



O PANTANAL REINVENTADO DE MANOEL DE BARROS

THE PANTANAL REINVENTED BY MANOEL DE BARROS

Carlos Eduardo Brefore Pinheiro¹

RESUMO: O texto literário, enquanto espaço de linguagem, é uma manifestação social, que se utiliza de uma criação social (a linguagem) para a realização de seu projeto artístico-cultural. O objetivo deste trabalho é verificar como a obra de Manoel de Barros organiza a realidade social, a realidade natural e a realidade interior para compor seus poemas, que apresentam como temas basilares a infância e o ambiente pantaneiro. Para tanto, o foco da análise será um dos poemas que aparecem na obra *Livro sobre nada*.

Palavras-chave: Manoel de Barros; pantanal; infância; realidade social; criação poética

ABSTRACT: The literary text, as a space of language, is a social manifestation, which uses a social creation (the language) for the accomplishment of its artistic-cultural project. The objective of this work is to verify how the work of Manoel de Barros organizes the social reality, the natural reality and the inner reality to compose his poems, which present as basic themes the childhood and the pantaneiro environment. For that, the focus of the analysis will be one of the poems that appear in the book *Livro sobre nada*.

Keywords: Manoel de Barros; Marshland; childhood; Social reality; Poetic creation

1. Introdução

¹Pós-Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada, pela USP. Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada, pela USP. Mestre em Teoria da Literatura pela UNESP. Graduado em Letras pelo UNITOLEDO - Araçatuba.

O poeta Manoel de Barros nasceu em Cuiabá, Mato Grosso, em 1916. É filho de um capataz de fazenda que acabou se tornando fazendeiro; como herança, o pai deixou para Barros terras no pantanal de Mato Grosso. Estudou durante dez anos em um internato, onde travou contato com escritores clássicos como Camilo, Vieira, Camões, Bernardes, sempre se interessando pelos desvios linguísticos, pelos volteios sintáticos. Manoel de Barros acredita que o trabalho a que a criação artística se propõe tem força e expressão descomunais, sendo que a língua se apresenta como um obstáculo a ser superado, como um território a ser desbravado. Segundo Castro (1992, p. 141), a força criadora de Barros leva as palavras a ressurgirem, a serem restauradas, de forma a expressarem tudo o que há por meio de si mesmas.

De acordo com o próprio Barros, a marca fundamental do signo verbal é a sua ausência de limites, e é por meio do fazer poético que o signo tem o poder de renovar-se, de adquirir um novo significado, de tornar-se polissêmico. O poeta acredita que o mundo está em constante transformação, e esta vem pela palavra, desde que ela tenha a impregnação dos seres, das coisas, procurando, assim, com verdadeira ânsia não ser repetitivo, inaugurando o que ainda não foi visto, o que ainda não foi falado, o que ainda não foi ensinado. O processo de criação verbal traz à luz tudo aquilo que estava oculto, à espera de uma revelação: uma verdadeira epifania. A palavra, em Barros, está impregnada por uma atitude lúdica para que a linguagem ganhe nova roupagem: para esse poeta, ela é a essência das coisas; é um universo próprio, além de nossa realidade biofísica.

A infância, enquanto tema de sua poética, é vista como um tempo idealizado, utópico, pois representa a origem do ser. Marcado pela inocência e pelo lúdico, esse período é fundamental por ser a gênese da linguagem e de todas as invenções (sonhos e ideais). A força imaginativa e mágica dessa fase leva o poeta a reinventar tudo por meio da palavra, construindo imagens insólitas que povoam seu universo de linguagem. Neste sentido, o mundo e o homem são postos em novas possibilidades de relações, numa integração harmônica com o firmamento, a terra, as plantas e os animais. De acordo com Castro (1992, p. 176), “nas relações entre homem, mundo e linguagem, a infância emerge como estado potencial de todas as invenções”.

O ambiente pantaneiro está longe de ser apenas um pano de fundo pitoresco em que o poeta compõe seus exercícios de linguagem, antes é material importante em sua poesia, o próprio objeto estético a ser reinventado, transformado, transmutado. De acordo com Waldman (1990, p. 27) as duas palavras-chave para entender a função do pantanal na

poesia de Manoel de Barros são “terra” e “água”, sendo a primeira a “passagem obrigatória para o que nasce, se decompõe e renasce”, e a segunda a que “alimenta a terra, sendo assim fonte de vida e regeneração”. Em sua produção, Barros utiliza expressões provenientes do linguajar do homem pantaneiro, o que servirá para a construção da identidade de toda uma cultura e de toda uma gente por trás dessa poesia.

