

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE  
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

YANNA KARLLA HONÓRIO GONTIJO CUNHA

**O ANDARILHO BERNARDO, DE MANOEL DE BARROS**

Rio Grande  
2015

YANNA KARLLA HONÓRIO GONTIJO CUNHA

**O ANDARILHO BERNARDO, DE MANOEL DE BARROS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em História da Literatura, da Universidade Federal do Rio Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Orientadora:  
Prof. Dra. Raquel Rolando Souza

Rio Grande  
2015

YANNA KARLLA HONÓRIO GONTIJO CUNHA

**O ANDARILHO BERNARDO, DE MANOEL DE BARROS**

Local, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Raquel Rolando de Souza  
Orientadora  
Universidade Federal de Rio Grande

---

Prof. Dr. Antônio Mousquer  
Universidade Federal de Rio Grande

---

Prof. Elton Luiz Leite de Souza  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Ao meu eterno Pai (avô) José Morais da Silva. (*In  
memoriam*)

## AGRADECIMENTOS

Este trabalho é a materialização de um sonho que me acompanha desde a infância. Sua realização me proporcionou conhecer pessoas maravilhosas, mas também exigiu ausentar-me de pessoas que tanto amo. Por isso, é com grande satisfação que agradeço com muito carinho:

À minha avó Vicentina Honório da Silva, pelos valores com os quais me criou e por entender o motivo de eu estar no sul do país, geograficamente, tão distante de meu local de origem.

A todos os meus familiares que também compreendem o meu distanciamento e a minha paixão pelos estudos literários.

Ao meu amigo, professor e confidente Luis Marozo que sempre esteve à disposição para aconselhar-me e dar o seu ombro amigo. Sem a sua parceria o caminho teria sido muito mais angustiante, pois sabes que sempre direi que és meu exemplo de amor e dedicação pela nossa profissão. Obrigada por me ensinar o sentido da palavra amizade e companheirismo. Tudo que eu disser aqui será pouco para expressar o que você significa em minha vida.

À minha amiga Carolina Veloso que me acolheu em sua casa nos momentos mais delicados desse percurso sempre com um sorriso no rosto, com boas histórias para compartilhar e conselhos mirabolantes. “Carrolina”, sua amizade está, sem dúvida, na lista das conquistas boas desse Mestrado e que guardarei com muito carinho onde quer que eu esteja.

À minha amiga Daiane Marinho, uma amizade que se fortalece e que sempre supera as vaidades impostas em nosso tempo. Duas personalidades, aparentemente, tão distintas, mas que se completam a cada angústia compartilhada. Obrigada por deixar sempre aberta, literalmente, as portas da sua casa e da sua vida, por dividir os momentos de alegria e de crises, enfim, por fazer com que me sinta a sua irmã.

À minha orientadora Raquel Rolando Souza pela confiança.

Aos meus colegas de mestrado e aos professores do programa pelo conhecimento compartilhado.

À Capes pela bolsa de pesquisa concedida.

## RESUMO

A partir da análise da produção poética de Manoel de Barros, este trabalho teve como objetivo a construção de uma narrativa que contempla o nascimento, a vida e a morte do andarilho Bernardo, personagem mais recorrente deste poeta, que personifica o vagar sem pressa, a despreocupação com o tempo e o rompimento com a ideia de uma identidade fixa. O universo ficcional desta personagem traz à tona seres e elementos que são excluídos da chamada sociedade do consumo, o que tende a explicar o seu gosto elevado pelo chão e pelos seres abjetos, ao mesmo tempo em que aponta para a necessidade do surgimento de um novo modo de ser e estar no mundo. O mundo renovado por Bernardo surge por meio de as imagens que abandonam cada vez mais seu caráter social, nas primeiras obras, e passam a expressar uma visão mítica, rompendo-se o fio entre passado/presente/futuro. Sendo assim, pautei-me na perspectiva poético-filosófica de Gaston Bachelard, dentre outros teóricos que colaboram para o desenvolvimento do trabalho, para mostrar que o movimento dessa personagem amplia a relação do homem com a natureza e consigo mesmo, bem como para pensar as imagens como devaneio poético, vividas primeiramente na imaginação, sem a preocupação de buscar uma causa psíquica que explique o seu surgimento.

**Palavras-chave:** Bernardo; Poesia e Imaginário; Manoel de Barros; Devaneio.

## RESUMEN

A partir del análisis de la producción poética de Manoel de Barros, este estudio tuvo como objetivo construir una narrativa que incluye el nacimiento, la vida y la muerte del caminante Bernardo, personaje más recurrente de este poeta, que personifica el caminar sin prisa, la falta de preocupación con el tiempo y una ruptura con la idea de una identidad fija. El universo de ficción de este personaje deja evidente los seres y los elementos que se excluyen de la sociedad denominada de consumo, lo que tiende a explicar su gusto por la tierra y los seres abyectos, señalando también la necesidad de que la aparición de una nueva forma de ser en el mundo. El mundo renovado por Bernardo llega a través de las imágenes dejando cada vez más su carácter social, en las primeras obras, y pasa a expresar una visión mítica, rompiendo el hilo entre el pasado / presente / futuro. Así que tuve en cuenta la perspectiva poético-filosófica de Gaston Bachelard, entre otros autores que contribuyen al desarrollo de la obra, para mostrar que el movimiento de este personaje expande la relación del hombre con la naturaleza y con él propio, bien como para pensar las imágenes como devaneo poético, primero vividas en la imaginación, sin la preocupación de buscar una causa psíquica que explica su aparición.

**Palabras-clave:** Bernardo; La poesía y la Imaginación; Manoel de Barros; Devaneo.

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b> .....	9
<b>1. CAPÍTULO I: “POETA PRECISA INVENTAR OUTRO MUNDO”</b> .....	20
1.1. O Pantanal imaginário.....	22
1.1.1. Tempo .....	22
<b>1.1.2. Espaço</b> .....	26
<b>1.2. A personagem</b> .....	37
1. CAPÍTULO II: “LIVRE, LIVRE É QUEM NÃO TEM RUMO”.....	48
<b>2.1. Ser no mundo</b> .....	49
<b>2.2. Modo de ser de Bernardo</b> .....	53
2.2.1. Bernardo e as águas .....	57
2.2.2 Bernardo-árvore .....	62
<b>3. CAPÍTULO III: “DEIXAMOS BERNARDO DE MANHA EM SUA SEPULTURA”</b> .....	69
<b>3.1. Escritos verbal de ave: estrutura</b> .....	69
<b>3.2. “Bernardo sempre nos parecia que morava nos inícios do mundo”</b> .	73
3.3.1. Contextualizando.....	88
3.3.2. Os haicais de Bernardo .....	93
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS: “POESIA NÃO É PARA DESCREVER, É PARA DESCOBRIR”</b> .....	99
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	108

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A produção deste trabalho é resultado das discussões de que venho fazendo desde a minha graduação em Letras (Português-Espanhol) na Universidade Federal do Pampa (Unipampa), campus de Jaguarão, onde atuei como bolsista no projeto “A identidade poética de Manoel de Barros”, coordenado pelo Prof. Dr. Luis Fernando Marozo, entre abril e dezembro de 2012. Da obra do poeta citado, desde as primeiras leituras, chamou-me à atenção a imagem peculiar do andarilho e a sua distinta recorrência no texto.

No final de 2012, concluí um trabalho intitulado “**Livro sobre Nada**: uma poética da desutilidade”, no qual analisei alguns procedimentos estéticos, percebendo nesta obra poemas significativos para a compreensão do andarilho do poeta mato-grossense. Os estudos feitos resultaram ainda em meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), no qual ressaltei os elementos imagéticos e rítmicos do poema “O andarilho”, publicado no **Livro sobre Nada**, em 1996.

Ainda no período de participação no projeto, ao mesmo tempo em que fazia um levantamento da obra completa de Manoel de Barros, estudei os procedimentos técnicos sobre poesia, a sua possível relação com o mito e o caminho aberto pela fenomenologia da imaginação de Gaston Bachelard. O conhecimento desse aporte teórico ampliou minha visão acerca da obra de Barros e instigou-me a continuar pesquisando-o.

A releitura constante do universo poético de Manoel de Barros levou-me a refletir que a imagem do andarilho poderia ser pensada dentro de um imaginário mais amplo. Então, em 2013, ao ser selecionada para o mestrado em História da Literatura, na Universidade Federal do Rio Grande (FURG), campus de Rio Grande, dei continuidade ao estudo sobre as significações do andarilho na poética de Barros, sob a orientação da prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Raquel Rolando de Souza.

Entretanto, ao fazer um levantamento quantitativo da recorrência do andarilho na obra do poeta analisado, constatei que o tema era muito complexo e exigia algumas delimitações, pois nem todos os andarilhos presentes tinham as mesmas características e nem faziam o mesmo movimento. Após discussões com minha orientadora, optei por pensar e acompanhar o movimento de apenas um andarilho: Bernardo, cuja escolha foi pela sua

importância dentro da obra e também para o autor de **Livro sobre Nada**, que é mencionado em várias entrevistas.

A personagem de Bernardo remete-nos ao imaginário social compartilhado por várias culturas, o que rompe com o lugar comum ao qual está inserido em grande parte dos trabalhos críticos sobre o poeta estudado: o Pantanal. Como é sabido, Manoel de Barros esteve preso por muito tempo a uma crítica redutora de regionalismo e apreciações simplistas de sua poesia, o que contribuiu para criar uma imagem do poeta como um homem do campo.

Porém, essa imagem é logo desmitificada ao constatar que grande parte da produção de Barros foi elaborada no Rio de Janeiro ou em países nos quais visitou e morou por um tempo. Essa constatação mostra que o poeta não esteve sempre restrito ao espaço pantaneiro e que sua voz ressoa um modo de estar/viver no mundo que ultrapassaria um olhar meramente descritivo do espaço geográfico e do tempo da escrita, aspectos que reforçam a singularidade do poeta no sistema literário brasileiro.

Manoel Wenceslau Leite de Barros nasceu no Beco da Marinha, localizado no estado brasileiro de Mato Grosso, em 19 de dezembro de 1916. Mudou-se para Corumbá, no vizinho estado de Mato Grosso do Sul, ainda pequeno em decorrência do objetivo de seu pai, João Venceslau Barros, de fundar uma fazenda em terras pantaneiras. Faleceu aos 97, em novembro de 2014, deixando uma vasta obra poética, visto que desde a sua estreia, em 1937, com o livro **Poemas concebidos sem pecado**, sua produção seguiu um fluxo contínuo até 2011, quando publica o seu último livro, **Escritos em verbal de ave**.

A propósito, as informações cronológicas a respeito de sua biografia são restritas e, muitas vezes, as datas a respeito de sua vida e formação são desconhecidas. A ausência dessas informações pode encontrar respaldo no fato de o poeta não dar ênfase aos aspectos biográficos, a ponto de afirmar que não é biografável. O poeta mato-grossense evita falar em suas entrevistas sobre a sua vida pessoal, pois como ele mesmo diz em uma delas:

Não sou biografável. Ou, talvez seja. Em três linhas. 1. Nasci na beira do rio Cuiabá. 2. Passei a vida fazendo coisas inúteis. 3.guardo um recolhimento de conchas. (E que seja sem dor,

em algum banco de praça, espantando da cara as moscas mais brilhantes.).<sup>1</sup>

Essa declaração é retomada por Elton Luiz de Leite Souza (2010, p. 59) em sua análise sobre a poética de Barros, acrescentando que “sem dúvida, é difícil capturá-lo em uma apresentação biográfica habitual, pois ele se aloja em uma região imperceptível aos olhos daqueles que só percebem o já visto, o etiquetado”. Neste sentido, a linguagem torna-se a região na qual habita a figura do poeta, pois no espaço poético é possível valorizar e recriar o “inútil”.

Apesar da escassez de dados biográficos, alguns aspectos da vida do poeta citado ganham relevância para ampliarmos o olhar sobre a sua poesia, contextualizando-o em seu espaço e tempo, para que assim se perceba de que maneira ele aproxima e rompe, em sua produção poética, com os limites e os costumes culturais, políticos e sociais de sua época.

O cuidado ao trazer os elementos biográficos para análise dá-se na medida em que corroboro a ideia de poesia de Michael Hamburger (2007, p. 437), quando diz que “a poesia é uma busca e uma descoberta do imprevisível, segundo limites e condições além do controle do poeta, porque eles dependem da complexa interação de processos exteriores e interiores”. Sobre o mesmo assunto Bosi esclarece que

mesmo quando o poeta fala do seu tempo, da sua experiência de homem de hoje entre homens de hoje, ele o faz, quando poeta, de um modo que não é o do senso comum, fortemente ideologizado: mas de outro, que ficou na memória infinitamente rica da linguagem. O tempo — eterno da fala, cíclico, por isso antigo e novo, absorve, no seu código de imagens e recorrências, os dados que lhe fornece o mundo de hoje, egoísta e abstrato (BOSI, 2000, p. 131).

Assim, por mais que Manoel de Barros escreva sobre a sua experiência em terras pantaneiras, ele o faz fora do habitual, do observável. Ainda sobre o citado poeta, gostaria de destacar o deslocamento entre cidades e países no decorrer de sua produção artística, fato que pode contribuir para ampliarmos a compreensão acerca da imagem do andarilho e que me parece pouco mencionado em trabalhos do artista. Desde seu nascimento em Cuiabá, passou por Corumbá (MS), Campo Grande, Rio de Janeiro, Bolívia, Peru,

---

<sup>1</sup> In: BARROS, Manoel de. **Gramática expositiva do chão**: poesia quase toda. Rio de Janeiro: Civilização, 1992. p. 11.

Equador, Estados Unidos e morreu em sua fazenda no interior de Campo Grande. Sobre suas “errâncias”, ele próprio declarou em entrevista a José Castello:

Alguns anos da minha vida ambulei por lugares decadentes. Havia um certo fascínio em mim por cidades mortas, casas abandonadas, vestígios de civilizações. Um fascínio por ruínas habitadas por sapos e borboletas. Eu gostava de ver alguma germinação da inércia sobre ervinhas doentes, paredes leprentas, coisas desprezadas. As fontes de minha poesia, estou certo, vêm de errâncias desurbanas (CASTELLO, 2008, s/n).

Esse fascínio por lugares decadentes é uma escolha que não exclui o erudito, como ele mesmo deixa claro ao comentar o choque cultural em sua passagem pelos Estados Unidos: “Picasso nos museus, Bach tocando nas igrejas”. Para Barros, um aprendizado completa o outro, pois o deslumbre pelas coisas desprezadas e “desurbanas” se concretiza em sua poesia, muitas vezes, por meios de recursos formais apreendidos com a leitura de grandes nomes do cinema, como Charles Chaplin; da pintura, como Miró; da música, como Beethoven; e da poesia, como Padre Antônio Vieira, Camões, Rimbaud, Oswald de Andrade, Rômulo Quirôga e Shakespeare.

Agraciado com inúmeros prêmios, o poeta de Cuiabá deixou uma vasta produção; ressaltadas as especificidades de cada livro, pode-se dizer que de uma forma ampla o principal material poético apresenta-se “pelos objetos que não possuem valor de troca, pelos desheróis (loucos, andarilhos, vagabundos, idiotas da estrada)”. (SILVA, 1998, p. 27).

Ainda que com um longo percurso de produção, a inserção de Manoel de Barros em obras de história da literatura ainda é incipiente, bem como a presença de seu nome em antologias poéticas. Essa ausência pode ser explicada pelo conhecimento e reconhecimento tardio do artista pelo público em geral e pela crítica literária, o que ocorreria apenas a partir da década de 1980, 40 anos após a sua primeira publicação.

No que se refere às histórias da literatura encontrei seu nome citado em **História concisa da Literatura Brasil**, de Alfredo Bosi (2006), e em **Uma história da poesia brasileira**, de Alexei Bueno (2007). Na primeira, o poeta aparece no tópico “tendências contemporâneas”, sendo o seu nome apenas mencionado junto a um rol de outros artistas do gênero, sem análise ou

menção às suas obras. Na segunda, encontra-se na parte intitulada “Dissoluções e derivações do modernismo”, que assim o apresenta:

A poesia de Manoel de Barros (1916), inegavelmente nascida do Modernismo, derivou para um caminho totalmente diverso, uma espécie de recuperação plena do espírito dentro da materialidade. Poeta autoral, poeta da natureza como poucos na literatura brasileira, recuperador da alma das coisas mínimas, do esquecido, do ínfimo, do desprezado, a arte toda pessoal desse cuiabano posteriormente transferido para Mato Grosso do Sul conquistou o país tardiamente, mas de maneira decisiva. (BUENO, 2007, p. 357)

Alexei Bueno (2007) menciona, em um parágrafo, alguns aspectos recorrentes nas análises críticas sobre Barros, mas de maneira genérica e muito breve. O que vale ser destacado é o fato de no comentário do autor já constar a quebra do estereótipo, até mesmo pela atualidade de sua obra, de Barros como o poeta do Pantanal, como ficou conhecido nas primeiras apreciações críticas.

Quanto às antologias, tive acesso à **Antologia comentada da poesia brasileira do século 21**, de Manuel da Costa Pinto, publicada em 2006. Sobre o poeta analisado o antologista diz que é

Normalmente considerado um caso pouco comum de “regionalismo poético” (por causa da temática ligada à natureza que aparece em seus poemas), o mato-grossense Manoel de Barros se utiliza do universo de plantas e bichos do Pantanal, de formas mínimas e seres elementares (...). (PINTO, 2006, p.74).

A expressão “caso pouco comum de ‘regionalismo poético’” traz a problemática de inserção do autor de **Livro sobre Nada** no sistema literário. Portanto, no comentário de Costa Pinto já nota-se a singularidade do poeta aqui estudado, pois mesmo tratando da temática da relação com a natureza, que o enquadrou por muito tempo numa visão regionalista redutora.

O reconhecimento dessa singularidade pode ter sido alcançado, em grande parte, pelos trabalhos acadêmicos que aproximaram a poética de Barros com outros artistas, entre eles, Oswald de Andrade, Murilo Mendes, Raul Bopp, Arthur Rimbaud, Paul Klee, Joan Miró, Guimaraes Rosa etc. Os trabalhos com base comparatistas, aliás, tiveram papel importante no caminho crítico da produção de Barros, visto que sempre procuraram ressaltar a inovação de sua produção, ao mesmo tempo em que o situa como leitor de uma tradição.

Discutir a recepção crítica da produção de Barros exige um cuidado e um estudo mais aprofundado, pois esse aspecto se trata de um terreno complexo no que tange ao poeta, o que não é o objetivo dessa dissertação. Porém, é inevitável fazermos algumas considerações gerais sobre as leituras importantes para a realização deste trabalho e para escolha desta temática.

Em sua dissertação de mestrado, “**O inventario bibliográfico sobre Manoel de Barros ou ‘Me encontrei no azul de sua tarde’**” (2002), Walquíria Gonçalves Béda faz um levantamento da bibliografia produzida sobre o poeta até o ano de 2002, data da defesa de seu trabalho, e registra a sua surpresa ao deparar com o número elevado de apreciações e trabalhos sobre Barros. O projeto inicial de Walquíria propunha a elaboração de uma fortuna crítica, porém, durante seu percurso de pesquisa deparou-se com grande número de publicações de trabalhos jornalísticos, acadêmicos e midiáticos sobre Barros, o que fez com que ela ampliasse seu trabalho para um levantamento bibliográfico.

Pelo levantamento da estudiosa, fica evidente o predomínio de reportagens, entrevistas, resenhas e homenagens. Essa constatação mostra como os primeiros trabalhos acerca do poeta cumprem a função de divulgação, visto que já mencionei que sua aparição ao grande público deu-se tardiamente. Desse modo, as entrevistas e as notas jornalísticas sobre a poética de Barros assumiram, por muito tempo, o papel de divulgador e de propagador de sua obra. Esse aspecto divulgador também esteve presente nas primeiras obras acadêmicas acerca do poeta, o que por um lado, possibilitaram o acesso e o conhecimento de um artista desconhecido; por outro, as análises superficiais foram tornando-se insuficientes diante da profundidade de sua poesia.

Atualmente, é amplo o acervo crítico a respeito do poeta, disponível nos mais variados suportes e gêneros, porém, grande parte do material reflexivo sobre o poeta ainda continua sendo a crítica acadêmica, em formas de dissertações, teses, ensaios e artigos. Muito desses trabalhos, inclusive, são repetitivos; portanto, destacarei aqui aqueles que foram importantes para a reflexão do material poético de Barros e sobre meu “corpus” de pesquisa: o andarilho.

A primeira obra que tive acesso sobre o poeta foi **A poética de Manoel de Barros: a linguagem e a volta à infância** (1992), de Alfonso de Castro, que apesar de não ser o trabalho que inaugura a crítica acerca do poeta mato-

grossense, apresenta-se como um estudo que vale ser mencionado. Nessa análise, resultado de sua dissertação de mestrado, Castro faz uma análise panorâmica a respeito do universo imagético de Barros, destacando a sua inovação no uso da linguagem e na marca dada à infância pelo poeta, temas que foram retomados em vários estudos posteriores.

Castro destaca três máximas recorrentes na produção barriana, e que foram relevantes para a minha análise, que são:

A poética de Manoel de Barros concilia três faces: não abandona as raízes de origem; a configuração geográfica do pantanal continua como matriz de interpretação luxuriante das águas, dos répteis, dos vermes, dos peixes, das aves, das árvores, dos animais e dos homens, instaurando imagens transformacionais de um universo plurissensorial; o poeta passa a assumir todas as propriedades e faculdades de cada ser que habita o pantanal, estabelecendo uma comunicação direta entre todos os componentes deste universo. (CASTRO, 1991, p. 12).

Em meu ponto de vista, é na personagem de Bernardo que melhor se percebe essa comunicação direta entre os componentes do universo pantaneiro. O trabalho desse pesquisador também foi importante pelo recorte teórico, pois buscou seu embasamento na fenomenologia da imaginação de Gaston Bachelard, referencial adotado neste trabalho.

A opção pelos estudos do teórico francês como uma espécie de fio condutor de minha análise deu-se pela valorização da imaginação criadora no universo da poesia, para o qual no universo poético não há uma distinção entre razão e imaginação, visto que ambas se articulam na produção e na leitura da imagem literária. Além disso, Bachelard, ao longo de suas reflexões, constata a impossibilidade de análise da imagem poética fora de alguma interpretação pessoal, postura que adoto em minha análise.

A imagem para Gaston Bachelard<sup>2</sup> está diretamente vinculada à imaginação, não se restringindo à reprodução da realidade exterior. Em uma de suas constatações, o estudioso assinala que a imagem apresenta um duplo aspecto: interior e exterior. É nessa duplicidade que abordei as imagens construídas de Bernardo, pois o modo como é construído amplia, ao mesmo tempo, a relação do homem com a natureza e consigo mesmo.

Adverte o filósofo francês (2008b, p. 04) que “a imagem, em sua simplicidade, não precisa de um saber. Ela é a dádiva de uma consciência

---

<sup>2</sup> É essa concepção de imagem que adotarei ao longo de trabalho.

ingênua. Em sua expressão, é uma língua jovem. O poeta, na novidade de suas imagens, é sempre origem de linguagem”. Sendo assim, esta análise buscou responder qual é a origem estabelecida na imagem de Bernardo e de seu mundo circundante.

Em **A poética do espaço**, Bachelard (Ibidem) faz um apelo aos leitores de poemas, pedindo-lhes “que não encare a imagem como objeto, muito menos como substituto do objeto, mas que capte sua realidade específica”. Esse apelo foi de fundamental importância em meu percurso na medida em que o universo poético de Barros está muito vinculado ao espaço físico do Pantanal, principalmente nas primeiras obras.

Portanto, abordar o processo criativo de Barros a partir de uma perspectiva do devaneio poético foi o caminho escolhido para perceber as imagens do poeta vividas primeiro na imaginação, sem a preocupação de buscar uma causa psíquica que explique o seu surgimento. Desse modo, a imaginação, então aparece nesse trabalho como um conceito importante.

Em **Dicionários de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos**, Agripina Encarnación Alvarez Ferreira (2008, p. 99) mostra que a imaginação para Bachelard é “uma força, uma potência do devir que transfigura a realidade do micro e do macrocosmos. Transforma o mundo e o homem, criando um além do perceptível, mas captável pela intuição de quem tem o dom e o poder de imaginar”. Portanto, esse recorte teórico tem como objetivo situar a produção de Manoel de Barros a partir de sua dimensão imaginária, abrindo a possibilidade de refletirmos sobre nossa sociedade a partir de um viés pouco abordado nos meios acadêmicos.

Ainda em relação ao referencial teórico, utilizei também, diretamente e indiretamente, os conceitos relacionados à filosofia do imaginário de Gilbert Durand (2000), os estudos de Mircea Eliade (1992, 2008), a ideia de deslímite de Elton Souza (2010), as concepções acerca da criação poética de Octavio Paz (1982) e estudos do elogio ao caos de George Balandier (1997). Do ponto de vista da teoria literária, foi utilizado, principalmente, Alfonso Berardinelli (2007).

A respeito do tema escolhido para este trabalho, também é possível encontrar inúmeros artigos, ensaios, entrevistas e trabalhos acadêmicos. Parece ser consenso entre os pesquisadores a importância e a recorrência do andarilho, neste caso Bernardo, na obra de Manoel de Barros, visto que o

próprio poeta admite ser esse sujeito uma das fontes de sua poesia. No entanto, os aspectos elegidos para discutir esse assunto são organizados de um modo distinto.

Quero mencionar aqui o trabalho **A mendiga e o andarilho: a recriação poética de figuras populares nas fronteiras de Manoel de Barros** (2010), dissertação defendida por Luciene Lemes de Campos, que explora a figura temática deste projeto: o andarilho. A acadêmica menciona, de maneira sucinta, o movimento como marca do andarilho e propõe buscar seu arquétipo na figura de São Francisco de Assis. Também dei ênfase ao movimento como marca essencial do(s) andarilho(s) de Barros, no entanto, minha leitura distancia-se do estudo mencionado na medida em que não tem como objetivo relacionar esse sujeito poético com as figuras populares da realidade empírica do poeta, como foi o caso do estudo mencionado.

Por último, destaco o estudo intitulado **Manoel de Barros: a poética do deslimite** (2010), de Elton Luiz Leite Souza. A ideia e a sensação de deslimite que permeia esse livro contribuíram para eu pensar, de maneira indireta, já que o estudioso não trata diretamente de Bernardo, os significados para o espanto que essa personagem causa quando utilizada para pensar sobre nós mesmos, os outros e o mundo em que vivemos. Portanto, essa obra ampliou meu olhar acerca da possibilidade de tratar, harmonicamente, filosofia e estética.

Desse modo, meu trabalho não deixa de incorporar essas visões críticas acerca do andarilho, porém distancia-se ao propor que Bernardo sai do movimento horizontal, apontado pela crítica até agora, e empreende numa verticalização de suas “errâncias”, o que caracterizei como um movimento repousante, espiritual. Vale mencionar que repousante não é o mesmo que repouso, ou seja, Bernardo não está estático, imóvel; o movimento está acontecendo, mas a partir de outra lógica, que não é no sentido de evolução rumo ao progresso proposto pela sociedade capitalista.

Esse movimento fica mais evidente ao retomar meu percurso nessa dissertação:

Estruturei este trabalho em três capítulos: nascimento, vida e morte. Cabe destacar: na obra não há esse fio coerente e explícito entre essas partes, mas a presença desses elementos relacionados à personagem possibilitou-me essa leitura. No primeiro capítulo destaco o nascimento, com ênfase no **Livro**

**de pré-coisas**, publicado em 1985, no qual a personagem surge pela primeira vez na produção poética de Manoel de Barros.

O enredo central desta reconhecida prosa poética é a excursão pelo Pantanal, uma viagem que dá ênfase para a relação entre sujeito e espaço, por isso subdividi esse capítulo em Tempo, Espaço e Personagem. A narração oscila entre narrador em terceira pessoa e narrador-personagem, sendo a mudança no foco narrativo importante para entendermos a relação entre o tempo e o espaço, pois há uma articulação entre o exterior observado e a interioridade da personagem.

O espaço é um Pantanal imaginário que surge na construção do tempo mítico, possibilitando o desprendimento do espaço geográfico empírico do poeta, apesar de manter com ele algumas relações. A imagem de Bernardo, em **Livro de pré-coisas**, se contrapõe a imagem de um sujeito ideal construído pela sociedade de consumo, ao sujeito da cidade, do mundo industrializado. Portanto, Manoel de Barros constrói o nascimento desse personagem a partir de um tempo primordial, como uma forma de repensar as construções históricas entre sujeito e sociedade e, também, possibilitar o retorno ao essencial do Ser.

