é factível mediante a purificação lingüística das imagens poéticas:

Borboleta morre verde em seu olho sujo de pedra.
 O sapo é muito equilibrado pelas árvores.
 Dorme perante pólenes 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 madrugadas.
 Precisa muito de sempre
 Passear no chão. Aprende antro e estrelas.
 (Tem dia o sapo anda estrelamente!)

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

Através das imagens, o poeta projeta no sapo as cores e todos os ingredientes de uma paisagem que encerra um manancial indescritível da flora e da fauna matogrossulenses. Enumerá-los individualmente seria uma atividade que demanda interesses científicos e não literários. Fundí-los na retração das imagens, por outro lado, requer o processo ritual da poesia. Ritual que depura e elimina as disparidades da natureza, transformando-as em harmonia polifônica e policrômica da fala expressiva das imagens. É neste sentido, portanto, que o animal retém as cores da manhã que desponta e engole ovos de orvalho e fiapos de sol, além de andar estrelamente e esperar as falenas escorado em caules de pedra, porque realidades purificadas por meio dos destiladores das imagens.

Esta fusão dos elementos, através das imagens poéticas, tem sua origem, como se pode depreender do poema "Páginas 13, 15 e 16 dos '29 escritos para conhecimento do chão através de S. Francisco de Assis'", na própria terra, pois, segundo o próprio poeta, todos os componentes da realidade têm sua origem no chão. Nelle, os caracteres intrínsecos de cada animal, inclusive o homem, se interpenetram, fundando uma realidade única, a realidade do poema:

311

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

O chão viça no homem
 no olho
 do pássaro viça
 nas pernas
 do lagarto
 e na pedra
 Na pedra
 o homem empeça
 de colear

Colear
 advém de lagarto
 e não incorre em pássaro

Colear
 induz para rã
 e caracol

Colear
 sofre de borboleta
 e prospera
 para árvore

Colear
prospera
para o homem
O homem se arrasta
de árvore

O homem escorre
de caracol
nos vergéis
da parede

O homem se arrasta
de ostra
nas paredes
do mar

O homem
é recolhido como des-
troços de ostras
traços de pássaros
surdos
comidos de mar

O homem
se incrusta de árvore
na pedra
do mar. (GEC, 33)

A destilação da natureza pelas imagens explosivas atinge os animais, o poeta e o poema, porque os entulhos e a ferrugem do sol, transpostos para o poema pela ação purificadora e vivificadora da poesia se impregnam da essência da beleza. Deste modo, até mesmo os detritos e os animais altamente repelentes são objetos da arte poética, pois compósitos da realidade circundante:

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

ferrugem de sol nas crianças raízes
de escória na boca do poeta beira de rio
que é uma coisa muito passarinha! 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 tripas e embostando de orvalho
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 (AA, 25)

As referências topográficas, quando aparecem, são inseridas no contexto imagístico-telúrico que lhes subtrai a força do regionalismo-estampa encontrado em outros poetas brasileiros, como Manuel Bandeira — "Evocação do Recife" — ou Jorge de Lima — "G. W.B.R." — ou, ainda, no próprio Manoel de Barros de Poemas concebidos sem pecado e Poesias, em que os componentes da região não passam pelos instiladores das imagens poéticas. No Manoel de Barros posterior a Compêndio para o uso dos pássaros, no entanto, são elas apenas pontos de referência que se perdem nas águas cristalinas das imagens essencializadoras. Assim, no fragmento "Teologia do traste", a cidade de Corumbá serve unicamente para a emersão de outros elementos da natureza:

Teologia do traste — Manuscrito do mesmo nome, contendo 29 páginas, que foi encontrado nas ruínas de um coreto, na cidade de Corumbá, por certo ancião adaptado a pedras.
Contou-nos o referido ancião, pessoa saudavelmente insana de poesia, que sobre as ruínas do Coreto BROTA-VAM ÁRVORES/OBRAVAM POBRES/MORAVAM
SAPOS/TREPAVAM ERVAS/CANTAVAM PÁSSA-

ROS. E, que ali o cansaço era muito desenvolvido, bem como o amarra-pinto e o guspe-de-taquarizano.

(AA, 26)

Igualmente, quando se refere à cidade de Cuiabá e ao rio Coxim, o faz exclusivamente com o intuito de mostrar o que concebe por poesia e como se desenvolve seu processo de composição. Os topônimos são, deste modo, destilados pelos filtros das imagens, confundindo-se com os elementos da natureza ou com a argamassa da poesia:

- Quem é sua poesia?
- Os nervos do entulho, como disse o poeta português José Gomes Ferreira.

Um menino que obrava atrás de Cuiabá também
Mel de ostras

Palavras caídas no espinheiro parecem ser (para mim é muito importante que algumas palavras saiam tintas de espinheiro). (AA, 29)

(...)

