

NERY NICE BIANCALANA REINER

A POÉTICA DE MANOEL DE  
BARROS E A RELAÇÃO  
HOMEM - VEGETAL

Tese apresentada à FACULDADE DE FILOSOFIA,  
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DA UNIVERSIDADE  
DE SÃO PAULO, Área de Estudos Comparados de  
Literaturas de Língua Portuguesa, Departamento de  
Letras Clássicas e Vernáculas, como parte dos  
requisitos para a obtenção do título de Doutor.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Lúcia P. Sampaio Góes

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

2006

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

NERY NICE BIANCALANA REINER

A POÉTICA DE MANOEL DE  
BARROS E A RELAÇÃO  
HOMEM - VEGETAL

À querida amiga Inara Martins Passos  
Aos queridos filhos Cláudia e Lélío  
Aos queridos netos Pedro Henrique,  
Ana Luísa, Enzo e Enrico

## AGRADECIMENTOS

Foram muitas as pessoas que encontrei pelo caminho, durante os anos dedicados a esta pesquisa que, de um modo ou de outro, contribuíram para que chegasse à reta final. Gostaria de expressar minha profunda gratidão.

À Mestra e amiga Maria Lúcia Pimentel de Sampaio Góes, pela orientação segura, pela confiança em meu trabalho e, principalmente, porque soube avaliar o grau de liberdade que necessitava para desenvolver meu trabalho.

Agradeço aos professores Nelly Novaes Coelho, Márcia Molina, Sandra Lacerda, Lílian e Ricardo Quadros Gouvêa, pelas sugestões.

À Giselle Giandoni Wolkoss, pela contribuição imediata e generosa através de seu conhecimento da língua inglesa.

Ao Edson de Barros Araújo, querido professor de informática.

Aos amigos: Jairo Ludmer, Fátima e Honório Yamaguti, Inara e Jaime Martins Passos, Marlene e Ubirajara Almeida Gaspar, Marina e Clóvis Bojikian, pelo apoio, em todos os momentos.

À querida Dra. Maristher Fabretti dos Santos Pinto, pelo incentivo.

Às irmãs Maria Helena, Ruth e Ermínia, pelo carinho.

Aos sobrinhos-afilhados Marina e Frederico Alonso Sabino de Freitas, pela alegria e juventude.

À querida sobrinha Renata, pela doçura.

Aos queridos filhos Cláudia, Lélío, Orlando e Alice, estes últimos, filhos que ganhei, e aos netos Pedro Henrique, Ana Luísa, Enzo e Enrico, pela força do amor.

# SUMÁRIO

RESUMO

ABSTRACT

INTRODUÇÃO

1	QUE É POESIA?	3
2	REFLEXÕES SOBRE A ARTE	6
2.1	O FAZER	8
2.1.1	ARTE E JOGO	10
2.1.1.1	A POESIA E O LÚDICO: 'HAI-KAIS'	14
2.1.1.2	MANOEL DE BARROS: 'HAI-KAIS'	17
2.1.1.3	CÁPSULAS POÉTICAS	23
2.2	REFLEXÕES SOBRE A ARTE: O CONHECER	29
2.2.1	A IMAGINAÇÃO	32
2.3	REFLEXÕES SOBRE A ARTE: O EXPRESSAR	33
3	AUTO-RETRATO FALADO	41
3.1	EU SOU O MEDO DA LUCIDEZ	43
3.2	HOMO SAPIENS – DEMENS	51
4	INFÂNCIA	55
4.1	RUI KINOPFLI	58
4.2	JOÃO MELO	61
4.3	CASIMIRO DE ABREU	63
5	LITERATURA PARA JUVENTUDE	65
6	LINGUAGEM INAUGURAL	70
6.1	METAMORFOSES DE OVÍDIO	70
7	METALINGUAGEM	74
7.1	TRATADO-DAS-GRANDEZAS-DO-ÍNFIMO	74
7.2	NASCIMENTO DA PALAVRA	79
8	INTERTEXTUALIDADE	81
8 1	O GUARDADOR DE ÁGUAS	81

8.2	O GUARDADOR DE REBANHOS	86
8.3	APULEIO	90
9	SURREALISMO EM MANOEL DE BARROS	99
10	SURREALISMO	104
10.1	MURILO MENDES	108
10.2	RENÉ MAGRITTE	112
11	O MISTÉRIO DA VIDA	117
12	OS QUATRO ELEMENTOS	131
12.1	TERRA	133
12.1.1	INVOCAÇÃO AO TATA-MAI-LAU	133
12.1.2	ÁGUA	136
12.2.1	MUNDO PEQUENO	137
12.2.2	O LAGO YACI-UARUÁ	139
12.2.3	RIMANCE DE IRABERE	142
12.2.4	A COBRA DE VIDRO	150
12.2.5	MUNDO RENOVADO	152
12.3.	AR	154
12.3.1	RENÚNCIA	154
12.4	FOGO	156
12.4.1	PORANDUBA	156
12.4.2	CLARA	159
12.5	GRAVIDADE	163
12.5.1	EXPERIMENTANDO A MANHÃ NOS GALOS	165
13	REINO VEGETAL	168
13.1	ÁRVORE	168
13.2	ÁRVORE SAGRADA	171
13.3	ÁRVORE MICROCOSMOS	172
13.4	ÁRVORE CÓSMICA	173
13.5	YGDASIL	176
13.6	EPIFANIAS VEGETAIS	177
13.7	AXIS MUNDI	180
13.8	NOSTALGIA DO PARAÍSO	181
14	RELAÇÃO HOMEM – VEGETAL	183
15	CONCLUSÃO	195

<b>16</b>	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>205</b>
<b>16.1</b>	<b>BIBLIOGRAFIA GERAL</b>	<b>205</b>
<b>16.2</b>	<b>BIBLIOGRAFIA DE MANOEL DE BARROS</b>	<b>212</b>
<b>17</b>	<b>EXTRA TEXTO</b>	<b>216</b>



## RESUMO

O presente trabalho é uma escolha, entre muitos caminhos, de uma pesquisa iniciada no Curso de Mestrado. A dissertação, defendida em 2000, na FFLCH, USP, sob a orientação da Profa. Dra. **Maria Lúcia Pimentel de Sampaio Góes**, recebeu o título de *O REINO VEGETAL E O IMAGINÁRIO*: comparação entre mitos do Leste do Mediterrâneo, narrativas indígenas brasileiras e textos literários da Cultura Ocidental Européia, (ênfase a Portugal e Brasil).

O caminho escolhido, agora, é detectar a influência dos vegetais na criação poética de **Manoel de Barros**.

Voltados para o mundo das plantas, recortando poemas fitomórficos, relacionados aos vegetais do referido autor, comparando-os com textos visuais e verbais, observaremos possíveis semelhanças e ou diferenças

Autores de **Portugal, Brasil e África** estarão presentes, com textos poéticos.

O trabalho está estruturado em dois grupos de comparações:

- 1 autores brasileiros, portugueses e africanos de língua portuguesa. Escolhemos criações de autores como **Cecília Meireles, Murilo Mendes, Lúcia Pimentel Góes, Fernando Pessoa, Herberto Hélder, Ruy Cinatti, Rui Knopfli, João Melo** e outros.
- 2 textos visuais de **Arcimboldo**, pintor italiano, **Van Gogh**, holandês, **René Magritte**, belga e **Frida Khalo**, mexicana.

Seguindo a Dissertação defendida em 2000, nosso trabalho está apoiado em três centros de interesse, seguindo as principais tendências observadas por **Mircea Eliade**<sup>1</sup>, em seus estudos sobre os mitos relacionados aos vegetais de diversos povos:

- a) A identificação da árvore com o cosmos
- b) A identificação da árvore com o homem
- c) A nostalgia do paraíso

Esses centros de interesse aparecem entrelaçados de modo plural. Além disso, estarão mesclados em nossa pesquisa, os elementos: **Terra, Ar, Fogo e Água**, envolvendo os três níveis cósmicos: **Mundo Subterrâneo, Mundo Terrestre e Mundo Celeste**.

Palavras-chave: poesia – vegetal – ludismo – surrealismo - comparativismo

---

<sup>1</sup> ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. São Paulo, Martins Fontes, 1993

# ABSTRACT

The current thesis is a choice, among many roads, of a research initiated during the Master's course. The M.A.'s dissertation, defended in 2000, is the Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences, at the Universidade de São Paulo, under the supervision of Professor Dr. **Maria Lúcia Pimentel de Sampaio Góes**, was entitled *O Reino Vegetal e o Imaginário: comparação entre mitos do Leste do Mediterrâneo, narrativas indígenas brasileiras e textos literários da Cultura Ocidental Européia (ênfase em Portugal e Brasil)*.

The chosen path this time has been the detection of the influence of vegetals in **Manoel de Barros**'s poetic creation. Through the observation of the world of plants, the depiction of **Manoel de Barros**'s phytomorphic poems, related to vegetals and the comparison to visual and verbal texts, we shall focus on possible similarities and or differences.

This work is structured in two comparative groups:

- 1 Brazilian, Portuguese and African of the Portuguese language authors. We have chosen works by authors such as **Cecília Meireles, Murilo Mendes, Lúcia Pimentel Góes, Caetano Veloso, Fernando Pessoa, Herberto Helder, Ruy Cinatti, Rui Knopfli, João Melo** and others.
- 2 Visual texts by **Arcimboldo**, Italian painter, **Van Gogh**, Dutch, **René Magritte**, Belgian and **Frida Khalo**, Mexican.

According to the 2000 Master's dissertation, this work has its basis upon three centers of interest, which follow the main tendencies that appear in **Mircea Eliade**'s studies on myths related to diverse peoples' vegetals:

- a) The identification of trees to the cosmos.
- b) The identification of trees to men.
- c) Paradise's nostalgia.

These centres of interest are plurally intertwined. Moreover, they are here mixed with such elements as **Earth, Air, Fire** and **Water**, involving the three cosmic levels: the **Subterranean, Terrestrial** and **Celestial** worlds.

Key words: poetry – vegetal – ludic – surrealism – comparison

# INTRODUÇÃO

O presente trabalho é uma escolha, entre muitos caminhos, de uma pesquisa iniciada no Curso de Mestrado. A Dissertação, defendida em 2000, na FFLCH, USP, sob a orientação da Profa. Dra. **Maria Lúcia Pimentel de Sampaio Góes**, recebeu o título de *O REINO VEGETAL E O IMAGINÁRIO: comparação entre mitos do Leste do Mediterrâneo, narrativas indígenas brasileiras e textos literários da Cultura Ocidental Européia, (ênfase a Portugal e Brasil).*

Agora, o caminho escolhido é detectar a presença e a influência dos vegetais na criação poética de **Manoel de Barros**.

Nascido em 1916, em **Cuiabá**, poeta insubmisso, **Manoel de Barros**, não só desobedece as regras gramaticais estabelecidas, como também dá início a outras. Livre como pássaro, mesclando idéias e palavras, em seus vãos, percorre a “Ilha Lingüística”, usando uma expressão do próprio autor. Nela, com palavras e letras, etéreas, em estado de ebulição, cria expressões inusitadas, inventa palavras, transgredir as leis sintáticas, em bailado translúcido, estruturando a Língua com constelações rutilantes.

“Poesia é voar fora da asa”, afirma ele. Assim é **Manoel de Barros**. Transpondo limites, ignorando normas, usando e abusando de metáforas e oxímoros, ressonâncias barrocas, oferece ao leitor, através do lúdico, do humor e do ‘non sense’ criações surpreendentes, conjuntos caleidoscópicos, tornando possível o impossível, dizível o indizível, visível o invisível.

Voltados para o mundo das plantas, recortando poemas fitomórficos, relacionados aos vegetais do referido autor, realizaremos comparações com textos literários e visuais, cada um deles considerado como uma organização de diversos textos.

O trabalho está estruturado em dois grupos de comparações:

1. autores brasileiros, portugueses e africanos de língua portuguesa. Escolhemos criações de autores como **Cecília Meireles, Murilo Mendes, Caetano Veloso, Lúcia Pimentel Góes, Fernando Pessoa, Herberto Helder, Ruy Cinatti, Rui Knopfli, João Melo** e outros.

2. textos visuais de **Arcimboldo**, pintor italiano, **Van Gogh**, holandês, **René Magritte**, belga e **Frida Kahlo**, mexicana.

Seguindo a Dissertação defendida em 2000, nosso trabalho está apoiado em três centros de interesse, seguindo as principais tendências observadas por **Mircea Eliade**<sup>1</sup>, em seus estudos sobre os mitos relacionados aos vegetais de diversos povos:

- a) A identificação da árvore com o cosmos
- b) A identificação da árvore com o homem
- c) A nostalgia do paraíso

Esses centros de interesse aparecem entrelaçados , de modo plural. Além disso, estarão mesclados em nossa pesquisa, os elementos da natureza: **Terra, Água, Fogo e Ar**, envolvendo os três níveis cósmicos: **Mundo Subterrâneo, Mundo Terrestre e Mundo Celeste.**

---

<sup>1</sup> ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. São Paulo, Martins Fontes, 1993.

# 1. O QUE É POESIA?

Apreendi com meu filho de dez anos  
que a poesia é a descoberta  
das coisas que nunca vi.  
**Oswald de Andrade**<sup>2</sup>

Nosso objeto de estudo é a Poesia. Especificamente, as criações poéticas de **Manoel de Barros**. E o que é Poesia? São diversas as definições de Poesia oferecidas por inúmeros estudiosos do assunto. Vejamos algumas:

“A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero (...). Obediência às regras; criação de outras. Loucura, êxtase, logos. Regresso à infância, coito, nostalgia do paraíso, do inferno, do limbo. (...) O poema é um caracol onde ressoa a música do mundo, e métricas e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal”, segundo **Octavio Paz**.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1966. p.96.

<sup>3</sup> PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. 2.ed., Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982. p. 15

Pela definição de **Octavio Paz**, notamos que Poesia é arte revolucionária, que pode transformar o mundo. Obediência às regras e criação de outras. Escolhemos, entre muitas, mais uma definição de Poesia: a de **Ezra Pound**:<sup>4</sup>

Literatura é linguagem carregada de significado.(...) A Grande Literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível.

Começo com a poesia porque é a forma mais condensada forma de expressão verbal”.

**Pound** explica, na obra já citada, que **Basil Bunting**, poeta inglês, autor de *Redimiculum Matellarum* (1930) e *Poems* ( 1951 ), ao folhear um dicionário alemão-italiano, descobriu que a idéia de poesia como concentração é tão velha quanto a língua germânica. O verbo alemão “dichten” correspondente ao substantivo ‘Dichtung’, significando poesia, foi traduzido por um verbo italiano,cujo sentido é “condensar”.

Herdamos a linguagem como nossa etnia a deixou. As palavras têm significados que “estão na pele da raça”, como que “nascidas do seu bico”, segundo Pound. E escritor escolhe as palavras, “como o ourives o faz, ao criar jóias”<sup>5</sup>.

Podemos encontrar três modalidades de poesia:

1. *Melopéia*: aquela em que as palavras são impregnadas de uma propriedade musical (som, ritmo), que orienta o seu significado, como em Homero e nos poetas provençais, nos trovadores. A arte dos trovadores, entre 1050 a 1250 e, até depois de 1300, consistia em reunir cerca de seis estrofes de poesia de tal forma que “as palavras e sons se soldassem sem deixar marcas ou falhas”<sup>6</sup>.
2. *Fanopéia*: um lance de imagens sobre a imaginação visual. Os chineses atingiram o máximo de ‘Fanopéia’ , devido à natureza do ideograma;

---

<sup>4</sup> POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos; José P. Paes. São Paulo, Cultrix, 2001.p. 40.

<sup>5</sup> GÓES, M. Lúcia Pimentel de. Expressão usada pela Profa., ao falar do Escritor, do Poeta.

<sup>6</sup> POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos; José P. Paes. São Paulo, Cultrix, 2001.p. 53.



3. *Logopéia*: “A dança do intelecto entre as palavras”, usando as palavras de **Pound**. Esta “dança” realiza-se no domínio específico das manifestações verbais, não aparecendo em música ou em plástica.

Vimos, então, através da análise de um texto de **Ezra Pound**, ser a Poesia a forma mais condensada da expressão verbal, podendo apresentar-se como *Melopéia*, *Fanopéia* e *Logopéia*.

Falta ainda uma questão: como estudar Poesia? Que modo, que Método poderia ser usado, com a função de um bisturi do intelecto, penetrando em seus segredos? **Pound** responde:

“o Método adequado para o estudo da poesia e da literatura é o método dos biólogos contemporâneos, a saber, exame cuidadoso e direto da matéria e contínua COMPARAÇÃO de uma lâmina ou espécime com outra.(...) A primeira afirmação da aplicabilidade do método científico à crítica literária é o Ensaio sobre os Caracteres Gráficos de **Ernest Fenollosa**”<sup>7</sup>

O ensaio de **Fenollosa**, precursor que foi e não bem compreendido. O autor não o classificou como Método. Apenas, explicava o ideograma chinês como um meio de transmissão e registro do pensamento. O ponto crucial de seu trabalho era destacar a diferença entre o que é válido e o que é sem valor ou enganoso, tanto no pensamento chinês, quanto no pensamento e na linguagem europeus.

Em vez da utilização da abstração ou definição dos fatos em termos, sucessivamente, mais e mais genéricos, **Fenollosa** oferece o método da ciência. Este é o método da poesia, bem diferente de uma discussão filosófica. Este é o meio usado pelos chineses em sua ideografia ou escrita de figuras abreviadas.

---

<sup>7</sup> POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad .Augusto de Campos; José P. Paes. São Paulo, Cultrix, 2001pp.23,24.

## 2 REFLEXÕES SOBRE A ARTE

A ARTE é produto do trabalho humano, da imaginação, da mente, do fazer, do conhecer e do exprimir.

Alfredo Bosi<sup>8</sup>

O mundo, a natureza não é criação humana e, por isso, apresenta-se diante do homem como um enigma. A existência do cosmos e do próprio homem é um fato sem explicação. Porém, o ser humano tenta de todas as maneiras encontrar a resposta para o enigma, valendo-se de diferentes linguagens. Portanto, “a linguagem é uma espécie de tradução do sistema de coisas – sem sentido – num sistema com sentido, o sistema de sinais”<sup>9</sup>.

A ciência e a filosofia pretendem explicar o mundo, porém, não é este apenas o propósito das artes, como a música, a poesia, a pintura. Todas elas querem a resposta do enigma, entretanto, a arte quer mais: está relacionada com o belo, com a estética.

A arte não nasceu pronta. É produto do trabalho humano, da imaginação, da mente, do fazer, das mãos.

Nas pinturas pré-históricas de **Lascaux**, está presente o poder humano de, através da imagem, apropriar-se do real. Porém, mais de trinta mil anos seriam necessários, para que a arte pictórica se definisse como uma linguagem específica e se tornasse um modo autônomo de expressão e conhecimento. O pintor, além da função figurativa, usa a cor, a luz, a linha, a textura, a transparência.

Todo artista lida com fatores conscientes, inconscientes, mentais, sensoriais, emocionais, provocados e casuais. O quadro, o poema, a canção não é mera cópia da realidade. A obra de arte sempre abre a possibilidade de ampliar o universo

---

<sup>8</sup> BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 4.ed., São Paulo, Ática, 1991.p.8.

<sup>9</sup> GULLAR, Ferreira. *Argumentação sobre a morte da arte*. Rio de Janeiro, Revan Ltda, 1993.p.29.

significativo, gerando novas realidades. Isto só é possível, porque o artista atua sobre um sistema semântico, sobre a linguagem.

O artista é capaz de transformar a realidade, de recriá-la. “Ao fazê-lo, o artista se constrói a si mesmo, objetiva seu mundo imaginário e o torna socialmente atuante”<sup>10</sup>.

“A arte tem representado, desde a Pré - História, uma atividade fundamental do ser humano. Atividade que, ao produzir objetos e suscitar certos estados psíquicos do receptor, não esgota absolutamente o seu sentido nessas operações. Estas decorrem de um processo totalizante, que as condiciona: o que nos leva a sondar o ‘ser’ da arte enquanto modo específico de os homens entrarem em relação com o universo e consigo mesmo. Um dos mais penetrantes pensadores italianos do nosso tempo, **Luigi Pareyson**, ao retomar a discussão dos temas centrais da Estética, considera como decisivos do processo artístico três momentos que podem dar-se simultaneamente: **o fazer, o conhecer e o exprimir**”.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro, Revan Ltda, 1993. p.31.

<sup>11</sup> BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 4.ed. São Paulo, Ática, 1991.p.8.

## 2.1 O FAZER

Arte é construção, isto é, um fazer. Um conjunto de procedimentos, através dos quais, o homem transforma o real que lhe é oferecido pela natureza ou pela cultura.

A arte é produção, por isso, fruto de trabalho. “Movimento que arranca o ser do não ser, a forma do amorfo, o ato da potência, o cosmos do caos”<sup>12</sup>. ‘Techné’, para os gregos: a maneira de realizar uma tarefa.

Arte, vem do latim ‘ARS’, matriz do português arte, está na raiz do verbo articular : amarrar as partes de um todo. Operações estruturantes, recebiam o nome de arte, não só as atividades que comoviam a alma, como a música, a poesia, o teatro, mas também os ofícios de artesanato, a cerâmica, a tecelagem e a ourivesaria, que ligavam o útil ao belo.

“ No mais humilde dos trabalhadores manuais, adverte Gramsci, há vida intelectual, às vezes atenta e aguda, dobrando e plasmando a matéria em busca de novas formas, ainda que, no jogo social, o artífice não receba o grau de reconhecimento prestado ao artista”<sup>13</sup>.

**Platão** percebeu claramente a ligação entre as práticas ou técnicas e a metamorfose do real.

“Sabes que o conceito da criação( poiesis ) é muito amplo, já que seguramente tudo aquilo que é causa de que algo (seja o que for) passe do não ser ao ser é criação, de sorte que todas as atividades que entram na esfera de todas as artes são criações; e os artesãos destas são criadores ou poetas (poietés)”<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 4.ed., São Paulo, Ática, 1991. p.13.

<sup>13</sup> Idem, *Ibidem*, p. 14

<sup>14</sup> PLATÃO *Banquete*. Apud BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 4.ed., São Paulo, Ática, 1991.p.14.

O conceito de arte como produção de um ser novo a partir de dados do real, tomou feições radicais na poética barroca, quando se deu ênfase à artificialidade da arte, ou seja, à distinção clara entre os elementos da natureza, o que é dado por Deus aos homens e o que estes forjavam com seu talento. Segundo **Alfredo Bosi**,<sup>15</sup> no século XX, as correntes estéticas que se seguiram ao *Impressionismo*, defendiam a idéia de que um objeto artístico obedece a princípios estruturais que o transformam em um ser construído e não de um ser dado por Deus, 'natural'.

---

<sup>15</sup> BOSI, Alfredo. *Reflexão sobre a arte*. 4.ed., São Paulo, Ática, 1991.

## 2.1.1 ARTE E JOGO

Vários pensadores modernos, de **Kant** a **Johan Huizinga**, associam a tecnopoética de arte às tendências lúdicas do homem.

A idéia da arte como jogo apareceu, primeiramente, em **Kant**, na *Crítica do juízo*<sup>16</sup>, quando foi apresentada como uma atividade desinteressada, embora sujeita às limitações humanas.

O prazer estético no jogo da criação, para **Kant**, é puramente subjetivo. Lida com representações e não com a realidade do objeto. A estética da representação não precisaria coincidir com a realidade objetiva.

Mas, foi **Johan Huizinga**, em seu livro *Homo ludens*<sup>17</sup>, em 1938, quem deu grande importância aos fatores estruturais comuns à arte e ao jogo: múltiplos arranjos dos mesmos elementos, simetria nas composições, presença do acaso dentro de uma ordem prefixada, espaço e tempo imaginários, ficando, portanto, espaço e tempo reais suspensos, lógica imanente ao processo de expressão, mais seriedade e paixão.

A obra de arte, semelhante ao jogo, no momento da invenção, libera as potencialidades da memória, da percepção e da fantasia. A criação de novos conjuntos exige atenção às leis de sintaxe pertinentes ao esquema imaginário a ser composto.

Para cada invenção o poeta deve escolher a melhor disposição possível das partes e procurar a melhor **elocução** possível.

**Lévi-Strauss**, em sua obra *Pensamento Selvagem*<sup>18</sup>, comparou o pensamento artístico ao pensamento selvagem: os dois valem-se da técnica de 'bricolage', arranjo de materiais disponíveis para formar um novo significado. Essa noção de 'bricolage' vem reforçar a concepção da arte como jogo e recombinação dos dados perceptivos. A origem dos dados é menos importante que sua organização.

---

<sup>16</sup> KANT, E. *A crítica do juízo*. Apud BOSI, A. *Reflexão sobre a arte*. 4.ed., São Paulo, Ática, 1991.p. 15.

<sup>17</sup> HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1971.

<sup>18</sup> LÉVI-STRAUSS, C. *Pensamento selvagem*. São Paulo, Cia E. Nac., 1976.

No Prefácio da obra *Homo ludens*<sup>19</sup>, **Huizinga** diz que em época mais remota, o homem recebeu a designação de ‘Homo sapiens.’ Mais tarde, ‘Homo faber.’ E, agora, o autor nomeia nossa espécie de ‘Homo ludens’. O homem também gosta de brincar, de jogar.

Para o autor citado, o jogo seria toda e qualquer atividade humana. O jogo é um fator distinto e fundamental, presente em tudo o que acontece no mundo. É no jogo e pelo jogo, continua o autor, que a civilização surge e se desenvolve. É uma atividade livre, continua ele, conscientemente tomada como

“não séria e exterior à vida habitual e capaz de absorver, ao mesmo tempo, o jogador de maneira intensa e total. É desligada de qualquer interesse material, sem objetivo de lucro, praticada dentro de limites espaciais e temporais próprios, seguindo uma certa ordem e certas regras. Promove grupos sociais, tem segredos, usa disfarces, máscaras ou semelhantes”.<sup>20</sup>

A linguagem, esse primeiro e supremo instrumento que o homem forjou para se comunicar, não passa de um jogo, afirma **Huizinga**. O homem brinca com essa extraordinária faculdade de comunicação designando, nomeando e definindo os seres da realidade. Afirma ele:

“Ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado da natureza”.

No fato de excitar, fascinar, provocar alegria e prazer está a própria essência do jogo. Não há nada mais prazeroso que brincar com imagens, com símbolos lingüísticos e criar um poema. Continua **Johan Huizinga**, em obra citada:

“A ‘poiesis’ tem uma função lúdica. Ela está para além da seriedade, naquele plano mais primitivo e originário a que pertence a criança, o

---

<sup>19</sup> HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1971.

<sup>20</sup> Idem, *Ibidem*, p.17.

animal, o selvagem, o visionário, na região do sonho, do encantamento, do êxtase, do riso”.

Em nosso trabalho, voltado para a criação poética de **Manoel de Barros**, focalizaremos o conceito da obra de arte como jogo.

O lúdico, a brincadeira e o humor estão sempre presentes na obra do poeta pantaneiro. A escolha dos dados, o encaixe de palavras escolhidas a dedo, no eixo paradigmático, formam um caleidoscópio, mostrando novas estruturas, deixando explícito o desejo de brincar com os elementos lingüísticos e da natureza.

Na análise que faremos de poemas do autor, obedeceremos

No encaixe de ro inusitado de seres dos três níveis cósmicos: mundo subterrâneo, mundo terrestre e mundo celeste, coexistindo pacificamente:

“Vi um pato andando na árvore”<sup>21</sup>

O pato, ave que ocupa, normalmente, o mundo terrestre (terra e água), junta-se imediatamente ao mundo celeste, representado pela árvore. Este vegetal liga os três níveis cósmicos: as raízes ocupam o mundo subterrâneo. O começo do tronco, o mundo terrestre e a copa com galhos e folhas, o mundo celeste.

Na expressão “pato andando na árvore”, **Manoel de Barros** brinca com a construção sintática, usando o verbo andar em vez de voar. Esta imagem visual de um pato andando em árvore, nos lembra o realismo mágico de **Lewis Carrol**, em *Alice no país das maravilhas* <sup>22</sup>. O autor inglês também usa e abusa do lúdico, brincando com palavras, com construções sintáticas, com associações inusitadas, jogando com o ‘non sense’, com o humor, chegando ao surrealismo.

Vale lembrar que, além de tudo isso, **Octavio Paz** julga ser essa obra prima de **Lewis Carrol** um poema e não uma narrativa em prosa. Nela, a prosa nega a si mesma; “ as frases não se sucedem obedecendo a uma ordem conceitual ou narrativa, mas são presididas pelas leis da imagem e do ritmo”.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> BARROS, Manoel. Il. Poty. *Gramática expositiva do chão*. (Poesia quase toda). 3.ed., Rio de Janeiro, *Civilização Brasileira*, 1996. p.129.

<sup>22</sup> CARROLL, Lewis. Il. Eric Kincaid. *Alice no país das maravilhas*. Trad. Bárbara T. Lambert. São Paulo, Loyola, 1995.

<sup>23</sup> PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. 2.ed.; Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.p.86.



Em outra criação, Manoel de Barros diz:

Você brincou de mim que uma borboleta  
no meu dedo tinha sol?<sup>24</sup>  
(...)

Poderíamos, talvez, traduzir assim os dois primeiros versos:

Você zombou de mim, quando disse estar a borboleta em meu dedo, afirmando que tinha sol? Em vez de ‘zombou de mim’, o poeta usou a expressão ‘brincou de mim’, escolhendo no eixo paradigmático o verbo brincar, realizando uma nova estrutura sintática de uso raro, incomum.

Em ‘uma borboleta no meu dedo tinha sol’, há uma inversão da realidade, quando o poeta pantaneiro usa o verbo ‘ter’ no lugar de ‘receber’. O sol, no alto, no plano celeste, ilumina, com seus raios, o inseto.

A obra de **Manoel de Barros** é uma fusão de brincadeira, seriedade e atitude contemplativa da natureza.

---

<sup>24</sup> BARROS, Manoel. Il. Poty. *Gramática expositiva do chão*. (Poesia quase toda). 3.ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1996, p.132.

### 2.1.1.1. A POESIA E O LÚDICO: ‘HAI-KAIS’

O ‘hai-kai’ é uma composição poética japonesa. É um exemplo de poema lúdico, um jogo. É um jogo cheio de humor e beleza. O poema japonês não se preocupa com rimas nem com a versificação acentual. Seu principal recurso é a medida silábica. Além disso, explica Octavio Paz<sup>25</sup>, o japonês é uma língua rica em onomatopéias, aliterações e jogos de palavras, formando combinações insólitas de sons.

O ‘hai – kai’ nasceu de uma forma clássica de poema japonês chamada ‘waka’ ou ‘tanka’ de 31 sílabas divididas em duas estrofes:

- a) a 1<sup>a</sup>. estrofe com 3 versos com 5, 7 e 5 sílabas
- b) a 2<sup>a</sup>. estrofe de 2 versos, ambos com 7 sílabas

Essa estrutura permite que dois poetas participem da criação de um poema. Um poderia escrever as três primeiras linhas e o outro as duas últimas: um jogo, portanto, com função lúdica, permitindo brincadeira, competição, prazer, alegria, êxtase. Uma festa!

Com o passar do tempo, os poetas começaram a escrever séries inteiras ligadas, tenuamente, ao tema das estações. Essas séries eram chamadas de ‘renga’ ou ‘renku’.

Depois de muitos anos, o gênero leve, cômico ou epigramático foi chamado de ‘renga hai-kai’ e o poema inicial, ‘hokku’. **Bashô**, grande poeta japonês, praticou com seus discípulos e amigos, a arte do ‘renga hai-kai’ ou cadeia de poemas, antecipando assim, a criação poética coletiva proposta pelo surrealismo.

O poema solto de 5,7,5 sílabas, formado pela 1<sup>a</sup>. estrofe do ‘renga hai-kai’, começou a ser chamado de ‘hai-kai’. **Bashô** não inventou nem alterou esta forma, porém alterou seu sentido. No seu tempo, poesia era sinônimo de passatempo,

---

<sup>25</sup> PAZ, Octavio, apud SAVARY, Olga. II. Manabu Mabe *O livro dos Hai – Kais..* São Paulo, Massao Ohno, Kempf, 1980.

divertimento. Ele juntou o cômico, o epigrama, o lúdico, o jogo da sociedade já existente e iniciou a busca do *instante poético*.

O 'hai-kai' converte-se, então, numa anotação rápida, recriação de um momento privilegiado: exclamação poética, caligrafia, pintura, meditação, tudo junto. O 'hai-kai' de **Bashô** é um exercício espiritual. A filosofia do zen-budismo reaparece em **Bashô** como a reconquista do instante, segundo **Octavio Paz**<sup>26</sup>.

Apesar de sua aparente simplicidade, o 'hai-kai' é um organismo poético muito complexo. O poeta tem que colocar o máximo de significado, dizendo o mínimo possível.

Do ponto de vista formal, o 'hai-kai' divide-se em duas partes:

- a) a 1ª. descritiva, dando a condição geral e da situação espaço-temporal: primavera, outono, meio-dia, amanhecer, uma pedra ou uma árvore, a lua ou o rouxinol.
- b) a 2ª. parte, inesperada, relampejante. Tem um elemento ativo. A percepção poética surge do choque entre ambos. O *hai-kai* é uma composição poética ligada aos jogos de palavras, onomatopéias e aliteraões, recursos usados por **Bashô** e de seus discípulos: **Buson** e **Issa**. Arte concreta e anti-literária, "o 'hai-kai' é uma pequena cápsula carregada de poesia capaz de fazer saltar a realidade aparente", usando a definição de Paz<sup>27</sup>.

Este 'hai-kai' de **Bashô** já sofreu inúmeras traduções. Aqui, esta de **Octavio Paz**, talvez esclareça melhor:

Sobre o tanque morto  
um ruído de rã  
submergindo

Temos aqui uma enunciação de fatos:  
o tanque

---

<sup>26</sup> PAZ, Octavio, apud SAVARY, Olga. II. Manabu Mabe. *O livro dos Hai – Kais..* São Paulo, Massao Ohno, Kempf, 1980.p.

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

o salto da rã  
o ruído da água

Aparentemente, nada mais simples e insignificante. São três realidades desconexas que, no entanto, têm sentido. Cabe ao leitor descobri-lo.

No primeiro verso, há o elemento passivo: o tanque morto e seu silêncio.

No segundo, a surpresa do salto da rã que rompe a quietude

Do encontro dessas duas realidades deve brotar a iluminação poética.

Esta se dá, quando o silêncio inicial e a quietude voltam, só que carregados de significação.

Nossa consciência precisa expandir-se em ondas sucessivas de associações, como os círculos concêntricos formados na superfície das águas. “ O ‘hai-kai’ é um mundo de ressonâncias, ecos e correspondências”, segundo **Octavio Paz**, em obra citada.

**Olga Savary**, em obra citada, apresenta este outro ‘hai-kai’ de **Bashô**:

O mar já escuro  
os gritos dos patos  
apenas brancos<sup>28</sup>

Temos uma imagem visual com luz e sombra. O branco brilhante sobre o dorso escuro do mar. Mas não é a plumagem das aves nem as ondas do mar que importam e, sim, os gritos dos patos, os quais, para o autor, são brancos. A sinestesia, gritos brancos, causa o inesperado, a emoção.

---

<sup>28</sup> SAVARY, Olga. Il. Manabu Mabe. *O livro dos Hai – Kais..* São Paulo, Massao Ohno, Kempf, 1980.p.

## 2.1.1.2 MANOEL DE BARROS: 'HAI-KAIS'

**Manoel de Barros** também tem seus 'hai-kais'.

Em *Matéria de poesia*<sup>29</sup>, por exemplo, encontramos pequenas jóias, cápsulas poéticas, mostrando seus momentos contemplativos sobre a realidade, captando um momento mágico.

### **Hai-Kai 1**

*Matéria*<sup>30</sup>

O osso da ostra

A noite da ostra

Eis um material de poesia

O osso da ostra = concha

Osso = cada uma das partes que formam o esqueleto do homem e de outros animais vertebrados, constituída de material conjuntivo duro, colágeno e fosfato de cálcio.

Ostra = molusco bivalve, que vive nas águas dos mares e oceanos, presas às pedras, madeira, agarradas uma nas outras. Dentro da concha, forma-se a pérola, glóbulo duro, brilhante, nacarado que, pela beleza é usado como adorno.

Concha = invólucro calcário ou córneo que protege e envolve os moluscos. Tem a face interna revestida de madrepérola utilizada no fabrico de botões e objetos de adorno.

A noite da ostra = metáfora indicando o mundo em que vive enclausurada

Eis um material de poesia = metalinguagem

---

<sup>29</sup> BARROS, Manoel. *Matéria de poesia*. Rio de Janeiro, Record, 2001. p.

<sup>30</sup> Idem. *Ibidem*. p.51.

Dois níveis se entrelaçam: o mundo terrestre, onde repousa a água marinha, e o mundo celeste, a noite, representando o movimento de rotação da terra em volta do sol.

Através da metalinguagem, o poeta está sempre alertando ao leitor, que qualquer coisa serve como material para a poesia: um pequeno animal, um instante do ser. Basta uma fração de segundos para que o poeta olhe o objeto, forme a imagem em seu cérebro, e, em seguida, realize a criação poética.

Sim, o poeta tem razão. A Beleza, objeto da Arte, está presente no momento-mágico. O ser enclausurado, longe da luz, isolado de tudo e de todos, traz consigo a jóia: a pérola luminosa. Neste ‘hai-kai’ de **Manoel de Barros**, o instante poético registra a magia da passagem da noite escura para a luminosidade, representada pela pérola brilhante.

### ‘Hai-Kai’ 2

*Pássaro*<sup>31</sup>

Rios e mariposas  
Emprenhadas de sol  
Eis um dia de pássaro ganho

O pássaro, senhor absoluto dos ares, olha para baixo, vê rios e mariposas banhadas pelo sol, ou melhor, emprenhados de sol. O vocábulo ‘emprenhado’ causa surpresa ao leitor. O verbo ‘emprenhar’ significa tornar prenhe, mulher ou outra fêmea, conceber, engravidar. Esse movimento das palavras, bailando alucinadamente, ocupando um lugar desconhecido no uso corrente da língua, torna a obra de Manoel de Barros repleta de surpresas e construções sintáticas inusitadas. Então, rios e mariposas, água e ser animal tornaram-se prenhes de sol.

A presença da água, da transparência e da luz são constantes na criação poética do autor. O mesmo podemos afirmar quanto aos seres alados: pássaros, mariposas, borboletas, significando a liberdade.

Temos aqui o mundo terrestre, representado pelo elemento água e o mundo celeste: ar e sol. O pássaro e a mariposa ocupam, ao mesmo tempo, o nível

---

<sup>31</sup> BARROS, Manoel. *Matéria de poesia*. 5.ed., Rio de Janeiro, Record, 2001. p.53.

terrestre e celeste. Seres alados, saem da terra e ganham o mundo celeste, voando livremente.

O dia está ganho, porque a ave, lá das alturas contempla a luz refletida nas águas e nas asas da mariposa.

### **'Hai-Kai' 3**

*MATÉRIA*<sup>32</sup>

O pente e o vento

Resíduos do mar

Pétalas de peixes

Duas realidades desconexas, à primeira vista: pente e vento. Aparecem o mar e seus resíduos trazidos pelas águas ou vento. Entre os resíduos: o pente e as pétalas dos peixes. O vento nos dá a idéia de movimento, não só das águas, como da areia e dos detritos.

O objeto pente traz ao leitor a presença do ser humano, à beira-mar.

A metáfora, pétalas = escamas, transforma as partículas que cobrem e protegem o corpo dos peixes em vegetal, em pétalas, pela forma, pelo brilho, pela maciez. As pétalas coloridas e perfumadas, graças à forma e beleza, atraem insetos, aves e o próprio homem.

O instante poético aparece, no momento em que, partindo de um objeto, o pente, perdido ou abandonado, junto aos resíduos (indicando coisa sem importância, lixo), reflete a luz, o brilho, na presença das escamas de peixe transformadas em pétalas.

### **'Hai-Kai' 4**

No olho dourado dos sapos a primazia é das

flores

Eles têm condão para hortênsias.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup>BARROS, Manoel. *Matéria de poesia*. 5.ed., Rio de Janeiro, Record, 2001. p.55

<sup>33</sup>BARROS, Manoel. *Vinhetas de Siron Franco Concerto a céu aberto para solos de ave*. 3.ed., Rio de Janeiro, Record, 1998.p.15.

O sapo, animal considerado feio e repugnante, surge, com freqüência, nos poemas de **Manoel de Barros**.

Em textos poéticos, aparece a partir do *Modernismo*, onde o feio também tem espaço. **Manuel Bandeira**, na *Semana de Arte Moderna* causou polêmica com seu poema *Os Sapos*<sup>34</sup>. Vejamos um fragmento:

Enfunando os papos,  
Saem da penumbra,  
Aos pulos, os sapos.  
A luz os deslumbra.

Em ronco que aterra,  
Berra o sapo-boi:  
“Meu pai foi à guerra!”  
“Não foi!” – “Foi!” – “Não foi!”.  
O sapo-tanoeiro,  
Parnasiano aguado,  
Diz: - “Meu cancionero  
É bem martelado.  
(...)

**Manuel Bandeira**, através da metáfora sapo-tanoeiro = parnasiano aguado, não só critica, duramente, os poetas parnasianos, como também propõe mudanças na poética, na forma, na liberdade de temas, usando por exemplo, ser o sapo, matéria de poesia.

Voltando ao poema de **Manoel de Barros**:

“No olho dourado dos sapos a primazia é das  
flores  
Eles têm condão para hortênsias”.

---

<sup>34</sup> BANDEIRA, Manuel. *Antologia poética*. 17.ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1986. p.24.



De início, temos duas antíteses: “No olho dourado dos sapos a primazia é das flores”: claro/escuro e belo/feio.

O sapo de pele escura tem olhos dourados = de ouro = luz. O sapo feio, de pele enrugada procura o belo: as flores.

Em seguida, no último verso, o poeta acrescenta: “Eles têm condão para hortênsias”. O sapo, através da metonímia, olhos dourados, procura o azul das hortênsias.

A hortênsia é um arbusto ornamental com flores azuis, porém, há as brancas e rosadas.

A imagem visual que temos vai do negro ao amarelo e depois ao azul. O instante poético parte do negro, do feio, passando, imediatamente, à luz e ao belo, ao azul.

O poeta inicia no mundo terrestre, às margens de um lago, lagoa ou rio, ou seja, (elemento água), subindo para o mundo celeste, representado pelas cores dourado = sol e azul = céu.

Os sapos têm poderes mágicos, “têm condão para hortênsias”. Nos contos de fadas, a varinha de condão possuía magia, transformando as vestes esfarrapadas de Cinderela em lindo vestido de baile, por exemplo. No caso do mini-poema de Manoel de Barros, os sapos têm o poder de detectar as hortênsias, onde, atraídos pela beleza das pétalas, aparecem inúmeros insetos, prato preferido desses batráquios.

Em *Concerto a céu aberto para solos de ave*<sup>35</sup>, encontramos mais um micro-poema:

### **‘Hai-Kai’ 5**

Afundo um pouco o rio com os meus sapatos.

Desperto um som de raízes com isso

A altura do som é quase azul.

---

<sup>35</sup> BARROS, Manoel. Vinhetas de Siron Franco *Concerto a céu aberto para solos de ave*. 3.ed., Rio de Janeiro, Record, 1998. p.21.

No mundo subterrâneo dormem as raízes. Os sons produzidos pelos movimentos das mesmas, em franco crescimento, contorcendo-se na busca pela água, são inaudíveis aos seres humano, porém são detectados pelo eu lírico, ou despertados por ele. O 'non sense' vai além. Usando os recursos sinestésicos, o som tem altura. E essa altura é quase azul.

Do subterrâneo, o sujeito lírico pula, num salto mágico, para o mundo celeste, representado pela cor azul.

### 2.1.1.3 CÁPSULAS POÉTICAS

**Manoel de Barros** não se contenta em escrever ‘hai-kais’, poemas de três versos. Não. É exímio em poemas ainda menores, de dois ou um verso apenas, condensando, num mínimo possível de palavras, o máximo de significado.