No segundo capítulo, minha escolha foi perceber os desdobramentos da imagem do andarilho Bernardo nas obras subsequentes, principalmente, em **Guardador de águas** (1989) e **Tratado geral das grandezas do ínfimo** (2001), nas quais se percebe a ênfase na relação da personagem com a ideia de liberdade e o seu modo de estar no mundo, como também a forma como se relaciona com o espaço e com outros sujeitos. Trouxe para essa discussão a influência das tecnologias em nosso modo de pensar a questão espacial para contrapor-se ao modo como a personagem está em contato com seu exterior. Ou seja, a ampliação dos espaços não está na horizontalidade, mas sim na intensidade, na verticalidade de suas experiências.

No último livro mencionado percebe-se a intensificação da intimidade de Bernardo com os seres ínfimos da natureza. Seu contato é por meio dos sentidos (“Não tenho pensa./Tenho só árvores ventos/passarinhos-issos”). Enquanto o homem capitalista coloca-se numa posição hierárquica com a natureza, forçando-a ter uma ordem que não é a sua, a figura estudada respeita o fluxo natural de seu meio e passa a integrar-se a natureza, entendendo que tudo a sua volta está em transformação.

Em síntese, o terceiro capítulo sugere como esse entendimento do fluxo natural das coisas e dos seres interfere no modo como se constrói a morte de Bernardo. Para Edgar Morin (1997, p. 50), “em nossa paisagem mental ocidental ainda permanece a ideia de que a morte é esse perigo medonho e terrível que nos dissolve, advindo daí a procura persistente de uma salvação, de uma vitória sobre a morte e não de uma aquiescência do nada”. Contrapondo-se a essa ideia, há uma sensação de tranquilidade na enunciação da morte de Bernardo, já que esta é vista como um acontecimento natural, sem dramas e o sofrimento da concepção Ocidental. Essa reflexão parece mostrar que a vida da personagem não foi uma construção de espera e tentativa de superação da morte, muito pelo contrário, este sempre aparece com um sujeito consciente do findar das coisas e do homem.

A morte da personagem ocorre em **Escritos verbal de ave**, obra de 2011 e último livro publicado pelo poeta mato-grossense. Sobre essa publicação, optei por destacar a produção de Bernardo vinculada ao Haikai como uma estratégia artística de Manoel de Barros que contribui para que a expressão da personagem analisada não caia no anacronismo e seu discurso não seja pensado como o de um ufanista. Ao trazer o haikai como forma de expressão da personagem, Barros convida o leitor a repensar o mundo circundante, bem como todo pensamento Ocidental.

## 1. CAPÍTULO I: “POETA PRECISA INVENTAR OUTRO MUNDO”

*Eu sou dois seres.  
O primeiro é fruto do amor de João e Alice.  
O segundo é letral:  
E fruto de uma natureza que pensa por imagens,  
Como diria Paul Valéry.*

**Manoel de Barros**

Em **Memórias inventadas: terceira infância** (2008), Manoel de Barros aponta os andarilhos como uma das fontes de sua poesia, juntamente com as crianças e os pássaros. Para o poeta, os andarilhos têm linguagem de chão e, por isso, ao percorrer seus ermos encontra-se com o ínfimo dos seres e das coisas. Nesse sentido, a figura do andarilho surge, no universo poético de Barros, como uma imagem paradigmática.

A figura do andarilho mostra-se relevante na medida em que aparece como um sujeito ou como uma figura desajustada com o mundo, e toda vez que nos deparamos com algo que não “encaixa” a uma dada realidade voltamos nossos olhos tanto para sociedade quanto para à condição de(ste) sujeito. Por isso, é comum deparar-se com os andarilhos, na obra do poeta mato-grossense, como objeto de reflexão e re(construção) do sujeito e de seu estar no mundo.

O andarilho, em Barros, encontra-se figurado em várias personagens, as quais têm como principais características a errância, a liberdade e o desprendimento às normas. Por meio dessas características percebe-se uma criação poética despojada de temas grandiosos sob o ponto de vista de uma sociedade capitalista, o que, conseqüentemente, reflete na escolha dos recursos estéticos.

Em entrevista a Douglas Diegues (2014), Manoel de Barros afirma que “o que caracteriza os andarilhos é o desapego das coisas do mundo”, deixando-o à margem. Aos poucos fui percebendo que esse espaço da margem ocupado pelos andarilhos de Barros e seu desprendimento do mundo das aparências propiciava sua reflexão interior.

Deparei-me com várias imagens e personagens relacionados ao arquétipo do andarilho na produção poética de Manoel de Barros, porém para

este trabalho focarei minha análise na construção do personagem Bernardo da Mata por sua recorrência, função e importância no universo poético do poeta mato-grossense. A intenção é, portanto, perceber a relação do sujeito poético Bernardo com o mundo ficcional no qual está inserido; por isso a importância de destacar o espaço ficcional onde surge essa personagem.

O andarilho Bernardo aparece pela primeira vez no **Livro de pré-coisas** (1985). Esta obra como um todo adquire um caráter mítico, de criação e, assim, por vezes a personagem assemelha-se com a imagem do homem primordial, com sua “adesão pura à natureza”; um livro que condensa o mundo no qual esta personagem surge, dando coerência as suas ações e ao seu modo de estar e pensar o mundo.

Estruturalmente, a obra citada está dividida em quatro partes: Ponto de Partida, Cenários, O personagem, Pequena história natural. Percorrer os poemas que compõem este livro é empreender-se em uma viagem (excursão) ao interior do Pantanal imaginário. Embarquei com o narrador nesta viagem e, recordo-me sentir, já na primeira leitura, a força imaginante agindo sobre os cenários inusitados que foram surgindo diante de meus olhos e que repercutiram em minha alma. Nesses poemas, cenários, personagens, seres, objetos estão em constante “deformação”.

O movimento que “deforma” os objetos é possível porque o poeta parte da imaginação como força motriz de seus versos. Nesse sentido, penso a imaginação na acepção utilizada por Bachelard, para o qual essa constitui-se como

a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, é, sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há ação imaginante. Se uma imagem presente não faz pensar numa imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. (BACHELARD, 1990, p. 1)

Pensando sob esse viés, pode-se dizer que Barros parte do processo imaginativo para criar seu mundo ficcional, por isso o que me conduziu nessa viagem no interior do Pantanal foi uma ação imaginante, o que torna a imagem um eterno devir. A forma como o poeta organiza os pontos aos quais levará seus leitores também contribuem para esse devir, pois sua expressão não é linear, como também os cenários não são apresentados estaticamente.

Os elementos naturais, o narrador e a personagem principal estão em constante movimento no tempo e no espaço. Bernardo, mais conhecido como Bernardão, é um personagem construído a partir de um tempo e de um espaço singular, visto que caminha por “lugares despercebidos” e não possui “apetrechos de idioma”, por isso vai nascendo de seus vazios.

## **1.1. O Pantanal imaginário**

### **1.1.1. Tempo**

Mircea Eliade (1992) propõe a divisão do tempo em profano e sagrado no intuito de mostrar o quanto a nossa experiência do tempo revela diferenças na apreensão do mundo que nos rodeia. Para este teórico das religiões, o tempo profano é homogêneo, contínuo; enquanto o tempo sagrado é heterogêneo, rompe com a duração dos atos profanos, cuja principal característica é a reatualização, no presente, de um acontecimento primordial.

Afirmar a diferença entre tempo profano e tempo sagrado é também afirmar duas visões de mundo que ora se contradizem, ora se complementam. O mundo por mais profano que seja não deixa de experimentar a sacralidade de alguns rituais, lugares, objetos etc., mesmo que inconscientemente. Para Eliade

A intencionalidade decifrada na experiência do Espaço e do Tempo sagrados revela o desejo de reintegrar uma situação primordial: aquela em que os deuses e os Antepassados míticos estavam presentes, quer dizer, estavam em via de criar o Mundo, ou de organizá-lo ou de revelar aos homens os fundamentos da civilização. Essa “situação primordial” não é de ordem histórica, não é cronologicamente calculável; trata-se de uma anterioridade mítica, do Tempo da “origem”, do que se passou “no começo”, in principiam. (Ibidem, p.48)

Octavio Paz (1982, p. 74) retoma essa divisão do tempo ao afirmar que “em todas as sociedades existem dois calendários. Um rege a vida diária e as atividades profanas; outro, os períodos sagrados, os ritos, as festas”. No primeiro, temos a passagem do tempo a partir de porções quantitativas que se apresentam de modo sucessivo e contínuo; enquanto no segundo percebe-se o rompimento da sucessão do tempo em prol da repetição de um instante.

O teórico mexicano retoma essa divisão para aproximar a poesia do tempo sagrado, pois esta, na grande maioria das vezes, rompe com o tempo histórico e instaura o instante. Para ele, poesia e religião são revelações,

porém a primeira não prescinde da autoridade divina. A imagem literária “é sustentada em si mesma, sem que seja necessário recorrer nem à demonstração racional nem à instância de um poder sobrenatural” (Ibidem, p.166). Ou seja, sua revelação se dá do homem a si mesmo, enquanto que a revelação religiosa um mistério que é alheio a nós mesmos.

Ademais, no poema as amarras entre passado/presente/futuro são desfeitas, pois como bem observou Paz “o poeta lírico, ao recriar sua experiência, convoca um passado que é um futuro. Essa imitação é a criação original: evocação, ressurreição e recriação de algo que está na origem dos tempos” (Ibidem, p. 80). A poesia potencializa a ruptura com o fluir temporal profano do mesmo modo que o homem religioso o faz por meio de seus ritos.

É nessa aproximação da produção poética com o tempo sagrado que quero apresentar o mundo renovado de Barros. No entanto, vale ressaltar que o sagrado na poesia não está restrito ao fato religioso em si, mas sim ao sentido de superação do tempo histórico, presente, que é ao mesmo tempo afirmação e transcendência.

A palavra poética, para o estudioso mexicano, liga o homem ao mundo, visto que muitas vezes existe uma distância entre essas duas instâncias, uma distância essencialmente temporal. Paz (Ibidem, p. 43) observa que o homem “renuncia à sua humanidade seja regressando ao mundo natural, seja transcendendo as limitações que são impostas por sua condição”.

O homem liga-se ao mundo no instante poético. Sobre o assunto, Bachelard (2010, p. 94) diz que “é para construir um instante complexo, para atar, nesse instante, simultaneidades numerosas, que o poeta destrói a continuidade simples do tempo encadeado”. Esse instante de criação “nos abre uma possibilidade que não é a vida eterna das religiões nem a morte eterna das filosofias, mas um viver que envolve e contém o morrer, um ser isto que é também um ser aquilo” (PAZ, 1982, p. 188).

Essa constatação repercute em outros conceitos defendidos por Bachelard, tais como a noção de linearidade e horizontalidade temporal, ideia de passado/presente/futuro, concepção de progresso e evolução do ser. O teórico francês propõe pensar o tempo como instante, alegando ser a duração deste uma virtualidade, uma criação para dar sentido à existência, o que não necessariamente acontece na poesia. A concepção de instante também carrega consigo a verticalidade e descontinuidade do tempo, isto é, a partir do

instante não temos passado/presente/futuro, somente o presente(s), nos quais estão incluídos todos os tempos.

Pode-se encontrar essa ideia em **Livro de pré-coisas** e também na personagem aqui discutida, pois ao mesmo tempo em que Bernardo ou Bernardão é o homem primordial, o homem do passado, é, também, a possibilidade de um novo homem. Ou seja, ao tornar presente esse homem que está na origem do tempo pantaneiro, Manoel de Barros abre a possibilidade de recriação de um novo homem no instante.

Ainda tratando da relação com o tempo, Bachelard (2010, p. 23-24) afirma que a duração é baseada numa filosofia da ação, enquanto o instante numa filosofia do ato. A diferença é que na perspectiva da ação esta é “sempre um desenrolar contínuo que se situa entre a decisão e o objetivo”, ao passo que o ato “é antes de tudo uma decisão instantânea, e é essa decisão que encerra toda a carga de originalidade”. Nesse sentido, a errância de Bernardo é antes de tudo um ato, pois o afasta-se de uma ideia de tempo físico, computado em consonância com o relógio.

Vejamos melhor essa abordagem no poema que trata sobre o tempo original:

### **NOS PRIMÓRDIOS**

Era só água e sol de primeiro este recanto. Meninos cangavam sapos. Brincavam de primo com prima. Tor-do ensinava o brinquedo “primo com prima não faz mal: finca finca”. Não havia instrumento musical. Os Homens tocavam gado. As coisas ainda inominadas. Como no começo dos tempos.

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

Nem precisava dizer cresci e multipliquei. Pois já se faziam filhos e piadas com muita animosidade.

Conhecimentos vinham por infusão pelo faro dos bugres pelos mascastes.

O homem havia sido posto ali nos inícios para campear e hortar. Porém só pensava em lombo de cavalo. De forma que só campeava e não hortava.

Daí que campear se fez de preferência por ser atividade livre e andeja. Enquanto que hortar prendia o ente no cabo da enxada. O que não era bom. (...)

(BARROS, 2010, p.210).

O tom deste fragmento faz alusão aos textos de criação de um Cosmos. Evoca o tempo de origem, neste caso o tempo de origem do espaço pantaneiro. A caracterização da ação de campear como livre e andeja

transcende ao aspecto espacial e pode ser pensada também em relação ao tempo. Se no início do livro a narração se dava no presente, aos poucos se depara com poemas como este que remete a outros tempos. A narração não é linear, temporalmente, mas é possível recriar o espaço imaginário a partir do tempo, iniciando com o poema “Nos primórdios”, até chegar aos “Veios escatológicos”.

Em “Nos primórdios” o tempo almejado é, então, anterior à nomeação das coisas e dos seres. Tempo em que a imagem e o símbolo são mais importantes que conceitos e denominações. Essa ideia é promovida por Bachelard (2010, p. 25) quando ele diz que “ao quebrar a cadeia linear e contínua da duração dos fatos e instaurar um tempo de duração intensa, vertical, com aspectos circulares, a poesia provoca o jorro do instante, numa plenitude parecida com a união mística, relembrando nossa prê-consciência edênica”.

Esse tempo anterior à nomeação das coisas é, no autor de **Livro de pré-coisas**, o tempo da infância, que ao longo da prosa poética vai adquirindo conotações míticas. Mesmo que a infância não esteja diretamente tematizada no poema, é possível dizer que o olhar do narrador rememora esse tempo de outrora e que o quer presentificar em seus versos para ali permanecer.

Alguns elementos de localização geográfica mostram que na obra esse tempo primordial está vinculado a um espaço: o Pantanal. Apresenta-se um Pantanal que ainda não está “sujo de civilização”, onde “não havia instrumento musical”, e no qual o “O homem havia sido posto ali nos inícios para campear e hortar”. No dizer de Octávio (1982, p. 132), “o poema nos faz recordar o que esquecemos: o que somos realmente”; portanto os versos de Barros empreende uma viagem a um tempo e a um espaço esquecido pela sociedade de consumo, na qual “o poeta não descreve: coloca diante de nós”.

Nesse universo poético colocado diante de nós, o par água/sol, como os primeiros elementos naturais na origem do tempo, mostra-se importante para entender a ambivalência entre chuva/seca presente nas terras pantaneiras. Pode ser lido tanto em sua materialidade, quanto na relação simbólica que estabelece: que neste caso poderia ser relacionado com a fluidez das águas e a intensidade do fogo (sol). A periodicidade das chuvas percebidas na construção poética marca uma visão cíclica do tempo, regido pela natureza e não pela vontade do homem.

Esse ar de retomada a um tempo passado também está presente no poema “A volta (voz interior)”, no qual a personagem de Bernardo da Mata relembra alguns acontecimentos enquanto percorre seu trajeto:

O brejo era tudo bruto. Notícias duravam meses. Mosquito de servo era nuvem. Entrava pela busca do vivente. Se bagualeava com a lua. Gado comia na larga. Mansei muito animal chucro nesses inícios. Hoje não monto mais. Não presto mais para cavalo.” (BARROS, 2010, p. 224).

Percebe-se que a volta, que dá nome ao poema, é uma volta ao tempo passado, ao tempo onírico que se contrapõe ao tempo presente da expressão. Os verbos no pretérito imperfeito cumprem a função de intensificar a duração dos acontecimentos neste passado (re)lembrado, ou seja, o sujeito ao trazer esse tempo para o texto pretende permanecer nele.

A brutalidade é o estado primeiro do brejo, tempo que quando o homem era só e que os mosquitos se destacavam. O gado não estava preso ao espaço, pois não há demarcação de terras nos espaços imaginários. O tempo do presente adquire, após a lembrança passada, um tom melancólico, de desencantamento.

A lembrança do tempo perdido também está presente no poema “De calças curtas”, no qual a personagem elenca uma série de ações que fazia no tempo pueril, como “Pôr freio em cachorro e montar de espora. Pealar por-/co no quintal. Correr na chuva de prancha. Pelotear passarinhos e soprar no cu dos semimortos a fim que ressuscitem. Fazer besouro nadar em querosene. Esfregar pimento no olho do irmãozinho (...)” (Ibidem, p. 226). As ações transitam entre o plano concreto e abstrato, pois não existe separação entre o que se viveu no plano real e no plano imaginário.

### 1.1.2 Espaço

Ao perceber os seres e as coisas descartadas pela sociedade, Manoel de Barros vai construindo um espaço na linguagem para acolhê-los. Para uma personagem como Bernardo, tece um espaço cosmogônico capaz de abrigá-lo, no qual aparece implícito uma experiência de mundo. Sobre o assunto, Bachelard (1988) afirma que pela cosmicidade de uma imagem recebemos uma experiência de mundo, mas essa recepção não exclui a experiência do sujeito que lê. Essa confluência permite que o leitor encontre o ser sonhante na imagem literária e, neste caminho, se reconstrua como sujeito.

Sendo assim, encontrar no poema marcas do sujeito que sonha não constitui-se como argumento para reduzir as interpretações da obra poética ao espaço de nascimento ou de vivência do escritor. O poeta que ora estudo ficou, muito tempo, conhecido e restrito como o poeta do Pantanal. Os críticos atribuíam ou atribuem, em muitos casos, a relação do poeta com a natureza apenas ao fato de ele fazer parte daquele universo. A grande maioria das vezes a crítica o reduziu ao regionalismo tradicional.

Portanto, o **Livro de pré-coisas** (1985) é importante para se pensar o regionalismo atribuído a Barros, visto que essa produção surge mais ou menos no mesmo momento que o poeta começa a ganhar um espaço que ultrapassava seu *lócus* de enunciação. Foi na década de 1980, por intermédio de críticos como Millôr Fernandes e Antônio Houssais, que a produção do poeta nascido em Cuiabá passou a ser vista nacionalmente.

O caso de Manoel de Barros oferece a possibilidade de refletir e redimensionar a discussão sobre a contraposição, por muito tempo expressa, entre regional e universal. Em **Da poesia à prosa**, Alfonso Berardinelli (2007) retoma a obra de Hugo Friedrich para repensar algumas relações entre cosmopolitismo e provincianismo na poesia moderna. O crítico italiano destaca a centralidade europeia dos exemplos presentes na obra de Friedrich ao tratar sobre a lírica moderna, ao mesmo tempo em que mostra que o distanciamento da realidade cultuado pelos poetas modernos trouxe algumas dificuldades de compreensão do texto poético, criando um mito em seu entorno de hermetismo e obscuridade.

Para Berardinelli, Friedrich centraliza seu trabalho em poucas vozes, mais especificamente em Mallarmé e seus seguidores. Exclui vozes que são importantes para entender a poesia moderna, tais como Walt Whitman, Emily Dickinson, Gerard M. Hopkins, W. B. Yeats e Rainer Rilke, alguns russos, americanos e latino-americanos. Defende, então, que a poesia moderna é plurivocal. Outro ponto levantado pelo crítico italiano é a proposta de olharmos para poesia moderna não como uma fuga da realidade, mas sim como um retorno à realidade, rompendo com a ideia de essência da lírica moderna.

A poesia moderna quer ser universal, atual, cosmopolita, abstrata, anti-histórica. Com essas características, a poesia moderna foge da ideia provinciana. O autor de **Da poesia à prosa** (Ibidem, p. 62) questiona o significado dessa fuga e mostra que a linguagem da lírica moderna como é

pensada por Friedrich é a “negação ativa e dinâmica de qualquer determinação de tempo e lugar.”. No entanto, com a leitura do texto do estudioso italiano, percebemos que cosmopolitismo e provincianismo não são categorias estáticas e nem excludentes, portanto devemos analisá-las a partir de cada contexto.

Como exemplo, Berardinelli mostra que em um determinado momento a França que era centro cultural, passa a ser periférica, ou seja, província. Essa fluidez entre os conceitos faz como que o autor perceba que o melhor é valorizar o universalismo espontâneo nos provincianos do que o provincianismo moderno dos nossos cosmopolitas. O citado crítico afirma que cosmopolitismo (arte moderna) e provincianismo (arte não moderna) são categorias valorativas. Por carregar o rótulo de provinciano, a produção de Barros ficou por muito tempo fora do interesse dos críticos e da academia. Berardinelli (Ibidem, p. 60) contrapõe-se a esse pensamento e arrisca dizer que “a poesia moderna é moderna na medida em que é cosmopolita, mas é poesia na medida em que é provinciana”. Ou seja, pode ser provinciana na medida em que sempre é possível percebermos o seu lugar de enunciação, porém esse aspecto não a reduz porque é moderna ao passo que as discussões por ela suscitada não se restringem a esse espaço.

É nessa dialética que proponho pensar a obra do poeta brasileiro em questão, pois, por mais que se perceba o Pantanal em seus versos, esse espaço ganha outros contornos. Se a cosmologia mostra-se como uma maneira de explicar e compreender a origem do mundo e de como ele se mantém, em **Livro de pré-coisas** o tom cosmogônico visa contextualizar o espaço de origem de Bernardo/pantaneiro.

Para Bachelard (1988, p. 170), no devaneio do poeta “o mundo é imaginado, diretamente imaginado”. O sonhador, “em seu devaneio sem limite nem reserva, se entrega de corpo e alma à imagem que acaba de encantá-lo”. Essa entrega à imagem faz com que o devaneante imagine o mundo em sua grandeza, visto que a imagem passa a representar uma visão de mundo e, assim, o chamado devaneio cósmico “nos faz habitar um mundo; dá ao sonhador a impressão de *em casa* num universo imaginado”.

Essa sensação de imaginar o mundo nos traz um conforto, contribui para o repouso e para tranquilidade do Ser na medida em que nos dá a impressão de unidade. Cabe destacar que essa unidade é um constructo, portanto, sempre provisória. Imaginamos um cosmos no qual queremos repousar, ou

seja, é cosmos da palavra, que existe pela linguagem e pela capacidade imaginativa.

Poesia é, nesse sentido, criação de um mundo e por isso “para cada mundo inventado, o poeta faz nascer um sujeito que inventa. Delega seu poder de inventar ao ser inventado” (Ibidem, p. 196). É, portanto, a consciência da imaginação que Bachelard quer destacar; uma consciência que não elimina o poder de maravilhamento diante da imagem.

É a partir dessa perspectiva que me proponho a mergulhar nas imagens que Manoel de Barros constrói para a figura de Bernardo da Mata, pois como o estudioso francês nos alerta, ao analisarmos a imagem poética, é preciso nos posicionar como participantes ativos da criação, pois são os “impulsos de imaginação que o fenomenólogo da imaginação deve tentar reviver” (Ibidem, p. 6).

Como um sonhador das palavras, Barros nos encanta com seus devaneios poéticos e com a imensidão atribuída às pequenas coisas do cotidiano por ele fabricado. Adverte seu leitor, logo no início, acerca do material poético em **Livro de pré-coisas**:

### ANÚNCIO

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

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

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

Essas pré-coisas de poesia.  
(BARROS, 2010, p. 1997)

Essa “advertência”, juntamente com o acréscimo da palavra poética, no subtítulo “roteiro para uma excursão poética no Pantanal”, deixa claro que o Pantanal que aparece no texto é um Pantanal imaginário, ou seja, é uma “anunciação”, construído a partir dos “festejos de linguagem”, “nódoas de imagens”. Além do sentido de anunciar, tornar conhecido, anunciação também corresponde ao significado de “notícia, levada pelo anjo Gabriel à Virgem Maria, de que ela seria a mãe do Filho de Deus”. Após perceber esse sentido,

volta-se novamente ao título “Anúncio” para reforçar seu sentido de “sinal que indica acontecimento futuro” e sua relação com o sagrado (HOUAISS, 2009, p. 151).

Barros coloca, então, seus leitores diante de uma viagem imaginária, na qual a palavra assume a condição profética, inusitada. O movimento dessa viagem é para tirar-nos do senso comum, romper com as limitações da realidade e nos transportar para o mundo construído na imaginação, pois “imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova” (BACHELARD, 2001, p. 2).

No poema exposto, a expressão “de repente” coloca em destaque o caráter futuro das imagens, da imprevisibilidade do que será narrado, o que sugere que o narrador não está preso a um enredo planejado. Sua viagem tem um caráter psíquico, o de caminhar no interior das imagens. Portanto, é o olhar interior do narrador que promove a excursão ao Pantanal e não ao ato de caminhar em si.

E mais: o anúncio funciona tanto como uma alerta ao leitor como um convite a viver os devaneios que ali serão compartilhados antes de eventualmente buscar um sentido racional para eles na vida do poeta ou do espaço pantaneiro. Funciona como um convite para nos libertarmos da vida habitual e nos entrarmos numa vida sonhada, deixando a nossa alma entrar em uma espécie de repouso.

Uma justificativa para a dissonância entre o mundo criado e o mundo vivido é mencionada pelo próprio poeta em entrevista ao escritor José Castello, quando afirma que:

Não gosto de descrever lugares, bichos, coisas da natureza. Gosto de inventar. Quem descreve não é dono do assunto; quem inventa é. Não tenho compromisso com as verdades consagradas. O que desejo é me constar por meio de um trabalho estético. (CASTELLO, 2008, s/n)

Essa ideia vai ao encontro do verso escolhido para nomear este capítulo: “Poeta precisa inventar outro mundo”. É, então, a partir desse olhar inventivo que surge as pré-coisas em Manoel de Barros. Mas, então, que Pantanal é esse que surge em **Livro de pré-coisas**? Com a palavra, o próprio narrador mostra este espaço:

## NARRADOR APRESENTA SUA TERRA NATAL

Corumbá estava amanhecendo.  
 Nenhum galo se arriscava ainda.  
 Ia o silêncio pelas ruas carregando um bêbado.  
 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 semiescuridão os canoieiros que/ voltam da  
 pescaria.  
 Descendo a Ladeira Cunha e Cruz embico no Porto.  
 Aqui é a cidade velha.  
 O tempo e as águas esculpem escombros nos/sobrados  
 anciãos.  
 Desenham formas de larvas sobre as paredes podres/(são  
 trabalhos que se fazem com rupturas-como um poema).  
 Arbustos de espinhos com florimentos vermelhos  
 desabrem nas pedras.  
 As ruínas dão árvores!  
 Nossos sobrados enfrutam.  
 Aqui nenhuma espécie de árvore se nega ao gorjeio  
 dos pássaros.  
 Agora o rio Paraguai está banhado de sol.  
 (...) Os homens deste lugar são uma continuação das  
 Águas.  
 (BARROS, 2010, p. 197).

O Pantanal suscitado pela leitura deste livro é um mundo (re)criado pela imaginação e sua percepção funciona como um meio de acesso ao tempo primordial. Essa ideia vai ao encontro de um dos pensamentos de Paz (1982, p. 217), para o qual “a palavra poética é revelação de nossa condição original, porque por ela o homem, na realidade, se nomeia outro, e assim ele é ao mesmo tempo este e aquele, ele mesmo e o outro”.

Inicialmente, o espaço narrado é Corumbá, o Portão de Entrada para o Pantanal. Antes mesmo de continuar seu percurso, o narrador já visualiza uma imagem: “Já posso ver na semiescuridão os canoieiros que/ voltam da pescaria”. A marcação temporal dessa apresentação é de um dia; inicia quando está amanhecendo e termina ao entardecer quando o narrador parte de lancha ao encontro da personagem Bernardo da Matta, chegando a Nhecolândia, entrada pioneira para o Pantanal. O caminho é por água, elemento simbólico recorrente neste texto.

O narrador, nesta obra, inicia falando no passado e aos poucos perde essa marcação temporal, dando mais importância para os elementos presentes em sua terra natal, como os canoieiros, as águas, o mundo vegetal e o próprio

pantaneiro numa atmosfera metafórica. Neste Pantanal, as “ruínas dão árvores”, os “sobrados dão frutos” e “As águas estão esticadas de rãs até os joelhos” (BARROS, 2010, p. 198).