- E o poema é seus fragmentos?
- É muito complicado dar ossos à água. Passei anos enganchado num pedaço de serrote na beira do rio Coxim. Veio uma formiguinha de tamanho médio, me carregou. Eu ia aos trancos como mala de louco. Não podia entender a razão pela qual aquela formiguinha, me carregando, não evitava os barrancos os buracos os abismos (AA, 30)

A interação dos elementos constitutivos da paisagem, da flora e da fauna matogrossulenses, instilados pelas imagens, nos leva à verificação de um método idêntico ao que denominamos tropicalismo cromático, quando falamos das cores. A vista das semelhanças sistêmicas de tratamento do material oferecido pela terra, ao telurismo de Manoel de Barros, definimos como tropicalismo telúrico, termo que compreende todos os pormenores da natureza e da cultura transpostos imagetivamente para sua poesia.

Desarte, dentro do processo de transubstanciação efetuado pelo tropicalismo telúrico manoelino, também os componentes da tradição, como as lendas, passam pela sístole e pela diástole

dos destiladores do poeta e da linguagem. O poeta recolhe a tradição das fontes populares, mas em vez de registrar-la etnográfica - mente — o que disporia de valor literário quase nulo —, ou reatualizá-la por meio de uma linguagem expressiva, insuflando-lhe novos significados, como ocorre com a maioria dos ficcionistas brasileiros, submete-a, sim, à refinaria das imagens, recriando-a ex-novo, num estilo inteiramente individual e inconfundível. Além disso, imbrica as lendas com as cores e as particularidades da natureza local, sendo impossível dissociá-las. Nesta dinâmica, também o homem se confunde com a tradição e com a paisagem locais, formando, assim, um telurismo autêntico, em que as tradições, o homem e a natureza constituem um todo harmônico, numa interdependência absoluta:

I

O menino caiu dentro do rio tibun
ficou todo molhado de peixe...
A água dava razineira de meu pã.

II

João foi na casa do peixe
remou a canoa
depois pan caiu lâ em baixo
na água
afundou. Tinha dois pato grande.
Jacaré comeu minha boca do lado de fora.

III

Nain Remou de uma piranha.
Ele pegou um pau pum!
na parede do jacaré...
Veio Maria-preta fez três araçás pra mim
Meu bolso teve um sol com passarinhos...

IV

De dia apareceu uma cobra
debaixo de João.
Eu matei a boca pequeninha daquela cobra.
Ninguém não tinha um rosto com chão perto.

309

V

De minha mão dentro do quarto
meu lambarizinho
escapuliu — ele priscava
priscava
até cair naquele
meu corixo.
E se beijou todo de água:
Eu se chorei...

VI

A Noite caiu da árvore.
Maria pegou ele pra criar
e ficou preta...

Vi um rio indo embora de andorinhas... (CP, 13-15)

Não é sem razão que este poema se intitula "Poeminhas pescados numa fala de João". É a fala de João, fala coletiva, onde João representa os componentes populares, revitalizados em uma fala individual invulgar. Fala essencialmente imagética, em que a len da e os elementos da natureza se incorporam a uma unidade indissolúvel. Unidade que explica as fusões de água-peixe, canoa-piranha, barranco-jacaré, possibilitando, racionalmente, molhar-se de peixe, remar de uma piranha ou bater na parede do jacaré. Esta conjugação dos componentes da natureza e da indústria humana — canoa — deve-se às imagens e ao tropicalismo telúrico, em que todos os constitutivos da cultura e da natureza convergem para um mesmo objetivo: exaltar a natureza, transformando-a em poesia e, conseqüentemente, em linguagem, em fala expressiva recriada pela ação abstergente das imagens.

O tropicalismo telúrico de Manoel de Barros, portanto, é a essência de sua obra colhida na tradição e, principalmente na natureza matogrossulense. Entretanto, não se trata unicamente de regionalismo, pois cada elemento utilizado sofre uma metamorfose total ao ingressar no poema. Não é apenas a atualização que se verifica na passagem normal das formas simples para as formas cultas, através de uma fala expressiva, mas de integral transposição do elemento natural para a linguagem, transmutação tamanha que cada fragmento da natureza, ao se inserir no poema, perde sua substância e

adquire uma nova essência proporcionada pelos metabolismos lingüísticos e imagético. Opera-se, deste modo, uma transmigração de essências de tal extensão que cada componente transsubstanciado só é inteligível no contexto poético-tropicalista de sua obra.

ABSTRACT

Many Brazilian poets and fiction writers are labelled as regionalists because they have taken the substance of their works from the region in which they were born or they live. However, we have recently seen an exceptional poet - Manuel de Barros. In his work, regional elements can be detected but are difficult to identify because they have been distilled by the images which transformed them into language. Colours also undergo the same treatment since through his poetry, objects take on colours when in contact with the sun. This transformation of colour, landscape, custom and place name causes these elements to lose their specific reference and exude merely the essence of what would normally be termed regionalism. Be that as it may, however, the region does constitute the substance of the work, a substance which is transformed into language. It is this which we call "tellural tropicalism".