O *Livro sobre nada* não é apenas mais uma obra de Manoel de Barros. Antes inaugura e desenvolve uma teoria estética, em que as faces do fazer estão estreitamente vinculadas às faces do sentir: o poema é ao mesmo tempo poesia e poética. Pelo “nada”, que brilha no título, quer-se transpor todas as fronteiras impostas, demonstrando que a palavra não aceita limites: recriando o mundo pela poesia, o poeta mostra toda a força, toda a potência, todo o poder do signo verbal. O poema a seguir (2000, p.11) pertence à primeira seção do *Livro sobre nada*, intitulada “Arte de infantilizar formigas”, composta por dez poemas, todos sem título, apenas com numeração de 1 a 10:

1.

As coisas tinham para nós uma inutilidade poética.
 Nos fundos do quintal era muito riquíssimo o nosso
 dêsaber.
 A gente inventou um truque para fabricar brinquedos
 com palavras.
 O truque era só virar bocó.
 Como dizer: Eu pendurei um bentevi no sol...
 O que disse Bugrinha: Por dentro de nossa casa passava
 um rio inventado.
 O nosso avô falou: O olho do gafanhoto é sem
 princípios.
 Mano Preto perguntava: Será que fizeram o beija-flor
 diminuído só para ele voar parado?
 As distâncias somavam a gente para menos.
 O pai campeava campeava.
 A mãe fazia velas.
 Meu irmão cangava sapos.
 Bugrinha batia com uma vara no corpo do sapo e ele
 virava uma pedra.
 Fazia de conta?
 Ela era acrescentada de garças concluídas.

A partir do princípio de que a literatura trabalha uma realidade social, aliada a uma realidade natural e a uma realidade interior, e de que, segundo Antônio Candido (1967), o aspecto social deve ser analisado como algo interno ao texto, compondo a própria estrutura do objeto artístico; e também apropriando-se da teoria de Bakhtin (1993) sobre a “carnavalização” do discurso, o presente artigo realizará uma análise do poema de Manoel de Barros, transcrito acima, com vistas à sua multiplicidade de significações possíveis. Enriquecendo esta análise, será cotejado com o texto, ainda, o conceito de ludismo de Huizinga (2007) para se explicar a visão lúdica por trás da teoria poética pregada por Barros.

2. O pantanal reinventado

O poema elencado como objeto deste estudo transporta o leitor para o universo ficcional de um pantanal reinventado pelo sujeito como forma de afirmação de uma realidade massificada e imutável e a apologia da recriação do mundo por meio da palavra, mostrando o poder da criação literária. Neste sentido, o pantanal, a natureza que o compõe, chegando mesmo aos seres mais ínfimos (o sapo, a pedra, o gafanhoto, o beija-flor), bem como as pessoas daquele local e suas relações inter-pessoais serão captados pelo sujeito e reinventados pelo poema, como forma de não-aceitação da incapacidade de transformação do espaço referencial.

Já no primeiro verso, o sujeito evidencia o fundamento de seu intento criacional, remetendo o leitor a um passado longínquo: sua infância imaginária (“As coisas tinham para nós uma desutilidade poética”). Considerada como gênese da sua criação literária, a infância do sujeito é o tempo idealizado, responsável pelo olhar estético que é possível se lançar sobre o mundo circuncidante. Este tempo utópico não atinge e age apenas sobre esse sujeito, mas, sim, sobre toda a sua família, uma vez que a “desutilidade poética” das coisas não era de propriedade apenas dele, mas de todo aquele grupo, demonstrando a influência do ambiente naquele grupo que o integra.

E, se este macros espaço que é o pantanal sul-mato-grossense será o motivador e o objeto da criação poética do sujeito, o micros espaço fica também abertamente definido neste poema: os “fundos do quintal” da sua casa (“Nos fundos do quintal era muito riquíssimo o nosso dessaber”). Desvencilhando-se de todo tipo de conhecimento ou lógica já massificados, seria possível, por meio de um olhar e de uma atitude singulares, extrair

poesia de todas as partes e de todos os seres daquele local. É no quintal, em seus domínios, em meio à sua realidade doméstica, que o sujeito praticará o “dessar”, juntamente com sua família onírica, definida dentro do próprio texto (o pai, a mãe, o avô, Mano Preto, Bugrinha), em contato concreto com aquela realidade geográfica.