Diante do portão de entrada para o Pantanal imaginário, o narrador inicia uma sequência de lembranças que aquele lugar provoca em seu ser. Na cidade velha, na “origem dos tempos” dos pantaneiros, as “ruínas dão árvores”, “nossos sobrados enfrutam”, “nenhuma espécie de árvore se nega ao gorjeio dos pássaros” (Ibidem, p. 198). A descrição do espaço é a partir de um olhar de quem sonha; de um olhar que penetra e contempla o objeto imaginado antes de descrevê-lo, e que busca no espaço a lembrança do tempo passado.

As inversões semânticas percebidas no fragmento analisado, como “la o silêncio pelas ruas carregando um bêbado.” e “Os ventos se escoravam nas andorinhas.” deixam explícitas que o uso da linguagem se dá de modo singular: não segue a lógica do mundo empírico, pois basta seguir um pouco a leitura para se deparar com “sapos vegetais que dão cria nas pedras” e com o “morro que entorta a bunda da paisagem”.

Esses versos reafirmam que os poemas que compõem essa excursão não são meramente descritivos, são antes “desenhos verbais” com os quais o leitor tem a possibilidade de reimaginar o espaço criado pelo sonhador da palavra (Ibidem, p. 198-199). Diz o narrador que “Os homens deste lugar são mais relativos a águas do que a terras”, e no verso final reitera a ideia ao afirmar que “Os homens deste lugar são uma continuação das águas”.

Estes versos são significativos para o entendimento da construção poética deste livro, visto que personagem e natureza, apesar de registros de adversidades, não se sobressaem um sobre o outro, ao mesmo tempo em que se reafirma a ideia de pré-coisas do título, sugerindo um tempo e um espaço primordial.

No Pantanal dizia-se que “as coisas não acontecem através de movimentos, mas sim do não movimento” (Ibidem, p. 208). Cabe à imaginação, então, colocar as imagens em movimento. Assim, a cada nova leitura dos versos analisados chama atenção um novo elemento que promove o devir constante das imagens. Em **Livro de pré-coisas** as transformações se dão, em grande parte, pelo movimento das águas. Na parte intitulada “Cenários” encontra-se forte a influência das águas no espaço pantaneiro e no modo de vida de Bernardo, que será trabalhado mais adiante.

Uma das imagens significativas da importância das águas no espaço é a de um rio sem limites:

### UM RIO DESBOCADO

Definitivo, cabal, nunca há de ser este rio Taquari.  
Cheio de furos pelos lados, torneiral - ele derrama e destramela à-toa.

Só com uma tromba d'água se engravida. E empacha. Estoura. Arromba. Carrega barrancos. Cria bocas enormes. Vaza por elas. Cava e recava novos leitões. E destampa adoidado...

Cavalo que desembesta. Se empolga. Escouceia árdego de sol e cio. Esfrega o rosto na escória. E invade, em estendal imprevisível, as terras do Pantanal.

Depois se espraia amoroso, libidinoso animal de água, abraçando e cheirando a terra fêmea.

Agora madura nos campos sossegado. Está sesteando debaixo das árvores. Se entorna preguiçosamente e inventa novas margens. Por várzeas e boqueirões passeia manheiro. Erra pelos cerrados. Prefere os deslimites do vago, o campinal dos lobinhos.

(...) Tão necessário, pelo que tem de fecundante e renovador, esse rio Taquari, desbocado e malcomportado, é temido também pelos seus ribeirinhos.

Pois, se livra das pragas nossos campos, também leva parte de nossos rebanhos. (...). (Ibidem, p. 202)

O rio descrito é representado como um “animal de água”. Toda a irracionalidade do animal, principalmente a do cavalo, torna-se metáfora das águas de “Um rio desbocado”. Ao ser personificado, o rio adquire ações próprias, como por exemplo, “carregar barrancos” e criar “bocas enormes”. O rio Taquari está em constante transformação, ora beneficiando o homem, ora o provocando medo. Ao mesmo tempo em que a água promove uma violência ao ambiente, também é extremamente necessária para renovação da natureza.<sup>3</sup>

Por ser ambivalente a relação homem/natureza, o homem não se posiciona como dominador porque reconhece o poder da natureza; mais do que isso, percebe em seu cotidiano a sua força. Assim, a comunhão entre homem e natureza neste espaço não é no sentido romântico, idealizado, no qual tudo está em perfeita harmonia. A natureza em Manoel de Barros se mostra em constante desordem, provocando por vezes até um sentimento de violência, por isso a comunhão do homem com o mundo natural pode ser traduzida pela aceitação e adaptação constante a essa desordem.

<sup>3</sup> A ideia da água no sentido de regeneração retoma o arquétipo do dilúvio.

Aproveitando à menção ao estatuto romântico, trago um fragmento do poema “A tempestade”, de Gonçalves Dias, poeta inserido na fase citada da nossa literatura, que neste poema rompe com a visão idealizada da natureza e mostra, assim como no poema de Barros, a fúria da chuva.

[...]

Inda ronca o trovão retumbante,  
 Inda o raio fuzila no espaço,  
 E o corisco num rápido instante  
 Brilha, fulge, rutila, e fugiu.  
 Mas se à terra desceu, mirra o tronco,  
 Cega o triste que iroso ameaça,  
 E o penedo, que as nuvens devassa,  
 Como tronco sem viço partiu.

Deixando a palhoça singela,  
 Humilde labor da pobreza,  
 Da nossa vaidosa grandeza,  
 Nivelá os fastígios sem dó;  
 E os templos e as grimpas soberbas,  
 Palácio ou mesquita preclara,  
 Que a foice do tempo poupara,  
 Em breves momentos é pó.

Cresce a chuva, os rios crescem,  
 Pobres regatos s'empolam,  
 E nas turvas ondas rolam  
 Grossos troncos a boiar!  
 O córrego, qu'inda há pouco  
 No torrado leite ardia,  
 É já torrente bravia,  
 Que da praia arreda o mar.[...]  
 (DIAS, 1950, s/n)

Essas estrofes mostram o ponto alto da tempestade. O tom inicial do poema é calmo e, gradativamente, vai mostrando a violência da natureza por meio da tempestade descrita e, ao final, retoma-se o tom calmo. Da tempestade, ficou a gota de orvalho caindo de uma folha.

O rio desbocado, no mesmo sentido, representa metaforicamente o deslimite da natureza e a possibilidade de transformação. Tanto no poema de Gonçalves Dias, quanto de Manoel de Barros faz-se presente a linguagem da chuva, o seu poder de destruição e renovação da paisagem, pois “as águas purificam e regeneram porque anulam a “história”, restauram - ainda que seja por um momento - a integridade auroral”. (ELIADE, 2008, p.159)

Percebe-se, nesses poemas, a manifestação do sagrado por meio do simbolismo da chuva, daquilo que é natural. Diante de tantos estragos e

benefícios, da tempestade de Dias e das chuvas de Barros, o homem percebe a presença do sagrado na linguagem da natureza.

Mircea Eliade diz que

A experiência de uma Natureza radicalmente dessacralizada é uma descoberta recente, acessível apenas a uma minoria das sociedades modernas, sobretudo aos homens de ciência. Para o resto das pessoas, a Natureza apresenta ainda um “encanto”, um “mistério”, uma “majestade”, onde se podem decifrar os traços dos antigos valores religiosos. Não há homem moderno, seja qual for o grau de sua irreligiosidade, que não seja sensível aos “encantos” da Natureza. Não se trata unicamente dos valores estéticos, desportivos ou higiênicos concedidos à Natureza, mas também de um sentimento confuso e difícil de definir, no qual ainda se reconhece a recordação de uma experiência religiosa degradada (ELIADE, 1992, p. 75).

Manoel de Barros vive e escreve em um mundo industrializado, capitalista e dessacralizado. Sua crítica à ciência como entidade que tenta expurgar o mistério é constante, portanto sua produção poética mostra diversas facetas do sagrado que se manifesta nessa sociedade, sendo a linguagem da natureza a mais emblemática em sua obra. Nesta perspectiva, a relação com a natureza deixa de ser apenas uma ideia e passa a ser uma experiência que religa o homem ao sagrado.

A água, no poema “Um rio desbocado”, por exemplo, está em uma relação intensa com a terra, adquirindo um tom erótico. Para Bachelard

Certas formas poéticas se nutrem de uma dupla matéria; que um duplo materialismo trabalha frequentemente a imaginação material. Em certos devaneios, parece que todo o elemento busca um casamento, aventuras que o apaziguem ou excitem. Em outros devaneios, a água imaginária nos aparecerá como elementos das transações, como esquemas fundamentais das misturas. (BACHERLAD, 1997, pag.14)

O casamento entre água e terra é imprescindível para o renascimento neste poema. A chuva é o elo da união entre o terrestre e o divino e a sua função é de fecundar a terra. A água é vista pelo sujeito poético como uma imensidão, com seu poder de provocar tanto a morte quanto de dar à vida.

Há, no primeiro plano, o deslimite das águas, derramando pelos lados. Logo após, estoura, arromba e provoca estragos na paisagem. A violência, a virilidade das águas é pensada a partir de sua animalização por meio da imagem de um cavalo: “Cavalo que desembesta. Se empolga. Escoucêia árdego de sol e cio” O primeiro ato é de violência, mas depois “se espria

amoroso, libidinoso animal de água, abraçando e cheirando a terra fêmea”. As águas agora “descansam”, “sesteiam debaixo das árvores” (BARROS, 2010, p. 201). O mundo volta ao normal depois do impacto das chuvas, os meninos pescam nas varandas de casa até que o rio volte para sua “caixa”.

Na passagem pelas terras pantaneiras, a água “emprenhou” o solo, “alegrou a fauna”, deixou um pouco de peixes, “Deu forças para raízes” etc. “Faz isso todos os anos como se fosse uma obrigação” (Ibidem, p. 201). A chuva é um elemento que cumpre seu movimento cíclico, esperada todos os anos pelos bichos, pelos vegetais e pelos homens:

“Chuva que anda por vir está se arrumando no bojo das nuvens. Passarinho já compreendeu, está quieto no galho. Os bichos de luz assanharam. Mariposas cobrem as lâmpadas. Entram na roupa. Batem tontas nos móveis. Suor escorre no rosto.

Todos sentem um pouco na pele os prelúdios da chuva. Um homem foi recolher a carne estendida no tempo - e na volta falou: - Do outro lado da Bolívia tem um barrado preto. Hoje ele chove!”.  
(Ibidem, p. 205)”

E ainda acrescenta: “Tudo está preparado para a vinda das águas. Tem uma festa secreta na alma dos seres” (Ibidem, p. 205). A festa é revelada ao decorrer de algumas imagens íntimas. Bachelard afirma que “a vontade de olhar para o interior das coisas torna a visão aguçada, a visão penetrante (2003, p. 7)”. Porém, esse olhar para o interior é, muitas vezes, excluído das análises dos textos que se pautam por um discurso filosófico racionalista, que anula o processo da imaginação e condena o homem a permanecer no mundo dos fenômenos, por isso é importante não limitar as imagens à simples expressões.

A imagem do pantanal de Manoel de Barros é sempre renovada, visto que

No pantanal ninguém pode passa régua. Sobremuito quando chove. A régua é existidura de limite. E o Pantanal não tem limites.

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

O mundo renovado, durante a noite, com as chuvas. Sai garoto pelo piquete com olho de descobrir. Choveu tanto que há ruas de água. Sem placas sem Nome sem esquinas. (BARROS, 2010, p. 206)

Aqui novamente a simbologia da água é importante para pensarmos as imagens construídas. As significações simbólicas da água perpassam diferentes e remotas tradições, oferecendo uma diversidade de representações possíveis. Segundo Chevallier (2006, p.15), “as significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regeneração”. Há uma mescla desses sentidos no mundo renovado pelas águas do poeta em questão: morte para alguns seres animais e vegetais, renascimento para outros. Fonte de vida e de regeneração.

O pantanal sem limites também está presente nos procedimentos estéticos do poeta mato-grossense, pois se suas imagens não são meras descrições, a cada poema é dada ao leitor a possibilidade de renovação do mundo narrado. O olhar, porém, deve ser um olhar de descobrir, assim como o garoto que sai pelo piquete. Essa atitude contemplativa promove uma espécie de imensidão do que se olha.

O mundo renovado pode ser lido numa perspectiva metapoética, pois, como afirma Octavio Paz (1982, p. 47), “a criação poética se inicia como violência sobre a linguagem”. O mexicano acrescenta ainda que “o primeiro ato dessa operação consiste no desenraizamento das palavras. O poeta arranca-as de suas conexões e mistérios habituais: separados do mundo informativo da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se acabassem de nascer”.

O olhar é, por isso, para o nascimento da palavra e do mundo. A importância do olhar na contemplação da imagem poética também está presente quando a personagem Bernardo da Matta está regressando: “Beleza e glória das coisas é o olho que põe./Bonito é o desnecessário./É pelo olho que o homem floresce” (BARROS, 2010, p. 224). Assim, as enchentes adquirem uma conotação lírica por meio do olhar do sujeito poético através da construção “ruas de água”. Os excrementos deixados pelas chuvas são deixados de lado diante da beleza dos cogumelos. É para esse mundo renovado que nos encaminha os versos de Manoel de Barros, e é também nesse mundo renovado que abordarei a personagem Bernardo.

## **1.2 A personagem**

Para Georges Balandier (1997, p. 142), “em todos os universos culturais, o imaginário coletivo deu forma e vida a personagens capazes de se

transformar tanto em deuses ou heróis quanto em bufões, e de agir ao contrário das normas e dos códigos”. É, portanto, nesse sentido de subversão de uma percepção de mundo racional e capitalista que abordarei a personagem Bernardo.

Bernardo da Mata é destacado, antes de qualquer coisa, como um sujeito cuja função é transfazer a natureza. A atribuição de natureza vegetal não está apenas nos pregos, como mostrado no anúncio do livro aqui analisado, encontra-se também nesta figura emblemática que está em processo de transfiguração em árvore.

Seu olhar capta o ínfimo, vai além das aparências, provoca novas lógicas de organização dos seres e da sua relação com o mundo, por isso diz que “tem sempre um olhar altivo de quem vê pedra nadando”. Além do mais, “anda na terra como quem desabrocha”. Bernardo é “ser que não conhece ter”, e seu grande luxo é ser ninguém. O seu desprendimento dos conceitos e objetos do mundo capitalista proporciona um modo diferente de estar no mundo.

Caracterizado como andarilho, a errância da personagem inicia pelo mundo físico até alcançar o mundo interior. Seu movimento é no sentido regressar ao mundo natural e “encontrar no ser, ao mesmo tempo, o primitivo e o eterno” (BACHELARD, 1997, p. 1). Ou seja, aprofundar-se no interior do ser é também uma maneira de transcender suas limitações. Por isso, as imagens da intimidade que envolve Bernardo serão sempre abordadas numa dialética entre o oculto e o transcendente.

Na busca por conhecer o interior do objeto imaginado (Pantanal), o poeta depara-se consigo mesmo, pois “ao sonhar a profundidade, sonhamos a nossa profundidade. Ao sonhar com a virtude secreta das substâncias, sonhamos com nosso ser secreto. Mas os maiores segredos de nosso ser estão escondidos de nós mesmos, estão no segredo de nossas profundidades” (Idem, 2003, p. 39). Assim, ao refletir sobre a profundidade do espaço pantaneiro, Bernardo também vai sendo desvelado por Barros ao mesmo tempo em que esse se reconstrói como sujeito.

O encontro com essa personagem, em **Livro de pré-coisas**, propiciou-me o abandono da tentação de buscar informações da vida do poeta para reconhecer os espaços ali descritos. A dimensão desta figura já não poderia ser reduzida ao mundo físico do poeta, porque isso seria negar a repercussão

que as imagens ali presentes podem causar na alma de um leitor que nunca esteve, geograficamente, no Pantanal. Este espaço vai deixando aos poucos de ser um espaço de uma sociedade e vai ganhando contorno Cósmico.

Entretanto, o conhecimento do imaginário construído desse lugar proporciona um aprofundamento da imagem do andarilho e da sua relação com a natureza. Tal afirmação pode parecer, no primeiro momento, contraditória, mas não é, na medida em que “o poema, ser de palavras, vai mais além das palavras e a história não esgota o sentido do poema; mas o poema não teria sentido, nem sequer existência, sem a história, sem a comunidade que o alimenta e a qual alimenta” (PAZ, 1982, p. 69).

Cabe destacar: o Bernardo aqui analisado é um sujeito “letral”, bem como seu mundo circundante<sup>4</sup>, isto porque parto do pressuposto de que “a expressão literária tem vida autônoma e a imaginação literária não é uma imaginação de segunda posição, vindo depois das imagens visuais registradas pela percepção” (BACHELARD, 2008a, p. 8). Essa ressalva se mostra relevante porque os poemas que serão analisados sobre a personagem, e o livro como um todo, abordam um espaço muito relacionado ao ser biológico do poeta, ou seja, ao ser “fruto do amor de João e Alice”.

Trata-se, portanto, de um sujeito que foi construído por imagens. Automaticamente, os aspectos que foram apresentados acerca do chão pantaneiro não aparecem como mera descrição da paisagem, o que exige o abandono da lógica entre espaço/tempo físicos, pois como nos afirma Bachelard (2005, p. 19), “o espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão geométrica”.

A perspectiva que assumo neste trabalho é no sentido de contrapor à busca de uma experiência empírica e da razão como único meio de acesso ao significado de um texto poético, valorizada por muito tempo na filosofia ocidental. Diante de um modelo racional cultivado pela tradição, o estudo a respeito do imaginário passou a ser excluído dos processos intelectuais, porém nunca desapareceu totalmente, sendo revitalizados por movimentos filosóficos e estéticos como o Romantismo, o Simbolismo e o Surrealismo.

Movimentos como esses redimensionaram o conceito de imagem e de símbolo, além de conferir-lhes um papel fundamental para construção do

---

<sup>4</sup> Essa ressalva é importante na medida em que Bernardo também fez parte da vida empírica do poeta.

pensamento ocidental, antes relegados à ideia de falsificadores da verdade. A disseminação da ideia de inconsciente, pela psicologia, aumentou o interesse pelo estudo dos elementos ligados ao sistema do imaginário. Destaco da psicologia a noção de arquétipo discutida por Jung como um ponto importante para este trabalho, o qual servirá para traçar um paralelo do processo imaginário inovador do poeta com o inconsciente coletivo.

Ao afastar-nos das amarras da percepção, da racionalidade e da necessidade de provar os fatos, tornamos possível um mundo sonhado por meio da imaginação; abri-me para esse mundo imaginado ao deparar-me com a obra de Manoel de Barros, um mundo sonhado em sua intimidade que me proporcionou novas possibilidades de olhar e estar no mundo.

Bernardo é uma das personagens que vivencia a desordem do espaço pantaneiro. Sua existência poética intensifica o choque com o mundo empírico, fazendo surgir uma nova ordem e, com isso, percebe-se a ordem e a desordem como indissociáveis.

Eis que o nascimento de Bernardo remete aos mitos de origem:

## **O PERSONAGEM**

### **1. NO PRESENTE**

Quando de primeiro o homem era só, Bernardo era.  
Veio de longe com sua pré-história. Resíduos de um/ Cuiabá-garimpo, com velas rampadas e crianças pa-/pudas, assistiram seu nascimento.

Agora faz rastro neste terreiro. Repositório de chu-/va e bosta de ave é seu chapéu. Sementes de capim,/ algumas, abrem-se de suas unhas, onde o bicho-de-/ porco entrou cresceu e já voou de asa e ferramenta.

De dentro de seus cabelos, onde guarda seu fumo, seus caco de vidro, seus espelinhos-nascem pregos primaveris!

Não se sabe se as vestes apodrecem no corpo senão/quando elas apodrecem.

É muito apoderado de chão esse Bernardo. Seu/instinto seu faro animal vão na frente. No centro do/ escuro se espraiam.

Foi resolvida em língua de folha e de escama, sua voz quase inaudível. É que tem uma caverna de páss-/ros dentro de sua garganta escura e abortada.

Com bichos de escama conversa. Ouve de longe/ a botacao de um ovo de jacarona. Sonda com olho gordo/ de hulha quando o sáurio amolece a oveira. Escuta o/ ente germinar ali ainda implume dentro do ventre.(...)/

(...) Bernardo está pronto a poema. Passa um rio gorjeado por perto. Com as mãos aplaina as águas.

Deus abrange ele.

(BARROS, 2010, p.211)

A narração se dá no presente, como o próprio título mostra, mas evoca, na imaginação, um tempo passado ao usar o advérbio “longe” no sentido temporal. O nascimento carrega os primórdios dos tempos de seus antepassados. O uso do advérbio de tempo “quando” retoma as narrativas de origem e coloca Bernardo em contato com esse tempo primeiro.

Para Octavio Paz (1982, p. 124), “o poema é a via de acesso ao tempo puro, imersão nas águas originais da existência”. Em exposição, a personagem principal é um dos elementos importantes para entender esse acesso ao tempo puro, pois seus atributos e valores estão muito vinculados a um mundo que ainda mantém um vínculo direto com a natureza. Sem relógio, não participa do tempo linear, fragmentado e profano dos centros urbanos.

Paralelamente a sua caracterização emerge um Universo adormecido, visto que a figura de Bernardo da Mata “veio de longe com sua pré-história”. Acrescenta o narrador que “Resíduos de um/Cuiabá-garimpo, com vielas rampadas e crianças pa-/pudas, assistiram seu nascimento”./ Agora faz rastro neste terreiro.” (BARROS, 2010, p. 211). O prefixo pré, em pré-história, vai ao encontro do sentido do título pré-coisas e cumpre a função de mencionar um tempo primordial, no qual os seres e as coisas ainda eram inominadas. É, portanto, o resíduo desse tempo, no qual a atividade econômica era o garimpo que se dá nascimento da imagem de Bernadão. Vale destacar que o espaço demarcado é o mesmo do nascimento do poeta, o que confirma o postulado de Bachelard (1997) quando este afirma que é em nossa terra natal que materializamos nosso devaneios.

Desse espaço, Bernardo valoriza o ínfimo e, por isso, é construído sob o signo da preposição *dentro*<sup>5</sup>. Seu olhar, seus ouvidos, seu tato e seu paladar volta-se para o interior das coisas, aquilo que está oculto ou que a vida industrializada desvalorizou como objeto de beleza. A visão da profundidade não raro causa uma sensação de contradição entre exterioridade e interioridade, provocando imagens de tensão. Entretanto, essa tensão reforça ainda mais o caráter profundo das imagens literárias ao propiciar a relação entre a intimidade e o exterior.

---

<sup>5</sup> Termo utilizado por Bachelard para evidenciar a dialética de seu trabalho sobre o elemento material Terra. Enquanto em “A terra e os devaneios da vontade” o filósofo dá ênfase ao exterior da imagem, em “A terra e os devaneios do repouso” o enfoque recaí sobre o interior das coisas e dos seres.

Em **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade, Bachelard (2008b, p. 197), explora os devaneios diante da matéria relacionada à terra, dando ênfase às imagens da profundidade e destacando o processo de introversão. A justificativa deste estudo encontra-se no fato de que para o teórico francês “ocultamo-nos sob superfícies, sob aparências, sob máscaras, mas não somos ocultos apenas para os outros, somos ocultos para nós mesmos. E a profundidade é, em nós, no dizer de Jean Wahl, uma transcendência”.

No entanto, para viver as imagens da intimidade em sua complexidade e profundidade é necessário um olhar dialético. Em uma perspectiva dialética, nos deparamos com a possibilidade de promover uma inversão das coisas para perceber a “imensidão íntima das pequenas coisas” (BACHELARD, 2003, p. 12). Nesse processo o interior do pequeno objeto torna-se infinitamente grande, assumindo um aspecto cósmico.

Um exemplo dessa dimensão cósmica pode ser vista nesta imagem:

“Por vezes, nas proximidades dos brejos ressecos, se encontram arraiais enterradas. Quando as águas encur-/tam nos brejos, a arraia escolhe uma terra propícia,/pousa sobre ela como um disco, abre com as suas asas uma cama, faz úbere por baixo- e se enterra./Ali vai passar o período da seca. Parece uma roda de carreta adernada.

Com pouco, por baixo de suas abas, lateja um agroval de vermes, cascudos, girinos e tantas espécies de insetos e parasitas, que procuram o sítio como um ventre. (...) Faz-se debaixo da arraia a miniatura de um brejo”.  
(BARROS, 2010, p. 202)

As asas, que comumente são vistas como algo que potencializa o voo aéreo, neste poema estende-se no chão e lhe serve de cama. À terra é atribuída um caráter fecundante, símbolo muito recorrente nesta obra, além do sentido de refúgio, proteção, abrigo. Vê-se presente, aqui, a reelaboração do arquétipo do retorno a terra-mãe. O movimento do animal pode ser notado em relação com o movimento das águas, que faz com que seu *habitat* mude de lugar, mas a sua função não: abrigar-se na terra ao mesmo tempo em que serve de abrigo a outros insetos.

Ao contemplar a vida latente no agroval, a miniatura do brejo, aprofundamos na reflexão sobre a luta pela vida. Esse devaneio diante dessa imagem funciona como um testemunho de uma “alma que descobre o seu mundo, o mundo onde gostaria de viver, onde ela é digna de viver”.

O caráter dialético da imaginação possibilita, também, perceber o interior de maneira contrária ao exterior, pois “as imagens que são forças psíquicas primárias são mais fortes que as ideias, mais fortes que as experiências reais” (BACHELARD, 2003, p.17). Pode-se dizer, então, que a imaginação muda a dimensão dos objetos e sua relação com a realidade. No caso dessa imagem da arraia, na sua mais íntima relação com a terra, Manoel de Barros sugere o mutualismo entre os seres; característica ausente na realidade industrializada do mundo.

Por isso, o serviço primordial de Bernardo é o de transferir a natureza, o mesmo que acontece com a poesia ao descartar a lógica racional de olhar para o mundo. Ele é comparado ao andarilho, o qual

é um antipiqueteiro por vocação. Ninguém o embuçala. Não tem nome nem relógio. Vagabundear é virtude atuante para ele. Nem é um idiota programado, como nós. O próprio esmo é que o erra. Chega em geral no escuro. Não salva os moradores do lugar. Menos por deseducado. Senão que por alheamento e fastio. (BARROS, 2010, p. 214)

As expressões “antipiqueteiro” e “ninguém o embuçala” mostram o caráter de liberdade presente nos andarilhos. O conceito dicionarizado e socialmente difundido de andarilho é “aquele que anda muito, percorre muitas terras ou anda de forma errada.”<sup>6</sup>. Bernardo adianta “Venho do oco do mundo. Vou para o oco do mundo” (Ibidem, p. 2014)

Aqui novamente o espaço ganha uma força arquetípica de retorno ao ventre. O sujeito retorna de onde veio. Segundo Chevalier (2009, p. 650), a simbologia do oco é uma “simbólica oposta à da montanha e ligada à da caverna, cujo caráter de profundidade, de vazio ou de virtualidades acentua. Significa o passivo ou o negativo, a outra face, ou verso, do ser e da vida: receptáculo virtual, mas vazio, da existência”. Esse sentido liga-se ao anterior de o andarilho não ter nome.

Em outro livro, denominado **Livro sobre Nada**, Barros fala um pouco mais sobre os andarilhos:

\*penso que devemos conhecer algumas poucas coisas sobre a fisiologia dos andarilhos. avaliar até onde o isolamento tem o poder de influir sobre os seus gestos, sobre a abertura de sua voz, etc. estudar talvez a relação desse homem com as

---

<sup>6</sup>Essa definição foi retirada do dicionário Houaiss (2009, p. 129).

suas árvores, com as suas chuvas, com as suas pedras. saber mais ou menos quanto tempo o andarilho pode permanecer nas condições humanas, antes de se adquirir do chão a modo de um sapo. antes de se unir às vergôntes como as parasitas. antes de revestir uma pedra à maneira do limo. antes mesmo de ser apropriado por relentos como os lagartos. saber com exatidão quando um modelo de pássaro se ajustará à sua voz. saber o momento em que esse homem poderá sofrer de prenúncios. saber enfim qual o momento em que esse homem começa a adivinhar (BARROS, 2010, p. 353).

A liberdade do andarilho vai ganhando contornos existenciais mais nítidos e a relação entre interno e externo apaga-se por um momento: “Natureza do trabalho determina muito (...). No conduzir de um gado que é tarefa monótona, de horas inteiras, às vezes de dias inteiro - é no uso de contos e recontos que o pantaneiro encontra seu ser” (Idem, 2010, p. 208).