NOTAS

- (1) LIMA, A.A. (1966), p. 1039.
- (2) RICARDO, C. (1963), p. 415.
- (3) MURICY, A. citado por RICARDO, C. (1963), p. 416.
- (4) RICARDO, C. (1963), p. 417.
- (5) CREVEL, R. Citado por DUPLESSIS, Y. (1963), p. 54.
- (6) APOLLINAIRE, G. (1957), p. 15.

- (7) DELACROIX. Citado por RICARDO, C. (1964), p. 52.
- (8) APOLLINAIRE, G. (1957), p. 30-31.
- (9) RICARDO, C. (1981), p. 161.
- (10) COUTINHO, A. (1969), p. 220.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ANDRADE, Carlos Drummond de. Poesia e prosa. Rio de Janeiro, Aguilar, 1979.
2. ANDRADE, Mário de. Poesias completas. São Paulo, Martins, 1974.
3. ANDRADE, Oswald de. Poesias reunidas. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/MEC/INL, 1972.
4. APOLLINAIRE, Guilherme. Los pintores cubistas. Buenos Aires, Nueva Visión, 1957.
5. ARAGON, Luis & BRETON, André. Surrealismo frente a realismo socialista. Barcelona, Tusquets, 1978.
6. BANDEIRA, Manuel. Poesia completa e prosa. Rio de Janeiro, Aguilar, 1974.
7. BANDINI, Fernando. Elementi di espressionismo linguistico in Rebo-
ra. In:— et alii. Richese sulla lingua poetica contemporanea.
Padova, Liviana, 1972.
8. BARROS, Manoel de. Poesias. Rio de Janeiro, Pongetti, 1956.
9. _____. Compêndio para uso dos pássaros. Rio de Janeiro, São
José, 1961.
10. _____. Gramática expositiva do chão. Rio de Janeiro, Tordos,
1969.
11. _____. Matéria de poesia. Rio de Janeiro, São José, 1974.
12. _____. Arranjos para assobio. Rio de Janeiro, Civilização Bra-
sileira, 1982.
13. BÓSI, Alfredo. O ser e o tempo na poesia. São Paulo, Cultrix,
1981.

14. BRETON, André. El surrealismo: puentes de vista y manifestacio-
nes. Barcelona, Barral, 1972.
15. CAMPOS, Haroldo de. Seratim um grande não livro. In: ANDRADE,
Oswald de. Memórias sentimentais de João Miramar & Seratim
Ponte Grande. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
16. CAMUS, Albert. O mito de Sísifo. Lisboa, Livros do Brasil Lis-
boa, /s.d./.
17. CASTAGNINO, Raúl. Fenomenología de lo poético. Buenos Aires,
Plus Ultra, 1980.
18. COUTINHO, Afrânio. org. A literatura no Brasil. Rio de Janeiro,
Sul Americana, v. II, 1969.
19. DUPLÉSSIS, Yves. O surrealismo. São Paulo, Difusão Européia do
Livro, 1963.
20. DUROZOI, Gérard & LECHERBONNIER, Bernard. O surrealismo. Coim-
bra, Almedina, 1976.
21. FERNANDES, José. O poeta da linguagem. Rio de Janeiro, Presen-
ça, 1983.
22. _____. O poeta do Pantanal. Rio de Janeiro, Presença, 1984.
23. FERNÁNDEZ, Julio Fausto. El existencialismo. Montevideo, E.P.U.
1949.
24. FRIEDRICH, Hugo. Estrutura da lírica moderna. São Paulo, Duas
Cidades, 1978.
25. GUIZZO, José Octávio. Com os senhores, o poeta Manoel de Bar-
ros. Separata da Revista Dimensão. Corumbá. Centro Pedagógi-
co de Corumbá-Universidade Estadual de Mato Grosso, 5/7:145-
153, 1975/1977.
26. HEIDEGGER, Martin. El ser y el tiempo. México, Fondo de Cultu-
ra Económica, 1962.
27. _____. Que é metafísica? São Paulo, Duas Cidades, 1969.
28. _____. Arte y poesia. México, Fondo de Cultura Económica,
1978.
29. LIMA, Alceu Amoroso. Estudos literários. Rio de Janeiro, Agui-
lar, 1966.

