

# SOBRE NATÊNCIAS: MITO E COSMOLOGIA NA POÉTICA DE MANOEL DE BARROS

Elisa Duque Neves dos Santos (UFF)<sup>1</sup>

*Resumo:* Manoel de Barros diz ser poeta da natureza da palavra, e que a poesia serviria para des-cobrir as coisas de seus significados imediatos, na busca por uma linguagem que se quer inaugural. Assim, a natência – potência de fazer nascimentos na linguagem poética – será tanto um retorno a um espaço/tempo anterior, onde se estabelece um vínculo com o essencial como um estado inventivo da língua. Caberá aqui relacionar a natência da poesia de Barros à infância, metamorfose, mito, pensando na relação da poesia moderna com os processos de secularização e profanação do sagrado.

*Palavras-chave:* poesia moderna; natência; dessacralização.

No centro da potência poética está o encantamento da palavra, sua força de formar e transformar. A poesia, como obra para posteridade tem a característica de ser, nela mesma, um apontamento de uma época (ou momento), e, simultaneamente, uma nítida resistência ao tempo. O registro do tempo seria a maneira mais aproximada da tentativa de perdurá-lo, de revisitá-lo pela memória. A memória é a resistência mais primordial do tempo. Da noção de ser humano social e histórico, com encadeamento de eventos biológicos num começo, meio e fim mortais, partimos à discussão sobre o poema e sua relação com a noção de tempo:

Um poema é um objeto feito com a linguagem, os ritmos, as crenças e obsessões deste ou daquele poeta e desta ou daquela sociedade. É produto de uma história e de uma sociedade, mas sua maneira de ser

---

<sup>1</sup> cursando Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Brasileira no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF). Sob orientação do Prof. Dr. Adalberto Müller Jr. E-mail: [elisaduque@ig.com.br](mailto:elisaduque@ig.com.br).

histórico é contraditória. O poema é uma máquina que produz, mesmo sem que o poeta se proponha a isso, anti-história. A operação poética consiste numa inversão e numa conversão do fluir temporal; o poema não para o tempo: ele o contradiz e o transfigura (Paz 2013: 11).

Para Octavio Paz, a poesia pertence ao tempo da imaginação, ao qual se refere como o *tempo da infância*: “o tempo da poesia é um tempo de antes do tempo, o da ‘vida anterior’ que reaparece no olhar da criança, o tempo sem datas” (Paz 2013: 53). E acrescenta que esse tempo da infância corresponde à *alma da natureza*, parafraseando Wordsworth.

Para Manoel de Barros, “que tem um gosto rasteiro de ir por reentrâncias” (2010: 261), o retorno a este tempo interessa para a palavra poética e será possível de ser atingido pela reminiscência, pelo voltar à criança que se foi, numa espécie de retorno à capacidade de se promover a natência das palavras, possível por meio do *des-cobrimento* da palavra prática, cotidiana, isto é, pelos novos sentidos dados à palavra, pela recuperação de seu estado de novidade, da memória da primeira imagem, da natenciadas palavras: “O puro da palavra é a sua primeira vez” (Barros 2010: 84).

Por natência entende-se a potência de fazer nascimentos. O fazer poético é capaz de dar nascimentos a palavras e, para além, a novos mundos: “Poesia pode ser que seja fazer outro mundo” (Barros apud Müller 2010: 68). Sobre este aspecto da linguagem poética, fala-nos Paul Valéry: a poesia “comunica a impressão de um estado nascente” (Valéry 1991: 201).

Encontramos nos conselhos do poeta Rainer Maria Rilke em *Cartas para um jovem poeta* as ideias de germinar e dar à luz: a vida artística seria fruto do lento brotar de uma clareza, na escuridão de si, de um nascimento do inconsciente (Rilke 2011: 36). Ao se pensar em nascimento, pensamos inevitavelmente em vida. Percebemos em Manoel de Barros a experiência de criar uma palavra que viva e perdure, como em Octavio Paz: “A frase poética é tempo vivo, concreto. É ritmo, tempo original, perpetuamente se recriando. Contínuo renascer e tornar a morrer e renascer de novo” (1982: 80-81).

No entanto, de acordo com Alain Badiou, em *Pequeno manual de inestética*, “o poema é a alquimia do verbo” (2002: 36), e seu efeito de evidenciar as potências da língua trata de um conjunto de *operações* na linguagem. Tanto Valéry quanto também Badiou concordam com o aspecto laboral, de cortes, de escolhas, de processo, de artesanato da palavra, de seleção e abandono na escrita. E é diante dessa atividade (em detrimento de uma passividade do poeta na ideia de ser apenas um mero transcritor dos lampejos de uma Musa) que se encontra o poema.

Assim, o *brotar da luz* no processo criativo de Manoel de Barros não será atribuído à Musa, porquanto não passará pela noção de inspiração, mas sim pelo labor de “catar feijões” de João Cabral de Melo Neto. Sobre a inspiração, o poeta afirma: “inspiração eu só conheço de nome. O que eu tenho é excitação pela palavra. Se uma palavra me excita, eu busco nos dicionários a *existência ancestral* dela. Nessa busca, descubro motivos para o poema” (Barros in Martins: 2007). De acordo com Sueli Maria de Oliveira Reginoi (2011), trazendo análise do poema “Informações sobre a Musa” de *Poemas concebidos sem pecado*, a figura da musa em Manoel de

Barros não concede a inspiração; mais que isso, em tom irônico, se nega a concedê-la por considerar que o sacrilégio do pecado original está no estereótipo piegas das construções poéticas pobres<sup>2</sup>.