1

Vi um incêndio de girassóis na alma de uma  
lesma<sup>36</sup>.

O girassol é um vegetal cuja flor, em forma de rosácea de cor amarela, apresenta grande miolo de tonalidade escura, conferindo-lhe grande beleza. O vocábulo é formado pelo verbo girar + o substantivo sol. Isto porque a flor faz um movimento para estar sempre voltada para a famosa estrela. Portanto, sol, luz, energia, cor amarelo-alaranjada estão presentes, não só no nome da flor, mas, também, na atração pelo referido astro, demonstrado através de seu movimento diário.

Esta carga semântica contida na palavra sol é reforçada pelo vocábulo incêndio, fogo que se propaga com grande rapidez, apontando energia, luz, combustão, calor, cor vermelho-alaranjada. A hipérbole incêndio de girassóis contrasta com a continuação do verso: na alma de uma lesma, gerando uma segunda hipérbole expressa no exagero da antítese.

O poeta, lançando mão do lúdico e do ‘non sense’, brinca com o leitor, colocando lado a lado coisas tão opostas: um incêndio de girassóis<sup>37</sup> e “ alma de uma lesma<sup>38</sup>”. Há, portanto, as oposições:

---

<sup>36</sup> BARROS, Manoel. Vinheta de Siron Franco. *Concerto a céu aberto para solos de ave* 3.ed., Rio de Janeiro, Record, 1996. p.21.

<sup>37</sup> Girassol: planta ornamental, da família das compostas (*Helianthus annuus*), com flores de corola amarelo-laranja com miolo escuro.

<sup>38</sup> Lesma: 1.molusco de concha muito reduzida e oculta sob o manto ou desprovidos de conchas. Vive em lugares úmidos e alimenta-se exclusivamente de vegetais.

belo X feio  
luz X escuridão  
grande X pequeno  
o atraente X o repugnante

A lesma, pequeno animal de jardim, pode apresentar cor escura, além de rastejar, deixando, por onde passa, uma substância semelhante a uma gosma-luminosa. É, comumente, considerado um animal feio e repugnante. E, as oposições, citadas acima, ganham força, porque o incêndio de girassóis está na alma de uma lesma. O molusco tem alma, espírito, emoções. E tem mais: seu rastro é luminoso. Tem luz. Esta luz é vista pelo poeta de maneira intensa, transformada em um incêndio de girassóis. A iluminação poética está no encontro dessas naturezas tão opostas: a luz do incêndio de girassóis na alma do molusco, aparentemente obscuro, porém, na alma, tão luminoso.

**Manoel de Barros** ama o sol, a luz, os girassóis e cria mais um micro-poema sobre a flor amarela:

## 2

O girassol têm dom de auroras<sup>39</sup>.

Neste poema de apenas um verso, o poeta pantaneiro continua usando a arte poética como um jogo, uma brincadeira com o leitor. A aurora é o nascer do dia. É, quando o sol, antes de aparecer no horizonte, tingem o céu de várias cores. Aos poucos, o dia surge, mostrando a bola de fogo no horizonte, elevando-se.

Vimos, na análise anterior, que o girassol está sempre voltado para o astro rei. Então, tem o dom de auroras. Voltam-se para as cores da madrugada, anunciando o leste, a luz.

**Manoel de Barros** ama a luz, o amarelo, os girassóis. **Van Gogh**, 1853-1890, também os amava e immortalizou-os em dois quadros famosos intitulados *Girassóis*, de 1887 e *Vaso com girassóis*, de 1889.

---

<sup>39</sup> BARROS, Manoel. Vinheta de Siron Franco. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. 3.ed., Rio de Janeiro, Record, 1993. p.52.

Partindo de sua terra natal, a **Holanda**, **Van Gogh** desembarca na **Provença**, sul da **França**, em busca da luz e das cores. Como **El Greco** de **Creta** que vai a **Toledo**, **Van Gogh** procura uma terra que materialize seu sonho ardente.

Dividido entre sua natureza hereditária, a **Holanda**, e o ser imaginário que carrega dentro de si, tenso até o limite máximo, vai em busca do sol, embriagando-se de luz até a loucura, até a morte.

“**Van Gogh** escolhe o fogo do sol a pique e sua luz esmagadora para tornar-se braseiro(...) e, certamente, ele se colocou sob o signo do fogo”<sup>40</sup>

Os sinais de fogo são impressos, em **Van Gogh**, com um toque quente, em cores vermelhas, em tons de laranja e, principalmente, em amarelo. “Como é bonito o amarelo!”<sup>41</sup> Sua flor preferida, o girassol, busca avidamente virar seu disco açafão em direção ao astro-rei.

**Manoel de Barros** também, como o pintor holandês, ama a luz, o fogo, o sol, o amarelo. A luz inunda sua obra entremeada pelas águas do Pantanal.

Olhando o quadro *Vasos com girassóis*, do pintor holandês, **Fig.1**, lembramo-nos de outro micro-poema de **Manoel de Barros**:

### 3

Um girassol se apropriou de Deus: foi em Van Gogh<sup>42</sup>.

Aqui, o autor volta ao girassol, ao amarelo, ao fogo, porém, a flor apropriou-se de Deus, da divindade, do ser supremo. **Van Gogh**, captando a energia divina, joga amarelo-fogo, laranja, vermelho, em seus girassóis.

Em *Concerto a céu aberto para solos de aves*, está este mini-poema de um verso:

### 4

Melhor para entardecer é encostar em árvore.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> LASSAIGNE, Jacques. *Vincent Van Gogh*. São Paulo, Editora Três, 1975. *Coleção Biblioteca de Arte*. v.8.

<sup>42</sup> BARROS, Manoel. *O livro das ignorâncias*. 3.ed., Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1994. p.17.

<sup>43</sup> BARROS, Manoel. *Vinheta de Siron Franco. Concerto a céu aberto para solos de ave*. 3.ed., Rio de Janeiro, Record, 1993.p.51.

Poderíamos traduzir assim: A melhor coisa, quando estamos envelhecendo, é encostar em árvore. Isto se aceitarmos a hipótese de que o poeta usou o vocábulo ‘entardecer’ como metáfora para envelhecer.

Na velhice, o homem sente-se cansado, sem forças. Então, nada melhor que a árvore, vegetal que oferece abrigo, segurança, flores, frutos, sombra e perfume. A volta ao paraíso perdido, ao útero materno, lugar onde há ausência de dor e sofrimento.

Se considerarmos que o poeta usou uma elipse, ocultando o artigo “o”, então poderíamos traduzir assim: “a melhor coisa para (o) entardecer é encostar em árvore. Neste caso, temos a seguinte imagem: o sujeito lírico, encostado em uma árvore, olha para o poente, acompanhando o movimento solar. O momento é mágico. A bola de fogo vai descendo, o dia vai morrendo e a noite chegando.

Entre a árvore e o horizonte rubro-amarelado, estão outros vegetais preenchendo o espaço e trazendo um sentimento de paz e nostalgia, ao mesmo tempo. É o fim de um ciclo: dia/noite. É a repetição de um outro ciclo: vida/morte.

Continuando a brincar com as palavras, **Manoel de Barros**, diz o seguinte:

## 5

De noite há uma flor que corrige os insetos<sup>44</sup>.

O sol já se pôs. É noite escura. Os insetos, aproveitando-se das trevas, alimentam-se de folhas, flores, raízes.

E, no poema, acontece algo nunca visto. Uma flor ‘corrige’ os insetos. Através da personalização, a flor educa os insetos, corrigindo-lhes o mau comportamento, puxando-lhes as orelhas. Como destruir a beleza das pétalas, dos pistilos, do rosa, do vermelho, do verde? Como alterar o desenho das folhas repicadas, dos babados de renda nas extremidades das pétalas ou modificar-lhes o doce perfume? Só que os insetos precisam comer também. É a vida. E **Manoel de Barros** consegue dizer tanta coisa, usando apenas nove palavras!

Temos aqui, *Fanopéia e Logopéia*, novamente..

---

<sup>44</sup> BARROS, Manoel. Vinheta de Siron Franco. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. 3.ed., Rio de Janeiro, Record, 1993.p.53.

E como é, quando o poeta começa a sonhar como se fosse glicínia? Veremos abaixo, em um de seus micro-poemas:

## 6

Agora estou sonhando de glicínias<sup>45</sup>

A glicínia é uma trepadeira ornamental, originária da China, cujas flores, em cacho, têm a corola de um tom azul-pálido, ou, com menor frequência, rosa-claro ou branco.

No micro-poema, a tal ponto é a identificação homem/vegetal, que o sujeito lírico veste-se, mimetiza-se de glicínia. Passa a ser a própria flor. Através da personificação, sonha como flores de pétalas azuis. Como é esse sonhar? Leve, leve, leve. Perfumado. Um passear por jardins, visitando outras flores de diferentes famílias, cores, perfume. Conversar com abelhas, borboletas, umedecer as pétalas de orvalho, respirar a noite, mergulhar nas folhas e, no amanhecer, banhar-se de aurora.

E o que é tédio de verbena? Vejamos a resposta em outro mini-poema de **Manoel de Barros**:

## 7

Desceu um tédio de verbena em mim<sup>46</sup>

Em primeiro lugar, o que é verbena? Segundo o *Dicionário da língua portuguesa*<sup>47</sup>, verbena é uma planta, família das verbenáceas, flores, às vezes, azuis, perfumadas e com a qual se prepara um licor.

Pela explicação acima, vemos que a verbena pode transformar-se em licor, bebida doce, perfumada, que embriaga. Além disso, as flores são azuis. Da cor do céu. Mas, de vez em quando, como os desuses mitológicos da Grécia, elas se

---

<sup>46</sup> BARROS, Manoel. Vinhetas de Siron Franco. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. 3.ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1998. p.18.

<sup>47</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Dicionário de língua portuguesa*. 2.ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira. 1986.

enfurecem ou têm tédio. Com tédio, a vida perde o significado. As coisas ficam sem cor, cinzas ou nubladas.

O mini-poema é mais um exemplo da identificação homem/vegetal.

O sujeito lírico, identificado com o vegetal, mimetiza-se em verbena, sentindo até suas emoções, através da metáfora, da personificação.

**Mircea Eliade** apresenta duas fórmulas de encantação anglo-saxônica do século XVI, que eram recitadas quando se fazia a colheita da verbena, considerada rica em propriedades curativas.

Estas fórmulas nos revelam a origem de sua eficácia terapêutica: elas cresceram pela primeira vez, 'ab-origine', no **Monte Calvário** (no "centro" da **Terra**).

O valor mágico ou farmacêutico da planta, surge quando há uma ligação entre a planta e uma divindade. No caso da verbena, **Jesus** curou suas chagas usando essa planta. As encantações seguem abaixo:

"Salve, oh erva santa que cresces na terra; tu estavas, primeiro, no **Monte do Calvário**; tu és boa para qualquer ferida; em nome do doce Jesus, eu te apanho."

"Tu és santa, verbena, como cresces na terra, pois primeiro que foste encontrada no **Monte do Calvário**. Tu curaste o nosso **Redentor Jesus Cristo** e fechaste as suas chagas sangrentas. Em nome do **Pai**, do **Filho** e do **Espírito Santo**, eu te apanho"<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p.240.



## 2.2 REFLEXÕES SOBRE A ARTE: O CONHECER

Vimos no início do trabalho que, no processo artístico, há três momentos que podem dar-se simultaneamente: o fazer, o conhecer e o exprimir. Falamos sobre o Fazer.

Agora, abordaremos o Conhecer.

Na gênese de um poema, há sempre um ato de percepção ou de memória de um momento vital para a consciência do poeta. Para a concretização verbal desse ato perceptivo, participam sensações, imagens, afetos e idéias. Movimentos internos surgem, formando uma correlação com a realidade sentida, figurada, pensada. Essa ligação estreita é de natureza cognitiva.

Como podemos entender esse conhecimento peculiar aliado à operação artística?

Na antiga tradição grega, tal conhecimento está ligado à representação. O conceito de arte como 'mímesis' segundo **Aristóteles**.

Para os filósofos gregos, a *Poesia*, a *Pintura*, a *Escultura*, e até mesmo a *Música*, são artes miméticas. Que entendemos por 'mimese'? Que significa 'imitar'?

Segundo **Benedito Nunes**<sup>49</sup>, "o pintor e o escultor, quando imitam, reproduzem a aparência exterior dos corpos e das coisas em geral que tomam por modelo". Para que não falte às suas obras a beleza inerente dos objetos representados, e, como não há modelos totalmente belos, o artista reúne as partes mais belas de vários objetos da mesma espécie, formando assim algo excelente, sem falhas, que impressione pela perfeição. A obra resultante não é simplesmente uma reprodução.

"Se o escultor e o pintor podem reconhecer as coisas que são belas, associando-as entre si num modelo ideal, é porque já têm na mente a idéia de Beleza como perfeição. Na verdade, eles não imitam, e sim idealizam o modelo: o escultor seleciona, de conformidade com essa

---

<sup>49</sup> NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. 5.ed., São Paulo, Ática, 2002. p.37.

idéia, as partes de cada coisa e de cada corpo humano que melhor representem a perfeição concebida”<sup>50</sup>.

O artista, o escultor, principalmente, alcançando a Beleza, reproduz, também, o estado interior, os movimentos da alma, a impressão da vida de seu modelo.

Na *Poética* de **Aristóteles**<sup>51</sup>, imitar é representar, por certos meios – linhas, cores, volumes, movimentos, palavras – coisas e ações , com o máximo de semelhança ou de fidelidade possível.

A *Pintura*, a *Escultura* e a *Poesia* são **artes representativas**. Quanto à *Música*, a doutrina mimética tem certas sutilezas. No terceiro livro de *A república*, **Platão** “relaciona certos modos harmônicos com determinados sentimentos e qualifica os ritmos pela escala moral de atitudes”<sup>52</sup>.

Há ritmos que imitam a baixeza e o desregramento, assim como há harmonias patéticas, melancólicas, ou, entusiásticas e alegres. A *Música* imita, portanto, a qualidade dos sentimentos humanos.

Para **Platão**, há somente dois atos miméticos fundamentais: a imitação primeiro realizada pelo Demiurgo, que criou as coisas sensíveis, tendo por modelo as essências imutáveis, e a imitação moral, que a alma faz do Bem e da Beleza, com o objetivo de tornar-se semelhante àquilo que contempla intelectualmente.

A obra de arte está abaixo da realidade sensível, que é a aparência da verdadeira. Como a arte é imitação da realidade sensível, ela reproduz apenas essa aparência. A semelhança que o artista produz com sua obra é uma forma ilusória, que simula uma realidade que não possui.

**Aristóteles**, entretanto, tem outro conceito sobre a imitação. “A ‘mimese’ artística é, para ele, o prolongamento de uma tendência natural aos homens e animais – a tendência para imitar”<sup>53</sup>.

Através da imitação, o ser humano adquire seus primeiros conhecimentos e experimenta o prazer.

---

<sup>50</sup> NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. 5.ed., São Paulo, Ática, 2002. p. 38.

<sup>51</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. Apud NUNES, Benedito. Opus cit. p. 38.

<sup>52</sup> PLATÃO. *A república*. Apud NUNES, Benedito. Opus cit. p. 38.

<sup>53</sup> NUNES, Benedito. Opus cit. p.40.

A imitação surge da necessidade de aquisição da experiência. É um modo rudimentar de aprender e de conhecer, que necessita da imaginação e da comparação.

A tendência imitativa está ligada a própria Razão, que se manifesta na arte. Esta é o modo correto, racional de fazer e produzir.

O prazer sentido pelo homem, através da imitação, é de dupla natureza:

1. uma parte intelectual: prazer obtido pela semelhança da obra com a realidade.
2. uma parte sensível: o prazer encontrado ao admirar a forma, a beleza intrínseca da obra, resultante da maestria com que foi concebida e executada.

**Aristóteles** valoriza a obra de arte em função de sua semelhança com o real. Ela não é nem totalmente verdadeira, real, nem só ilusão. Está entre a existência e a inexistência, apoiada nesse termo médio da realidade que **Aristóteles** chama de 'verossimilhança'<sup>54</sup>.

A 'verossimilhança' é um nexos com a realidade, mas não com a realidade atual e presente, mas sim, com o que é provável ou possível.

O artista não imita o que é individual e contingente, mas o que é essencial e necessário. Não imita as coisas como são na realidade, mas, como devem ser, segundo os fins propostos pela Natureza.

A *História* relata fatos e acontecimentos circunstanciais e singulares, enquanto a *Poesia*, mais próxima da verdade, ancorada na possibilidade e na verossimilhança, representa aquilo que é essencial.

---

<sup>54</sup> NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. 5.ed., São Paulo, Ática, 2002. p.40.

## 2.2.1 A IMAGINAÇÃO

A 'Imaginação' é a faculdade intermediária que une as intuições da 'Sensibilidade' aos conceitos do 'Entendimento'.

Essa ligação pode dar-se de duas maneiras:

1. subordinando as intuições aos conceitos. Resultado: **conhecimento objetivo**.
2. relacionando-os funcionalmente entre si. Neste caso, a Sensibilidade e o 'Entendimento' completam-se harmoniosamente. Resultado: **prazer estético**.

“Trata-se, diz o próprio Kant, de um ‘jogo da imaginação’ com representações ou intuições, jogo esse que, utilizando livremente as representações ou intuições em face da ordem do ‘Entendimento’, nem infringe sua estrutura, nem está subordinada a um de seus conceitos. Por isso, aquilo que a ‘Imaginação’ produz, enquanto dispõe das representações para transforma-las em aparências, livremente constituídas, fossem objeto de possíveis conceitos, nunca entretanto formulados. É essa livre legalidade da ‘Imaginação’ e do seu jogo funcional a causa da universalidade do prazer estético”<sup>55</sup>

A *Poesia*, a *Pintura* e a *Escultura* alcançam sua mais alta finalidade, quando representam ‘idéias estéticas’. Estas, principalmente, na *Poesia*, são representações irreduzíveis a conceitos. Elas sugerem verdades inacessíveis ao conhecimento objetivo, regulado pelo Entendimento. Levando-nos, embora, de modo confuso, a perceber algo da realidade supra-sensível do Espírito, são opostas às ‘idéias racionais’.

---

<sup>55</sup> NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. 5.ed., São Paulo, Ática, 2002. p.51.

## 2.3 REFLEXÕES SOBRE A ARTE: O EXPRESSAR

O que é expressão? Como poderíamos defini-la? Vamos ver o que **Alfredo Bosi** diz:

“A idéia de expressão está intimamente ligada a um nexos que se pressupõe existir uma *fonte de energia* e um *signo* que a veicula ou a encerra. Uma força que se exprime e uma forma que a exprime. Força e forma remetem-se e compreendem-se mutuamente.”<sup>56</sup>

A relação existente entre força e forma leva a um saber que procura as correspondências entre as expressões corporais e a sua qualidade subjetiva.

Nos fins do século XVIII, a *Physiognomia*, tentava descobrir os laços, os quais que unem os traços do rosto e as mudanças do olhar ao caráter de um homem. Até hoje encontramos grafólogos e quiromantes, que tentam ler o interior das pessoas através dos traços de sua letra ou das linhas de sua mão. Mas há uma relação assimétrica entre os signos do código exterior, que são poucos e o número de significados que são infinitos.

Será que a forma poética deriva diretamente dos sentimentos do poeta? Um grito de dor pela morte de uma pessoa querida e uma oração fúnebre rezada em homenagem à memória do morto, explica **Alfredo Bosi**<sup>57</sup>, não são expressões da mesma qualidade. Grito de dor e oração são formados por signos. É verdade que ambos têm uma gênese psíquica: o luto, a tristeza das pessoas que os proferiram. Mas há uma diferença quanto ao grau de mediação entre a fonte e a forma de um e de outro. O grito de dor é uma ‘efusão emocional’. No segundo caso, a oração fúnebre compõe-se de frases escritas, pensadas, compostas por imagens e sintaxe. A expressão resultante aí será ‘simbólica’.

Continuando nosso raciocínio, se, após a morte de **Castro Alves**, por exemplo, seus parentes e amigos tivessem mandado esculpir em mármore uma

---

<sup>56</sup> BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 4.ed. São Paulo: Ática, 1991. p. 50.

<sup>57</sup> Idem, *Ibidem*, p. 51.

águia e. colocado, em seu túmulo, á qual estariam associados o ideal de liberdade do poeta, sua luta pela abolição da escravatura, suas virtudes de força e ousadia, a expressão teria o nome de ‘alegoria’.

Existe uma diferença entre a dor, o ‘pathos’, e as expressões: grito, oração, águia de mármore, ou seja, efusão emocional, expressão simbólica e a alegoria. O grito parece estar inerente ao sentido da dor. O símbolo precisa ser decifrado e a alegoria, traduzida.

No caso do grito, fica evidente a idéia de que a dor causou a efusão emocional. Em relação ao símbolo ou à escultura, ou seja a arte, é diferente, porque junto à expressão do sujeito há a mediação da palavra ou da figura, que são dotadas de ambigüidades e serão inteligíveis se colocados diante da rede semântica inteira.

Para a consciência artística moderna, há o problema da liberdade formal. Segundo **Alfredo Bosi**<sup>58</sup>, duas conquistas estão asseguradas a partir de **Poe**, de **Baudelaire** e das vanguardas pós-impressionistas:

1. A arte não é uma simples cópia da natureza ou dos objetos culturais.
  - a. Não há modelo de Beleza absoluta em que o artista deva se inspirar ou desejar

O artista de hoje encontra-se face a face com as práticas e os significados do seu fazer: construir, conhecer e exprimir. Mas é preciso começar de novo, pesquisando formas, observando a natureza, os seres humanos, o planeta, o cosmos, enfim, o mundo exterior e o mundo interior, esse “oceano aparentemente sem fundo nem margens do espírito”<sup>59</sup>. A arte dos séculos XX e XXI procura unir dois extremos: o máximo de verdade interior e o máximo de pesquisa formal. Sua importância está no encontro da total subjetividade + total objetividade, atribuindo a cada forma, a cada cor, a cada som um sentido espiritual, quando não místico.  
Fundir no trabalho artístico

“tudo que passa pela mente, pelo coração, pelos olhos, pela garganta, pelas mãos; e pensa e recorda e sente e observa e escuta e fala e

---

<sup>58</sup> BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 4.ed. São Paulo: Ática, 1991. p.69.

<sup>59</sup> Idem, *Ibidem*. p.70.

experimenta e não recusa nenhum momento essencial do processo poético”<sup>60</sup>.

Pesquisando a criação poética de **Manoel de Barros**, para descobrir a influência do vegetal em sua obra, notamos em vários poemas a presença de antíteses, paradoxos, oxímoros e, presente, sempre, o jogo entre luz e sombra, entre o claro e o escuro, entre vida e morte, entre o mundo subterrâneo, simbolizando as trevas e o mundo celeste, simbolizando a luz. Além disso, há, também, a presença de metáforas, sinestésias, personificações, comparações que nos levam a afirmar haver ressonâncias barrocas em sua obra.

O *Barroco*, movimento, não só na Literatura, mas, também, na Arquitetura, Escultura, Pintura e Música, surgiu na **Europa** e no **Brasil** por volta do século XVII.

Tentando conciliar os valores teocêntricos medievais com as concepções antropocêntricas renascentistas, o homem barroco equilibrava-se manuseando idéias e conceitos, através de um jogo intelectual, utilizando o raciocínio, a lógica, porém, sempre enfatizando o rigor formal nos textos literários. Concedendo grande importância aos sentidos, à experiência sensorial, criando jogos de imagens (metáforas, hipérboles, comparações), jogos de construção (correlações, inversões e simetrias) e jogos de cor: luz – sombra, claro - escuro.

Vejamos agora um soneto de **Gregório de Matos** do período barroco brasileiro:

*Desenganos da vida humana, metaforicamente*

É a vaidade, Fábio, nesta vida,  
Rosa, que da manhã lisonjeada,  
Púrpuras mil, com ambição dourada,  
Airosa rompe, arrasta presumida.

É planta, que de abril favorecida,  
Por mares de soberba desatada,  
Florida galeota empavesada,

---

<sup>60</sup> Idem, Ibidem. p.71.

Sulca ufana, navega destemida.

É nau enfim, que em breve ligeireza  
Com presunção de Fênix generosa,  
Galhardias apresta, alentos preza:

Mas ser planta, ser rosa, nau vistosa  
De que importa, se aguarda sem defesa  
Penha a nau, ferro a planta, tarde a rosa?

Este poema de **Gregório de Matos** serve bem para ilustrar as características barrocas, não só quanto à parte formal, como também pelo tema.

É um soneto decassílabo, rimado, seguindo uma estrutura complexa, mesclando várias imagens através de metáforas, hipérboles e antíteses, revelando estados conflituosos do homem daquela época. O próprio título já indica uma reflexão sobre os desenganos da vida, especialmente a vaidade, através de metáforas ou símiles.

As três metáforas principais: a vaidade é rosa, a vaidade é planta e a vaidade é nau, aparecem, no início do poema, no momento da disseminação ou sementeira, numa gradação crescente. No final, no último terceto, no momento da recolha, as mesmas metáforas aparecem em ordem decrescente. A técnica conhecida como sementeira /ou/ disseminação e recolha/ou / colheita foi muito utilizada no *Barroco*. Espalham-se algumas palavras ou conceitos inicialmente, para depois realizar a colheita.

Aparecem outras metáforas, em forma de personificações como:

rosa (...) lisonjeada

rosa (...) com ambição dourada

rosa (...) airosa, presumida

planta (...) favorecida

galeota (...) destemida

nau (...) galhardias apresta , alentos preza



Mas de que adianta ser rosa vaidosa, planta favorecida pela primavera, nau vistosa se a penha aguarda a nau, o ferro a planta e a tarde a rosa?

Em *Gramática expositiva do chão*, há este poema de Manoel de Barros:

X<sup>61</sup>

Borboleta morre verde em seu olho sujo de  
pedra.

O sapo é muito equilibrado pelas árvores.

Dorme perante pólen e floresce nos detritos. Deveria dormir nos  
detritos e florescer nos pólen

Apalpa bulbos com 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 sanguínea.

Espera as falenas escorado em caules de pedra.

Limbo é seu amanhecer.

Tem cios verdejantes em sua estagnação.

No rosto a memória de um peixe.

De lama cria raízes e engole fiapos de sol.

No início do poema, uma borboleta, alada, leve e bela morre verde nos olhos sujos de pedra de um sapo, animal escuro e feio. A expressão 'morre verde', também, revela idéias antagônicas: morte e esperança, esta, representada pelo vocábulo verde.

---

<sup>61</sup> BARROS, Manoel. Il. Poty. *Gramática expositiva do chão*. 3.ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. pp. 208,209.

O sapo “dorme perante pólens” e floresce nos detritos. A metáfora sapo = vegetal apontada pelo verbo florescer, indica que o sapo, animal considerado feio vulgarmente, no poema, é bonito, capaz de dar flores.

O verbo florescer aqui, também, tem o sentido de luz, dia. Durante o dia, nos seus afazeres, fica nos detritos.

Os olhos dourados do sapo (dourados = de ouro, amarelo, solar) apalpam bulbos (parte de certas plantas que ficam no subsolo). O animal come ovo de orvalho. Na metáfora ovo = filhotes de orvalho ou = gotículas de orvalho, notamos a presença da água, em forma de ínfimas gotículas de cristais transparentes, indicando que o sapo é madrugador, amante do sol.

O batráquio sabe que, para as margaridas, (flor de pétalas brancas e miolo amarelo) a lua tem gosto de vagalume, ou seja, há uma interpretação da lua com vagalume. .

O vagalume é um inseto notívago, da ordem dos coleópteros com órgãos fosforescentes na parte abdominal. Quando voam, à noite, ao luar, emitem uma luz verde-pisca-pisca.

Continuando a análise, o sapo, escuro e feio aprende antros (covas profundas e escuras, cavernas) e estrelas (luz, brilho). A palavra estrela aparece novamente na forma do advérbio estrelamente, aliás, palavra não dicionarizada.

Nos versos 11 e 12, o sapo gosta de moscas e em seu couro (escuro) a manhã (chegada do dia, do sol, da luz) é sangüínea (vermelha, da cor de sangue).

Em seguida, o batráquio espera as falenas (borboletas noturnas) encostado em caules de pedra; os caules são geralmente verdes, porém aqui, são de pedra, armadilhas para falenas.

Limbo (escuro) é seu amanhecer (o nascer do sol, claridade, luz). Limbo é o lugar, segundo a teologia católica, posterior ao século XIII, onde se encontram as almas de pessoas que, embora não tivessem alguma culpa pessoal, morreram sem o batismo que as livrasse do pecado original.

No verso 15, o poeta diz: ‘Tem cios verdejantes’. Essa afirmação nos traz a idéia de fertilidade, acasalamento, procriação. E ‘em sua estagnação’, no campo semântico, estão a inércia, a falta de movimento, a paralisação, a morte.

O número de antíteses é grande. Vamos enumera-las:

a) borboleta verde - olho sujo de pedra

b) pólen – detritos

O pólen é amarelo, lembra a cor solar e detritos sugere sujeira, lixo, portanto a cor escura: cinza ou preta.

c) dorme – floresce

Dorme lembra noite e floresce lembra dia

d) bulbos - olhos dourados

bulbo = tipo de caule, subterrâneo ou aéreo dominado por grande gema terminal, como a cebola, por exemplo. No caso dos bulbos subterrâneos, grande maioria, nível subterrâneo.

olhos dourados = da cor de ouro, da cor do sol, nível celeste

e) vagalume – margarida

f) antro – estrelas

g) falenas – caules de pedra –manhã sanguínea

h) limboso – amanhecer

i) cios-verdejantes – estagnação

j) lama – sol

k) belo – feio

l) terra – ar

m) claro – escuro

n) dia – noite

o) morte – vida

p) mundo subterrâneo – mundo celeste

Temos, portanto, várias antíteses formando dois grandes grupos:

**GRUPO A: VIDA**

**GRUPO B: MORTE**

Os blocos **A** e **B** são representados pelos seguintes pares: claro / escuro, dia / noite, sol / lama ,amanhecer / limboso, ar / terra, cios verdejantes / estagnação, manhã sangüínea / falenas / caules de pedra, borboleta verde / olho sujo de pedra, pólen / detritos, floresce / dorme, olhos dourados / bulbos, margarida / vagalume, estrelas / antro.

Se analisarmos cada par, individualmente, concluiremos que todos os vocábulos do GRUPO A, **VIDA**, formarão mais dois blocos, caindo no **MUNDO DA LUZ** e no **MUNDO CELESTE**

E as palavras do GRUPO B, **MORTE**, construirão o **MUNDO DA ESCURIDÃO** e do **MUNDO SUBTERRÂNEO**.

Outro poema interessante, quanto às antíteses barrocas, além das características relacionadas à metalinguagem, é esse que vem a seguir:

XV

Aos blocos semânticos dar equilíbrio. Onde o abstrato entre, amarre com arame. Ao lado de um primal deixe um termo erudito. Aplique na aridez intumescências. Encoste um cago ao sublime. E no solene um pênis sujo<sup>62</sup>.

Analisando o poema, verificamos que o poeta deseja dar equilíbrio aos blocos semânticos através do uso de antíteses: o abstrato ao lado do concreto, o primevo perto do erudito, a aridez junto à intumescência, o sublime ao lado do repugnante, as fezes de um animal vizinho ao sublime, ao solene, está um pênis sujo.

Vejamos as antíteses:

abstrato / arame (fio metálico, concreto, portanto

termo primal / termo erudito

primal: primevo, nos primeiros momentos do nascimento da linguagem.

aridez / Intumescências

intumescer: tornar túmido, inchado

cago / sublime

solene / pênis sujo

Sem dúvida, **Manoel de Barros**, poeticamente, demonstra como poderíamos compor um poema, ou um texto, lançando mão de antíteses, afirmando mais uma vez suas raízes barrocas.

---

<sup>62</sup> BARROS, Manoel. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994. p. 23.

### 3 AUTO RETRATO FALADO

Fazer o desprezível ser prezado é coisa que me apraz.

**Manoel de Barros**

**Manoel de Barros** nasceu em **Cuiabá, Mato Grosso**, em 16 de dezembro de 1916, filho de um capataz, que se tornou fazendeiro. Herdou de seu pai terras no **Pantanal** de **Corumbá**. Advogado, fazendeiro, poeta, mora, atualmente, em **Campo Grande, Mato Grosso do Sul**.

Cresceu no **Pantanal** entre bichos do chão, pessoas humildes, aves, árvores e rios, olhando formigas, gravetos, ciscos, embriagado pelo perfume das flores. Gosta de misturar “o verdor primal das águas com vozes civilizadas. (...) Os homens desse lugar são uma continuação das / águas”<sup>63</sup>.

“No **Pantanal** ninguém pode passar régua”, principalmente quando chove. “A régua é existidura de limite. E o **Pantanal** não tem limites”<sup>64</sup>.

**Manoel de Barros** extrai a matéria prima de sua poesia do chão pantaneiro.

“O desenho de origem (a força obscura da terra) encontra a sua representação arquetípica no **Pantanal** que ganha dimensões de um mundo primitivo prenhe de riqueza visual, táctil, olfativa, universo permeável ao sonho, próximo ao aflorar do inconsciente.

Mais que referente geográfico, em constante decomposição e renovação, o **Pantanal** configura-se como um mundo fluido e circular onde a vida e a morte fervilham no rastro animal e vegetal. A transmutação da morte em vida não só afasta esses grandes temas de

---

<sup>63</sup> BARROS, Manoel. *Livro de pré-coisas*. 2.ed., Rio de Janeiro, Record, 1985. p.13

<sup>64</sup> Idem, *Ibidem*. p.29.

qualquer esquadro metafísico como cria deles uma imagem em permanente trânsito”<sup>65</sup>.

Nada melhor que deixar o poeta falar, apresentando sua terra natal:

*Narrador apresenta sua terra natal*<sup>66</sup>

Corumbá estava amanhecendo.

Nenhum galo se arrisca ainda.

la o silêncio pelas ruas carregando um bêbedo.

Os ventos se escoravam nas andorinhas.

Aqui é o Portão de Entrada para o Pantanal.

Estamos por cima de uma pedra branca enorme que  
o rio Paraguai, lá embaixo, borda e lambe.

Já posso ver na semi-escuridão os canoeiros que  
voltam da pescaria.

(...)

Arbustos de espinhos com florimentos vermelhos  
desabrem nas pedras.

As ruínas dão árvores!

**Manoel de Barros** é homem de carne e osso mas se esconde atrás das palavras, mostrando-se concha, rã, formiga, água, musgo, limo, caracol colado à pedra, e, em voz poética, vai se transformando em poemas. Através de um mimetismo vê “a natureza como quem a veste” ou fechando-se “com espumas”.

---

<sup>65</sup> WALDMAN, Berta. “A poesia ao rés do chão. In: BARROS, Manoel. *Gramática expositiva do chão*. 3.ed.; Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1996. p. 15.

<sup>66</sup> BARROS, Manoel. *Livro de pré-coisas*. Rio de Janeiro: Record, 1985. pp. 11-13.

### 3.1 EU SOU O MEDO DA LUCIDEZ

Para conhecermos um pouco mais o poeta pantaneiro, analisaremos um poema onde o escritor declara que é o medo da lucidez, ou falando pelo avesso, prefere o delírio.

IX

(Fragmento)

Eu sou o medo da lucidez.

Choveu na palavra onde eu estava.

Eu via a natureza como quem a veste.

Eu me fechava com espumas.

Formigas vesúvias dormiam por debaixo de trampas.

Peguei umas idéias com as mãos – como a peixes.

Nem era muito que eu me arrumasse por versos.

Aquele arame do horizonte que separava o morro do céu

Estava rubro<sup>67</sup>.

(...)

Ainda adolescente, **Manoel de Barros** entra em contato com a poesia de **Oswald de Andrade** e a de **Rimbaud** que lhe mostram o caminho da rebeldia que tanto desejava.

Explica o poeta:

“Não queria comunicar nada. Queria apenas me ser nas coisas. Ser disfarçado. Isso que chamam de mimetismo. Talvez o que chamam de animismo que me animava. Essa mistura gerava um apodrecimento dentro de mim. que por sua vez produz uma fermentação. Essa

---

<sup>67</sup> BARROS, Manoel. *Gramática expositiva do chão. (Poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. p.300.

fermentação exala uma poesia física que corrompe os limites do homem”<sup>68</sup>.

No poema sem título, marcado apenas pela numeração romana IX, **Manoel de Barros** declara que é o medo da lucidez. Ou, dizendo pelo avesso, prefere o delírio preconizado por **Rimbaud**.

‘Choveu na palavra onde eu estava’ A água do **Pantanal**, em forma de chuva, ou correndo como rios e cachoeiras, fertilizaram a alma do poeta, que sinestésico, e usando comparações, vai pegando idéias com as mãos – como a peixes. Surrealista, quando coloca um arame rubro no horizonte para separar o céu da terra. Telúrico, quando diz que ‘formigas vesúvias’ dormiam por debaixo de ‘trampas’.

O menino Manoel conhece, ainda na infância, o **Colégio Interno** em **Campo Grande**. Lá toma contato com textos do **Padre Antônio Vieira**. Encanta-se com a preocupação estética contida em *Os Sermões*.

Em meio à dura disciplina do Colégio, que cerceava sua liberdade, desenvolveu uma rebeldia contra as ordens que lhe eram impostas e esta rebeldia irradiou-se para outros campos da consciência, chegando às regras que amarravam as palavras. Queria ser pássaro. Voar e estando na ‘Ilha Lingüística’, violar os rígidos limites gramaticais. Aos 13 anos descobriu que gostava da doença das frases:

VI

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.

Eu pensava que fosse um sujeito escaleno.

-Gostar de fazer defeitos nas frases é muito saudável, o Padre me disse.

Ele fez um limpamento em meus receios.

O Padre falou assim: Manoel, isso não é doença,

---

<sup>68</sup> BARROS, Manoel. *Gramática expositiva do chão*. (Poesia quase toda). Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1996. p.12



pode muito que você carregue para o resto da vida  
um certo gosto por nada...

E 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 arituncos maduros.

Há apenas saber errar bem o seu idioma.

Esse Padre Ezequiel foi o meu primeiro professor de agramática<sup>69</sup>.

Um dia, quando o Colégio era apenas uma lembrança, leu um poema da obra intitulada *Une saison en enfer*, traduzida para o português como *Uma estação no inferno* ou *Uma estadia no inferno* do poeta francês **Arthur Rimbaud** (1854 – 1871), única obra publicada em vida pelo autor. Foi, então, que o poeta pantaneiro conheceu o sentido total de liberdade. Com **Rimbaud**, aprendeu que poderia misturar todos os sentidos. Vejamos um trecho da famosa obra :

*Délires II*<sup>70</sup>

*Alchimie du verbe*

À moi. L'histoire d'une de mes folies.

Depuis longtemps je me vantais de posséder tous les  
paysages possibles, et je trouvais dérisoires les  
célébrités de la peinture et de la poésie moderne.

J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de  
saltimbanques, enseiges, enluminures populaires; la littérature  
démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de

---

<sup>69</sup> BARROS, Manoel. *O livro das ignoranças*. 3.ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1994.p.89.

<sup>70</sup> RIMBAUD, Arthur. *Poésies. Une saison em enfer. Illuminations*. Préface René Char. Paris: Gallimard, 1999. p.192

nos aieules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs.

Je revais croisades, voyages de découvertes dont on n'a pas de relations, républiques sans histoires, guerres de religion étouffées, révolutions de mœurs, déplacements de races et de continents: je croyais à tous les enchantements.

J'inventais la couler des voyelles! – A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert.- Je réglais la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction.

Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges.

## Delírios II<sup>71</sup>

### Alquimia do verbo

A mim. A história de uma de minhas loucuras.

Há muito tempo eu me gabava de possuir todas as paisagens possíveis, e achava irrisórias as celebridades da pintura e da poesia moderna.

Eu amava as pinturas idiotas, enfeites de portas, cenários, telas de saltimbancos, bandeiras, gravuras populares; a literatura fora de moda, o latim de igreja, livros eróticos sem ortografia, romances de nossas bisavós, contos de fadas, pequenos livros da infância, velhas óperas, refrões tolos, ritmos ingênuos.

Eu sonhava cruzadas, viagens de descobrimentos sem relatos, história, guerras de religião abafadas, revoluções de costumes,

---

<sup>71</sup> RIMBAUD, Arthur. *Uma estadia no inferno. Poemas escolhidos. A carta do vidente*. Trad., org. de Daniel Fresnot. São Paulo, Martin Claret, 2003. p.33.

deslocamentos de raças e continentes: eu acreditava em todos ao encantos.

Inventei a cor das vogais: - A preto, E branco, I vermelho, O azul, U verde. – Regulei a forma e o movimento de cada consoante, e, com ritmos instintivos, me lisonjeava de inventar um verbo poético acessível, cedo ou tarde, a todos os sentidos. Eu reservava a tradução.

Foi primeiro um estudo. Escrevia silêncios, noites, anotava o indizível. Fixava vertigens.

**Manoel de Barros** encantou-se com a poética libertária de **Rimbaud** que anotava o indizível, os silêncios, as vertigens. Poderia delirar. Inventar, subverter. Foi isso que **Manoel de Barros** fez.

**Flávio Aguiar**<sup>72</sup> afirma:

“Um mensageiro daquela paisagem junto ao legado modernista incorporado à tradição da poesia brasileira. (...) Criou uma poesia de dicção coloquial, por vezes popular. Usa ritmos variados, métrica livre, mas onde ressoam as sílabas tradicionais das redondilhas, o decassílabo, alternando-se com aliterações tão ao gosto moderno de provocar dissonâncias, assonâncias e arritmias. (...) Enveredou pelos caminhos do clima onírico. Há uma atmosfera quase permanente de delírio ora ingênuo e surpreendido, perplexo, ora surpreendente, algo malandro até, de quem olha tudo de um viés espiador do que não se vê usualmente por cegueira de hábito”, diz ele.

**Manoel de Barros** trabalha com o reino do pequeno, do ínfimo, do mínimo, fundindo memórias, planos existenciais, reinos diferentes: mineral, vegetal, animal, humano. Partindo de coisas e lembranças simples, vai misturando caramujos, lesmas, pássaros, ciscos, sementes, fezes, ervas, árvores, frutos, compondo um universo próximo do chão, da terra, da fonte. “Está tudo no limite da linguagem, onde ele traça a linha divisória do balbucear que logo salta para o devaneio”, usando

---

<sup>72</sup> AGUIAR, Flávio. “Manoel de Barros”. *Revista Leitura*. São Paulo, Publicação Cultural da Imprensa Oficial. Ano 17, no. 1, maio de 1999. pp. 32-35.

palavras de **Aguiar. Manoel de Barros** vai das origens da linguagem e da poesia, dos seus começos até um incessante recomeçar, inovando, inventando, transgredindo regras gramaticais. Mas deixemos falar o próprio poeta:

*AUTO- RETRATO FALADO*<sup>73</sup>

Venho de Cuiabá garimpo e de ruelas entortadas.

Meu pai teve uma venda de bananas no Beco da  
Marinha, onde nasci.

Me criei no Pantanal de Corumbá, entre bichos do  
chão, pessoas humildes, aves, árvores e rios.

Aprecio de viver em lugares decadentes por gosto de estar  
entre pedras e lagartos.

Fazer o desprezível ser prezado é coisa que me apraz.

Já publiquei 10 livros de poesia: ao publicá-los me sinto  
como que desonrado e fujo para o Pantanal onde  
sou abençoado a garças.

Me procurei a vida inteira e não me achei – pelo que  
Fui salvo.

Descobri que todos os caminhos levam à ignorância  
Não fui para a sarjeta porque herdei uma fazenda de  
gado. Os bois me recriam.

Agora eu sou tão ocaso!

Estou na categoria de sofrer do moral, porque só faço  
coisas inúteis.

No meu morrer tem uma dor de árvore.