Reforço, nesse sentido, que perceber o espaço de nascimento de Bernardo, andarilho/pantaneiro, contribui para a refletir sobre sua relação com as árvores, com as chuvas, pedras, etc. A fisiologia construída desse personagem/andarilho/Bernardo é perceptível na sua caracterização, no serviço atribuído a ele, na ação de campear e na sua relação com os seres e coisas do espaço imaginado: “Sente-se pois então que árvores, bichos e pessoas têm natureza assumida igual. O homem no longe,/alongado quase, e suas referências vegetais, animais./Todos fundem na mesma natureza intacta.” (Ibidem, p. 209).

Bernardo é comparado, na maioria das vezes, com a inocência de uma criança: “a adesão à natureza e a inocência nasceram com ele”. Mais adiante, lê-se: “Não sei se os jovens de hoje, adeptos da natureza, conseguirão restaurar dentro deles essa inocência. Não sei se conseguirão matar dentro deles a centopeia do consumismo” (Ibidem, p. 215). A pureza e outras características relacionadas à personagem fazem com que ela esteja “pronta para poema”.

Seu chapéu é um repositório de chuva e em seus cabelos guarda seu fumo e outros pertences pessoais. Suas roupas apodrecem em seu corpo, sua voz é quase inaudível, porém escuta “o ente germinar ali ainda implume dentro do ventre”, porque seu faro animal vai sempre à frente. As descrições sobre o também chamado Bernardão, por mais que apresente elementos físicos, também cumpre uma função psicológica, pois o foco é no seu modo de existir, na sua essência, não nas aparências.

Do seu trabalho também emerge um caráter psicológico. Seus afazeres é ele mesmo quem nos diz: “O que eu faço é servicinho à toa. Sem nome nem dente”. Dá mais importância para coisas insignificantes: “No meu serviço eu cuido de tudo quanto é desnecessário nesta fazenda”. Sua ação primeira é vagabundear, abandonando-se ao esmo. Não tem uma vida programada a partir da sociedade de consumo.

No “vagabundear” da personagem se percebe o desdobrar-se de um espaço mágico, que se renova a cada movimento da natureza, sendo que o homem acompanha esse movimento: “Certo é que o pantaneiro vence o seu ser isolado, e o seu pequeno mundo de conhecimentos, e seu pouco vocabulário- recorrendo às imagens e brincadeiras”. Em outras palavras, nos devaneios poéticos que emergem da leitura das páginas de Barros, o ser do homem e o ser do mundo entram em confluência produzindo novas imagens. Neste sentido, Bernardo valoriza o espaço natural, revelando a poesia que existe em cada objeto e seres.

As águas, destacadas na relação com o espaço, também influem no modo de vida dos andarilhos: “Prospera pouco no Pantanal o andarilho. Seis meses, durante a seca, anda. Remói caminhos e descaminhos. Abastece de perna as distâncias. E, quando as estradas somem, cobertas por águas, arrancha” (Ibidem, p. 214). No período de cheia, Bernardo arrancha e trabalha pela boia. É visto como um sujeito indefinido. Quando chega à fazenda diz: “Venho do oco do mundo. Vou para o oco do mundo” (Ibidem, p. 214).

O andarilho é visto como aquele que não cria raízes, pois sua principal característica é a falta de rumo definido. A concepção de desenraizamento também está presente em outras imagens, como por exemplo, a do cágado: “Está aí esse indivíduo cágado. Sem poder criar raí-/zes sobre nada. Seu corpo não conhece o espojar-se na/terra e nem o frescor das águas. Toma banho de casca e tudo”. Assim como Bernardo, o cágado é “Cheio de vestígios do começo do mundo, por isso nos parece inacabado” (Ibidem, p. 216).

O cágado é apresentado como um amigo da personagem e nele podemos perceber algumas semelhanças entre os dois: “Dá-me a impressão de alguém obscuro que vem de lu-/gar nenhum e vai para nada todos os dias. E penso na voz de chão podre que tem nos seus abismos” (Ibidem, p.215). A figura de Bernardo da Mata também tem voz de chão, não tem rumo definido e

ninguém sabe de onde veio e para onde vai; ou seja, o importante está no caminhar e não na chegada, no conhecer-se e refazer-se constantemente.

Essa indefinição cria-se, numa perspectiva racionalista, uma sensação de desordem, de caos. A disposição dos poemas no **Livro de pré-coisas** intensifica a noção de desordem ao leitor que pensa a narração apenas como uma sequência linear no tempo e no espaço, visto que a organização dos poemas de Manoel de Barros, como também a disposição sintática dos versos, não segue a ordem convencional ditada pela gramática normativa.

Por isso, “a ideia do movimento e das suas flutuações prevalece sobre a das estruturas, das organizações, das permanências” (BALANDIER, 1997, p. 10). A movimentação de sentido potencializada por essa obra pode causar, em uma leitura superficial, uma sensação ilusória de caos, de desorientação, desmitificada ao final, quando se percebe que a desordem é necessária para o surgimento do novo mundo que está emergindo.

A modernidade acentuou a experimentação da desordem nas relações sociais e, por isso, este período pode ser pensado, segundo Balandier (Ibidem), a partir de uma fórmula: o movimento mais a incerteza. Essa fórmula afasta a ideia de uma ciência totalizadora e a imagem do homem como sujeito empírico distante e imparcial ao objeto analisado ou criado. Ao contrário, para esse teórico francês, o homem percebe-se diante de uma realidade múltipla e sempre transitória, consciente da desordem e, portanto, sempre em movimento. Desse modo, a desordem deixa de ser apenas o par dicotômico e negativo da ordem e passa a assumir um caráter produtivo e gerador de nova ordem, sempre provisória e relativa.

Ao perceber o real cada vez mais incerto, “o homem se vê em parte deslocado em um mundo onde a ordem, a unidade e o sentido lhe parecem obscurecidos” (Ibidem, p. 179), o que ocasiona uma crise de identidade e ao mesmo tempo sua busca constante. A resposta a essa busca, porém, será sempre parcial e temporária, tornando o homem contemporâneo “um ser histórico mal identificado, sem definição mítica, metafísica, positiva e cultural de larga aceitação” (Ibidem).

Convém destacar que o contemporâneo ao qual o teórico faz referência está situado no início do século XX. As décadas seguintes desse período foram férteis em discussões acerca da construção da identidade. O deslocamento, a desordem, a incompletude do sujeito foi deixando a carga negativa e

desconcertante de outrora e foi ganhando valor positivo na medida em que abriu a possibilidade do sujeito está sempre se reinventando. Bernardo apresenta-se como consciente da sua incompletude, ao mesmo tempo em que é uma figura na busca por uma unidade, na busca pelo elo entre o efêmero e o transcendental, porém é sempre uma unidade provisória.

Nesta perspectiva, “a ordem e a desordem são como as duas faces de uma moeda: indissociáveis. São dois aspectos ligados ao real, sendo que um, baseado no senso comum, parece ser o inverso do outro”. O pensamento lógico dá forma ao mundo, buscando sua unidade, equilíbrio e, portanto, a desordem aparece como um termo contrário. No entanto, os elementos descartáveis nessa organização entram em jogo provocando uma desordem e, conseqüentemente, o nascimento de uma nova ordem. Esse movimento é infinito e, portanto, a importância de reconhecê-lo, pois se “nenhuma sociedade pode ser purgada de toda desordem; é preciso então saber lidar com ela em vez de tentar eliminá-la” (Ibidem, p. 36).

Barros mostra-se consciente dessa realidade múltipla ao criar um universo poético no qual o mundo e seus sujeitos estão sempre em transição, por isso, na medida em que a desordem é acentuada no universo ficcional pantaneiro, o homem vai criando estratégias para lidar com ela.

Assim, falar do nascimento de Bernardo é também falar de seus renascimentos, aspecto de que destacarei no capítulo seguinte.

## 2. CAPÍTULO II: “LIVRE, LIVRE É QUEM NÃO TEM RUMO”

*Os andarilhos carregam a liberdade deles nos  
passos que não tem onde  
parar  
No fundo os andarilhos só estão apalpando a  
liberdade.  
O caminho deserto deles é viver debaixo do  
chapéu.*

**Manoel de Barros**

A imagem do andarilho na produção de Manoel de Barros surge, de um modo geral, como um sujeito que personifica o vagar sem pressa, a despreocupação com o tempo e o rompimento com a ideia de uma identidade fixa. Não por acaso, a epígrafe deste capítulo diz muito sobre uma de suas principais características: a liberdade.

O termo liberdade, de modo amplo, suscita muitas discussões. Basta uma breve pesquisa no dicionário para compreender a complexidade que envolve esse vocábulo, pois são várias suas significações, podendo ser entendido a partir do ponto de vista jurídico, social, individual etc. Ademais, a concepção de tal palavra tende a permear muitas discussões filosóficas e adquire novos significados em momentos distintos da nossa história<sup>7</sup>.

Cabe, aqui, perceber como a ausência de rumos definidos, o não possuir contornos prontos e acabados aumenta o sentimento de existência em Bernardo. Para Barros, “São essas intimidades com a natureza que me seduzem nos andarilhos. Eles assim o são pela ‘força do amor’” (MÜLLER, 2010, p.169),.

Pensar a natureza hoje e o modo como o homem capitalista se relaciona com ela remete-nos a um passado com o intuito de entender as mudanças ocorridas nessa relação, pois como afirma Philippe Malrieu (1996, p. 129), “o acto de imaginação consiste, em todos os casos, dado que é projeção, na recuperação de um passado, não com o intuito de o recomeçar, mas pelo contrário para transfigurá-lo”. Ou seja, a poesia de Manoel de Barros deixa à mostra, em sua poética, o pensamento racionalista no modo de perceber a natureza pelo propósito de reconstruí-lo.

---

<sup>7</sup> Não pretendo discorrer profundamente sobre esse assunto, mas sim apontar alguns sentidos para a ideia de liberdade percebida no modo como Bernardo se relaciona com o exterior e seu interior, que ultrapassa o aspecto meramente físico.

Por isso, faz-se necessário entender quais são os modos como o sujeito se relacionou e se relaciona com a natureza de uma forma mais ampla, para em seguida perceber como se dá isso na imagem da personagem.

## 2.1 Ser no mundo

A relação que o homem estabelece com o mundo e com as pessoas muda constantemente. Atualmente, o contato com o mundo exterior é, muitas vezes, permeado por uma tela de computador, de celulares, de videogames etc, o que afeta consideravelmente a noção de tempo e espaço. Vivemos, em grande parte do tempo, em um ambiente distante do espaço que nos rodeia, presos aos discursos midiáticos e com a promessa de uma vida baseada no progresso e nos novos lançamentos do mercado de consumo.

Em **Para onde vai o mundo?**, Edgar Morin (2012) reflete sobre a dissolução da ideia linear do tempo entre passado/presente/futuro em uma sociedade que ele denomina de tecnoburocrática, afirmando que

A prospectiva dos anos sessenta [do século XX] afirmava que o passado era arquiconhecido, que o presente era evidentemente conhecido, que o alicerce de nossas sociedades era estável, e que, sobre estes fundamentos assegurados, o futuro se forjaria no e pelo desenvolvimento das tendências dominantes da economia, da técnica e da ciência. Dessa forma, o pensamento tecnoburocrático acreditava que podia prever o futuro. Ele acreditava, inclusive, em seu otimismo frágil, que o século XXI iria colher os frutos maduros do progresso da humanidade (MORIN, 2012, p.11).

Chegamos ao século XXI e os frutos que se colheu até aqui é a necessidade de representar a própria concepção de progresso e as interferências que essa ideia causa em nosso cotidiano. O cenário atual mostra que ainda é preciso voltar à advertência de Morin (Ibidem, p. 11) ao dizer que é necessário substituir a concepção simplista que “acredita que o passado e presente são conhecidos, que os fatores de evolução são conhecidos, que a causalidade é linear, e, por conseguinte, que o futuro pode ser predito”.

Assim, apesar de inegável a influência da inovação tecnológica no modo como percebemos o mundo, esse não é um argumento para que perceba as inovações, invenções técnicas, biológicas, sociais, históricas etc como um acontecimento regular, mas sim como um processo de rupturas, transgressões, perturbações e crises. Ao retomar o ideário moderno, e seus desdobramentos, percebemos que a concepção de que a razão pode explicar, controlar e submeter a natureza aos seus domínios não se sustenta mais como discurso.

Observa-se também nos discursos dos mais entusiasmados com a inovação tecnológica a promessa de maior liberdade de “locomoção” (navegação), pois se tornou possível conhecer vários lugares ao mesmo tempo, já que não precisamos nos deslocar no espaço. Nessa perspectiva, os conceitos no tocante ao tempo, espaço, virtual e real, mudaram e estão em constante mudança. Em outras palavras, assim como um aparelho adquire novas versões muito rapidamente, também mudamos nossa concepção em relação às coisas, às pessoas e ao próprio conhecimento etc.

A figura de Bernardo da Mata, estudada neste trabalho, contrapõe-se a esse sujeito que vê o mundo por meio de uma tela, com rapidez e superficialidade; seus olhos são atentos aos fenômenos naturais e cotidianos, e contemplan com entusiasmo e maravilhamento de tudo que o cerca.

A vida ficcional da personagem pauta-se em uma identidade não vinculada a uma causalidade, o que reduziria suas ações e seus pensamentos: “O grande luxo de Bernardo é ser ninguém. Por fora é um galalau, por dentro não arredou de ser criança, é ser que não conhece ter, tanto que a inveja não se acopla nele” (BARROS, 2010, p. 215). Ser ninguém aparece, então, como um dos principais sentidos de liberdade para esse sujeito ficcional.

Dois modos distintos de vivenciar o mundo faz-me lembrar Mircea Eliade (1992) quando diz que existem duas modalidades de ser no Mundo: o sagrado e o profano. O homem ao priorizar, em suas ações, uma das modalidades, assume também um modo de existir e de se relacionar com o mundo circundante. As experiências do tempo e do espaço são distintas, entretanto as duas visões podem conviver em uma mesma sociedade e época, visto que mesmo nas sociedades modernas crê-se quando o sagrado se manifesta<sup>8</sup>.

Para o homem moderno, a relação entre sujeitos e as atividades que os envolvem assume predominantemente um caráter orgânico. Sua habitação torna-se funcional e, a grande maioria das vezes, lugar de descanso, por isso pode-se facilmente trocar de morada sem transtornos existenciais, visto que para a consciência moderna a moradia cumpre uma função pragmática, dessacralizada.

---

<sup>8</sup> No capítulo anterior destaquei a categoria de tempo e de espaço me restringindo ao território pantaneiro imaginário, presente no **Livro de pré-coisas**, dando ênfase ao espaço. Aqui, retomo essa ideia de tempo e espaço em relação ao profano e ao sagrado de maneira mais ampla e com o foco na personagem.

Por outro lado, ao priorizar o sagrado como visão de mundo, qualquer ato cotidiano pode tornar-se uma possibilidade de comunhão com a sacralidade, pois as atitudes deixam de ter aspectos apenas fisiológicos e passam a serem analisadas por seu valor simbólico. Conforme o teórico das religiões (Ibidem, p. 15), “os modos de ser sagrado e profano dependem das diferentes posições que o homem conquistou no Cosmos e, conseqüentemente, interessam não só ao filósofo, mas também a todo investigador desejoso de conhecer as dimensões possíveis da existência humana”.

Octávio Paz é outro estudioso importante que se debruçou sobre o tema do sagrado, porém a sua ênfase é no campo da Estética, principalmente na poesia. Como alerta, sua intenção não está na explicação da poesia pelo viés do sagrado, mas sim na aproximação dessa experiência com os efeitos da manifestação do sagrado<sup>9</sup>.

Uma das aproximações importantes entre o sagrado e a participação poética, destacadas pelo teórico mexicano, diz respeito ao fato de ambas apresentarem atos de participação irreduzíveis ao raciocínio lógico. A lógica na poesia e na religião não são a mesma do mundo racional e, por isso, para o entendimento dessa outra lógica é preciso “penetrar no mundo do sagrado para ver de uma maneira concreta como ‘se passa as coisas’ e sobretudo o que se passa conosco” (PAZ, 1982, p. 147).

Outro aspecto mencionado por Paz sobre o sagrado é acerca do ponto de partida de toda experiência religiosa, que tem como principal característica a sensação de estar diante do sobrenatural. Estar diante do sobrenatural é estar diante da experiência do Outro, na qual uma realidade é apresentada como nunca foi vista, por isso causa surpresa e estranhamento. O Outro, para Paz (Ibidem, p. 176), “é algo que não é como nós, um ser que é também um não ser”.

Essa ideia de estranhamento também é fundamental para entendermos a poesia. As construções imagéticas de muitos poetas revelam um mundo inaugural e, portanto, estranho ao senso comum. Neste caso, estamos diante do Outro, daquilo que nos é alheio, do desconhecido. Este é o caso da poesia

---

<sup>9</sup> É a partir desse viés que falarei de sagrado neste trabalho, ou seja, em sua materialidade na experiência poética.

de Barros, que nos desvela outra face do Mundo e do Ser. Suas imagens arrancam o sujeito leitor do conforto das imagens da percepção e o lança ao estranho, às associações inusitadas, que ora propiciam uma sensação de repouso, ora causam desconforto e horror.

Como leitora do autor de **Livro de pré-coisas**, muitas vezes me senti suspensa no tempo com suas imagens e associações, porém este trabalho não tem como foco trabalhar diretamente os efeitos da poética deste artista no leitor, mas sim a forma como a personagem Bernardo se relaciona com o mundo poético construído a sua volta. Nesse sentido, menciono a ideia de estranhamento e de outridade proposta por Paz para mostrar que na relação de Bernardo com o mundo não há estranhamento no primeiro contato com o Outro e pela lógica ali imposta, pois ele não está na relação de negação com o Outro, que, nesta poética, seria principalmente a Natureza.

Desse modo, Bernardo é a natureza, e a natureza é Bernardo. Neste mutualismo, Barros dá voz à natureza, para ela mesma se expressar, ao atribuir aspectos humanos em sua construção, ao mesmo tempo em que amplia a noção de ser humano ao compará-lo com o mundo vegetal e mineral. Essa personagem é um “homem percorrido de existências”, portanto parece apresentar desde o princípio de sua criação uma consciência da multiplicidade de Outros na construção de seu Ser. Pode-se perceber essa ideia de mudança do homem a outro modo de existência no poema abaixo:

No que o homem se torne coisa— corrompe-se nele  
 os veios comuns do entendimento.  
 Um subtexto se aloja.  
 Instala-se uma agramaticalidade quase insana, que  
 empoeira o sentido das palavras.  
 Aflora uma linguagem de defloramentos, um  
 inauguração de falas  
 Coisa tão velha como andar a pé.  
 Esses vareios do dizer.  
 (BARROS, 2010, p. 265)

O movimento de transformação do homem em outra coisa, seja do reino vegetal ou mineral, rompe com as regras pré-estabelecidas de entendimento do poema e também do mundo constituído por ele. Assim, Bernardo está constantemente sob o signo da errância. Sua constituição, porém, não deve ser visto a partir da fragmentação, mas sim da multiplicidade, ou seja, além de andarilho por excelência é também árvore, é pedra, é rio, é pássaro etc.

Para sustentar a transformação do sujeito, a palavra deve ser usada para compor novas associações, propor novos sentidos, o que é conseguido pela instauração da “agramaticalidade quase insana” que possibilita “empoemar o sentido das palavras”. Encaminha-se a linguagem para suas origens com o intuito de ampliar o seu uso e suas atribuições.

Se no capítulo anterior eu procurei mostrar que a figura de Bernardo da Matta surge em um contexto cosmogônico e que o seu nascimento é concretização de um novo mundo proposto pelo poeta, neste a tentativa é mostrar que seu desenvolvimento (a sua vida) sugere não só um olhar diferente para as coisas que nos rodeiam, mas também deixa à mostra uma concepção de poesia. Cabe destacar ainda que seu surgimento dá-se no contexto do pantanal, porém seus desdobramentos encaminham-se para uma ampliação do espaço, até perceber mais concretamente que a personagem movimenta-se em um mundo íntimo, espiritual. A sua errância é, portanto, uma errância da imaginação.

### **2.1. Modo de ser de Bernardo**

A liberdade dos andarilhos encanta Manoel de Barros, tanto que quando questionado se existe alter egos em sua poesia, em entrevista a Eduardo Alves (2001), o poeta responde que a eles deixa a tarefa de realizar os seus sonhos frustrados e exemplifica: “eu quis ser andarilho no Pantanal. Mas nunca agi no sentido de ser um andarilho. Então inventei alguns que fizeram isso por mim”. A declaração reforça a importância do andarilho como um ser que habita a poesia, como um modo de vivenciar o que os aspectos biográficos e espaciais limitam o homem.

O modo como Barros constrói as ações e objetos que o envolvem o universo de Bernardo mostra como estamos diante de uma experiência poética:

Desde criança ele fora prometido para lata  
 Mas era merecido de águas de pedras de árvores  
 de pássaros.  
 Por isso quase alcançou ser mago.  
 Nos apetrechos de Bernardo, que é o nome dele,  
 achei um canivete de papel.  
 servia para não funcionar: na direção que um  
 canivete de papel não funciona.  
 (BARROS, 2010, p. 366)

A expressão “prometido para lata” remete ao imaginário popular dos andarilhos como o “homem do saco”, imagem que se encontra em outro poema<sup>10</sup>. Porém, a conjunção adversativa “mas”, que inicia o segundo verso, rompe com essa ideia e mostra que o andarilho do qual o poema faz referência não é esse andarilho marginalizado e que cata latinhas nas cidades.

O andarilho desse poema é um ser merecido de águas, de pedras, de árvores e pássaros; elementos que serão recorrentes na intermediação entre a figura de Bernardo da Matta e o meio exterior. O fato de ter quase alcançado ser mago indica que essa personagem ultrapassa o plano meramente material e físico da vida. Seus apetrechos também não cumprem a mesma função que as coisas teriam no plano empírico, como por exemplo, seu canivete de papel, que servia exatamente para não funcionar. A ênfase, desse modo, está na construção da imagem e não na sua função prática, conferindo-lhe mais liberdade.

Uma liberdade que não está expressa apenas na caracterização de Bernardo, mas também no plano da expressão. Os poemas, os versos que dizem algo a seu respeito, bem como a produção como um todo do poeta analisado, não segue uma linearidade. Após o seu nascimento em **Livro de pré-coisas**, encontra-se apontamentos a seu respeito, ora sendo mencionado em fragmentos de poemas, ora atuando como sujeito poético ou personagem.

Bernardo “morava em seu casebre na beira do rio” e “não sabia nem o nome das letras de uma/palavra”. Percebe-se, nessa construção, sua simplicidade, sua ligação com alguns elementos da terra e das águas, o que interfere no seu olhar sobre o mundo. É um sujeito que é apresentado como criativo, sensível, que valoriza tanto o efêmero como o eterno e que, acima de tudo, é capaz de colocar em foco as pequenas coisas do nosso cotidiano. A função mais destacada e repetida para essa personagem é a de transfazer a natureza, tanto que tem, em seu quintal, uma oficina para tal ocupação:

Bernardo montou no quintal Oficina de Transfazer  
Natureza.  
(Objetos fabricados na Oficina, por exemplo:  
Duas aranhas com olho de estame  
Um beija-flor de rodas vermelhas  
Um imitador de auroras \_\_\_ usado pelos tordos.  
Três peneiras para desenvolver moscas  
E uma flauta para solos de garça.)  
Bernardo é inclinado a quelônio.

<sup>10</sup> Imagem presente no poema “Andaleco”, publicado no Livro sobre Nada.

A córnea azul de uma gota de orvalho o embevece.  
(Ibidem, p. 245 )

A natureza é transfeita pelos objetos fabricados e se distanciam dos objetos comumente percebidos em nosso cotidiano, aos quais são atribuídos valores de mercado. Surge, então, o “imitador de auroras”, as peneiras para desenvolver moscas e as flautas para garças; objetos que não são construídos para o consumo.

Bernardo constrói seus objetos em seu quintal, no contato direto com a natureza, por isso apropria-se de elementos presentes ao seu redor para fabricá-los. Na constituição dos objetos percebe-se uma troca entre os reinos animais e vegetais. Por exemplo, as aranhas com “olho de estame” aproximam-se das características da própria flor, visto que suas pernas podem ser pensadas com as flores do estame.

Em **Menino do Mato**, publicado em 2012, Barros constrói alguns poemas nos quais Bernardo figura como personagem e que contribuem para reforçar as características acima mencionadas, caso do poema de número III:

Por modo de nossa vivência ponho por caso Bernardo.  
Bernardo nem sabia que houvera recebido o privilégio  
do abandono.  
Ele fazia parte da natureza como um rio faz, como  
um sapo faz, como o ocaso faz.  
E achava uma coisa cândida conversar com as águas,  
com as árvores, com as rãs.  
(Eis um caso que há de perguntar: é preciso estudar  
ignorâncias para falar com as águas?)  
Ele falava coisinhas seráficas com as águas;  
Bernardo morava em seu casebre na beira do rio –  
moda um ermitão  
De manhã, bem cedo, ele pegava de seu regador e ia  
regar o rio. (...).  
(BARROS, 2010, p. 452)

A expressão “moda de ermitão” coloca em destaque uma característica marcante na imagem poética de Bernardo: o abandono, o seu descomprometimento com modelos, com o já convencional. Ora é a própria personagem que se recolhe à solidão, ora é um aspecto externo que a isola, pois seu modo de ver e pensar o mundo o deixa fora dos padrões sociais e forma de pensamento pré-estabelecidos. Ao final do poema exposto, o sujeito lírico diz que quando conheceu Bernardo “o ermo já fazia/exuberância nele”.

Está presente também a relação entre a personagem e os elementos da natureza, dentre os quais destacam-se os rios, as árvores e as rãs, que serão

retomados em outros poemas e serão discutidos mais detalhadamente adiante. Em sua solidão, Bernardo revela a associação de sons, palavras e imagens que torna possível apreender o mais profundo do seu ser, colocando em evidência a voz da terra: “Seu olhar dava flor no cisco”; e também das águas: “O rio encostava as margens na sua voz”.

Em um mundo no qual predomina o uso excessivo de técnicas de produção, o consumo exacerbado de bens descartáveis e a opção, com o desenvolvimento de novas tecnologias, pelas relações virtuais, Bernardo surge como uma potencialidade para repensarmos nossos valores, nossas prioridades e nossa constituição como sujeitos.

Estar diante desse sujeito poético é estar diante de um novo modo de existência. O seu desenvolvimento deixa à mostra não apenas o seu mundo e o seu modo de viver, mas também o modo de viver que está ausente. O confronto, no ato da leitura, entre o que está ausente e o que está presente coloca ainda mais em destaque a necessidade de olharmos para a interioridade de uma sociedade, que cada dia mais se encontra vazia de significações simbólicas.

Acompanhar o olhar da personagem em destaque contribui para reestabelecer a importância do ínfimo, dos seres que a sociedade descarta. Suas imagens proporcionam uma epifania, muitas vezes coloca diante dos olhos a manifestação do sagrado, por isso Bernardo aparece sempre em um contexto no qual a linguagem não é suficiente para expressão e, muito menos, a razão é capaz de compreender.

No livro **Tratado Geral das grandezas do ínfimo** (2001) encontra-se uma parte intitulada “O livro de Bernardo”. O sujeito lírico, do poema que abre o livro, afirma que passou anos fazendo os apontamentos da fala da figura mencionada. No total, são 52 poemas que demonstram as construções imaginárias desse personagem e elementos que circundam o seu mundo e que estão disseminados em outros poemas, tais como a relação com a árvore, com as águas, com os sapos, com as conchas, com os caramujos, com as rãs, com os passarinhos, com as formigas, etc.

Um dos apontamentos diz “quando eu crescer eu vou ficar criança”. O ficar criança, o olhar infantil possibilita a Bernardo um maravilhar-se com os seres e o mundo à sua volta, bem como criar um universo no qual não há limites: “Ele tinha visões que remetiam a gente para a infância”. Portanto, a

linguagem para a personagem não estava relacionada com a função de explicar racionalmente as coisas, pois ele dementava as palavras, libertando-as para novas construções.

O sujeito poético ainda alerta que Bernardo nunca fez outra coisa, “Que ouvir as vozes do chão/Que ouvir o perfume das cores/Que ver o silêncio das formas/ E o formato dos cantos”, e por isso pensava que a personagem tinha “cacoete para poeta” (BARROS, p. 411). Aos verbos ouvir e ver são acrescentadas outras funções, em um processo sinestésico inusitado, que possibilita a humanização dos elementos da natureza, aspecto recorrente na produção de Manoel de Barros.