307

306

30. LIMA, Jorge de. Poesia completa. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, v. I e II, 1980.
31. LISPECTOR, Clarice. A paixão segundo G.H. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979.
32. MARINETTI, Filippo Tommaso. Manifestos y textos futuristas. Barcelona, Catal, 1978.
33. MATOS, Lobivar. Areôtorare. Rio de Janeiro, Pongetti, 1935.
34. _____. Sarobã. Rio de Janeiro, Minha Livraria, 1936.
35. MODERN, Rodolfo E. El expresionismo literario. Buenos Aires, 1972.
36. NADEAU, Maurice. Historia del surrealismo. Barcelona, Ariel, 1975.
37. PAZ, Octávio. Signos em rotação. São Paulo, Perspectiva, 1979.
38. POMORSKA, Krystyna. Formalismo e futurismo. São Paulo, Perspectiva, 1972.
39. RAMOS, Graciliano. Vidas secas. São Paulo, Martins, 1976.
40. READ, Herbert. A arte de agora agora. São Paulo, Perspectiva, 1972.
41. RICARDO, Cassiano. 22 e a poesia de hoje. Anais do segundo congresso brasileiro de crítica e literatura. Assis, 1963. p. 406-466.
42. _____. Algumas reflexões sobre poética de vanguarda. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1964.
43. _____. Jeremias sem-chorar. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1976.
44. _____. Martim Cererê. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1981.
45. TELES, Gilberto Mendonça. Poemas reunidos. Rio de Janeiro, J. Olympio/INL, 1978.
46. _____. Retórica do silêncio. São Paulo, Cultrix/INL, 1979.
47. _____. Vanguarda européia e modernismo brasileiro. Petrópolis, Vozes, 1982.
48. TORRE, Guillermo de. História de las literaturas de vanguardia. Madrid, Guadarrma, v. I, 1971.

Literatura

Manoel de Barros: uma experiência com a palavra

Em seu último livro Retrato do artista quando coisa (Rio de Janeiro: Record, 1998), Manoel de Barros teima em trabalhar imagens que deixam o leitor perplexo. Se faz verbo para experienciar a vida, ou a essência dela. Amadurece as palavras para depois apanhá-las, fazendo-as irromper em outros nascimentos. O fruto e a semente como no ciclo natural da vida que brota da terra. Não há o homem como interventor desse processo, mas como parte dele. Se coisifica, incorporando-se à própria matéria da poesia.

Indagar-se do que é feito o poema manoelino, tem sido uma busca constante. Algumas vezes nos parece transparente, outras encoberto por imagens que re-mexem com a nossa memória do dizer.

Descobrimos o poeta nos poemas e entramos no jogo criativo que 'descongela o nosso cérebro, atíça nossa visão, nos redimensiona'. Enfim, nos leva para algum lugar, algum tempo.

Das palavras brota a vida, a seiva, o sentido dela porque "bom é corromper o silêncio das palavras". Sabemos que nos colocaremos em situação de desassossego. A busca do poeta passa a ser também a nossa.

Com Manoel de Barros não há como não se incomodar, não ouvir o rumor que funda sentidos onde outros já se colocam. Tudo ao mesmo tempo, numa profusão que oscila entre o inefável, o sensível e o clamor do chão. Entre o criador e a criatura se estabelece o poder da criação: 'experimento o gozo de Deus'. O homem, então, se orgulha da própria imagem.

Dessa experiência brota o retrato do poeta, como ele se configura e como se apresenta nos versos entrecortados, fragmentos de homem e de vida, recompostos pelo jogo verbal, 'incorporado pelas formas, pelos cheiros, pelo som, pelas cores'. São lascas, pedaços do mesmo, que se perdem entre trapos e tropos, (re)criando-se no olhar para o menor ser: 'o que é chutado como uma barata – cresce de importância para meu olho'.

Será por que o poeta foi criado no mato que aprendeu a gostar das coisas do chão? Olhando para baixo?

O leitor se indaga porque o poeta, propositalmente, abre as suas próprias comportas no exercício de se retratar pela palavra, pelo 'desnome' das coisas. Não nomear é fazer poesia. A poesia existe no ser e no 'corpo fônico das palavras'. Há silêncio e ruído. Dupla possibilidade onde a linguagem se instala para fazer acontecimentos. Aí reside a essência da criação e das criaturas manoelinas. Ele acredita que 'só quem está em estado de palavra pode enxergar as coisas sem feito'. O homem se faz verbo. E não é o tudo?

A palavra é, portanto, o encontro com o que se pode (não) dizer, com o que se pode (não) ser. O 'eu' errante que busca o sentido do existir no mundo.

'Quando o mundo abandonar o meu olho.

Quando o meu olho furado de belezas for

Esquecido pelo mundo.

Que hei de fazer?'

Só as palavras continuarão com os seus deslimites...



Resenha

Pantanal: O Conto e o Homem

Olga Castrillon*

Falei, ultimamente, nas "ignoranças" do poeta Manoel de Barros. Hoje me encontro com um parente seu, Abílio Leite de Barros e sua recente obra *Gente Pantaneira* (crônicas de sua história), Rio de Janeiro: Lacerda Editora, 1998, sucesso de venda nas livrarias de São Paulo.

É o poeta quem apresenta o cronista como escritor da sociologia do homem pantaneiro. Ambos são criadores de boi no pantanal e possuem o mesmo frescor literário afeito àqueles que não só vivem em contato com a natureza, mas sentem o pulsar da vida em cada ser, em cada objeto desse complexo natural.

O poeta re-inventa o pantanal no jogo de palavras que faz despontar o esplendor das manhãs e o ensandecer das tardes "competentes para dalias". O narrador re-cria o ambiente e a "gente nossa" que formou o pantanal, mais especificamente, as terras da Nhecolândia, na parte sul do antigo Mato Grosso.