“Fazer o desprezível ser prezado é coisa que me apraz”, diz ele no oitavo verso. Na criação poética de **Manoel de Barros**, encontramos a valorização, não só dos elementos da natureza, do que foi criado, mas, também, dos elementos da

---

<sup>73</sup> BARROS, Manoel. *O livro das ignoranças*. 3.ed., Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1994.p.107.

cultura, do que foi produzido pelo homem, desde a época em que habitava em cavernas até hoje. Misturando elementos da natureza e culturais, encontra poesia nas menores coisas: ciscos, escamas de peixes, pregos enferrujados, penas, gravetos, o **desprezível**, usando a expressão do poeta, porém, exaltando, também, céu, água, árvores, flores, aves, pássaros, chegando ao homem e aos seus sentimentos. Que mundo vasto! Nada lhe escapa.

“No meu morrer tem uma dor de árvore”, escreve ele no último verso. O eu lírico do poeta, nascido e criado no meio do mato, entre bichos e árvores, identifica-se várias vezes com o vegetal, chegando a sofrer a dor de árvore. Aqui há a transmutação: o ser humano transforma-se em árvore, ser vivo de outro reino: o dos vegetais. Como isto é possível? Através da magia, do processo alquímico, da fusão das palavras em estado de ebulição.

Nos versos 12, 13 e 14 fala o poeta:

Me procurei a vida inteira e não me achei – pelo que  
fui salvo.

Descobri que todos os caminhos levam à ignorância

A busca pelo encontro do eu consigo mesmo é a porta de salvação. É buscando o desconhecido do próprio ser que acontece o processo criativo.

“Todos os caminhos levam à ignorância”. Voltar ao estado primevo, como se tivesse acabado de nascer, deixando de lado os estereótipos da linguagem, das construções sintáticas habituais da língua, fazendo conexões inusitadas de palavras, seria o ideal para o artista cuja matéria prima são as letras.

Na mesma obra, *O livro das ignorâncias*, o poeta continua:

#### *UMA DIDÁTICA DA INVENÇÃO*<sup>74</sup>

II

Desinventar objetos. O pente, por exemplo.

Dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha.

---

<sup>74</sup> BARROS, Manoel. *Livro das ignorâncias*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1994. p. 13.

Usar palavras que ainda não tenham  
idioma.

Neste poema, o poeta propõe um caminho ao contrário: desinventar objetos. Escolhe um pente. Propõe tirar deste instrumento a função de pentear até que possa se transformar: em um fruto cultural, em um ser vivo: uma planta, uma flor. Ou uma gravanha. Esta palavra não é dicionarizada. O poeta mesmo explica: “usar palavras que ainda não tenham / idioma”. Pensamos ser a junção de gravatá + gavinha. Uma bromeliácea com gavinhas.

A palavra gravatá<sup>75</sup> significa caraguatá, caroá, designação comum a vários gêneros da família das bromeliáceas, dos quais há espécies ornamentais. Gavinha é o órgão das plantas sarmentosas ou trepadeiras, com o qual se prendem a outras ou a estacas. Novamente, a forte presença do vegetal. No final da metamorfose, resta a “gravanha”.

---

<sup>75</sup> FERREIRA, A Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2.ed., rev. e aum., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

## 3.2 HOMO SAPIENS / DEMENS

**Manoel de Barros**, ‘Homo sapiens’, gosta também de trilhar os caminhos do ‘Homo ludens’ e brinca com as palavras. Outras vezes, delira, como **Rimbaud** e então é ‘Homo-sapiens-demens’. Começa a sonhar, e no seu delírio, ora ingênuo, ora malandro, sempre nos surpreende.

Segundo **Edgar Morin**, o século XXI deixará de lado

a visão unilateral que define o ser humano pela racionalidade (*Homo sapiens*), pela técnica (*Homo faber*), pelas atividades utilitárias (*Homo economicus*), pelas necessidades obrigatórias (*Homo prosaicus*). O ser humano é complexo e traz em si, de modo bipolarizado, caracteres antagonistas:

*sapiens e demens* (sábio e louco)

*faber e ludens* (trabalhador e lúdico)

*empiricus e imaginarius* ( empírico e imaginário)

*economicus e consumans* (econômico e consumista)

*prosaicus e poeticus* ( prosaico e poético)

O homem da racionalidade é também o da afetividade, do mito e do delírio (*demens*). O homem do trabalho é também o homem do jogo (*ludens*). O homem empírico é também o homem imaginário (*imaginarius*). O homem da economia é também o do consumismo (*consumans*). O homem prosaico é também o da poesia, isto é, do fervor, da participação, do amor, do êxtase. **O amor é poesia**. Um amor nascente inunda o mundo de poesia, um amor duradouro irriga de poesia a vida cotidiana, o fim de um amor devolve-nos à prosa”.<sup>76</sup>

O ser humano não vive só de racionalidade e de técnica. Ele também gasta suas energias e sua mente com danças, transes, mitos, magias, ritos. Acredita nas

---

<sup>76</sup> MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. Trad. Catarina E.Silva et Jeanne Sawaya. 10.ed.; São Paulo: Cortez/ Brasília, DF,Unesco, 2005. p.58

virtudes do sacrifício e muitos, de acordo com sua religião, vivem se preparando para a vida depois da morte. Notamos que uma atividade técnica, prática, intelectual, testemunha a inteligência empírico-racional. Em várias partes do mundo, há festas, cerimônias, cultos, com as suas possessões, exaltações, exageros até, comprovando o *Homo ludens, poeticus, consumans, imaginarius, demens*.

“As atividades de jogo, de festas, de ritos não são apenas pausas antes de retomar a vida prática ou o trabalho; as crenças nos deuses e nas idéias não podem ser reduzidas a ilusões e superstições: possuem raízes que mergulham nas profundezas antropológicas; referem-se ao ser humano em sua natureza. Há relação manifesta ou subterrânea entre o psiquismo, a afetividade, a magia, o mito, a religião. Existem ao mesmo tempo unidade e dualidade entre *Homo faber, Homo ludens, Homo sapiens e Homo demens*. E, no ser humano, o desenvolvimento do conhecimento racional – empírico-técnico jamais anulou o conhecimento simbólico, mítico, mágico ou poético”<sup>77</sup>.

Em um dos poemas de **Manoel de Barros**, podemos notar essa idéia de que “o ser humano é complexo e traz em si, de modo bipolarizado, caracteres antagonistas”, como disse **Edgar Morin**.

II

Conheço de palma os dementes de rio.

Fui amigo do Bugre Felisdônio, de Ignácio Rayzama  
e de Rogaciano.

Todos catavam pregos na beira do rio para enfiar  
no horizonte.

Um dia encontrei Felisdônio comendo papel nas ruas  
de Corumbá.

Me disse que as coisas que não existem são mais  
bonitas.

---

<sup>77</sup> MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. Trad. Cristina Silva et Jeanne Sawaya. 10.ed.; São Paulo/Brasília, Cortez/Unesco, 2005. p.59.



**Manoel de Barros**, em sua obra, refere-se várias vezes aos loucos, vagabundos, mendigos, ressaltando sempre suas qualidades humanas, quais sejam da sensibilidade, da poeticidade e da sabedoria que eles têm.

Neste poema, por exemplo, “os dementes catavam pedras no rio para enfiar no horizonte”, isto é, com sua sensibilidade e arte poética, construíam um colar, um enfeite, com coisas da natureza e, só possíveis, através da palavra nas construções surrealistas, como ele sabe fazer.

No último verso, “as coisas que não existem são mais bonitas”, o poeta , através de um oxímoro, afirma existir o não existente, colocando as referidas palavras na boca de um demente, tornando-o um ser sublime.

**Edgar Morin**<sup>78</sup> afirma que o homem possui uma tríade bioantropológica distinta de *cérebro - mente - cultura, em decorrência* da concepção do cérebro triúnico. Para ele o cérebro humano contém:

- 1 paleocéfalo, herdeiro do cérebro reptiliano, fonte da agressividade, do cio, das pulsões primárias;
- 2 mesocéfalo, herdeiro do cérebro dos antigos mamíferos, no qual o hipocampo parece ligado ao desenvolvimento da afetividade e da memória a longo prazo;
- 3 córtex, que, já bem desenvolvido nos mamíferos, chegando a envolver todas as estruturas do encéfalo e a formar os dois hemisférios cerebrais, hipertrofia-se nos humanos no neo-córtex, que é a sede das aptidões analíticas, lógicas, estratégicas, que a cultura permite atualizar completamente”.

“As relações entre as três instâncias são não apenas complementares, mas também antagônicas, comportando conflitos bem conhecidos entre a pulsão, o coração e a razão; correlativamente, a relação triúnica não obedece à hierarquia *razão/afetividade/pulsão*; há uma relação instável, permutante rotativa entre estas três instâncias. A racionalidade não dispõe, portanto, de

---

<sup>78</sup> MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. 10.ed.; São Paulo, Cortez; Brasília, UNESCO, 2005.p.53

poder supremo. É uma instância concorrente e antagônica às outras instâncias de uma tríade inseparável, e é frágil: pode ser dominada submersa ou mesmo escravizada pela afetividade ou pela pulsão”<sup>79</sup>.

No fragmento acima, surge outra face da complexidade humana, que integra a animalidade (mamífero e réptil) na humanidade e a humanidade na animalidade. Sim, a ciência hoje prova que temos em nosso cérebro, uma parte que herdamos do cérebro reptiliano. Mas devemos ter também, usando este raciocínio, memórias de nossa vida-cósmica, vida-galáxia, vida-solar, vida-terra, vida-água, vida-planta, vida-peixe, vida-reptil, vida-ave, vida-mamífero, vida-homo.

**Manoel de Barros** mexe e remexe no lodo edênico, de onde saíram todos os seres, procurando a linguagem inaugural. Refletindo sobre o poeta, afirma **Flávio Aguiar**<sup>80</sup>:

“Há ali junto ao homem adâmico do Pantanal – esse que se faz de um barro que se descobre semovente em meio a pedras e rãs – a consciência de um homem que se faz de sobras, de fragmentos de memórias perdidas, e que renasce dos cacos da existência”.

---

<sup>79</sup> MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. 10.ed.; São Paulo, Cortez; Brasília, UNESCO, 2005.p.53

<sup>80</sup> AGUIAR, Flávio. “Manoel de Barros”. In: Revista Leitura. São Paulo: Publicação cultural da Imprensa Oficial do Estado. Ano 17, no.1, maio de 1999.

## 4 INFÂNCIA

### *INFÂNCIA*<sup>81</sup>

Meu pai montava a cavalo, ia para o campo.

Minha mãe ficava sentada cosendo.

Meu irmão pequeno dormia.

Eu sozinho menino entre mangueiras

Lia a história de Robinson Crusóé,

Comprida história que não acaba mais.

(...)

E eu não sabia que minha história

Era mais bonita que a de Robinson Crusóé.

**Carlos Drummond de Andrade**

O menino Manoel de Barros completa 90 anos em dezembro. Sempre menino, ascendendo para a infância, em 2003, iniciou uma trilogia sobre sua vida, com a obra *Memórias inventadas – A infância*<sup>82</sup>. E, agora, em 2006, chega às livrarias *Memórias inventadas – A segunda infância*<sup>83</sup>, o livro sobre a mocidade.

Nos dois livros, a poesia assemelha-se à prosa. Interpelado por um repórter de *O Estado de São Paulo*, se seus poemas seriam prosa ou poesia, respondeu:

-“Tenho que *Memórias inventadas* é prosa poética. Faz poesia portanto. É fenômeno de linguagem por isso. Minhas palavras das memórias foram tiradas das minhas primeiras percepções: as de ver, as de ouvir, as de tocar...estão ainda ignorantes do mundo moderno e

---

<sup>81</sup> ANDRADE, Carlos Drummond. *Nova reunião*. 19 livros de poesia. 3.ed., Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1987. p.4

<sup>82</sup> BARROS, Manoel. Iluminuras de Martha Barros. *Memórias inventadas. A infância*. São Paulo, Planeta, 2003.

<sup>83</sup> BARROS, Manoel. Iluminuras de Martha Barros. *Memórias inventadas. A segunda infância*. São Paulo, Planeta, 2006.

das suas tecnologias. Nessas memórias inventadas o meu atraso está garantido. (...) Poesia, eu repito, é Bem-de-Raiz. Pelo menos a minha foi, é, e será aos 90 anos. Minha imaginação construtora busca sempre o material de construir sua linguagem lá na raiz do Ser.<sup>84</sup>

No poema da epígrafe, de Carlos Drummond de Andrade, o menino, sozinho, lia suas estórias, enquanto o “pai campeava no mato sem fim da fazenda”.

E o menino Manoel? Conhecemos já alguma coisa da vida, do pensamento e da alma do poeta pantaneiro. Agora, vamos penetrar em suas recordações da infância. Começaremos com o primeiro poema em prosa do livro *Memórias inventadas – A infância*, intitulado *Manoel por Manoel*.

#### *MANOEL por MANOEL*<sup>85</sup>

Eu tenho um ermo enorme dentro do olho. Por motivo do ermo não fui um menino peralta. Agora tenho saudade do que não fui. Acho que o que faço agora é o que não pude fazer na infância. Por outro tipo de peraltagem.

Quando era criança eu deveria pular muro de vizinho para catar goiaba. Mas não havia vizinho. em vez de peraltagem eu fazia solidão. Brincava de fingir que pedra era lagarto. Que lata era navio. Que sabugo era um serzinho mal resolvido e igual a um filhote de gafanhoto.

Cresci brincando no chão, entre formigas. De uma infância livre e sem comparamentos. Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação.

Porque se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão: de um orvalho e sua aranha, de uma tarde e suas garças, de um pássaro e sua árvore. Então eu trago das minhas raízes crianceiras a visão comungante e oblíqua das coisas. Eu sei dizer sem pudor que o

---

<sup>84</sup> BRASIL, Ubiratan. *A eterna infância de Manoel de Barros. O Estado de São Paulo*. São Paulo, 08/04/2006.p.D2.

<sup>85</sup> BARROS, Manoel de. II. Martha Barros. *Memórias inventadas. A infância..* São Paulo, Planeta, 2003.p.1

escuro me ilumina. É um paradoxo que ajuda a poesia e que eu falo sem pudor. Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela. Era o menino e os bichinhos. Era o menino e o sol. O menino e o rio. Era o menino e as árvores.

Neste poema em prosa, **Manoel de Barros** afirma, entre outras coisas, que: “Cresci brincando no chão, entre formigas. De uma infância livre e sem comparamentos. Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação”.

O menino que vivia em meio à natureza, entre bichos, árvores, água e céu, “comungava” com os seres e coisas. O verbo comungar significa comunicar-se, participar, ligar-se, unir-se, pertencer a grupo que tem as mesmas idéias religiosas, políticas, literárias ou científicas, além de receber ou tomar o sacramento da Eucaristia, segundo a Igreja Católica. Havia, portanto, uma comunicação entre o menino e o rio, entre o menino e o sol, entre o menino e as árvores. Havia uma troca de olhares, de falas, de sensações tácteis, olfativas, auditivas, gustativas entre a natureza e o menino: uma troca, afinal. Ele mesmo afirma: “havia transfusão da natureza”. Durante a infância, é fácil descobrir que o orvalho + sua aranha formam uma unidade; que o pássaro + a árvore formam outra unidade, um todo; que a tarde + suas garças compõem, também, um outro todo, que ele, o menino,+ o cada um desses todos, formam harmoniosamente outros todos, cada unidade com sua cor, com seu perfume, com sua doçura, com cheiro de fruta, com maciez de verde veludo, com o calor do sol e assim por diante.

O sujeito lírico afirma também não fazer “comparamentos” entre os seres ou coisas da natureza. Isso é fundamental para a alma infantil, pura e livre de juízos de valor. A manga (fruta) não pode ser melhor nem pior que uma dália. Um pássaro não pode ser mais bonito ou mais feio que um sapo, que uma árvore, que uma lesma. Todos são matéria de poesia. “O escuro me ilumina”, disse ele. O que parece confuso, emaranhado ou cheio de névoa, para a criança é tudo claro, porque não há preconceito.

## 4.1 RUI KNOPFLI

O poeta moçambicano **Rui Knopfli** escreveu um poema sobre o tema Infância. Vamos analisá-lo e compará-lo com o anterior de **Manoel de Barros**.

*Mangas verdes com sal*<sup>86</sup>

Sabor longínquo, sabor acre  
Da infância a canivete repartida  
Ao largo semicírculo da amizade.

Sabor lento, alegria reconstruída  
No instante desprevenido, na maré-baixa,  
No minuto da suprema humilhação.

Sabor insinuante que retorna devagar  
Ao palato amargo, à boca ardida,  
À crista do tempo, ao meio da vida.

Antes de mais nada, é necessário lembrar que **Rui Knopfli** é moçambicano. Nasceu em **Inhambane**, em 1932 e morreu, em **Londres**, em 1998. O espaço do poeta é outro, e as condições sócio-político-econômicas de **Moçambique** são bem diferentes do **Brasil**. A literatura dos países africanos de língua portuguesa, como **Moçambique, Angola, Cabo Verde, São Tomé, Príncipe** e outros, é envolta em tristeza e nostalgia, eivada de sabor amargo trazidos pela dor, pela humilhação sofridos durante as lutas pela liberdade política. Vejamos o título e a primeira estrofe do poema de **Rui Knopfli**:

---

<sup>86</sup> SILVA, M.de Souza e. *Do alheio ao próprio: a poesia em Moçambique*. São Paulo: Edusp, 1996.p.105.

Sabor longínquo, sabor acre  
Da infância a canivete repartida  
Ao largo semicírculo da amizade.

Em primeiro lugar, o título, *Mangas verdes com sa*”, refere-se ao costume que as pessoas, crianças e adultos, inclusive, no **Brasil**, têm de comer manga verde com sal. O sal equilibra a acidez dos frutos verdes, como a manga, o limão, o cajamanga.

Na primeira estrofe, os vocábulos: “sabor longínquo” (da infância), indicam que o sujeito lírico está recordando seus verdes anos. Os vocábulos “sabor acre” têm duplo sentido: estão ligados à infância e à fruta verde. Portanto, o poeta refere-se a uma infância ácida, a canivete repartida. A manga verde foi cortada a canivete. Este vocábulo, também, tem duplo sentido, porque canivete é um instrumento de corte, com ponta fina, que pode ferir e muito. Porém a antítese “ao largo semicírculo da amizade”. equilibra as emoções, como o sal equilibra o ácido:

Continuando a análise, vamos rever a segunda estrofe:

Sabor lento, alegria reconstruída  
No instante desprevenido, na maré-baixa,  
No minuto da suprema humilhação.

Com a ajuda da amizade, a alegria aparece, mesmo nos instantes da “maré baixa”, metáfora significando momentos difíceis ou da “suprema humilhação”.

Vamos reler, agora, a terceira estrofe:

Sabor insinuante que retorna devagar  
Ao palato amargo, à boca ardida,  
À crista do tempo, ao meio da vida.

Na última estrofe, o sujeito lírico sente o sabor ácido da manga verde, através de suas lembranças, porém, aquele sabor da infância vai, aos poucos, tornando-se amargo e depois ardido, à medida que mastiga e engole, agora, no meio da vida, as tristes recordações.

Infância bem diferente do que vimos no poema de **Manoel de Barros** que cresceu brincando no chão, entre formigas, com “uma infância livre, feliz e sem compartimentos”. O eu lírico tinha comunhão com a natureza, observando o orvalho e sua aranha, uma tarde e suas garças.



## 4.2 JOÃO MELO

Ainda sobre o tema 'Infância', colocaremos um poema de **João Melo**, nascido em **Luanda, Angola**, em 1955.

As frutas aparecem, desta vez, os tamarindos, também presentes na flora brasileira.

*Regresso à infância*<sup>87</sup>

(fragmento)

volto à infância: aos tamarindos  
ácidos como os frutos  
proibidos, aos cajus  
polpudos,  
às mangas vermelhas como o sol

aos filmes do Zorro  
no São Domingos, à quitaba  
e ao bombó assado,  
enchendo de felicidade  
o estômago  
(...)

Aqui, os tamarindos ácidos experimentados na infância, são comparados aos frutos proibidos, aos prazeres negados ou não realizados. A infância está ligada aos cajus polpudos, volumosos, como o corpo de uma mulher. E, finalmente, a infância está ligada às mangas vermelhas como o sol, maduras e doces. Embora, o poeta seja angolano, no poema há uma inversão de emoções se compararmos com

---

<sup>87</sup> APA, Livia et al. *Poesia africana de língua portuguesa*. Antologia. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.p.113.

o poema de Rui Knopfli. Os momentos de alegria e de prazer são os que surgem em suas recordações.

### 4.3 CASIMIRO DE ABREU

**Casimiro de Abreu**, poeta romântico brasileiro, vê a infância com doçura:

*MEUS OITO ANOS*

(fragmento)

Oh! que saudades que tenho  
Da aurora da minha vida,  
Da minha infância querida  
Que os anos não trazem mais!  
Que amor, que sonhos, que flores,  
Naquelas tardes fagueiras  
À sombra dos laranjais!  
(...)  
Naqueles tempos ditosos  
la colher as pitangas,  
Trepava a tirar as mangas,  
Brincava à beira do mar;  
Rezava às Aves Marias,  
Achava o céu sempre lindo,  
Adormecia sorrindo  
E despertava a cantar!  
(...)

A infância trazida por **Casimiro de Abreu**, difere bastante do poeta angolano **Rui Knopfli**, no qual, as recordações da infância têm sabor acre.

‘Amor’, ‘sonhos’, ‘flores’, céu azul e as orações às **Aves Marias**, de um, contrastam com a angústia da infância traduzida pelo gosto ácido das mangas, de outro.

Em **Casimiro de Abreu**, as lembranças são cheias de doçura e suavidade. Assemelham-se mais à infância retratada por **Manoel de Barros**, onde 'o menino' crescia feliz, brincando, no chão, entre formigas.

**Casimiro de Abreu** pertence ao *Romantismo*, onde o sonho, a presença da natureza, a religiosidade, o amor fazem parte das características do movimento literário, em um país independente. **Rui Knopfli** pertence a **Moçambique**, ex-colônia portuguesa, que lutaria ainda muitos anos pela sua libertação política.

## 5 LITERATURA PARA JUVENTUDE<sup>88</sup>

### *Desxplicação*<sup>89</sup>

Língua de criança é a imagem  
da língua primitiva  
Na criança fala o índio, a árvore, o vento  
Na criança fala o passarinho  
O riacho por cima das pedras soletra os meninos  
Nas crianças os musgos desfalam, desfazem-se  
Os nomes são desnomes.  
Os sapos andam na rua de chapéu  
Os homens se vestem de folhas no mato  
A língua das crianças contam a infância  
em ta ti bi ta ti e gestos

**Manoel de Barros**

Na obra *Introdução à Literatura Infantil e Juvenil*<sup>90</sup>, **Lúcia Pimentel Góes** questiona se há uma literatura só para criança e uma outra só para adulto.

Podemos afirmar que existe uma literatura para crianças e jovens, bem caracterizada, se analisarmos apenas o aspecto editorial. Nos países desenvolvidos e, atualmente, também, no Brasil, há uma grande produção gráfica destinada às crianças, focalizando a alfabetização, a escolaridade e livros específicos para recreá-las ou emocioná-las.

**Lúcia Pimentel Góes**<sup>91</sup> ainda pergunta:

---

<sup>88</sup> GÓES, Lúcia Pimentel. Expressão usada pela autora, substituindo a antiga: *Literatura Infantil e Juvenil*.

<sup>89</sup> BARROS, Manoel. II. RAQUEL, Ana. *Poeminhas pescados numa fala de João*. Rio de Janeiro, Record, 2001. p.21.

<sup>90</sup> GÓES, Lúcia Pimentel. *Introdução à literatura infantil e juvenil*. 2.ed., São Paulo, Pioneira, 1991.p.2.

“Os livros para crianças e jovens são literatura?

Têm (eles) papel a desempenhar na formação intelectual e sensível da criança? Ou devem proporcionar o simples entretenimento?

Por que há livros escritos para crianças, dos quais elas não gostam?

Por que outros, dirigidos ao público adulto são por elas apreciados?”

Na realidade, a literatura para crianças ou para os jovens é, antes de tudo, ‘literatura’, isto é, mensagem de arte, beleza e emoção, conclui a autora. Por isso, se é destinada à criança, nada impede que possa agradar, também, ao adulto. E, se escrita para adulto, poderá interessar e emocionar a criança. Quantos adultos leram e releeram *Alice no país das maravilhas* que **Lewis Carroll** escreveu para crianças? Quantas crianças, jovens e adultos já leram *Aventuras de Robinson Crusóe* de **Daniel Defoe**? A obra literária, arte que é, sensibiliza pessoas, não importando a faixa etária.

Os livros que **Manoel de Barros** escreveu, também, podem e devem ser lidos por crianças, jovens e adultos. Há alguns que acompanhados por vários artistas, receberam belas ilustrações, páginas e letras coloridas, especialmente para crianças e jovens como:

- 1 *O fazedor de amanhecer*. Ilustrações de Ziraldo.
- 2 *Cantigas por um passarinho à toa*. Ilustrações de Martha Barros, filha do autor.
- 3 *Poeminhas pescados numa fala de João*. Imagens de Ana Raquel.
- 4 *Exercícios de ser criança*. Ilustrações: Bordados de Antônia Zulma Diniz, Ângela, Marilu, Martha e Sávila Dumont sobre desenhos de Demóstenes.

---

<sup>91</sup> GÓES, Lúcia Pimentel. *Introdução à literatura infantil e juvenil*. 2.ed., São Paulo, Pioneira, 1991. p.22.

Vamos analisar alguns poemas dos livros mencionados.

## 1

Eu queria aprender  
o idioma das árvores.  
Saber as canções do vento  
nas folhas da tarde.  
Eu queria apalpar os perfumes do sol<sup>92</sup>.

Na criança fala a árvore, na criança fala o vento, diz o poeta na epígrafe. A criança fala a língua primitiva. Com elas podemos falar com todos os seres, animados ou não. E até “apalpar os perfumes do sol, mesmo que elas desconheçam a sinestesia!

## 2

*A língua mãe*<sup>93</sup>

Não sinto o mesmo gosto nas palavras:  
oiseau e pássaro.  
Embora elas tenham o mesmo sentido.  
Será pelo gosto que vem de mãe? de língua mãe?  
Seria porque eu não tenha amor pela língua  
de Flaubert?  
Mas eu tenho.  
(Faço este registro  
porque tenho a estupefação  
de não sentir com a mesma riqueza as  
palavras oiseau e pássaro)  
Penso que seja porque a palavra pássaro em  
mim repercute a infância.  
E oiseau não repercute.

---

<sup>92</sup> BARROS, Manoel. II. Martha Barros. *Cantigas por um passarinho à toa*. Rio de Janeiro, Record, 2003.p. 14.

<sup>93</sup> BARROS, Manoel. II. Zivaldo. *O fazedor de amanhecer*. São Paulo, Salamandra, 2001. p.21.

Penso que a palavra pássaro carrega até hoje  
nela o menino que ia de tarde pra  
debaixo das árvores a ouvir os pássaros.  
Nas folhas daquelas árvores não tinha oiseaux.  
Só tinha pássaros.  
É o que me ocorre sobre língua mãe.

A palavra 'oiseau', do francês, significa pássaro e 'oiseaux', o plural: pássaros. O sujeito lírico tem razão. Quando era menino ouvia a língua-mãe: 'pássaros'. E isso tem gosto de infância. A língua-mãe é que nomeia os seres do mundo, tornando-os conhecidos. O reconhecimento do mundo se faz aos poucos, desde os primeiros momentos de vida. Assim sendo, para a criança que nasce na França, a palavra 'oiseau' é doce e suave como o colo da mãe.

### 3

A noite caiu da árvore<sup>94</sup>.  
Maria pegou ela pra criar  
e ficou preta...  
Vi um rio indo embora de andorinhas...

**Nelly Novaes Coelho**<sup>95</sup> diz : “O onírico, o fantástico, o imaginário deixaram de ser vistos como pura fantasia, para serem pressentidos como **portas que se abrem** para verdades humanas ocultas”.

A poesia de **Manoel de Barros** é onírica, onde moram o fantástico e o imaginário, rica em humor e 'non-sense'. O lúdico sempre presente, como nesta imagem da noite caindo da árvore e o 'non-sense', nos versos “Maria pegou ela pra criar / e ficou preta. Pegar a noite pra criar é um absurdo para o mundo da lógica, mas não para o artista pantaneiro.

Que imagem surrealista em: ‘Vi um rio indo embora de andorinhas...’ A quantidade de andorinhas, no céu, formando uma faixa de pássaros, nomeada de ‘rio’, metáfora, escolhida pelo poeta do **Pantanal**.

---

<sup>94</sup> BARROS, Manoel. *Imagens Ana Raquel Poeminhas pescados numa fala de João*. Rio de Janeiro, Record, 2001.p.12.



Conheçamos mais um poema do autor:

4

No escrever o menino viu<sup>96</sup>  
que era capaz de ser  
noviça, monge ou mendigo  
ao mesmo tempo.

**Manoel de Barros** está sempre voltado para o ato de escrever. A metalinguagem é sua companheira, como vemos no poema acima. No escrever, a imaginação leva o artista para qualquer lugar, qualquer tempo, criando ações e personagens, os mais inusitados, tornando visível o invisível e dizível o indizível.

---

<sup>95</sup> COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo, Difusão Cultural do Livro, 2003. p. 17.

<sup>96</sup> BARROS, Manoel. Bordados de Antônia Z. Diniz et al. Desenhos de Demóstenes. *Exercícios de ser criança*. Rio de Janeiro, Salamandra, 1999. p.16.

## 6 LINGUAGEM INAUGURAL

### 6.1. METAMORFOSES DE OVÍDIO

Tudo que os livros me ensinassem<sup>97</sup>  
os espinheiros já me ensinaram.

Tudo que nos livros  
eu aprendesse  
nas fontes eu aprendera.

O saber não vem das fontes?

**Manoel de Barros**

**Manoel de Barros** tem os olhos sempre voltados para o nascer da linguagem. Para a origem da origem de tudo. Para ele, temos dentro de nós ressonâncias de nossa vida- bola-de-fogo, vida-água, vida-pedra, vida-planta, vida-peixe, vida-réptil, vida-ave e assim por diante.

Na obra *O guardador de águas*, há um poema, sem título, nomeado apenas pela numeração romana:

VIII

Nas Metamorfoses, tem 240 fábulas, Ovídio mostra seres humanos transformados em pedras vegetais bichos coisas

Um novo estágio seria que os entes já transformados falassem um dialeto coisal, larvar, pedral, etc.

Nasceria uma linguagem madruguenta, adâmica, edênica, inaugural –

---

<sup>97</sup> BARROS, Manoel. II. Martha Barros. *Cantigas por um passarinho à toa*. Rio de Janeiro, Record, 2003. p.10.

Que os poetas aprenderiam – desde que voltassem às  
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<sup>98</sup>.

O poema metalinguístico, mostra bem o desejo do poeta pantaneiro: o dialeto “larvar”, “coisal”, “pedral”. Busca o primitivo, a linguagem inaugural, adâmica, tirada do barro, da terra, do chão. Linguagem edênica, oriunda do jardim do paraíso. Voltando às crianças que foram, sem a cegueira/barreira imposta pelos hábitos do uso da língua, os poetas deveriam delirar, fazendo brotar novas e surpreendentes construções sintáticas. Reaprender a língua. Voltar à ignorância primitiva para depois criar.

Esta busca pelo dialeto “larvar”, “coisal” e “pedral”, mostra o caminho da evolução da vida no Planeta Terra, presente em toda a sua obra. Vejamos:

- a) o Planeta-Bola-de-Fogo
- b) terra, pedra
- c) água
- d) alga
- e) ar
- f) vida animal no mar
- g) peixe
- h) batráquio
- i) réptil
- j) ave
- k) mamífero
- l) homem

---

<sup>98</sup> BARROS, Manoel. *O guardador de águas*. São Paulo: Art Editora, 1989. p.57

Buscar a “linguagem madruguenta, adâmica, edênica, inaugural, que os poetas aprenderiam – desde que voltassem às crianças que foram, às rãs que foram, às pedras que foram”, aos detritos cósmicos que foram, aos átomos de carbono que foram.

**Ruy Cinatti**, no poema intitulado *Antepassados*, concorda com **Manoel de Barros**, dizendo que as pedras são nossos ancestrais:

*Antepassados (1963)*<sup>99</sup>

As pedras ancestrais têm um nome  
que todos sabem ser o de avós.

À noite, quando os vivos dormem,  
as pedras deslocam-se,  
trocam poisos,  
indagam uns pelos outros  
seres que lhes dão vida,  
servem-se de nomes  
intransmissíveis,  
afirmam fome.

Antes que a manhã venha perturbar  
O sono dos vivos,  
Retomam o parecer quotidiano  
De pedras antigas.  
Cobrem-se de musgo,  
captam orvalho.

Há uma concordância entre o que **Manoel de Barros** diz no poema anterior, sem título, marcado apenas pela numeração romana VIII, sobre as *Metamorfoses* de Ovídio e o poema de **Ruy Cinatti**:

---

<sup>99</sup> CINATTI, Ruy..*Paisagens timorenses com vultos*. Lisboa, PT: Relógio D'Água, 1999. p.21.

Diz **Manoel de Barros** que nas *Metamorfoses* de Ovídio, seres humanos são transformados em pedras, vegetais, coisas, bichos. Quando transformados em seres humanos, novamente, deveriam apontar o dialeto coisal, larvar, pedral. Os poetas aprenderiam estes dialetos, desde que voltassem às crianças, às rãs, às pedras, às origens.

**Ruy Cinatti** afirma que as pedras são nossos ancestrais, nossos avós. À noite, as pedras saem de seus lugares, indagam um pelos outros seres que lhe dão vida, servem-se de nomes e têm fome. Antes do sol nascer, voltam a ser as mesmas pedras, cobrindo-se de musgos e de gotas de orvalho.

Há portanto, semelhanças entre um poeta e outro:

1. As pedras são nossos ancestrais.
2. Há metamorfoses de pedras em homens.

Isso vem corroborar a idéia de Manoel de Barros que existem em nossa memória, traços da vida ancestral; tanto a 'coisal', 'pedral', 'larvar', quanto dos seres cósmicos. Portanto, temos raízes de toda a evolução do Planeta Terra. Fomos e somos **Fogo, Água, Terra e Ar.**

## 7 METALINGUAGEM

### 7.1 TRATADO-DAS-GRANDEZAS-DO-ÍNFIMO

*Procura da poesia*<sup>100</sup>

(...)

Penetra surdamente no reino das palavras.

Lá estão os poemas que esperam ser escritos.

Estão paralisados, mas não há desespero,

há calma e frescura na superfície intata.

Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.

Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.

(...)

**Carlos Drummond de Andrade**

Segundo **Roman Jakobson**<sup>101</sup>, no processo da comunicação, podemos reconhecer seis funções da linguagem: Referencial, Emotiva, Conativa, Poética, Fática, e Metalingüística.

Na obra de **Manoel de Barros**, além da função poética, há sempre a reflexão sobre a própria linguagem. Há, portanto, uma íntima relação entre o trabalho da mensagem, a função poética, com a exposição do código, a função metalingüística.

A interação desses dois níveis de trabalho, com o código e com a mensagem, acaba resultando na metalinguagem das formas poéticas.

“O poeta é um ‘designer’ da linguagem”, nos diz Décio Pignatari, resgatando para o artista a sabedoria do ofício de poetar. O poeta presentifica as possibilidades configuradoras do código, na

---

<sup>100</sup> ANDRADE, Carlos Drummond. *Nova reunião*. 19 livros de poesia. 3.ed., Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1987.pp.111, 112.

mensagem. Um poeta diagrama e configura planos, e isto resulta numa mensagem que indica sua própria estrutura, através das funções relacionais dos elementos que a compõem”<sup>102</sup>.

A posição dos signos lingüísticos, das palavras, no poema, revela que o significado está na relação que liga esses vocábulos. Assim, o código verbal e suas qualidades sonoras ou visuais ao se desenharem no papel, adquirem características do objeto que definem.

Vejamos um dos poemas metalingüísticos de **Manoel de Barros**:

#### IV

No Tratado das Grandezas de Ínfimo estava  
escrito  
Poesia é quando a tarde está competente para  
dálías.  
É quando  
ao lado de um pardal o dia dorme antes.  
Quando o homem faz sua primeira lagartixa.  
É quando um trevo assume a noite.  
E um sapo engole as auroras<sup>103</sup>.

Na primeira reflexão sobre a linguagem: “Poesia é quando a tarde está competente para / dálías”, manifesta-se a função metalingüística ou metalinguagem. O termo é composto pela palavra linguagem + meta, do grego que significa mudança, transformação, transposição, transcendência, posterioridade, reflexão, crítica sobre, segundo **Samira Chalhub**<sup>104</sup>. É a linguagem falando da linguagem. Aqui, é a linguagem falando do poetar.

A função metalingüística aparece, em literatura, nunca está sozinha. Aparece em articulação com outras funções, principalmente, a poética.

---

<sup>101</sup> JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. São Paulo, Cultrix, 1968.

<sup>102</sup> CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo, Ática, 1986. p.39

<sup>103</sup> BARROS, Manoel. *Livro das ignoranças*. 3.ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1994. p.15.

<sup>104</sup> CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 1986. p.7.

Na comunicação, segundo o lingüista **Roman Jakobson**<sup>105</sup>, temos seis funções de linguagem: referencial, emotiva, conativa, fática, poética e metalingüística. Em nosso estudo, focalizaremos duas: a metalingüística e a poética.

Na função poética, o escritor organiza os signos expondo a sua construção, a sua arquitetura, de modo a causar emoção no leitor. É uma mensagem realizada esteticamente, considerando-se o belo. Para Jakobson, a função poética “promove o caráter palpável do signo”. O poeta, em seu fazer, organiza os signos para expor seu aspecto sensível, material, significante.

O signo lingüístico, segundo **Fernand Saussure** “é o resultado da combinação de um significante e de um significado, ou, numa outra formulação, de uma imagem acústica e de um conceito”<sup>106</sup>. O significante seria o aspecto palpável, sensível, material do signo. Sua sonoridade, seu aspecto gráfico-visual. O signo cria, no contexto da mensagem, seu referente, originando-se então o seu sentido. Som e sentido. Significante e significado. Ambos estão intimamente relacionados. São inseparáveis.

“A função poética define-se também como exploradora de fontes analógicas dos signos, ou seja, o que há de virtualidades, de potencial de semelhança entre as estruturas sígnicas resultará numa recuperação do sensível do signo”, usando as palavras de **Samira Chalhub**.

No caso de **Manoel de Barros**, o eu lírico, para definir Poesia lança mão de dois signos: dália e tarde, uma flor e o momento do dia, um pouco antes do sol se pôr.

A tarde é quase o final do dia, quando a temperatura, na primavera, fica amena, agradável. Juntando tarde + temperatura amena + dalias = poesia. A idéia de equivalência aí faz sentido. O eu lírico organiza a frase de modo que Poesia = “quando a tarde está para dalias”. O inusitado aí está. Poesia seria o instante, o momento quando a tarde está para dalias. Isto porque não é em todos os dias do ano que há dalias nos canteiros. Mas, além disso, tem que ser à tarde. O inusitado, a iluminação poética surgiu do encontro entre poesia, dália e o entardecer.

---

<sup>105</sup> JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1968.

<sup>106</sup> DUBOIS, Jean et al. *Dicionário de lingüística*. São Paulo: Cultrix, 1978.



A dália<sup>107</sup> é uma flor muito comum em canteiros singelos do interior. Não é como a rosa, flor dos palácios e das deusas. O poeta enfatiza a simplicidade, o singelo.

A dália é uma flor semelhante, na forma e no tamanho, ao girassol. Uma grande rosácea, com várias pétalas, variando do branco, ao rosa, ao amarelo e outras cores.

Na segunda reflexão sobre a linguagem, diz o poeta: “(Poesia) É quando/ ao lado de um pardal o dia dorme antes”. É sabido que, quando o sol se põe, um pouco antes até, os pássaros buscam refúgio nos arbustos e nas árvores para passarem a noite. Aqui, temos o ilógico, o ‘non sense’, o humor, porque acontece o oposto: o dia dorme antes ao lado do pardal. Ele antecipa o final do dia pela proximidade do pardal.

Temos então a imagem visual: dia/pardal/anoitecer/pardal/noite/pardal. Há uma mudança nas regras da natureza, nos movimentos de rotação e translação da Terra, originados pela magia do poético.

Nas últimas reflexões, (Poesia é):

Quando o homem faz sua primeira lagartixa<sup>108</sup>.

É quando um trevo assume a noite.

E um sapo engole as auroras.

Poetar seria quando o menino consegue desenhar uma lagartixa pela primeira vez. Aqui novamente, aparece um animal considerado feio, repugnante, de cor escura, não poético como o sapo, já referido antes.

“(Poesia) É quando um trevo assume a noite”.

O trevo é uma planta herbácea cujas folhas são dotadas de três folíolos, folhas, de cor verde, e que crescem espontaneamente nas terras das regiões

---

<sup>107</sup> Dália: planta herbácea, ornamental, da família das compostas, com mais de 3000 variedades, com flores de diversas cores.

<sup>108</sup> Lagartixa: designação comum a várias espécies de répteis lacertílios, de pequeno porte, com dedos providos de lâminas transversais adesivas que lhes permitem subir em paredes lisas, pedreiras ou troncos escorregadios.

temperadas. É muito conhecido e procurado porque há uma crendice popular que afirma: quem encontrar um trevo de quatro folhas terá muita sorte.

Temos aqui: trevo/noite. Os vegetais necessitam de terra, ar, luz e água para sobreviver. À noite, o sol desaparece. Não existe fotossíntese sem a luz solar. No período noturno, as plantas esperam pelo nascer do sol. A angústia do trevo assumindo a noite, o período de espera é o instante poético captado pelo eu lírico.

Finalmente, “(Poesia é quando) um sapo engole as auroras”. Temos aqui novamente a presença do sapo, animal feio e repugnante engolindo as auroras. A imagem visual: sapo engolindo as auroras, apresenta um fazer poético de rara beleza. As antíteses sapo/aurora, luz/escuridão, beleza/feiúra, ganham maior amplitude, quando o eu lírico acrescenta o verbo engolir: “um sapo engole as auroras”. A aurora é o nascer do dia. Representa a vida ressurgindo depois da morte (noite). É o momento em que o horizonte se tingem de várias cores, principalmente o rosa. Depois, o sol vai subindo e as cores vão passando para o alaranjado, tingindo o céu de diversas nuances de cores. O sapo, animal feio, escuro, sem importância atinge sua plenitude quando engole o nascer do dia com todas suas nuances, transformando-se num animal divino, que consegue comer e digerir uma parte celeste. Este é o instante de transmutação, o instante poético.

## 7.2 NASCIMENTO DA PALAVRA

**Manoel de Barros** tem os olhos, a mente, a alma sempre voltados para a linguagem e para o processo criativo. Em *Gramática expositiva do chão*, encontramos este poema metalingüístico:

### *Nascimento da palavra*<sup>109</sup>

Teve a semente que atravessar panos podres, criames  
de insetos, couros, gravetos, pedras, ossarais de  
peixes, cacos de vidro etc. – antes de irromper.

Agora está aberto no meio do monturo um grelo pálido.  
Não sabemos até onde os podres o ajudaram nessa  
obstinação de ver o sol.  
Ó absconsos ardores!

É atro o canto com reentrâncias que sai das escórias  
de um ser.

Os nascidos de trapo têm mil encolhas...

P.S. – No achamento do chão também foram descobertas  
as origens do vôo.

A metáfora 'germinação de um vegetal' = 'nascer da palavra', da criação poética, aponta uma nova ligação, envolvendo o vegetal: a relação poesia/vegetal, ou seja arte/vegetal.

---

<sup>109</sup> BARROS, Manoel. Il. Poty. *Gramática expositiva do chão*. (Poesia quase toda). 3.ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira., 1996. p.