Até aqui se mostrou evidente a relação intrínseca que Bernardo estabelece com a Natureza, porém quero destacar, mais especificamente, que o modo como ele se relaciona com as águas e com as árvores deixa implícito o movimento do plano horizontal para o vertical.

### 2.2.1 Bernardo e as águas

Ao tratar do simbolismo das águas, Eliade (1993) diz que elas são a matriz de todas as possibilidades de existência. Tem como característica primordial a virtualidade, podendo a qualquer momento adquirir materialidade. Ademais, acrescenta às águas a função de receptáculo de todos os germes, de onde nasce todas as formas e para onde voltam, completando assim o ciclo cosmogônico.

As águas podem ser pensadas como fonte de vida, de renascimento, de regeneração, de fecundação etc. Não pretendo esgotar a potencialidade simbólica das águas, mas sim destacar os aspectos que se fazem presentes na produção poética de Manoel de Barros, principalmente nas imagens que envolvem Bernardo. Neste caso, coloco em destaque o seu caráter fecundante, principalmente na sua relação com a terra, muito latente na poesia deste poeta.

A propósito, Bachelard (1997) provoca seus leitores a pensarem em **As águas e os sonhos**, nos simbolismos possíveis das águas, mencionados acima, com a filosofia estética. Desse modo, apesar de ser importante entender a importância das águas no âmbito da religião e na cultura, farei uso dessas informações para refletir suas implicações estéticas.

Das reflexões colocadas por Bachelard, o aspecto transitório ligado à água se faz muito presente na construção poética do andarilho de Barros.

Bernardo está, com muita frequência, vinculado à imagem do rio e outros derivados das águas, tanto que em seus pertences encontra-se “um vaso de colher chuva”:

XXII.  
 Achei entre os pertences de Bernardo um vaso  
 de colher chuvas, um cachimbo  
 e um rosto de inseto dependurado na calça.  
 Bernardo tem fé quase assim de molusco.  
 Para saber dos passarinhos só precisa de suas  
 Ignorâncias.  
 (BARROS, 2010, p.279)

A fé da personagem é de molusco, que se enquadra na categoria de animais invertebrados, marinhos, de água doce ou terrestre. A presença de animais como estes que oscilam entre a água e a terra é uma constante em sua poética. A relação dele com as águas e desta com seu vagar ficou evidente no capítulo anterior nos versos “Prospera pouco no Pantanal o andarilho. Seis meses,/ durante a seca, anda. Remói caminhos e descaminhos./ Abastece de perna as distâncias. E, quando as estradas/ somem, cobertas por águas, arrancha” (Ibidem, p. 214). Como Bernardo é, principalmente, um andarilho do pantanal - não se pode perder essa característica de vista-, as chuvas afetará diretamente seu movimento.

O movimento da personagem não é apenas horizontal, além disso não se dá em um espaço marcado. Ao contrário, o seu movimento é vertical, interior e, muitas vezes, acontece com ele parado. Ou seja, movimento não é resultado de deslocamento físico, é um movimento repositivo. É nessa perspectiva que se pode aproximar o movimento de Bernardo ao movimento das águas de um rio, que aos nossos olhos é sempre a mesma, mas é também sempre outra.

A obra que mais destaca a semelhança entre sujeito (Bernardo) e o rio (águas) é o **Guardador de águas** (1989), no também atua como personagem. Difícil mencionar esse livro sem o remeter ao livro **Guardador de rebanhos**, do heterônimo Alberto Caeiro, ao qual Barros estabelece um diálogo.

Essa obra heteronímica de Fernando Pessoa destaca a figura de um escritor em busca do reestabelecimento do homem com a natureza. O olhar, o contemplar a natureza presente em Caeiro também é colocado em destaque em Barros.

Caeiro afirma em uma de suas estrofes:

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 (triste de nós que trazemos a alma vestida!),  
 Isso exige um estudo profundo,  
 Uma aprendizagem de desaprender.  
 (PESSOA, 2010, pag. 63)

A importância em desaprender para “ver quando se vê” é também um ponto ressaltado na personagem analisada. Como bem alerta Caeiro, o saber ver sem estar a pensar exige um estudo profundo, um “desaprender 8 horas por dia”, como escreve Manoel de Barros. No verso “triste de nós que trazemos a alma vestida!”, do poeta português, também encontra um paralelo em Barros quando esse diz que está cansado de palavras “fatigadas de informar”.

Entretanto, enquanto em Caeiro percebe-se um sujeito lírico melancólico que constata o distanciamento do homem e natureza e está em busca de resgatar esse vínculo, em Manoel de Barros há um olhar desde o início integrador entre o reino animal, vegetal e mineral. Enquanto em Pessoa há o predomínio do pensar, mesmo que por negação, no autor de **Livro de coisas** há a materialização da própria reflexão de Caeiro.

Sendo assim, em “o guardador de rebanhos”, de Alberto Caeiro<sup>11</sup>, percebe-se um sujeito poético que vive a relação com a natureza, mas que implicitamente toda percepção é acompanhada de uma nova reflexão, ou seja, o contato com a natureza torna-se objeto de reflexão, sendo o não pensar nessa relação o próprio objeto de pensamento:

(...) Penso com os olhos e com os ouvidos  
 E com as mãos e com os pés  
 E com o nariz e com a boca  
 Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la  
 E comer um fruto é saber-lhe o sentido (...).  
 (PESSOA, 2010, p.52)

Em contrapartida, no diálogo que Barros estabelece com Pessoa em **O guardador de águas**, Bernardo, em uma espécie de total integração com a natureza, faz encurtamentos com as águas, espreme-as em um vidro até que a água se ajoelhe diante dele:

---

<sup>11</sup> Heterônimo de Fernando Pessoa.

## II

Esse é Bernardo. Bernardo da Matta. Apresento.  
 Ele faz encurtamento de águas.  
 Apanha um pouco de rio com as mãos e espreme nos vidros  
 Até que as águas se ajoelhem  
 Do tamanho de uma lagarta nos vidros.  
 No falar com as águas rãs o exercitam.  
 Tentou encolher o horizonte  
 No olho de um inseto- e obteve!  
 Prende o silêncio com fivela.  
 Até os caranguejos querem ele para chão.  
 Viu as formigas carregando na estrada duas pernas de ocase  
 para dentro de um oco...E deixou.  
 Essas formigas pensavam em seu olho.  
 É homem percorrido de existências.  
 Estão favoráveis a ele os camaleões.  
 Espreado na tarde-  
 Como a foz de um rio- Bernardo se inventa...  
 Lugarejos cobertos de limo o imitam.  
 Passarinhos aveludam seus cantos quando o veem.  
 (BARROS, 2010, p. 239)

Essa imagem de guardador de águas pode ser interligada à imagem anterior do vaso de colher chuvas encontrado com ele. Grande parte dos animais que figuram nesse poema, e que estão em contato com Bernardo, está vinculada ao elemento água/terra e possui como característica principal o poder de se metamorfosear, entre eles, lagarta, caranguejo, camaleões e rãs. São animais pequenos, distantes das nossas percepções cotidianas e que simbolicamente mantêm relações com as estações do ano. Esse é o universo para o qual o olhar da personagem analisada se dirige e nos encaminha ao mesmo tempo.

A expressão “do tamanho de uma lagarta” destaca o ínfimo, pois representa ainda o estágio de larva, assim como a observação da formiga. Seu olhar, porém, não é apenas o de um observador neutro: “Essas formigas pensavam em seu olho”, isto é, objeto torna-se matéria de reflexão ao ser destacada. A presença desses seres transcende o mero acaso, pois a partir deles emerge uma reflexão acerca do universo do poeta.

A propósito, no mundo imaginário de Manoel de Barros, pode-se perceber constantemente a imagem do pantanal, ora por seus cenários, outras vezes por elementos que o constitui como espaço, como é o caso da relação intensa entre seca/chuva. Esses aspectos são apresentados a partir de uma

intensidade psicológica, que pode ser relacionado ao que Gaston Bachelard caracterizou como a imensidão íntima.

O teórico francês (2008, p. 190-191) mostra que a “imensidão é uma categoria filosófica do devaneio”, além de advertir que o imenso não é uma categoria que se encontra no objeto, mas em nós mesmas, no modo como olhamos o objeto. Assim, a “imensidão é o movimento do homem imóvel”, fornecendo, muitas vezes, “seu verdadeiro significado a certas expressões referentes ao mundo que vemos”.

Barros, desse modo, deixa à mostra um mundo a partir de outras perspectivas, como a que: “Tentou encolher o horizonte/ No olho de um inseto- e obteve!”. Em vez do humano olhar para o inseto, é o inseto que contempla o mundo humano. Do mesmo modo que “Essas formigas pensavam em seu olho”. A personagem de Bernardo da Mata ainda “Apanha um pouco de rio com as mãos e espreme nos vidros”, ou seja, apropria-se de uma matéria que é fluida por sua natureza e a prende.

Esses versos reforçam a ideia de que o tempo e o espaço pantaneiro estão sob o domínio da imagem, o que os isentam de comprovação geométrica e lhes conferem uma dimensão íntima. Nessa dimensão, encontram-se imagens ínfimas relacionadas à personagem estudada, como no exemplo de caranguejos, animais que representam a seca, e que querem o sujeito para o chão. Esse verso encontra coerência ao associar o andarilho com o ato caminhar e com a necessidade de ter terras para percorrer, pois como vimos em poemas anteriores, no tempo das cheias, quando as estradas estão cobertas de águas, o andarilho pantaneiro tem que “arranchar”.

O simbolismo do camaleão também pode ser correlacionado a Bernardo. Este animal é conhecido por sua capacidade de adaptação às circunstâncias e de adotar costumes de qualquer meio ambiente<sup>12</sup>. Apontei, no capítulo anterior, ao analisar o poema o mundo renovado, essa capacidade de adaptação do pantaneiro e também como a relação da natureza com a personagem promove uma troca entre seus hábitos, pois “Como a foz de um rio- Bernardo se inventa”.

---

<sup>12</sup> CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

No verso “No falar com as águas rãs o exercitam” deparamo-nos com outro elemento ligado ao simbolismo da água, no qual, segundo Chevallier (2009): “Na China antiga, as rãs eram usadas, ou imitadas para conseguir chuvas”. Sendo assim, destaca-se por suas metamorfoses; simbolizando a ressurreição, a rã desperta a natureza com o seu canto para indicar a vinda das chuvas, um dado muito importante no imaginário de Manoel de Barros.

Por essa função comunicante da renovação, a rã vincula-se ao dialeto da figura de Bernardo em outro poema:

Bernardo escreve escoreito, com as unhas, na água,  
O Dialeto-Rã.  
Nele o chão exuberava lanhos.  
Bernardo conversa em rã como quem conversa em  
Aramaico.  
Pelos insetos que usa ele sabe o nome das chuvas. (...).  
(BARROS, 2010, p. 244)

O Dialeto-Rã cumpre a função de unir, pela linguagem, homem e natureza. Assim, ao expressar, Bernardo deixa as suas marcas, as suas vivências e o seu modo de pensar por meio de seu entendido dialeto. A sua escrita é na água, por isso fluída e em constante transformação. A semelhança com o Aramaico marca a aproximação com a cultura mais ampla, mantendo um diálogo com uma língua remota em nossa história, o que significa a intencionalidade de trazer à tona uma comunicação perdida entre homem e natureza, que sairá do plano horizontal, representado pelas águas, para o plano vertical, representado pelas árvores.

### 2.2.2 Bernardo-árvore

É ponto pacífico dizer que os elementos da Natureza estão constantemente presentes na obra de Manoel de Barros, por isso é comum se deparar, em seus versos, com imagens que fazem parte do imaginário vegetal. No entanto, o sentido para esse simbolismo vegetal pode ser múltiplo.

A árvore é, sem dúvida, a imagem vegetal que aparece de modo latente no imaginário poético de Barros, na sua relação com o ser e com o seu fazer poético. Portanto, selecionei poemas que mostram a imagem do andarilho em estado de árvore e as imagens nas quais ele encontra-se em transformação para contribuir com a minha leitura e com as características que já venho destacando deste sujeito letral.

Para Bachelard (2001, p. 208), “o devaneio vegetal é o mais lento, o mais repousado, o mais repousante dos devaneios”. Essa afirmação me remete, automaticamente, ao ritmo de Bernardo, ao movimento que me faz lembrar a afirmativa de Barros do “pantanal estático”, desenvolvida no **Livro de pré-coisas**. O ritmo é um aspecto fundamental na construção do andarilho, visto que o sua ação principal é a errância, tanto física, quanto interior.

O ritmo, neste caso, não é apenas a representação de sons, da alternância de sons acentuados e não acentuados, mas também como nos afirma Paz (1982, p. 70), o “ritmo não é medida, mas sim ponto de vista”. Desse modo, é possível entender que o repouso de Bernardo, seu movimento despretenso são atitudes que o coloca como um sujeito que vive à margem da visão de uma sociedade pautada pelo ritmo regido pelos pressupostos da industrialização.

O processo de industrialização criou em nosso imaginário alguns conceitos, tais como padronização, automatização, rapidez, eficiência, inovação, modernização etc. Porém, não foram todos que acompanharam ou que acompanham esse processo, uns por falta de recurso, outros por opção. Todos esses conceitos mencionados se contrapõem ao mundo percebido pela personagem analisada, que traz consigo apenas “os restos” descartados pela sociedade de consumo e um olhar para as profundezas.

Pensar nesse tempo acelerado, dito progressista, peculiar da modernidade, não é apenas ressaltar o seu aspecto econômico, mas também refletir sobre as implicações desse modelo em nosso modo de vivenciar nossas experiências diárias com o meio externo. A concepção de vida a partir de um ponto de vista capitalista, principalmente no mundo tecnológico, é sempre acompanhada de uma ideia de inovação e progresso, a qual o homem pensa ter o domínio dos processos naturais e os utilizam em nome de uma falsa comodidade.

Bernardo contrapõe-se a esse homem industrial, capitalista, tecnológico sem ser anacrônico, pois há também um universo construído para abarcá-lo. Ou seja, ao mudar o modo de pensar e estar no mundo, há conseqüentemente a transformação do meio circundante e vice-versa. É nesse processo de transformação que o imaginário vegetal vem contribuir para pensarmos essa personagem.

Ao promover a confluência entre o homem e o vegetal, Manoel de Barros traz aspectos desse último para repensar o sujeito do seu tempo e também deixa implícita uma concepção de sua poesia. Em estado de árvore, a figura de Bernardo da Mata promove o ponto de contato entre o subterrâneo e o transcendente. Sua raiz busca a origem do Ser, mas não para fixar uma essência, mas sim para “transver” o mundo pela imaginação.

Sobre a simbologia da árvore Bachelard ressalta:

“Viver como uma árvore! Que crescimento! Que profundidade! Que retidão! Que verdade! No mesmo instante, dentro de nós, sentimos as raízes trabalharem, sentimos que o passado não está morto, que temos algo a fazer, hoje, em nossa vida obscura, em nossa vida subterrânea, em nossa vida solitária, em nossa vida aérea.” (BACHELARD, 2001, p. 230)

Nesta passagem, o teórico enfatiza as raízes como meio de conexão com o passado, com o subterrâneo, bem como a imagem vertical da árvore. Ao explorar o simbolismo da árvore, Barros mostraria que a (sua) criação poética torna consciente a parte mais secreta de nós mesmos, aquilo que está no subterrâneo da nossa existência, ao mesmo tempo em que essa descoberta possibilita a concepção de novas possibilidades de viver no mundo.

Em outras palavras, como diz Octávio Paz (1982, p. 80), “o poeta lírico, ao recriar sua experiência, convoca um passado que é um futuro”. Pode-se ver esse processo na imagem da árvore, visto que como afirma Bachelard esta carrega um simbolismo de integração, por isso “a árvore está, em toda a parte ao mesmo tempo. A velha raiz - na imaginação não existe raiz jovem - vai produzir uma flor nova. A imaginação é uma árvore. Tem virtudes integrantes de uma árvore” (2003, p.230)

Bernardo/árvore é, portanto, o símbolo da própria poesia, na qual a palavra é a sua seiva. Em estado de árvore, a personagem traz à tona outra imagem importante: o pássaro, ampliando a ideia de liberdade, de transcendência:

Bernardo já estava uma árvore quando  
eu o conheci.  
Passarinhos já construíam casa 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.  
 (BARROS, 2010, p.476)

O sujeito lírico, neste poema, já conheceu Bernardo em estado de árvore. Seu chapéu funciona como metáfora dos galhos nos quais os passarinhos costumam pousar. As borboletas também tem intimidade com o também dito Bernardão e até os cachorros usam a sua perna como poste, tamanha a conexão entre essa personagem e as características do vegetal em questão.

No entanto, a árvore, por mais que esteja estática aos nossos olhos, tem em seu movimento uma continuidade; o seu crescimento é lento, porém está em constante regeneração. Desse modo, quando se pensa que se concretizou a imagem dessa personagem, ele cria asas e “avoa”. A sua transformação, porém, não é em qualquer pássaro, mas em um arãquã, ave significativa no território Pantaneiro e cuja principal característica é o hábito de viver mais nos galhos das árvores do que na terra. Seu canto costuma anunciar o amanhecer e o entardecer, por isso o sonho de Bernardo em ser um arãquã.

Nesse sentido, o aspecto transformador e regenerador do vegetalismo contribui para a compreensão da poética de Barros, pois como bem menciona Mircea Eliade (1992, p.73) “o modo de ser do Cosmos, e sobretudo sua capacidade infinita de ser regenerar, é expresso simbolicamente pela vida da árvore.”

Se no simbolismo da água a marca principal é a horizontalidade e a profundidade, na imagem do vegetal (árvore) o foco está na ideia de verticalidade, ou seja, a união entre a profundidade e o transcendente.

Sobre a confluência de Bernardo/árvore lê-se:

## **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 do 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.  
 (BARROS, 2010, p. 246)

Esse poema traz novas informações acerca de Bernardo da Mata e novos elementos relacionados a ele. Se no poema anterior as borboletas pousavam em seu paletó, carregadas pela brisa, aqui se vê a presença das formigas se alimentando em seu casaco. O adjetivo “nódoas” deixa marcado uma parte de sua caracterização.

Apreendeu no “Livro” não saber nada, por isso suas aprendizagens vem do seu contato com a natureza, como o falar com águas, da intimidade com a estrela, os caracóis e o lagarto. Enquanto o calango, a formiga e os caracóis se ligam ao mundo terrestre, a estrela o vincula ao mundo celeste, de modo que Bernardo está sempre na fronteira entre o terreno e o celeste, por isso a árvore surge com imagem que potencializa sua constituição.

A sua pertinência para árvore vai sendo mais bem explicada, no poema, principalmente pela imagem do calango. Ressaltam-se, então, os pés rentes ao chão, como os calangos, que é rengo de perna e que vai se alargando até virar raizame. Em outras palavras, o caminhar constante do andarilho não exclui a possibilidade de criar raízes. Neste caso, o vocábulo “raizame” é melhor que “raiz” porque representa multiplicidade, sendo a reunião de muitas raízes. É rengo de voz também, o que reforça o silêncio de Bernardo.

Sendo assim, os sentidos mais latentes na personagem são o ver e ouvir, como bem mostra o poema:

Bernardo da Matta nunca fez outra coisa  
 Que ouvir as vozes do chão  
 Que ouvir o perfume das cores  
 Que ver o silêncio das formas  
 E o formato dos cantos. Pois Pois.  
 Passei muitos anos a rabiscar, neste caderno, os  
 escutamentos de Bernardo.  
 Ele via e ouvia inexistências.  
 (BARROS, 2010, p. 411)

Nesse ver e ouvir há um processo sinestésico, pois se ouve o “perfume das cores”, escuta-se “as vozes do chão”, se vê o “silêncio das formas” e o “formato dos cantos”. Por isso o dizer que ele via e ouvia inexistências. Devido a esse caráter, ao expressar os “escutamentos” de Bernardo é necessária uma construção simbólica inaugural, que fuja das imagens convencionais.

Em outro poema, irrompem construções imagéticas que reforçam esse tom inaugural da imagem construído acerca da personagem:

#### IV

O que ele era, esse cara.  
 Tinha vindo de coisas que ajuntava nos bolsos –  
 por forma que pentes, formigas de barranco, vidrinhos  
 de guardar moscas, selos, freios enferrujados etc.  
 Coisas  
 Que ele apanhava nas ruínas e nos montes de borra de  
 mate (nos montes de borra de mate crescem abobreiras  
 debaixo das abobreiras sapatos e pregos engordam...)  
 De forma que recolhia coisas do nada, nadadeiras, falas  
 de tontos, libélulas – coisas  
 Que o ensinavam a ser interior, como silêncio nos  
 retratos...  
 Até que de noite pôs uma pedra na cabeça e foi embora.  
 Estrelas passavam leite nas pedras que carregava.  
 Vagou transpedregos, anos.  
 Se soube que atravessou Paris de urina presa.  
 Estudou anacoreto.  
 Afez-se com as estradas e o cheiro de ouro dos  
 escaravelhos.  
 Um dia chegou em casa árvore.  
 Deitou-se na raiz do muro, do mesmo jeito que um rio  
 Fizesse para estar encostado em alguma pedra.  
 Boca não abriu mais?  
 Arbora em paredes podres.  
 (BARROS, 2010, p.241)

Na primeira parte desse poema, o tom inaugural afasta-se da ideia de um criador e, por isso, Bernardo surge pela transformação das coisas, sendo que os elementos da natureza estão no homem e o homem está nos elementos da natureza. Ele é o resultado do que traz consigo, sua construção é a partir das “Coisas” que estão à sua volta e, ao final, transforma-se em árvore, passando a cumprir a função de arborar “paredes podres”.

As coisas “ajuntada” e “apanhada” pela figura analisada não são aquelas vinculadas a uma utilidade prática, mas sim “coisas do nada, nadadeiras, falas de tontos, libélulas – coisas”. Como mostra o sujeito lírico, essa relação com as “Coisas” ensinou a personagem a ser “interior”, “como o silêncio no retrato”, ou seja, um sujeito que só pode ser enxergado por quem o vê além das aparências. Assim, o seu ser, neste poema, está intrinsecamente ligado ao modo como ele percebe o exterior, ao passo que o exterior amplia-se ao ter como centro a construção de um sujeito cuja ênfase é dada ao espaço interior. Essa correlação entre interior/exterior deixa implícito um novo modo de pensar o Homem e o Mundo, sendo a árvore a imagem arquetípica dessa visão, pois ao mesmo tempo que fornece a ilusão de rigidez, está em constante movimento.

Em entrevista a revista Cult, ao ser questionado se os andarilhos podem virar árvore, Barros diz:

Cult – Andarilhos podem virar árvore?

Manoel de Barros – Bernardo virou árvore várias vezes. Ele tinha dor de árvore. Solidão de árvore seca. Tristeza de árvore sem pássaro. Bernardo passou de árvore a pássaro, de pássaro a rio, de rio a sol, de sol a gente. Vagou muitos anos sem identidades. Aliás, andarilho não tem identidade, pode de repente adquirir gosto de flor. Andarilho é plural sempre (BARROS, 2012).

A transformação Bernardo a partir das coisas mostra a ausência de hierarquia entre sujeito e o seu meio, além de atribuir um caráter sagrado às pequenas coisas encontradas em nosso cotidiano. A comparação do personagem com o silêncio do retrato destaca sua existência para além da materialidade do corpo. Se o retrato fixa uma imagem, o silêncio ausente dinamiza o olhar do sujeito em relação à imagem.

Na segunda parte, a personagem “pôs uma pedra na cabeça e foi embora”. O foco passa a ser a sua errância: “Vagou transpedregos, anos”, que termina quando a figura de Bernardo da Mata “chega em casa árvore”. A ilusão de imobilidade da árvore representa a verticalidade alcançada pela personagem, visto que essa imagem mostra o que denominei de movimento repousante.

Assim como a fluidez das águas se juntam a rigidez da pedra, o arborecer no poema também se relaciona ao rígido: “paredes podres”. O adjetivo podre, porém, ameniza a fixidez das paredes e seu caráter utilitário. Portanto, o vagar do sujeito, no poema, tem seu término na sua transformação em árvore. Para Bachelard (2001, p.228) “A vida vegetal, se estiver presente em nós, infunde-nos uma tranquilidade de ritmo lento, seu grande ritmo tranquilo”. Desse modo, a imagem que fecha o poema revela a grandeza íntima relacionada a Bernardo e concretiza a imagem do movimento repousante.

Movimento que está diretamente relacionado ao fazer poético de Manoel de Barros, pois como afirma a crítica Berta Waldman (1990), a poesia barriana não evolui, amadurece. Dito de outro modo, o amadurecimento é o tema recorrente e percebido na imagem árvore, que não se desloca, mas se transforma; o que permite a cada obra o aprofundamento na percepção sobre ser humano.

### 3. CAPÍTULO III: “DEIXAMOS BERNARDO DE MANHÃ EM SUA SEPULTURA”

*Abandono de um  
ser:  
seria maior  
que o seu deserto?*

**Manoel de Barros**

A leitura de **Escritos em verbal de ave (2011)**, último livro publicado por Manoel de Barros até o momento, deixou-me no deserto ao deparar com a personagem de Bernardo da Mata em sua sepultura. Leitores e críticos que acompanhavam as “peraltagens” e o olhar contemplativo desta figura, desde a sua primeira aparição em **Livro de pré-coisas**, em 1985, levantaram hipóteses e significações acerca da morte desse sujeito letral.

A perplexidade e a incompreensão diante da morte de Bernardo não são sem razão, afinal entre seu nascimento, no livro já mencionado, e sua a morte foram 26 anos de estórias e percepções espalhadas no conjunto da obra do poeta mato-grossense. Acompanhar o percurso empreendido por Bernardo exige desprendimento das certezas, das estabilidades das imagens, da unidade dos sentidos etc.

A sensação de instabilidade de sentido, que perpassa toda a obra de Barros, também se mostrou latente diante da imagem dessa personagem em sua sepultura. Impossível não abandonar o livro por um instante e se questionar: porque a morte? Essa pergunta teria alguma resposta ou como Barros gosta de dizer: o sentido é não ter sentido algum? Diante desse questionamento, neste espaço quero justamente analisar algumas hipóteses e propor outras perguntas a respeito do assunto.

Seguindo essa direção, o primeiro aspecto que se mostra importante para dar início a essa discussão é refletir sobre a estrutura do livro.

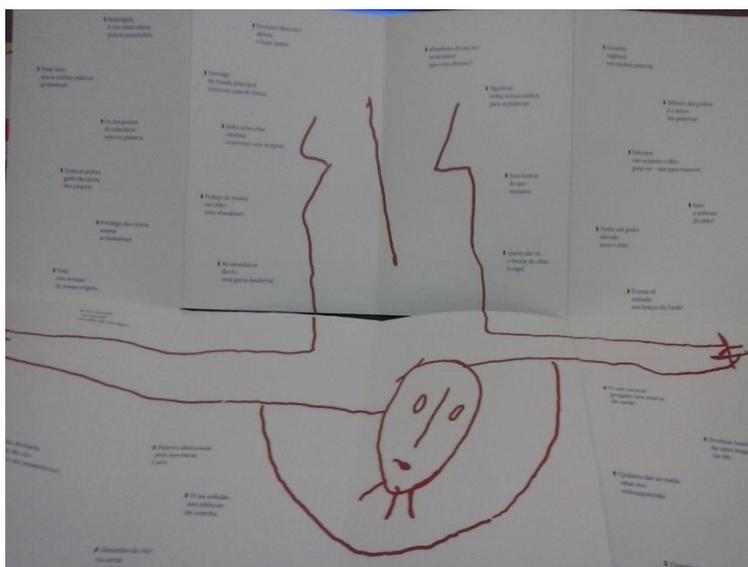
#### **3.1 Escritos verbal de ave: estrutura**

Ao ter em mãos o livro **Escritos verbal de ave** já se percebe que a apresentação material do poema não segue um modelo com o qual estamos acostumados a manusear, a começar pela sua cor forte, alaranjada, e seu desenho não computadorizado. Ao abrir o livro de capa dura confirma-se essa

hipótese e percebe-se que não se está diante de um livro com a disposição das folhas de maneira linear, as quais não apresentam numeração.

Além do mais, o espaçamento do texto não é convencional; apresenta-se em forma de um mosaico, ficando a cargo do leitor o ponto inicial e final da leitura. A cada contato com o livro, abrem-se outras possibilidades de leituras, pois sua estrutura proporciona ao leitor liberdade de escolha. Em seu interior, depara-se também com a presença da linguagem não verbal, tão significativa quanto a verbal.