A leitura de um reporta a do outro até os deslimes do gênero. Um processo interdiscursivo permeado pela memória e pela história de leitura do leitor, num momento em que falar de Mato Grosso significa falar do pantanal.

Como disse o poeta vanguardista Wladimir Dias-Pino, signatário do manifesto da Poesia Concreta, o pantanal deu a conhecer Manoel de Barros. Quando se re-descobrirem a Amazônia, será a vez de Silva Freire, introdutor do movimento modernista no Estado. A literatura se deixa afetar pelos modismos. Contemporaneamente, esse fato tem se mostrado positivo para os escritores regionais.



Fausto Furlan

Aparece no mercado editorial um Brasil ainda desconhecido em suas manifestações culturais mais autênticas.

Assim, Abílio Leite de Barros, dá nascimento a um livro de história e histórias. Constrói o perfil humano da "única espécie em extinção neste santuário ecológico" - o pantaneiro, cuja figura emblemática se mistura à natureza selvagem, constituindo o nó central da narrativa. Seus costumes, suas origens, seus anseios, sua vida e sua lida, povoando o pantanal da "gente papabanana" da Nhecolândia, vista como símbolo da classe mercantil e ascensão da economia pantaneira, de "pantaneiros doutores" e do poderio político e econômico da região.

Descendente desse povo pioneiro de Cuiabá, Cáceres, Livramento, Poconé e Corumbá, cidades ligadas pelas mesmas raízes históricas o autor nos oferece uma visão que vai além do telúrico. Constrói a genealogia dos primeiros mato-grossenses, que vão formar terras de exclusiva atividade pecuária.

Compondo uma das mais vastas regiões do planeta, histo-

ricamente o pantanal preservou-se à ocupação bandeirante pela agressividade do seu meio, apesar de suas imediações terem sido percorridas pelos descobridores espanhóis. Pela sua vastidão e presença de várias tribos indígenas, foi denominada na cartografia da época como "lagoa dos Xarayés". Entretanto, é designação portuguesa, conforme resultado das pesquisas da professora Dra. Fátima Costa, da Universidade Federal de Mato Grosso, divulgadas na conferência "A Invenção do Pantanal", em 21/6/99, no Departamento de História da UNEMAT. Surge, portanto, como atestação dos limites lusos no século XVIII. Rolim de Moura, primeiro capitão-general da Província de Mato Grosso, ratificou a existência do imbricamento dos rios na embocadura do rio Taquari, que formam o complexo do pantanal.

Um componente geográfico que povoa o imaginário do homem há séculos. Ontem, para se consolidar as posses das terras conquistadas pelos ibéricos. Hoje, para significar alegoria fantástica de lugar "sagrado", como se ao homem pudesse ser

reservado um canto do mundo para refúgio. Contraditoriamente, não se está violando o santuário?...

Nessa perspectiva, "*Gente Pantaneira*" traz reflexões fundantes que mudam a posição do leitor à medida que o coloca entre o real que se perde e a realidade que se vivencia. A memória incursiona com o vaqueiro, a "doma" dos cavalos, a fazedura do laço (o seu uso é um "dão"), o lendário, o misterioso, a personalidade fechada do homem de "atitude silenciosa e ruminante", e a invasão dos pesquisadores e da mídia, veiculando falsas idéias da terra e da gente do pantanal.

Num misto de "causos" pitorescos, genealogias e fatos históricos comprovados em farta bibliografia (arquivos, testamentos, inventários de família e livros pessoais), tem-se uma leitura singular, que nos leva a entender a mais pura sensibilidade do ser humano. Encontramos, em cada palavra, em cada história contada. O que nos faz acreditar no fato de que quem narra tece a vida. Metáfora que reporta às personagens literárias como Penélope ("*Odisséia*") ou Sherazade ("*As mil e uma noites*"), que teciam e contavam para preservar a vida.

O narrador se relaciona com o leitor por esse poder de narrar uma história que é a sua própria história. O retorno às raízes, necessidade vital da busca da seiva que alimenta a vida.

Olga Maria Castrillon é professora de Literatura Integrante do Núcleo de Estudos Literários - NEL/UNEMAT

A *Jornal* Notícia

O JORNAL DA REGIÃO SUDOESTE PARA MATO GROSSO-

ANO 1, Nº 4. CÁCERES-MT, DE 07 A 13/08/1999. R\$ 1,00

Jornal
A Notícia

VARIEDADES

AS "IGNORÂÇAS" DE MANOEL DE BARROS

* Olga M. Castrillon Mendes *Araújo*

Caracterizar um poeta, entender a sua criação, é tarefa das mais difíceis. Uns dizem que são intraduzíveis; outros que a poesia não é para ser interpretada, mas sentida. Entretanto vamos tentar re-buscar sentidos às singularidades de um "encantador de palavras" que tem instigado a crítica contemporânea.

Bugre, nascido em 1916, no "Beco da Marinha" em "um Cuiabá de ruelas entortadas", Manoel de Barros desponta no cenário nacional, em pleno vigor da produção literária.