A arte assemelha-se ao esforço necessário a uma semente, pequenina, desamparada, presa na escuridão do solo, para furar a terra e olhar o sol. O broto atravessou panos podres, ossos de peixes, gravetos, enfim, restos de lixo para colocar a cara para fora. Não se sabe até onde esse lixo ajudou no nascimento do grelo pálido. Como é atro, negro, escuro, sombrio, desconhecido, misterioso o canto que sai das escórias de um ser, produzindo um caule verde e forte, ou palavras que formam um poema. A força da poesia é como a força poderosa do vegetal.

As origens do vôo, diz o poeta, saíram do chão. Tudo que o poeta experimenta, lixo ou não, pertence à discussão poética.

## 8 INTERTEXTUALIDADE

### 8.1 O GUARDADOR DE ÁGUAS

*Tecendo a manhã*<sup>110</sup>.

Um galo sozinho não tece uma manhã:  
ele precisa sempre de outros galos.  
De um que apanhe esse grito que ele  
e o lance a outro; de um outro galo  
que apanhe o grito que um galo antes  
que com muitos outros galos se cruzem  
os fios de sol de seus gritos de galo,  
para que a manhã, desde uma teia tênue,  
se vá tecendo, entre todos os galos.

**João Cabral de Melo Neto**

Nenhum texto é autônomo. Ele é formado por muitas vozes, que se cruzam, formando um novo discurso, como a manhã tecida por gritos de vários galos, na epígrafe de **João Cabral de Melo Neto**.

Segundo **José Luiz Fiorim**<sup>111</sup>,

“**Bakhtin**, durante toda a sua vida, foi fiel ao desenvolvimento de um conceito: o de dialogismo. (...) O discurso não se constrói sobre o mesmo, mas se elabora em vista de outro. Em outras palavras, o outro perpassa, condiciona o discurso do eu”.

---

<sup>110</sup> MELO NETO, João Cabral. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997.p.13.

<sup>111</sup> BARROS, Diana; FIORIM, José L. “Polifonia textual e discursiva”. *Dialogismo, polifonia e intertextualidade*. São Paulo, EDUSP, 2003. p.29.

Julia Kristeva<sup>112</sup> afirma que todo texto se constrói como um mosaico de citações. Portanto, todo texto é absorção e transformação de outro. A intertextualidade é o processo de incorporação de um texto em outro, ou reproduzindo o sentido incorporado, ou transformando-o.

**José Luiz Fiorim**<sup>113</sup> explica que há três processos de intertextualidade: a citação, a alusão e a estilização.

1. citação: pode confirmar ou alterar o sentido do texto citado.
2. alusão: não são citadas todas as palavras (ou quase todas), mas reproduzem-se construções sintáticas, onde certas figuras são substituídas por outras.
3. estilização: reprodução de procedimentos do discurso de outrem, como por exemplo, a “Carta pras Icamiabas” em *Macunaíma* de Mário de Andrade, que usa um estilo à maneira de Rui Barbosa, de Coelho Neto.

A obra poética de Manoel de Barros dialoga com outros autores. Seu livro *O guardador de águas*<sup>114</sup> aponta, a partir do título, a influência de *O guardador de rebanhos* de **Alberto Caeiro**, um dos heterônimos de **Fernando Pessoa**.

**Alberto Caeiro** diz, em um de seus poemas:

Eu nunca guardei rebanhos,  
Mas é como se os guardasse.  
Minha alma é como um pastor,  
Conhece o vento e o sol  
E anda pela mão das Estações  
A seguir e a olhar.<sup>115</sup>  
(...)

---

<sup>112</sup> KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. São Paulo, Perspectiva, 1974.p.64.

<sup>113</sup> BARROS, Diana; FIORIM, J. Luís. Opus cit. p.30.

<sup>114</sup> BARROS, Manoel. *O guardador de águas*. São Paulo: Art Editora, 1989.

<sup>115</sup> CAEIRO, Alberto. *Poemas*. 8.ed., Lisboa, Portugal, Ática, 1984. p.19.

E **Manoel de Barros** poderia dizer:

“Eu nunca guardei águas  
Mas é como se as guardasse”  
Minha alma é a de um pantaneiro,  
Conhece o vento e o sol  
E anda pela mão das Estações  
A seguir e a olhar.”

**Alberto Caeiro da Silva**, segundo seu criador, **Fernando Pessoa**, nasceu e morreu em **Lisboa**, tuberculoso. Órfão de pai e mãe, vivia com uma tia, no campo. Só teve instrução primária, e por isso, escrevia mal o português. Poeta bucólico, vivia em contato com a natureza.

**Manoel de Barros**, também, mora no campo e tem alma de pastor. Não é apenas pastor de bois, mas também das grandezas do ínfimo: formigas, rãs, lagartos, flores miúdas. Conhece o vento e o sol e vive a olhar, como **Alberto Caeiro**. E guarda águas. Águas. Águas. Terra, águas. Pássaros, águas. Ciscos, pregos, águas.

A parte intitulada *O Guardador de águas*, é formada por 15 poemas, numerados com algarismos romanos. *O guardador de rebanhos* de **Alberto Caeiro** é formado por 35 poemas, todos também numerados com algarismos romanos. Há, portanto, uma alusão à obra do poeta português.

Vejamos o primeiro poema de *O guardador de águas*<sup>116</sup>:

I  
O aparelho inútil estava jogado no chão, quase  
coberto de limos –  
Entram coxos por ele dentro.  
Crescem jacintos<sup>117</sup> sobre palavras.  
(O rio funciona atrás de um jacinto.)  
Correm águas agradecidas sobre latas...  
O som do novilúnio sobre as latas será plano.

---

<sup>116</sup> BARROS, Manoel. *O guardador de águas*. São Paulo: Art Editora, 1989. p9.

<sup>117</sup> Jacinto: erva da família das liliáceas afamada universalmente pela beleza das flores, dispostas em inflorescências maciças, com corola azul, branca ou rósea, muito perfumada. AURÉLIO

E o cheiro azul do escaravelho, tátil.  
De pulo em pulo um ente abeira as pedras.  
Tem um cago de ave no chapéu.  
Seria um idiota de estrada?  
Urubus se ajoelham pra ele.  
Luar tem gula de seus trapos.

O pastor olha o rio que corre atrás de um jacinto. Cuida do luar, de sapos, dos escaravelhos e até de um idiota de estrada. Sempre a olhar, como **Alberto Caeiro**.

Neste poema, duas características, presentes em quase todos os poemas analisados, aqui estão: a *Fanopéia*, isto é, um lance de imagens sobre a imaginação visual e a *Logopéia*, a dança do intelecto entre as palavras, segundo **Ezra Pound**.<sup>118</sup>

Um aparelho inútil, quase totalmente coberto de limo, indicando a exposição do mesmo à umidade, à água e, durante um longo período de tempo. Um aparelho esquecido. Uma “inutilidade” que serve para poesia, segundo o poeta. Rãs ou parentes ocupam o seu interior. Os jacintos crescem sobre palavras. Águas agradecidas correm. Há a presença de um escaravelho. Um ente aparece, aos pulos, beirando as pedras. O chapéu metonímico e a palavra idiota indicam a presença de um ser estranho: cago no chapéu, coberto de trapos. Só que urubus se ajoelham pra ele. Reverenciam um deus? O luar tem gula por seus trapos. O poeta é um ser diferente. Amado pelos pássaros, pelas flores, pelo luar e muitas vezes considerado um idiota porque consegue dizer o indizível e enxergar o invisível.

A *Logopéia* se faz presente pelas metáforas, personificações, como por exemplo: águas agradecidas; urubus se ajoelham; o luar tem gula de seus trapos. E também sinestésias como: ‘som de novilúnios’, ‘(o som) será plano’, ‘cheiro azul’, ‘cheiro azul tátil’. Isso tudo em um poema metalingüístico, onde jacintos crescem sobre palavras.

Os sentidos aparecem entre as sinestésias e imagens visuais:

- a) audição: coaxos

---

<sup>118</sup> POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos; José P.Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.p.53.



- b) visão: aparelho coberto de limo; jacintos; rio; águas; escaravelho; ente, cago de ave no chapéu; urubus; luar
- c) olfato: cheiro azul
- d) paladar: o luar tem gula por seus trapos
- e) tato: cheiro azul do escaravelho, tátil

## 8.2 O *GUARDADOR DE REBANHOS*

Continuando nosso estudo sobre a influência de **Alberto Caeiro** sobre a criação poética de **Manoel de Barros**, analisaremos mais um poema de *O guardador de rebanhos*:

IX<sup>119</sup>

Sou um guardador de rebanhos.  
O rebanho é os meus pensamentos  
E os meus pensamentos são todos sensações.  
Penso com os olhos e com os ouvidos  
E com as mãos e com os pés  
E com o nariz e a boca.

Pensar uma flor é vê-la e cheira-la  
E comer um fruto é saber-lhe o sentido.

Por isso quando num dia de calor  
Me sinto triste de goza-lo tanto.  
E me deito ao comprido na erva,  
E fecho os olhos quentes,  
Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,  
Sei a verdade e sou feliz.

Para **Alberto Caeiro**, o conhecimento da natureza e do mundo é obtido através dos sentidos. Seu pensamento é o conteúdo de suas sensações visuais, auditivas, táteis, olfativas e palatais. **“Meus pensamentos são todas sensações”**. Usar olhos, ouvidos, cheirar uma flor, comer um fruto.

---

<sup>119</sup> CAEIRO, Alberto. *Poemas*. 8.ed., São Paulo, Art Editora, 1989. pp.36,37.

“Penso com os olhos e com os ouvidos / com as mãos e com os pés / com o nariz e com a boca. /Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la. /Comer um fruto é saber-lhe o sentido”.

Para conhecer o mundo é necessário “deitar”, isto é, ter o corpo estendido na realidade.

Vejamos como Manoel de Barros ‘apalpa as intimidades do mundo”:

### *UMA DIDÁTICA DA INVENÇÃO<sup>120</sup>*

Para apalpar as intimidades do mundo é preciso  
saber:

Que o esplendor da manhã não se abre com  
faca

O modo como as violetas preparam o dia  
para morrer

Por que é que as borboletas de tarjas  
vermelhas têm devoção por túmulos

Se o homem que toca de tarde sua existência  
num fagote, tem salvação

Que um rio que flui entre 2 jacintos carrega  
mais ternura que um rio que flui entre 2  
lagartos

como pegar na voz de um peixe  
qual o lado da noite que umedece primeiro.

etc

etc

etc

Desaprender 8 horas por dia ensina os princípios.

Notamos que **Manoel de Barros** também ressalta a necessidade do uso dos sentidos para conhecer o mundo, como **Alberto Caeiro** o fez, no poema anterior.

---

<sup>120</sup> BARROS, Manoel. *O livro das ignorâncias*. 3.ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. p.13

‘Apalpando’ as intimidades do mundo, ouvindo o som de um fagote, pegando na voz de um peixe, descobrindo qual o lado da noite que umedece primeiro e desaprendendo 8 horas por dia, conheceremos a realidade.

Os sentidos aí estão:

- a) tato: “apalpar as intimidades do mundo”;  
“qual o lado da noite que umedece primeiro”.
- b) visão: “esplendor da manhã”;  
“violetas”;  
“borboletas de tarjas vermelhas”;  
“rio entre 2 jacintos”;  
“rio entre 2 lagartos”;  
“noite”.
- c) audição: voz de um peixe;  
fagote

Em relação ao mundo vegetal, os versos “ um rio que flui entre 2 jacintos carrega / mais ternura que um rio que flui entre 2 / lagartos”, valorizam o vegetal, em detrimento do animal, aliás, muito querido do autor, o lagarto.

O vegetal, também, está presente no verso “as violetas preparam o dia para morrer”. Por que as violetas? O entardecer, anunciando a chegada da noite, o fim de um ciclo vida/morte, provoca na alma humana tristeza, nostalgia. O fim do dia, significando o fim da vida, só poderia ser representado pela cor roxa das violetas. **Camões**, em *Os Lusíadas*, canto IX, já dizia ser o roxo a cor daqueles que amam, que sofrem.

“Pintando estava ali **Zéfiro e Flora**

As violas (violetas) da cor dos amadores”<sup>121</sup>.

No poema analisado, vimos que **Manoel de Barros** afirma que “Para apalpar as intimidades do mundo é preciso desaprender 8 horas por dia.

---

<sup>121</sup> CAMÕES, Luiz Vaz de. *Os Lusíadas*. 11.ed., Rio de Janeiro/ São Paulo, Ediouro, sd. Canto IX, 61, 5,6.

**Alberto Caeiro**, no poema XXIV de *O guardador de rebanhos*, diz:

XXIV<sup>122</sup>

(fragmento)

O essencial é saber ver,  
Saber ver sem estar a pensar,  
Saber ver quando se vê,  
E nem pensar quando se vê  
Nem ver quando se pensa  
Mas isso (tristes de nós que trazemos a alma vestida!),  
Isso exige um estudo profundo,  
Uma aprendizagem de desaprender  
E uma sequestração na liberdade daquele convento  
De que os poetas dizem que as estrelas são as freiras eternas  
E as flores as penitentes convictas de um só dia,  
Mas onde afinal as estrelas não são senão estrelas  
Nem flores senão flores,  
Sendo por isso que lhes chamamos estrelas e flores.

A atitude correta seria “saber ver” e “saber ver sem estar a pensar”, procurando negar a existência de qualquer sentido profundo nos elementos da natureza. Porém, isso não é simples e nem fácil de fazer. Teremos que aprender a desaprender. Esse é um processo, onde nossa alma vai, aos poucos, se despindo de todo preconceito, dos traços racionalizadores, intelectualizantes e ver nas flores e estrelas, somente, estrelas e flores. Nossa alma é “vestida”, isto é, modelada pelos conceitos e preconceitos da sociedade.

A liberdade da alma está presa, como freiras num convento. Temos que confiscar nossa liberdade para poder ver as coisas como elas são. Desaprender 8 horas por dia, é o que pregam **Manoel de Barros** e **Alberto Caeiro**.

---

<sup>122</sup> CAEIRO, Alberto. *Poemas*. 8.ed., Lisboa, Portugal, Ática, Editora, 1984.p.48.

### 8.3 APULEIO

Apontando a intertextualidade na obra de **Manoel de Barros**, escolhemos em *O livro das ignoranças*, na 2ª. parte intitulada *Os deslimites da palavra*, o seguinte texto:

#### *Explicação Desnecessária*<sup>123</sup>

Na enchente de 22, a maior de todas as enchentes do Pantanal, canoeiro Apuleio vogou 3 dias e 3 noites por cima das águas, sem comer sem dormir – e teve um delírio frásico. A estórea aconteceu que um dia, remexendo papéis na Biblioteca do Centro de Criadores da Nhecolândia, em Corumbá, dei com um pequeno Caderno de Armazém, onde se anotavam compras fiadas de arroz feijão fumo etc. Nas últimas folhas do caderno achei frases soltas, cerca de 200. Levei o manuscrito para casa. Lendo as frases com vagar imaginei que o desolo a fraqueza e o medo talvez tenham provocado, no canoeiro, uma ruptura com a normalidade. Passei anos penteando e desarrumando as frases. Desarrumei o melhor que pude. O resultado ficou esse. Desconfio que, nesse caderno, o canoeiro voou fora da asa.

Dia Um

1.1

Ontem choveu no futuro.

Águas molharam meus pejos.

Meus apetrechos de dormir

Meu vasilhame de comer.

Vogo no alto da enchente à imagem de uma rolha.

Minha canoa é leve como um selo.

Estas águas não têm lado de lá.

Daqui só enxergo a fronteira do céu.  
(Um urubu fez precisão em mim?)  
Estou anivelado com a copa das árvores.  
Pacus comem frutas de carandá nos cachos.

1.2

Eu hei de nome Apuleio.  
Esse cujo eu ganhei por sacramento.  
Os nomes já vêm com unha?  
Meu vulgo é Seo adejunto – de dantes cabo-adjunto  
Por servimentos em quartéis.  
Não tenho proporções para apuleios.  
Meu asno não é de ouro.  
Ninguém que tenha certeza de pessoa pode esconder  
As suas natências.  
Não fui fabricado a pé.  
Sou passado obscuro destas águas?

**Apuleio**, ou **Lucius Apuleius**, filósofo do séc. II, nasceu em **Madaura** na **África**, tendo estudado em **Cartago**, **Atenas** e **Roma**.

Segundo **Lúcia Pimentel Góes**<sup>124</sup>, foi grande orador, dominava o latim e o grego e conhecia as artes e artimanhas do ocultismo, tendo sido acusado de bruxaria. Defendeu-se e foi absolvido.

**Alfonso Cuatrecasas**<sup>125</sup> afirma que **Apuleio** gostava quando o chamavam de “filósofo platônico” e é isso, precisamente, o que se lê no pedestal de uma estátua que o povo de **Madaura** mandou erguer em sua homenagem e descoberta em 1918. Ele adaptou elementos místicos provenientes das religiões greco-orientais, especialmente dos cultos a **Ísis**, **Osíris** e **Esculápio**.

---

<sup>123</sup> BARROS, Manoel. *O livro das ignorâncias*. 3.ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. p.33.

<sup>124</sup> GÓES, Lúcia Pimentel. *Eros e Psique: Passagem pelos Portais da Metamorfose*. São Paulo, Humanitas (USP) e Paulinas, 2006.

<sup>125</sup> APULEYO, Lucio. *El asno de oro*. Traducción y edición Alfonso Cuatrecasas. Madrid, Espanha, Espasa Calpe, 1996. pp.13,14.

Escreveu *As metamorfoses* ou *O asno de ouro*, em cuja trama, Lúcio é metamorfoseado em asno, só retornando à figura humana, depois de comer um ramo de rosas, que lhe foi oferecido pela deusa Ísis.

A rosa tinha grande significado na Antiguidade. Famosa pela beleza, forma e perfume, designa, segundo **Chevalier e Gheerbrant**<sup>126</sup>,

“uma perfeição acabada, uma realização sem defeito. (...) ela simboliza a taça da vida, a alma, o coração, o amor. Pode-se contempla-la como uma mandala e considera-la como um centro místico. (...)”

A rosa e a cor rosa constituiriam um símbolo de regeneração, em virtude do parentesco semântico do latim **rosa** com **ros**, a chuva, o orvalho.

A rosa e sua cor (...) eram os símbolos do primeiro grau de regeneração e de iniciação aos mistérios”.

O asno de **Apuleio** recupera a forma humana após comer rosas vermelhas que lhe foram oferecidas pelo sacerdote de Ísis. Torna-se regenerado, purificado.

Depois dessas considerações sobre **Apuleio** e o *Asno de Ouro*, voltemos aos textos de **Manoel de Barros**.

No texto metalinguístico e intertextual, de verso em prosa, o narrador diz que “Na enchente de 22, a maior de todas as enchentes do **Pantanal**, canoeiro **Apuleio** vogou 3 dias e 3 noites por cima das águas, sem comer sem dormir – e teve um delírio frásico”. Mais adiante, o narrador explica que “o desolo a fraqueza e o medo talvez tenham provocado, no canoeiro, uma ruptura com a normalidade.(...) Desconfio que, nesse caderno, o canoeiro voou fora da asa”.

Em um outro poema, **Manoel de Barros** diz: “Poesia é voar fora da asa”. O canoeiro, voando fora da asa, tornou-se poeta, portanto. Teve um “delírio frásico”, uma ruptura com a normalidade, talvez provocado pela fome, sede e medo, ao ser envolvido pelas águas. Quanta coisa foi revelada aqui! Por exemplo, ser poeta é ser livre, voar como pássaro, mais ainda: voar fora da asa. Ultrapassar os próprios

---

<sup>126</sup> CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 6.ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1994. p.788



limites. Ir além. Sofrer de um delírio frásico, uma ruptura com a normalidade. E mais. Que este estado de poesia pode ser provocado pelo medo, sofrimento, falta de algo necessário à vida.

Vamos analisar parte por parte. Iniciaremos por:

Voou fora da asa.

As asas, segundo **Chevalier e Gheerbrant**<sup>127</sup>, “são, antes de mais nada, símbolo do alçar vôo, isto é, do alijamento do peso (leveza espiritual, alívio), de desmaterialização, de liberação – seja da alma ou do espírito”. As asas exprimem uma elevação ao sublime, um impulso para transcender a condição humana.

O vôo dos pássaros faz com que estes sirvam de símbolos às relações entre o **Céu** e a **Terra**. Os pássaros simbolizam os estados espirituais, os anjos, os estados superiores do ser. No **Islã**, a linguagem dos pássaros de que fala o *Corão* é a dos anjos, o conhecimento espiritual. A obra célebre de **Fari-o-Din Attar** (sécs. XII, XIII,), *Mantic ut-Tair, A linguagem dos pássaros*, um clássico da Literatura persa, usa esse tema para descrever os acontecimentos no caminho místico em busca do divino, usando as palavras de **Chevalier e Gheerbrant**, já citados.

**Amâncio Friaça**<sup>128</sup>, escreve:

“O escrito de **Attar** já é tornar presente a “linguagem dos pássaros”, a fala ritmada que se oferece como um campo aberto à manifestação divina. No ritmo, a contigüidade entre o vazio e o cheio é o que conta para a penetração do sagrado, inaugurado no silêncio entre um falar e outro. Assim, o contar algo importante, seja os primórdios do mundo, seja uma jornada espiritual, sempre se reveste de uma pulsação; não se limita a um discurso, a uma exposição, mas toma a forma de uma recitação, de um canto. Quando as musas abrem a *Teogonia* de **Hesíodo**, elas, as forças do cantar, pelo seu canto presentificam o

---

<sup>127</sup> CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 8.ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1994.

<sup>128</sup> FRIAÇA, Amâncio. “A aritmologia da linguagem dos pássaros”. In: ATTAR, Farid ud-Din. *A linguagem dos pássaros*. Trad. e notas de Álvaro de Souza Machado e Sergio Rizek. A partir da versão integral em persa e francês de Tassy, Imprimerie Impériale, Paris, 1863. São Paulo: Attar, 1987.

mundo, o in-vocam, chamam-no para si, permitindo que ele seja passível de admiração, ou seja, constituem o milagre primeiro, aquele da existência. Não é para menos que a palavra latina ‘carmem’, significando verso, é dotada de um valor ritual acentuado pela sua identidade com o sânscrito ‘karma’, que possui o sentido particular de ação ritual e cuja raiz *kr* significa fazer, dela derivando o verbo latino ‘CREARE’. Por outro lado, “poesia” deriva do grego ‘poiein’, que também significa fazer, criar, produzir, o que faz do poeta, do bardo, ao cantar o que quer que seja, co-produtor daquilo que é cantado”.

Voltando aos versos de **Manoel de Barros, Apuleio**, ao poetar, voou fora da asa, isto é, tornou-se anjo, espiritualizou-se, ascendeu ao **Mundo Celeste**, a um mundo superior, a uma manifestação divina. Com isso fica mais fácil entender a ruptura com a normalidade, o delírio frásico em face da desolação, do sofrimento.

A palavra desolo não é dicionarizada. É portanto um neologismo originado do verbo desolar = devastar, arruinar, tornar melancólico, triste, ao extrema; desgraçar. O poeta pantaneiro é sempre surpreendido por delírios frásicos, como no caso de sua personagem **Apuleio**.

Continuando a leitura deste “diário”, no poema *Dia Um (1.1)*, notamos os versos:

“Ontem choveu no futuro./ Águas molharam meus pejos./Meus apetrechos de dormir.(...) Vogou no alto da enchente à imagem de uma rolha./ (...) Estas águas não têm lado de lá. / Daqui só enxergo a fronteira do céu./ (...) Estou anivelado com a copa das árvores. Pacus comem frutas de carandá nos cachos”.

Este **Noé** poético, em uma canoa leve como um selo, encostando os cabelos nos ramos das árvores, observa os peixes que pulam e comem frutas de carandá nos cachos.

Nesta imagem visual, um canoieiro solto, na terceira margem do rio, como a personagem de **Guimarães Rosa**, na travessia, só enxerga a fronteira do céu. Um **Apuleio** “sem proporções para Apuleio”, sem asno de ouro pergunta-respondendo no final: “ Sou passado obscuro destas águas?”

O **Apuleio-pantaneiro** é um **Noé** perdido no grande **Nilo** egípcio. Ele carrega em suas veias o sangue de ancestrais de outras eras, de outras culturas. Esta busca pela ancestralidade, pelo início de todas as coisas, pelo elo perdido entre o homem e suas origens está na poética de **Manoel de Barros**. Sim, o canoeiro **Apuleio** é o passado obscuro das águas pantaneiras e não pantaneiras: dos Nilos, dos Indos, dos mares e dos oceanos. “Ninguém que tenha certeza de pessoa pode esconder / As suas natências”.

O vocábulo natência não é dicionarizado. Está relacionado à palavra natal: dia do nascimento ou relativo ao lugar ou ao próprio nascimento.

No caso do poema, poderíamos entender “natências” significando origens, tanto em relação aos pais e aos parentes, como também ao lugar. Porém, como há a pergunta-resposta: “Sou o passado obscuro destas águas?”, poderíamos ir além.

O canoeiro seria um produto das águas do **Pantanal**, ou “um passado obscuro destas águas”. Isto se admitirmos a hipótese de que seus ancestrais nasceram também no **Pantanal**. Não há nenhuma afirmação em contrário. Então, aqueles ancestrais se alimentaram ou de animais ou de vegetais, que de uma maneira ou de outra, teriam uma relação com as águas, com a fertilidade do solo, com o tipo de atividade que geraria meios de sobrevivência. Mas não é só isso. Esse passado obscuro não estaria relacionado com o início da vida no Planeta?

Segundo **José Mariano Amabis**<sup>129</sup>, a **Terra** formou-se há cerca de 4,5 bilhões de anos atrás. No primeiro bilhão de anos de sua existência, ocorreu a chamada evolução química ou evolução pré-biológica. Neste período, partindo de substâncias químicas simples como **H<sub>2</sub>O** e **H<sub>2</sub>**, foram aparecendo moléculas orgânicas mais complexas que, organizando-se em sistemas, adquiriram a capacidade de auto-reprodução. Surgiram então os primeiros seres vivos.

Mas onde teriam surgido estes primeiros seres vivos? Segundo **Jean Marie Pelt** e **Jean Pierre Cuny**<sup>130</sup>, foi nas águas do mar, em meio a uma sopa primitiva, que a vida surgiu em nosso Planeta.

E não estaria o nosso **Apuleio** – canoeiro, ou o eu lírico, ou a poética de **Manoel de Barros** fazendo uma conexão com as origens mais remotas do homem?

---

<sup>129</sup> AMABIS, José Mariano et al. *Biologia: genética, evolução e ecologia*. São Paulo, Moderna, 1979. p.247.

<sup>130</sup> PELT, Jean Marie; CUNY, Jean Pierre. *A prodigiosa aventura das plantas*. São Paulo, Martins Fontes, 1987. p.8.

Em um outro poema intitulado *Bernardo* aparecem metamorfoses que recuam na evolução dos elementos da natureza: homem = árvore; homem/árvore = pássaro.

*BERNARDO*<sup>131</sup>

Bernardo já estava uma árvore quando  
eu o conheci.  
Passarinhos já construía casas na palha  
do seu chapéu.  
Brisas carregavam borboletas para o seu paletó.  
E os cachorros usavam fazer de poste as suas  
pernas.  
Quando estávamos todos acostumados com  
aquele  
Bernardo-árvore  
Ele bateu asas e avoou.  
Virou passarinho.  
Foi para o meio do cerrado ser um arãquã.  
Sempre ele dizia que o seu maior sonho era  
ser um arãquã para compor o amanhecer.

O homem velho transforma-se em árvore. Em vegetal. Depois, o vegetal transforma-se em ave.

Na evolução da natureza, apareceram os primeiros seres vivos no mar. Daqueles seres, mais tarde, surgiriam as algas, seres fotossintetizantes, outros seres vivos microscópicos, peixes, plantas vasculares terrestres, anfíbios, répteis, mamíferos, aves, plantas com flores, primatas e, finalmente, o homem.

**Bernardo-homem** volta na evolução natural e transforma-se em vegetal. Depois, dá um salto e torna-se pássaro.

Na velhice, há uma transmutação do homem em vegetal. Pensemos que as algas, seres fotossintetizantes, estão bem no início do aparecimento da vida na

---

<sup>131</sup> BARROS, Manoel. *O fazedor de amanhecer*. II. Ziraldo. São Paulo, Salamandra, 2001.p.16

Terra. Depois, **Bernardo-árvore** transmuta-se em pássaro. Voa, ganha liberdade e canta. Sai do mar, das águas, do mundo terrestre e vai para o **Mundo Celeste**. **Bernardo-cantor-poeta** torna-se divino. Ganha as alturas.

A metamorfose homem/planta não surge só nos textos da linguagem oral ou escrita. Surge, também, na pintura, por exemplo.

**Giuseppe Arcimboldo**<sup>132</sup>, nascido em **Milão**, em 1527, pintou duas séries de quadros que se tornaram famosas: *Os quatro elementos: Ar, Água, Terra e Fogo* e *As quatro estações: Primavera, Verão, Outono e Inverno*.

Na série *As Quatro Estações*, podemos ler, metaforicamente, as fases da vida do ser humano:

1. *Primavera* = a juventude, a beleza, a graça. Está representada por uma cabeça de mulher formada por inúmeras flores.

2. *Verão* = o homem adulto, cheio de alegria, de luz, representado por um rosto de homem, sorridente, onde há uma profusão de frutos e legumes, simbolizando a fartura, a abundância.

3. *Outono* = o homem maduro, sério, mas com muita vida e onde os símbolos da fartura e da abundância permanecem, representados pelos frutos, pela vinha, pêras e cereais. O quadro não tem tanta luminosidade como o Verão.

4. *Inverno* = a velhice. A parte final da vida. A boca não esboça nenhum sorriso, a pele áspera e rugosa como a casca de uma árvore.

Em nosso trabalho, focalizaremos apenas o quadro intitulado *Inverno*.

O *Inverno*, **Fig. 2**, finaliza a série das *Quatro Estações*, pintada em 1573.

Está representado por um toco de árvore velha, quase morta, com a casca estalada. É a figura de um velho desamparado, com a pele do nariz a cair, boca inchada e desdentada e um queixo cheio de verrugas. A face coberta por barba espessa e espetada, está repleta de cicatrizes e crostas. O olho semi-escondido, surge num sulco fundo da casca. A orelha é apenas o resto de um ramo partido. Um tecido de palha grossa protege o velho do frio. O pescoço é grosso e enrugado.

Porém, neste quadro que revela um inverno rigoroso, uma velhice dura e sofrida, na altura da garganta, brotam um limão e uma laranja trazendo luz e cor.

---

<sup>132</sup> KRIEGESKORTE, Werner. *Giuseppe Arcimboldo*. Um mágico maneirista. Colônia, Alemanha, Taschen, 1993. p.8.

Na parte posterior da cabeça, há heras verdes, subindo no emaranhado de ramos secos, indicando esperança e renovação. É o ciclo da vida/morte/vida.

Este quadro de **Arcimboldo** representa muito bem o **Bernardo** do poema de **Manoel de Barros**, que, ao envelhecer, torna-se árvore, reduto de pássaros, borboletas. Depois em ave. Voa e ganha os céus. Uma nova vida.

## 8 SURREALISMO EM MANOEL DE BARROS

Aquele senhor um pouco louco<sup>133</sup>  
brincava passarinhos amanhã.  
Ele disse que enxergava a fala de uma cor.  
E queria transcrever para flauta  
O canto dos vermes.  
**Manoel de Barros**

Como **Apuleio**, **Manoel de Barros** é o homem que delira, sonha, tem ‘delírios frásicos’ em espaços fantasmagóricos. Na obra *O livro das ignoranças*, encontramos este poema, sem título, apenas com os números 2.7

2.7  
O ocaso me ampliou para formiga.  
Aqui no ermo estrela bota ovo.  
Melhor com meu olho o formato de um peixe.  
Uma ave me aprende para inútil.  
A luz de um vagalume se reslumbra.  
Quero apalpar o som das violetas.  
Ajeito os ombros para entardecer.  
Vou encher de intumescências meu deserto.  
Sou melhor preparado para osga.  
O infinito do escuro me perena<sup>134</sup>.

No primeiro verso, o poeta usa o verbo ampliar = aumentar, “me amplia” e logo em seguida, “para formiga”, que é um inseto muito pequeno, sendo, às vezes,

---

<sup>133</sup> BARROS, Manoel. II. Martha Barros. *Cantigas por um passarinho à toa*. Rio de Janeiro, Record, 2003.p.26.

difícil enxerga-lo. Nesta forma sintática, o oxímoro causa um estranhamento ao leitor. Na realidade, temos que usar lente de aumento para ver a formiga. No poema, porém, o pôr-do-sol, aumenta (de tamanho) o sujeito lírico, tentando transformá-lo em formiga. A frase formada pelo verbo ampliar e pelo substantivo formiga criam, já no início do poema, uma cena surrealista. Primeiro, um ocaso ampliando o sujeito lírico até ser formiga e, nova surpresa, a estrela surge e bota ovo. No mundo da lógica, isso seria impossível, mas para um surrealista não.

Nos versos seguintes, “melhoro com meus olhos o formato de um peixe” e “uma ave me aprende para inútil”, os verbos “melhorar” e “aprender” estão sendo experimentados, substituindo os comumente utilizados pelos falantes da língua. Poderia ser, por exemplo, meus olhos acompanham o formato de um peixe e uma ave julga-me um inútil. Estes desvios semântico-sintáticos reforçam a idéia do surrealismo.

As imagens sinestésicas presentificadas em “quero apalpar o som das violetas”, revelam o poeta usando o verbo ‘apalpar’ + o objeto direto ‘som’, provocando uma sensação tátil e uma sensação auditiva. Evita, portanto, a realidade, onde as sensações deveriam ser, em nexos lógicos, visuais e, talvez até, olfativas.

Nos versos “sou melhor preparado para osga / o infinito do escuro me perena” temos:

O sujeito lírico conclui que está melhor preparado para ser lagartixa, pequeno réptil, e não formiga. A seguir, afirma que a escuridão o “perena”, isto é, o perpetua. A estranheza está no fato de que não existe dicionarizado o verbo perenar, mas sim o adjetivo perene e o verbo perenizar. Porém, quando o poeta delira, tudo é possível.

Vejamos outro poema de **Manoel de Barros**:

XII

Pegar no espaço contigüidades verbais é o  
mesmo que pegar moscas no hospício para dar  
banho nelas.

---

<sup>134</sup> BARROS, Manoel. *O livro das ignoranças*. 3.ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1994.p. 61



Essa é uma prática sem dor.  
É como estar amanhecido a pássaros.  
Qualquer defeito vegetal de um pássaro pode  
modificar os seus gorjeios<sup>135</sup>.

Neste poema temos diversos estranhamentos:

Nos três primeiros versos “ Pegar no espaço contigüidades verbais é o / mesmo que pegar moscas no hospício para dar / banho nelas”:

- 1 pegar moscas: uma ação quase impossível
- 2 pegar moscas no hospício: além de uma ação impossível, o espaço escolhido é absurdo.
- 3 dar banho nelas: se é impossível pega-las, mais impossível ainda é dar-lhes banho.

No verso cinco:

“ É como estar amanhecido a pássaros”.

A ‘contigüidade’ das palavras “amanhecido e pássaros” poderia ser traduzido como: amanhecer com alma de pássaro, ou, amanhecer como se fosse um pássaro, ser colorido, leve, poder voar, “engolir auroras”, espalhar o canto, comer nuvens nas árvores, beber perfumes. Tudo isso e muito mais, quando o poeta é adepto do surrealismo e delira e sonha.

Mas se o pássaro tiver qualquer “defeito vegetal”, seu gorjeio pode sofrer mudanças.

O “defeito vegetal”, poderia ser interpretado como: se o pássaro, metáfora para poeta, engolir um vegetal defeituoso, metáfora para alimento, portanto, alimento poético defeituoso, seus gorjeios, metáfora para criação artística, poderão sofrer mudanças. Isto é entendido melhor, quando recordarmos um verso de Manuel de Barros, onde afirma que gosta das frases doentes, isto é, diferentes, fora

---

<sup>135</sup> BARROS, Manoel. *O livro das ignoranças*. 3.ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1994.p.21.

do comum. “O poeta é um ente que lambe as palavras e depois se alucina”, diz ele em *Seis ou treze coisas que aprendi sozinho*. Vamos ver:

*Seis ou treze coisas que aprendi sozinho*<sup>136</sup>

Gravata de urubu não tem cor.  
Fincando na sombra um prego ermo, ele nasce.  
Luar em cima de casa exorta cachorro.  
Em perna de mosca salobra as águas se cristalizam.  
Besouros não ocupam asas para andar sobre fezes.  
Poeta é um ente que lambe as palavras e depois se alucina.  
No osso da fala dos loucos têm lírios. 1

No título do poema, *Seis ou treze coisas que aprendi sozinho*, encontramos um afastamento da linguagem usual que seria: seis ou sete coisas que aprendi sozinho. O poeta pulou de seis para treze, provocando estranheza ao leitor. Quem aprende alguma coisa, na maioria das vezes, aprende com alguém. Ele aprendeu sozinho, que é mais difícil.

Em “a gravata de urubu não tem cor”, o leitor esperava: “a gravata do urubu é vermelha, por exemplo.

“Fincando na sombra um prego ermo, ele nasce”.

O prego, como se fosse um ramo de uma planta qualquer, nasce. Aqui o sujeito lírico deu características vegetais a um prego que é feito de ferro, um minério.

Vamos examinar os três versos seguintes:

Luar em cima de casa exorta cachorro.  
Em perna de mosca salobra as águas se cristalizam.  
Besouros não ocupam asas para andar sobre fezes.

O luar em cima da casa encoraja, anima os cachorros. A quê? A namorar, talvez.

---

<sup>136</sup> BARROS, Manoel. *O guardador de águas*. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 35.

Na seqüência, no verso: “Em perna de mosca salobra as águas se cristalizam”, o poeta faz vários desvios da normalidade da língua: o adjetivo salobra é comumente usado para água: água salobra. Mas no poema, o poeta usou: “em perna de mosca salobra as águas se cristalizam”. O esperado seria: a água salobra se cristaliza em perna de mosca. Como há contigüidade das palavras água, salobra e mosca, então foi possível ao poeta desvia-las do seu caminho rotineiro.

Em “Besouros não ocupam asas para andar sobre fezes”, Manoel de Barros usa a expressão “não ocupam asas”, no lugar de ‘não voam’.

Agora os três últimos versos:

“Poeta é um ente que lambe as palavras e depois se alucina”.

“No osso da fala dos loucos têm lírios”.

Nesse poema metalíngüístico, o poeta , ‘lambe’ as palavras, degusta-as, como um delicioso manjar, prova-as, faz a escolha e depois delira, se alucina, porque no osso da fala dos loucos, metáfora para, na estrutura profunda da língua, dos loucos, isto é, dos poetas, têm lírios. O vocábulo “lírios” tem uma larga gama semântica: flor muito bonita, flor branca e perfumada, flor pura, flor sofisticada, e, finalmente, a obra de arte.

O quadro de **René Magritte** intitulado *O império das luzes*, de 1954, **Fig. 3**, apresenta uma realidade, só possível através da arte: o dia e a noite juntas, numa mesma cena. Um oxímoro como este, da arte pictórica, pode ser visto em **Manoel de Barros** ou em **Murilo Mendes**. No primeiro, quando o poeta usa as expressões “O ocaso me ampliou para formiga”. Neste verso, o sujeito lírico coloca o verbo ampliar = aumentar para formiga = inseto muito pequeno. Essa contradição só é possível através da arte. Tornar dizível o indizível, tornar visível o invisível.

Em **Murilo Mendes**, o sujeito lírico coloca pianos num campo. Tudo é possível para o surrealista.

## 10 SURREALISMO

No osso da fala dos loucos têm lírios.

**Manoel de Barros**

Consideram-se *Vanguardas Européias*, os movimentos artísticos que se desenvolveram antes, durante e depois da **I Guerra Mundial** (1914 – 1918): *Cubismo, Futurismo, Dadaísmo e Surrealismo*. Estes “ismos” europeus questionavam, não só as formas tradicionais de organização da obra de arte, como também os próprios valores que regiam a vida e a sociedade daquela época. Uma das características da arte deste início do século XX, é a integração das várias manifestações criativas. Artes plásticas, literatura, música, arquitetura e cinema procuravam uma conexão, uma correspondência. Através de livros, revistas, manifestos, exposições, os artistas tentavam demolir o já estabelecido e impor novas regras.

Disse **André Breton**<sup>137</sup>: “O olho só funciona em estado selvagem” Essas “*Vanguardas*” encontraram correspondentes no **Brasil** com a *Semana de Arte Moderna*, em 1922. Nela, temos os expoentes **Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manoel Bandeira** na Literatura; **Heitor Villa-lobos** na Música; **Emiliano Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral e Anita Malfati, Ismael Nery, Vicente do Rego Monteiro, Alberto da Veiga Guignard** na Pintura; **Victor Brecheret** na Escultura.

Muitos artistas brasileiros passeavam em **Paris**, bebendo o vinho da sabedoria no centro cultural do mundo, naquela época. Foi lá que surgiu o *Surrealismo* com **André Breton**. Em 1924, em **Paris**, circula o primeiro número da revista *La Revolution Surréaliste*, reunindo todos os meios de expressão artística, exceto a Música.

---

<sup>137</sup> BRETON, André. Apud RODRIGUES, Medina. A et al. *Antologia da literatura brasileira: o modernismo*. São Paulo, Marco Editorial, 1979. p. 3. V.II.

O *Surrealismo* surgiu como uma reação ao niilismo e à autofagia do *Dadaísmo*. **Tristan Tzara** queria a mera destruição, enquanto **André Breton** desejava elaborar uma nova cultura, encontrar um novo caminho, um meio de alcançar as zonas profundas do psiquismo. Como médico psiquiatra que atuou na I Guerra Mundial, defendia a onipotência do sonho e no desinteressado jogo do pensamento. Queria resolver as contradições entre sonho e realidade , para criar depois uma super-realidade.

O termo *Surrealismo* foi cunhado por **Guillaume Apollinaire**, em 1917. Ele propunha reunir em uma só unidade o homem e o mundo. Desejava fundir a imaginação, que dorme no subconsciente, com a razão. Juntar o maravilhoso do sonho, dos estados alucinatórios e mesmo os momentos de loucura com o maravilhoso externo do homem. A soma da imaginação, da fantasia com a realidade, permitiria abarcar uma super-realidade.

O movimento surrealista trazia consigo os germens do *Romantismo*, porque, além de um profundo desejo renovador, os artistas deste movimento sentiam-se atraídos pelo sonho, pela fantasia, pela tristeza, pela melancolia e pela nostalgia do paraíso perdido. Desejavam dizer o indizível e acreditavam na inspiração que vinha do inconsciente de cada um, de suas zonas mais profundas. “E é esse inconsciente que deve ser liberado, deixado fluir, franqueando totalmente sua passagem”<sup>138</sup>.

O *Surrealismo* teve importantes precursores: **Charles Baudelaire** (1822-1867) e **Arthur Rimbaud** (1854-1891). Este último se antecipou às experiências e idéias surrealistas , buscando um mundo alucinado, de estranhas sensações.

“Há uma tradição filosófica de ciências místicas que considera os múltiplos fenômenos da natureza e, particularmente, os do corpo humano como expressões de uma alma ao mesmo tempo cósmica e divina. Panteísta na raiz, embora permeada não raro pela Cabala, a tese de uma linguagem do universo inspirou a idéia das “correspondências” de **Baudelaire** e foi, e continua sendo, matriz do ideário simbolista e neo-romântico que se manifesta, por exemplo, na psicologia do Inconsciente Coletivo de **C.C. Jung**<sup>139</sup>”.

---

<sup>138</sup> RODRIGUES, A Medina et al. *Antologia da literatura brasileira: modernismo*. São Paulo: Marco Editorial, 1979. p. 34. v. II

<sup>139</sup> BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 4.ed. São Paulo: Ática, 1991. p.53.

Em **Paris**, capital cultural do século XX, **Charles Baudelaire** empurra para muito longe a proposta de liberdade na criação poética, ditada pelo romantismo. O autor de *As flores do mal* leva ao extremo a idéia de que não havia diferença entre as palavras elevadas e a linguagem cotidiana, o prosaico, e que poderiam, eles, os poetas juntar o sublime e o grotesco, o belo e o feio, lado a lado. Isso tudo **Charles Baudelaire** vai demonstrar, não só nos poemas em prosa, como também na poesia comum de *As flores do mal*, onde o feio e o sujo surgem ao lado da beleza sublime, como também o mundo celeste desce à terra.