Os desdobramentos dos poemas iniciais, por assim dizer, terminam em uma grande folha, que pode ser pensado como um livro-cartaz, formado por um conjunto de 32 poemas, sem título e com a imagem de um homem de cabeça para baixo. Todos esses poemas apresentam a mesma estrutura composicional: três versos e não apresentam numeração, o que reforça o caráter de liberdade na leitura:



(BARROS, 2011, s/n)

Tal imagem não é desconhecida dos leitores de Barros, pois já figurou em **O guardador de águas** (1989), na parte intitulada “Passos para transfiguração”. Aliás, todos os desenhos de **Escritos verbal de ave** fazem parte da transfiguração, na obra já mencionada. No livro de 1989, a imagem do homem de cabeça para baixo é a última etapa para transfiguração e abaixo dele tem um verso que traz um questionamento: “Ele conclui o amanhecer?” (BARROS, 2010, p. 256).

A subversão do projeto gráfico tradicional já fora experimentado pelo poeta mato-grossense quando publicou **Memórias Inventadas** (2006). Este livro fora organizado sem a pretensão de encadernar e fixar as folhas, por isso foram enlaçadas por uma fita e depositadas em uma caixa. O leitor, dessa forma, assim como no livro aqui analisado, tem a liberdade no manuseio e na leitura propriamente dita.

Com avanço acelerado das novas tecnologias é comum percebermos outras formas de apresentação da poesia, porém essas inovações nem sempre estiveram presas à tecnologia. As duas propostas gráficas do poeta analisado, apesar de singulares, não são casos isolados na poesia brasileira. A partir dos anos de 1950, percebe-se, no Brasil, o início de um pensamento que visava subverter a forma de expressão tradicional da poesia, tais como os poemas-processo, os poemas-práxis, os poemas-objeto etc.

Essas novas formas de expressões são resultados das reflexões suscitadas pelos concretistas, que traziam em suas pautas o aproveitamento dos espaços em branco no papel com o intuito de propor novas relações entre significante e significado, explorando a máxima potencialidade dos recursos sonoros e táteis na construção dos poemas. O poema, então, passou a habitar outros espaços, o que ampliou o modo de pensar o fazer poético.

Ultrapassando as barreiras nacionais, vê-se que a raiz dessa ideia encontra-se em Stéphane Mallarmé, com o poema “Um lance de dados”, publicado pela primeira vez na revista *Cosmópolis*, em 1897. Desse modo, é possível perceber que a mudança proposta por Barros, nos dois livros aqui citados, tornou-se viável em decorrência das transformações que alguns poetas vêm produzindo desde o século XIX, como é o caso de Mallarmé.

Em relação ao conteúdo, em **Escritos verbal de ave**, também se encontra alguns peculiaridades, como o fato de Barros utilizar versos de obras anteriores para construção de seus poemas. Por exemplo: no poema “Os desobjetos”, temos versos como “Prego que farfalha”, “O parafuso de veludo”, “O alicate cremoso” e “Fivela para prender silêncio”, que também fazem parte do poema “Oficina”, de **Memórias inventadas**: segunda infância:

Tentei montar com aquele meu amigo que tem um  
olhar descompassado, uma Oficina de Desregular a Natureza.  
Mas faltou dinheiro na hora para a gente alugar um  
espaço. Ele propôs que montássemos por primeiro a

Oficina em alguma gruta. Por toda parte existia gruta, ele disse. E por de logo achamos uma na beira da estrada. Ponho por caso que até foi sorte nossa. Pois que debaixo da gruta passava um rio. O que de melhor houvesse para uma Oficina de Desregular Natureza! Por de logo fizemos o primeiro trabalho. Era o *Besouro de olhar ajoelhado*. Botaríamos esse Besouro no canto mais nobre da gruta. Mas a gruta não tinha canto mais nobre. Logo apareceu um lírio pensativo de sol. De seguida o mesmo lírio pensativo de chão. Pensamos que sendo o lírio um bem da natureza prezado por Cristo resolvemos dar o nome ao trabalho de *Lírio pensativo de Deus*. Ficou sendo. Logo fizemos a *Borboleta beata*. E depois fizemos *Uma ideia de roupa rasgada de bunda*. E *A fivela de prender silêncios*. Depois elaboramos *A canção para a lata defunta*. E ainda a seguir: *O parafuso de veludo*. *O prego que farfalha*. *O alicate cremoso*. E por último aproveitamos para imitar Picasso com a *A moça com olho no centro da testa*. Picasso desregulava a natureza, tentamos imitá-lo. Modéstia à parte.  
(BARROS, 2006, s/n)

Algumas imagens desse poema são retomadas no livro em análise, porém o sentido é reconstruído. A oficina de desregular a natureza, que o eu lírico menciona no poema “Oficina”, também já fora relacionada a Bernardo em outro poema e por isso pode-se depreender que o amigo acima mencionado é a personagem aqui analisada. Os trabalhos realizados nesta oficina se encontram, em partes, nos “desobjetos” de Bernardo, no livro que anuncia sua morte.

Assim, certifica-se que os poemas que se repetem na íntegra, ou dentro do mesmo campo semântico, apresentam-se sempre como uma retomada da construção da personagem Bernardo. A retomada, porém, não é simples reflexo, visto que ao se relacionar com versos inéditos ampliam-se os sentidos, tanto da obra mais atual como das obras anteriores.

Esse recurso de utilização de versos anteriores na construção de um poema também pode ser observado em outro ícone da literatura brasileira: Manuel Bandeira. O poeta pernambucano, em “Antologia”, cria um poema com versos de obras anteriores:

A vida

Não vale a pena e a dor de ser vivida.  
Os corpos se entendem mas as almas não.  
A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.

Vou-me embora pra Passárgada!  
Aqui não sou feliz.  
Quero esquecer tudo:  
– A dor de ser homem...  
Este anseio infinito e vão  
De possuir o que me possui.

Quero descansar  
Humildemente pensando na vida e nas mulheres que amei...  
Na vida inteira que podia ter sido e que não foi.

Quero descansar.  
Morrer.  
Morrer de corpo e alma.  
Completamente.  
(Todas as manhãs o aeroporto em frente me dá lições de partir)

Quando a Indesejada das gentes chegar  
Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,  
A mesa posta,  
Com cada coisa em seu lugar.  
(BANDEIRA, 1993, p. 252.)

Este poema propicia uma viagem em vários aspectos da poética de Bandeira, perpassando temas recorrentes em sua poesia como a morte, a infância e a presença do cotidiano. Do mesmo modo, em **Escritos verbal de ave** é possível visitar a poética de Barros pela reiteração de temas e imagens em seus versos.<sup>13</sup>

### 3.2. “Bernardo sempre nos parecia que morava nos inícios do mundo”

A reflexão sobre a morte coloca o homem diante de uma característica que lhe é intrínseca: a finitude; portanto, discutir esse tema é também questionar sobre a noção de tempo e sua relação com a vida. Ao refletir sobre a morte desta personagem, lembrei-me de outro poema de Bandeira que trata sobre essa “Indesejada das gentes:

---

<sup>13</sup> Ressaltar os diálogos que a produção de Barros estabelece com outras obras, apesar de não ser o foco deste trabalho, mostra-se importante para perceber suas leituras e as ressonâncias de outros poetas em sua obra.

### Momento num café

Quando o enterro passou  
 Os homens que se achavam no café  
 Tiraram o chapéu maquinalmente  
 Saudavam o morto distraído  
 Estavam todos voltados para a vida  
 Absortos na vida  
 Confiantes na vida.

Um no entanto se descobriu num gesto largo e demorado  
 Olhando o esquife longamente  
 Este sabia que a vida é uma agitação feroz e sem finalidade  
 Que a vida é traição  
 E saudava a matéria que passava  
 Liberta para sempre da alma extinta.  
 (BANDEIRA, 1993, p. 155)

Há, no poema, duas atitudes em relação ao enterro: uma é o gesto que acontece maquinalmente, e a outra um gesto largo e demorado. São dois atos que deixam implícitos modos distintos de relacionar-se com a vida; no primeiro há a exaltação do viver, enquanto no segundo percebe-se a presença de um sujeito consciente da sua efemeridade.

Diante de um momento corriqueiro de um café, espaço urbano e de socialização, emerge a ideia sobre como a morte nos faz ou pode nos fazer refletir sobre a vida. Bernardo parece ser construído com a consciência de que “a vida é uma agitação feroz e sem finalidade”, que “a vida é traição” e, por isso, seu modo de vivenciar as coisas e de se relacionar com as pessoas não segue os protocolos ditados pela sociedade.

As experiências desse sujeito se distanciam do ato mecânico percebido na primeira estrofe do poema há pouco exposto e, portanto, a sua matéria não é pensada pelo aspecto puramente biológico. Por isso, o deserto deixado por Bernardo é por sua alma extinta.

Como já mencionei em outro momento, existiu na vida empírica do poeta um capataz conhecido como Bernardo da Mata, que fora morar com sua família desde seus 18 anos. A importância desse sujeito para Barros é evidenciada tanto em suas entrevistas como em sua própria poesia. Porém, a morte da personagem em **Escritos verbal de ave (2011)** não deve ser relacionada à morte biológica do capataz (2003), visto que entre a segunda e a primeira transcorreram dez anos.

Há, portanto, entre Bernardo e o poeta um sujeito letral, no qual se encontra os dois, e nenhum ao mesmo tempo. A morte de Bernardo, desse modo, passa a integrar o projeto poético do poeta com uma intensidade singular, na qual podemos vislumbrar um olhar sobre a finitude e ao mesmo tempo lançar o olhar para o passado da personagem analisada e perceber o vínculo entre morte e vida.

A morte dá-se na última estrofe do poema. Em uma primeira leitura, não há nada anterior que indica esse momento fúnebre e em apenas três versos fica-se sabendo do acontecido. Em uma segunda leitura, porém, percebe-se que as estrofes anteriores são lembranças que o sujeito lírico rememora diante da sepultura de Bernardo. Desse modo, sua “desbiografia” já vai preparando o leitor para o final:

UMA DESBIOGRAFIA: Bernardo morava de  
luxúria com as palavras.  
Para nós era difícil descobrir o contexto  
daquela união.  
Nossa linguagem não tinha função  
explicativa, mas só brincativa.  
Como seja: ontem Bernardo fez para nós  
Um ferro de engomar gelo!  
Toninho disse que Bernardo dementava  
as palavras.  
Ele viu, diz que, uma formiga  
frondosa com olhar de árvore.  
Formiga frondosa?

(Essa formiga frondosa não seria para  
Mudar um pouco a feição da natureza?)  
Bernardo amava a carícia dos caracóis.  
Ele fez um outro brinquedo de palavras  
Para nós: O guindaste para levantar Ventos  
Ele tinha visões que remetiam a gente  
para a infância.  
Como seja: Eu hoje vi um pedaço de  
Tarde no bico de um sabiá.  
Ou tipo assim: Eu vi uma borboleta  
emocionada de pedra!  
Ele disse que viu ainda um calango  
Espichado nos braços da manha.  
Bernardo sempre nos parecia que  
Morava nos inícios do mundo.

Um dia ele nos contou que assistira a  
Estreia do arrebol!  
A gente engoliu essa!  
Entretanto a gente via em Bernardo um

Visionário nas origens da Terra.  
 Havia em seu olhar uma candura  
 de água.  
 E sua voz era de Fonte.  
 Bernardo tinha uma linguagem de  
 Canto e arrebol!  
 Foi o que descobrimos em seus Escritos  
 em verbal de ave.

Deixamos Bernardo de manhã  
 em sua sepultura  
 De tarde o deserto já estava em nós.  
 (BARROS, 2011, s/n)

**Escritos verbal de ave** contém, no primeiro plano, dois poemas: “Uma desbiografia” e “Os desobjetos”; ambos têm como ponto central a personagem Bernardo. O poema “Uma desbiografia” está, estruturalmente, dividido em quatro estrofes, em versos livres. De início, percebe-se que a proposta de uma “desbiografia” está relacionada à figura central do poema, até deparar-se com a sua morte. As imagens, nesse sentido, são construídas no intuito de reafirmar uma não vinculação de Bernardo ao mundo empírico do poeta.

O conceito dicionarizado de biografia é a “narração oral, escrita ou visual dos fatos particulares das várias fases da vida de uma pessoa ou de um personagem” (HOUAISS, 2009, p.292). O prefixo “des” cumpre a função de desconstruir essa ideia, o que coloca em destaque a impossibilidade de apreensão de Bernardo em um fio linear da existência. O que o poeta parecer querer negar, nessa obra, é o enredo fixo das percepções deixadas pela personagem; até porque o foco está em sua potencialidade criadora da palavra e não nos fatos da sua vida. Como o próprio poeta diz, “só as palavras não foram castigadas com/ a ordem natural das coisas./As palavras continuam com seus deslimites” (BARROS, 2010, p. 373).

Em relação ao uso do prefixo “des”, Elton Luiz de Souza (2010, p. 71) afirma que este recurso gramatical assume, para o poeta, a função de uma ideia de ação, porque “não se trata de uma ação de simplesmente negar, contrariar, privar ou afastar, mas de “transfazer”. “Des” é uma ação de transfazer as coisas, retirando delas as suas utilidades”.

O prefixo “des” é recorrente na poesia de Manoel de Barros e a sua significação transcende a ideia puramente gramatical do termo, que é a de negar ou de exprimir uma ação contrária. Além da “desbiografia”, é possível

encontrar, na leitura de seus poemas, palavras como “desaprender”, “desformar”, “despalavra”, “desinventar”, “desuntensílio”, “desobjetos”, “desler”, “desnome” etc. Esse prefixo liga-se à ideia de “deslimite”.

Em **Manoel de Barros: a poética do deslimite** (2010), Souza explora o “deslimite” como um conceito filosófico e o relaciona à produção do poeta mato-grossense. Para o pesquisador, o deslimite é alcançado quando o ordinário se converte em extraordinário; ou seja, quando um simples e corriqueiro acontecimento diário renova a concepção do ser e das coisas.

O deslimite é, assim, pensado tanto na relação com a palavra quanto em seu aspecto existencial. No caso da “desbiografia”, emerge, no primeiro plano, o sentido existencial, o qual não deixa de ser permeado pela linguagem que o expressa. Enquanto “a ciência constitui um saber ancorado em formas e limites, a poesia exerce uma “Ignorância” que é a sabedoria do deslimite” (SOUZA, 2010, p. 83).

Existencialmente, o deslimite retira do Ser os limites de pertencer ao gênero humano, possibilitando-o tornar-se coisa. Nas palavras de Barros, habitar o deslimite é estar constantemente “em estado de rascunho”, o que desvincula o ser de uma identidade já dada. No primeiro momento, o deslimite pode-se confundir com o Caos, mas aos poucos se mostra como ampliação da relação entre sujeito e objeto, pois como afirma Souza (2010, p. 50): “o caos assume aparência de desordem apenas quando visto através dos olhos da ordem estabelecida.”

O conceito de Ordem, e suas implicações, está ligado a noção de representação tão disseminada nos estudos literários do Ocidente. No deslimite, as ideias não representam as coisas, mas sim as incorporam: “Poesia não é para compreender, mas para incorporar. Entender é parede: procure ser árvore”. (BARROS, 2010, p. 178).

Bernardo transforma-se em árvore com frequência, aspecto que coloca em evidência o deslimite do ser humano. Esse caráter transitório da existência da personagem liga bem ao seu aspecto nômade, que aos poucos se mostra presente também na linguagem.

Ao refletir sobre o uso do prefixo “des” na produção de Barros, Souza afirma que a explicação linguística para essa partícula da língua não dá conta da significação encontrada no poeta, visto que para ele “o linguístico não é um ramo de estudo da inteligência, ele é um “instinto””. A ideia de instinto é retirada

da própria poesia de Manoel de Barros quando diz que “Não é por fazimentos cerebrais que se/ chega ao milagre estético senão que por/ instinto linguístico” (BARROS, 2010, p. 71). Nesse sentido

O instinto linguístico leva o poeta à “comunhão com o começo do verbo”, permitindo-lhe experimentar, ainda em germe, o “futuro das palavras”. Quando estas nascem no poema, novamente “virgens”, dá-se o “milagre estético” como criação de um novo sentido também para o mundo que agora, pela poesia, se *transvê* (SOUZA, 2010, p. 71).

Assim, o prefixo “des” assemelha-se ao prefixo “trans”, atribuindo ao primeiro uma ideia de possibilidade de ir além do já habitado, rompendo com a simetria entre significante e significado. O professor de filosofia também atribui um sentido para transfazer que é muito útil para este trabalho: “Transfazer: fazer poesia, desinventar sobretudo as palavras e dar-lhes função de não significar ou não comunicar, para que assim possam reinventar-se como sentido”. E acrescenta que “transfazer é estender o poético para além da poesia” (BARROS, 2010, p. 71).

O autor de **Manoel de Barros: a poética do deslimite** traz um exemplo interessante da ideia do “des” como transfazer:

Mais do que negar ou significar uma privação, “des” expressa potencialização: um “transfazer” da coisa em outra. Uma coisa é o alicate, outra é a ideia de “cremoso”. O transfazer de uma coisa noutra faz nascer o “alicate cremoso” como desuntensílio da “Oficina de Transfazer Natureza”. (SOUZA, 2010, p.73)

Percebe-se essa ideia de transfazer as coisas nos “desobjetos” da personagem, como “O parafuso de veludo”, “Peneira de carregar água”, “O ferro de engomar gelo” etc. Portanto, os 15 “desobjetos” retirados do acervo da figura de Bernardo da Mata cumpre a função de “Mudar um pouco a feição da natureza”. Eis seus desobjetos:

#### OS DESOBJETOS (Do acervo de Bernardo)

- 1 Prego que farfalha
- 2 Uma púa de mandioca
- 3 O fazedor de amanhecer
- 4 O martelo de pregar água
- 5 Guindaste de levantar vento
- 6 O ferro de engomar gelo
- 7 O parafuso de veludo
- 8 Alarme para o silêncio

- 9 Presilha de prender silêncio
  - 10 Formiga frondosa com olhar de árvore
  - 11 Alicate cremoso
  - 12 Peneira de carregar água
  - 13 Besouro de olhar ajoelhado
  - 14 A água viciada em mar
  - 15 Roleta para mover o sol
- (BARROS, 2011, s/n)

Bernardo têm visões e, ao mesmo tempo, cria objetos e imagens sem utilidades com o intuito de subverter o sentido habitual das coisas, como se vê em: “um ferro de engomar gelo”, um “guindaste para levantar Ventos”. Esses “desobjetos” que só são possíveis no espaço da imaginação, por isso a sua constituição tem como base a linguagem. O uso da linguagem pela personagem, como se pode ver no poema, não tem função de explicar; serve como instrumento para brincar, para construir objetos (imagens) inusitados. Os “desobjetos” surgem, então, como “imagem literária que põe as palavras em movimentos” (BACHELARD, 2001, p.259)

O uso inventivo da linguagem também está presente no poema “Uma desbiografia”. O sujeito lírico, logo no início, afirma que “Bernardo morava de/luxúria com as palavras./ Para nós era difícil descobrir o contexto/daquela união”. O substantivo “luxúria” afirma a intensidade com que a personagem se relacionava com as palavras, tanto que era difícil a compreensão de tal união. Comumente, a regência do verbo morar exige a preposição *em*; ao mudar essa lógica e inserir a preposição *de*, Manoel de Barros tira o sentido do espaço físico relacionado ao verbo morar.

Esse vínculo luxurioso entre personagem e as palavras pode ser encontrado em algumas falas de Barros quando discute a sua construção poética. Em entrevista, o poeta afirma que “a razão não está com nada em poesia. Lá onde tudo ainda não tem voz o mundo é erótico. A raiz da poesia é o desejo”. Inclui essa noção também quando afirma que

O mundo de um poeta é quase sempre contaminado de sua inocência animal. Seu olhar é verde para as coisas. Verde de beijar as folhas, de beijar as fêmeas, de tocar as águas. O sentir do poeta é penetroso. É sensual. Penso que esse possuir pelos sentidos há de causar uma excitação nas palavras. Acho que é sempre uma coisa excitante olhar as formas. Isso para mim chega até de molhar as palavras. (MÜLLER, 2010, p.19)

O que ficou presente na memória do sujeito lírico, na relação entre Bernardo e o mundo, também foi esse olhar “penetroso”, essa união entre sujeito e linguagem pelos sentidos e não pelo intelecto. A intimidade entre personagem e a linguagem faz com que os outros o veja de maneira distinta: “Toninho disse que Bernardo dementava/as palavras”.

O verbo “dementava” assume a função não apenas de uma ação, remetendo também a uma qualidade, pois associa-se logo ao adjetivo “demente”. Tanto na forma verbal, quanto na alusão à forma adjetiva o sentido é de sair padrão, do pré-estabelecido pelas normas. Dementar as palavras é, então, tirá-las do uso comum, do já habituado, deixando-as livres para novas construções imagéticas.

Bernardo parecia utilizar bem essa função de dementar as palavras, o que fica evidente nas imagens que construía. Depois de constatar que a personagem dementava as palavras, o sujeito lírico traz um exemplo dessa ação: “Ele viu, diz que, uma formiga/ frondosa com olhar de árvore”. A naturalidade da imagem vista por Bernardo é interrompida com a interrogativa “Formiga frondosa?”, o que mostra a singularidade da imagem.

Nesse contexto, o que seria “uma formiga frondosa com olhar de árvore”? Frondosa é um adjetivo, comumente, relacionado às árvores, que quer dizer que esse vegetal tem vitalidade, beleza e está preparando-se para o nascimento das flores. Frondosa é uma árvore coberta de folhas. Esse olhar frondoso visualiza a formiga e, com isso, transfere seus sentidos a ela. A formiga, então, é vista com intensidade e grandiosidade de uma árvore frondosa. Essa visão de árvore modifica o aspecto comum da formiga e a torna visível em nosso dia a dia. É nesse sentido que o olhar de Bernardo provoca transformações nos elementos percebidos.

A imagem da formiga frondosa aparece em outro poema. Em 2005, ao receber o Prêmio de Literatura Casa da América Latina, Manoel de Barros impossibilitado de ir ao evento, manda a sua filha o representando e, juntamente, um poema inédito:

Fôssemos merecidos de água, de chão, de rãs, de árvores, de brisas  
 e de garças!  
 Nossas palavras não tinham lugar marcado. A gente andava  
 atoamente em nossas origens.  
 Só as pedras sabiam o formato do silêncio. A gente não queria  
 significar, mas só cantar.

A gente só queria demais era mudar as feições da natureza. Tipo assim: Hoje eu vi um lagarto lambendo as pernas da manhã. Ou tipo assim: Nós vimos uma formiga frondosa ajoelhada na pedra. Aliás, depois de grandes a gente viu que o cu de uma formiga é mais importante para a humanidade do que a Bomba Atômica<sup>14</sup>.

Pela leitura do poema reafirma-se a importância e grandiosidade atribuída à formiga pela adjetivação “frondosa”. Bachelard (2003, p.45) aborda o valor da imagem da formiga em seu sentido verbal: formigar. Afirma reconhecer “que a uma realidade da formiga está ligada uma imagem fundamental, uma imagem que reage em nós como um princípio de mobilidade”. Ligada à imagem da formiga, Bachelard destaca uma atitude tanto de aversão quanto de admiração, além de destacar seus movimentos desordenados.

A agitação e a multiplicidade são as características observadas nas formigas as quais Bachelard retoma para pensar o conflito das imagens relacionadas à intimidade. Tendo em vista a discussão que o filósofo traz acerca do assunto, volto à imagem da “formiga frondosa” de Barros e vejo que se constitui como uma imagem que na aparência é contraditória, mas que em sua profundidade as contradições tornam-se produtivas para ampliar o olhar tanto sobre a formiga quanto da árvore.

Outras imagens, como a do lagarto lambendo as pernas da manhã, se juntam a da “formiga frondosa” no sentido de enfatizar a mudança que elas provocam na natureza; função que também está em destaque nas ações de Bernardo no poema “Uma Desbiografia”.

Ele dementou as palavras novamente ao construir “O guindaste para levantar Ventos”. A imagem coloca o leitor diante de um oximoro, visto que une ideias contrárias como o guindaste e o vento. A surpresa dá-se por ver relacionado um termo como o guindaste, associado a materiais pesados, ao vento. Tem-se a associação entre um elemento humano, uma construção do homem com um fenômeno da natureza, o que causa até certo humor na imagem. O uso do oximoro é recorrente na produção poética de Manoel de Barros e aparece de maneira intensa nos “desobjetos” de Bernardo em

### **Escritos verbal de ave.**

<sup>14</sup> Poema inédito de Manoel de Barros em agradecimento pelo Prêmio de Literatura Casa da América Latina/Banif 2012, disponível em: <https://casadamericalatina.wordpress.com/2013/03/21/dois-poemas-pelo-dia-mundial-da-poesia/>

Tanto na imagem da “formiga frondosa” quanto na do “guindaste para levantar Ventos”, percebe-se que o enfoque é no uso da linguagem fora de sua obrigação de significar ou explicar. Essa característica me faz recordar da discussão suscitada por Bachelard (2008, p. 2) acerca da diferença entre “imaginação criadora” e “imaginação reprodutora”. Para o filósofo, “a imagem percebida e a imagem criada são duas instâncias muito diferentes (...)”, além de possuírem funções diferentes. À imaginação criadora atribui a função do irreal, que para ele “é psiquicamente tão útil como a função do real”.

Assim, a visão de Bernardo, ao mesmo tempo em que muda a feição da natureza, encaminha o leitor para fora dos espaços empíricos, perceptíveis a nossos olhos e o coloca diante de uma imaginação criadora. A personagem vê “a tarde no bico do sabiá”, “uma borboleta emocionada de pedra!” e “um calango/espichado nos braços da manhã”; imagens que, apesar de não configurarem em nossa realidade material, foram vistas por um dado olhar pueril.

Não coincidentemente, o sujeito lírico vincula as visões de Bernardo à infância: “Ele tinha visões que remetiam a gente/para a infância”. Na infância, “a imagem prevalece acima de tudo. As experiências vêm depois” (BARROS, 2011, s/n), por isso a despretensão de construir imagens que não perceptíveis no mundo.

Para Bachelard (1996, p. 100), a história da nossa infância “não é datada. A data são respostas a posteriori; vem dos outros, de outro lugar, de um tempo diverso daquele que se viveu”. É, principalmente, nesse sentido não datável, que Bernardo é relacionado à infância, à origem da terra, ao início do mundo.

A criança em sua solidão constrói um mundo imaginário. As imagens projetadas na infância rompem as barreiras com a realidade, as quais se tornam cada vez mais rígidas ao passo que se aproximam da razão como única via de percepção do mundo. Por isso, o olhar infantil é constantemente o ponto de partida dos poetas, e neste caso é caminho escolhido por Bernardo.

O fenomenólogo da imaginação (1988, p. 97) ainda afirma que a “criança enxerga grande, a criança enxerga o belo. O devaneio voltado para infância nos restitui à beleza das imagens primeiras”. É isso que Bernardo fazia: dava grandeza e beleza aos seres ínfimos, como no caso da formiga frondosa.

Ao relacionar a poética de Barros à infância, Elton Souza (2010, p. 96) afirma que “a criança é pura percepção de descobrir, ao passo que o adulto é percepção de reconhecer”. Desse modo, interpreta que

A criança, o “ficar criança”, é o devir do que ainda não tem ser, apenas estar. Como devir, o ficar criança não é um estado, ou “fase”, ele é um “exercício”. O “olho de descobrir” da criança toma como ponto de partida não o ego ou o sujeito, mas aquilo que nenhum círculo ou conjunto é capaz de conter: a multiplicidade heterogênea constituinte do real, sobre a qual “não se pode passar a régua”. (SOUZA, 2010, p. 96).

Pode-se ver em Bernardo esse constante exercício do olhar infantil, que o libera de toda responsabilidade de definir ou de conceitualizar as coisas ao seu redor. A propósito do poema, nota-se que as grandezas da personagem continuaram: “Um dia ele nos contou que assistira a/ Estreia do arrebol!/ A gente engoliu essa!”.

O sujeito poético, na continuação desses versos, o denomina como um ser que tinha uma voz de canto e arrebol e seu olhar era puro, inocente. Bernardo não apenas percebe o mundo circundante, mas o admira, o contempla. Ao admirar, ele retira das coisas e dos seres valores que depois os incorporam, visto que no devaneio “os valores de imagens tornam-se fatos psicológicos”, e é por isso que a infância a qual Bernardo se relacionava não era a infância empírica (BACHELARD, 1988, p.117). Portanto, é “um contra-senso pretender estudar objetivamente a imaginação, porque só recebemos verdadeiramente a imagem quando a admiramos” (Ibidem, 1988, p. 52).