Em meio a esse espaço natural, social e cultural, a atitude poética é encarada pelo sujeito como uma manifestação lúdica, um jogo, uma brincadeira, ou, conforme ele mesmo afirma: “um truque para fabricar brinquedos com palavras”. Se a recriação da linguagem é um processo mental, que exige trabalho imaginativo e destreza no manejo do material linguístico, e é vista como uma manifestação de “dessar”, exige-se do sujeito, então, a atitude de “virar bocó”, isto é, sair da realidade e mergulhar num processo de invenção artística, deixando de lado qualquer lógica pré-estabelecida. Por meio deste “truque” para recriar a linguagem verbal, as palavras vão se metamorfoseando em suas relações, dando margem a imagens metafóricas como pendurar um bem-te-vi “no” sol, o rio inventado que passa por dentro da casa, o olho sem princípios do gafanhoto. O próprio fato de o sujeito levantar um questionamento por intermédio da voz de Mano Preto (“Será que fizeram o beija-flor diminuído só para ele voar parado?”) já lança para o leitor uma atitude de interrogação e de reflexão, não sobre o beija-flor em si, mas sobre a própria construção literária em que este beija-flor foi inserido.

O estado de alucinação poética, segundo Castro (1992, p. 147), faz o poeta estar apto a se abrir para o mundo, participando do devir que se opera sobre os seres. Por meio dessa comunhão entre o artista e o material que se torna arte, instaura-se um novo universo, inaugura-se uma nova ordem lógica, com um profundo conhecimento do externo e de si mesmo. A palavra, impregnada por uma atitude metafórica a ser contemplada nas imagens provenientes dos versos, é o advento de uma nova consciência, de um estado de invenção. Pela ultrapassagem dos limites conhecidos, o signo verbal chegará ao nível de infinitude, estando apta a múltiplos experimentos linguísticos, a incontáveis relações imagéticas. Segundo Castro (1992, p. 161):

Se a palavra é a luz para que as coisas mostrem na luminosidade o que são, aqui a enunciação poética transfigura as palavras para que o sentido tenha a luz de um devaneio, de um outro horizonte que, por meio da fusão do horizonte já iluminado, com o do enunciado poético, transcenda a sua fulguração e surja outro horizonte mais vasto, de uma natureza criada a partir da palavra poética.

Tendo um olhar voltado para a infância, o sujeito do poema em estudo remonta este período marcante de sua vida, expondo a sua atitude de recriação da linguagem, a forma lúdica com que encara o trabalho estético. A abertura de sua mente para além da realidade concreta faz que, pela poesia, os seres e as coisas do espaço ao seu redor entrem em comunhão, criando imagens insólitas para expressar o anseio do sujeito de inaugurar um novo mundo pelas palavras: o “bentevi” pendurado no sol, o rio inventado que passava por dentro da casa da família onírica, o olho sem princípios do gafanhoto, e a própria personagem Bugrinha, que é “acrescentada de garças concluídas”. As imagens, ao serem cotejadas com a teoria que fundamenta a poesia de Manoel de Barros, ganham proporção e significação: a instauração de uma nova proposta literária (o olho sem “princípios” do gafanhoto); a união de todos os seres, de todas as proporções, dos maiores aos menores, dentro do poema (o “bentevi” pendurado no sol, a relação de Bugrinha com as garças); o aspecto de devir das coisas num universo em constante movimento (o rio inventado).