**Charles Baudelaire** foi o precursor não só do *Simbolismo* e do *Surrealismo*, como também do *Modernismo*. Escrevendo poemas em prosa, colocando o feio, o sujo em seus poemas, antecipou, em muitas décadas o modernismo europeu e brasileiro. A sua teoria das correspondências, onde demonstra que as artes se correspondem, caiu como uma luva ao ideário simbolista, fazendo com que poetas simbolistas esparramassem sensações sinestésicas em seus poemas.

Mas, conheçamos o poema de **Charles Baudelaire** tão falado:

### *CORRESPONDÊNCIAS*<sup>140</sup>

A Natureza é um templo onde vivos pilares  
Deixam filtrar não raro insólitos enredos;  
O homem o cruza em meio a um bosque de segredos  
Que ali o espreitam com seus olhos familiares.

Como ecos longos que à distância se matizam  
Numa vertiginosa e lúgubre unidade,  
Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,  
Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.

Há aromas frescos como a carne dos infantes,  
Doces como o oboé, verdes como a campina,

---

<sup>140</sup> BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Edição bilíngüe. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985. p.115.

E outros, já dissolutos, ricos e triunfantes,

Com a lucidez daquilo que jamais termina,

Como o almíscar, o incenso e as resinas do Oriente,

Que a glória exaltam dos sentidos e da mente.

Neste poema, **Charles Baudelaire** mostra uma correspondência, não só entre os sentidos, mas, também, entre as artes: “Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam”. Os aromas são doces (paladar) como o oboé (som). Os aromas são verdes (cor, visão) como a campina. São frescos como a carne de criança. O almíscar, o incenso e as resinas (aromas) que os sentidos e a mente, a razão exaltam. Cabe ao poeta traduzir em palavras essa correspondência que há entre os sentidos e entre as artes.

Além de **Charles Baudelaire** e de **Arthur Rimbaud**, **Sigmund Freud**, médico austríaco, participou do movimento que desencadearia o surrealismo. **Sigmund Freud** criou a *Teoria Psicanalítica*, trazendo um mundo novo: o dos sonhos. Explicava ele que nosso psiquismo era formado de uma parte ou zona consciente e outra zona escura, pouco ou nada conhecida: o inconsciente. E o mais importante: é que o inconsciente se revelava através dos sonhos. Quando dormimos, a criança e o selvagem, que existem em nós, passam a dominar. Foi essa a idéia que os surrealistas aceitaram e, depois, proclamaram que a arte não pode ser produzida pela razão inteiramente desperta. A razão, diziam eles, pode nos dar a ciência e a não-razão a arte. Isso implica em dizer que no subconsciente estão as raízes da arte.

O movimento surrealista foi ganhando adeptos. Em 1929, **Salvador Dali** e **Luis Buñuel**, espanhóis, realizam o filme *L'Âge d'Or (A idade do ouro)* e *Le chien Andalou (O cão Andaluz)*. **Buñuel** continua fazendo seus filmes: *O discreto charme da burguesia* e *O fantasma da liberdade*. Outros artistas vão se juntando como: **Hans Arp**, **Max Ernest**, **Juan Miro** e **René Magritte**.

No **Brasil**, encontramos vestígios surrealistas em **Oswald de Andrade**: *Manifesto Antropófago*, no romance *Serafim Ponte Grande*, nas peças *A morta* e *O homem e o cavalo*.

## 10.1 MURILO MENDES

**Murilo Mendes** também se apaixonou pelo *Surrealismo*. Seu senso de humor, a cosmovisão apocalíptica e onírica em sua obra, apontam características surrealistas. Vamos ver a seguir o poema *O pastor pianista*:

### *O PASTOR PIANISTA*<sup>141</sup>

Soltaram os pianos na planície deserta  
Onde as sombras dos pássaros vêm beber.  
Eu sou pianista,  
Vejo ao longe com alegria meus pianos  
Recortarem os vultos monumentais  
Contra a lua.

Acompanhado pelas rosas migradoras  
Apascento os pianos que gritam  
E transmitem o antigo clamor do homem  
Que reclamando a contemplação sonha e provoca a harmonia,  
Trabalha mesmo à força,  
E pelo vento nas folhagens,  
Pelos planetas, pelo andar das mulheres,  
Pelo amor e seus contrastes,  
Comunica-se com os deuses.

No poema de **Murilo Mendes**, ficamos surpresos ao ler: pastor pianista ou pastor que apascenta pianos. Por que a surpresa? Alguma coisa inesperada, imprevista, fora da expectativa possível, insólita aconteceu. Assim, no meio do espanto, conhecemos nova realidade.

---

<sup>141</sup> MENDES, Murilo. "O pastor pianista." CÂNDIDO, Antonio; CASTELLO, J. Aderaldo. 5.ed., *Presença da literatura brasileira: modernismo*. São Paulo/Rio de Janeiro, Difel, 1975. p.189.v.III.



Em um cenário surrealista, o poema “O pastor pianista” é uma pastoral fantástica, segundo **Antônio Cândido**<sup>142</sup>. Se nos lembrarmos das líras arcádicas de **Tomás Antonio Gonzaga**, veremos que as ovelhas foram substituídas por pianos. “O prado pode ser um deserto, onde provavelmente não existe água, pois quem bebe são as sombras” afirma **Antônio Cândido**.

O pastor que, antes apascentava ovelhas, em um campo florido, foi substituído por um pastor que está numa planície onde “soltaram pianos”. Há uma contradição entre o ambiente rural, pastoril com pianos que são máquinas engenhosas e sofisticadas, criadas por alta tecnologia. Encontramos aí duas incongruências:

- 1 o gado foi substituído por pianos
- 2 os pianos estão em uma planície

No mundo da lógica, isso seria inaceitável, porém, no mundo surrealista, tudo é possível. No reino do sonho, tudo pode: piano no campo, pão na cabeça de uma moça, um peixe sair fora d’água e caminhar. Só que para que isso ocorra, é necessário criar novas relações entre os objetos e entre estes e os seres, e entre tudo isso e o espaço. Forma-se uma super-realidade, mais atuante. Os termos “soltar” e “planície” ficariam perfeitos como elementos de um cenário bucólico. Entretanto, a combinação “soltaram pianos na planície” é ilógica. É uma situação inesperada e incongruente. A palavra “pianos” na planície cria um rebanho nunca visto num espaço fantasmagórico.

No verso dois há nova surpresa: as sombras (dos pássaros) vêm beber. Novo choque causado por uma associação inviável: sombras que bebem. Há um afastamento semântico pois, em lugar de “pássaros que bebem”, surgem “sombras que bebem”, imaterial e distante. O uso dessas palavras romperam a normalidade do discurso, instaurando o discurso poético na anormalidade, violando assim o código da linguagem usual. O *Surrealismo* é um modo extremo de incongruência ou não-pertinência, onde ocorrem afastamentos máximos, em relação à norma.

---

<sup>142</sup> CÂNDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 3.ed., São Paulo, Ática, 1989. p. 83.

Segundo **Antonio Cândido**<sup>143</sup>, há um efeito de adjacência na relação entre os versos um e dois. Isso ocorre porque a contigüidade dos termos faz com que um influa sobre o sentido do outro. As alterações semânticas acontecem pelo novo relacionamento entre elas. Se numa planície há pianos, então, neste mesmo espaço, sombras podem beber.

**Hugo Friedrich**<sup>144</sup> considera a ‘anormalidade’ característica principal da poesia contemporânea, alicerçada em “linguagem sem um objeto comunicável”, que, sendo dissonante, ao mesmo tempo, atrai e perturba o leitor. Por isso, a poesia de hoje é surpresa, espanto.

Continuando a análise do poema de **Murilo Mendes**, façamos nova leitura dos versos: sete, oito e nove:

Acompanhado pelas rosas migradoras  
Apascento os pianos que gritam  
E transmitem o antigo clamor do homem

Se fizermos uma leitura de maneira artificialmente analítica teremos: “Eu, acompanhado pelas rosas migradoras, que vão atrás de mim, apascento os pianos, como se fossem ovelhas. Os pianos gritam, como animais ou como o homem. Assim, transmitem o antigo clamor do homem”.

O verso “Acompanhado pelas rosas migradoras” apresenta duas rupturas do nexos lógico: as rosas não migram, por isso, não podem andar atrás do sujeito lírico. O poeta faz uma provocação, colocando o inesperado, com o objetivo de desfazer os nexos usuais, criando novos e causando um choque no leitor, obrigando-o a tomar conhecimento de uma super-realidade.

A poesia moderna levou essas técnicas ao máximo; provocando novas e surpreendentes relações entre os objetos.

As rosas que migram são um elemento de aberração no nível máximo, reforçando o desvio poético pelos pianos que são apascentados

---

<sup>143</sup> CÂNDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 3.ed., São Paulo, Ática, 1975. p. 85.

<sup>144</sup> FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo, Duas Cidades, 1978.

Vejamos agora a última estrofe:

Que reclamando a contemplação sonha e provoca a [harmonia,  
Trabalha mesmo à força,  
E pelo vento nas folhagens,  
Pelos planetas, pelo andar das mulheres,  
Pelo amor e seus contrastes,  
Comunica-se com os deuses.

Aqui, o homem, na contemplação, consegue sonhar e criar a harmonia, isto é, a arte. Trabalha à força, comunicando-se com os deuses através do vento nas folhagens, pelos planetas, pelo andar das mulheres e pelo amor.

Nesta parte não há ambigüidade. As tensões semânticas desapareceram. Mas a estrutura do poema é contraditória. Na primeira parte, há a descrição de uma planície fantasmagórica, semelhante aos quadros de **Dali, De Chirico ou Magritte**, onde aparecem incongruências lógicas.

Na segunda parte, a linguagem é simples, direta e pertinente. Está implícito a idéia de que o homem se comunica com os deuses, não da maneira habitual: através de preces, rituais, milagre, revelação e, sim, através do amor e da contemplação da natureza.

## 10.2 RENÉ MAGRITTE

René Magritte, o pensamento tornado visível.

**Marcel Paquet**

**René Magritte**, nasceu em 1898, na **Bélgica**. O país tinha sido dilacerado por conflitos entre dois grupos étnicos: os **Flamengos**, no Norte, falando um dialeto holandês, na maioria católicos, e os **Valões**, no Sul, sem convicção religiosa. A união destes dois grupos étnicos, com mentalidades diferentes, resultou em várias complicações legais e administrativas. Os observadores estrangeiros viam a Bélgica como um país diferente, com caráter próprio, com “caráter surrealista”, usando a expressão de **Marcel Paquet**.<sup>145</sup>

**René Magritte** nasceu na parte sul do país, passando a infância e a juventude em **Charleroi**, cidade industrial, onde a vida era muito dura.

Em 1916, vai para **Bruxelas**, inscrevendo-se na *Académie des Beaux-Arts*, onde assiste, sem entusiasmo, aulas de literatura dadas por **George van Eckhoud** e aulas de pintura com **Constant Montald**, professor também de **Paul Delvaux** e **André Masson**.

Junta-se ao grupo dadaísta.e com o artista da colagem **E. Mesens**, editou as revistas *Oesophage* e *Marie*, nas quais colaboraram também **Jean Arp**, **Francis Picabia**, **Tristan Tzara**.

Gostava de ler as obras de **Robert Louis Stevenson**, a quem prestou ardente homenagem em várias versões de *A Ilha do Tesouro*, como por exemplo, quando as folhas se transformam em pássaros, no quadro, *Os companheiros de medo* **Fig.4**.

Prestou homenagem, também, a **Paul Verlaine**, **Heidegger**, **Lautréamont** e a **Charles Baudelaire**. A este último dedicou os quadros: *As flores do mal*, onde há uma estátua de carne e osso - uma mulher nua com uma rosa de carne na mão. Vê-

se o mar atrás dela, para lá de duas cortinas vermelhas; e *A Gigante*, onde aparecem o poema de **Charles Baudelaire**, *La géante*, e a figura de uma mulher nua, em um quarto. O poema descreve a beleza e a sensualidade dos poderes da poesia. É isso que o artista tenta dizer sob a forma pictórica.

Entretanto, nenhum outro escritor exerceu mais influência no pensamento e na obra de **René Magritte** do que **Edgar Allan Poe**. O quadro *O Domínio de Arnheim*, obra importante em diferentes versões, em tela e guache, põe em destaque a admiração que tinha por **Edgar Allan Poe**.

“O artista pediu o título emprestado a **Edgar Allan Poe**, ao pintar uma montanha em forma de águia, enquanto os dois ovos, em primeiro plano, querem referir-se à leveza da poesia, à afinidade da natureza da última com a do ar. Ao fazê-lo, estava a construir um monumento duradouro à sua maior fonte de inspiração”<sup>146</sup>.

A história de *O Domínio de Arnheim*, do escritor americano, contém passagens com descrições de paisagens e cordilheiras. **Edgar Allan Poe**, conhecido pelas suas histórias que se prendiam ao horrível, ao sobrenatural, ao suspense, escreve nesta obra que não há na natureza uma combinação de cenário melhor, mais bonita ou mais surpreendente como a que um pintor genial pode produzir.

O significado, inerente às obras de **René Magritte**, toca diretamente a anarquia dos sentidos de que a poesia de **Rimbaud** é testemunha. As forças, que apóiam o visível mantêm-se ocultas. Só a pintura ou a poesia podem torna-las visíveis. A pintura desencadeia uma metamorfose na realidade e através dessa mudança, altera essas forças, transformando o real, no momento em que o pintor está a pinta-las.

O que interessa, dizia **Magritte**, não é que a cópia deva ser semelhante ao modelo, mas que o modelo tenha coragem de se parecer com a cópia. A arte não deve aceitar um significado já inerente à realidade; ao contrário, é a arte que confere

---

<sup>145</sup>PAQUET, Marcel. *René Magritte. O pensamento tornado visível*. Colônia, Alemanha, Taschen, 1992. p.7.

<sup>146</sup>PAQUET, Marcel. *René Magritte: o pensamento tornado visível*. Colônia, Alemanha, Taschen, 1992. p.41.

novos significados à realidade, abrindo diferentes caminhos, os quais, anteriormente, não eram nem sonhados.

A leitura do poema de **Charles Baudelaire**, *La Géante*, nos remete ao quadro de **René Magritte** *O Domínio de Arnheim*, citado acima.

## LA GÉANTE<sup>147</sup>

Du temps que la Nature en sa verve puissante  
Concevait chaque jour des enfants monstrueux,  
J'éusse aimé vivre auprès d'une jeune géante,  
Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux.  
J'éusse aimé voir son corps fleurir avec son âme  
Et grandir librement dans ses terribles jeux;  
Deviner si son coeur couve une sombre flamme  
Aux humides brouillards qui nagent dans ses yeux;  
Parcourir à loisir ses magnifiques formes;  
Ramper sur le versant de ses genoux énormes,  
Et parfois, en été, quand les soleils malsains,

Lasse, la font s'étendre à travers la campagne,  
Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins,  
Comme un hameau paisible au pied d'une montagne.

## A GIGANTA

No tempo em que, com verve tal que nos espanta,  
Gerava a Natureza o ser mais fabuloso,  
Quisera eu ter vivido aos pés de uma giganta,  
Qual junto a uma rainha um gato voluptuoso.

Me agradaria ver-lhe o corpo e a alma em botão  
E após segui-la em seus insólitos folguedos;  
Saber se alguma chama lhe arde ao coração  
Sob as úmidas névoas de seus olhos quedos;

Tatear-lhe as formas como quem percorre espelhos;

---

<sup>147</sup> BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Edição Bilíngüe. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, pp.148,149.

Ascender à vertente de seus grandes joelhos,  
E às vezes, no verão, quando tangente ao solo,

O sol violento a deixa exausta na campina,  
Dormir languidamente à sombra de seu colo,  
Como um burgo tranqüilo ao pé de uma colina.

Se lêssemos *A Giganta* como metáfora das forças da arte, da poesia, encontraremos analogias gritantes entre o quadro de **René Magritte**, *O Domínio de Arnheim*, **Fig. 5**, e o poema de **Charles Baudelaire**. *A Giganta* é uma metáfora da montanha, transformada em águia. As duas, *Giganta* e *Montanha*, representam a força poderosa da arte. A montanha-águia, que tem a cabeça junto às nuvens, simboliza a relação mundo celeste - poesia ou mundo celeste - arte. Ambas, águia e poesia/arte, podem voar, sonhar, ganhar as alturas, divinizar-se. Em *A Giganta*, as formas sensuais de uma mulher. Em *O Domínio de Arnheim*, o poder e a leveza de uma águia.

O quadro de **René Magritte** intitulado *Os companheiros do medo*, **Fig. 6**, de 1942, afirma a relação profunda existente entre a pintura e a literatura. Os pássaros – folha, cinco corujas, aves noturnas, brotam da rocha, em forma vegetal, folhas. Passam, aos poucos, para a forma animal, tendo ao fundo, a extensão de uma desolada paisagem montanhosa.

Nada mais parecido com as idéias de **Manoel de Barros**, em seus poemas. O seres animais e ou vegetais têm como ancestrais a rocha, a terra, a “Senhora Montanha.

Como vimos em *A moça do umari*, narrativa indígena brasileira, as folhas pequenas da árvore, quando caíam ao chão, transformam-se em sapos pequenos, e, as folhas grandes, em sapos grandes. A jovem surge do último fruto caído. Em **René Magritte**, também, as folhas grandes transformam-se em corujas grandes e as pequenas, em corujas pequenas.



## 11 O MISTÉRIO DA VIDA

### *CANÇÃO MÍNIMA*<sup>148</sup>

No infinito do Sem-Fim,  
equilibra-se um planeta.

E, no planeta, um jardim,  
e, no jardim, um canteiro;  
no canteiro, uma violeta,  
e, sobre ela, o dia inteiro.

Entre o planeta e o Sem-Fim,  
a asa de uma borboleta.

**Cecília Meireles**

No poema da epígrafe, o sujeito lírico encontra-se em algum lugar do espaço sideral, olhando a Terra, aqui embaixo. Como se usasse uma lente zoom, vai se aproximando, escolhendo espaços, numa gradação descendente: **Planeta Terra**, jardim, canteiro, violeta, asa de uma borboleta.

Cabe aos poetas, gênios e místicos as grandes descobertas do mundo. Coube a **Cecília Meireles** este mágico olhar das alturas, descobrir nosso planeta como um simples ponto no universo. Essa visão cósmica da vida.

“Encontramo-nos no gigantesco cosmos em expansão, constituído em bilhões de galáxias e de bilhões e bilhões de estrelas. Aprendemos que nossa Terra era minúsculo pião que gira em torno de um astro errante na periferia de pequena galáxia de subúrbio. As partículas de nosso

organismo teriam aparecido desde os primeiros segundos de existência de nosso cosmo há (talvez?) quinze bilhões de anos; nossos átomos de carbono formaram-se em um ou vários sóis anteriores ao nosso; nossas moléculas agruparam-se nos primeiros tempos convulsivos da Terra; estas macromoléculas associam-se em turbilhões dos quais um, cada vez mais rico em diversidade molecular, se metamorfoseou em organização de novo tipo, em relação à organização estritamente química: uma *auto-organização viva*<sup>149</sup>.

Nosso cosmos está continuamente em ordem, desordem e re-organização. A organização está sujeita às forças da desorganização e da dispersão. Porém, o trabalho de auto – religação impediu que o cosmos se dispersasse ao nascer.

No meio à aventura cósmica, que persegue o desenvolvimento da auto - organização - viva, a Terra continua sua viagem sideral.

Depois da explosão inicial, a **Terra** foi bola-de-fogo, girando, doidamente, até conseguir resfriar-se: **Fogo-Terra-Água-Ar.**

Como apareceu a vida na **Terra**?

“Uma porção de substância física organizou-se de maneira termodinâmica sobre a Terra; por meio de imersão marinha, de banhos químicos, de descargas elétricas, adquiriu Vida. A vida é solar: todos os seus elementos foram forjados em um sol e reunidos em um planeta cuspidado pelo Sol: ela é a transformação de uma torrente fotônica resultante de resplandecentes turbilhões solares. Nós, os seres vivos, somos um elemento da diáspora cósmica, algumas migalhas da existência solar, um diminuto broto da existência terrena”<sup>150</sup>.

A **Terra** é o terceiro satélite, girando em torno de um sol errante, entre bilhões de estrelas, em uma galáxia num universo em expansão.

---

<sup>148</sup> MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986.p.163

<sup>149</sup> MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. São Paulo, Brasília, Cortez, Unesco, 2005. pp. 38-40

<sup>150</sup> Idem, *Ibidem*. p.49.

Há cinco bilhões de anos, nosso planeta agregou-se a partir de detritos cósmicos resultantes de uma explosão de um sol anterior e maior. A organização surgiu de um turbilhão macromolecular em meio a tormentas e convulsões telúricas.

Somos a um só tempo seres cósmicos e terrestres.

A vida na Terra nasceu em meio a convulsões telúricas e desenvolveu-se, não só em diversas espécies, mas também em ecossistemas, que lutam pela sobrevivência na Biosfera.

**Pelt e Cuny**<sup>151</sup> explica assim o aparecimento da vida no Planeta:

Há três bilhões de anos, aproximadamente, a **Terra** estava envolta em uma atmosfera espessa. Não havia o menor sinal de oxigênio.

Entretanto, a vida apareceu, no mar, em meio a uma sopa primitiva. Moléculas químicas, em suspensão, alimentavam seres microscópicos. Os estudiosos do assunto não sabem qual desses seres primitivos, nem como ou por que, fabricou pela primeira vez a clorofila, essa molécula que dá cor verde aos vegetais e que desencadearia uma série de transformações importantes na Terra. Graças à clorofila, esse filtro verde, que lhe permite, usando a energia da luz solar, transformar a água e o gás carbônico em açúcar, um desses seres primitivos tornou-se uma alga unicelular.

Reunindo água, gás carbônico e energia solar, a alga foi capaz de fabricar seu próprio alimento, através de um processo chamado fotossíntese. Esse “milagre”, homem algum, nem qualquer animal jamais realizariam.

Bilhões de células, através do filtro verde, iniciaram a fabricar açúcar, jogando fora o resíduo: o oxigênio. A atmosfera, aproveitando o maravilhoso resíduo enviado pelas algas verdes, tornou-se azul. Milhões de anos se passaram. As algas evoluíram, deram origem a plantas mais desenvolvidas que saíram das águas, iniciando nova aventura sobre a terra. Essas plantas foram se fixando no solo com fortes raízes, desenvolvendo troncos, caules, folhas, flores e frutos, conseguindo juntar os quatro elementos da natureza: água, ar, fogo (energia solar, luz) e terra.

Quando o homem apareceu, o **Jardim do Éden** estava à sua espera.

---

<sup>151</sup> PELT, Jean Marie; CUNY, Jean Pierre. *A prodigiosa aventura das plantas*. São Paulo, Martins Fontes, 1987. p.8

Segundo **Edgar Morin**<sup>152</sup>, a antropologia pré-histórica mostra-nos como a hominização é uma aventura de milhões de anos, com o aparecimento de várias espécies: *habilis*, *erectus*, *neandertal*, *sapiens*, *ludens* e outras.

Além das espécies, a hominização se fez também com o processo de bipedização, manualização, erguimento do corpo, cerebralização, de complexificação social, onde aparece a linguagem, a cultura com o conjunto de saberes, de fazeres, de crenças, de mitos, transmitidos de geração a geração. O hominídeo humaniza-se.

Somos originários do cosmos, da natureza, da vida, mas, devido à própria humanidade, à nossa cultura, à nossa mente, à nossa consciência, tornamo-nos estranhos a este cosmos. A explicação racional e científica do universo separa-nos dele.

“À maneira de ponto do holograma, trazemos no seio de nossa singularidade, não somente toda a humanidade e toda a vida, mas também quase todo o cosmos, incluindo seu mistério que, sem dúvida, jaz no fundo da natureza humana. Mas não somos seres que poderiam ser conhecidos e compreendidos unicamente a partir da cosmologia, da física, da biologia, da psicologia”<sup>153</sup>.

**Edgar Morin** nos explica, em obra citada, que um holograma é uma imagem em que cada ponto contém a quase totalidade de informação sobre um objeto representado. Isso quer dizer que não apenas a parte está num todo, mas que o todo está inscrito, de certa forma na parte. Assim, a célula contém a totalidade da informação genética, permitindo a clonagem. Assim também, a sociedade, como um todo, através da cultura, está no espírito de cada indivíduo do grupo.

Somos filhos do cosmos. Somos filhos do sol. Somos filhos da água. Somos filhos do ar. Somos filhos da Terra.

Os poetas não se esquecem disso. Vejamos o olhar de **Caetano Veloso**:

---

<sup>152</sup> MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. 10.ed. São Paulo, Brasília, Cortez, Unesco, 2005.p.52.

<sup>153</sup> MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. 10.ed.São Paulo, Brasília, Cortez, Unesco, 2005. p.52.

*TERRA*<sup>154</sup>  
(fragmento)

terra  
por mais distante  
o errante navegante  
quem jamais te esqueceria?  
ninguém supõe a morena  
dentro da estrela azulada  
na vertigem do cinema  
mando um abraço pra ti  
pequenina como se eu  
fosse o saudoso poeta  
e fosses a paraíba

No poema acima, o sujeito lírico, distante, em um lugar qualquer do Universo, olha a **Terra**, como uma estrela azulada e, tão pequenina, como o **Estado da Paraíba**.

Sim, graças às algas verdes, navegamos no **Planeta Azul**, que, por sua vez, gira ao redor da estrela-maior, que, por sua vez, desenhando no espaço, espirais sem fim, caminha em direção à estrela *Vega*. Estamos todos na *Via Láctea*, imensa galáxia-mancha-leitosa, uma, em meio a tantas outras do Infinito-Sem-Fim, usando as palavras de **Cecília Meireles**.

E o cosmonauta, que teve o privilégio de ver o **Planeta Azul**, de tão longe, não o esquecerá. E por certo perguntou:

Quem Sou? De onde vim? Para onde vou?

O homem e o grande mistério. Ele tem a consciência do que é finito, do que é infinito. Sabe que um dia vai morrer. É um ser de esperança e de desespero. Ama a vida, mas sente-se angustiado pela sua finitude.

O enigma, o mistério se referem não só ao aparecimento do homem na Terra, como também na potencialidade cerebral do *homo sapiens*, fazendo aparecer um **Mozart**, um **Shakespeare**, um **Einstein**, um **Picasso**.

---

<sup>154</sup> FRANCHETTI, P.; PÉCORÁ, A. *Caetano Veloso. Literatura comentada*. São Paulo, Abril

Não só nos restam muitas trevas na compreensão do humano, como também o mistério se aprofunda na medida em que avançamos no conhecimento. Assim, conhecer o cérebro na sua organização hipercomplexa de bilhões de neurônios só aumenta o mistério posto ao cérebro pela mente e pelo espírito ao espírito. O fato de que um espírito humano tenha surgido permanece um mistério. O fato de que não possa sondar o seu próprio mistério é um mistério.

(...)Não podemos supor conexões, comunicações, ressonâncias, empatias, telepatias, vidência, classificadas sob o nome de fenômenos paranormais, cuja verdade ainda se desconhece? O espírito permanece, segundo Juan de La Cruz, “a nuvem obscura de onde vem toda a claridade”.<sup>155</sup>

Talvez, um dia, o centro de interesse do homem será somente o inexplicável. Usando os recursos da razão, reconhecendo os limites do próprio homem, poderemos almejar a superação destes.

O mistério do homem está ligado ao mistério da vida e ao mistério do cosmos.

O mistério da vida não está somente no seu nascimento tão difícil de conceber, mas também na criatividade que é o mistério supremo da vida. Uma ponte, uma casa, um transatlântico, um avião, um quadro de **Matisse**, um poema de **Goethe**, uma sinfonia de **Beethoven**, um corpo que dança. Em tudo está o mistério.

“Existirmos – a que será que se destina?”

Foi essa a pergunta estampada no primeiro verso de uma canção de **Caetano Veloso**, intitulada “*Cajuína*”<sup>156</sup>.

---

<sup>155</sup> MORIN, Edgar. *Método 5: a humanidade da humanidade*. Trad. Juremir M. Silva. Porto Alegre, Sulina, 2002. p.290.

<sup>156</sup> FRANCHETTI, Paulo; PÉCORA, Alcyr. *Caetano Veloso*. Literatura comentada. São Paulo, Abril Educação, 1999. p.91.

## CAJUÍNA

existirmos – a que será que se destina?  
pois quando tu me deste a rosa pequenina  
vi que és um homem lindo e que se acaso a sina  
do menino infeliz não se nos ilumina  
tampouco turva-se a lágrima nordestina  
apenas a matéria vida era tão fina  
e éramos olharmo-nos intacta retina:  
a cajuína cristalina em teresina

O poema começa com uma pergunta sobre a finalidade da existência, do sentido da vida. Seria a tentativa de uma percepção metafísica de apreensão da realidade, mesmo que traduzida na observação de acontecimentos simples, mundanos, prosaicos.

A pergunta não está aí “para ser respondida (se responder é esgotar a razão de ser da pergunta), como explica **José Miguel Wisnik**<sup>157</sup>”. O que motiva a pergunta é uma cena. Um sujeito **A** relembra a um sujeito **B** o dom de uma rosa: “pois quando tu me deste a rosa pequenina / vi que és um homem lindo”. Além disso, aparece um terceiro sujeito **C**, um “menino infeliz”. O destino, a “sina” do menino deixa os dois primeiros sujeitos, **A** e **B**, comovidos. A lágrima cristalina apenas suspende, por um instante o mútuo olhar: “e éramos olharmo-nos intacta retina”. O olhar era tão puro, como “a cajuína cristalina em teresina”.

Ainda citando **José Miguel Wisnik**<sup>158</sup>, “a cajuína é uma densa e translúcida bebida de fabricação caseira, feita de caju, que resulta da depuração da massa da fruta”.

Após a pergunta universalmente irrespondível: existirmos – a que será que se destina?, vem o vocábulo “pois”, conjunção explicativa: “pois quando tu me deste a rosa pequenina”. Só que a explicação, a resposta não aparece. A conjunção liga a interrogação, através de uma circunstância do dom da rosa. “pois quando me deste

---

<sup>157</sup> WISNIK, José Miguel. “Cajuína transcendental”. BOSI, Alfredo et al. *Leitura de poesia*. São Paulo, Ática, 2003. p.196.

<sup>158</sup> Idem, *Ibidem*. p.196.

a rosa pequenina / vi que és um homem lindo”. Houve um impacto na visão de um homem lindo acompanhado pela graça do gesto.

“Dar a rosa (o dom da flor é o dom por excelência) é dar um bem volátil, que foge ao domínio das coisas e deixa apenas a marca do gesto entre as pessoas. Pode-se dizer que a evanescência do dom já contém a percepção da gravidade e da graça da vida fugaz, sugerida na “sina do menino infeliz”. Recebe-lo significa, ao mesmo tempo, reter o objeto que se desfaz a possibilidade de retribuir o gesto, o que a própria canção não deixa de fazer, imitando a delicadeza da flor “pequenina”<sup>159</sup>.

A beleza transparece como um atributo de graça, do dom, porém, é um elemento de ligação entre o “eu”, o “tu” e o “menino infeliz”, que está envolvido em sombra e luz. Na realidade, o menino é o vértice misterioso da relação entre o “eu” e o “tu” de onde provém e para onde vai o sentido do dom.

Nos versos: “se acaso a sina / do menino infeliz não se nos ilumina, temos:

- 1 a sina do menino infeliz não se ilumina (a si mesmo)
- 2 a sina do menino não nos ilumina (ao “eu” e ao “tu”).

**José Miguel Wisnik** explica:

“um jogo especular e rebatido entre os pronomes reflexivos da terceira pessoa e da primeira do plural que deixa ver ainda algo como a contraluz de um “eclipse oculto”, em que a falta aponta assim mesmo a fonte de luz, e a opacidade, a conjunção invisível dos astros”<sup>160</sup>.

No verso: “tampouco turva-se a lágrima nordestina” indica um outro jogo especular onde causa e efeito, sujeito e objeto são substituídos. Há aquele que olha

---

<sup>159</sup> WISNIK, José Miguel. “Cajuína transcendental” In: BOSI, Alfredo et al. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2003. p. 214..

<sup>160</sup> Idem, *Ibidem*.p. 216.



e o que é olhado. É o olho que é turvado pela lágrima? Ou avista-se a lágrima turvar-se?

“Eu” e “tu” coincidem num olhar pessoal que define seu ser-e-estar: “e éramos olharmo-nos intacta retina”. Esta, por sua vez cristalina como o espelho da cajuína onde se miram.

“O objeto desse olhar / olharmo-nos é duplo(como era o de ilumina em não se nos ilumina): o próprio sujeito nós que reflete os sujeitos, e a cajuína translúcida. Os sujeitos se miram mirando algo – a essência sem lugar de um lugar (teresina), suspensa num olhar que resvala para o nada – nada que, no entanto, plenifica o “existirmos” que move a volta sem fim da pergunta. Esse espelhamento que vai à raiz intersubjetiva do espelho poderia levar-nos a falar em trans/narcisismo, como estado poético de suspensão transcendental que contempla a falta constitutiva dos sujeitos, o amor como troca de dons na falta, diante da pura presença”<sup>161</sup>.

Coube à humanidade, nascida há milênios, não só o destino original de reconhecer, a si mesma e ao mundo que a cerca, como também a tarefa de emergir do paraíso da inconsciência para a contínua elaboração da consciência. Esta última é o espelho que tudo reflete.

**Edgar Morin** nos esclarece:

“Dessa forma, o grandioso destino da humanidade é desentranhar pouco a pouco a perfeição que existe na estrutura do universo e, através de si mesma, no seu ser e na sua vida, dar uma visibilidade consciente a essa perfeição, tornando-a humana. Assim, tudo o que yexiste – universo, natureza, história e, segundo C. G. Jung, até mesmo Deus – passa pelo filtro humano, a fim de se tornar consciente e humanizado”.<sup>162</sup>

---

<sup>161</sup> WISNIK, José Miguel. “Cajuína transcendental”, In: BOSI, Alfredo et al. *Leitura de poesia*. São Paulo, Ática, 2003. p. 216.

<sup>162</sup> STORNILO, Ivo. “Educadores da humanidade”, In: CHARDIN, Pierre Teilhard de. *Hino do Universo*. São Paulo, Paulus, 1994. pp.5,8.

O centro do processo é o próprio humano. Mas o que é humano? Segundo **Ivo Storniolo**<sup>163</sup>, para uns seria o espelho onde o universo se reflete. Para outros, ao contrário, o universo seria o grande espelho onde o homem se reflete. Os dois estão corretos, porém a verdade final estaria no diálogo entre o humano e o universo. É isto: um espelho diante do outro, refletindo-se mútua e infinitamente.

A reflexão especular começa no homem. Este tem a capacidade de refletir, de espelhar.

Quem inventou o espelho? Não sabemos. Seria *Narciso*? Sem dúvida é um mito muito significativo:

‘**Narciso**<sup>164</sup> era filho da ninfa **Leríope** e do rio **Cefiso**. Em grego, **Narciso** significa o que banha, o que inunda. Seu nome, portanto, está ligado à água, à fertilidade.

**Leríope** foi vítima da insaciável energia sexual de **Cefiso**, em cujas margens passeava. Depois de penosa gravidez, veio a alegria com o nascimento de **Narciso**. Ao vê-lo, a mãe ficou apreensiva: **Narciso** era de rara beleza. Isto poderia arrastá-lo para a “hybris”, isto é, o descomedimento, a “démeseure”, a ultrapassar o “métron”, levando-o à infelicidade. Seria desejado pelas deusas, pelas ninfas, pelas jovens da Grécia toda.

Foi consultar o adivinho **Tirésias**, perguntando-lhe se **Narciso** viveria muitos anos. O profeta respondeu: “se ele não se vir...”

E as grandes paixões por **Narciso** começaram. Jovens da Grécia toda, ninfas ficaram fascinadas por sua beleza. Mas **Narciso** não se interessou por nenhuma delas. A ninfa **Eco**, diante da indiferença de **Narciso**, deixou de se alimentar, definhou e foi transformada em pedra. Era verão. **Narciso**, sedento, aproximou-se da límpida fonte de **Téspias** para matar a sede. Debruçou-se sobre o espelho das águas, viu-se e não pôde mais sair dali. Apaixonou-se pela própria figura.

---

<sup>163</sup> STORNILO, Ivo. “Educadores da humanidade”, In: CHARDIN, Pierre Teilhard de. *Hino do Universo*. São Paulo, Paulus, 1994. pp.6-9.

<sup>164</sup> BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis, Vozes, 1993. pp.173-190.

Ficou olhando-se, olhando-se, olhando-se...até morrer. O corpo de Narciso deu origem à flor narciso.’

‘Não sabemos quem inventou o espelho, mas reconhecemos as pessoas que refletem de modo consciente sobre a história do homem: os artistas, sábios e os místicos, todos eles situados num foco central entre si mesmos e o universo. **Ivo Storniolo** nos fala:

“servindo de retorta alquímica para a elaboração da consciência. São eles que caminham à frente na histórica marcha da humanidade. São eles que, tateando, descobrem novos caminhos para todos nós. Artistas, sábios e místicos são a fornalha onde o chumbo inconsciente vai alquimicamente se transformando no ouro da consciência. Com inspiração e transpiração eles vão humanizando o universo, a natureza e o próprio divino, re-conhecendo e interpretando o impulso infinito que está no âmago da realidade e traduzindo-o em sentido que a tudo ilumina(...) e que significa ver, compreender e amar a realidade.”<sup>165</sup>

Somente os artistas, sábios e místicos poderiam nos ensinar o gesto de **Narciso**: abaixar-se e debruçar-se para ver o próprio rosto espelhado.

Voltando à reflexão da relação homem/vegetal, notamos neste mito, a identificação de **Narciso** com a flor. Há também a fusão entre sujeito e objeto. *Narciso* é, ao mesmo tempo sujeito-observador e objeto. O eu olha o próprio eu. Olhos nos olhos, numa fusão absoluta entre observador e objeto. Dessa fusão vem a morte e o aparecimento de um novo ser: uma delicada e perfumada flor, com miolo amarelo rodeado de pétalas brancas.

A partir da contemplação narcísica nasceu a tomada de consciência através do jogo de espelhos e a marcha da consciência continua até hoje.

Como **Manoel de Barros** vê a origem do mundo no jogo de espelhos?

Em *O livro das ignorâncias*, há um poema que pode nos ajudar na resposta:

---

<sup>165</sup> STORNILO, Ivo. Educadores da humanidade, In: CHARDIN, Pierre Teilhard de. *Hino ao Universo*. São Paulo, Paulus, 1993. pp.5-8.

X<sup>166</sup>

O mundo não foi feito em alfabeto. Senão que primeiro em água e luz. Depois árvore. Depois lagartixas. Apareceu um homem na beira do rio. Apareceu uma ave na beira do rio. Apareceu a concha. E o mar estava na concha. A pedra foi descoberta por um índio. O índio fez fósforo da pedra e inventou o fogo pra gente fazer bóia. Um menino escutava o verme de uma planta, que era pardo. Sonhava-se muito com pererecas e com mulheres. As moscas davam flor em março. Depois encontramos com a alma da chuva que vinha do lado da Bolívia – e demos no pé.  
(*Rogaciano* era índio guató e me contou essa cosmologia.)

Ordenando os elementos que surgem na cosmologia, temos:

- a) água e luz
- b) os vegetais
- c) as lagartixas, os répteis
- d) Adão, o primeiro homem à beira do rio
- e) a ave, também à beira do rio
- f) a concha
- g) o mar
- h) a pedra
- i) o fogo
- j) o menino
- k) o verme de uma planta
- l) o sonhar com pererecas e mulheres
- m) as moscas
- n) a chuva que vinha da Bolívia

---

<sup>166</sup> BARROS, Manoel de. *O livro da ignoranças*. 3.ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1994.p.97.

Sem dúvida, uma gênese do mundo concebida no Pantanal: água, muita água, luz, claridade, rio, rios, homem, ave. Quantas aves! O mar veio depois do rio e dentro de uma concha que esconde o marulhar das ondas. Algo longínquo. A pedra, o fogo. Talvez a palavra bóia signifique canoa, elemento cultural, objeto fabricado pelo homem. Os índios usavam o fogo para desgastar a madeira, além de outras ferramentas, dando-lhe o formato desejado.

Um menino. A prole. A família. A procriação.

As mulheres e o sonhar com elas e com as pererecas, palavra que na linguagem chula significa o órgão genital da mulher.

Insetos. Moscas. Em março aparecem aos bandos. No Pantanal há miríades de insetos. E, finalmente, a chuva vindo do oeste.

**Caetano Veloso** compôs um poema intitulado “*Gênesis*”, onde conta a criação do mundo. Vamos analisa-lo:

### *GÊNESIS*<sup>167</sup>

e não havia nada  
nem gente nem parafuso  
o céu era então confuso  
e não havia nada  
mas o espírito de tudo  
quando ainda não havia  
tomou forma de magia  
espírito de tudo  
quando ainda não havia  
tomou forma de magia  
espírito de tudo  
pisando primeiro pulo  
tornou-se o verso e o reverso  
de tudo que é universo  
dando o primeiro pulo

---

<sup>167</sup> FRANCHETI, P.; PÉCOR, A. *Caetano Veloso*. Literatura comentada. São Paulo, Abril Cultural, 1981.p.72

é assim que passou a haver  
tudo que não havia  
tempo pedra peixe dia  
(...)

Para o eu lírico do poema de **Caetano Veloso**, a criação do mundo sugere a leitura da *Bíblia Sagrada*. No início era o caos. Nada havia. O céu era confuso. Mas, através da magia, o espírito de tudo deu o primeiro pulo, isto é, o primeiro passo, tornando-se o verso e o reverso de todos os universos. Creou o tempo, a pedra, o peixe, o dia. Passou a haver tudo que não existia.

A afirmação “tornando-se o verso e o reverso” pode ter vários significados. À primeira leitura, sugere que o espírito de tudo tornou-se dia, noite, água, fogo, enfim, o direito e o avesso de todos os elementos representados pelas antíteses. Porém, se focalizarmos a palavra “verso”, poderíamos também pensar no verbo, na palavra, na linguagem, na poesia. Neste caso, seria o inverso da afirmação de **Manoel de Barros**: “o mundo não foi feito em alfabeto senão em água e luz”. Para **Manoel de Barros**, a cosmologia teria sido contada por um índio. Este, é claro, vê a todo instante, no **Pantanal**, água, água, água e luz. Muita luz.

## 12 OS QUATRO ELEMENTOS

Os quatro elementos são os 'harmônios da imaginação'<sup>168</sup>.

**Gaston Bachelard**

Para os gregos, assim como para a maioria das tradições, os elementos são em número de quatro: **Água, Ar, Fogo e Terra**.

Segundo **Gaston Bachelard**, os quatro elementos fundamentam o que ele chama de 'imaginação material'

A imaginação material, essa espantosa necessidade de penetração que, para além das seduções da imaginação das formas, irá pensar a matéria, sonhar a matéria, viver na matéria ou então – o que vem a dar na mesma – materializar o imaginário.<sup>169</sup>

A árvore reúne os quatro elementos do Planeta:

1. **Terra** = através das raízes
2. **Água** = através da seiva bruta
3. **Fogo** = luz e energia solar (fotossíntese)
4. **Ar** = carbono + oxigênio (fotossíntese)

Além disso, ela liga os três níveis cósmicos:

1. **Mundo Celeste** = através dos galhos e folhas;
2. **Mundo Terrestre** = através do tronco preso às raízes;

---

<sup>168</sup> BACHELARD, Gaston. Apud CHEVALIER; Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 8.ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1982. pp362.

<sup>168</sup> BACHELARD, Gaston. Apud CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A Opus cit. p. 362

<sup>169</sup> BACHELARD, Gaston. Apud CHEVALIER; J.; GHEERBRANT, A. Opus cit. p.362.