Paul Valéry pronuncia que “o poeta não tem o rigor do raciocínio” (1991: 201), mas oscila constantemente entre Voz e Pensamento e exige a participação de reflexões, decisões, escolhas, trabalho mental; é, “afirmação e deleite, não atravessa [os campos da lógica, mas] permanece no limiar” (Badiou 2002: 36), ou seja, se há mesmo um pensamento poético, que não se opõe diretamente ao intelecto, este não poderá separar-se do sensível. É deste poder transgressor e movente da poesia – de ser alinhavada por águas – que fala Badiou: O poema “anota o inexprimível”, “fixa vertigens”. É um pensamento ativo que não consegue nomear sua própria potência e permanece infundado para sempre.

Para Manoel, a palavra de poesia é a palavra descascada, em estado de semente, pois o poeta é o ser “que enxerga semente germinar” (Barros 2010: 182): “E como chegar ao caroço, ao lírio seminal de cada uma? Como encontrar as funções todas de uma palavra? Assim é o homem nesse desolo. Nunca se vê completo” (Barros 2010). Igualmente deparamos-nos com o que o poeta e crítico português Antônio Ramos Rosa, lendo Octavio Paz, verificará a respeito da lírica moderna: “o retorno ao espaço em que a língua, corpo vivo, poderá alcançar *combustão verbal*, a ‘tentativa de unir o que está cindido, de estabelecer a unidade perdida e reconquistar uma nova consciência original, elementar” (1986: 22).

Novidade é condição ínsita da poesia e toda palavra *nova* é uma palavra poética, uma inauguração. O escritor argentino Jorge Luís Borges também nos convida a pensar na novidade como uma virtude primitiva da linguagem. Para Borges, cabe ao poeta restituir a virtude da palavra: “promover o retorno da linguagem a seu estado pré-conceitual” (Felinto 2008: 153). Essa virtude emana como potência latente da linguagem, uma *antiga magia*. Podemos traçar uma aproximação de Borges com Manoel de Barros ao considerar que ambos compartilham da obsessão pelo primordial e pela etimologia (do grego, ἔτυμολογία, o puro da palavra) e pelo descobrir/descascar/desvendar a linguagem. Contudo, por mais que ambos reconheçam o papel do inconsciente no processo criativo, vemos que, enquanto para Borges o processo criativo é – menos que um criar – um ato de *descobrir* a essência da língua, em Manoel a *invenção* assume grau superior de importância: “Tudo o que não invento é falso”. Assim, no mesmo tempo em que Manoel de Barros sugere uma espontaneidade ao se aproximar do que seria primordial – a criança da linguagem –, apresenta um processo criativo de “elaboração e reelaboração” conscientes, uma atitude deliberada e de agricultor da língua. Para ser arte, diz, tem que se ter

<sup>2</sup> Sueli Maria de Oliveira Reginoi registra: “A natureza do pecado, que assombra o espaço da reinvenção poética de Barros, é sugerida no poema ‘Informações sobre a Musa’, um diálogo de tons eróticos e de irreverente ironia, no qual o poeta pede à Musa uma doce poesia, “de perdão para os homens” e recebe como resposta o comentário malévolo: “você poeta são uns intersexuais...”, que é completado, em seguida, com enfado: “Tenho uma coleguinha que lida com sonetos de dor de corno; por que não vai nela?” Para a Musa, a repetição de imagens e formas desgastadas constitui o pecado original na concepção de um poema. Abandonado pela Musa e ainda distante da via mítica do Hermetismo, resta ao poeta buscar em si mesmo os meios de desbravar seus próprios caminhos” (Reginoi 2011: 2).



“consciência artística”. É à maneira de um cultivo inventivo, do lavrar as palavras, que a poesia germinará da terra:

### O roceiro

No clarear do dia vou para o roçado  
 A capinar.  
 Até de tarde eu tiro o meu eito.  
 Arranco inços, tranqueiras, juás e bosta de macaco  
 que não serve nem pra esterco.  
 Abro a terra e boto as sementes.  
 Deixo as sementes para a chuva enternecer.  
 Dou um tempo.  
 Retiro de novo as pragas, dejetos de anta,  
 adjetivos.  
 Retiro os adjetivos porque eles enfraquecem  
 as plantas.  
 E deixo o texto a germinar sobre o papel: em  
 pura masturbação com as pedras e rãs  
 (Barros 2010: 380-381).

Há um trabalho manual na criação poética de arrancar, abrir, botar, retirar, deixar: um exercício de seleção, inclusão e descarte. No entanto, é importante observar que o texto nesse poema não brota para promover uma colheita, pois o fertilizar da poesia se dá em um nadifúndio, a terra de onde não saem utilidades. A poesia para Manoel de Barros é um inutilensílio, mas o roceiro prepara, ainda assim, a terra para o texto germinar. E é interessante pensar nas palavras que roçam e no poeta-roceiro também com a conotação erótica de encostar, friccionar, e que se relaciona à escrita como masturbação: deleite.

A imbricação entre *literatura e mito* passa por relações imediatas. A literatura é lugar onde o mito pode realizar-se com liberdade; na literatura, a potência do mito atinge seu grau maior, por ser ela espaço fecundo da linguagem, em que se pode trapacear o fascismo da língua e do real; é ambiente em que o material e o imaterial podem coexistir.

Em um processo de secularização moderna, o que antes era atribuído a forças divinas passou a ser redimensionado no espaço profano. Assim, a literatura se apropriou de símbolos, discursos, vetores do sagrado. É de se notar a frequência constante de símbolos que remetam ao mito de origem na poética de Manoel de Barros. Dentre eles, percebemos a presença de símbolos míticos ocidentais fundamentais; destacam-se aqui o mito de Hermes, a explícita retomada do Gênesis bíblico e de *Metamorphoseon* de Ovídio.