Como pode-se constatar no decorrer desta análise, os verbos ligados às ações da personagem são empregados no pretérito, no tempo imperfeito, enquanto que na quarta estrofe, ao anunciar a sua morte, o verbo inicia no presente. O emprego dos tempos verbais vai adquirindo sentido na medida em que se entende a importância das ações lembradas dele.

Ao término do poema, percebe-se que o tempo presente da enunciação é o do enterro da personagem e que nos versos anteriores o sujeito lírico estava retomando momentos importantes sobre o modo como ele se relacionava com a vida antes de anunciar sua morte.

Nesse momento anterior, as ações de Bernardo são expressas por verbos no pretérito imperfeito: “morava”, “tinha”, “dementava”, “amava”, “parecia”, “via”. Infere-se que o uso do imperfeito visa ressaltar a frequência, a

habitualidade das ações atribuídas á personagem e o envolvimento do sujeito lírico com esse passado rememorado. Também se percebe que as ações expressas pelos verbos não tem um tempo definido, não está limitada à cronologia, apesar de localiza-la em um tempo anterior a fala.

Por fim, a morte é então anunciada no presente da enunciação:

Deixamos Bernardo de manhã  
em sua sepultura  
De tarde o deserto já estava em nós.  
(BARROS, 2011)

A errância da personagem chega ao fim com a simplicidade e ao mesmo tempo com a intensidade que sempre o acompanhou. Ao relembrar as suas experiências em diversas obras, constata-se que sua vida poética não apresenta uma visão melancólica da morte, não a vê como catástrofe. Ele convive com a morte, mesmo que simbólica, em suas percepções diárias, visto que os elementos da natureza à sua volta estão em constante regeneração.

Bernardo foi deixado em sua sepultura. A sepultura não parece ser uma escolha lexical aleatória, visto que é uma palavra com uma carga semântica forte, tanto em sua significação simbólica, quanto em sua constituição fonética. Foneticamente, aliás, têm-se a mistura de sons oclusivos [p] e [t] e fricativos [s], sendo que a tonicidade recai sobre o primeiro [p], provocando o fechamento do som. O fechamento não é apenas do som, mas também do corpo.

O vocábulo morte não é mencionado, mas a sepultura o simboliza e dá ao ato uma carga emotiva maior. O sepultamento é o desaparecimento, a ausência, no plano terrestre, ou seja, o fim da existência. Nesse sentido, a sepultura ou a sua ideia é logo associada ao deserto deixado. O deserto, no poema, deixa seu sentido meramente físico e adquire conotações simbólicas de vazio, de dor pelo que deixou de existir, neste caso, Bernardo.

O deserto assume, assim, um caráter adjetivo. Em uma das acepções para a palavra deserto, encontra-se “ausência total de alguma coisa”. Neste caso, a personagem analisada ausentou-se e por isso sente-se esse vazio pelo findar de sua existência. Bernardo morreu, mas na abertura do livro podemos nos deparar com seus escritos. E o que nos estes nos diz? Isso é o que analisarei a seguir.

### 3.3 “Significar/ reduz novos sonhos/ para as palavras

A figura de Bernardo da Mata ausentou-se, deixou um deserto em nós, mas deixou seus escritos em verbal de ave, como menciona o sujeito lírico ao falar sobre a personagem:

Havia em seu olhar uma candura  
de água.  
E sua voz era de Fonte.  
Bernardo tinha uma linguagem de  
canto e arrebol!  
Foi o que descobrimos em seus Escritos em verbal de ave.  
(BARROS, 2011, s/n)

Ao observar a caracterização do olhar e da voz da personagem percebe-se um sujeito cuja característica principal é a inocência ao se relacionar com o mundo. A pureza do olhar a partir do substantivo “candura” mescla-se com a fluidez da água, ou seja, o olhar de Bernardo não é apenas de pureza, mas também é um olhar móvel, um olhar desprendido de certezas e conceitos formados.

Os atributos relacionados ao perfil exposto são construídos por meio de uma linguagem proposta como anterior a simples significação. É uma voz que instaura um novo sentido, uma voz de “Fonte” que remete o leitor para as imagens primeiras. Sendo assim, a voz expressiva desse sujeito poético busca resgatar a relação direta com o objeto, sem a interferência do pré-estabelecido, pois como bem mostra um de seus escritos “Significar/ reduz novos sonhos/ para as palavras”(Ibidem).

A liberdade é buscada tanto no que se expressa como no como se expressa. Portanto, se mostra curiosa a forma adquirida pelos escritos de Bernardo, pois em uma leitura mais atenta percebe-se que o personagem optou pelo haikai<sup>15</sup> como forma de expressar sua visão de mundo. Essa escolha torna-se significativa quando se retoma alguns aspectos conceituais e históricos dessa forma poética, desde a sua origem, e as mudanças que os poetas brasileiros propuseram nas produções de seus haicais.

Aproximar os escritos de Bernardo ao haikai não é simplesmente identificar uma forma poética em sua estrutura, mas sim trazer à tona para esta análise um modo de pensar o mundo e, mais especificamente, um modo de

---

<sup>15</sup> Dentre as várias maneiras de grafar essa palavra, optei por adotar a forma “haikai” em todo trabalho.

abordar o fenômeno literário que se contrapõe ao pensamento ocidental. Assim, como mostra Kahlmeyer-Mertens (2010), entender o pensamento poético presente na produção do haikai é, também, uma maneira de compreender a crise da Metafísica no Ocidente e sua implicação na análise do texto estético.

Ao expor os efeitos do contato do Ocidente com o Oriente, o teórico acima citado afirma que

a serenidade, superficialidade e leveza dos orientais por um lado serviu para reafirmar a decadência da perspectiva histórica do Ocidente; por outro, trouxe elementos que, devidamente apropriados, permitiram novas leituras do Ocidente e da maneira com que este herda a realidade-verdade. (Ibidem, p. 16)

Nos contornos delineados para a personagem de Barros também emerge a crítica a um pensamento racional como única forma de entendimento do mundo. Portanto, não parece aleatório a escolha do haikai como forma de intensificar o choque entre dois modos muito distintos de construir conhecimento, e como esses modos interferem nas experiências e no contato que estabelecemos com as coisas em nosso cotidiano, sobretudo o nosso contato com a natureza.

Acompanhar a caracterização e os (des)caminhos de Bernardo é, também, perceber a crítica à tradição ocidental na construção do pensamento. A morte desse sujeito poético, assim, contribui para a reflexão de suas errâncias, que chegou ao fim, mas que deixou seus ecos em seus escritos. Como já mencionado, são no total 32 escritos/poemas sem título e com a imagem de um homem de cabeça para baixo. Estruturalmente, cada poema contém três versos, sendo a visão o sentido mais recorrente nos versos.

No primeiro contato com esses escritos já é possível perceber a mudança formal dos poemas anteriores os quais tratavam de Bernardo. Uma breve observação possibilita-me dizer que nos escritos da personagem o que mais interessa é a potência semântica das palavras, não mais a narrativa construída entorno delas. A prosa poética perde gradativamente sua força e o instante poético vai cada vez mais sendo expresso de maneira sucinta.

Não é a primeira vez que Manoel de Barros relaciona a produção do haikai aos escritos da personagem analisada. No livro **Tratado Geral das grandezas do ínfimo**, publicado em 2001, também se depara com esse gênero

relacionado a Bernardo. Esta obra é dividida em duas partes, sendo que a segunda parte intitulada “O livro de Bernardo” é composta por 52 haicais.

O tom semântico entre esses haicais e aqueles presentes nos **Escritos verbal de ave** é o mesmo: a sensação como parte inerente à relação entre sujeito e o mundo, como fica evidente no segundo haicai:

Não tenho pensa.  
Tenho só árvores ventos  
passarinhos- issos.  
(BARROS, 2011, s/n)

Nos dois momentos, a construção do saber não se restringe à Razão, à imparcialidade do sujeito que observa. Muito pelo contrário, o ponto de partida para construção do conhecimento é as percepções diárias, o que proporcionar não excluir o sujeito do conhecimento que produz.

Nessa perspectiva, o sujeito não está preso a um olhar ou a um modo de estar no mundo, visto que

Já me dei ao desfrute  
de ser ao mesmo tempo  
pedra e sapo.  
(Ibidem, s/n)

Essa possibilidade de ser dois seres ao mesmo tempo rompe com a ideia de que o sujeito e os seres têm uma essência única e imutável. É nesse sentido que Kahlmeyer-Mertens (2010, p. 23) discute a crise da metafísica, base do pensamento Ocidental, mostrando que esse pensamento sempre elaborou perguntas que buscasse a essência das coisas no intuito de “determina-los, nomeá-los, qualificá-los e sistematiza-los”.

Bernardo não aparece como um sujeito que faz perguntas às coisas que aparecem diante de si, mas sim como alguém que vive intensamente o contato com a natureza. A ausência de perguntas faz com que seus escritos não tenham uma ordem estabelecida, uma organização linear. Assim, a desordem tanto na construção dos versos quanto na leitura, devido à ausência de numeração ou indicação de início, aumenta a potencialidade de sentidos.

A autoria dos escritos é atribuída a Bernardo, estrategicamente, na última parte do livro. A maneira como esses escritos apresentam-se permite a possibilidade, em uma primeira leitura, de pensá-los como epitáfios, dado que aparecem logo em seguida do sepultamento da personagem.

Os escritos de Bernardo podem funcionar como inscrições deixadas em seu túmulo como uma maneira de deixar explícitos os aspectos de que gostaria de destacar da sua relação com a vida. Assim como nos epítafios, costuma-se destacar as características mais marcantes da pessoa que se ausentou; os escritos são também uma maneira de retomar o passado da figura destacada e observar a sua percepção de mundo.

Sem dúvida, não é uma percepção de mundo comum, vinculada ao que estamos acostumados. A via para entender seus escritos é acima de tudo intuitiva, e ao contemplá-los desperta-se o espírito para o desconhecido e para o não explicável. Portanto, vincular a produção de Bernardo ao haikai é importante na medida em que se retoma também uma filosofia de vida que está vinculado a esse gênero: o zen-budismo.

Até aqui falei do haikai sem tentar uma definição, mas para mostrar a similitude deste gênero com a produção da personagem estudada faz-se necessário uma retomada histórica para melhor entender essa relação.

### 3.3.1 Contextualizando

Comumente, o haikai é abordado como um gênero originado no Japão, por volta do século XVI, e que se destaca por sua estrutura fixa: poemas de três versos, contento ao todo 17 sílabas poéticas (geralmente distribuídas em 5-7-5). Segundo Kahlmeyer-Mertens (2010, p. 19), ao tentar definir o haikai, “geralmente se recorre às regras do cânon estabelecido por Matsuo Bashô”, o qual fixou limites métricos e temáticos para esse gênero no intuito de evitar o “retorno à decadência estética sofrida pelo *haikai no renga*<sup>16</sup> no período Edo<sup>17</sup>, que o reduziu a um fútil entretenimento dos salões das aristocracias letradas”.

Portanto, o teórico ressalta que reduzir a definição do haikai a aspectos meramente formais limita a compreensão desse gênero e, por isso, para ele é importante considerar os elementos da doutrina zen-budista. Citando autores como Matsuo e Blyth, o pesquisador (2010, p. 20) reafirma ser “impossível compreender o citado gênero sem o budismo zenista, devido à indissociável

---

<sup>16</sup> Diz-se composição coletiva de um poema coletivo, no qual um poeta compunha a primeira estrofe um terceto de 5-7-5 e outro poeta compunha a segunda estrofe, um dístico de 7-7 (sons). A cada terceto escreviam um dístico, atingindo a centenas.

<sup>17</sup> Considerado o período que inicia a era moderna no Japão.

ligação entre ambos” Essa afirmação mostra que entender o Haikai é também entender um modo de vida.

No que se refere à temática, o gênero mencionado constitui-se pela percepção sobre um fenômeno natural, um instante captado e expresso em uma linguagem simples e objetiva, visto que “ao oriental não seduz o desejo de procurar algo por sob a realidade-verdade; ao contrário, ele se compraz com uma atitude contemplativa e de celebração”. Acrescenta ainda que “seria improvável ver um oriental, inteiramente imerso em sua perspectiva (quer dizer, sem a influência do Ocidente) deslocar-se de seu eixo para perguntar o que é Zen, ou o Tao” (Ibidem, p. 22).

Assim, a função do haikai, no contexto japonês, é a de constituir-se como um exercício de aprimoramento do espírito por meio da arte; é entendido ainda como caminho para sublimação espiritual. Essa característica me faz pensar em Bernardo, pois na análise de sua respectiva existência percebe-se a constante busca pelo desprendimento dos moldes sociais, bem como das velhas formas de expressão da arte. Sua errância ganha contornos existenciais gradativamente, até desvencilhar totalmente do sentido físico. Entende-se: caminhar para o início é de certa forma “aprimorar-se espiritualmente”, alcançar a liberdade, ou até mesmo buscar “a dissolução do eu rumo à iluminação” para entregar-se “a uma atitude contemplativa do modo com que as coisas se manifestam no mundo” (Ibidem, p. 34)

No haikai, em sua forma tradicional, há uma simetria entre o objeto captado e o objeto expresso; neste caso, a imagem está presa à percepção. Por seu caráter descritivo, a linguagem deve ser acessível para que o leitor possa captar o momento percebido pelo autor. Além disso, o haikai tem como características fundamentais a síntese e a visualidade.

Em seu estudo sobre o haikai de Luís Antônio Pimentel, Kahlmeyer-Mertens (2010) aponta características importantes sobre esse gênero, que amplia os aspectos comumente encontrados em manuais sobre o assunto. O estudioso aponta sete atributos relevantes para se pensar o gênero: “A transcendência a partir da imanência”, “A indiferença do haikai pelo conceito”, “O minimalismo nas formas de expressão”, “A poesia do silêncio”, “A serenidade como disposição fundamental” e “A instantaneidade é elemento fundamental”.

Não quero aqui esgotar as ideias propostas para cada atributo, porém acredito ser relevante mencionar o ponto central de cada um, pois poderá contribuir para pensar os haicais da personagem aqui estudada. Rompendo com a ordem estabelecida pelo autor, destaco o minimalismo como o primeiro aspecto visível no haicai e que precisa ser desvinculado do clichê “que diz ser o haicai o maior conteúdo na menor forma” (Ibidem, p. 31), sob a alegação de que essa premissa não expressa a concepção fundamental dessa poesia.

Contra-pondo-se ao clichê acima mencionado, o autor da **Fenomenologia do Haicai** (Ibidem, p. 31) afirma que o gênero “não almeja falar muito, mas o suficiente”, e continua dizendo que “ela não quer o pouco, quer o necessário; ela não é desprovida de recursos: usa os indispensáveis, satisfaz-se com eles para uma expressão contida em sentido na cena experienciada”.

A forma concisa liga-se a outra característica importante: ressaltar o que fica em silêncio. Para o autor citado (Ibidem, p. 32-33), uma poesia do silêncio não quer dizer calar-se, nem ao menos omitir a fala invariavelmente, mas sim um “modo de expressão mais eloquente do que produzir palavras baças, e isso quer dizer desarraigadas de suas significações em um contexto mediano”. Nesse contexto, dizer que o haicai é silencioso é o mesmo que afirmar que “ele não se rende ao afã das proposições, não se deixa levar por falas prematuras”, por isso “o haicai, como toda autêntica poesia, não troca suas reticências pela palavra vã...”.

Além disso, destaca-se a indiferença do haicai pelo conceito mostrando que no pensamento Oriental não há a ideia de distanciamento entre sujeito e objeto, ou seja, entre consciência e natureza. O foco no conceito está muito presente em nossa cultura Ocidental, que busca certo distanciamento do objeto a ser analisado com o intuito de conceituá-lo. O haicai, desse modo, não tem como intuito desenvolver uma ideia ou um conceito, porque “não quer entender o que trata, definir algo, dissertar sobre um objeto, sustentar uma premissa ou defender uma tese...”; portanto, “sua linguagem não é discurso sobre um referencial, o haicai na propõe; enquanto poesia ele é expressão da própria realidade-verdade em um mundo específico” (Ibidem, p. 30).

Essa característica liga-se à instantaneidade do gênero, visto que pretende alcançar o aqui e agora, o chamado instante poético. A instantaneidade do momento captado não significa mera descrição de coisas

estáticas, pois o movimento também é descrito no haikai e por esse motivo o instante não se reduz à superficialidade.

Sobre o assunto, Kahlmeyer-Mertens (Ibidem, p. 26) diz que é a partir da imanência que se percebe a transcendência do haikai, pois “do acesso fornecido pelo haikai é que partimos ao essencial, e isto quer dizer que apenas na radical imanência naquilo que vem à luz no haikai é que temos acesso ao transcendente a ele”. Percebe-se, então, que não é “uma transcendência à *coisidade*, *entidade* e *quididade* [grifo do autor], mas ao modo de ser daquilo que aflora no fenômeno, na expressão poética do haikai”.

Por último, menciono a serenidade como disposição fundamental da produção oriental. Para o estudioso (Ibidem, p. 33-34), “na serenidade nos pomos no mundo sem que haja afetação”. Desse modo, ser sereno é assumir uma postura “que permite a contemplação dos fenômenos e a capacidade de dar voz a cada instante experimentado”. Reforça, porém, que participar sem se deixar absorver está, assim, longe de ser “omissão”; pelo contrário “nos colocamos num estado privilegiado para ver os fenômenos mundanos tal como se mostram”. Adverte que “no âmbito do zen-budismo, mais especificamente, a serenidade é antídoto contra a hegemonia do ego e as inquietações por ele acarretadas; é observada no comportamento dos cultores da dissolução do *eu* rumo à iluminação”.

Todos esses aspectos descritos por Kahlmeyer-Mertens sobre o haikai ampliam e contribuem para se pensar os haicais de Bernardo. Pode-se considerar, o autor propõe uma reformulação do conceito do gênero oriental que é de grande valia para reflexão neste trabalho:

Poesia de silêncio intuída a partir de disposição serena que toma o essencial dos fenômenos a partir de sua superficialidade, circunstancialidade e imediatidade, alheia a especulações intelectuais, gratuita em seus propósitos, intensa em seu sentido e contida em recursos expressivos. (Ibidem, p. 36).

Diante de tal reformulação é possível afirmar que a releitura do haikai em outros contextos culturais no mundo Ocidental provocou algumas mudanças neste gênero, desde a sua forma até a sua função. No Brasil, por exemplo, o aspecto do haikai como um caminho espiritual se perdeu em muitos poetas, enquanto que lhe foi acrescentado um tom de humor e ironia.

Os estudos e análises desse gênero em nosso território ainda são muito incipientes e as referências são escassas. Do material que tive acesso, há uma unanimidade em afirmar que a primeira divulgação sistematizada do haikai em território brasileiro foi Afrânio Peixoto, em 1919, no prefácio do seu livro **Trovas Populares Brasileiras**. Masuda Goga, em o **Haikai no Brasil** (1988), considera que esse primeiro momento de inserção do gênero em língua portuguesa não se deu diretamente do Japão, mas sim da versão para a língua francesa. Contudo, com a chegada dos primeiros imigrantes no Brasil tem-se a relação direta com o haikai a partir da perspectiva do contexto japonês com a criação espaços culturais.

Goga (1988) divide em três grupos o modo como os haicaístas ou praticantes brasileiros receberam essa forma poética: 1- “Os defensores do conteúdo do Haiku”, 2 - “Os que atribuem importância à forma” e 3 - “O admirador da importância do Kigo-palavra ou termo relativo à estação do ano”. Nota-se nesse estudo uma tentativa de identificação do gênero em nosso país, por isso busca-se aquilo que aproxima da forma tradicional.

Porém, a produção constante de haicais contribuiu para rever alguns aspectos tradicionais e sua releitura no contexto brasileiro. Escritores como Millor Fernandes e Paulo Leminski foram importantes nesse processo.

Paulo Franchetti, ao discutir sobre o haikai em Leminski diz que:

O haikai que o Ocidente aprendeu em Blyth-e também em Watts ou em D. T. Suzuki- não foi apenas uma forma. Para esses autores, conhecedores da tradição do gênero, a estrutura silábica, a divisão em blocos, o molde do terceto, o duplo sentido e o jogo de palavras têm pouco interesse em si mesmo. O que lhes interessa, no haikai, é a atitude de linguagem e a arte de captar, numa anotação rápida, o contraste entre o transitório e o eterno, entre o singular e o repetido, o individual e o cósmico. E o que neles ganha destaque, como atitude de espírito, é aquilo que Leminski valorizou em “Ventos ao vento”: a modéstia, a recusa ao virtuosismo, a sugestão, o caráter inacabado do poema, a simplicidade da expressão. (FRANCHETTI, 2010, s/n)

É inevitável não me remeter aos haicais deixados por Bernardo após a caracterização do professor Franchetti. As características atribuídas à produção de Leminski também se faz presente nos **Escritos em verbal de ave**, principalmente no que diz respeito à modéstia, à simplicidade da expressão e à recusa ao virtuosismo.

### 3.3.2 Os haicais de Bernardo

Segundo Kahlmeyer-Mertens (2010) é no primeiro decênio do século XX que ocorre a recepção do haikai no Brasil, ora visto como superficial, ora com admiração. Para o autor, o interesse por essa forma poemática dá-se, sistematicamente, contemporaneamente à Semana de Arte Moderna (1922), o que fez com ficasse por algum tempo em segundo plano. Nas décadas seguintes (1930-40) autores como Guilherme de Almeida e Dário Veloso surgem como importantes divulgadores e produtores desse gênero, ampliando o acesso aos leitores.

Outro momento fundamental para disseminação do haikai no Brasil foi a década de 1960-70, para a qual “o orientalismo esotérico e o budismo zen (em épocas em que monges se imolavam ateando fogo no próprio corpo em protesto contra a guerra do Vietnã) seria bandeira de transgressão” (Ibidem, p. 38). Isto é, o olhar para o haikai deixa de ser apenas formal e passa-se a olhar também para cultura na qual está inserido tradicionalmente.

É nessa etapa de crescimento do gênero em território brasileiro que está inserido a produção de Manoel de Barros, cujo interesse não está apenas nos aspectos exteriores da produção, mas também como filosofia de vida. Como destaca Octávio Paz (2012), o haikai de Bashô é um exercício espiritual, alternância entre poesia e meditação, porém destaca que o poeta japonês não inventou a forma do haikai, mas transformou o seu sentido.

O teórico mexicano (2012, p. 159) mostra que quando Bashô inicia no mundo da poesia esta significava marca de passatempo, sendo que “poema queria dizer poesia cômica, epigrama ou jogo de salão”. Acrescenta que dizendo que “Bashô recolhe esta nova linguagem coloquial, livre e desimpedida, e com ela procura o mesmo que os antigos: o instante poético”. Assim, “o haiku transforma-se e converte-se na anotação rápida- exclamação poética, caligrafia, pintura e meditação, tudo junto”.

O haikai é, também, uma via para vivenciar o desconhecido, o irreal, por meio do silêncio. Diz-nos Paz (Ibidem) a propósito: “o conhecimento consiste antes de tudo Vem perceber a irrealidade do eu, causa principal do desejo e de nosso apego ao mundo”. Em Bernardo é nítido esse desapego e sua busca pela iluminação fica evidente em seu percurso dentro da obra, visto que se desprende das coisas materiais ao expressar suas visões, como:

Vi uma rã  
sentada  
nos braços da Tarde!  
(BARROS, 2011, s/n)

Ou ainda:

Vi na solidão  
um silêncio  
de concha.  
(Ibidem, s/n)

A iluminação, muitas vezes, decorre pela recorrência aos “paradoxos, ao absurdo, ao contra-senso e, em suma, a todas aquelas formas que tendem a destruir nossa lógica e a perspectiva normal e limitada das coisas” (PAZ, 2012, p.160). Essas características são perceptíveis nas visões de Bernardo, percorridas neste trabalho, nas quais ainda acrescenta-se a ênfase na habilidade destacada acima por Franchetti, a de captar “o contraste entre o transitório e o eterno, entre o singular e o repetido, o individual e o cósmico”, ou seja, o instante poético.

Porém, Paz (Ibidem, p. 160) alerta que “a destruição lógica não tem como objetivo remeter-nos ao caos e ao absurdo e sim, através da experiência do sem-sentido, descobrir um novo sentido”. Desse modo, o verbo ver, recorrente nos haicais da personagem analisada, marca a relação entre percepção e expressão, porém não se constitui como visões empíricas, o que os distancia dos haicais tradicionais, pois como advertência encontra-se: “Videntes/ não ocupam o olho/ para ver- mas para transver”. É, portanto, no “transver” que depara(m)-se com o novo sentido.

O contato com a natureza, tema central do haikai, também é um elemento que se destaca nos escritos de Bernardo. No livro em análise são retomados elementos que estiveram, ao decorrer de outras obras, relacionadas ao mundo da personagem, como também versos que mostram a sua concepção de escrita, entendida como metapoéticos. Formigas, caracóis, lesma, passarinhos, rãs, conchas, sapo, borboletas, garças são alguns exemplos que formam as imagens produzidas por Bernardo.

Esses elementos são partes constituintes da natureza do Pantanal, espaço no qual está inserido o poeta e a personagem aqui estudada,

rompendo com isso com as fronteiras delimitadas entre ficção e realidade. A realidade poética surge a partir de um espaço singular, mas não se restringe a ele, ao mesmo tempo em que o sujeito poético aparece como constituinte da natureza, de seu redor, sem pressupor com isso uma relação de hierarquia.

A comunhão com a natureza surge como uma possibilidade de aprofundamento da consciência de si mesma; em outras palavras, quanto mais Bernardo compreende a (i)lógica presente na natureza, mais ele se entende no mundo, pois o olhar passa para o interior das coisas e depois retorna para sua existência, para a natureza novamente. Esse movimento aproxima-se do estado búdico mencionado por Paz (Ibidem, p. 161), pois este “é um transcender a natureza, mas também um retorno a ela”.

Contextualizar os haicais de Bernardo a partir do espaço do Pantanal é perceber a profundidade e afetividade que esse lugar adquire na poesia de Barros. Quando questionado sobre o que o Pantanal significa em sua vida, o poeta responde:

Pantanal é o lugar da minha infância. Recebi as primeiras percepções do mundo no Pantanal. Meu olhar viu primeiro as coisas no Pantanal. Minhas ouças ouviram primeiro os ruídos do mato. Meu olfato sentiu primeiro as emanações do campo. E assim com os outros sentidos. O que eu tenho de preciso são as primeiras emanações que Aristóteles chamaria de nossos primeiros conhecimentos. (BARROS, 2006, s/n)

São essas primeiras percepções que se mostram latentes nos haicais de **Escritos em verbal de ave**. O Pantanal surge, desse modo, como a imagem da casa natal, na qual o poeta adquiriu o sentido de intimidade. Ao tratar sobre casa natal, Bachelard (2003, p.76) se questiona: “o que é mais real: a própria casa onde se dorme ou a casa pra onde se vai, dormindo, fielmente sonhar?”. O filósofo mostra que quando sonhamos, passamos a habitar uma imagem que transmite os mistérios de felicidade.

Para Barros, a imagem habitada é a do Pantanal. Do mesmo modo, Bernardo é apresentado como uma figura pantaneira, mas acima de tudo como um sujeito na contramão das mudanças ocorridas na relação do homem com a natureza a partir do processo de industrialização. Assim, “ao invés de sonhar com o que foi, sonhamos com o que deveria ter sido com o que teria estabilizado para sempre nossos devaneios íntimos” (BACHELARD, 2003, p.76).

O distanciamento do sujeito em relação à natureza se intensifica cada vez mais no mundo tecnológico, no qual o homem se posiciona como explorador dos recursos naturais em benefício do chamado consumo exacerbado, sem consciência da necessidade da preservação desses recursos para nossa sobrevivência.

A mudança na sociedade causada por esse posicionamento não é exterior à nossa vivência, pois interfere consideravelmente o modo como olhamos e experienciamos o mundo. É nesse sentido que se mostra importante relacionar os escritos de Bernardo ao haikai, pois esse “não é só poesia escrita - ou, mais exatamente, desenhada - como é também poesia vivida, experiência poética recriada” (PAZ, 2012, p. 165)

Nos escritos de Bernardo, no que se refere a forma, não há uma identificação com o haikai tradicional na estrutura silábica, porém mantem-se a organização das estrofes, a ausência de título e a simplicidade da linguagem. Outro aspecto que distancia seus escritos da forma tradicional do haikai é a temporalidade. Enquanto na sua forma original predomina o tempo presente, o momento imediato da percepção, em Bernardo o verbo ver está, recorrentemente, conjugado no pretérito perfeito: “Vi na solidão/ um silêncio/ de concha”, “Vi a metade/ da manhã/ no olho de um sapo”, “Vi uma lesma pregada/ na existência de uma pedra” etc.