Da sua primeira obra "Poemas concebidos sem pecado" (1937), passando pelo "Livro das ignoranças" (1993), ao penúltimo lançamento "Livro sobre nada" (1996), descobrimos o poeta e o homem.

O poeta é indescritível no laboratório das palavras, dissecando imagens no seu caldeirão de bruxo: "descasca, alicina elas e depois e depois deixa secar ao sol, como os lagartos". O homem não é biogerável, ou talvez o seja, em três linhas de seu próprio punho, conforme entrevista a Gonçalves Filho (Jornal Folha de São Paulo, 15/04/89):

"1. Nasci na beira do rio Cuiabá
"2. Passei a vida fazendo coisas inúteis

"3.guardo um recolhimento de conchas. (E que se jara sem dor, em algum banco da praça, espantan-

do da cara as moscas mais brilhantes)".

Foi criado no pantanal de Corumbá, morou no Rio de Janeiro, viajou pela América Latina, Europa e Estados Unidos. Com a morte do pai, voltou às margens pantanosas do rio Taquari. Hoje concilia sua atividade rural com a Literatura, pois "não foi difícil para a raiz pregar-se de novo na terra de origem".

No reencontro, "destramelou-se". Permiteu-se inundar de águas e heras. Ousou, no dizer de Maria da Glória Sá Rosa (apresentação da obra "Lodo e Ludo em Manoel de Barros"), elevar à condição de cidadania a lesma, o caramujo, o cisco, o lagarto e a rã, num constante processo transformador, dentro de um jogo criativo que o submete a permanente pressão crítica.

Cria e recria, assim, uma linguagem própria, única, que faz dele o poeta da palavra. Ao lado de Guimarães Rosa (na prosa) compõe a dupla da alquimia na Literatura Brasileira.

Fruto das pesquisas e anotações lingüísticas do ambiente pantaneiro, sua poesia tem gosto, sabor e musicalidade. Verlaine teria nele o continuador das suas propostas simbolistas e aprenderia com ela (poesia) a grudar os sentidos ao rés-do-chão e a ser tragado pela raiz.

Esse processo leva o leitor a despojar-se dos pré-juízos, transportado para o jogo simbólico da

infância (núcleo das suas experiências), onde fundamenta o propósito de unificação do mundo. Para Berta Waldman (Prefácio da obra "Gramática Expositiva do Chão"), espécie de fonte primordial a qual outros elementos foram se juntando, até ir se constituindo o desenho emblemático e semovente do Pantanal.

Essa postura explica a composição se seus poemas. São fragmentos que, a cada livro exploram a incompletude, que é a própria ausência das explicações para o sentido da vida. Por isso não é só um poeta regional, mas universal: "Minha poesia é hoje e foi sempre uma catação de eles perdidos e ofendidos. Sinto quase orgasmo nessa tarefa de refazer-me" (em entrevista a Otávio Guizzo, Revista Grifo - C. Grande-MS).

Do "barros" do seu nome ao barro de que é feita sua poesia, incursiona-se por entre palavras enlouquecidas na intimidade do idioma. Pode-se dizer, um fenômeno de linguagem.

Manoel de Barros não só inventa, mas desinventa, inverte, subverte a linguagem. A matéria que brota da sua criação faz refletir, maxe com as sensações, incomoda o leitor. É obra aberta à plurissignificação.

Apalpa as "intimidades do mundo; oferecendo métodos para ver e sentir as coisas mais simples: o "esplendor da manhã", as "borboletas de tarjas vermelhas", "um rio que flui", a "voz de um peixe", "o

lado da noite que umedece primeiro", "as palavras que não tem idioma", "um sapo que engole as auroras", "as formigas carregadeiras que entram em casa de bunda", "a cor dos passarinhos", "delírio do verbo", "o silêncio da pedra", "o cheiro das arvores", "a casa do caramujo", "as coisas da terra", "um menino repetindo as tardes naquele quintal", "os deslindes das palavras", "o batelão, o boi, o mosquito, o lagarto curi-pã, o bugio que bebe gemada, os perdidos que conversam baixo, a chuva, as águas, o besouro, as pedras, os sussurros..."

É o fluir da vida, o ruído dela e o seu silêncio. Em reflexões anteriores ("Silêncio e ruído: dupla possibilidade da linguagem" - Revista de Estudos Acadêmicos / UNEMAT), teve oportunidade de dizer que no espaço do indizível a palavra é onipotente e onipresente como fonte de todos os nascimentos. O poeta volta o seu olhar para as coisas do mundo. Despe-se para construir o movimento dos sentidos na relação com o sujeito criando o espaço da linguagem. Esta mesma que se faz com as coisas inúteis. Os inutensílios do poeta.

Não há verdades consagradas, não há ecologismo vago, não há descrição de quem não é dono do assunto. Há sim invenção. Desejo do poeta de se inscrever no centro de um trabalho estético de transfiguração do real.