O deus Hermes é figura transgressora em essência. Por ignorar limites espaciais ou temporais, é um dos deuses capazes de funcionar como *psicopompo*, e circular pelos espaços de vida e morte; daí também a sua relação com a orientação de andarilhos. É um deus especialmente característico pela ambiguidade, pois ao mesmo tempo em que é qualificado como *mastêrios*, mestre das buscas, e *hermêneutês*,

o intérprete e tradutor, é também *klepsiphrôn*, *mêkhaniôtês*, enganador, maquinador. Trata-se, portanto, de uma representação das polaridades do mundo e da existência. De acordo com Walter Otto, em “Os deuses da Grécia” (Otto 2005: 110): “Hermes é o espírito de uma forma de existência recorrente sob certas condições, que junto com o ganho, conhece a perda, a malícia junto com a bondade”.

Apropriamo-nos do fragmento do poema *Mito*, de Carlos Drummond de Andrade (“Dona, O seu vestido esconde algo?” (Andrade 2012: 64)), e substituímos o vocativo *Dona*, relacionado à personagem Fulana, destinatária do eu-lírico, por *Poesia*. Logo, pergunta-se: o que esconde a Poesia por baixo de seus vestidos?

Há algo de mistério na linguagem literária, considerando as noções compartilhadas por Benjamin (2013), Rilke e Paz. Podemos aplicar o trecho do poema de Drummond à própria noção de desvelamento de sentidos, exercício da hermenêutica. A este desvendar em camadas, por meio da interpretação, relaciona-se o mito do deus grego, responsável pela decifração das mensagens dos deuses, no Olimpo.

De fato, de acordo com Gérard Durand, há um retorno aos conceitos de problematização hermética no início do século XX, em que encontraremos como fundamentos “a lógica do paradoxo, a soberania do imaginário, a afirmação do sujeito e uma concepção de história cíclica, marcada por recorrências” (Felinto 2008: 46).

Para a compreensão hermética, a *oposição* é paradigma fundamental. Partem daí as constantes modernas da negação, alteridade, paradoxo e fragmentação do sujeito – a identidade se desdobra em multiplicidades que se *expandem* e *comungam*, formando um aglomerado de partes. Assim, os pares contrários se encontram transpostos num mesmo corpo.

Entendemos que, recuperando a narrativa bíblica do mito de Babel, existe um *movimento de expansão* no momento em que ocorre a quebra da linguagem única, criando-se a divergência (oposição) entre as línguas. O movimento babélico é, deste modo, um movimento expansivo de rarefação, multiplicação, distanciamento e vastidão. Dessa maneira, observamos mais uma vez entre Borges e Manoel de Barros uma incidência – para ambos os poetas tudo já foi dito:

Tudo creio que já foi pensado e dito por tantos e tontos. Ou quase tudo. Ou quase tontos. De modo que não há novidade debaixo do sol – e isso também já foi dito. ‘Os temas do mundo são pouco numerosos e os arranjos são infinitos’ – falou Barthes. Então, o que se pode fazer de melhor é dizer de *outra forma* (Barros in Müller 2010: 46).

Em um mundo em que tudo está dito ou já foi pensado (ou quase tudo), ao poeta compete o exercício de fazer a palavra germinar por meio de novos relacionamentos. O novo está no *molecar* com a linguagem para salvá-la do paladar entediado, dormente do uso cotidiano. Dessa maneira, dá-se aos *modos* (*entonação* para Borges e *forma* para Manoel) a capacidade de novidade na poesia.

Mas, na linguagem poética, há também uma força oposta e simultânea de *compressão* que é *antibabélica*: a capacidade que a linguagem tem de dizer tanto com pouco, e alcançar o infinito pelo finito. À finitude da língua se relaciona o *modo magro*

de escrever de Barros: a preferência (ou inevitabilidade) das repetições de suas “palavras-chave”, temas e imagens, deve-se ao que ele atribui como a impossibilidade de fugir de seu estigma: “Tudo o que repercute em mim de fora faz alguma alquimia verbal onde me espojo. Acabo que sou repetidor de mim por isso, não tenho forças para desencostar-me” (Barros in Müller 2010: 64).

Observa-se, portanto, na poética de Manoel de Barros, uma constante geradora do paradoxo, devido à presença da negação<sup>3</sup>. A poesia de Manoel de Barros é fundamentalmente antitética: a composição de imagens insólitas pela *colagem em par* justaposta de signos opostos passa a tomar uma dimensão de complementaridade. Dessa maneira, termos como *Nada* e *Ignorâncias* dos *Livro das Ignorâncias* (1993) e *Livro sobre Nada* (1996) aparecem como contrapontos daquilo que será encontrado neles: algo de uma totalidade e de um saber cosmogônico dual mostrado de forma intencionalmente avessa, como à maneira de quem interessa ver o outro lado das coisas e de si, como observamos em “meu avesso é mais visível do que um poste” ou em “melhor para chegar à nada é descobrir a verdade” ou mesmo no poema de número 7 de “Desejar ser” (*Livro sobre nada*), em que ressalta o valor das antíteses:

7

"Sei que fazer o inconexo aclara as loucuras.

Sou formado em desencontros.

A sensatez me absurda.

Os delírios verbais me terapeutam.

Posso dar alegria ao esgoto (palavra aceita tudo).

(E sei de Baudelaire que passou muitos meses tenso porque não encontrava um título para os seus poemas.

Um título que harmonizasse os seus conflitos. Até que apareceu 'Flores do mal'. A beleza e a dor. Essa antítese o acalmou.)

As antíteses conçoçam.

