

Diálogo entre seres

uma aproximação ontológica ao animal na poesia de Manoel de Barros

Claudia Quiroga Cortez

Professora de literatura hispano-americana / UnB

Quando se fala de um encontro entre seres pares, pensa-se imediatamente em seres humanos. Nesse sentido, a nossa linguagem atua como forma mediadora de entendimento. Agora, o que acontece com a linguagem estritamente formal, isto é, a palavra, quando ela não é a mediadora da comunicação? Quais são as formas mediadoras, por assim dizer, que surgiriam se a palavra, no seu âmbito formal, assinalasse seus próprios limites no momento de um encontro com outro ser não humano? Que forma adquire a linguagem quando se produz o encontro entre o ser animal e o ser humano? Diante dessa encruzilhada e, sem saber que direção seguir, é que se pensa em outras formas de linguagem, que estarão presentes no decorrer da análise deste artigo.

Assim como a filosofia tem se preocupado com o ser, a literatura não está à margem dessa questão, que também diz respeito à linguagem literária. A literatura tem visto o ser animal sob diferentes perspectivas, mas os conceitos que são aqui citados e que ajudam a linguagem formal, por assim dizer, a desentranhar as dimensões do ser são: linguagem imagética, corpórea e mimética.

Muito se tem escrito sobre linguagem imagética. O cinema é um exemplo claro disto. Ele oferece uma imagem direta de uma dada realidade representada para o olho do espectador. Até mesmo no cinema mudo a imagem da palavra escrita aparecia. Porém, a literatura oferece, igualmente, uma linguagem imagética mediada pela palavra escrita que chega à imaginação do leitor. Poder-se-ia pensar num confronto entre estes dois tipos de linguagem. Ou seja, quando a imagem depositada na palavra cai em desuso, em desgaste, ou quando a palavra perde o sentido e não mais expressa a realidade, surge dela e por ela mesma o confronto, ou a morte. Há um confronto na representação da realidade pela

palavra. Mas é através deste confronto que a palavra recobra sentido por meio da imagem. O ser humano tenta “enxugar” a própria linguagem para que esta expresse a plenitude e a essência dessa imagem.

É claro que, por trás de tudo isso, deve-se considerar a subjetividade de cada leitor, pois a imagem é essencialmente variacional. Não é constitutiva. Segundo Bachelard: “a imagem torna-se um ser novo da nossa linguagem, expressa-nos tornando-nos aquilo que ela expressa — noutras palavras, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir de nosso ser”¹. Assim, a imagem, na sua essência, ajuda na compreensão do ser, particularmente por meio do ser animal representado vivo.

Por outro lado, a imagem, tanto na poesia quanto na prosa, chama a atenção para elementos contrários. Isto é, às vezes a própria imagem desafia os elementos da palavra, como o caráter singular e concreto do deserto em relação a um quarto de dormir, a amplitude do deserto e o delimitado do quarto. Ou ainda, tomando outro exemplo, entre o peso de uma pedra e a leveza de uma pena. Esses dois exemplos, na sua fusão, contradizem-se em um princípio básico: o delimitado é a amplitude; o pesado é o leve. Assim, a fusão dessas imagens enunciam não o que *é* mas o que *poderia ser*.

Há imagens que nem sempre mostram sua plenitude. Há as que se neutralizam mutuamente; ou ainda aquelas que estão face a face sem produzir a fusão, uma terceira ou nova realidade. Pode-se alegar que o problema anterior contém bases na dialética, no sentido de que tanto a pedra quanto a pena deixam de ser o que são para transformar-se em outra coisa, mas, por outro lado, uma insuficiência da dialética é ficar na discussão da contradição sempre com princípios lógicos.

Octavio Paz serve de apoio: “al dejar intacto al principio de contradicción, la lógica dialéctica condena la imagen, que se pasa por este principio”².