Ainda sobre o aspecto social por trás do poema, em seguida, é posta em cena a realidade social e cultural da família onírica em questão. A palavra-chave para contextualizar esse microcosmo familiar é o substantivo feminino “distâncias”. A palavra assume uma plurissignificação a partir do momento em que o leitor abstrai o motivo do uso do plural para a referência a tal vocábulo: a distância entre o rústico ambiente pantaneiro do sujeito poético e a civilização, a distância entre a família do sujeito e outros personagens daquele cenário regional, a distância entre os próprios entes que compõem esta família onírica, por motivos de trabalho e de postura cultural e reflexiva, ou entre sua cultura e outras manifestações culturais (nacionais ou estrangeiras). E por que não dizer a distância entre o universo de uma cultura erudita, do qual o seu próprio poema, como manifestação de uma arte literária que muitas vezes beira o hermetismo, faz parte, e o universo de uma cultura popular, regional e brejeira das relações inter-pessoais de uma família do pantanal do Mato Grosso do Sul, com seus “campeamentos”, suas feitura de velas, suas brincadeiras domésticas, seu íntimo contato com a natureza.

A tomada de consciência destas “distâncias” por parte do sujeito demonstra o sentimento de pequenez que ele e sua família assumem, em contraste com a vastidão do mundo, não como algo negativo, mas como algo que será de fundamental relevo dentro de sua perspectiva, visto o emprego do verbo “somar” (“As distâncias somavam a gente para menos”). Passa-se a seguir a uma descrição do cotidiano daquela família pantaneira: enquanto o pai campeava, cuidando do gado, a mãe passava os dias fazendo velas, e as

crianças cangavam sapos e batiam nos corpos deles (dos sapos) com varas. Notemos que, nesse ponto do poema, como em outros, o trabalho com os vocábulos já nos transporta para uma visão geral daquele espaço e daquela realidade ficcional, isto é, o contexto assume uma função interna ao texto, pois está presente em sua própria estrutura. Percebemos isso no tratamento dado pelo sujeito a seus pais (“o pai”, “a mãe”), utilizando o artigo definido no lugar do pronome possessivo como uma forma de regionalismo, uma variante do falar da região pantaneira, fato que deixa o poema mais prosaico, como rezam os ditames do Modernismo. Juntamos a isso o uso do termo coloquial “a gente”, contrapondo-se ao emprego canônico, em várias passagens do poema, da primeira pessoa do plural (nós).

Outro índice do aspecto social inerente ao texto é a repetição do verbo “campear” (“O pai campeava campeava”), sugerindo uma frequência intensa e monótona com relação ao trabalho do pai de andar pelo mato, cuidando do gado. Por fim, ressaltemos o uso dos termos “bocó”, que traz para o terreno da poesia erudita uma expressão coloquial de uso regional (a fala da família do sujeito trazida em suas variantes regionais, lembrada e evidenciada) e “bem-te-vi” (“bentevi”), como manifestação de uma inovação da linguagem, referida numa espécie de transcrição fonética, e mesmo uma referência simbólica ao dialeto coloquial e regional daquele grupo social, além de possuir um significado de busca do passado, visto que, diacronicamente, a palavra apresenta a forma histórica “bentevi”, datada de 1789 (de acordo com o *Dicionário Houaiss*, a aglutinação popular desse vocábulo data de 1838, tendo surgido já em 1789 a variante “bentevi”), ou seja, uma concretização do intento poético buscado dentro do texto.

Fecham o quadro deste ambiente familiar e local a referência afetiva às brincadeiras simples praticadas pelas crianças daquela família. A brincadeira de “cangar sapos”, que coloca o irmão do sujeito em contato direto com os seres da natureza local, e a brincadeira de bater “com uma vara no corpo do sapo” para ele virar pedra, praticada por Bugrinha. Novamente uma referência direta à infância como tempo idealizado num espaço concreto e aprazível para a composição dos experimentos de linguagem. O ludismo da criação artística praticada pelo sujeito se materializa na interrogação final (“Fazia de conta?”), demonstrando a criatividade e a sensibilidade que o trabalho com o verso requer. Sobre este aspecto lúdico no poema de Manoel de Barros, cabe aqui uma referência a Huizinga (2007, p. 134), que diz que, ao se estudar poesia, não se tem em mente que esta seja fundamentada apenas a partir de uma função estética, mas, antes, apresenta outras funções

vitais, a saber, social e litúrgica, inter-relacionadas em sua própria essência, em qualquer civilização, mas, sobretudo, nas culturas arcaicas. De acordo com o crítico (2007, p. 136):