A fragmentação do ser em *Outrossó* se pode pela constituição desse ser, pela existência de um *eu*. Na obra de Barros, o desdobramento em *Outros* se dá na *fazedura* da sua arte (na criação de personagens que poderiam ser entendidos como alter-egos), como exemplo temos a diferenciação que ele próprio dá de seu *eu*, conforme suas funções profissionais: O poeta *versus* o criador de gado<sup>4</sup>. Há nesse processo de fragmentação um pouco de Fernando Pessoa, diz Manoel: “O melhor de mim são eles. Porque afinal de contas aquilo que está escrito que são os outros sou eu também. É aquele negócio de Fernando Pessoa, você se transfere para melhor dizer as coisas dos outros” (Barros in Müller 2010: 108).

<sup>3</sup> De acordo com Erick Felinto, em leitura de Kenneth Burke, a negação trata-se de componente dominante das tensões da modernidade e uma característica ínsita da linguagem poética. (Felinto2008: p.33)

<sup>4</sup> “Somos diferentes. Eu mexo com palavras. O Outro é fazendeiro de gado. Enquanto o cidadão mantém a casa em ordem, eu cultivo irresponsabilidades. Eu sou o rascunho de um sonho. Ele é pessoa da terra.” (Barros in Müller 2010: 24)

Assim, observa-se que, na poética manoelina, a temática do enigma e do segredo é posta, por vezes, como além do desejo erótico de penetrar por baixo dos vestidos da língua, mas também o desejo de investigação dos abismos do ser em uma constante referência ao inconsciente.

Na poética de Manoel de Barros a imagem de Hermes passa de *psicopompo* (guia das almas) à *psicólogo* (estudioso da mente) (Reginoi 2011) – raciocínio sugestivo para relacionar o lugar abissal da subjetividade e do sonho à figura do deus nascido em uma caverna no Monte Cilene. Assim, encontramos em “Zona Hermética” (Barros 2010: 82):

De repente, intrometem-se uns nacos de sonhos;  
 Uma lembrança de mil novecentos e onze;  
 Um rosto de moça cuspidos no capim de borco;  
 Um cheiro de magnólias secas. O poeta  
 procura compor esse inconsútil jorro;  
 Arrumá-lo num poema; e o faz. E ao cabo  
 Reluz com a sua obra. Que aconteceu? Isto:  
 O homem não se desvendou, nem foi atingido:  
 Na zona onde repousa em limos  
 Aquele rosto cuspidos e aquele  
 Seco perfume de magnólias,  
 Fez-se um silêncio branco... E aquele  
 Que não morou nunca em seus próprios abismos  
 Nem andou em promiscuidade com os seus fantasmas  
 Não foi marcado. Não será marcado. Nunca será exposto  
 Às fraquezas, ao desalento, ao amor, ao poema.

Vimos na concepção hermética de mundo que os pares de opostos se intrecruzam, formando um corpo híbrido, o qual, ainda que fragmentado, é único. A esta unidade, coesão representativa do conceito de totalidade chamamos Cosmo. Todavia, “no princípio era o Caos”, a ruptura, cisão e separação, o espaço vazio primordial. Tais símbolos repercutem como *desordem X ordem* na poética de Barros, ocupando temas, termos e até a sistematização do processo criativo do autor, que tem seus escritos distribuídos (ou desorganizados) em seus famosos *cadernos de caos*:

São trinta, são cinquenta cadernos de caos. Preciso administrar esse caos. Preciso imprimir vontade estética sobre esse material. Não acho a chave, o tom de entrada. Não acho o tempero que me apraz. O ritmo não entra. Há um primeiro desânimo. Aparecem coisas faltando. Um nariz sem venta. Um olho sem lua. Uma frase, sem lado. Procuo as partes em outros cadernos. Dou com aquele caracol subindo a escada. Era aquele mesmo, do primeiro caderno, que então passeava uma parede. Percebo que existe uma unidade existencial nos apontamentos. Uma experiência humana que se expõe aos pedaços. Preciso compor os pedaços. Meus cadernos começam a criar nódoas, cabelos. As ervas sobem neles (Barros in Müller 2010: 27).



Percebemos, então, que seu processo criativo parte do caos para o cosmos, numa espécie de exercício incessante de completar lacunas, espaços vazios. Sem esses vazios não seria possível alcançar a unidade cósmica. Para Manoel de Barros, há no poeta uma preferência por vazios<sup>5</sup>. Os vazios são vastos espaços que permitem praticar as peraltagens linguísticas e corromper delas seus silêncios<sup>6</sup>.

Ao interromper a sequência lógica significante-significado, Manoel revisita “as regiões pré-lógicas da linguagem, para o cerne do real, lugar inatingível, inalcançável pelas palavras” (Reginoi 2011: 5). Ou seja, acessa a desordenação: o estado ilógico. E “o ilogismo é muito importante para o verso”<sup>7</sup>, diz o poeta que prefere o desanormal ao normal dos sentidos, vez que é pela *absurdez* que se poderá trapacear as convenções da língua e do real para alcançar o grau de liberdade do novo. E é no princípio, no ato da germinação, onde mora a palavra poética; é da des-ordem do caos o não sabido, a ignorância e o desconhecido, isto é, a possibilidade para o novo.

Vale salientar, no entanto, que a ordem estabelecida pelo Cosmo não pretende ser da ordem da lógica. Figuras como *semente*, *árvore* são constantes para a elucidação didática do processo criativo em Barros: sua busca é pela integração do homem à ordem cósmica *da natureza* por via de uma sabedoria vegetal<sup>8</sup> e de uma aprendizagem pela ignorância<sup>9</sup>. A *árvore*, por exemplo, é figura que representa o Cosmo, em seu amplo sentido, o ciclo de vida (nascimento, maturidade, reprodução, morte e regeneração). Assim, pelo estabelecimento de uma ordem natural de simpatia<sup>10</sup>, desaparece a rígida dicotomia entre o homem (ser fragmentado) e o Cosmos.