Superado o impasse da dialética, surge o que é nomeado, tanto por Bachelard quanto por Paz, de imagem poética. Ambos os autores, com muito fervor, resgatam a poesia, porém a prosa não deixa de estar presente. Da mesma forma, a imagem poética surge a partir da reconciliação dos opostos, onde cada um por si mantém sua independência e igualdade. Esta reconciliação não pode ser expressada através das palavras, daí que as imagens dizem o indizível. Aqui, o indizível é dito através de imagens singulares que provocam ressonâncias no leitor. Estas ressonâncias deixadas pelas imagens fazem surgir, entre muitas outras coisas, o silêncio, que outorga uma especificidade à imagem poética. Há uma aproximação entre a imagem e o silêncio, que às vezes é mediada pela palavra e, em outras vezes, é direta. A imagem poética surge no umbral do inexpressável e sua linguagem é o silêncio, abrindo-se para o inominável, naquele interstício em que a realidade permanece sem nomear o nomeado.

Outra forma de linguagem literária que atua paralelamente com a linguagem formal e a mediação da palavra é a linguagem corpórea. Segundo Deleuze³, baseando-se em Spinoza, o corpo, seja do tipo que for, é definido em duas formas simultâneas e ambas convergem para a sua individualidade. A primeira é que, por menor que seja o corpo, ele está composto de um infinito número de partículas cuja relação é de movimento e descanso, ou de rapidez e lentidão. A segunda é que o corpo afeta outros corpos mas, por sua vez, é também por eles afetado. A segunda definição toca num aspecto importante, pois o corpo não é definido em termos de forma, nem órgãos ou funções, senão pela sua capacidade de afetar e ser afetado, além do modo como o faz.

O encontro entre seres não se dá apenas num nível de abstração, de essência, mas também num nível corpóreo. Porém, este encontro vai depender tanto da forma com que estas relações de rapidez ou lentidão são executadas, segundo as circunstâncias, quanto das aptidões de afetar e ser afetado a serem preenchidas. Frente à capacidade corpórea do ser animal, frente à rapidez e lentidão que provoca o descompasso no encontro com o ser animal na literatura, surgem interrogações sobre se estas relações ou capacidades podem levar a uma relação mais extensiva, ou se elas podem constituir uma

capacidade ou poder mais intensivas; ou, ainda, como um ser agarra outro ser, neste mundo, enquanto preserva e respeita as relações ou capacidades intrínsecas do outro e do mundo. Não se trata mais de utilitarismo ou captura, mas de sociabilidade e de comunhão com a natureza, com um mundo que é suficientemente amplo e intenso.

Outra forma de entender o ser animal representado vivo é estabelecida mediante a faculdade mimética, que pode ser pensada como recurso de sobrevivência comum ao ser humano e aos seres animais. Por exemplo a do “palote” (louva-a-deus), por se parecer com uma folha ou com uma parte do tronco de uma árvore; ou a faculdade da arraia de semelhar-se às folhas depositadas no leito de um rio. Porém parecerá que a faculdade mimética vai na direção do reino vegetal e/ou mineral. Mas quaisquer que sejam os casos, a faculdade mimética é uma propriedade de cada espécie. Quanto ao homem, ele também a possui. A linguagem é uma das formas mais poderosas da utilização da faculdade mimética do ser humano.

A denominação da faculdade mimética no ser humano tem suas raízes no pensamento grego, especificamente de Aristóteles, na sua *Poética*, onde aparece a noção de mimesis. Aristóteles indica “el imitar es connatural en el hombre y se manifiesta ello desde su infancia - el hombre difiere del animal precisamente de los demás animales en que es muy apto para la imitación y es por medio de ella como adquiere sus primeros conocimientos”⁴. Para o filósofo grego, “la epopeya y el poema trágico, al igual que la comedia y la poesia ditirámica son, de una manera general, imitaciones”⁵. O filósofo também estabelece uma diferença entre a tragédia e a comédia: a primeira faz uma representação superior à realidade, o que estaria vinculado a *arete*, virtude ou honra, e a segunda representa a comédia com a representação de algo pior do que se é.