"Descobri aos 13 anos que o que me dava prazer nas leituras não era a beleza das frases, mas a doença delas.

Comuniquei ao padre Ezequiel, um meu preceptor, esse gosto esquisito (...)

O padre falou ainda: Manoel, isso não é doença, pode muito que você carregue para o resto da vida um certo gosto por nada...

Ele se riu. Você não é de Bugre? - ele continuou

Que sim, eu respondi. Veja que bugre só pega por desvios, não anda em estradas -

Pois é nos desvios que encontra as melhores surpresas e os alicuns maduros.

Há que apenas saber errar bem o seu idioma.

Esse Padre Ezequiel foi o meu primeiro professor de "agramática" (in "O Livro das ignoranças")

Eis o que se pode dizer do poeta.

No mais, é penetrar no seu universo plurissignificativo e sentir (ouvir?) os rumores e silêncios nos desvãos das possibilidades que só a linguagem oferece.

*Professora de Literatura e integrante do núcleo de Estudos Literários - NEL - UNEMAT - CÁCERES.

**REVISTA DE ESTUDOS ACADÊMICOS DO DEPARTAMENTO DE
LETRAS**

CONSELHO EDITORIAL

Eliana de Almeida
Leila Salomão J. Bisinoto
Maria Inês Parolin
Neuza Benedita da Silva Zattar
Tânia Celestino Macedo
Vera Maquêa

ORGANIZAÇÃO E REVISÃO

Elisabeth Batista
Ana Lúcia G. da Silva Rabecchi

PROJETO VISUAL

Dr Adilson Reis

ARTISTA PLÁSTICA

Joana Castrillon

PRODUÇÃO GRÁFICA:

DIGITAÇÃO

Elisângela Pereira Alves

DIAGRAMAÇÃO E IMPRESSÃO

A Revista de Estudos Acadêmicos é uma publicação semestral do Departamento de Letras da UNEMAT

Campus Cáceres: Avenida São João s/n - Cavalhada – Cáceres - MT

78.200.000 Telefax (065) 223-1290

- ROSA, João Guimarães. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, vol.II.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 11.ed., Petrópolis, RJ: Vozes, 1992.
- WEBER, Max. "A ciência como vocação". In: *Ensaio de Sociologia*. Rio de Janeiro: Zahar editores, s.d.

SILÊNCIO E RUÍDO: DUPLA POSSIBILIDADE DA LINGUAGEM

*Olga Maria Castrillon**

A sedução do poético passa pelo jogo estabelecido entre o texto e o leitor, sujeito que se constitui autor à medida que reconstrói no plano da significação. O leitor se abre para a obra, apreende sua historicidade, confere-lhe sentido, inscreve-se nas suas fendas e ao fazê-lo confere sentido a si mesmo. Não é, pois, salutar que se busque no texto poético as estratégias para identificar e construir a significação?

É o que me proponho refletir aqui a partir de "Silêncio e sentido", fragmento da obra *As formas do silêncio*, de Eni Orlandi e o trecho VII de Manoel de Barros em *O livro das Ignorâncias*, relacionando o "silêncio fundante" da analista de discurso com o "delírio do verbo" do poeta, na perspectiva da dupla possibilidade do trabalho com o texto.

Tanto o "não-dito" como o "ruído" e o "rumor" das palavras que marcam as instâncias da língua parecem ser constitutivos de sentidos.

Eis o fragmento de Orlandi:

No início é o silêncio. A linguagem vem depois.

Quando o homem em sua história, percebeu o silêncio como significação, criou a linguagem para retê-lo.

O ato de falar é o de separar, distinguir e, paradoxalmente, vislumbrar o silêncio e evitá-lo.

Este gesto disciplina o significar, pois já é um projeto de sedentarização do sentido. A linguagem estabiliza o movimento dos sentidos. No silêncio,

ao contrário, sentido e silêncio se movem largamente.¹

Há aqui uma proposta sobre os sentidos do silêncio na relação com a linguagem, assumindo a postura de que "o silêncio é o real do discurso" (Orlandi, p.31). O silêncio tem sentido, é fundante. Para apreendê-lo é necessário extrapolar o paradoxo interno e vislumbrar a relação com o mundo e com o pensamento. O silêncio não é o vazio da significação. Ele é o próprio significado. É puro sentido. "O homem está condenado a significar com ou sem palavras" (Orlandi, p.31). Ele é fruto do verbo.

Inferimos que o real do sentido está no silêncio que se fez perceber pelo homem que criou a linguagem para retê-lo. E ao fazer isso, criou o ruído - vibração interna, "fundante", como o que propõe Manoel de Barros. O poeta sul-matogrossense de singular maestria na composição telúrica dos seus versos, faz das suas palavras o ruído que corta o silêncio. Institui o indiscernível no espaço da linguagem. Disseca imagens no seu laboratório de invenções. Cria e recria o seu próprio verbo, fruto de pesquisas e anotações lingüísticas do ambiente pantaneiro (a imensidão e o vazio pulsante da vida!). Seus sentidos são encontrados ao rés-do-chão e diz-se "tragado" pelas raízes - o silêncio das entranhas da matéria significante, como sentido e como história.