Para Rilke, a criação é resultado de um acordo com as coisas e os animais por meio da memória: “recordações herdadas da geração e gestação de milhões de seres”. Em Barros, o homem está próximo dos seres da natureza e com ela troca e se envolve de maneira sensual<sup>11</sup>. E esse contato é íntimo, mais que um roçar, é um interpenetrar. Com absoluto erotismo, o *fora* e *dentro* interagem e transformam esses

<sup>5</sup> Faço referência aqui ao poema “O menino que carregava água na peneira” de *Exercícios de ser criança* (2010: 469): “A mãe reparou que o menino gostava mais do vazio do que do cheio/ Falava que os vazios são maiores e até infinitos (...)/A mãe reparava o menino com ternura./A mãe falou: Meu filho *você vai ser poeta!*/Você vai carregar água na peneira a vida toda./-Você vai encher os vazios com as suas peraltagens,/e algumas pessoas vão te amar por seus despropósitos!”. (grifos nossos)

<sup>6</sup> “Bom é corromper o silêncio das palavras” (Barros in Müller: 2010)

<sup>7</sup> “Creio que a poesia está de mãos dadas com o ilogismo. Não gosto de dar confiança à razão, ela diminui a poesia. O ilogismo é muito importante para o verso” e “Sou o medo da lucidez (...) o sentido normal das palavras não faz bem ao poema” (Barros 2003: 63 e 65).

<sup>8</sup> “Retiro semelhanças de árvores comigo.

Não tenho habilidade pra clarezas.

Preciso de obter sabedoria vegetal” (Barros 2010: 340).

<sup>9</sup> “Eu aprendi alguma coisa lendo. Mas onde eu aprendi mais foi na ignorância. A inocência da natureza humana ou vegetal ou mineral me ensinaram mais. Quem não conhece a inocência da natureza não se conhece. Não há filosofia nem metafísica nisso. O que sei, na verdade, vem das percepções infantis. Que não deixa de ser o ensino pela ignorância” (Barros apud Martins: 2007).

<sup>10</sup> Recupero aqui a ideia de Borges (apud Felinto) de que “Todas os elementos do universo estão secretamente ligados por uma teia de simpatias cósmicas”.

<sup>11</sup> “A palavra poética vem, por antes, de um minadouro sensual. (...) Nasce bem mais dos sentidos que da mente. É o ser primário em nós que precisa reter-se nela. Não é o ser intelectual, o ser estudado, o ser culto que se expressa em poesia, mas o índio nele” (Barros 2010: 18-19)



ambientes, culminando também nas manifestas desconstruções sintáticas e semânticas. O ímpeto de penetração e conjunção em sua poesia pode ser observado na imagem da palavra que se despe e quer ser possuída: “Uma palavra abriu o roupão pra mim/Ela deseja que eu a seja” (Barros in Müller 2010: 104).

A natureza em Manoel de Barros é o *eu* e o *outro* (*paisagem*) aglutinados em um *eutro*<sup>12</sup>. O sujeito passa pela transfiguração, que se dá por processos de naturalização, desejável pertencimento à natureza, e, por isso, uma integração ao Cosmo. Para atingir *estado de árvore* é preciso sofrer “de uma decomposição lírica até o mato sair na voz” (Barros 2010: 301)<sup>13</sup>; assim, é pela linguagem que se pode recuperar a equivalência entre o homem e a natureza:

Sente-se, pois então que árvores, bichos, e pessoas têm natureza assumida igual. O homem no longe, alongado quase, e suas referências vegetais, animais. Todos se fundem na mesma natureza intacta. Sem as químicas do civilizado. O velho quase-animismo (Barros in Müller 2010: 34).

Trata-se de um desafio ao modelo lógico; a transgressão da realidade na poética de Barros se dá para além da incursão em ambientes oníricos, pois a própria realidade observada (posto o *voyerismo* atribuído ao poeta) se impõe transmutante. Assim, acredita-se na possibilidade de realização dessa comunhão por meio da linguagem que permite a hibridização desses elementos: “Sapos desejam ser-me” em “Retrato do artista quando coisa”, “Uma rã me pedra/ (...) Um passarinho me árvore/ (...) Folhas secas me outonam” em poema “2” de *Retrato do artista quando coisa*; “Não terá mais o condão de refletir sobre as coisas/ Mas terá o condão de sê-las/ Não terá mais ideias: terá chuvas, tardes, ventos, passarinhos” em poema “3” de *Retrato do artista quando coisa*; “Vou sendo incorporado pelas formas (...)/ Vou deixando pedaços de mim no cisco” em poema “4” de *Retrato do artista quando coisa*; “É preciso entrar em estado de árvore” em poema “8” de *Retrato do artista quando coisa*.

Observemos o seguinte poema VIII de “Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada” do livro *O Guardador de águas*:

### VIII

Nas Metamorfoses, em duzentas e quarenta fábulas,  
Ovídio mostra seres humanos transformados em  
pedras, vegetais, bichos, coisas.  
Um novo estágio seria que os entes já transformados  
falassem um dialeto coisal, larval, pedral etc.  
Nasceria uma linguagem madrugueta, adâmica,  
edênica, inaugural –  
Que os poetas aprenderiam – desde que voltassem às

<sup>12</sup> Esta ideia foi recuperada do texto de Adalberto Müller (Müller 2003) que, por sua vez, “foi forjada num ensaio escrito pelos tradutores de Rimbaud em *Bric-à-Brac*, n. 3, Brasília, 1989. Retomada em *Gramática Expositiva do Chão* (Poesia Quase Toda), na seção “Conversas por escrito”.

<sup>13</sup> Em “Uma didática da invenção”, de *O Livro das Ignorâncias*.

crianças que foram  
 Às rãs que foram  
 Às pedras que foram.  
 Para voltar à infância, os poetas precisariam também de  
 reaprender a errar a língua.  
 Mas esse é um convite à ignorância? A enfiar o idioma  
 nos mosquitos?  
 Seria uma demência peregrina.