Sua noção de mimesis não só se limita à linguagem escrita, já que inclui a música, a dança e a pintura, como faz referência específica à poesia. Aristóteles explicita que as artes que imitam por meio da linguagem, seja em prosa ou em verso, versos distintos, misturados ou de um mesmo tipo, tem ficado até essa data sem nomeação. Porém, o estagirita chama a atenção para a imitação segundo o tipo de verso utilizado pelos poetas mas não na função da imitação que realizam. Por outro lado, Aristóteles indica que

pode haver imitações melhores que a própria realidade e que, da mesma forma, pode haver imitações piores do que realmente são.

Outro autor que analisa o conceito de mimesis é Erich Auerbach, fazendo um percurso literário dentro da cultura ocidental⁶. Auerbach define mimesis como a “representação” da realidade, a qual vai mudando no decorrer do tempo. A visão da realidade nas obras postrimeiras da Antigüidade e da Idade Média são completamente diferentes da visão do realismo atual.

O antropólogo Michael Taussig, por sua parte, faz um percurso histórico sobre os sentidos baseando-se em alguns ensaios de Walter Benjamin⁷. Taussig coloca a questão da mimesis no nível de faculdade mimética, definindo-a como “a natureza que a cultura utiliza para criar uma segunda natureza, a faculdade para copiar, imitar, fazer (reproduzir) modelos, explorar diferenças, entregar-se e tornar-se Outro”⁸. Da mesma forma, Taussig utiliza a frase “sympathetic magic” — uma linguagem antiga — para referir-se à mimesis e a como tirar proveito da personalidade e do poder do original a ponto em que a própria representação ou cópia possa, inclusive, incorporar essa personalidade e esse poder.

Dentro dos modos miméticos de produção, nos quais a animação dos objetos e uma linguagem do corpo estão entre outros combinados com o pensamento e a ação, a sensualidade (sensibilidade) e o intelecto. Para isto servem as palavras utilizadas por Taussig “o pensamento espreme seu objeto, como se através do toque, do cheiro, sabor, quisesse transformar-se”⁹. Finalmente, pode-se dizer que a mimesis, entendida também como “faculdade mimética” tem a ver com a imitação. Mas esta imitação não se baseia apenas no tornar-se um no outro, senão de ser esse outro não só no nível de pensamento, mas também no nível corpóreo, dos sentidos. O enfoque dado por Taussig é diferente daquele dado por Auerbach. O primeiro coloca o conceito de mimesis num plano da faculdade mimética, enquanto que o segundo o faz no plano da faculdade de representação da própria situação histórica.

Walter Benjamin¹⁰ indica que as semelhanças percebidas conscientemente — as do rosto, por exemplo — são apenas a ponta do “iceberg” em comparação com as não percebidas na consciência, que compõem a enorme massa que está por baixo da água. Sendo assim, e

apoiando-se no texto de Benjamin, o ser humano possui uma ferramenta que se aproxima da compreensão do conceito de semelhança. É a linguagem e, particularmente, a linguagem escrita. Esta, quando alcança sua mais alta aplicação da faculdade mimética, passaria a ser um veículo, um *medium*, em que as coisas se encontram e se relacionam nas suas fugazes revelações.

Ao levar o conceito de mimesis para a modernidade, pode-se ver, segundo Costa Lima, como este entra em conflito quando se refere a ele como representação. O autor, partindo do ponto de que o ser humano está inserido numa cultura e que, dentro desta, em uma classe, em uma camada social e assim por diante, chega à conclusão de que o homem está inserido numa sociedade complexa, constituída por classes com oportunidades sócio-econômicas e culturais desiguais, onde existem inúmeros sistemas de representação. E acentua que “cada sistema de representação supõe tanto uma classificação dos seres, quanto formas de relacionamento entre os seres”¹¹. Com isto, há dois pontos de correspondência com relação à mimesis. Uma relação de semelhança e uma de diferença. Na primeira, os membros de uma sociedade qualquer tendem a se ver nos que lhes são iguais e a marcar sua diferença em relação aos outros. Portanto, se isto acontece entre os seres humanos, imagenemos como seria entre seres completamente diferentes!