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

Enquanto objeto lúdico, o poema de Manoel de Barros traz em si os princípios que Huizinga estabelece como fundamentos da atividade lúdica, a saber: o fato de ser livre, de ela mesma ser liberdade – o poema demonstra seu ideal de libertação por meio da criação poética, de fuga de uma realidade já estabelecida e imutável e da instauração de uma nova realidade (dentro do poema) em que a reinvenção das palavras é a reinvenção do universo e de seus seres; por essa iniciativa de criar algo novo, diferente do que aí já se encontra, chega-se a outro aspecto da atividade lúdica ou do jogo – a de esse não ser a vida “corrente” nem a vida “real” – chegando-se ao nível de evasão. Outro aspecto a que Huizinga se refere é o de “criar ordem e ser ordem”, isto é, “introduz na confusão da vida e na imperfeição do mundo uma perfeição temporária e limitada, exige uma ordem suprema e absoluta” (2007, p. 13) – a harmonia que é essencial à forma poética, a partir de suas regras, seus fundamentos e suas estruturas composicionais. A tensão pretendida pelo jogo é a tensão que o texto literário oferece a seu leitor: é a incerteza, é o acaso – há um esforço para se chegar ao final do jogo/poema, pois se quer ganhar alguma coisa, com seu próprio esforço. De acordo com Huizinga (2007, p. 14):

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

Outro item sobre o lúdico por trás do poema a ser cotejado com a teoria de Huizinga é o da funcionalidade do jogo que pode ser definida por dois aspectos

fundamentais: uma luta por alguma coisa ou a representação de alguma coisa. Trazidos para o terreno do poema, estes dois itens funcionais serão vislumbrados como: uma luta contra a massificação das ideias, uma luta contra o conformismo a que a sociedade se entregou, luta esta que tem no poema o seu grito de liberdade, na tentativa de reencontrar a capacidade de se maravilhar com as coisas ao redor (“As coisas tinham para nós uma desutilidade poética.”); e a tentativa de representação de uma nova realidade, de uma nova ordem para os seres do mundo e suas inter-relações, que chegam até mesmo ao nível do insólito, com a fusão total entre seres (“Por dentro de nossa casa passava um rio inventado.” / “Ela era acrescentada de garças concluídas.”). Citando novamente Huizinga (2007, p. 147), em uma de suas definições sobre o “jogo”, mas que pode ser trazida para o do poema analisado neste estudo:

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

Um último comentário é ainda necessário a respeito dessa realidade social a que o poema remete o leitor. Com relação à família onírica do sujeito, percebemos que são personagens constantes ao longo da produção de Manoel de Barros. Sendo a infância o tempo idealizado e buscado como gênese da criação poética; e o pantanal o ambiente que abrigou essa infância, com sua paisagem e seus seres, a referência à família onírica será sempre retomada, pois é ela um elemento indissociável deste tempo/espço a ser retratado na produção literária desse poeta. Dessa forma, o poema em análise faz parte de um panorama biográfico-imaginativo em que seus personagens já apareceram em produções anteriores e serão retomados em obras posteriores, além de retornarem ao longo do próprio *Livro sobre nada*. Apenas como simples referência, seguem alguns excertos em que a família do sujeito é posta como elemento estético:

Ia até a infância e voltava.
(O pai deu um olhar pelos campos
E disse: – Vai até aqui.

E fincou uma estaca no lugar.)

(...)

A mãe ficou no acampamento

Cantarolando, cantarolando muito

Com o meninozinho nos braços.)

(Face imóvel, 1942)

Sou um sujeito amargo

Nasci magro.

Estou nos acontecimentos

Como um vendaval: dobrado

Recurvo de espanto

E verdes...

(Poesias, 1956)

Meu avô ainda não estava morando na árvore.

Se arrastava sobre um couro encroado no assoalho
da sala.

O vidro do olho do meu avô não falava mais e nem re-
verberava.

(Concerto a céu aberto para solos de ave, 1991)

Depois de ter entrado para rã, para árvore, para pedra

- meu avô começou a dar germínios.

Queria ter filhos com uma árvore.

(Livro sobre nada, 1996)

Um passarinho pediu a meu irmão para ser a sua árvore.

Meu irmão aceitou de ser a árvore daquele passarinho.

No estágio de ser essa árvore, meu irmão aprendeu de
sol, de céu e de lua mais do que de escola.

(Ensaios fotográficos, 2000)

O avô despencou do alto da escada aos
trambolhos.