Vemos em *VIII* que, além da explícita recuperação do mito de Ovídio, a *Metamorfose* na poética de Barros é para além de sua temática, isto é, é símbolo que transita na morfologia de sua poética, pois pretende uma horizontalidade entre Sujeito, Natureza e Linguagem de forma que a relação seja:



Resta-nos traçar algumas considerações sobre a tensão moderna entre sagrado e profano na poética manoelina. A configuração do paradoxo *sagrado X profano* em Manoel de Barros se dá pela linguagem que desconstrói a visão ocidental cristã, trazendo a imagem de Deus para perto da natureza, de *ser* a própria natureza e não apartada dela: “Quando a parede da tarde ruiu/o homem falou/ Hoje Ele chove/ E Deus choveu na roça do homem” em “Cantigas para um passarinho a toa”. Mas, não podemos dizer que Manoel recusa o criacionismo cristão, ao contrário, ele recupera o gênesis bíblico como mito que permeia toda sua escrita para reconstruí-lo à imagem e semelhança *da palavra* (“Deus deu a forma, os artistas desformam” em “As lições de R.Q.” de *Livro sobre Nada*).

Não obstante, vemos no livro *Poesias* a imagem do Deus amparador (“Ó, Deus amparai-me”, em poema “12”), aquele a quem se deve a gratidão (“agradecer a Deus, que a gente ainda não sabe amar direito”, em “Olhos Parados”), o ajudador (“Senhor, ajudai-nos a construir a nossa casa/ Com janelas de aurora e árvores no quintal”, em “Pedido Quase uma Prece”).

Mais tarde, no livro *Arranjos para Assobio* (1980) e em *Poemas Rupestres* (2004), o autor propõe uma *Teologia do traste*, sugerindo uma divinização das coisas terrestres, daquilo que foi desperdiçado ou marginalizado. De acordo com Fabrício Carpinejar (2001), em sua dissertação de mestrado sobre a *Teologia do Traste*: para Manoel de Barros “o marginal é o seu estandarte, sua bandeira. Ficar longe da civilização é, na filosofia de Barros, estar perto de Deus” (Carpinejar 2001: 57). Ao mesmo tempo em que há aproximação da imagem de Deus pelo ato de criar, há uma reverência constante à grandeza de Sua criação numa espécie de *estética da devoção*: “É por demais de grande a natureza de Deus./ Eu queria fazer para mim uma naturezinha particular./ Tão pequena que coubesse na ponta do meu lápis” em *O lápis de “Poemas Rupestres”*).

Octavio Paz atribui à fabulação poética a função mais importante do mito: a transfiguração do mundo e da realidade. E mais: Para Octavio Paz, as funções poética e mítica são indistinguíveis em suas naturezas. É pela potência poética que passa a capacidade de se acessar *o outro lado das coisas* na linguagem. Neste ponto,

encontramos a confluência primordial da poética de Manoel de Barros com o pensamento do autor de *Os filhos do Barro* (1974), o que permite, à parte de um trocadilho com o sobrenome do poeta brasileiro, identificar então uma *genealogia* do pensamento moderno, em constante fricção com os paradoxos românticos. A preocupação de Manoel com o *des-cobrir* das palavras de suas funções práticas para revelar delas seu lado prodigioso e fundamental remete à ideia romântica de palavra poética como palavra de fundação.

No imaginário da modernidade, em um ambiente de morte de Deus, do Sujeito e da Linguagem, dedica-se atenção ao verbo: isto é, ao poder criador, o poder ativo da linguagem. Em movimento de sacralização da linguagem, assim o poeta é posto em confronto com Deus, igualando-se na sua força demiúrgica. Lembremos de Schelling<sup>14</sup> quando pensamos na noção de microcosmos. Para este, o poema será como a intregalização de um mundo, como se o poema pudesse ser expandido para o nível de um universo. O poder de fundar o novo mundo está no verbo e é este o caráter ativo atribuído à linguagem poética, capaz de criar pelo desvio delirante. Mas, nesse transpassar do Verbo sagrado para o verbo profano da linguagem poética, sobrevivem indícios de uma *presença metafísica* (Felinto 2008: 36). Ainda assim, no ambiente da linguagem, a recuperação e a explícita alusão a textos sagrados virão acompanhadas de uma “convivência conflitiva de símbolos e valores pertencentes às esferas do espiritual e do profano em uma mesma moldura intelectual” (Felinto 2008: 37). E esta moldura, molde, casca assumirá na linguagem a condição de sagrada<sup>15</sup>. Vemos, em “Uma didática da invenção” do *Livro das Ignorâncias* o resgate da passagem bíblica de João 1 e os ecos desconstruídos do versículo: “No descomeço era o verbo. Só depois é que veio o delírio do verbo”.

Nomear, segundo Walter Benjamin, é um ato de tradução, pois se trata de atingir a essência espiritual, o que toda tradução deve aspirar. Notamos na seguinte declaração de Manoel que pertence ao poeta a capacidade de completar a criação divina. Manoel recupera do Gênesis a função dada ao homem de nomear a criação e acrescenta, destacando a função ativa do verbo, que: “É preciso propor novos enlases para as palavras. Injetar insanidade *nos verbos* para que transmitam *aos nomes* seus delírios”.

No entanto, o ato de nomear é uma esfinge, pois há que se encarar em sua essência o caráter inominável. As obras de arte, de acordo com Rilke, são existências misteriosas, do âmbito do indizível e que perduram. Em consonância, Manoel de Barros declara que é “saudável ao poeta partir do inominável, [...] dos mistérios iniciais [...] partir desse ponto para a criação do poema. Então, reaprender a errar a língua seria encostar-se de novo nos germínios da fala [...] esse privilégio é dos poetas.” (Barros, in Müller 2010: 80). Diante disso, vemos que, para se alcançar o estado de sementeda linguagem, é preciso praticar as errâncias de um ser “escaleno”, torto e desconstruído por suas palavras.