3. **Mundo Subterrâneo** = através das raízes profundas.

Esses elementos e esses níveis aparecem entrelaçados na criação poética de **Manoel de Barros**, como, também, de outros poetas, sendo, às vezes, difícil focalizar apenas um deles.



## 12.1 TERRA

### 12.1.1 INVOCAÇÃO AO TATA-MAI-LAU

No vale do **Tigre e do Eufrates**, havia, entre os babilônios, o culto a **Ninhursaga**, a **Deusa-Mãe-Terra**, a '**Senhora Montanha**'<sup>170</sup> personificando o poder gerador de toda a natureza. Era considerada uma divindade viva, criadora dos aluviões nos pântanos e das terras inundadas pelos rios, na época das cheias.

A origem da vegetação é explicada pelo casamento entre **Ninhursaga** e **Ea**, o deus das águas. **Ea** era considerado como deus da sabedoria e da magia, pelo sábio movimento das águas, que caía do céu em forma de chuva, deslizava mansamente em forma de rio, infiltrando-se no subsolo ou refletindo os raios solares nas gotículas de orvalho.

O 'deus das águas' era adorado, também, porque servia como meio de comunicação e transporte.

Partindo deste mito sumério, da união de **Ninhursaga e Ea**, e deste com outras mulheres, chegamos à importância das deusas femininas, variantes da deusa-mãe, figura central de todas as religiões.

A **Terra-Deusa\_Mãe** surge também sob o nome de **Inanna** entre os sumérios e como **Ishtar**, entre os amorreus, os semitas e os assírios.

Na **Grécia**, era **Géia**, a **Magna Mater**, a **Grande Mãe**, ou **Mãe-Terra**. Em **Roma**, **Deméter**.

**Ruy Cinatti** dedica um poema à '**Senhora Montanha**' *Tata-Mai-Lau*:

*INVOCAÇÃO AO TATA-MAI-LAU*<sup>171</sup>

(fragmento)

2

Havia que ver

paisagem estática,

---

<sup>170</sup> GRAY, John. *Próximo oriente*. Lisboa, Portugal, Verbo, 1982.p.15. *Coleção Biblioteca dos Grandes Mitos e Lendas Universais*.

<sup>171</sup> CINATTI, Ruy. *Paisagens timorenses com vultos*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996. p.110.

drama jacente,  
trans-imanente  
à condição de Timor: vida e morte,  
o complexo praga-  
-retribuição  
agindo, destruindo, recorrendo  
da justiça alada.  
Espíritos em guerra pelos ares.  
Montes subindo  
muros inviáveis  
às mãos – invisíveis  
aos olhos – negação  
aos pés mortais.  
Ó Tata, avô  
dos montes agudos,  
mas acessível como uma colina.  
(...)  
Tata-Mai-Lau,  
onde primeiro nasceram gigantes  
antes do Dilúvio,  
onde depois cresceram as asas  
do homem livre!  
Pátria,  
Olho amargo de Deus, o seu enigma  
retributivo,  
que amarra os vivos  
ao Sol - poente!  
Olhar amargo,  
cão inclemente  
que morde e late!  
(...)

Em **Timor Leste**, há montanhas bem altas, como a **Hablai-Lau**, a **Matebian**, ambas com aproximadamente 2400m, e o **Tata-Mai-Lau** com 2963 m.

A religião natural dos timorenses está relacionada com a crença na justiça transcendente, que será posta em ação, mediante rituais, cerimônias, oferendas, pelo grito de guerra ou tão somente pela vontade individual devidamente expressa.

Todos os altos cimos do **Timor Leste**, entre os quais o **Tata-Mai-Lau**, são sagrados e por isso, misteriosos, atemorizantes e fascinantes.

**Tata-Mai-Lau**, em língua tétum, significa '**Pico do Avô**', na acepção do antepassado mais remoto, reúne os predicados negativos e positivos do conceito do sagrado. A montanha pode enviar uma praga, dependendo dos fatos ocorridos no lugar e, pode também, fazer a justiça, quando necessário.

Segundo **Ruy Cinatti**, em obra já citada, os predicados negativos aparecem nas expressões 'olhar amargo' = 'mau olhado' que aparece também como 'cão inclemente' = guerreiros, agentes da praga.

Entre os Sumérios – Acádios, o 'mau olhado' era representado nos pictógrafos por um olho e um cão.

O 'complexo praga' dos timorenses e o 'mau olhado', que é um de seus aspectos, dos mais freqüentes entre os timorenses, existe não só nos grupos étnico-lingüísticos do **Timor**, mas, também, entre povos tão afastados no tempo e no espaço, como no caso dos Sumérios.

A alusão aos 'gigantes', verso 2 da segunda estrofe, decorre de um mito em que os mesmos eram semelhantes aos **Titãs** da mitologia grega. Dizem os timorenses, que os túmulos, com proporções agigantadas, no sentido do comprimento, pertencem a eles. São muitas as analogias entre os mitos timorenses com os mitos gregos e semitas, como os relatados acima.

A verdade é que a '**Senhora Montanha**' dos mitos mesopotâmicos, aparece aqui no **Timor** como uma divindade também, que cuida, protege os timorenses, mas que pode castiga-los.

Temos que observar que o **Tata-Mai-Lau**, a montanha, é o **Pico do Avô**, sendo, portanto, considerada a ancestral do homem.

## 12.2 ÁGUA

Os significados simbólicos da água reduzem-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação e centro de regeneração, segundo **Chevalier e Gheerbrant**.<sup>172</sup>

O *Rig Veda* exalta as águas porque trazem vida, força, pureza, não só em relação ao corpo como também ao espírito.

Na **Ásia**, a água representa a origem da vida, a regeneração corpo-espírito, é símbolo da fertilidade, da pureza, da sabedoria, da graça e da virtude.

Entre os hindus, a água é matéria-prima, a '**Prakrit**'. "Tudo era água", dizem os textos hindus. No *Gênesis*, "o **Espírito de Deus** pairava sobre as Águas".

A noção de águas primordiais, de oceano das origens, é quase universal. Na **Polinésia**, e a maior parte dos povos austro-asiáticos coloca na água o poder cósmico.

Entre os chineses, a água, oposta ao fogo, é 'yin'. Corresponde ao norte, ao frio, ao solstício do inverno. à cor negra, ao trigramas 'K'na', que é o abissal. Mas, por outro lado, a água está ligada ao raio, que é fogo. Na alquimia interna da **China**, o banho e a lavagem poderiam ser considerados de natureza ígnea. O mercúrio alquímico, que é água, é, às vezes, considerado como água ígnea.

A **Palestina** é uma terra de torrentes e de fontes. Os rios são agentes de fertilização de origem divina, as chuvas e o orvalho trazem consigo a fecundidade.

Dos símbolos antigos da água como fonte de fecundação da terra e de seus habitantes passaremos aos símbolos analíticos da água como fonte de fecundação da alma: a ribeira, o rio, o mar representam o curso da existência humana e as flutuações dos desejos e dos sentimentos, segundo **Chevalier e Gheerbrant**, em obra citada.

A água é símbolo das energias inconscientes, das virtudes informes da alma, das motivações secretas e desconhecidas

---

<sup>172</sup> CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 8.ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1994. p.15.

## 12.2.1 MUNDO PEQUENO

Há sempre um menino no centro-do-mundo do **Pantanal**. No poema intitulado *Mundo Pequeno*<sup>173</sup>, **Manoel de Barros** descreve sua casa, próxima ao rio:

I

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

Neste poema, o eu lírico descreve o seu centro, seu paraíso, como uma casa que dava as costas para o rio.

No meio de formigas e roseiras, o menino de olhos azuis, ou que ama o azul do céu, brinca com suas latas encantadas.

E, “Quando o rio está começando um peixe, / ele me coisa. Ele me rã. Ele me árvore”.

---

<sup>173</sup> BARROS, Manoel. *Livro das ignoranças*. 3.ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1994. p.77.

Uma das traduções possíveis dos versos acima, seria assim: “Quando o rio começa a mostrar um peixe, isto me emociona. Eu me transformo em rã. Eu me transformo em árvore.

A tradução torna-se difícil porque o poeta transforma substantivos, coisas, rã, árvore, em verbos e ficamos sem saber exatamente as ações. Porém, o que importa é que o rio = as águas provocam no sujeito lírico tal encantamento que ele é capaz de se transformar em rã e em árvore. Em um animal e em um vegetal, demonstrando a força geradora de vida da água.

A fecundidade simbolizada pela água faz surgir naquele pequeno mundo vários seres como: aves, besouro, formigas, roseiras, árvores, peixes, rã e o ocaso, o final do dia, deixando o horizonte em brasas.

No último verso, a música, representada pela palavra ‘flauta’ vai inverter os ocasos, talvez transformando o anoitecer em um amanhecer, o começo do dia, o começo da vida, invertendo o ciclo vida/morte em morte/vida, onde o ocaso representaria a morte.

## 12.2.2 O LAGO YACI-UARUÁ

No coração da **Floresta Amazônica**, canta a *Ópera Poranduba*,<sup>174</sup> enfeitado pelas fontes do **Rio Jamundá**, na **Serra Yacitaperê**, uma jovem **Ikamiaba** deslumbra-se ao aproximar-se das margens do **Lago Yaci-Uaruá**, o **Espelho da Lua**.

“-O silêncio do Santuário Sagrado, uma vez por ano, é preenchido pelos cantos e rituais das Ikamiabas, as temidas Amazonas ou mulheres sem marido. Sua morada são as serras, e jamais deixam de celebrar, como dos mais remotos tempos tinha sido prescrito, a Grande Festa de Consagração à Deusa Lua e Mãe do Muiraquitã, morador das regiões secretas do lago. As próprias águas aquietam-se ao verem-se rodeadas pelas formosas jovens de longas e negras cabeleiras. Elas, sempre tão disciplinadas e adestradas cavaleiras-guerreiras, pareciam outras. Corriam em algazarra, vibrantes, elétricas. (...) Chegou o momento único. A grande noite da Lua Cheia, quando a Yara de cabelos verdes, vinda das águas do Rio Amazonas, doa suas fantásticas pedras esmeraldas. A doce voz entoava a Balada das Águas louvando as corredeiras, as cascatas, as fontes, as águas abissais, os seres aquáticos”<sup>175</sup>.

(...)

“Falam as Ikamiabas:

Yaci-Lua, Fada das Águas

Engastada está, Diamante

No Umbigo do Firmamento!

---

<sup>174</sup> GÓES, Lúcia Pimentel. Texto. VILLANI- CÔRTEZ, Edmundo. Música. *Ópera Poranduba*. São Paulo, Editora do Brasil, 1998.p.19.

<sup>175</sup> Idem, *Ibidem*. 19.

O Silêncio Desconhecido  
Coroa nossa Rainha.  
Borbulhar de pétalas aquosas,  
Botão oferta, abre-se!  
Flor Translúcida,  
Milhares de verdes gotas!

Fala Yaci-Lua, Fada das Águas!

Sorriso Abóbada Celeste,  
Veste de Prata-Verde  
Nossa Rainha Aquática!

Fala Yara:

Em Flor de Carne, abre-se  
O Coração das Guerreiras,  
Minhas Ikamiabas!

Falam Ikamiabas e Yaci-Mãe:

Derrame  
A chuva de gotas verde,  
Força-Poder dos Viventes  
Da Floresta Verde-Prata!

Fala Yara:

Mergulhem, guerreiras!  
Cortem o cristal d'água,  
Com mãos erguidas,  
Mostrem os talismãs,



De Magia esculpidos!”<sup>176</sup>

O momento almejado é alcançado pelas **Amazonas**. Cada uma delas traz nas mãos, os **Muiraquitãs**, em grande variedade de formas. Felizes, partem, em busca dos valentes guerreiros que, acorrem sôfregos.

**Amazona e Guerreiro** repetem o momento primordial: “Sereis dois em um só corpo”. Acariciando-se, mutuamente, ritmados pelo amor-paixão, a **Amazona** oferece ao seu bem-amado o amuleto.

Cada **Muiraquitã**, ícone de um animal, transfere suas qualidades a cada guerreiro. Um terá a força e a agilidade da onça; outro, ganhará a astúcia da raposa, ou o olhar sábio dos mochos, ou a esperteza da lebre.

Depois do ritual amoroso, cada um volta ao seu lugar de origem.

---

<sup>176</sup> GÓES, Lúcia Pimentel. Texto. VILLANI- CÔRTEZ, Edmundo. Música. *Ópera Poranduba*. São Paulo, Editora do Brasil, 1998.pp.20,21.

### 12.2.3 RIMANCE<sup>177</sup> DE IRABERE

Há uma lenda sobre a ribeira de **Irabere**, que tem sua nascente na montanha **Huato-Carbau**, que **Ruy Cinatti**, poeta português, immortalizou em um longo poema, quando estava em **Timor Leste**:

#### *RIMANCE DE IRABERE*<sup>178</sup>

(fragmento)

(...)

Dizem eles – a Irabere,  
ribeira da Costa Sul,  
foi nos tempos que lá vão  
do mito dador de vida  
veículo de uma mulher  
conformada a uma serpente  
amiga de comer homens  
que por acaso ou com intenção  
se abeirassem da nascente

(...)

A Irabere – dizem eles  
ou sou eu que neles me invento –  
ribeira da Costa Sul,  
atraiu a si um homem  
que nas águas se banhava  
e devorou-o de um trago  
mesmo à boca da nascente.

---

<sup>177</sup> Romance ou rimance. Do Provençal romans, do Latim romanice. 1. Composição poética tipicamente espanhola, de origem popular, autoria não raro anônima e temática lírica ou / e histórica, geralmente, em versos de sete sílabas e corresponde, até certo ponto, à balada medieval; 2. composição em prosa., segundo Massaud Moisés. In: *Dicionário de termos literários*. São Paulo, Cultrix, 1988. p.451.

<sup>178</sup> CINATTI, Ruy. *Paisagens timorenses com vultos*. Lisboa, Portugal, Relógio D'Água, 1996. pp.96-101.

Dizem eles, que a Irabere,  
Já então mulher-serpente,  
vomitou, passados meses,  
um homem feito de orvalho,  
como o orvalho evanescente,  
e chorou um dia inteiro  
revestida em arco-íris,  
por ter dado à luz um homem  
promovido a lauto chefe  
em terra a leste extensiva.

(...)

Um homem feito de orvalho  
é sem par na história antiga.  
Vai e vem com o vento vário,  
dá origem a vero enigma.

(...)

Ultrapassei a ribeira,  
Detive a contemplação  
No panorama curioso,  
Atraente, por vistoso,  
Das plantas em profusão.  
Colocássias imponentes,  
Dita 'orelha-de-elefante'  
Ou 'inhame-do-egito',  
Folhas de verde-diamante,  
Lustrosas – veludo-vítreo-  
Contrastavam renascentes  
À trama de tons urdida  
Pelos troncos cor de cobre,  
Pelos antúrios, pela sálvia  
-flores pintadas de rubro  
como a nobre flor do hibisco-,  
ainda pelo caládio  
-fino limbo carminado

debruado a claro verde-,  
por fetos e lycopódios,  
pelas ninféias à tona de água  
e nenúfares aparentes.  
.(...)

Na lenda sobre o homem de orvalho, a ribeira-mulher-serpente, apaixonou-se por um homem que nas águas se banhava. (No mito de **Narciso**, o sexo das águas aparece invertido. O rio, com grande energia sexual, engravida a mãe de **Narciso**, que nas margens passeava)

E, com muita paixão devorou-o e, após alguns meses, nasce o homem de orvalho.

O orvalho desce dos céus mais elevados. Segundo **Gaston Bachelard**<sup>179</sup>, citando **Henry de Rochas**<sup>180</sup>:

“a chuva vem da condensação dos vapores, ‘mas as (águas realmente) celestes vêm em forma de orvalho, que os verdadeiros filósofos chamam suor do Céu e saliva dos Astros: o Sol é seu pai, e a Lua sua mãe’. Eis-nos assim imediatamente postos diante dos caracteres cósmicos de uma substância do universo”

Sabemos que o orvalho aparece com a umidade da atmosfera que se forma em gotículas, principalmente, à noite, sobre superfícies frias, como as folhas das plantas. E, como era evanescente, transparente como cristal, o homem-de-orvalho, deveria evaporar-se. Mas não foi o que aconteceu. Tornou-se homem importante na comunidade.

A água-mulher-serpente era de rara beleza, com o poder de seduzir o macho e procriar. Quando a serpente surgia, o sol explodia em infinitas pedrarias. Suas escamas douradas brilhavam translúcidas e ficavam paradas, no ar, espargindo perfume.

---

<sup>179</sup> BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo, Martins Fontes, 1991.p.259.

<sup>180</sup> ROCHAS, Henry de. *La physique reformée la contenant la réfutation des erreurs populaires et le triomphe des vérités philosophiques*. Apud. BACHELARD, Gaston. Opus cit. p. 259.

A fertilidade, a fonte de vida, a graça simbolizadas pela água, não ficam só no nascimento do homem-de-orvalho. Há uma flora exuberante às margens da correnteza despencando da montanha: orelha-de-elefante, antúrios, flores rubras, caládio, com folhas vermelhas debruadas de verde, ninféias e nenúfares. Toda a força da natureza, das águas e da mulher estão reunidas nesta lenda timorense. O homem de orvalho e a ribeira, sua mãe, demonstram o caráter fluido da água e o ciclo: água, vapor d'água, orvalho, vapor d'água, orvalho e, assim por diante, subindo e descendo do **Mundo Terrestre** ao **Celeste** e do **Celeste** ao **Terrestre**, ainda ao **Subterrâneo**, com a chuva.

Há um texto de **Guimarães Rosa**, em *Ave, Palavra*, intitulado Ao Pantanal, onde o escritor descreve o **Pantanal de Mato Grosso**. A fecundidade das águas, apontada pela luxuriante flora e fauna, faz-nos lembrar a *Ribeira Irabere*, de Ruy Cinatti.

**Guimarães Rosa**<sup>181</sup> assim descreve o **Pantanal**:

(...) Aquilo não existe. É o dilúvio...” (...) Como a cheia geral insiste, léguas de água bloqueiam o Pantanal. (...) Atravessa-se enviesadamente o (rio) Paraguai, buscando a foz de seu afluente – o Taquari, oliva. Cortamos densos camalotes de guapés, pequeno mar-de-sargaços. Um biguatinga longo-voa, seu pai, seu irmão, sempre um. Anhumas se despencam e ressobem, bradam, suspendem-se em espiral, donas do que querem. Martins-pescadores, súbito azul, em grupos, mais verdes que azuis, gritando de matraca e aparando com tesoura cada aquática ruga.

(...) Deixamos o Taquari, desladeamos por um corixo. Cada coqueiro carandá é escudo e lança. (...) Varam o ar caturritas: explosão de verde e gritos, periquitos. Um jacaré se ronha gordo ao sol, bocarra franca.

(...) Subnível, suportando o fundo, presas no mergo lúcido, toda uma flora alagã de irmãs ninfas: a ‘lagartija’, trama de coral, sangues hastes que se inclinam, expondo à tona em estendal curto um milflorir vivo jalde; a ‘batatinha-da-praia’, salvando acima as estrelas de leite das campânulas; a ‘erva-de-bicho’, velvo zinhavre, às vezes, rosada,

---

<sup>181</sup> ROSA, Guimarães João. *Ave, palavra*. 3.ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.pp.179, 180.

afogada, linda; outra, esfio de geléias, folhas em bolas de esponja, mole meio erguer de florestas minúsculas, instantaneamente brancas; outra, latejante, pulul, espalhado trevo pálido; a 'orelha-de-onça, pão de ervilha, nata, colado véu de musgo claro, que oscila. (...) É um jardim merso, mágico, submerso. Ilhas de flores, que bebem a lisa luminosidade do estagno. E cores: bluo, belazul, amarelim, carne-carne, roxonho, sobre-rubro, rei-verde, penetrados violáceos, rosa-roxo, um riso de róseo, seco branco, o alvor cruel do polvilho, aceso alaranjo, enverdes, ávidos perverdes, o amarelo mais agudo, felflavo, felflóreo, felfo, o esplâncnico azul das uvas, manchas quentes de vísceras. Cores que granam, que geram coisas – goma, germes, palavras, tacto, títlo de pálpebras, permovimentos. (...) De que abismos nascemos, viemos? Mas no princípio era o querer de beleza. No princípio era sem cor.

**Nilce Sant'Anna Martins**,<sup>182</sup> em sua obra *O léxico de Guimarães Rosa*, explica os seguintes vocábulos:

Alagã. ND. (não dicionarizado). Alagado, própria de lagoas.

Bluo. ND. Azul. De blue (ing.), bleu (fr.), blu (it.).

Camalote. Ilha flutuante que desce os rios, formada de plantas aquáticas.

Corixo. Canal por onde as águas das lagoas, dos brejos ou dos campos baixos se escoam para os rios.

Esplâncnico. ND. Do grego 'splagehnikós' = relativo às vísceras, através do latim. Adjetivação insólita.

Felflavo: ND Amarelo como bile. Composto de fel (bile) + flavo (amarelo, louro). Felflavo = felflóreo = felfo.

Mergo. ND. Fundo. Abismo. Do latim mergere, submergir, afundar. Neologismo erudito.

Merso. ND. Imerso, submerso. Do latim 'mergere'.

Orelha-de-onça. Subarbusto do cerrado, de folhas arredondadas e peludas com grossos tubérculos.

---

<sup>182</sup> MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo, Edusp, 2001.

Permovimento. ND. Movimento.  
Perverde. ND. Cor verde intensa.(prefixo per - intensificador)  
Pôo. ND. Orelha-de-onça. Sentido incerto.  
Pulul: ND. Forma reduzida de pululante, de efeito mais musical..  
Tlitlo: ND Piscar. Sugere o rápido movimento das pálpebras.  
Velvo. ND. Aveludado. Adaptação do inglês 'velvet' = veludo.

Vamos à comparação dos textos:

1. **Manoel de Barros:** *Mundo Pequeno*
2. **Lúcia Pimentel Góes:** *O Lago Yacy-Uaruá*
3. **Ruy Cinatti:** *Rimance de Irabere*
4. **Guimarães Rosa:** *Ao Pantanal*

No poema de **Manoel de Barros**, a fecundidade, simbolizada pela **Água** faz brotar, no 'Pequeno Mundo', vários seres: formigas, besouros, árvores, peixes, rã e o ocaso, o final do dia. O som da flauta, a música, invertendo os ocasos.

Na *Ópera Poranduba*, texto de **Lúcia Pimentel Góes**, estão presentes a fecundidade, representada pelo amor-paixão das **Ikamiabas** pelos guerreiros, gerando filhos, como o poder das Águas do Lago, que guardam as **Muiraquitãs**, amuletos em pedra verde, representando vários animais e suas qualidades. Estas serão transferidas aos guerreiros, durante o encontro amoroso, no momento em que recebem as pedras. A música surge, também, nos cantos durante os rituais das Ikamiabas.

No *Rimance de Irabere*, de **Ruy Cinatti**, a fecundidade aparece, tanto no amor-paixão das próprias águas da ribeira-serpente-mulher pelo bem-amado, gerando o homem-de-orvalho, como na luxuriante vegetação. Toda a força da Natureza, das Águas e da Mulher.

Há muita semelhança entre os textos de **Ruy Cinatti e o de Guimarães Rosa**.

### **Ruy Cinatti:**

“plantas em profusão / Colocásias imponentes, / Dita ‘orelha-de-  
elefante’/ Ou ‘inhame-do-egito’, / Folhas de verde-diamante, / Lustrosas  
– veludo-vítreo.”

### **Guimarães Rosa:**

A ‘orelha de onça’, do **Pantanal**, subarbusto do cerrado, com folhas arredondadas e peludas com grossos tubérculos, assemelha-se à “ ‘orelha-de-  
elefante’ou ‘inhame-do-egito’, com folhas de verde-diamante, lustrosas – veludo-  
vítreo.” de **Ruy Cinatti**.

**Guimarães Rosa** usa a expressão “velvo (aveludado) azinhavre”. Azinhavre é a camada verde de hidrocarboneto de cobre que se forma nos objetos de cobre expostos à umidade. Seria um verde azinhavrado. No texto de **Ruy Cinatti**, também, há a presença do cobre, “trancos cor de cobre”, embora a cor dos troncos assemelha-se aos tons do marrom.

**Ruy Cinatti** também descreve as cores da flora às margens da Ribeira de Irabere:

“À trama de tons urdida, pelos troncos cor de cobre, pelo caládio, com limbo cor de carmim, debruado a claro verde, pelos antúrios, pela sálvia -flores pintadas de rubro-, pelas ninféias e nenúfares à tona de água”.

### **Guimarães Rosa:**

“Colado véu de musgo claro, que oscila. (...) E cores: bluo, belazul, amarelim, carne-carne, roxonho, sobre-rubro, rei-verde, penetrados violáceos, rosa-roxo, um riso de róseo, seco branco, o alvor cruel do polvilho, aceso alaranjo, enverdes, ávidos perverdes, o amarelo mais agudo, felflavo, felflóreo, felfo, o esplâncnico azul das uvas”

Em *Ao Pantanal* e em *Rimance de Irabere*, **Guimarães Rosa** e **Ruy Cinatti** reúnem **Van Gogh**, **Monet**, **Matisse** e outros que, usando seus pincéis, jogam ‘milcores’, ‘milnuances’ na tela, deixando a luxuriante flora do **Pantanal** e de **Timor**



**Leste** registrados para sempre. De lá, das águas, da luxuriante vegetação, mulheres-serpentes devorarão homens, gerando filhos-de-orvalho. De lá, nasceram e nascerão as **palavras** que os poetas e os escritores esperam. Citando novamente, **Guimarães Rosa:**

“Cores que granam, que geram coisas – goma, germes, **palavras**” (...)

## 12.2.4 COBRA DE VIDRO

**Manoel de Barros** é uma ilha cercada de águas do **Pantanal** por todos os lados. E a presença da água é muito forte em sua obra. Por trás de sua casa “a cobra de vidro” passava, fertilizando sua mente, juntamente com a lama, o lodo que surgia do casamento do deus-água com a deusa-terra.

XIX

O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa  
Era a imagem de um vidro mole que fazia uma  
Volta atrás da casa.

Passou um homem depois e disse: Essa volta  
Que o rio faz por trás de sua casa se chama  
Enseada.

Não era mais a imagem de uma cobra de vidro  
Que fazia uma volta atrás de casa.

Era uma enseada.

Acho que o nome empobreceu a imagem.<sup>183</sup>

Na região luxuriante de flora e fauna, pululava a vida cheia de sol e alegria. Lá estava: o menino e a água; o menino e a formiga; o menino e a manhã; o menino e a rã, o menino e a tarde; o menino e a noite; o menino e o ciclo vida / morte.

Em outro poema o poeta reitera a imagem do rio-cobra:

VI

Escuto o meu rio:  
é uma cobra  
de água andando  
por dentro de meu olho

A imagem da serpente ligada ao rio, como vimos no Rimance de Irabere de Ruy Cinatti, volta nestes dois poemas de Manoel de Barros.

O rio é 'cobra-de-vidro', é 'cobra-de-água', é serpente que passa atrás de sua casa.

Porém, no segundo poema, ocorre um fato inesperado: a imagem do rio-serpente aparece invertida. O rio passando dentro dos olhos do sujeito lírico e não o que estamos acostumados: os olhos do sujeito enxergando o rio-cobra.

**Magritte**, em 1935, pintou uma tela intitulada *O espelho falso*, **Fig.6**. Nela há um olho que reproduz um céu azul com nuvens brancas. Dizem que o olho é o espelho da alma. Mas, no quadro de **Magritte**, acontece o inverso. O olho hiperdimensionado, reflete o que está fora: o céu com nuvens.

O mesmo acontece no poema de **Manoel de Barros**: o rio de cobra é que anda dentro do seu olho.

---

<sup>183</sup> BARROS, Manoel. *O livro das ignoranças*. 3.ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1994. p.27.

## 12.2.5 MUNDO RENOVADO

Os olhos do homem/menino pantaneiro dizem:

*Mundo renovado*<sup>184</sup>

(...)

Nos pátios amanhecidos de chuva, sobre excrementos meio derretidos,  
a surpresa dos cogumelos!

Na beira dos ranchos, nos canteiros da horta, no meio das árvores do  
pomar, seus branquíssimos corpos sem raízes se multiplicam.

O mundo foi renovado, durante a noite, com as chuvas.

(...)

Incrível a alegria do capim. E a bagunça dos periquitos! Há um eferver  
de insetos por baixo da casca úmida das mangueiras.

(...)

Alegria é de manhã ter chovido de noite! As chuvas encharcaram tudo.

Que “Alegria é de manhã ter chovido de noite! As chuvas encharcaram tudo”. Este último verso reúne toda a felicidade do sujeito lírico ao ver a chuva cair! O casamento da **Terra-Mãe** com o deus Água. Os cogumelos multiplicando-se, o mundo renovado, a alegria do capim, a algazarra dos periquitos, os insetos em uma efervescência debaixo das cascas da mangueira. Terra e água, o lodo mágico de **Osíris** fazendo fértil as margens do **Nilo**!

**Guimarães Rosa**, em *Grande sertão: veredas*, deixa vazar seu amor pelo rio **Urucuia**:

“Ah, o meu Urucuia, as águas dele são claras certas. (...)Rios bonitos são os que correm para o norte, e os que vêm do poente – em

caminhos para se encontrar com o sol. E descemos num pojo, num ponto sem praias, onde essas altas árvores – a caraíba-de-flor-roxa, tão urucuiana. E o folha-larga, o aderno-preto, o pau-de-sangue; o pau-paraíba, sombroso. O Urucuia, suas abas. E vi meus Gerais!<sup>185</sup>

O **Urucuia**, o deus água, o deus da fecundidade vai deixando as margens floridas: flor roxa, pau-de-sangue, aderno preto e as sombras, a frescura e o perfume do grande rio.

---

<sup>184</sup> BARROS, Manoel. *O livro das pré-coisas*. 2.ed., Rio de Janeiro, Record, 1985. p.29.

<sup>185</sup> ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.p.297.

## 12.3 AR

### 12.3.1 RENÚNCIA

O elemento **AR** é simbolicamente associado ao vento, ao sopro. Representa o mundo sutil, intermediário entre o céu e a terra. O ar é um símbolo sensível do mundo invisível, um móbil universal, segundo **Chevalier e Gheerbrant**<sup>186</sup>. O ar é o meio próprio da luz, do vôo, do perfume, da cor, das vibrações interplanetárias, é o elo de ligação entre o mundo celeste e o terrestre.

O vento, o ar em movimento é sinônimo de sopro, do espírito.

Renúncia é o título de um poema de **Cecília Meireles**, onde uma flor desprende-se da árvore-mãe e vai desenhando no ar seu vôo:

#### *RENÚNCIA*<sup>187</sup>

RAMA DAS MINHAS árvores mais altas,  
deixa ir a flor! que o tempo, ao desprende-la,  
roda-a no molde de noites e de albas  
onde gira e suspira cada estrela.

Deixa ir a flor! deixa-a ser asa, espaço,  
ritmo, desenho, música absoluta,  
dando e recuperando o corpo esparso  
que, indo e vindo, se observa, e ordena, e escuta...

Falo-te, por saber o que é perder-se.  
Conheço o coração da primavera,  
e o dom secreto do seu sangue verde,  
que num breve perfume existe e espera.

---

<sup>186</sup> CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 8.ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1994.

<sup>187</sup> MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1986. p.102.

O poema tem início no **Mundo Celeste**, entre os ramos das mais altas árvores, onde há uma flor. O sujeito A pede aos ramos que deixem ir a flor, rodopiando na noite e na alvorada, flutuando no espaço celeste onde a estrela brilha.

O sujeito **A** fala ao sujeito **B**, **sabedor do perder-se**, comparando-se com a flor. Conhece o coração da primavera, o dom de seu sangue verde, cheio de esperança, que existe e espera num breve perfume.

O sujeito **A** confessa ter vertido para infinitos desamparos a flor dos instantes mais amargos: tudo que havia em seu pensamento, suas emoções. A flor jaz no abismo, dada ao vento, chegando ao **Mundo Subterrâneo**.

Na realidade, a flor atravessa os três níveis, saindo do **Mundo Celeste**, dos mais altos ramos, vai flutuando, pra lá, pra cá, voando, sendo asa, espaço, ritmo, desenho, cor, música, dando, recuperando o corpo esparso, e, enquanto baila no ar, observa, ordena e escuta. Passa pelo **Mundo Terrestre**, vai descendo até chegar ao abismo, ao **Mundo Subterrâneo**.

A flor dos momentos de amargura, fruto de suas emoções, desce do **Mundo Celeste** ao **Subterrâneo**, porque, enquanto flor de primavera, cheia de esperanças, de alegria, está mais perto do plano divino. À medida que vai se transformando em flor de amargura, vai descendo para o nível mais baixo, cheio de tristeza e escuridão.

## 12.4 FOGO

### 12.4.2 PORANDUBA

“Se tudo o que muda lentamente se explica pela vida, tudo o que muda velozmente se explica pelo fogo”, diz **Gaston Bachelard**<sup>188</sup>.

“O fogo é o ultravivo. O fogo é íntimo e universal. Vive em nosso coração. Vive no céu. Sobee das profundezas da substância e se oferece como um amor. Torna a descer à matéria e se oculta, latente, contido como ódio e a vingança. Dentre todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa no Inferno. É doçura e tortura. (...) É um deus tutelar e terrível, bom e mau. Pode contradizer-se, por isso, é um dos princípios de explicação universal”.<sup>189</sup>

Na *Ópera Poranduba*<sup>190</sup>, o **Bom Língua**, o **Senhor da Fala** apresenta-se com olhos de ver o Passado, o Presente e o Futuro.

No centro do terreiro, em volta da fogueira, os ouvintes, sentados em enorme círculo mágico, preparam-se para ouvir o contar dos acontecimentos.

O **Poranduba** conta o Bem, os Benefícios, os feitos das Entidades Protetoras. O **Maranduba** fica com o outro lado: o das forças maléficas, destruidoras, incontroláveis.

O **Bom Língua** ou **Poranduba** com voz troante canta:

---

<sup>188</sup> BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo, Martins Fontes, 1994.p.11.

<sup>189</sup> Idem, *Ibidem*. pp.11,12.



“O Fogo é filho da Madeira  
Mas, antes de ser o Filho do Tronco,  
O Fogo é filho do Homem!”

Começa, então, a contar a ESTÓRIA DE QUANDO MUITA COISA NÃO ERA...

“Quando ainda NÃO ERA, Kanassa saiu à procura da SEMENTE DO FOGO. Para os índios, FOGO NÃO ERA. Sendo ele um índio muito prevenido, para não ser engolido pela escuridão, levou na mão um vagalume; quando o sono pesou nos seus olhos, deitou-se e ajeitou o vagalume, pertinho dele, no chão. Acocorado esquentou-se um tanto na luz verde do pirilampo. Até os fogos-fátuos aproximam-se rápidos gostando do clarãozinho do bichinho de rabo acende-apaga.

Kanassa acordou e seguiu viagem”<sup>191</sup>

Resumidamente, o resto da estória é o seguinte:

‘Kanassa foi andando, andando, conversou com o Mutum, com o jacarezinho Cuiará, chegando a casa de sua prima Saracura, sempre gritando que estava à procura do fogo.

Saracura contou-lhe que o dono do Fogo era o Ugúvu-Cuengo ou Urubu-Rei, um urubu comum, porém de grande tamanho, além de possuir duas cabeças. Para captura-lo, teria que matar um veado, esconder-se embaixo de sua unha e esperar. Quando o Ugúvu-Cuengo chegasse para comer o veado, agarraria sua perna e, assim, ficando até que o urubu lhe entregasse o Fogo.

Assim foi feito. Preso por uma perna, o Ugúvu-Cuengo pediu a seu filho que fosse buscar o Fogo, lá no céu. O pássaro-filho obedeceu, trazendo o Fogo amarrado numa embira de pindaíba. O Urubu-Rei

---

<sup>190</sup> GÓES, Lúcia Pimentel. Texto; VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo. Música. *Ópera Poranduba*. São Paulo, Editora do Brasil, 1998.

<sup>191</sup> Idem, *Ibidem*. p.7.

entregou-o a Kanassa que, libertando o Ugúvu-Cuengo, rapidamente, leva o Fogo para sua gente’.

Na *Mitologia Grega*, **Prometeu**<sup>192</sup> roubou o **Fogo** de seu primo **Zeus** para entrega-lo aos homens. Foi por amor aos seres humanos que **Prometeu**, filho do **Titã Jápeto**, enganou duas vezes seu famoso primo, filho de **Crono**. Primeiro, em **Mecone**, durante um sacrifício solene, dividiu um boi em duas partes: de um lado, colocou a carne e as entranhas do animal, cobrindo-as com a pele. Do outro, os ossos, cobrindo-os com gordura. Deixou que **Zeus** escolhesse a sua parte. Seu primo escolheu a parte com gordura, deixando a outra para os homens. Quando descobriu que só havia ossos, ficou com ódio de **Prometeu** e dos mortais. Para os punir, deixou de enviar-lhes o **Fogo**. **Prometeu** auxiliou-os mais uma vez. Roubou algumas SEMENTES DE FOGO ‘à roda do Sol’ e levou-as para a Terra, escondidas num caule de férula<sup>193</sup>.

**Zeus**, castigou aos mortais, enviando-lhes **Pandora**, linda e curiosa mulher, com uma caixa, onde estavam todos os males. Quanto a **Prometeu**, prendeu-o com grilhões de aço no alto do **Cáucaso** e determinou que uma águia fosse arrancando pedaços de seu fígado, que se renovava, incessantemente.

Na *Ópera Poranduba*, **Kanassa**, o índio, passa por duas provas. A primeira: matar um veado. A segunda: segurar o **Urubu-Rei** por uma perna. Porém, nem **Kanassa**, nem os índios da tribo são castigados.

No mito da *Mitologia Grega*, **Prometeu** passa, também, por dura prova: roubar ‘Sementes do Fogo’. Consegue fazê-lo, mas **Zeus** impõe severas punições a **Prometeu** e aos homens.

---

<sup>192</sup> GRIMAL, Pierre. Dicionário de Mitologia Grega e Romana. 2.ed., Rio de Janeiro, Bertrand Russel, 1993.pp.396, 397.

<sup>193</sup> Férula: gênero de plantas umbelíferas, providas de rizoma, como a batata-doce e a cenoura.

## 12.4.1 CLARA

Segundo o **I-Ching**, o fogo corresponde à cor vermelha, ao verão e ao coração. O fogo simboliza as paixões, o amor e a ira, principalmente.

Os ritos de purificação pelo fogo, em geral, ritos de passagem, são comuns nas culturas agrárias.

No *Popol-Vuh*, os Heróis Gêmeos, deuses do milho, morrem queimados na fogueira e depois renascem como brotos de milho.

No **Brasil**, entre os índios **Cauaiua – Parintintim**, no vale do **Rio Madeira**, afluente do **Amazonas**, há uma narrativa de uma velha índia que apanhava castanhas, reafirmando a idéia da fertilidade da terra, quando recebe o corpo de um ser humano, após ser queimado.

Segundo **Nunes Pereira**<sup>194</sup>, uma velha índia conseguia apanhar castanhas com a ajuda de uma cobra. Seus netos, descobrindo este segredo, mataram a cobra, quando esta subia pelo tronco da castanheira. Morta a cobra, morta a velha índia. Os netos fizeram uma fogueira e jogaram o corpo da avó bem no meio do fogo. Sobraram apenas cinzas.

Tempos depois, quando voltaram à floresta, no lugar onde tinham feito a fogueira, havia uma roça de milho, banana, cará, mandioca e mamão.

Quando olharam para a castanheira, viram que o corpo da cobra transformara-se em grosso cipó, descendo até o chão.

Nesta narrativa, além da fecundidade da terra, que foi trazida pelo corpo incinerado da velha índia, temos, também, o aparecimento de uma nova espécie vegetal: o cipó, trazido pela morte da cobra.

Na criação poética de vários autores, notamos a presença do **FOGO** na figura de nossa estrela maior: o **SOL**.

---

<sup>194</sup> PEREIRA, Nunes. *Moronguetá – um Decameron indígena*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/Mec, 1980.pp.590-1.

**Caetano Veloso**, em canção de sua autoria, *CLARA*, narra a estória de uma jovem pura que sonha com seu amor. Nesta canção, o elemento **FOGO**, o **SOL**, ilumina o cenário:

*CLARA*<sup>195</sup>  
(fragmento)

quando a manhã madrugava  
calma  
alta  
clara  
clara morria de amor

facas de ponta flor e flor  
cambraia branca sob o sol  
cravina branca amor  
cravina amor  
cravina e sonha

a moça chamada clara  
água  
alma  
lava  
alva cambraia ao sol  
galo cantando cor e cor  
pássaro preto dor e dor  
um marinheiro amor  
distante amor  
a moça sonha só  
um marinheiro sob o sol  
onde andará o meu amor

---

<sup>195</sup> FRANCHETTI, Paulo; PÉCORÁ, Alcyr. *Caetano Veloso. Leitura Comentada*. São Paulo, Abril Educação, 1981.p.49.

onde andar  o meu amor  
no mar amor  
(...)  
faca de ponta dor e dor  
cravo vermelho no lençol  
cravo vermelho amor  
cravina e galos  
(...)  
clara  
alma tranqüila de dor.

Nesta cano de **Caetano Veloso**, o sol está o tempo todo jorrando luz sobre o cenário, trazendo ao leitor a idéia de luz, de claridade, de branco, de pureza, a partir do título: *Clara*.

O poema tem início com o amanhecer, a chegada do dia. Em seguida, a personagem Clara, "morre de amor", isto é, apaixonada, está pensando no seu amado.

No meio de tanta claridade, surgem as palavras /faca de ponta/ flor e flor/ prenunciando algo ruim que poderá acontecer para Clara, menina-flor.

Na mesma estrofe, as palavras cambraia branca/ cravina branca/ amor/ sugerem que Clara, jovem e pura espera pelo homem de seus sonhos.

Na terceira estrofe, as palavras /Clara/  gua/ /alma/ e /lava cambraia no sol/ confirmam o que foi dito acima. A proximidade das palavras água, alma e lava (cambraia) sugerem estar a água lavando cambraia e alma de Clara.

Na estrofe seguinte, surgem novos elementos: galo cantando cor e cor, pássaro preto dor e dor.

O leitor vê-se diante do nascer de um dia cheio de cores e alegria, mas aparece um pássaro preto e os vocábulos dor e dor, indicando, novamente, que algo desagradável vai ocorrer.

O amor de Clara, um marinheiro, está distante, e ela não sabe seu paradeiro. Sonha só.

Na última estrofe, volta a faca de ponta, que pode feri-la e as palavras dor e dor.

Em seguida, cravo vermelho no lençol./ cravo vermelho amor/ vermelho amor / cravina e galos.

A cor vermelha simboliza o fogo da paixão, e é, também, a cor do sangue, índice de Clara já mulher.

O vocábulo cravina tem duplo significado: flor, se for substantivo e cravina (neologismo do autor), derivado do verbo cravar, perfurar.

A faca de ponta tem aqui dois sentidos também: o órgão sexual masculino e a arma que pode causar ferimentos profundos. Inferimos ter o marinheiro voltado. Assim, houve uma ou mais noites de amor, se considerarmos as palavras 'galos' (manhãs) e 'cravina', neologismo formado pelo verbo cravar, significando penetrar, fixar-se. Clara tornou-se mulher.

E, finalmente, Clara tem alma tranqüila de dor.

O oxímoro: 'alma tranqüila de dor', indica que, apesar da dor do amor, do ponto de vista físico e psíquico, ela está sossegada, sem angústia. Seu amor voltou. No momento, está com ela.

Com o sol iluminando todo o cenário, o poema tem início no **Mundo Celeste**.

A presença do branco, nos leva a imaginar a noiva, preparando-se para casar, terminando no **Mundo Terrestre**, com a cor vermelha, a cor da cravina, do sangue e da paixão. A dor, apesar de ser sugerida apenas, acompanha o poema até o fim. Ela pode vir a qualquer momento. A palavra mar está contida em amar.