Como um armário.

O armário quebrou três pernas.

O avô não teve nada.

(Poemas Rupestres, 2004)

Como último ponto da análise do poema de Manoel de Barros, serão feitas algumas considerações sobre a teoria de Bakhtin sobre a “carnavalização” que o crítico expõe em sua obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (1993), como fundamentos de uma cultura popular que questiona um discurso oficial, monológico, com suas hierarquias, normas e tabus perenes, e que, por isso mesmo, encontram-se como pilares do poema de Barros. Se o “discurso oficial” a que Bakhtin faz referência corresponde a uma visão monológica do mundo, dos seres e suas relações, pregando a estabilidade, a imutabilidade e a perenidade como forma de se garantir a ordem, a harmonia e a verdade universais, o discurso de Barros vem justamente se estabelecer como contraponto de tal “verdade”, demonstrando que, por meio de uma “carnavalização” do discurso poético (em que o local e o universal, o baixo e o alto, o homem e a natureza são colocados num estado de tensão e vistos como instauradores de uma nova ordem), podemos chegar a novas verdades, transitórias e provisórias, que metaforizam a evolução ininterrupta do universo e de tudo que faz parte dele.

Como ponto de oposição ao chamado “discurso oficial”, podemos, primeiramente, citar o uso do morfema “des-” no poema (morfema que carrega em si o princípio da descontinuidade e um novo olhar sobre os seres, fugindo-se dos automatismos), uma forma de fragmentação do signo com o intuito de inovar o conteúdo e a expressão da linguagem literária, pelo qual o sujeito demonstra o intento de inovação linguística a que o discurso se propõe, como forma de negação de uma realidade e, ao mesmo tempo, a postura de reconstrução dessa mesma realidade por meio da palavra. Reconstrução que parte dos próprios significantes do texto (como o uso do vocábulo “bentevi”) para se chegar a uma reconstrução de significados e, por isso mesmo, entregar ao leitor novas imagens metafóricas por meio de um discurso que tem pretensões cósmicas como instaurador de novas lógicas, novas regras e novas visões de mundo (começando pelo trato que as palavras devem ganhar em poesia para se chegar a novas significações). Assim, a “desutilidade” poética das coisas é o ponto de partida para se instaurar o “dessaber” e, por ele, buscar-se a inovação linguística como forma de manter viva no homem a sua capacidade imaginativa e a sua criatividade.

Outro ponto de contestação do “discurso oficial” é o uso constante de expressões coloquiais dentro do universo de linguagem erudita do poema. As cores locais de um regionalismo linguístico (com suas expressões como “o pai”, “a mãe”, “a gente”, “bocó”)

convivem em harmonia dentro de uma estrutura intelectualizada que é esse discurso (com suas imagens metafóricas, seus aparatos formais, sua polissemia do signo), como forma de autoafirmação e afirmação da riqueza de uma diversidade cultural que existe entre o local, o regional, o nacional e o universal, ao mesmo tempo que há uma tensão entre elas, como forma de levar o leitor a uma situação de “estranhamento” literário. Riqueza essa que está consagrada na antítese criada pelo sujeito (“As distâncias somavam a gente para menos”), em que o alto e o baixo, o real e o utópico, o local e o universal entram em choque para a afirmação do projeto de construção poética de Manoel de Barros. Assim, do ambiente pantaneiro real e suas particularidades, chega-se a um pantanal reinventado pela poesia, o qual se encontra numa dupla articulação entre a referência a uma realidade concreta (o aspecto social que permeia a produção de Barros) e a metáfora de um universo onírico construído a partir da palavra.

E se o discurso da poesia vem como forma de contestação do “discurso oficial”, é justamente por acreditar que o estável, o perene e o imutável empobrecem o olhar do homem sobre os seres e as coisas. Ao declarar que “Bugrinha batia com uma vara no corpo do sapo e ele virava uma pedra”, o sujeito traz para o poema um sentido de metamorfoseação das coisas, demonstrando que no terreno da linguagem não são permitidos limites, nem são aceitas barreiras. E, assim, transformando um sapo em pedra, transcrevendo foneticamente “bem-te-vi”, numa espécie de neologismo, vendo um rio inventado passar por dentro de sua casa, o sujeito, numa atitude de “carnavalização” do discurso literário, chega a uma “carnavalização” da realidade, em que tudo é fundido, transformado e transsubstanciado. De acordo com Castro (1992, p. 133), “a fala do ser deveniente torna o poeta um ser deveniente. O mundo deveniente acontece por meio dele e nele e, neste acontecer, ele desvela-se, constrói-se. As características ontológicas do mundo são também as do poeta”. O poeta encontra-se, então, numa situação de diálogo, estando aberto para as coisas e para os seres, transformando-os pela linguagem.