<sup>14</sup> (Scheling: 1980).

<sup>15</sup> Em Manoel de Barros vemos a sacralização do cisco: “O cisco tem agora para mim uma importância de Catedral” (Poema 4 de *Retrato do Artista quando Coisa* 2010: 350).



Verificamos no poema “Prefácio”, do livro *Concerto a céu aberto para solos de ave* (1991), a nítida apropriação de mitos fundadores para explicar a passagem, ‘no princípio’, do estado das coisas inominadas às nominadas. A nomeação passa a ser privilégio concedido pelo “Homem” aos poetas, vez que nem “Ele”, nem as moscas “davam conta de iluminar o silêncio das coisas a-nônimas” (hifenização nossa). Manoel cria, portanto, um novo mito da linguagem se valendo do molde (casca) do sagrado. Cabe mencionar que a imagem do *descascar* ocorre na poética de Manoel, como já citado, como uma aproximação ao despir-se, retirar a cobertura, chegar-se ao caroço da linguagem. Assim, numa relação com a casca-molde do mito, a poética de Manoel despe-se da significação tradicional do símbolo sacro para vesti-lo de volta pelo seu avesso, isto é, subvertendo o mito, mas usando seu mesmo formato.

Cabe ressaltar também o símbolo da criança/infância como alegoria sugestiva para a representação do início, bem como para representar o estado edênico da liberação, ainda sem a posterior mácula do pecado original. Não é surpresa que a noção de retorno ao primordial da palavra passará pelo estado da infância caracterizado pela dimensão criadora das ações infantis, capaz de trocar os sentidos léxicos e dar nova sintática às palavras que assumem grau de brinquedo na poética de Barros. Convém, portanto, relacionar o ser infante da poesia com a *poética da imaginação criadora*, do pensamento de Gastón Bachelard, explicitada especialmente em *A poética do devaneio* (1988): “uma infância potencial habita em nós. Quando vamos reencontrá-la nos nossos devaneios, mais ainda que na sua realidade, nós a revivemos em suas possibilidades. Sonhamos tudo o que ela poderia ter sido, sonhamos no limite da história e da lenda” (Bachelard 1988: 85).

A infância assume uma dimensão mítica, do tempo passado que se presentifica. Na poética de Barros, justamente porque é o “espaço em que predomina a natureza intocada” (Reginoi: 2011), o poeta recupera a possibilidade de transgredir a ordem do tempo histórico e retomar a ordem do tempo imaginativo, o tempo da criação, o tempo *sem datas*. Sendo a poesia um meio de atualização dos tempos, ao se perpetuar a figura da criança, perpetua-se também o olhar de primeira vez, de descoberta. A noção do movimento de resgate pode ser observada, por exemplo, na afirmação do poeta: “Tenho um lastro de infância. Tudo o que a gente é mais tarde vem da infância” e em “Eu não caminho para o fim, eu caminho para as origens.” Assim, pela rememoração da infância, o poeta reconquista a natência da linguagem.

Notamos que, para Barros, retornando ao fragmento do poema *Uma didática da invenção*, o “delírio do verbo”, isto é, a possibilidade de desviar um vocábulo de seu sentido cotidiano, alcançando grau de brinquedo, é propriedade da poesia. O delírio do verbo está lá onde está o *criaçamento do idioma*, lá na origem, onde está a infância, onde o impossível cabe.

Lembremos que para Walter Benjamin deveria existir um vínculo essencial entre a coisa e a palavra. Todo objeto estaria carregado de história e a poesia estaria fertilizada pela herança; negar a tradição e perder a historicidade seria esquecer-se da origem da palavra. A queda da linguagem é tê-la somente como língua mediadora, e afastar a palavra das coisas, pelo esquecimento da língua do conhecimento. A noção de herança também pode ser percebida na figura de outro símbolo recorrente na poesia Barrosiana: o avô. Esse símbolo, dotado de conotações que remetem aos

saberes ancestrais, representa o homem primitivo. O avô, aquele que é também ave<sup>16</sup>, e quer ser árvore, assume a missão de conectar terra e céu e reconectar as palavras à sua essência espiritual<sup>17</sup>.

Manoel de Barros aproxima a linguagem do poeta às linguagens da *criança*, do *bêbado* e do *louco*<sup>18</sup>. Essa aproximação se dá por meio de uma *carga semântica* e *carga sintática* desformadas<sup>19</sup>; isto é, avessas ao aspecto de normalidade. A estas figuras, une-se a linguagem do avô, o qual, diferente do simbolismo comumente atribuído (maturidade, sabedoria e decadência), adquire na poética de Barros o valor de ser capaz de *retornar às fontes da linguagem*, por compartilhar das peraltagens linguísticas infantis<sup>20</sup>. Bernardo, por exemplo, será, assim como o avô, personagem frequentemente associado à primitividade – retorno às fontes – na poesia de Manoel de Barros. Ele é apresentado e descrito desde *O Livro de Pré-Coisas* (1985) como um ser carregado de uma pré-história: “Quando de primeiro o homem era só, Bernardo era” (2010: 211).