## 12.5 GRAVIDADE

Muitos autores, não tecem seus textos, usando apenas um elemento da **Terra**. Pelo contrário, mesclam **Terra, Ar, Fogo e Água**. **Caetano Veloso**, por exemplo, compôs uma canção, onde os quatro elementos surgem, um após o outro:

### *GRAVIDADE*<sup>196</sup>

Asa asa asa asa  
não ter asa  
pedras no fundo do azul  
água água água água  
barbatana  
seixo rolando no leito  
chama chama chama chama  
nada nada  
sonho afogado no ar  
asa asa asa asa  
o vento entra pela casa  
pedra de sono na cama  
sonho no fundo do leito  
brasa debaixo da cinza  
anjo no peito da terra  
asa no fundo do sonho

asa asa asa asa  
rio infinito no leito de um rio  
seixo seixo seixo seixo  
destino do destino

---

<sup>196</sup> FRANCHETTI, P.; PÉCORA, A. *Caetano Veloso*. Literatura comentada. São Paulo, Abril Educação, 1981.p. 69

destino do destino

O poema intitulado *Gravidade*, está sugerindo a relação com a **Visão Cósmica da Vida**.

O primeiro verso: asa asa asa asa, simboliza, metonimicamente, o vôo do pássaro, a liberdade. Estamos no **Nível Celeste**. Não ter asas, no segundo verso, o que não pode voar, fica no **Nível Terrestre**, simbolizado pelas “pedras no fundo do azul” = pedras no leito do rio e pela palavra “água”, repetida quatro vezes.

Até aqui temos três elementos: **Ar, Terra, Água**.

**Ar**, através da palavra asa = vôo

**Terra**, através dos vocábulos pedra e fundo do azul = leito do rio

**Água**, através da palavra água.

A metonímia barbatana = peixe e o seixo no fundo do rio chamam pelo pássaro com desejo de voar. Mas o sonho é afogado no ar.

A palavra “chama”, no sétimo verso, tem duplo sentido: significa **Fogo**, outro elemento da Terra e o verbo chamar. A palavra nada, também, apresenta dois sentidos: nada = coisa nenhuma e verbo nadar.

Na terceira estrofe, a palavra ‘asa’ aparece novamente, **Mundo Celeste** e o elemento **Ar**.

“O vento entra pela casa” = o elemento **Ar** penetra na casa. Vamos para o **Mundo Terrestre**, novamente.

No verso “pedra de sono na cama” sugerindo que o morador da casa dorme, iguala-se ao seixo no fundo do leito do rio.

O verso “brasa debaixo da cinza” = que há fogo escondido, no peito do anjo que dorme na Terra. A palavra ‘fogo’ aí pode ser lida como metáfora de amor abrasador, paixão.

No fundo do sonho há asa = desejo de voar, de liberdade.

No final o poeta conclui: o seixo, escondido no fundo do rio, deseja voar, assim como o anjo querendo alcançar seu sonho.

Porém, o destino do destino, impede o seixo de voar e o sonho do anjo, pode, ou não, ser realizado. Fica por conta do destino.

Resumindo: o poeta dança entre dois mundos: o **Celeste** e o **Terrestre**, apresentando também a dança dos elementos: **Ar, Terra e Água e Fogo**.



## 12.5.1 EXPERIMENTANDO A MANHÃ NOS GALOS

No poema *Experimentando a manhã nos galos*, de **Manoel de Barros**, aparecem os elementos **Terra, Água, Ar e Fogo** dançando entre os **Mundos Celeste, Terrestre e Subterrâneo**, como foi visto no poema anterior *Gravidade* de Caetano Veloso. Vamos analisa-lo:

*Experimentando a manhã nos galos*<sup>197</sup>

...poesias, a poesia é  
é como a boca  
dos ventos  
na harpa

nuvem  
a comer na árvore  
vazia que  
desfolha noite

raiz entrando  
em orvalhos...

os silêncios sem poro

floresta que oculta quem aparece  
como quem fala  
desaparece na boca  
cigarra que estoura o  
crepúsculo

---

<sup>197</sup> BARROS, Manoel. *Gramática expositiva do chão*. 3.ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1996. p. 142.

que a contém

o beijo dos rios  
aberto em campos  
espalmados em álacres  
os pássaros

e é livre  
como um rumo  
nem desconfiado...

Notamos, logo, no título, que o poema acima, de **Manoel de Barros**, dialoga com o texto poético *Tecendo a manhã* de **João Cabral de Melo Neto**, visto em outro capítulo. Um tece a manhã, com os gritos dos galos. O outro experimenta a manhã nos galos.

Para **Cabral de Melo Neto**, a expressão 'tecendo a manhã com galos' poderia ser lida como: 'tecendo um texto com outros textos'. Um texto não é feita só por uma voz, como vimos, no capítulo *Intertextualidade*. **Manoel de Barros** responde com *Experimentando a manhã nos galos*, poema metalingüístico, também, como o de **João Cabral**.

Vamos analisar o poema de **Manoel de Barros**, comparando-o com *Gravidade* de **Caetano Veloso**.

O poema *Experimentando a manhã nos galos*, inicia com o sol, a luz, através do vocábulo 'manhã', no título, simbolizando o elemento **Fogo**.

Nele, há a comparação da poesia com a boca dos ventos na harpa, a música, portanto. O vento, o elemento **AR** em movimento, tocando na harpa, provoca sons melódiosos.

No princípio, temos, então, o **Mundo Celeste**, representado pelo sol e pelo **Ar** em movimento.

O poema *Gravidade* de **Caetano Veloso** tem início no **Mundo Celeste**, também, com a palavra 'asa'.

Em **Manoel de Barros**, a nuvem, através da metáfora personificada expressa pelo verbo "comer", alimenta-se da árvore vazia que desfolha noite. A

nuvem, indica o elemento **Água**, em forma de vapor. O poema continua no **Mundo Celeste**.

Como a nuvem está a comer na árvore, ela desce para o **Mundo Terrestre** para depois ir ao **Mundo Subterrâneo**, quando a raiz entra em orvalhos, penetrando o solo, elemento **Terra**, procurando **Água**.

O poema *Gravidade*, do **Mundo Celeste**, vai ao **Terrestre**, com os seixos no fundo do rio, surgindo, portanto, os elementos: **Terra e Água**.

Na sexta estrofe, o poema de **Manoel de Barros** volta ao **Mundo Terrestre**. A floresta esconde quem aparece, como as palavras, que faladas, desaparecem da boca. Há, ainda, outra comparação metafórica: (a floresta esconde quem nela aparece como as palavras, que faladas, desaparecem na boca) como a cigarra estoura o crepúsculo com o seu canto. Nesta última comparação, a cigarra estoura o crepúsculo com o seu canto. No campo semântico, o verbo “estourar” pressupõe ruído, estrondo, produzido pela destruição de elementos. A cigarra “estoura” o crepúsculo com seu canto, destruindo, portanto, o entardecer. Na realidade, o som forte da cigarra destrói, não o entardecer, mas a calma, a tranqüilidade, o silêncio que acompanham este fenômeno da natureza: o pôr-do-sol.

Então, as palavras são faladas, “estouradas”, desaparecendo na boca, depois de ter modificado a realidade, como a cigarra que altera a realidade, acabando com o “silêncio sem poros” da floresta.

Na oitava estrofe, surge novamente o elemento **Água**. Usando a personificação, as águas do rio se espalham e “beijam” os campos, fertilizando-os.

Do **Mundo Terrestre**, onde o rio corre, o poema salta para o **Mundo Celeste**, novamente, quando o canto álaure dos pássaros surge. O pássaro, pelas asas, pelo vôo, simboliza o **Mundo Celeste**. O canto do pássaro, metáfora da canção, da criação poética, está no plano **Divino**, no **Celeste**.

Esse canto, essa canção, essa criação poética são livres e têm um rumo incerto, ignorado pelo próprio poeta.

**Manoel de Barros**, voltado para os problemas da língua, da criação poética, percorre os **Mundos Celeste, Terrestre e Subterrâneo**. **Caetano Veloso**, em *Gravidade*, focaliza problemas humanos, como o desejo de liberdade, de mudança e a paixão, representada pelo elemento **Fogo**, percorre os **Mundos Celeste e Terrestre**.

## 13 REINO VEGETAL

### 13.1 ÁRVORE

Mas tu Zaratustra,  
Amas também o abismo, como o pinheiro?

O pinheiro agarra suas raízes,  
Ali onde o próprio rochedo  
Contempla as profundezas estremeando...

**Nietzsche**<sup>198</sup>

Nesta tese, analisamos a obra poética de **Manoel de Barros** e a relação Homem/Vegetal. Para isso, precisamos discorrer sobre esse ser vivo tão importante para a vida no Planeta.

A árvore é um dos temas simbólicos mais ricos e difundidos no mundo. É considerada um **Cosmo vivo**, em perpétua regeneração, segundo **Chevalier e Gheerbrant**<sup>199</sup>.

Símbolo da vida em perpétua evolução e ascensão ao céu, a árvore evoca o simbolismo da verticalidade. Além disso, serve para simbolizar o aspecto cíclico da evolução cósmica: morte e regeneração, despindo-se das folhas e voltando a vestilas novamente, verdes e brilhantes, quando chega a primavera. Morre e renasce inúmeras vezes.

Permite a comunicação dos três níveis cósmicos: o subterrâneo, o terrestre e o celeste. O subterrâneo, através das raízes; o terrestre, através do tronco e galhos inferiores; o celeste, por meio de seus galhos superiores, de sua copa. Répteis rastejam por entre suas raízes; animais passeiam pelos seus troncos; pássaros voam por entre suas ramagens, ligando o mundo ctoniano, o terrestre e o mundo uraniano.

---

<sup>198</sup> NIETZSCHE, F. *Assim falava Zaratustra*. Apud BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.p.148.

<sup>199</sup> CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 8.ed.; Rio de Janeiro: José Olympio, 1994. pp.84-90.

Estão reunidos, neste vegetal, os quatro elementos de nosso planeta: terra, água, ar e fogo. Suas raízes penetram a terra profundamente, extraindo dela água e sais minerais; a água, presente em sua seiva, percorre seu corpo, alimentando cada célula, através da teia de artérias, veias e vasos. O ar, rico de oxigênio, auxilia em sua fábrica de glicose, além de oferecer-lhe espaço para que seus galhos e folhas possam flutuar. A madeira, gravetos e folhas secas servem de matéria prima para o fogo.

Na mitologia escandinava, **Odin** é despertado de seu sono profundo para revelar aos deuses o início e o fim do mundo. **Volva**, a profetisa, declara:

“Lembro-me dos gigantes nascidos na aurora dos tempos,  
daqueles que outrora me geraram.

Conheço nove mundos, nove domínios cobertos pela árvore  
Do mundo.

Essa árvore sabiamente plantada cujas raízes afundam no âmago da  
Terra...

Sei que existe um freixo que se chama *Yggdrasil*

A copa da árvore está envolta em brancos vapores de água,  
Donde se desprendem gotas de orvalho que caem no vale.

Ela ergue-se eternamente verde por cima da fonte de *Urd*.<sup>200</sup>

O cosmos é visto sob a forma de uma árvore gigante. Este ideograma da mitologia escandinava tem correspondentes em várias culturas de outros povos. Na realidade, vamos encontrar árvores sagradas, símbolos, mitos e ritos vegetais na história de todas as religiões e nas tradições populares do mundo inteiro.

**Mircea Eliade**<sup>201</sup>, em seus estudos sobre as religiões, encontrou vários “cultos da vegetação”, classificando-os em grupos:

---

<sup>200</sup> ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. São Paulo, Martins Fontes, 1993. p.213.

<sup>201</sup> Idem, *Ibidem*. p.214.

- 1 o conjunto **pedra-árvore-altar** – constitui um microcosmos efetivo nas camadas mais antigas da vida religiosa (Austrália, China-Indochina-Índia; Fenícia-Egeu);
- 2 a **árvore-imagem-do cosmos** (Índia, Mesopotâmia, Escandinávia)
- 3 a **árvore-teofania cósmica** (Mesopotâmia, Índia, Egeu);
- 4 a **árvore-símbolo-da-vida**, da fecundidade inesgotável, da realidade absoluta; identificada com a “Árvore-da-Vida”);
- 5 a **árvore-centro-do-mundo** e suporte do universo (escandinavos);
- 6 **ligações místicas entre árvores e homens** (árvores antropogénicas; a árvore como receptáculo das almas dos antepassados; o casamento das árvores; a presença da árvore nas cerimônias de iniciação);
- 7 a **árvore-símbolo-da-ressurreição da vegetação**, da primavera, e da regeneração do ano .

Nessa classificação sumária, podemos ver, usando as palavras de **Mircea Eliade**, em obra já citada:

“que a árvore representa – quer de maneira ritual e concreta, quer de modo mítico e cosmológico, ou ainda puramente simbólica – o cosmos vivo, regenerando-se incessantemente. Sendo a vida inesgotável um equivalente da imortalidade, a árvore-cosmos pode, por isso, tornar-se, em outro nível, a “árvore da vida -sem-morte”.<sup>202</sup>

Como a vida é inesgotável, a árvore, representando essa realidade, passa a ser o ‘centro do mundo’.

---

<sup>202</sup> ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. São Paulo, Martins Fontes, 1993. p.214.

## 13.2 ÁRVORE SAGRADA

Para a experiência religiosa, a árvore, ou melhor, certas árvores, representam um poder. Esse poder é devido, tanto à árvore em si, como, também, às suas implicações cosmológicas. É verdade que não há um “culto da árvore”. Nenhuma árvore foi adorada por si mesma, mas por aquilo que, ou se revelava através dela, ou pelo que significava, tornando-se, assim, um objeto religioso. Se a árvore está carregada de forças sagradas, é porque é vertical, é porque cresce, é porque perde as folhas e as recupera, é porque morre e ressuscita, é porque ela manifesta uma realidade extra-humana, tornando-se sagrada. Pelo poder de regeneração que a árvore repete anualmente, torna-se a representação do cosmos inteiro. Ela pode tornar-se o símbolo do universo, forma sob a qual a encontramos nas civilizações evoluídas. Para a consciência religiosa arcaica, é o cosmos inteiro. Se isso acontece, é porque a árvore repete e resume o universo e, ao mesmo tempo, o simboliza. Segundo **Mircea Eliade**.<sup>203</sup>

“Uma árvore torna-se sagrada, mesmo continuando a ser árvore, em virtude do poder que ela manifesta; e se ela se torna árvore cósmica é porque o que ela manifesta repete em todos os pontos o que manifesta o cosmos”.

---

<sup>203</sup> ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. São Paulo, Martins Fontes, 1993. p.214.

### 13.3 ÁRVORE – MICROCOSMOS

Os mais arcaicos “lugares sagrados” de que temos conhecimento, constituem um microcosmos: uma paisagem com pedras, água e árvores. O tríptico **árvore-altar-pedra**, nos lugares sagrados, era comum nas sociedades arcaicas da **Ásia Oriental**, da **Índia**. A associação **pedra-árvore-lugar sagrado** foi assumido pelo *BUDISMO*.

O “lugar sagrado” é um microcosmos porque repete a paisagem cósmica. É um reflexo do todo. É o centro do mundo, porque se encontra no coração do universo, constituindo assim uma ‘*imago mundi*’. A idéia de centro, de uma realidade absoluta, do receptáculo do sagrado, ligando pedra e árvore está presente nas consciências religiosas mais arcaicas. A pedra representando a indestrutibilidade, a duração. A árvore, com seu poder de regeneração, manifestando o poder sagrado na ordem da vida.

Nos lugares sagrados, onde a água, também, estava presente, esta representava os estados latentes, os germes, a purificação.

A paisagem microcósmica reduziu-se com o tempo a um só dos elementos constitutivos:

- 1            à árvore
- 2            ao pilar sagrado

A árvore acabou por exprimir, por si só, o cosmos, incorporando a “força” deste, a sua vida e o seu poder de renovação.



## 13.4 ÁRVORE CÓSMICA

Uma gigantesca árvore representa o cosmos na tradição indiana, desde os textos mais antigos. Nos *UPANISHADS*, o universo é representado como uma “árvore invertida”, cujas raízes perfuram o **Céu** e seus ramos estão estendidos por sobre toda a **Terra**.

Essa árvore – **Açvattha** - representa a manifestação do **Brahman** no cosmos. É o que se chama a **Não – Morte**. É a criação como movimento descendente. Seus ramos são o éter, o ar, o fogo, a água, a terra.

Na tradição indiana, a árvore cósmica acabou por exprimir, não somente o universo, mas a condição do homem no mundo. Este também se mistura na mesma manifestação, única e vasta, de **Brahman**.

“ ‘Cortar a árvore pela raiz’ equivale a retirar o homem do cosmos, a isola-lo dos ‘objetos dos sentidos’ e dos ‘frutos das suas ações’. O mesmo motivo de desprendimento da vida cósmica, do retirar-se de si mesmo, do recolhimento, considerado como única possibilidade que o homem tem de se transcender e se libertar, se encontra no *MAHÂBHÂRATA*.<sup>204</sup>

O seu tronco é ‘buddhi’ (inteligência), as suas cavidades interiores são canais para os sentidos. Seus ramos = os objetos dos sentidos. Suas folhas e flores = o bem e o mal. Seus frutos = o prazer e o sofrimento.

**Ruy Cinatti**, no poema *Variações sobre o mesmo tema*, refere-se à árvore cortada pela raiz:

---

<sup>204</sup> ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. São Paulo, Martins Fontes, 1994. p.223.

## VARIAÇÕES SOBRE O MESMO TEMA<sup>205</sup>

(fragmento)

A floresta disse:

Um homem veio de outras índias.

Foi amedrontado.

Queria tirar folhas de uma árvore.

Era botânico.

Os tempos são outros.

Cortam-me cerce pela raiz

ou queimam-me.

Sou uma árvore

num deserto que avança.

Sou um sonho arrebatado

por mãos suicidas.

2

O que peço, ó árvore,

é que ninguém venha tocar-te

com bastão ou lume,

catana ou espada.

Quero-te visível

para além do nome.

Não quero desertos,

nem morrer à fome.

(...)

“ ‘Cortar a árvore pela raiz’ equivale a retirar o homem do cosmos, a isola-lo dos ‘objetos dos sentidos’ e dos ‘frutos das suas ações’, usando as palavras de **Mircea Eliade**.

---

<sup>205</sup> CINATTI, Ruy. *Paisagens timorenses com vultos*. Lisboa, Portugal, Relógio d'Água, 1996. p.18.

**Ruy Cinatti** denuncia o desmatamento que ocorre em todos os lugares do mundo. O descaso que o homem apresenta em relação ao vegetal, que é responsável pela vida dos animais e do homem no planeta. **Ruy Cinatti** alerta “não quero desertos, / nem morrer à fome”.

No início, diz o sujeito lírico, o homem apenas tirava folhas das árvores, com o objetivo de estudo, de conhecimento. E o fazia com cautela, com medo. Hoje, as árvores são cortadas ou queimadas. No primeiro caso, são cortadas para o comércio da madeira. No segundo caso, são queimadas para que a floresta se transforme em pasto para criação de gado.

## 13.5 YGGDRASIL

**Yggdrasil**, da tradição nórdica, é a árvore cósmica por excelência. A *Árvore da Vida* ou a *Árvore do Mundo* é um freixo - carvalho - gigante que se eleva por cima do mundo, segundo **Neil Philip**<sup>206</sup>. Tem três raízes: uma está no horrível mundo de **Niflheim**, onde a serpente **Nidhogg** se alimenta de cadáveres e morde a própria **Yggdrasil**. Uma segunda raiz está no reino divino de **Asgard**. Lá moram três nornes que governam o destino dos homens: Destino, Ser e Necessidade. Cuidam e regam **Yggdrasil** com água pura da fonte **Urd**, para que tenha sempre juventude e vigor. A terceira raiz fica em **Jotunheim**, a terra dos gigantes. Perto dela encontra-se a fonte miraculosa **Mîmir** – a “meditação”, a “recordação” -, onde **Odin** deixou um olho como penhor. Incessantemente, visita a fonte para restaurar e aumentar a sua sabedoria.

Uma águia que vive nos ramos de **Yggdrasil** luta sem cessar com a víbora **Nidhogg**. Essa luta é um símbolo cosmológico da oposição entre a luz e as trevas, entre os dois princípios: o solar e o subterrâneo.

Foi da própria **Yggdrasil** que **Odin**, o ‘Pai de Tudo’, obteve o segredo das runas, símbolos mágicos com os quais os homens podem compreender suas vidas. Durante nove dias e nove noites, **Odin** ficou pendurado na árvore açoitada pelo vento. No final do sofrimento, deu enorme grito e, segurando as runas, caiu ao chão. Quando levantou-se da morte, sabia muitas coisas: como curar os doentes, como cegar a espada dos inimigos e como agarrar uma flecha em pleno vôo.

Deus dos deuses, protege a humanidade. Aos poetas dá goles do orvalho da poesia, fermentada há muito tempo pelos anões.

Encontra-se em **Yggdrasil** a fusão da *ÁRVORE CÓSMICA* e da *ÁRVORE DA VIDA* personificada em um carvalho. A identificação de uma árvore sagrada e mítica com uma espécie botânica é um fenômeno que já observamos na Índia – a árvore **Açvattha** – e a tamareira entre os mesopotâmicos.

---

<sup>206</sup> PHILIP, Neil. *O livro ilustrado dos mitos. Contos e lendas do mundo*. II. Nilesh Mistry. São Paulo, Marco Zero, 1997. p.62.

## 13.6 EPIFANIAS VEGETAIS

A epifania de uma divindade numa árvore é motivo corrente nas tradições indo-mesopotâmico-egípcio-egeu. Grande parte das vezes, a cena apresenta a teofania de uma divindade da fecundidade. Em **Mohenjo-Daro**, Índia, 3º. milênio AC, encontramos a epifania divina numa ‘Ficus religiosa’. A mesma teofania vegetal está presente em o ‘Senhor dos Vegetais’, **Vanaspati**, cujo culto é mencionado no *Rig Veda*, segundo **Mircea Eliade**<sup>207</sup>. Graças às suas virtudes, vindas do cosmos, as plantas facilitam partos, aumentam a fertilidade e a riqueza.

A presença da ‘Grande-Deusa’ ao lado de um símbolo vegetal, é comum na mitologia arcaica. Isso confirma o sentido que tem a árvore como fonte inesgotável da fertilidade cósmica. Na civilização pré-ariana do vale do Indo, em **Harrappa** e de **Mohenjo-Daro**, a consubstanciação da ‘Grande-Deusa’ e da ‘Vegetação’, é representada quer pela presença de deusas nuas ao lado de uma ‘Ficus religiosa’, quer por uma planta que sai da região genital da deusa, segundo estudos de **Mircea Eliade**<sup>208</sup>.

Em toda a **África** e na Índia, as árvores de látex são símbolos da maternidade divina. Estes vegetais são venerados pelas mulheres e procurados pelos espíritos dos mortos que querem voltar à vida.

O motivo Deusa-Árvore perpetuou-se na iconografia indiana, estendo-se para a arte popular, ao lado da água. Os dois símbolos – as águas e as plantas - um ao lado do outro é bem compreensível. As águas são portadoras de germes, de todo tipo. A planta exprime a manifestação do cosmos, através do aparecimento das formas. Na **Índia**, as imagens cósmicas são representadas emergindo de uma flor de lótus, que flutua nas águas.

Na tradição judaico-cristã, também aparece o conjunto água-árvore. **Ezequiel** mostra a nascente maravilhosa que brotava debaixo do templo, enfeitada de árvores frutíferas. Este cenário, fonte, cuja nascente fica embaixo do templo, as

---

<sup>207</sup> ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. São Paulo, Martins Fontes, 1993. p. 225.

<sup>208</sup> Idem, *Ibidem*. p.227.

árvores em volta apontam que o templo acha-se no “centro do mundo” - o ‘axis-mundi’.

Na *Bíblia*,<sup>209</sup> no *Gênesis* 2,8, **Javé Deus** tinha plantado o jardim do paraíso no **Éden** de delícias e nele colocou o homem. **Javé** fez brotar do solo toda espécie de árvores atrantes à vista e saborosas ao paladar e a ‘*Árvore da Vida*’ no meio do jardim. Do paraíso, e a ‘*Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal*’. Um rio saía do **Éden** para banhar o jardim e aí se dividia, formando quatro braços. O templo, lugar sagrado, é semelhante ao Paraíso.

Na Mesopotâmia, **Gilgamesh** encontra num jardim uma árvore miraculosa e junto dela a divindade **Siduri**, isto é, a menina. Esta árvore era uma cepa de vinha que para os sumérios significava a ‘**planta da vida**’. A vinha era consagrada às ‘Grandes Deusas’. A ‘Deusa-Mãe’ era chamada, no princípio, como **Mãe-tronco-de videira** ou **Deusa-tronco-de-videira**. A vinha era a expressão vegetal da imortalidade, assim como o vinho, tornou-se nas tradições arcaicas, o símbolo da juventude e da vida eterna.

Que poderiam significar esses conjuntos: ‘deusa-árvore’, ‘deusa-vinha’, ‘deusa-árvore-águas’, ‘deusa-árvore-águas’, ‘centro do mundo’? Segundo **Mircea Eliade**, é em um ‘centro do mundo’, onde se encontra a fonte da vida, da juventude e da imortalidade. As árvores representam o universo em permanente regeneração. Por isso, no centro do universo, encontra-se sempre uma árvore – a da vida eterna ou da ciência, a que cura, a que traz felicidade, ou fecundidade, ou juventude, ou a que alimenta, e assim por diante.

“O valor mágico e farmacêutico de certas plantas é devido a um protótipo celeste da planta, ou ao fato de ela ter sido colhida pela primeira vez por um deus. Nenhuma planta é preciosa em si mesma, mas sim pela participação num arquétipo ou pela repetição de certos gestos e palavras que, isolando a planta do espaço profano, a consagram”<sup>210</sup>.

<sup>209</sup> *BÍBLIA SAGRADA. Gênesis,2,8.* São Paulo, Loyola, 1993.p. 25.

<sup>210</sup> ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões.* São Paulo, Martins Fontes, 1993.p. 239.

Duas fórmulas de encantação anglo-saxônica do século XVI, que comumente se fazia durante a colheita de plantas ricas em propriedades curativas, contam-nos qual a origem da sua eficácia terapêutica: elas cresceram pela primeira vez (*ab origine*) no *Monte Calvário*, considerado o “centro do mundo”, como no caso da verbena.:

“Salve, oh erva santa que cresces na terra; tu estavas, primeiro, no *Monte do Calvário*; tu és boa para qualquer ferida; em nome do doce **JESUS**, eu te apanho.”

“Tu és santa, verbena, como cresces na terra, pois primeiro que foste encontrada no *Monte do Calvário*. Tu curaste o nosso **REDENTOR JESUS CRISTO** e fechaste as suas chagas sangrentas. Em nome do **PAI**, do **FILHO** e do **ESPÍRITO SANTO**, eu te apanho”<sup>211</sup>.

---

<sup>211</sup> ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. São Paulo, Martins Fontes, 1993. p.240.

## 13.7 AXIS MUNDI

Freqüentemente encontramos nos mitos e lendas relativos à árvore miraculosa a idéia que ela está no centro do universo, ligando os três níveis cósmicos: **Mundo Celeste, Mundo Terrestre e Mundo Subterrâneo**, ou seja: **Céu, Terra, Inferno**.

Na mitologia chinesa, a *‘Árvore da Vida’* cresce no meio do universo. Ela reúne as Nove Nascentes aos Nove Céus. É chamada *‘Pau Erguido’* e assemelha-se a um ‘ pilar’, sustentáculo do mundo, ‘eixo do universo’ ou ‘Axis mundi’. É o ponto de apoio. Por isso, a comunicação com o céu só pode ser feita por intermédio dela.

Em **Timor Leste**, a árvore, (‘ai’, sempre seguido do nome da espécie e aplicável para arbustos e ervas), tem muita importância para o timorense. Ela é fonte de tudo: alimento, remédio, matéria prima para construir suas casas, fabricar utensílios domésticos e até tecidos para seu vestuário.

Para o timorense, a árvore é o eixo do mundo cósmico que a envolve. Além de símbolo do poder regenerador da Natureza, ela é centro imagem do mundo dos vivos e o próprio eixo, o ‘Axis-mundi’, visível através do tronco, desse mundo tripartido: **Céu, Terra e Mundo Subterrâneo**. A árvore seria o elemento de ligação desses planos cósmicos.

Esse pilar, essa coluna cósmica, só pode ficar no centro do Universo, porque o mundo habitável espalha-se em volta dela. Explica **Mircea Eliade**<sup>212</sup> que, nesse sistema de mundo das sociedades tradicionais há sempre:

1. um lugar sagrado que constitui uma ruptura na homogeneidade do espaço;
2. essa ruptura é marcada por uma “abertura”, que liga uma região do Universo a outra, isto é, do **Céu à Terra** e da **Terra ao Mundo Subterrâneo**.

---

<sup>212</sup> ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo, Martins Fontes, 1999.p. 38.



3. a ligação com o Céu é simbolizada por certas imagens, todas referentes ao 'Axis-mundi', podendo ser pilar, escada, montanha, árvore, cipó, obelisco.

Em **Timor Leste**, cada aldeia tem sua árvore cósmica, seu 'Axis-mundi'. Existem também os 'ai-arabaudiu'<sup>213</sup>, grandes postes de seis ou sete metros, assentados sobre enormes socos de pedra, em grupos de dois ou três, enfeitados com chifres de búfalos. Estes postes podem ter feições antropomórficas, mas, às vezes, não passa de um simples tronco de árvore.

---

<sup>213</sup> CINATTI, Ruy. *Motivos timorenses e sua integração*. Lisboa, IICT, Museu de Etnologia, 1987.

## 13.8 NOSTALGIA DO PARAÍSO

“Grande número de mitos e lendas fazem intervir uma árvore cósmica que, simboliza o universo,(...) uma árvore ou uma coluna central que sustenta o mundo, uma árvore da vida ou uma árvore miraculosa que dá imortalidade aos que provam seus frutos”, segundo **Mircea Eliade**.<sup>214</sup>

Cada um desses mitos e lendas confirma a teoria do ‘centro’, porque a árvore está incorporando a realidade absoluta, a fonte de vida e a sacralidade. Por isso, fica, necessariamente, no centro do mundo. O caminho que leva o homem até ela é “um caminho difícil”, tortuoso, cheio de obstáculos, às vezes, colocada em um lugar inacessível, vigiada por dragões ou seres monstruosos. Chegar até à árvore, ao “centro”, equivale a uma conquista (heróica ou mística) da imortalidade.

Porém, esse ‘caminho difícil’ não aparece só nas provas iniciáticas ou heróicas, mas sim em outras circunstâncias, como por exemplo, a peregrinação até Meca, a Jerusalém, as dificuldades encontradas pelos ascetas na procura do caminho para ele próprio, para o ‘centro’ de seu ser. O caminho é penoso, sofrido, cheio de riscos porque é um rito de passagem do profano para o sagrado, do efêmero e ilusório, para a realidade absoluta, para a eternidade, da morte para a vida, do homem para a divindade. O acesso ao ‘centro’ é uma iniciação.

Na realidade, o homem deseja sempre estar no ‘centro do mundo’, no espaço da realidade e da sacralidade. Almeja superar, de maneira natural, a condição humana e recobrar a condição divina, isto é, semelhante àquela antes da expulsão do Paraíso. Essa busca incessante do homem a uma condição de felicidade, de uma vida sem dor e sofrimento, a querer voltar ao útero materno, ao uno, é o que chamamos de nostalgia do Paraíso. Ah! Visitar novamente o jardim exuberante, com árvores sombrias e de boa madeira, colher doces frutos, saborear as uvas, o mel, sentar à sombra de gigantescas árvores, sentir-lhes o perfume! Ah! Quem me dera ir!, como diria Goethe.

---

<sup>214</sup> ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. São Paulo, Martins Fontes, 1993. p.307.

## 14 RELAÇÃO HOMEM / VEGETAL

Sou o pequeno narciso de Saron  
o lírio dos vales.  
Como o lírio entre os espinhos,  
assim minha bem-amada entre as donzelas.  
Como a macieira entre as árvores do pomar,  
assim meu bem-amado entre os mancebos.  
À sua sombra, como desejei, estou sentada,  
e seu fruto é doce à minha boca.

**Cântico dos Cânticos 2, 1- 3**<sup>215</sup>

As concepções da vida e da realidade simbolizadas pelo vegetal explicam as **relações entre as árvores e os homens**, como por exemplo, a origem de raças a partir de um vegetal, ou o contrário o sacrifício de um deus ou ser humano, dando origem a um vegetal, como explica **Mircea Eliade**<sup>216</sup>.

No primeiro caso, a árvore ou arbusto é considerado o antepassado místico de uma raça ou tribo. As tribos australianas de **Melbourne** acreditavam que o primeiro homem nascera de uma mimosa. Na **Indochina**, segundo o mito, toda a humanidade foi aniquilada por um dilúvio, exceto dois jovens, irmã e irmão, que conseguiram se salvar numa abóbora. Mesmo sendo irmãos, os dois se casaram e a moça deu à luz a uma abóbora. Das sementes da abóbora, lançadas nas montanhas e planícies, surgiram as raças humanas.

No **Brasil**, na tribo dos **Ticuna**, habitantes da **Região Norte do Brasil**, encontramos várias narrativas que mostram relações entre homem e vegetal. Uma delas é sobre a árvore umari. Resumidamente, a estória é a seguinte:

---

<sup>215</sup> *BÍBLIA SAGRADA. Cântico dos Cânticos...* São Paulo, Loyola, 1983.

<sup>216</sup> ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p.243.

### *A moça do umari*<sup>217</sup>

‘Uma samaumeira foi derrubada, ficando só o toco. Do toco surgiram folhas, folhas e folhas que não acabavam mais.

Um dia, dois índios irmãos ouviram o coração da samaumeira bater: tu, tu, tu. Tentaram, com um machado, tirar o coração da árvore, mas este pulou para longe. Uma cutia pegou-o e plantou-o. Passado algum tempo, o coração brotou, dando origem à árvore umari, que cresceu, enchendo-se de folhas, flores e frutos.

As folhas pequenas, quando caíam ao chão, transformavam-se em sapos pequenos. As folhas grandes viravam sapos grandes. As frutas também começaram a cair. A última, ao cair, transformou-se numa moça muito bonita, que se casou com um dos irmãos.”

Aqui temos um vegetal que foi brutalmente cortado, dando origem a outro vegetal, que por sua vez, deu origem a um ser humano, que se casou com um dos índios da tribo, inferindo-se assim, o nascimento de novos curumins.

No segundo caso, há o motivo mítico da origem da vegetação pelo sacrifício, como a morte violenta, de um gigante primordial, e o tema lendário do aparecimento de plantas graças ao sangue ou o corpo de um deus ou de um herói mortos brutalmente. Do corpo de **Átis** surgiram violetas. Do sangue de **Adônis** brotaram as anêmonas. Do corpo despedaçado de **Osiris**, lançado no rio **Nilo**, nasceu o trigo.

Há portanto uma solidariedade entre o homem e uma certa espécie vegetal, solidariedade esta, que forma um circuito contínuo entre homem e vegetal. Um vida humana que foi sacrificada dá origem a um vegetal. Este vegetal se queimado ou colhido, dá origem a um animal ou outra planta, que por sua vez, voltará à forma humana.

Isto indica que a vida humana deve ser vivida até o final de suas manifestações e criações. Se uma vida humana for bruscamente cortada, ela procurará prolongar-se de outra forma: planta, fruto ou flor.

---

<sup>217</sup> GRUBER, Jussara, Gomes. *O livro das árvores*. Organização Geral dos Professores Ticuna Bilingüe. Benjamim Constant, Amazonas, 1997. p.16.

É importante lembrar que há um circuito de vida entre estes dois níveis: o vegetal e o humano. Se uma raça descende de um vegetal é porque a fonte de vida se acha concentrada neste vegetal, e portanto, que a modalidade humana se encontra nele em estado virtual, sob a forma de germes ou sementes.

Na concepção de um circuito contínuo entre o vegetal – fonte de vida inesgotável – e o ser humano – simples projeções energéticas da mesma matriz vegetal - ,os homens são formas efêmeras de aparição dependente e provocada pela plenitude do nível vegetal. O homem é apenas uma nova modalidade de vegetal. Ao morrer, deixando sua condição humana, volta , como semente ou como espírito à árvore.

“Os homens reintegram-se na matriz universal, adquirem outra vez o estado de semente, voltam a tornar-se germes. A morte é um retorno à fonte de vida universal. Encontramos esta mesma concepção fundamental em todas as crenças que se prendem à Terra-Mãe e às místicas agrárias. A morte é apenas uma mudança de modalidade, uma passagem para outro nível, uma reintegração na matriz universal. Se a realidade e a vida se formulam em termos vegetais, a reintegração efetua-se por uma simples modificação de forma: de **antropomorfo**, o morto torna-se **dendromorfo**<sup>218</sup>”.

No segundo caso da relação homem/vegetal, que chamaremos de “dendromorfismo”, usando a expressão de **Mircea Eliade**, quando o sacrifício de um deus ou ser humano, dá origem a um vegetal, também encontramos exemplos em muitas narrativas indígenas brasileiras. Há, por exemplo, uma narrativa da tribo **Ajuru, Rondônia**, recolhida por **Betty Mindlin**<sup>219</sup>:

---

<sup>218</sup> ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. São Paulo, Martins Fontes, 1993. p. 245.

<sup>219</sup> MINDLIN, Betty. *Narradores Indígenas. Terra grávida*. Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 1999. p.168.

## O PÉ DE URUCUM

“Havia, numa tribo, um homem que gostava e comer recém-nascidos, crianças.

Quando sabia que ia nascer criança, ficava rodeando a casa da futura mãe. Se a criança fosse gorda, roubava só a placenta. Com folha de pimenteira e de taioba moqueava a placenta e comia. Se fosse magra, levava a criança, moqueava e comia.

E assim era: nascia criança e o homem levava, deixando, em troca, um machado, dizendo à mãe que, se quisesse outro filho, era só bater o machado no chão, que muitos homens apareceriam para namorar e fazer outro filho.

O tempo foi passando, o homem ficou velho e morreu. Seu corpo foi enterrado e dele nasceu o pé de urucum.

Nesta narrativa, vemos que o pé de urucum surgiu, não só do corpo do velho índio, mas sim dele e de todas as crianças que ele devorou.

Continuando nossa reflexão sobre a identificação homem/vegetal, analisaremos um outro poema de **Manoel de Barros** da obra *O guardador de águas*:

## XII

Ele tem pertinências para árvore.

O pé vai se alargando, via de calangos, até ser raizame. Esse ente fala com águas.

É rengo de voz e pernas.

Se esconde atrás das palavras como um perro.

Formigas se mantimentam nas nódoas de seu casaco.

De um turvo cheiro órfico os caracóis o escurecem.

Um Livro o ensinou a não saber nada – agora já sabe.

Estrela encosta quase em sua boca descalça.

Em **Manoel de Barros**, o sujeito “ele” tem “pertinências para árvore”. Os pés, como os de lagarto, um réptil, se alargam formando as raízes e “ele” fala com águas. Coxo de voz e pernas, esconde-se das palavras. Seu casaco, metáfora para tronco de árvore, fica manchado por formigas e caracóis, A estrela, metáfora de luz, quase encosta em sua boca desdentada.

Este ente, que aos poucos, se transforma em árvore, esconde-se das palavras, medroso como um cão, porém, de sua boca sai o brilho das estrelas: a luz da poesia.

Em um outro poema, **Manoel de Barros** nos fala da relação homem/vegetal:

IX<sup>220</sup>

Ele tem pertinências para árvore.

O pé vai se alargando, via de calangos, até ser  
raizame. Esse ente fala com águas.

É rengo de voz e pernas.

Se esconde atrás das palavras como um perro.

Formigas se mantimentam nas nódoas de seu casaco.

De um turvo cheiro órfico os caracóis o escurecem.

Um Livro o ensinou a não saber nada – agora já sabe.

Estrela encosta quase em sua boca descalça.

Neste poema, o poeta retoma a idéia de que para haver a metamorfose homem = vegetal, é necessário, antes ser lagarto, como no poema anterior.

Adquirindo o torpor do réptil que o levará à inércia, dá-se a transformação homem = árvore.

Mas para o mato sair na voz, é preciso a presença da poesia que fará a decomposição. Portanto, através das palavras, é que a metamorfose é possível, como em **René Magritte** que transforma a montanha em águia, através da pintura. A mudança da realidade vem da arte.

---

<sup>220</sup> BARROS, Manoel. *Livro das ignoranças*. 3.ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1994.p.19.



O mato, o vegetal, sairá na voz humana, até que seja possível desenhar o cheiro das árvores. Através de uma simbiose, árvore e homem passam a formar um novo indivíduo, com nova realidade.

Vejamos outro poema do *Livro das ignoranças*:

XII<sup>221</sup>

Estou atravessando um período de árvore.  
O chão tem gula de meu olho por motivo que  
meu olho tem escórias de árvore.  
O chão deseja meu olho vazado pra fazer  
parte do cisco  
que se acumula debaixo das árvores.  
O chão tem gula de meu olho por motivo que  
meu olho possui um coisário de nadeiras.

O chão tem gula de meu olho pelo mesmo  
motivo que ele tem gula por pregos por latas  
por folhas.  
A gula do chão vai comer o meu olho.  
No meu morrer tem uma dor de árvore.

No primeiro verso, o leitor fica surpreso com a afirmação do sujeito lírico de “estar atravessando um período de árvore”. Não faz parte de nossas experiências humanas “atravessar um período de árvore”. Entrar neste estado. Em seguida, há outra afirmação estranha: o chão quer comer o olho do sujeito, porque aquele tem resíduos, ciscos de árvore e possui um coisário de nadeiras. É necessário explicar que os vocábulos coisário e nadeiras não são dicionarizados. São neologismos criados pelo poeta. Poderíamos traduzir coisário = conjunto, uma quantidade de coisas e nadeiras = conjunto ou quantidade de “nadas”, coisa nenhuma.

Então, o chão quer comer o olho do sujeito porque há nele resíduos, ciscos de árvore, grande quantidade de coisas e de nadas, coisas sem importância. O chão

---

<sup>221</sup> BARROS, Manoel. *Livro das ignoranças*. 3.ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1994.p.101.

gosta de comer também pregos, latas, folhas, lixo, enfim. Então, não há escapatória: a gula do chão vai acabar comendo o olho do sujeito.

Até aqui, através da metonímia, o homem começa a ser cobiçado pelo chão, não pelo que em si representa, mas pelos resíduos, ciscos de árvores, pelo coisário de nadeiras que existe dentro dele. Porém, no último verso, “No meu morrer tem uma dor de árvore” o homem já sofreu a transformação, já é uma vegetal, por isso, tem uma dor de árvore ao morrer.

Neste poema, o ser humano foi metamorfoseado em vegetal, sem ter sido assassinado ou ter sofrido violências ao morrer.

O poema intitulado *Amor em visita*, do poeta **Herberto Hélder** também encontramos a relação homem/vegetal.

**Herberto Hélder**, nasceu em **Funchal, Ilha da Madeira**, em 1930, e é considerado hoje, um dos maiores poetas europeus contemporâneos.

Transgredindo a gramática, criando e destruindo normas, desorganizando, estrutura o fluxo verbal, impulsionando a encantação das palavras, abalando profundamente a literatura de língua portuguesa.

Cultuando a poesia experimental ou concreta, poeta visionário, surrealista, **Herberto Hélder** também, como **Manoel de Barros**, apresenta, em certos poemas, a identificação homem/vegetal..

O AMOR EM VISITA<sup>222</sup>

(fragmento)

Dai-me uma jovem mulher com sua harpa de sombra  
e seu arbusto de sangue. Com ela  
encantarei a noite.

Daí me uma folha viva de erva, uma mulher.

(...)

Dai-me uma mulher tão nova como a resina  
o cheiro da terra.

(...)

E enquanto manar de minha carne uma videira  
[de sangue,  
cantarei seu sorriso ardendo,  
suas mamas de pura substância,  
a curva quente dos cabelos.