Conversa entre mudos

O livro *Arranjo para assobio* (1982), a ser analisado neste artigo, é formado por “Sabiá com Trevas”, com quinze poemas independentes entre si; “Glossário de transnomações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) — ou menos”, que, como diz o próprio título, é um glossário de coisas inúteis; logo depois estão “Exercícios cadoveos” e “Exercícios adjetivos”, ambos exercícios poéticos; e, finalmente, “Arranjos para assobio”, que, assim como “Glossário...”, compõe-se de palavras em estado de dicionário.

A poética de Manoel de Barros está formalmente centrada na precisão de vocábulos e na exuberância. As sinestésias, a sonoridade dos versos e as metáforas são uma presença constante em *Arranjos para assobio*. Neste livro, assim como em outros, Barros inventa novas palavras a partir de palavras antigas que, de tão gastas, já não representam nada, ou daquelas palavras prostituídas. Trata-se de arrancar as palavras dos

clichês. Assim, com as palavras-coisas que constituem a matéria-prima de sua poesia, ele explora o universo, o homem, a natureza, as relações desta com o homem, a liberdade, a solidão, o silêncio etc.

Para a invenção das novas palavras, o poeta baseia-se em diversos recursos, especialmente as variações fonéticas. Um exemplo disso é a palavra *cadoveos*, inventada a partir dos mitos Cadiuéis. Outros dos processos de criação são os de derivação sufixal: *riachoso*, *caminhoso*, *olhoso*, *luaçal*. Também há processos de justaposição, como na palavras *amare luz* e *guspe-de-taquarizano*. Da mesma forma, têm lugar as palavras regionais — *bestegos*, *casa terena* e tantas outras.

Outro aspecto importante na poética *barriana* é o ritmo de suas composições. Assim como na música, os tempos e a ordem espacial são elementos básicos nos seus poemas. O espaço da folha, a disposição das palavras nela e o espaço entre estas são úteis ao poeta. Em muitos versos a falta explícita de pontuação, como é o caso das vírgulas, contribui para os encadeamentos sonoros. Nesse sentido, as aliteraões e os acoplamentos sustentam a qualidade artística da poesia de Manoel de Barros.

No primeiro poema do livro aparece a natureza, representada pelo pantanal. Mas ali ela não ocupa um lugar de contemplação, não é um objeto romântico. Pelo contrário, a natureza, na poética *barriana*, é de uma total transubstanciação. Em sua poesia, tudo vive em mudança constante: tanto as imagens violentas de lesmas ou caracóis quanto as plantas na boca rompem com toda e qualquer noção de romantismo em relação à natureza. Nessa transmigração, surge um embate entre a palavra e o poeta, cujo fruto é um linguajar instaurador:

*Caminhoso em meu pântano,
dounumtaquaral de pássaros
Um homem que estudava formigas e tendia para
pedras e medísono ÚLTIMO DOMICÍLIO CONHECIDO:
Só me preocupo com as coisas inúteis
Sua língua era um depósito de sombras retorcidas,
com versos cobertos de hera e sarjetas que abriam
asas sobrenós
O homem estava parado mil anos nesse lugar sem
orelhas (AA, 201)¹².*

O pântano, horizonte de partida para o poeta, vê-se reforçado pela expressão “ÚLTIMO DOMICÍLIO CONHECIDO”, que é a porta de

entrada para um novo conhecimento — o mundo das coisas inúteis inaugurado pelo poeta. Nesse novo mundo está um homem que tende para a pedra e que estuda outros mundos — o das formigas. Sua forma de conhecer não é a científica, mas a do corpo, que se utiliza do silêncio. Sua língua e sua boca são um depósito de palavras-coisas imprestáveis mas utilizadas por ele, que está parado há mil anos sem escutar os sons que se fazem em silêncio; sem escutar os sons, não apenas humanos, mas também dos outros seres, daqueles mudos por natureza.