Num outro patamar de análise, a “carnavalização”, em Manoel de Barros, chega ao nível da própria estruturação do texto e constituição dos elementos próprios ao gênero a que a produção pertenceria. Poema lírico em sua essência, não se furtando ao uso dos recursos de sonoridade como a aliteração e a assonância em meio à organização do verso livre, bem como ao uso da metáfora como recurso para se chegar à polissemia do signo poético, ainda assim a forma não se contenta com aquilo que a poética clássica lhe oferece como material, recorrendo aos gêneros épico e dramático para compor seu painel artístico:

o desdobramento do universo ficcional em dois horizontes (o do sujeito e o do objeto), com um distanciamento temporal entre o passado (a infância do sujeito no pantanal) e o presente (a maturidade do sujeito que se predispõe a criar poesia) que oscila entre a recordação lírica e a apresentação épica; a recorrência à representação na forma de discurso direto, em que os personagens ganham voz dentro do poema, ao lado da voz do sujeito – marca essa que é fundamental no texto dramático. Essa metamorfose do gênero literário num hibridismo de gêneros mostra-se coerente com o princípio contestador da “carnavalização”, visto seu caráter de questionamento do que é estável, imutável e perene: todos os níveis do texto devem, pois, evidenciar esse princípio de subversão dos valores, normas e tabus, desde sua organização textual, com a subversão do gênero, até as camadas figurativas e significativas mais profundas.

3. Conclusão

Após todas as considerações feitas sobre o primeiro poema do *Livro sobre nada*, sobre o qual essa análise se debruçou, cabem agora algumas conclusões sobre a poética de Manoel de Barros, a partir do que se verificou sobre os níveis de construção do poema-objeto deste estudo. Voltando seu olhar para um tempo/espço idealizado (o pantanal da infância do sujeito), o texto traz para seu leitor um panorama de uma realidade fragmentada em diversos tópicos de concretude e abstração: de uma realidade social concreta (o pantanal sul-mato-grossense de Manoel de Barros, o poeta), o sujeito constrói um pantanal reinventado pela força da imaginação e pelo trabalho com a linguagem, mimético e verossímil com sua fonte geográfico-sociocultural – pantanal reinventado que dará margem à presença do metafórico a partir do momento em que o sujeito lançar um olhar estético sobre sua realidade que, pela sua atividade imaginativa e seus experimentos linguísticos, ganhará conotações abstratas na transmutação de seres e instauração de uma nova ordem dentro desse universo onírico. É, pois, um lugar privilegiado para a criação literária, visto sua riqueza natural e cultural, como a própria expressão “dessaber”, empregada pelo sujeito, denuncia – a riqueza do “saber” poético é comparada à riqueza do “sabor” das árvores dos “fundos do quintal” de sua casa.

Sobre isso, vale retomar a raiz etimológica do verbo *saber*, com base no *Dicionário Houaiss*: do latim (*sapio, sapere*), “significando conhecer, ter certeza, ter força, mérito, capacidade”, além de significar “ter gosto de, ter sabor de, ter bom paladar, ter cheiro, sentir por meio do gosto”. Essa relação de “saber” com “sabor” é importante para ampliar

as possibilidades interpretativas do poema. O uso intencional da palavra “saber”, com suas raízes etimológicas associadas ao “sabor”, também configura esse princípio de questionamento social: o lugar para a prática do “dessaber” é justamente os “fundos do quintal”, onde a presença de árvores frutíferas manifestam a perspectiva do “sabor” associado ao “saber”, advindo dos exercícios estéticos praticados pela família onírica; essa relação etimológica ainda leva o leitor para o terreno do lúdico, cuja teoria foi apresentada e discutida neste trabalho, pelo qual o princípio do “sabor” se aproxima do fundamento do “jogo”, e este do tipo de prática de linguagem experimentado pelo sujeito.