Beberei sua boca, para depois cantar a morte e a alegria da morte.

Aqui, o sujeito lírico identifica a mulher amada com o vegetal. A metáfora arbusto de sangue = corpo de mulher, sugere a imagem de uma árvore irrigada pela seiva da vida, circulando pelo tronco, galhos, folhas, flores, frutos. Se substituirmos seiva = sangue, o corpo da mulher será transformado em arbusto de seiva e sangue, conferindo-lhe vida, força criadora, renovação, juventude.

A metáfora, folha viva e erva = mulher, onde o verde, clorofila, produz a glicose, seu próprio alimento, a mulher amada será como fonte de vida, força reprodutora.

A metáfora, mulher nova = resina, que é uma substância viscosa que brota da casca da árvore, após uma incisão, servindo como bálsamo, incenso ou perfume, nos remete ao *Cântico dos Cânticos*, onde o corpo da mulher amada está ligado a várias essências e perfumes como nardo, canela, aloés, bálsamo, mirra.

A metáfora, mulher nova = cheiro da terra, está ligada à **Mãe Terra**, força gerativa e reprodutora de vida.

---

<sup>222</sup> HELDER, Herberto. *Poesia toda*. Lisboa, Assírio Alvim, 1996. p.18

A metáfora, homem = videira de sangue, o sangue = vinho, a bebida dos deuses que dá força e alegria. A videira era considerada árvore da vida, entre os povos da Mesopotâmia e Israel.

No final, o poeta diz: “Beberei sua boca, para depois cantar a morte e a alegria da morte”.

Após o êxtase do amor, o sujeito lírico cantará a morte e a alegria da morte. Há dois paradoxos aí:

1. o êxtase amoroso x cantar a morte
2. cantar a alegria da morte

Depois do êxtase de amor, qualquer coisa que acontecesse, seria bem vinda, mesmo sendo o final da vida.

Fazendo uma conexão entre a literatura e a pintura, observando a relação homem/vegetal, citamos o quadro de **Frida Kahlo**, intitulado *Retrato de Luther Burbank*, de 1931. **Fig. 7.** Nele, a artista trata de seu tema preferido: o nascimento de uma nova vida através da morte.

**Luther Burbank** era um horticultor conhecido pelos seus frutos e vegetais híbridos invulgares. **Frida Kahlo** mostra-nos o próprio **Burbank** como híbrido: metade homem, metade árvore. A parte de baixo é um pedaço de tronco e raízes de uma árvore. Essas raízes estão apoiadas em um esqueleto. A parte de cima é a figura de **Burbank**, segurando uma outra planta, mostrando: raízes, caule e folhas. Um pouco atrás, árvores com frutos. Bem longe, um céu azul com nuvens.

Para entendermos as obras de **Frida Kahlo**, é necessário conhecermos um pouco de sua vida.

**Magdalena Carmen Frieda Kahlo Calderón González**, nasceu em 6 de julho de 1907, terceira filha de **Matilde Calderón Gonzáles**, mexicana e de **Wilhelm Kahlo**, alemão, em **Coyoacán, México**.

A vida de **Frida Kahlo** é repleta de sofrimentos físicos e psíquicos, que serão por ela retratos em sua obra.

Em 1913, contrai poliomielite, ficando com o pé direito ligeiramente deformado. Doze anos mais tarde, fica gravemente ferida em um acidente, numa colisão do carro em que viajava com um bonde. Além de machucar sua coluna,

fratura ossos da região pélvica. Fica um mês no hospital e, durante a convalescença, começa a pintar.

Entra para o **Partido Comunista Mexicano (PCM)**, em 1928, ano em que se encontra pela segunda vez com **Diego Rivera**, importante artista de murais do país, vinte anos mais velho que ela. Os dois se apaixonam um pelo outro e se casam um ano depois.

“A influência ideológica que exerceu sobre ela reflete-se tanto no quadro de 1929, como no envolvimento de Frida Kahlo no círculo de artistas e intelectuais mexicanos que procuravam uma arte mexicana independente. O mexicanismo encontraria a sua primeira e maior expressão nas pinturas de murais que eram patrocinadas pelo Estado como modo de ensinar à maioria da população analfabeta do campo a história de da sua nação José Clemente Orozco, Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros ficaram particularmente consagrados como artista de murais.”<sup>223</sup>

Depois do casamento, o casal vai para **São Francisco, Detroit e Nova Iorque**, onde **Diego Rivera** vai a trabalho. Lá a pintora tem dois abortos, o que a deixa muito infeliz. Esse fato serviu de motivo para vários quadros.

Quando voltam ao México, **Frieda Kahlo** tem novamente um aborto e no mesmo ano é operada várias vezes do pé direito, sendo-lhe amputados alguns dedos.

**Diego Rivera** tem vários casos extra-conjugais, inclusive um com a própria irmã de **Frida Kahlo** e com a atriz **Maria Montez**. A dor que essas traições causaram em **Frida Kahlo** ficaram para sempre retratados em sua obra.

**Frida Kahlo** fica conhecendo **Leon Trotsky** e o recebe em sua casa no **México**. **André Breton** chega ao **México** para falar com **Trotsky** e conhece **Frida Kahlo**. Fica impressionado com seus quadros, dizendo ser sua arte surrealista.

---

<sup>223</sup> KETTENMANN, Andréa. *Frida Kahlo: dor e paixão*. Colônia, Alemanha, Taschen/Paisagem, 2006.p.24.

Expõe pela primeira vez em **Nova Iorque** e em seguida em **Paris**. Seu talento passa a ser reconhecido. Três anos mais tarde, acontece a primeira exposição das obras da artista no **México**.

Foi operada várias vezes na coluna, sua perna direita, até os joelhos, foi-lhe amputada.

Vitimada por uma pneumonia, **Frida Kahlo** morre em 1954.

A vida tão conturbada e conflituosa da artista resultou numa obra de grande valor artístico. Em um quadro intitulado *O sol e a vida*, de 1947, **Fig. 8**, as formas amorfas das plantas são símbolos dos órgãos genitais femininos e masculinos. O sol, que dá vida, surge no centro. O feto que chora dentro de uma das plantas e os pistilos lacrimejantes das flores noutras representam a tristeza de **Frida Kahlo** pela incapacidade de ter filhos.

Este quadro mostra a angústia do ser humano, a de uma mulher que não consegue ter filhos, através da metáfora pictórica: flores (que são órgãos reprodutores das plantas = órgãos sexuais do homem e da mulher).

A relação homem/vegetal surge, também, no libreto da *Ópera Carmem de Georges Bizet* (1838-1875), compositor francês.

A *Ópera Carmem*<sup>224</sup>, estreada em **Paris**, em 1875, baseada em uma novela de **Prosper Mérimée**, conta a paixão do cabo **Don José** por **Carmem**, a cigana. O cenário é a cidade de **Sevilha, Espanha**. **Don José**, pela paixão, é levado à marginalidade e à tragédia final. Enlouquecido pelo ciúme, mata sua amada, acabando consigo mesmo.

Os libretistas **Henri Meilhac** e **Ludovic Halévy**, no terceiro ato da ópera, colocam um texto lírico, onde o cabo **Don José**, na prisão, olha para uma flor que lhe fora dada por **Carmem**. Esta flor, simboliza a mulher amada. É como se **Carmem** ali estivesse, afirmando a relação profunda entre o vegetal e o ser humano:

La fleur que tu m'avais jetée,  
Dans ma prison m'étais restée.  
Flétrie et sèche, cette fleur  
Gardait toujours sa douce odeur;

---

<sup>224</sup> FRANZETTI, Alison Brewster. *The book of 101 opera librettos*. New York: Black Dog & Leventhal Publishers. 1996.p.71,2.

Et pendant des heures entières,  
Sur mes yeux, fermant mes paupières,  
De cette odeur je m´enivrais  
Et dans la nuit je te voyais!  
Je me prenais à te maudire,  
À te détester, à me dire;  
Pourquoi faut –il que le destin  
L´ait mise là sur mon chemin?  
Puis je m´accusais de blasphème,  
Et je ne sentais en moi-même,  
Je ne sentais qu´un seul désir,  
Um seul désir, um seul espoir:  
Te revoir, ô Carmen, oui, te revoir!  
Car tu n´avais eu qu´à paraître,  
Qu´à jeter um regard sur moi,  
Pour t´emparer de tout mon être,  
Ô ma Carmen!  
Et j´étais une chose à toi!  
Carmen, je t´aime!

O cabo **Don José**, em sua cela, olha a flor que **Carmem** lhe jogara. Embora murcha, perdendo seu frescor, guarda seu doce perfume. Durante horas inteiras, o cabo, fechando os olhos, embriagando-se com o aroma , consegue vê-la. Começa a se maldizer e a perguntar por que o destino colocou-a em seu caminho. Apesar das blasfêmias, afirma que só tem um único desejo: de revê-la. Um único olhar de **Carmem** transtornou toda a sua vida, todo o seu ser. O cabo a ama.

A flor que restou de um rápido encontro, é naquele momento de solidão, a própria **Carmem**. Seu perfume é o perfume da mulher amada, assim como, em **Herberto Hélder**, a folha viva de erva é uma mulher. Ou como as flores, em **Frida Kahlo** representam órgãos sexuais femininos e masculinos e seus sentimentos: o desejo de ter um filho.

## 15 CONCLUSÃO

Há macieiras que, preferindo a beleza de seus frutos à manutenção de seu equilíbrio, se partem. São loucas.<sup>225</sup>

**Francis James**

Nosso trabalho, até aqui, foi norteado por um objetivo principal: verificar como os vegetais, primeiros seres vivos deste planeta, influenciaram a criação poética de **Manoel de Barros**, comparando-a, não só com a de outros poetas, como também com textos visuais de **Van Gogh, Arcimboldo, René Magritte, Frida Kahlo** e com fragmentos de libretos de duas *Óperas: Carmen e Poranduba*. A primeira de **Henri Meilhac, Ludovic Halévy e Bizet**. A segunda de **Lúcia Pimentel Góes e Edmundo Villani-Côrtes**.

Durante a pesquisa, verificamos, na obra do poeta pantaneiro, outras características importantes, dignas de serem relatadas:

### 1 LIBERDADE POÉTICA:

A poesia de **Manoel de Barros**, pertencente ao *Modernismo Brasileiro*, fase contemporânea, não se preocupa com rimas nem com métrica. É livre como um pássaro. “Poesia é voar fora da asa”, diz ele, extrapolando limites, desrespeitando as regras gramaticais, inventando palavras, contorcendo a sintaxe, sonhando, alucinando, delirando como ensinou-lhe o mestre **Rimbaud**. Não é a beleza das frases que lhe interessa, mas a doença delas. Evita as estradas, preferindo os desvios, os atalhos, o desconhecido, encontrando surpresas, colhendo frutos nunca vistos. Como **Rimbaud**, diz o indizível, fixando vertigens.

---

<sup>225</sup> JAMES, Francis. *Pensée des jardins*. Apud BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. São Paulo, Martins Fontes, 1999. p.209.



Sendo sintético, usa frases curtas, suprimindo termos desnecessários. Desprezando as regras gramaticais, reúne palavras eruditas com a língua falada do pantaneiro.

## 2 O POETA DAS INUTILIDADES

Os modernistas do início do século XX, acreditavam na possibilidade da arte ser extraída das coisas simples da vida, do cotidiano. Porém, **Manoel de Barros** vai além. É o poeta das inutilidades, do desprezível: um prego, um cisco, um arame enferrujado, uma escama de peixe, um pente, um cocô de capivara, tudo serve para poesia. Nada lhe escapa.

## 3 O HOMEM QUE AMA AS CONTRADIÇÕES

Antíteses e oxímoros são freqüentes em sua obra. O seu livro intitulado *Livro sobre o nada*, causou espanto. Como escrever um livro sobre o nada, sobre o inexistente? Mas foi o que ele fez.

Em vários poemas, há a contigüidade de termos ou conceitos opostos, como por exemplo, no mini-poema, anteriormente, analisado, confirmando as raízes barrocas:

Havia um incêndio de girassóis na alma de uma lesma.

## 4 FANOPÉIA E LOGOPÉIA

Não havendo preocupação com rimas, seus poemas são exemplos de *Fanopéia*: um lance de imagens sobre a imaginação visual.e de *Logopéia*: “a dança do intelecto entre as palavras”, usando as palavras de **Pound**. Esta “dança” realiza-se no domínio específico das manifestações verbais.

## 5 METALINGUAGEM

Sua obra é permeada pela metalinguagem, pelo carinho constante com a língua-mãe, com a escrita. Preocupado com a linguagem da criança, com a origem,

com a pureza da língua. Ensina a todos nós como dar equilíbrio ao texto, como por exemplo, aos blocos semânticos. “Onde o abstrato entre, amarre com arame”. “Ao lado de um primal deixe um termo erudito”. “Aplique na aridez intumescências”.<sup>226</sup>.

## 6 O LÚDICO

Sempre bem-humorado, brincando com idéias e palavras, realizando a ‘dança’ do intelecto entre as palavras, conta-nos sua vida, seus valores e a vontade de ser árvore, ser um vegetal. Quer mudar de Reino. O humor está presente até nas neologismos, como por exemplo, na expressão ‘coisário de nadeiras’. Neste caso, houve a formação de novas palavras pela derivação sufixal. Porém, este estudo ficará para um próximo trabalho.

## 7 SURREALISMO

**Manoel de Barros**, como surrealista, utiliza o imaginário, extraído do sonho, e a intuição como fontes inesgotáveis e superiores de conhecimento, colocando, em segundo plano, o pensamento racional e consciente.

Em sua obra, as imagens oníricas, o non-sense e o delírio são freqüentes.

## 8 NEOLOGISMOS

São inúmeros os vocábulos não dicionarizados, neologismos, criados por **Manoel de Barros**. Citaremos apenas alguns. O estudo dos neologismos ficará para um próximo trabalho.

- a) Estrelamente = advérbio; do substantivo estrela
- b) Limboso = adjetivo; do substantivo limbo
- c) Primal = adjetivo = primitivo
- d) Coisal = adjetivo; do substantivo coisa
- e) pedral = adjetivo; do substantivo pedra
- f) agramática = prefixo a = negação = não gramática

---

<sup>226</sup> BARROS, Manoel. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1994. p. 23.

- g) gravanha = junção de gravatá + gavinha = bromeliácea com gavinhas.
- h) Crianceiras = adjetivo = de criança
- i) Criames = criações
- j) Ossarais = conjunto de ossos
- k) Coisário de nadeiras = coleção de nadas

## 9 OS QUATRO ELEMENTOS

Os quatro elementos, **Terra, Ar, Fogo e Água**, são os hormônios da imaginação, afirma **Gaston Bachelard**, na epígrafe do capítulo 12. Realmente, não só **Manoel de Barros**, mas todos os textos analisado, verbais e visuais, usam os elementos como matéria prima. São eles que constituem o **Planeta Terra** onde vivemos e nós, os homens, somos **Terra, Ar, Fogo e Água**. Nosso corpo é formado, em grande proporção, de água. O oxigênio alimenta nossas células. Nossa temperatura é, em média, 36 graus C. Em nosso corpo dançam o ferro, o manganês, o zinco, enfim inúmeros minerais extraídos do solo. Então, não poderia ser diferente. Os poetas refletem a realidade.

## 10 A RELAÇÃO HOMEM - VEGETAL

No início de nosso trabalho, colocamos a proposta de análise da criação poética de **Manoel de Barros**, comparando-a com textos verbais e visuais de diversos autores. A pesquisa está apoiada em três centros de interesse, seguindo as principais tendências observadas por **Mircea Eliade**<sup>227</sup>, em seus estudos sobre os mitos relacionados aos vegetais de diversos povos:

- a) A identificação da árvore com o cosmos
- b) A identificação da árvore com o homem
- c) A nostalgia do paraíso

---

<sup>227</sup> ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. São Paulo, Martins Fontes, 1993.

Além disso, esses centros de interesse aparecem entrelaçados de modo plural e estarão mesclados com os elementos da natureza: **Terra, Água, Fogo e Ar**, envolvendo os três níveis cósmicos: **Mundo Subterrâneo, Mundo Terrestre e Mundo Celeste**.

Iniciaremos com:

### **A) A IDENTIFICAÇÃO HOMEM - VEGETAL**

São vários os exemplos, na obra de **Manoel de Barros**. Na página 186 deste trabalho, encontramos estes versos:

Ele tem pertinências para árvore.  
O pé vai se alargando, via de calangos, até ser  
raizame. Esse ente fala com águas.  
(...)  
Formigas se mantimentam nas nódoas de seu casaco.

Aqui o sujeito A tem tendências para se transformar em árvore. Seu pé vai se alargando, tomando forma de um tronco, de onde saem as raízes. No tronco, formigas se alimentam das substâncias produzidas pelo vegetal.

Na página 187 desta pesquisa, há este poema:

Para entrar em estado de árvore é preciso  
Partir de um torpor animal de lagarto às  
3 horas da tarde, no mês de agosto.  
Em 2 anos a inércia e o mato vão crescer  
Em nossa boca.  
Sofreremos alguma decomposição lírica até  
O mato sair na voz.  
Hoje eu desenho o cheiro das árvores.

Este poema é um dos mais ricos para explicar a influência do vegetal na obra do poeta pantaneiro. Além do sujeito lírico transformar-se em vegetal, partindo de

um animal, no caso o lagarto, ele sofre uma ‘decomposição lírica’, também, até ‘o mato sair na voz’. Isso significa que o mato sairá na própria criação poética, trazendo-nos, surpreendentemente, uma nova relação com o vegetal: a **RELAÇÃO POESIA – VEGETAL**, ou seja, **RELAÇÃO ARTE – VEGETAL**.

Esse conceito é reafirmado em outro poema, na página 79 deste trabalho:

Teve a semente que atravessar panos podres, criames  
de insetos, couros, gravetos, pedras, ossarais de  
peixes, cacos de vidro etc. – antes de irromper.

A metáfora ‘germinação de um vegetal’ = ‘nascer da palavra’, da criação poética, aponta essa nova ligação, de agora em diante denominada **RELAÇÃO ARTE – VEGETAL**.

Analisando outros textos verbais e não verbais, encontramos vários exemplos da **IDENTIFICAÇÃO HOMEM – VEGETAL**:

- a) *A moça do umari*, narrativa dos índios **Tucuna**, onde a jovem surge do último fruto caído.
- b) *O pé de urucum*, narrativa dos índios **Ajuru**, relatando a origem do pé de urucum do corpo de um homem que se alimentara da carne e do sangue de recém-nascidos.
- c) No poema de **Herberto Hélder**, página 190:

Dai-me uma jovem mulher com sua harpa de sombra  
E seu arbusto de sangue.  
(...)  
Dai-me uma folha viva de erva, uma mulher.

- d) No quadro *INVERNO* de **Arcimboldo**, onde a figura do rosto de um velho homem é formado por fragmentos de árvores e folhas, pg.97<sup>a</sup>
- e) No quadro *RETRATO DE LUTHER BURBANK*, de **Frida Khalo**. O próprio **Burbank** aparece como híbrido: metade homem, metade planta, pg.191a

- f) No quadro *O SOL E A VIDA* de **Frida Khalo**, pg.193, no qual formas amorfas de vegetais representam os órgãos sexuais femininos e masculinos.
- g) Na *ÓPERA CARMEM*, música de **Bizet**, libreto de **Henri Meilhac** e **Ludovic Halévy**, no fragmento, onde uma flor simboliza a própria Carmem.

## B) A IDENTIFICAÇÃO DA ÁRVORE COM O COSMOS

Vimos, em nosso trabalho, na pg. 176, que a árvore **YGGDRASIL**, da tradição nórdica, é a fusão da *ÁRVORE CÓSMICA* e da *ÁRVORE DA VIDA*, personificada em um carvalho.

O carvalho gigante eleva-se por cima do mundo. Tem três raízes:

- a) uma está em um mundo horrível, onde uma serpente se alimenta de cadáveres e morde a própria **YGGDRASIL**.
- b) A segunda fica no reino divino de **Asgard**, onde três nornes governam o destino dos homens e regam a o carvalho gigante com água pura de uma fonte
- c) A terceira fica na terra dos gigantes. Perto dela está a fonte miraculosa **Mímir** – a ‘meditação’, a ‘recordação’.

Uma águia, que vive nos galhos do carvalho, luta sem cessar com a serpente. Essa luta é o símbolo cosmológico da oposição entre a luz e as trevas, entre os **Mundos Subterrâneo** e o **Celeste**.

**Odin**, deus dos deuses, deixou um olho, como penhor, na fonte Mímir. Para lá sempre volta para beber sabedoria. Protegendo a humanidade, **Odin** dá, **aos poetas, goles do orvalho da poesia**, fermentado há muito tempo pelos anões.

Na obra de **Manoel de Barros** não há uma espécie de árvore nomeada, simbolizando a *Árvore Cósmica*, ou a *Árvore da Vida*. Porém, o elemento vegetal **ÁRVORE** é de tal maneira citado, que qualquer que seja, simboliza a *Árvore Cósmica*, a **YGGDRASIL**, onde o poeta bebe gotas de orvalho da poesia.

A luta entre o **Mundo Celeste** e o **Subterrâneo**, entre luz e trevas, entre o atro, o escuro, o profundo e o sol estão no seu amor pelos opostos.

Qualquer árvore pantaneira tem suas raízes em fontes puras e a fonte **Mímir** alimenta suas raízes, oferecendo inspiração ao poeta.

O 'centro' do mundo é o **Pantanal**. Água, Água e Árvores, Árvores, Árvores. Lá a sua árvore, qualquer uma, serve de ligação entre o **Céu**, a **Terra** e o **Mundo Subterrâneo**.

### C) NOSTALGIA DO PARAÍSO

No *Gênesis* 2,9, **Javé Deus** plantou o Jardim do Paraíso no **Éden de Delícias** e nele colocou o homem, que poderia comer frutas de todas as árvores, exceto as da *Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal*. Deixando de lado os frutos da *Árvore da Vida*, que lhe trariam a imortalidade, preferiu comer os da *Árvore Proibida*, ficando condenado à perda do paraíso e à morte

**Deus**, então, expulsou-o do **Paraíso**.

“Da mesma maneira que o corte do cordão umbilical, primeira e terrível ruptura na vida do ser humano, após a expulsão do útero materno, provocaria o desejo de reencontrar o uno – a expulsão do paraíso, a ruptura com um mundo sem sofrimentos condenaria o homem a buscar, até o fim de seus dias, o **'Paraíso Perdido'**”<sup>228</sup>.

Essa busca incessante do homem a uma condição de felicidade, de uma vida sem dor e sofrimento, a querer voltar ao útero materno, ao uno, é o que chamamos de **Nostalgia do Paraíso**. Visitar novamente o jardim exuberante, com árvores sombrias e de boa madeira, colher doces frutos, saborear as uvas, o mel, sentar à sombra de gigantescas árvores, sentir-lhes o perfume.

Pensamos que o homem quer tudo isso:

- a) encontrar seu próprio 'centro'
- b) encontrar seu 'centro' interior
- c) ser imortal

---

<sup>228</sup> REINER, Nery. *O Reino Vegetal e o imaginário*. Comparação entre mitos do Leste do Mediterrâneo, narrativas indígenas brasileiras e textos literários da Cultura Ocidental Européia. Dissertação de Mestrado. São Paulo, USP, 2000. p.58.

- d) não sofrer
- e) ser feliz
- f) ter paz interior, equilíbrio psíquico
- g) voltar ao **Paraíso Perdido**
- h) conseguir a **HARMONIA** com o todo, com o **Universo**.

Essas buscas incessantes do homem explica a **IDENTIFICAÇÃO DO HOMEM COM O VEGETAL** e o **DESEJO DE SER ÁRVORE**.

A árvore simboliza a **VIDA – SEM – MORTE**, ou seja, a **IMORTALIDADE**, que todo ser humano almeja.

A árvore simboliza o 'centro', o lugar onde há a conexão **CÉU – TERRA**. Ela é o '**AXIS-MUNDI**'. Nada melhor que ser árvore, o elemento que reúne tudo isso.

Finalizando, citaremos, novamente, as palavras de **Francis James**, que iniciam esta última parte do trabalho:

Há macieiras que, preferindo a beleza de seus frutos à manutenção de seu equilíbrio, se partem. São loucas.

Esta citação revela uma profunda semelhança entre o poeta e a árvore. Esta fabrica seu próprio alimento, mantendo tronco, raízes, caules, folhas, flores e frutos.

Os frutos, além de servirem de alimento para animais e seres humanos, contêm a semente, que gerarão novas árvores, que darão novos frutos, que alimentarão outros animais, outros homens e assim, indefinidamente. E algumas, exagerando sua solidariedade, se partem com o peso de tantos frutos.

O poeta também. Fabrica seus poemas que alimentarão sua alma, seu espírito, sua mente. Sendo solidário como a árvore, oferece-os para os outros seres humanos, servindo como semente para novas criações. O mesmo acontece com os pintores, compositores, artistas, enfim. E não seria essa uma razão, mais que as que citamos, para querer ser árvore?



## 16 REFERÊNCIAS

### 16.1 BIBLIOGRAFIA GERAL

AGUIAR, Flávio et al. *O olhar*. Org. Aduino Novaes. São Paulo, Cia das Letras, 1988.

\_\_\_\_\_“Manoel de Barros”. *Revista Leitura*. São Paulo, Publicação Cultural da Imprensa Oficial do Estado. Ano 17, no.1, maio de 1999.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião. 19 livros de poesia*. 3.ed., Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1987.

ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1966.

APA, Livia et al. *Poesia africana de língua portuguesa. Antologia*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2004.

APULEYO, Lúcio. *El asno de oro*. Trad. Y edición Alfonso Cuatrecasas. Madrid, Espanha, Espasa Calpe, 1996.

AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. 2.ed., São Paulo, Perspectiva, 1976.

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo, Perspectiva, 1971.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

\_\_\_\_\_ *Psicanálise do fogo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

\_\_\_\_\_ *A terra e os devaneios da vontade*. Trad. Paulo Neves. São Paulo, Martins Fontes, 1991.

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 3.ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_ *Antologia poética*. Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1961.

BAPTISTA FILHO, Zito. *A ópera*. 2.ed.; Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix, sd.

\_\_\_\_\_ *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Cultrix, 1997.

\_\_\_\_\_ *Reflexões sobre a arte*. São Paulo, Ática, 1991.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis, Vozes, 1993.

BRASIL, Ubiratan. *A eterna infância de Manoel de Barros*. O Estado de São Paulo. São Paulo, 08/04/2006. p. D2.

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa, Edições 70, 1987.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. *Surrealismo: rupturas expressivas*. São Paulo, Atual, 1986.

CARROLL, Lewis. Il. Eric Kincaid. *Alice no país das maravilhas*. Trad. Bárbara Lambert. São Paulo, Loyola, 1995.

BARROS, Diana; FIORIM, José. "Polifonia textual e discursiva". *Dialogismo, polifonia e intertextualidade*. São Paulo, Edusp, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Edição bilíngüe. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

*BÍBLIA SAGRADA*. São Paulo, Loyola, 1963.

CAEIRO, Alberto. *Poemas*. 8.ed., Lisboa, Portugal, Art Editora, 1989.

CAMÕES, Luiz Vaz de. *Os lusíadas*. 11.ed., Rio de Janeiro/São Paulo, Ediouro, sd.

CÂNDIDO, Antônio; CASTELLO, Aderaldo. 5.ed., *Presença da literatura brasileira: modernismo*. . São Paulo/Rio de Janeiro, Difel, 1975.

\_\_\_\_\_ *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 3.ed., São Paulo, Ática, 1989.

CHALHUB, Samira *A metalinguagem*. São Paulo, Ática, 1986. CHARDIN, Pierre Teilhard de. *Hino do Universo*. Trad Ivo Storniolo. São Paulo, Paulus, 1994.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*. 8.ed.; Rio de Janeiro, José Olympio, 1994

CINATTI, Ruy. *Motivos artísticos timorenses e a sua integração*. Lisboa, Portugal, Instituto de Investigação Tropical. Museu de Etnologia, 1987.

\_\_\_\_\_ *Paisagens timorenses com vultos*. Lisboa, Portugal, Relógio D'Água Editores, 1996. COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico*

*de literatura infantil e juvenil brasileira. 1882 a 1990.* São Paulo, Edusp, 1995.

\_\_\_\_\_. *Literatura infantil.* 5.ed., rev. São Paulo, Ática, 1991.

\_\_\_\_\_. *Panorama histórico.* 4.ed., rev. São Paulo, Ática, 1991.

\_\_\_\_\_. *O conto de fadas.* São Paulo, Difusão Cultural do Livro, 2003.

\_\_\_\_\_. *O fenômeno humano.* Trad. José Luiz Archanjo. São Paulo, Cultrix, 1988.

COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tânia. *Literatura Comparada. Textos Fundadores.* Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

DAUD, Roberto. *A máquina de letras.* Dissertação de Mestrado. FFLCH USP, 1979.

*DICIONÁRIO DE MÚSICA.* Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1985.

*DICTIONNAIRE PETIT LAROUSSE ILLUSTRÉ.* Canadá, Librairie Larousse, 1990.

DIOGO, Américo António Lindeza. *Herberto Helder: texto, metáfora, metáfora do texto.* Coimbra, Portugal, Livraria Almedina, 1990.

DUBOIS, Jean et al. *Diccionario de lingüística.* São Paulo, Cultrix, 1978.

ELIADE, Mircea. *Tratado de História das Religiões.* São Paulo, Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *Mito do eterno retorno.* São Paulo, Mercuryo, 1992.

\_\_\_\_\_. *O sagrado e o profano.* São Paulo, Martins Fontes, 1999.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Dicionário de língua portuguesa.* 2.ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

FRANCHETTI, Paulo; PÉCORA, Alcyr. *Caetano Veloso. Literatura Comentada.* São Paulo, Abril Educação, 1981.

FRAZER, J.G. *The Golden bough.* New York: The Macmillan Company, 1849.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna.* São Paulo, Duas Cidades, 1991.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica.* Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Cultrix.

- GÓES, Lúcia Pimentel. *A aventura da literatura para crianças*. 2.ed., São Paulo, Melhoramentos, 1991.
- \_\_\_\_\_ *Eros e Psique: passagem pelos portais da metamorfose – Leitura semiótica de Gêneros e Formas*. (Pós-Doutorado em semiótica). São Paulo, Humanitas/USP e Paulinas, 2006.
- \_\_\_\_\_ *Introdução à literatura infantil e juvenil*. São Paulo, Pioneira, 1987.
- \_\_\_\_\_ *O olhar de descoberta*. II. Eva Furnari. São Paulo, Mercuryo, 1996.
- \_\_\_\_\_ II. Alice Góes. *Poetando flores*. 2.ed., Aparecida, 1993.
- \_\_\_\_\_ II. Alice Góes. *Poetando frutos*. 2.ed., Aparecida, 1993.
- GRAY, John. *Próximo oriente*. Lisboa, Portugal, Relógio d'Água, 1996.
- GULLAR, Ferreira. *Argumentação sobre a morte da arte*. Rio de Janeiro, Revan, 1993.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. 2.ed., São Paulo, Atual, 1987.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo, Perspectiva/EDUSP, 1971.
- JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. São Paulo, Cultri 1968.
- KETTENMANN, Andréa. *Frida Kahlo: dor e paixão*. Köln: Taschen, 2006.1994.
- KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- LASSAIGNE, Jacques . *Vincent Van Gogh*. São Paulo, Editora Três, 1975. Coleção Biblioteca de Arte. V.8.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Pensamento selvagem*. São Paulo, CIA Editora Nacional, 1976.
- MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986.
- MELO NETO, João Cabral. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997.
- MORIN, Edgard. *O método 1: A natureza da natureza*. Trad. Ilana Heineberg. Porto Alegre, Sulina, 2005.
- \_\_\_\_\_ *O método 2: A vida da vida*. 3.ed., Trad. Marina Lobo. Porto Alegre, Sulina, 2005.

\_\_\_\_\_ *O método 5: A humanidade da humanidade – a identidade humana*. Trad. Juremir Machado da Silva. Porto Alegre, Sulina, 2002.

\_\_\_\_\_ *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. 10. ed., Trad. Catarina Silva et Jeanne Sawaya. São Paulo/Brasília, Cortez/Unesco, 2005.

\_\_\_\_\_ *A cabeça bem-feita: repensar a reforma – reformar o pensamento*. 11. ed., Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2005.

NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. 5. ed., São Paulo, Ática, 2002.

HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*. Tradução de Célia Berretini, feita a partir da 3a. edição aumentada da versão espanhola de Ângela Figueira. São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1988.

HÉLDER, Herberto. *Poesia toda*. Lisboa, Assírio Alvim, 1996.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1971.

MARTINS, Manuel Frias. *Herberto Helder: um silêncio de bronze*. Lisboa, Livros Horizonte, 1983.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística*. São Paulo, Edusp, 1989.

\_\_\_\_\_ *O léxico de Guimarães Rosa*. 2. ed., São Paulo, Edusp, 2001.

MELO E CASTRO, Ernesto de. *O fim visual do século XX*. Org. Nácia Batella Gotlib. São Paulo, EDUSP, 1993.

\_\_\_\_\_ *Poética dos meios e arte high tech*. Lisboa, Vega, 1988.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Rio de Janeiro, Grifo, 1969.

MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. Trad. Catarina Silva; Jeanne Sawaya. 10. ed., São Paulo: Cortez; Brasília, CNPQ/Unesco, 2005.

\_\_\_\_\_ *A cabeça bem-feita. Repensar a reforma. Reformar o pensamento*. Trad. Eloá Jacobina. 10. ed., Rio de Janeiro, Bertrand Brasil

Ltda, 2005.

\_\_\_\_\_ *O método 1. A natureza da natureza.* Trad. Ilana Heineberg. Porto Alegre, Meridional, 2002.

\_\_\_\_\_ *O método 2. A vida da vida.* Trad. Marina Lobo. Porto Alegre, Meridional, 2001.

\_\_\_\_\_ *O método 5. A humanidade da humanidade.* Trad. Juremir Machado da Silva. Porto Alegre, Meridional, 2002.

OLIVEIRA, Estela Campos. *João Cabral e Herberto Helder – a palavra entre brechas e vazios.* Tese de Doutorado. FFLCH USP, 2001.

PAQUET, Marcel. *René Magritte: o pensamento tornado visível.* Trad. Lucília Filipe Lisboa, Portugal, Köln, Alemanha, Benedikt Tashen, 1995.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira.* Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

PELT, Jean Marie; CUNY, Jean Pierre. *A prodigiosa aventura das plantas.* São Paulo, Martins Fontes, 1987.

PEREIRA, Nunes. *Moronguetá – um Decameron indígena.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/Mec, 1980.

PESSOA, Fernando. *Obra poética.* Org., introd. e notas de Maria Aliete Galhoz. 2.ed., Rio de Janeiro, Aguilar, 1965.

PHILIP, Neil. II. Nilesh Mistry. *O livro ilustrado dos mitos.* São Paulo, Editora Zero, 1997.

PIERRE, José; SCHUSTER, Jean. Seleção. Trad. Antônio Houaiss. *Os arcanos da poesia surrealista.* São Paulo, Brasiliense, 1988.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética.* 3.ed., São Paulo, Brasiliense, 1991.

PIMENTA, Alberto. *O silêncio dos poetas.* Lisboa, Regra do Jogo, 1978.

POUND, Ezra. *ABC da literatura.* Trad. Augusto de Campos; José P. Paes. São Paulo, Cultrix, 2001.

REINER, Nery. *O reino vegetal e o imaginário.* Dissertação de Mestrado apresentada à FFLCH, USP, 2000.

\_\_\_\_\_ "Os filhos do sol". In: *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, FFLCH, USP, no. 1, 1998.

RIMBAUD, Arthur. *Uma estadia no inferno. Poemas escolhidos. A carta do vidente.* Trad., org. de Daniel Fresnot. São Paulo, Martin Claret, 2003.

- \_\_\_\_\_ *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations.* Paris, Gallimard, 1999.
- RODRIGUES, Medina et al. *Antologia da literatura brasileira: modernismo.* São Paulo, Marco Editorial, 1979.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias.* São Paulo, Martins Fontes, 1962.
- \_\_\_\_\_ *Ave, palavra.* 3.ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.
- \_\_\_\_\_ *Grande sertão: veredas.* São Paulo, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- SACKS, Sheldon. *Da metáfora.* Trad. Franciscus W. A. Van de Wiel et al. São Paulo, Edusp, 1992.
- SARAIVA, AJ. et LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa.* 14.ed. Porto, Porto Editora, 1987.
- SAVARY, Olga. Il. Manabu Mabe. *O livro dos Hai-Kais.* São Paulo, Massao Ohno, Kempf, 1980.
- SILVA, Manuel de Souza e. *Do alheio ao próprio: a poesia em Moçambique.* São Paulo, Edusp, 1996.
- STORNIOLO, Ivo. “Educadores da humanidade. CHARDIN, Pierre Teilhard de. *Hino do Universo.* São Paulo, Paulus, 1994.
- WISNIK, José Miguel. “Cajuína transcendental”. BOSI, Alfredo et al. *Leitura de poesia.* São Paulo, Ática, 2003.

## 16.2 BIBLIOGRAFIA MANOEL DE BARROS

BARROS, Manoel de. *Arranjos para assobio*. 2.ed., Rio de Janeiro, Record, 1998. 73p. Data de Copyright: 1982. Conteúdo: Sabiá com trevas. Glossário de transnomações em que não se explicam algumas delas (nenhumas)ou menos. Exercícios cadoveos. Exercícios adjetivos. Arranjos para assobio\_\_\_\_\_. Iluminuras: Martha de Barros. *Cantigas por um passarinho à toa..* Rio de Janeiro/São Paulo, Record, 2003.

Data de Copyright: 2003. 30p.

\_\_\_\_\_. Vinhetas de Siron Franco. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. 3.ed., Rio de Janeiro, Record, 1998. 63p.

Data de Copyright: 1991. Conteúdo: Concerto a céu aberto para solos de ave. Caderno de andarilho.

\_\_\_\_\_. *Ensaio fotográficos*. 3.ed., Rio de Janeiro, Record, 2001. 66p.

Data de Copyright: 2000. Conteúdo: Ensaio fotográficos. Álbum de família \_\_\_\_\_ . Bordados de Antônia Zulma Diniz, Ângela, Marilu, Martha e Sália Dumont sobre desenhos de Demóstenes. *Exercícios de ser criança*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999.

Data de Copyright: 1999. Conteúdo: O menino que carregava água na peneira. A menina avoadada

\_\_\_\_\_. Ilustrações de Zivaldo *O fazedor de amanhecer*. Rio de Janeiro, Salamandra, 2001. 32p.

Data de Copyright: 2001. Conteúdo: O amor. O fazedor de amanhecer. Eras. Meu avô. A língua mãe. Bernardo. Palavras. Campeonato. As bênçãos

\_\_\_\_\_. Ilustrações de Poty. *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*. Introdução por Berta Waldman; 3.ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1996. 344p.

Data de Copyright: 1990. Conteúdo: Poesia ao rés do chão - Berta Waldman. Poemas concebidos sem pecado. Face imóvel. Poesias. Compêndio para uso dos pássaros. Gramática expositiva do chão. Matéria



de poesia. Arranjos para assobio. Livro de pré-coisas. O guardador de águas. Conversas por escrito: entrevistas

\_\_\_\_\_. *O guardador de águas*. São Paulo, Art, 1989. 64p. (Coleção toda poesia, 7)

Data de Copyright: 1989. Conteúdo: O guardador de águas. Passos para a transfiguração. Seis ou treze coisas que eu aprendi sozinho. Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada. Beija-flor de rodas vermelhas

\_\_\_\_\_. *O livro das ignorâncias*. 3.ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1994. 108p.

Data de Copyright: 1993. Conteúdo: Uma didática da invenção. Os deslimites da palavra. Mundo pequeno

\_\_\_\_\_. *Livro de pré-coisas: roteiro para uma excursão poética no Pantanal*. 2.ed., Rio de Janeiro, Record, 1997. 94p.

Data de Copyright: 1985. Conteúdo: Ponto de partida. Cenários. O personagem. Pequena história natural

\_\_\_\_\_. Ilustrações de Wega Nery *Livro sobre nada..* 9.ed., Rio de Janeiro, Record, 2001. 88p.

Data de Copyright: 1996. Conteúdo: Arte de infantilizar formigas. Desejar ser. O livro sobre nada. Os outros: o melhor de mim sou Eles

\_\_\_\_\_. *Matéria de poesia*. Rio de Janeiro, Record, 2001. 69p.

Data de Copyright: 1970. Conteúdo: Matéria de poesia. Com os loucos de água e estandarte. Aproveitamento de materiais e passarinhos de uma demolição

\_\_\_\_\_. Iluminuras de Martha Barros *Memórias inventadas. A infância..* São Paulo, Planeta, 2003. 25p.

Data de Copyright: 2003. Conteúdo: Escova. Obras. Desobjeto. Parrrede! Ver. O lavador de pedra. Fraseador. Cabeludinho. O apanhador de desperdícios. Brincadeiras. A rã. Caso de amor. Latas. Achadouros. Sobre sucatas

\_\_\_\_\_. Iluminuras de Martha de Barros. *Memórias inventadas. A segunda infância*. São Paulo, Planeta, 2006.

\_\_\_\_\_. *Poemas concebidos sem pecado*. 3.ed., Rio de Janeiro, Record, 1999. 78p.

Data de Copyright: 1937. Conteúdo: Cabeludinho. Postais da cidade.  
Retratos a carvão. Informações sobre a musa

\_\_\_\_\_. Imagens de Ana Raquel *Poeminhas pescados numa fala de João*. Rio de Janeiro, Record, 2001. 32p.

Data de Copyright: 1960

\_\_\_\_\_. Desenhos de Millôr Fernandes. *Retrato do artista quando coisa*. 2.ed., Rio de Janeiro, Record, 2001. 81p.

Data de Copyright: 1998. Conteúdo: Retrato do artista quando coisa.  
Biografia do orvalho

\_\_\_\_\_. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Rio de Janeiro, Record, 2001. 61p.

Data de Copyright: 2001. Conteúdo: Tratado geral das grandezas do ínfimo.  
O livro de Bernardo

MORICONI, Italo (org.). *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2001. 350p.

Conteúdo: Uma didática da invenção / Manuel de Barros.

---

## 17 EXTRA TEXTO

**Fig. 1**

**25a**



**VAN GOGH**

*Vaso com girassóis*, Arles, 1889.

Tela, 95 x 73cm.

Amsterdã, National Museum Vincent Van Gogh.

**Fig. 2**

**97a**



**GIUSEPPE ARCIMBOLDO**

*INVERNO*, 1573.

Óleo sobre tela, 76 x 64cm.

Paris, Musée National du Louvre

**Fig. 3**

**103a**



**RENÉ MAGRITTE**

*O império das luzes*, 1954.

*L'empire des lumières*.

Óleo sobre tela, 146 x 113,7 cm.

Bruxelas, Musées Royaux des Beaux-Arts.

**Fig. 4**

**116a**



**RENÉ MAGRITTE**

*O domínio de Arnheim, 1938*

*Le domaine d'Arnheim*

Óleo sobre tela, 89 x 117 cm

Nova Iorque, Coleção Particular

**Fig.5**

**116b**



**RENÉ MAGRITTE**

*Os companheiros do medo, 1942.*

*Les compagnons de la peur.*

Óleo sobre tela, 70,4 x 92 cm.

Bruxelas, Col. Friedländer-Salik; Dwek-Salik.

**Fig. 6**

**151a**



**RENÉ MAGRITTE**

*O espelho falso, Le faux miroir. 1935.*

Óleo sobre tela, 19 x 27cm.

Coleção Particular

**Fig. 7**

**191a**



**FRIDA KAHLO**

*Retrato de Luther Burbank, 1931.*

Óleo sobre masonite, 86,5 x 61,7 cm.

Cidade do México, Coleção Dolores Olmedo.

**Fig. 8**

**193a**



**FRIDA KAHLO**

*O sol e a vida, 1943.*

Óleo sobre masonite, 27,8 x 19,7 cm.

Cidade do México, Galeria Arvil.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)