Uma imagem que é recorrente, não só nesse livro mas em toda a obra do poeta, é a boca, que aparece ora na forma de fendas, ora na forma de abertura para o deserto. Entretanto, a abertura da boca, em vez de designar o meio pelo qual o homem se concretiza como ser humano (isto é, pela fala e pelos sons que articulam as palavras), está cheia de heras, de escórias. Longe da imagem de uma boa dicção, essa boca apresenta os desperdícios, como aqueles que correm pela sarjeta.

No poema seguinte, pertencente ao mesmo título e mais extenso que o anterior, o poeta rompe com o modo convencional de saber as coisas, isto é, a lógica racional, adquirindo uma forma de conhecimento agora vivenciada por ele, que se aprende no silêncio, “por emanações, por aderências”. Neste novo mundo imaginado pelo poeta, tudo é tudo: um sapo é nuvem, um brinco é palavra. Tudo em constante mudança, em constante transformação, como em *Alice no país das maravilhas*:

*A heraveste meus princípios e meus óculos.
Só sei por emanações por aderência por incrustações (AA, 203).*

Para ingressar nesse mundo e estar em comunhão com seus habitantes é preciso despojar-se de toda noção humana, como faz o poeta: “Me abandonaram sobre as pedras infinitamente nu” (AA, 201), sem nenhum rastro ou conotação de uma lógica racional. Simplesmente um homem puro, em estado bruto.

Com a quebra da comunicação convencional, o poeta cria outra forma: a do corpo. Para saber o que é um caracol, nada melhor do que *ser* caracol. O mesmo com a lesma que, em silêncio, arrasta-se pelas paredes ou pelo chão deixando seu rastro de prata. Ainda que o poeta revele sua postura poético-filosófica por meio das coisas e dos seres do chão, ele alcança o entendimento do ser, na sua abstração, por meio do corpóreo. Vivenciando. Sendo. Transmutando

um ser em outro. É essa a comunhão que o poeta quer atingir.

O poeta, assim, vai além do próprio limite das palavras. Se o seu interesse é a palavra, ele desconstrói o discurso mesmo da palavra, valendo-se dela como instrumento. Ele é um inventor de palavras, “um transfecedor”¹³ de palavras. Ao transgredir, Barros atinge sua meta de expressar-se com uma nova linguagem.

Além de uma simples transgressão gramatical, o poeta brinca com as palavras, criando, desse modo, uma atmosfera quase alquímica. É por meio dessa transformação, pelas emanções, pelas aderências, pelas incrustações, que se chega à compreensão nesse novo mundo. Trata-se de um conhecimento diferente do convencional, que pressupõe a incorporação da forma do ser que se quer conhecer: o poeta não apenas se transforma num ser determinado (animal, vegetal, mineral e outros), mas em muitos deles ao mesmo tempo.

No terceiro poema, tanto o besouro quanto o poeta compartilham o mesmo mundo — o da madrugada —, onde seres humanos, marginalizados, “catando pelas ruas toda espécie de coisas que não pretendem” (AA, 205), surgem numa intimidade recíproca, cuja origem é inexplicável, mas remetida à infância. O poeta, igualando-se a uma criança, brinca com a linguagem, quebrando sua lógica gramatical, subvertendo a ordem. Veículo de passagem para o mundo inventado, a desordem na linguagem está presente no olhar ajoelhado do besouro, que traz ecos de uma redenção pelos sentidos:

(Integrante: não sei de onde veio nem de que lado de mim entrou esse besouro. Devo ter maltratado com os pés, na minha infância, algum pobre-diabo. Pois como explicar o olhar ajoelhado desse besouro?)(AA, 203)

A imagem do ser animal é recuperada no poema seguinte, dedicado a um pierrô de Picasso, em que Barros descreve o personagem como uma “desfigura errante” que, “se expressa melhor em inseto” (AA, 205). Trata-se de um ser marginalizado pela sociedade que convive melhor com os insetos do que com os seus semelhantes. Sendo precária a possibilidade de aproximar-se destes, Pierrô carrega a solidão do homem que é para o mundo em que se vê exilado, não demonstrando qualquer vontade de alterar esse quadro.