### Considerações finais

Manoel de Barros diz ser poeta da *natureza da palavra*, e que a poesia não serviria para descrever, e sim, para *des-cobrir* as coisas de seus significados imediatos, na busca por uma linguagem que se quer inaugural. Apesar disso, não vejo em sua poética o interesse de postular uma linguagem primigênese, a ponto de sustentar a criação de uma língua única ou de um sentido que seja único. Não, o interesse do poeta passa pela busca do rumor das palavras<sup>21</sup>, por desconstruir o olhar comum da descrição para condicioná-la a um olhar oblíquo, o da liberdade encontrada no retorno à natência das palavras. Desse modo, o poeta sugere frequentemente a *ressignificação* (de significado) do sujeito, de seres e objetos e uma *ressignificantização* (de significante) de conceitos, à maneira de um dicionário avesso:

*O rio que fazia uma volta  
atrás da nossa casa*

<sup>16</sup> Ver “Introdução a um caderno de apontamentos” de *Concerto a céu aberto para solos de ave*.

<sup>17</sup> Essência espiritual: “Trata-se do elemento linguístico que se comunica não através, mas antes a própria linguagem, de forma imediata. É tal imediatez, de fato, que caracteriza a sua ‘magia’” (Felinto 2008: 38).

<sup>18</sup> “Poesia, s.f. (...)”

Designa também a armação de objetos lúdicos com emprego de palavras imagens cores sons etc. geralmente feitos por crianças pessoas esquisitas loucos e bêbados” (Barros 2010: 181).

<sup>19</sup> Com a desarrumação sintática se consegue atingir o criancamento do idioma. “O poeta desforma a língua como resultado de um armazenamento da infância: “Até hoje tenho esse armazenamento de infância que uso para transfazer a natureza. Deus deu a forma e a gente desforma” (Barros in Müller 2010: 40).

<sup>20</sup> “Ser poeta é aprender ignoranças, no sentido de ver as coisas com o assombro das crianças e dos primitivos” (Barros in Müller 2010: 91).

<sup>21</sup> “Escrevo meus poemas procurando o rumor das palavras mais que o significado delas. Penso que rimo por dentro, e isso é coisa ínsita” (Barros in Müller 2010: 88).

era a imagem de *um vidro mole...*

Passou um homem e disse:  
Essa volta que o rio faz...  
se chama *enseada...*

*Não era mais a imagem de uma cobra de vidro*  
que fazia uma volta atrás da casa.  
Era uma enseada.  
Acho que *o nome empobreceu a imagem.*  
(de *O Livro das Ignorâncias* 2010: 303, grifos nossos)

A poesia moderna reconhece na alteridade não somente o outro como mera duplicação do mesmo, mas como a outra face, possibilidade da negação pela cisão do idêntico. É de uma comunhão de opostos que a poesia de Manoel de Barros é construída. Dentre esses, destacamos o paradoxo entre o *sacro e o profano*, a *metamorfose de sua natureza*, e a convocação de símbolos que se voltam para o que poderia ser chamado de '*restabelecimento da primitividade da linguagem*', quando propõe, por exemplo, um relacionamento mais aproximado entre a palavra e a essência da coisa. Constatamos ainda que, enquanto ocorre o processo de dessacralização de valores tradicionais da mitologia grega e cristã, simultaneamente emerge-se a sacralização da linguagem por meio de uma subversão: a escolha do poeta pela ascensão do que é terrestre, mundano, descartado, inútil para grau de monumento, criando dentro de uma estética da ordinariedade a teologia do descartável, em que as coisas rasteiras ocupam o altar. Deste modo, nota-se que, para Barros, à poesia relacionam-se duas faces do ato criativo: a literária e a mítica, base para sua cosmologia.

#### MYTH AND COSMOLOGY IN MANOEL DE BARROS' POETRY

**Abstract:** Manoel de Barros claims himself to be a poet of the nature of the word. His poetry suits to *dis-cover* things from its immediate meaning in the pursuit of a maiden language. Thus, *natência*- the power of poetry of giving birth to poetic language - is a return to a previous place/time in which an essential bound is established between word and things, as much as an inventive condition of the language. This study will relate *natência* in Manoel de Barros' poetry to subjects concerning *childhood*, *metamorphosis* and *myth*, as well as the secularization and profanation processes in modern poetry.

**Keywords:** modern poetry; *natência*; desacration.

#### REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond. *A Rosa do povo*. 2012.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.



- BADIOU, Alain. O que é um poema, e o que pensa dele a filosofia. In: \_\_\_\_\_. *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BARROS, Manoel de. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- \_\_\_\_\_. *O Guardador de águas*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2013.
- CARPINEJAR, Fabrício. *Teologia do Traste: A poesia do excesso de Manoel de Barros*. Dissertação de Mestrado: UFRGS, Porto Alegre, 2001.
- FELINTO, Erick. *Silêncio de Deus, Silêncio dos Homens*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2008.
- MARTINS, Bosco et al. Entrevista Barros: caminhando para as origens. Disponível em: <[http://www.douradosinforma.com.br/entrevistas.php?id\\_ent=33](http://www.douradosinforma.com.br/entrevistas.php?id_ent=33)>, acesso em 21 abr. 2007.
- MÜLLER, Adalberto. *Manoel de Barros. Coleção Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.
- \_\_\_\_\_. Manoel de Barros: o avesso invisível. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 59; 2003, p. 275-279.
- OTTO, Walter Friedrich. *Os Deuses da Grécia: a imagem do divino na visão do espírito grego*. Trad. Ordep Serra. São Paulo: Odysseus, 2005.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Os filhos do barro*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- REGINOI, Sueli Maria de Oliveira. O mito de Hermes na obra poética de Manoel de Barros. In: *XII Congresso Internacional da ABRALIC*. UFPR: Curitiba, julho de 2011.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Trad. Pedro Süssekind. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- ROSA, Antônio Ramos. *Poesia, Liberdade Livre*. Lisboa: Ulmeiro, 1986.
- VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: \_\_\_\_\_. *Variedades*. Trad. Maiza Martins Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

---

ARTIGO RECEBIDO EM 31/03/2014 E APROVADO EM 23/04/2014