Nesse sentido, pode-se dizer que a personagem acrescenta à sua percepção o processo imaginativo, libertando os elementos da natureza para novas associações, por meio de personificações e outras vezes conciliando ações inconciliáveis no mundo racional, como, por exemplo, “conversar com as águas”. Essas ações inconciliáveis mostram que os seus haicais não são apenas a soma das partes, isto é, o terceiro verso não é o resultado causal da primeira e da segunda estrofe.

O momento captado e/ou imaginado não é, para a personagem, reduzido a uma fotografia, a uma cena do cotidiano, mas sim a uma possibilidade de propiciar momentos e relações inusitadas para despertar a imaginação do leitor, no qual não há hierarquia entre aquele quem observa e o objeto observado. O homem, dessa forma, passa a integrar a natureza como parte constituinte e não como alguém que a explora ou a domina.

Ao observar a natureza, Bernardo transfigura seus elementos, tirando-o delas suas funções convencionais:

Privilégio dos ventos:  
semear  
as borboletas!  
(BARROS, 2011, s/n)

A ação de semear, vinculada ao chão, é atribuída ao vento, elemento aéreo e fluido. A delicadeza remetida pelas borboletas proporciona leveza ao vento que por vezes é percebido por sua agressividade. Assim, confirma-se a ideia de que as construções percebidas por meio das visões de Bernardo “descobrem descaminhos para as palavras”, pois para ele “Escrever absurdez/aborta/o bom-senso”.

Por isso, pode-se ver que personagem gostaria de suas palavras gorjeassem: “Fosse bem:/que as minhas palavras gorjeasse!” (Ibidem, s/n). O gorjeio remete aos pássaros, imagem importante na produção do poeta e que está em evidência em **Escritos em verbal de ave**. O desejo que suas palavras sejam gorjeios pode ser atribuído à vontade de que sua palavra seja sentida e não apenas analisada, deixando nos encantar pelos seus sons.

Por esse caminho, faço uso de uma análise que Paz faz da poesia de Bashô que, por sua vez, também se percebe facilmente em Bernardo:

Em uma forma voluntariamente anti-heróica a poesia de Bashô nos chama para uma aventura deveras importante: a de nos perdermos no cotidiano para encontrar o maravilhoso. Viagem imóvel, ao fim da qual nos encontramos com nós mesmos: o maravilhoso é nossa verdade humana. (PAZ, 2012, p. 166)

Embarquei nessa viagem com Bernardo desde o **Livro de pré-coisas**, até chegar em **Escritos verbal de ave**. Impossível não encontrar consigo mesmo nesse percurso, bem como não encantar-se com as novas possibilidades abertas pelo mundo construído para e por Bernardo. Se em seus escritos está implícita uma crítica à realidade, pode-se dizer com Paz (Ibidem, p. 166), que “em toda realidade há algo mais do que chamamos realidade; simultaneamente, é uma crítica da linguagem”.

A errância do andarilho aqui em questão é uma lição de desprendimento e ao mesmo tempo uma crítica à linguagem opressora, à linguagem que quer restringir o ser e as coisas a um referencial. Por isso, Paz (Ibidem, p. 170) diz que “o provérbio europeu é falso: viajar não é ‘morrer um pouco’ e sim exercitar-se na arte de despedir-se para assim, já leves, aprender a chegar, aprender a receber. Desprendimentos: aprendizagens”.

Para Paz (Ibidem, p. 171), ao estabelecer contato com expressões artísticas ou filosóficas da cultura japonesa, estamos “buscando nela é outro estilo de vida, outra visão do mundo e, também, do transmundo”. O contato com a cultura nipônica propicia um aprendizado pautado pela sensibilidade, pois esta não “nos ensinou a pensar e sim a sentir”.

Os escritos da personagem de Bernardo, portanto, aproxima da concepção de poesia para Bashô, para o qual “poesia é o caminho até uma espécie de beatitude instantânea e que não exclui a ironia nem significa fechar os olhos diante do mundo e dos seus horrores”, no qual muitas vezes “a existência, a humana e a animal, revela-se simultaneamente como uma dor e uma obstinada vontade de perseverar nesta dor” (Ibidem, p. 174).

Assim, a escolha pelo haikai expressa não apenas uma forma, mas uma visão de mundo; ou ainda como afirma Franchetti, “o haikai é um caminho, um jeito de estar na linguagem e no mundo”. A concepção de mundo que emerge dos haicais de Bernardo retoma alguns aspectos destacados no primeiro livro no qual ele aparece, como por exemplo, o gosto elevado pelos seres ínfimos e para o chão: “Quem não vê/ o êxtase do chão/ é cego”, “Amo/ a nobreza/ do chão!”.

Os escritos ainda deixam expresso o amor pelos tontos e o interesse por escrever “absurdez” para tirar o bom senso das palavras. Fora de um considerado campo semântico saturado, o haikai surge como um gênero que contempla a multiplicidade da relação que Bernardo estabelece com o mundo, possibilita sua integração com a natureza e, ao mesmo tempo, diminui o deserto deixado em seus leitores ao mostrar a espiritualidade por ele desenvolvida em suas vivências passadas.

**CONSIDERAÇÕES FINAIS:**  
**“POESIA NÃO É PARA DESCREVER, É PARA DESCOBRIR”.**

*As pessoas que gostam mais de usar a razão para ler, não gostam muito de mim. Só aqueles que usam a sensibilidade são meus leitores, eu tenho certeza disso.*

**Manoel de Barros**

Construir esta parte do trabalho sempre foi a minha grande preocupação, visto que é preciso abandonar a ideia, muito disseminada nas Ciências Exatas, de que as considerações finais visa apresentar um resultado, um produto das reflexões outrora em discussão. Essa concepção de fazer ciência está tão arraigada em nossa formação que mesmo em textos estéticos às vezes caímos na armadilha de buscar uma verdade, uma única interpretação.

Na tentativa de fugir desse equívoco, gostaria de destacar que as reflexões aqui apresentadas não tem a pretensão de abarcar uma visão totalitária da poética de Manoel de Barros, mas sim apresentar algumas possibilidades de sentidos para a criação de sua personagem mais recorrente: Bernardo. Portanto, minha conclusão é a tentativa de dar unidade aos elementos selecionados em meu processo interpretativo e não o fechamento da obra do poeta.

Foi possível constatar que ao aproximar-se da poética de Barros, como sugere a epígrafe, é necessário certo distanciamento da racionalidade como meio de perceber o mundo e as coisas, para que se possa surpreender a cada verso. Por isso, nos adverte o poeta: “Poesia não é para descrever, mas para descobrir”. Descubri e, ainda, descubro a poesia deste artista da palavra a cada leitura como se fosse uma primeira vez.

A descoberta como força motriz da leitura de seus poemas também se mostrou presente no percurso da viagem empreendida por Bernardo em **Livro de pré-coisas**, na qual se vê um narrador-personagem que não apenas descreve os espaços, mas vive intensamente a natureza, dando ênfase ao sentir, ao descobrir. Porém, o sentir só torna-se viável ao depreender da preocupação e cobranças externas pela necessidade da vida.

E como falar de uma poesia, em um trabalho acadêmico, que coloca diante de seus leitores uma nova descoberta e desconstrução a cada leitura,

sem parecer incoerente? Durante o percurso de análise, várias vezes eu fiquei com a sensação de que os versos posteriores rompiam com a interpretação anterior. Aos poucos se percebe que não são contradições, mas sim a ampliação de um mesmo tema: a concepção de um fazer poético.

Manoel de Barros construiu Bernardo, desde a sua primeira aparição, como um personagem, termo que ele mesmo faz questão de demarcar em **Livro de pré-coisas**; ou seja, estamos diante do campo da intencionalidade. Neste livro há uma forte crítica social por meio de Bernardo, pois seu modo de estar no mundo e olhar as coisas a sua volta subverte a lógica capitalista ao focalizar no Ser e não no Ter. Sua inocência, sua condição de “pré-coisa” é o que possibilita a criação de um novo mundo pela poesia: o Pantanal imaginário. O fato de ressaltar um espaço específico não reduz essa poesia à cor local, pois o foco está nas relações entre o sujeito e seu meio em qualquer âmbito.

Portanto, percebe-se que a opção pelo personagem, mesmo se tratando de um texto poético, pode ser explicada pela constatação de que Bernardo transcende uma visão de um eu poético, sendo possível perceber a construção de um mundo por ele habitado. Ele é um sujeito que habita a linguagem e integra um universo ficcional, do qual é possível depreender uma filosofia de mundo que incita repensar o modo como vivenciamos o tempo e os espaços à nossa volta e, mais amplamente, como nos relacionamos com o Cosmos dentro de uma tradição Ocidental. Como afirma Bachelard (2008, p. 210), “toda nova cosmicidade renova o nosso ser interior e que todo novo cosmos está aberto quando nos libertamos dos vínculos de uma sensibilidade anterior”.

O poeta analisado neste trabalho, como eu busquei mostrar no primeiro capítulo, constrói uma nova cosmicidade e a sua personagem surge como um sujeito renovado interiormente. O mundo renovado por Barros contrapõe-se à filosofia racional, cartesiana, a qual separa sujeito e objeto e, mais ainda, exclui os processos imaginários na construção do conhecimento. Portanto, faz-se necessário afirmar que mesmo vivendo em um mundo massificado, o homem não deixa de fazer experiências imaginárias.

A liberdade errática dos andarilhos sempre chamou a atenção do poeta, tornando-se imagem, tema e reflexão filosófica constante de sua poesia. A relação entre homem e natureza, percebida nos andarilhos, é algo que permeia não só as experiências imaginárias da produção barriana, mas também várias obras que construíram nossa identidade cultural, literárias e não literárias, cuja

origem mais remota e suas raízes podem ser percebidas na origem do pensamento Ocidental, com os pré-socráticos, os quais tinham como objeto de investigação o mundo natural.

Esses primeiros filósofos, dentro de um pensamento Ocidental, discutiam o elemento primordial causador dos fenômenos naturais com o intuito de entender a noção de *Physis*<sup>18</sup>. Como ressalta Marilena Chauí (2002, p. 39), os pré-socráticos partiam da ideia de que “a natureza pode ser racionalmente conhecida e compreendida em seus princípios internos porque é ordenada e estruturada por uma unidade invisível e profunda que o pensamento pode alcançar (...)”, bem como que “tanto a natureza como o pensamento e o discurso estão estruturados e regulados por leis (...)”.

Entretanto, como destacou a estudiosa, o desenvolvimento da democracia afastou os filósofos das indagações sobre a origem do mundo, as causas primeiras dos fenômenos naturais e de suas transformações e passaram a se interessar apenas pelo estudo do homem. Essa separação criou, posteriormente, um abismo entre os estudos acerca das ciências da natureza e as ciências do homem na história da filosofia.

Como evidencia Walter Porto Gonçalves (1998, p. 35), a civilização industrial, iniciada pelo capitalismo, intensificou e cristalizou “a ideia de uma natureza objetiva e exterior ao homem, o que pressupõe uma ideia de homem não-natural e fora da natureza (...)”. É essa visão dicotômica que encontra-se em xeque na poética construída de e para Bernardo.

Assim, ao vivenciar, esteticamente, a trajetória da personagem destacada, percebe-se que Barros busca reconstruir o sentido do homem para si mesmo como um ser integral<sup>19</sup>, em um mundo a ser criado por ele e a partir de uma experiência imaginária com a linguagem. Dessa experiência surge um universo que rompe com as ideias reducionistas destacadas pela percepção do sujeito e a sua relação com o exterior. Abre-se, com isso, a possibilidade de repensar a realidade em sua complexidade e em uma perspectiva que envolve os fenômenos físicos, biológicos e sociais.

Barros reinventa a realidade construindo um universo poético que destaca a “desordem”, o “caos”, o “feio”, o “desarmônico”, o “desagradável”

---

<sup>18</sup> “Aquilo que, por si mesmo e de si mesmo, brota jorra, abre-se, desabrocha e se manifesta. (47)

<sup>19</sup> Este termo não está sendo empregado no sentido redutor, construído pelo discurso moderno, mas sim no sentido de perceber o homem como multiplicidade.

como enfrentamento a lógica capitalista e tecnicista de pensar o mundo. Por isso, a teoria do imaginário surgiu como fundamental para esta análise, visto que Durand (2001), ao falar sobre a importância da noção do imaginário, aponta esse viés como tentativa de um novo método que possa apresentar a explicação da realidade de modo mais profundo.

Em Bernardo, a profundidade apresenta-se pela verticalidade de seu caminhar, pela intensificação do contato com o mundo circundante, o que lhe confere um ritmo peculiar. Suas andanças não se dão no sentido horizontal; têm como objetivo estabelecer uma comunhão entre espírito e a natureza, cujo destino não está na chegada, mas sim no caminho.

Essa concepção de verticalidade é um dos fatores que contribuíram para romper com o estranhamento ao deparar-se com elementos e nomenclaturas, próprios da narrativa, na poética de Manoel de Barros, principalmente de maneira explícita no **Livro de pré-coisas**, uma vez que por muito tempo a diferença fundamental entre poesia e prosa pautou-se na afirmação de que a primeira era a expressão de um Eu.

Pode-se dizer, com isso, que os elementos narrativos, tais como tempo, espaço, enredo, personagens e narrador não funcionam como em uma narrativa tradicional, principalmente no que se refere ao espaço e ao enredo. O discurso é construído a partir de instantes poéticos percebidos e inventados pelo poeta, por isso são “nódoas de imagens” e uma “anúnciação”.

Sua prosa poética revela um espaço mágico, que se renova a cada movimento da natureza e que o homem acompanha esse movimento, apagando, com isso, a noção de protagonista. Seus personagens surgem para valorizar o espaço natural, revelando o que existe de poético em cada objeto e seres, o que faz com que a natureza ultrapasse o simples pano de fundo da narrativa/poética e fixe-se como matéria poética.

Esse procedimento estético percebido em Barros confirma a ideia de Bernardinelli (2007), quando aponta que na realidade as fronteiras entre poesia e prosa são bem mais fluidas do que a modernidade pensara, e que noção de antidiscursiva e auto-referencial da lírica moderna constitui-se em uma lenda e em um mito teórico.

Este trabalho, portanto, aproximou-se do rompimento desse mito, que ainda encontra-se disseminado em vertentes teóricas que pautam-se na leitura do poema como uma atividade que exclui a articulação entre sujeito e o mundo

criado. Encontra-se, em meio às análises, a ideia de comunicabilidade do poema, o que nos remete à liberdade percebida na imagem do andarilho, porém não para justificar a criação pelo autor, nem vice-versa,

Como o próprio poeta diz: “Acho que os caminhos dos andarilhos ensinam a não chegar, a ir em frente com o corpo até ser planta de novo, até ser pedra de novo, até ser água de novo. Isso prega a renovação”<sup>20</sup>. Dito de outro modo, o sujeito é construído não apenas como um termo que complementa a natureza, mas sim em comunhão com ela. Para Gros (2010, p. 42-43), “os dias que passamos caminhando com calma são longuíssimos: fazem que se viva mais tempo, porque se deixou cada hora, cada minuto, cada segundo respirar, aprofundar-se (...)”.

O aprofundamento foi alcançado ao explorar a máxima potencialidade da linguagem, caso do uso constante das sinestesias nas percepções de Bernardo, pois seu contato com o mundo não se restringe às possibilidades que os sentidos proporcionam no dia a dia. Assim, a liberdade que o andarilho mostrou-se na relação do sujeito com o espaço, no primeiro capítulo, foi-se expandindo para outros planos, como por exemplo, para o plano da criação poética.

A linguagem utilizada por Bernardo, representando metonimicamente a concepção de criação do poeta, não segue regras fixas, assim como os andarilhos. Em entrevista a Douglas Diegues, Barros mostra essa analogia ao afirmar que

Penso que o andarilho é um ser desajustado no mundo por isso provoca estranhezas por onde vai e o poeta (falo de mim) eu não gosto das normas do idioma, eu procuro fazer distúrbios no idioma. Nós somos insatisfeitos com as normas: ele com as normas da sociedade e eu com as normas da linguagem. (Desfazer o normal é uma norma poética).  
(DIEGUES, s/n)

A norma poética do desfazer é constante na poesia de Manoel de Barros e é o que possibilita as peraltagens de Bernardo e a produção de suas imagens. Percebe-se na recorrência de recursos morfológicos que remetem à negação, tanto de advérbios como de prefixos, em vínculo com saberes pré-estabelecidos. Esse recurso ressalta a característica fundamental da personagem: exaltação do não saber. Como afirma Bachelard (2008a, p. 16), o

---

<sup>20</sup> Em entrevista a Douglas Diegues.

“não saber não é uma ignorância, mas um ato difícil de superação do conhecimento”. O não saber do andarilho está na ênfase que dá à sua experiência perceptiva antes da reflexão, o que o permite redescobrir a Natureza.

Acompanha-se, portanto, uma maturidade na expressão poética de Manoel de Barros no que se refere a Bernardo e ao modo de expressar sua vivência. Se este é um sujeito andarilho, pantaneiro, a busca por uma linguagem condizente com a sua existência e com a sua comunicação, com uma cultura mais ampla, uma constante em Barros; uma busca que termina em **Escritos em verbal de Ave**. O diálogo mencionado com Manuel Bandeira e Fernando Pessoa, e outros aqui não selecionados, mostra que o mundo de Bernardo retoma elementos de uma tradição, tanto no seu modo de estar no mundo quanto no seu modo de expressão.

Nessa direção, um texto de Mario Vargas Llosa, veiculado na internet, traz contribuições importantes para pensarmos a produção poética de Barros de um modo geral, e a criação de Bernardo de modo específico. Em **A literatura como denominador comum da experiência humana**, o escritor peruano questiona a ideia de literatura como um passa tempo e se propõe a pensá-la como uma atividade indispensável para formação de cidadãos na sociedade moderna e democrática.

Vargas Llosa (2015, s/n) constata que “vivemos numa era de especialização em virtude do extraordinário desenvolvimento da ciência e da tecnologia, e da conseqüente fragmentação do conhecimento em incontáveis avenidas e compartimentos”. Em seguida dá início a sua argumentação dizendo que

A especialização traz benefícios. Possibilita pesquisa e experimentos, e é a força motriz do progresso. Mas também destrói os denominadores comuns culturais que permitem a coexistência, a comunicação e a solidariedade. E leva à separação dos seres humanos em guetos culturais de especialistas, confinados – pela linguagem, por códigos de conduta e pelo conhecimento particularizado – a uma especificidade contra a qual um antigo provérbio já nos advertia: não se concentre tanto na folha, a ponto de esquecer que ela é parte da árvore e esta, da floresta. (LLOSA, 2015, s/n)

O provérbio mencionado vai ao encontro da maneira como Bernardo é construído, consciente de sua “coexistência” com os elementos e sujeitos de seu meio. É dessa consciência que emerge as ações, as percepções e o movimento dessa personagem, que nos dá “a sensação de ser parte da experiência coletiva através do tempo e do espaço” (Ibidem, s/n).

Para o escritor (Ibidem, s/n), “ler boa literatura<sup>21</sup> é ainda aprender o que e como somos – em toda a nossa humanidade, com nossas ações, nossos sonhos e nossos fantasmas -, tanto no espaço público como na privacidade de nossa consciência”. Bernardo emerge de uma literatura que suscita essa reflexão, fazendo com que o seu sugerido leitor pense sobre como o espaço interfere em nossa relação com o exterior, mas não de forma condicionada, visto que como mesmo acrescenta o escritor peruano

A sociedade livre e democrática requer cidadãos responsáveis, críticos, independentes, difíceis de manipular, em constante efervescência espiritual e cientes da necessidade de examinar continuamente o mundo em que vivemos, para tentar aproximá-lo do mundo em que gostaríamos de viver (Ibidem, s/n).

O curioso de se perceber nesse ponto é como a criticidade de Bernardo está na negação a esse mundo tecnoburocrático, ou seja, na não adesão a esse mundo capitalista, por isso o seu repouso, o seu ritmo lento é o modo como faz eclodir a sua crítica. A maneira como é construída a sua morte também deixa implícita uma crítica, já que esta não é um assunto abordado com tranquilidade, pois há em nossa cultura a negação da morte. Nesse ponto, a morte de Bernardo também se mostra contrário ao materialismo exacerbado de nossa cultura capitalista ao passo que aceita com consciência o findar.

O fato de a morte acontecer no último livro publicado do poeta não parece ser uma coincidência, visto que é possível perceber um percurso que permite relacionar Bernardo à sua produção poética. Ao ser analisado em sua totalidade, vê-se que a recorrência da personagem ultrapassa a mera representação de outro “eu” do poeta e sua complexidade encontra-se justamente no fato da impossibilidade de prendê-lo a um único sentido.

Desse modo, a errância deste andarilho coloca em confronto dois modos de pensar: o sujeito e a produção do conhecimento. Consciente de sua própria morte, Manoel de Barros mostra, por meio de Bernardo, o fim de sua produção

---

<sup>21</sup> O termo “boa literatura” é algo questionável, porém não é o objetivo discutir sobre o assunto.

poética, da sua escrita, porém deixa algo como sugestão: os haicais da figura poética, que para ele foi a essência de sua vida, as pré-coisas.

O haikai, portanto, apresentou-se como uma escolha fundamental e um recurso da linguagem que melhor expressaria a contraposição com a visão de mundo a qual Manoel de Barros quer desconstruir, pois este é abordado como um gênero de cuja principal função é o afastamento da racionalidade e da discursividade com o objetivo de libertar o sujeito para a percepção da natureza, a partir dos sentidos e da experiência não racional. Como mostra Luiza Lobo

No ocidente, a busca do haikai deriva de uma necessidade de reencontrar o símbolo, de se superar a fragmentação resultante dos efeitos do capitalismo e do cosmopolitismo modernos, que acarretam o excesso de fragmentação e uma sociedade de simulacros levados ao extremo pela troca simbólica entre signos já mecanizados e esvaziados de sentido. (LOBO, 1993, p. 68)

A pesquisadora traz uma questão importante para refletir sobre a ligação de Bernardo com o haikai, pois a sua construção vai ao encontro desse esgotamento da exacerbada fragmentação e que encaminhou o sujeito para uma sociedade pautada no individualismo extremo. O percurso dos des(caminhos) da personagem coloca os potenciais leitores em confronto com esse mundo egocêntrico e capitalista ao mostrar os resultados da construção dessa sociedade globalizada, tecnicista e racional.

Há, no haikai, o intuito de reencontro com o sagrado, porém não no sentido estritamente religioso, mas sim o encontro com o sagrado que se encontra na natureza. Por isso, a expressão poética do haikai pauta-se na observação e aprofundamento da percepção até conseguir o apagamento do eu com a natureza. Bernardo parece entender bem o caminho desse apagamento, pois sua observação é tão vertical que acaba por transformar-se no próprio objeto observado. Sua visão não descreve, incorpora e, ao incorporar, dá voz aos elementos da natureza.

Cabe destacar, porém, que entender os escritos de Bernardo como haicais é aceitar que a recepção desse gênero no Brasil provocou alterações em sua produção, tais como acréscimo de título, a produção do humor, a imagem erótica da natureza etc. É necessário entender essas mudanças visto que a cultura modifica o olhar sobre as coisas e, inclusive, interfere na forma.

No Ocidente, por exemplo, não se conservou a temática das estações do ano, muito recorrente no Japão, porque aqui não temos uma homogeneidade e, principalmente, uma estabilidade climática.

Os haicais de Bernardo, portanto, apresentam suas particularidades: não reduz a percepção a uma realidade concreta; a imagem não anula o lugar de enunciação; há a presença do humor nas imagens; apresenta temática diversa, inclusive metapoética etc. Por outro lado, apresenta semelhanças com o haikai produzido no Japão, principalmente no que concerne à visão filosófica zen-budista e no modo de pensar a construção do conhecimento nessa tradição oriental.

Trazer à discussão o pensamento oriental também contribui para contemplar a morte de Bernardo por outro viés, visto que sempre se mostrou como uma personagem consciente de que tudo à sua volta está em transformação, inclusive a sua construção enquanto sujeito. Neste ponto, é possível estabelecer uma ligação entre a liberdade do andarilho com a liberdade da natureza, na qual “o espetáculo exterior vem ajudar a revelar uma grandeza íntima” (BACHELARD, 2008a, p. 197).

Pelo exposto, pode-se dizer que a leitura dos poemas e das obras nas quais Bernardo figura como personagem sugere que a perspectiva relacionada a ele aos poucos deixa de ser o social e passa a destacar uma visão mítica, rompendo-se o fio entre passado/presente/futuro, cujo ápice dessa visão é o livro **Escritos em verbal de ave**.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, Gaston. **A intuição do instante**. Trad. Antonio de Padua Danesi. Campinas, SP: Verus editora, 2010.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008a.

BACHELARD, Gaston . **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 2008b.

BALANDIER, George - **A Desordem**: elogio ao movimento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1993.

BARROS, Manoel de. **Escritos em verbal de ave**. São Paulo: Leya, 2011.

BARROS, Manoel de. **Memórias inventadas**: a segunda infância. São Paulo: Planeta do Brasil, 2006.

BARROS, Manoel de. **Memórias inventadas**: a terceira infância. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.

BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BARROS, Manoel de. **Tudo a Dizer**. In: *Revista Cult*. Nº 175, ano 15, 2012.

BARROS, Manoel. **Manoel de Barros busca o sentido da vida**. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/castel09.html>>. Acesso em: 19 jan. 2013. Entrevista concedida a José Castelo.

BARROS, Manoel. **Três momentos de um gênio**. Revista Caros amigos, São Paulo, edição 117, dez, 2006. Entrevista concedida a Bosco Martins, Cláudia Trimarco e Douglas Diegues.

BÉDA, Walquíria Gonçalves. **O inventário bibliográfico sobre Manoel de Barros ou “Me encontrei no azul de sua tarde”**. Assis, 2002.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 2000.

CAMPOS, Luciene Lemos de. **A mendiga e o andarilho: a recriação poética de figuras populares nas fronteiras de Manoel de Barros**. Corumbá, MS, 2010. Dissertação (Mestrado, Estudos Fronteiriços).

CHAUÍ, Marilena. **Introdução à história da Filosofia** - volume 1. São Paula: Companhia das letras, 2002. Fronteira, 1984.

CHEVALLIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 20 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

DIAS, Gonçalves. **Os Timbiras** : poesia completa e prosa escolhida. Rio de Janeiro : José Aguilar, 1959. Segundos Cantos. (Biblioteca Luso-brasileira - Série Brasileira). Em: <http://www.sacocheio.com/livros-gratis/goncalves-dias-segundos-cantos.pdf> . Acesso: 23/07/2014.

DIEGUES, Douglas. **Adeus a Manoel de Barros**. Revista Cult, edição 175. Em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2014/11/adeus-a-manoel-de-barros/>. Acesso em: 26 de fevereiro 2014.

DURAND, Gilbert. **O Imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

MALRIEU, Philippe. **A construção do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

- ELIADE, Mircea. **Tratado de história das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- ELIDADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FRANCHETTI, Paulo. Leminski e o haikai. Em: <<http://sibila.com.br/critica/leminski-e-o-haikai/4500>>. Acesso em: 10 de outubro de 2014.
- GONÇALVES, C. Walter Porto. **Os (des)caminhos do meio ambiente**. São Paulo: Contexto, 1998.
- GROS, Frédéric. **Caminhar, uma filosofia**. Trad. Lília Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2010.
- HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- KAHLMAYER-MERTENS, Roberto Saraiva. **Fenomenologia do Haikai: gênese, desenvolvimento e ressonâncias da poesia haikai em Luís Antônio Pimentel**. Niterói, RJ: Nitpress, 2010.
- LLOSA, Mario Vargas. **A literatura é um denominador da experiência humana**. Em: <<http://www.contioutra.com/literatura-e-um-denominador-comum-da-experiencia-humana-mario-vargas-llosa/>> Acesso em: 26 de fevereiro 2015.
- MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Rio de Janeiro: Imago; 1997.
- MÜLLER, Adalberto (org.). **Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.
- PAZ, Octávio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- PESSOA, Fernando. **Poemas de Alberto Caeiro: poética II**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

RAMOS, Péricles Eugenio da Silva. ***Do barroco ao modernismo***: estudos de poesia brasileira. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, 1979.

SCHELLE, Karl Gottlob. **A arte de passear**. Trad. Irene A. Paternot. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SOUZA, Elton Luiz Leite de. **Manoel de Barros**: a poética do deslimite. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.