O ambiente pantaneiro, mais que pano de fundo, será o elemento motivador para as criações artísticas do sujeito: o elemento gerador de sua poesia, a partir do tempo utópico de sua infância. A realidade social que serve de base para o poema não se encontra apenas no nível da significação, com as imagens memoradas do pantanal reinventado, mas, antes, começa em sua própria organização linguística, em que a forma culta da língua entra em contato direto com a variante regional: o emprego de expressões como “o pai”, “a mãe”, “a gente”, “bocó” que se fazem presentes dentro de um espaço de linguagem erudita. Nesse sentido, do princípio de individualidade subjetiva que marca a construção verbal em busca de uma universalidade do seu significado, o texto passa pelo aspecto de uma realidade social, mostrando as marcas desse espaço físico e cultural que o motiva.

Aspecto social esse que aparece como uma forma de contestação de sua realidade dentro do texto poético. Como produto de uma individualidade, o poema se coloca contra uma realidade massificada, estereotipada, hostil e alienada que gera a coisificação do ser humano. Sob esse prisma, a relação entre literatura e sociedade se dá por meio de um protesto da primeira contra o segundo, um manifesto de insatisfação contra tudo o que oprime o ser humano. Essa contestação ganhará contornos mais abrangentes ao serem postas lado a lado as múltiplas subversões do poema: a do sentido de negação recorrente do uso do morfema “des-” para o estabelecimento de uma poética, a do linguajar regional e popular dentro de um espaço erudito de linguagem, a da quebra do lirismo puro a partir do uso de elementos advindos da épica e do drama, a do estranhamento produzido pelas imagens metafóricas propostas pelo sujeito, e, por fim, a da “carnavalização” do discurso.

Numa perspectiva de “carnavalização do discurso”, que vai desde o nível da linguagem (a regional em contraste com a erudita), passando pelo gênero literário (poema lírico maculado por princípios épicos e dramáticos), pelo nível da figuratividade (as imagens metafóricas propostas pelo sujeito), até as significações do texto (a contestação de

tudo aquilo que é oficial, padrão, inquestionável e imutável), o projeto artístico de Manoel de Barros é o de uma poesia que seja libertária, que não aceite os limites impostos pela realidade concreta e que lance mão de todos os artifícios possíveis para a inauguração de um novo, imprevisto e transitório universo por meio da criação poética, marcado pelo devir dos seres e das coisas. Nesse caminho, o princípio básico é o de libertação da palavra, de fuga dos automatismos e aos lugares-comuns, que seja ela mesma algo inédito para que possa exprimir essa novidade verbal. Para encerrar, a declaração do próprio poeta (GUIZZO, 1990, p. 310):

(José Otávio Guizzo): A poesia é necessária? Quais as funções da poesia no mundo atual?

(Manoel de Barros): A mim me parece que é mais do que nunca necessária a poesia. Para lembrar aos homens o valor das coisas desimportantes, das coisas gratuitas. [...] Há que se ter umas coisas gratuitas para alimentar os loucos de água e estandarte.

Quanto às funções da poesia... Creio que a principal 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. Os governos mais sábios deveriam contratar os poetas para esse trabalho de restituir a virgindade de certas palavras ou expressões, que estão morrendo cariadas, corroídas pelo uso em clichês. Só os poetas podem salvar o idioma da esclerose. Além disso a poesia tem a função de pregar a prática da infância entre os homens. A prática do desnecessário e da cambalhota, desenvolvendo em cada um de nós o senso do lúdico. Se a poesia desaparecesse do mundo, os homens se transformariam em monstros, máquinas, robôs.

4. Referências Bibliográficas

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

BARROS, Manoel de. *A face imóvel*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

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

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

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

_____. *Poesias*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

Revista Contemporânea: Revista Unitoledo: Arquitetura, Comunicação, Design e Educação, v. 01, n. 01, p. 133-148, out./dez. 2016.

- CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1967.
- CASTRO, Afonso de. *A poética de Manoel de Barros: a linguagem e a volta à infância*. Campo Grande: FUCMT – UCDB, 1992.
- GUIZZO, José Otávio et al. Conversas por escrito. In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990, p. 307-43.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- WALDMAN, Berta. A poesia ao rés do chão. In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990, p. 11-32.