A proposta do seu verbo é semelhante à proposta do silêncio em Orlandi:

No descomeço era o verbo.

Só depois é que veio o delírio do verbo.

¹ Prof^a da UNEMAT – Cáceres (Mestranda da UNEMAT/UNICAMP).

¹ ORLANDI, Eni P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 2. ed., Campinas SP: Editora da UNICAMP, 1993, p. 29.

*O delírio do verbo estava no começo, lá
onde a criança diz: Eu escuto a cor dos
passarinhos.*

*A criança não sabe que o verbo escutar não
funciona para cor, mas para som.*

*Então se a criança muda a função de um
verbo, ele delira.*

E pois

*Em poesia que é voz de poeta, que é a voz
de fazer nascimentos*

O verbo tem que pegar delírio.²

Ambos se inserem no discurso que inaugura o mundo. Na visão de Orlandi, o silêncio existe antes da linguagem: "No início é o silêncio". A linguagem vem depois como construtor do silêncio.

Em Barros, "No descomeço era o verbo", no espaço do indizível a palavra É onipotente e onipresente como fonte de todos os nascimentos. O poeta volta o seu olhar de infantil para as coisas do mundo. Despe-se para construir o movimento do sentido na relação com o sujeito, criando o espaço da linguagem.

Distintos em suas particularidades, o discurso da analista se funde ao do poeta no delírio do nascimento do novo, da pluralidade, da complexa relação homem-linguagem-mundo.

Como, então, apreender o silêncio e o ruído? Como o indivíduo se constitui sujeito nessa relação?

Os estudos da linguagem contribuem para esclarecer que a língua não é

² BARROS, Manoel de. *O livro das ignorâncias*. RJ: Civilização Brasileira, 1994, p. 7.

um sistema imutável e perfeito. O lugar da falha pode ser também o do sentido e das possibilidades de recriação. O ruído está nessa elisão do silêncio para também significar.

A compreensão de que o sujeito se inscreve nessa relação língua-mundo traz a dimensão do texto. Apreender o seu funcionamento o fará co-partícipe do processo sócio-histórico da produção dos sentidos.

Se pensarmos a metáfora do mar proposta por Orlandi: "Silentium", mar profundo e as ondas o seu ruído, construímos o enlace entre o interior do silêncio e a exterioridade do ruído no movimento de completude do ciclo vital. O ruído das ondas se forma nas profundezas do movimento das águas do mar. O movimento é de ebulição do insondável. Insere-se no quadro das significações ligadas ao infinitesimal e misterioso.

Subjaz a esse cenário a ação fundante do sujeito: "Então se a criança muda a função de um verbo ele delira" (Barros); ou "quando o homem individualizou (instituiu) o silêncio como algo significativamente discernível ele estabeleceu o espaço da linguagem" (Orlandi).

Mudar a função é mudar a posição perante o mundo. Nunca se é o mesmo após cada experiência vivida. Isso confere ao sujeito a dimensão de delirar com os sentidos. Refazê-los para ser. O sujeito reconhece no sentido a relação consigo mesmo e com os outros sujeitos e recria no processo de significação.

Estar no silêncio é estar no sentido, como diz Orlandi. Se, de um lado, o silêncio não é transparente, atua na passagem ("des-vão") entre pensamento-palavra-coisa, o ruído preenche o "delírio do verbo", na "cor dos passarinhos", na "voz do poeta" e nos "nascimentos" de todos os sentidos.

Na relação dialógica dos discursos se dá o fenômeno complexo da linguagem.

O sentido é, portanto, parte de um processo de interação das práticas

humanas. Leitor e obra se interpenetram num processo de recriação tão infinito quanto são as possibilidades da linguagem, a integração dos aspectos intersigníficos e a verticalidade da produção dos sentidos imanentes ao texto.

Esta ação tem sua gênese na palavra. E o poeta se interpõe, desde os primórdios dos tempos, como arauto dos anseios do homem. A apreensão do mundo se deu pelo "verbum" - o sentido e a vida. "A reflexão sobre a palavra e o silêncio que a atravessa é preocupação antiga do poeta, que apreende o mundo por meio de um discurso da sensibilidade. No caso de Manoel de Barros, sensibilidade racionalizada, mas "percepção sensível", conforme a colega Vera Maquêa em contribuição à leitura do texto.

Orlandi e Barros, em discursos que se complementam, rompem as barreiras da obviedade, da linearidade discursiva. Envolvem o leitor no enigmático, que exerce o duplo efeito do êxtase (pela magia do silêncio) e da perplexidade (pela ousadia do ruído). Então, ele, o leitor, se recorda do poeta: "Trouxeste a chave?"

Palavras-chave: Silêncio, ruído, sentido.

BIBLIOGRAFIA

- BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- ORLANDI, Eni P. *As formas do silêncio*. 4. ed., Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.