Para esses seres, a linguagem — que antes ocupava o lugar de mediação — é substituída pelo corpo. A aprendizagem da linguagem corpórea dá-

se pelas “emanções”, pelas “incrustações” (AA, 203), em silêncio. Daí estar a boca, imagem recorrente, “sem fala”. Nela, há sempre palavras-árvores, palavra-animais, palavras-coisas inúteis, que por estar tão cheia, só lhe resta o silêncio:

*Demodo que se fechou esse homem: Na pedra
: como ostra: frase por frase, ferida por
ferida, musgo por musgo: moda um rio que
secasse: até de nenhuma ave ou peixe. Até
de nunca ou durante. E de ninguém anterior:
Modanada (AA, 206).*

A preocupação do poeta com a compreensão do ser faz com que ele se feche no mais íntimo, no mais essencial, liberando-se de toda marca humana: longe de ser algo definitivo, o homem aparece como um dos muitos seres que estão em constante transformação. Por isso, o poeta fala simplesmente do ser, do ser nada, do ser sem adjetivo:

*Usado por uma fivela, o homem tinhasido
escolhido, desde criança, para ser ninguém e
nem nunca (AA, 205).*

Isso significa colocar em xeque a instituição mesma da linguagem. Todavia, por reconhecer que o homem se constitui humano quando faz uso da palavra, o poeta diz tratar-se de “um caso irremediável” (AA, 206). Com isso, reafirma a noção heideggeriana de que “a linguagem é a casa do ser”¹⁴, como algo intrínseco do ser humano. Mas, pelo fato de Heidegger não ter especificado qual o tipo de linguagem e de ser a que se refere, no mundo poético criado pelo poeta, uma outra forma de linguagem é expressa, a corpórea, muito mais apropriada para a compreensão dos seres. Desse modo, Barros assume o papel de mediador entre o mundo imaginado e o mundo real.

Embora a palavra seja o instrumento da poesia de Manoel de Barros, ela surge, então, como “instauradora de um mundo com características próprias, resultado de um linguajar original do poeta”¹⁵. Esse mundo adquire concretude e existência próprias, que, segundo Afonso de Castro, resultam do diálogo do poeta com outros seres, por meio do qual ele aprende suas falas e dá vida a elas: “o poeta está aberto e vive as coisas, os seres, para instaurar-lhes a linguagem”¹⁶.

Assim, pelo linguajar do poeta, os animais e as coisas representadas adquirem vida. Não se trata de dar fala aos animais, como acontece em muitas fábulas, mas mostrar esses seres na forma que lhes é peculiar, isto é, a partir do próprio corpo, conseguindo atingir uma linguagem

corporal, representada pela palavra.

A poética de Barros volta-se para o chão, dá vida ao que ali se encontra e faz do entulho matéria-prima: “aceita-se entulho para o poema” (AA, 209). Utiliza árvores, bichinhos, escória, inclusive o homem, desde que marginalizado. Assim, têm lugar na sua poesia pessoas insanas e crianças que, a partir do seu próprio mundo, subvertem o mundo dito normal, quebrando — a exemplo da linguagem infantil — as regras estipuladas pela e para a linguagem.

Desse modo, Barros consegue problematizar a noção de real, ao pôr em confronto ontológico o mundo real e aquele por ele criado, num mesmo plano de igualdade. Assim, “a borboleta morre verde em seu olho sujo de pedra” (AA, 208); homem e lagartixa igualam-se: “Apenas me debatia contudo quanto a lagartixa/de rabo cortado” (AA, 207).

Questiona, portanto, a construção da idéia de um mundo real estático, igualando-o a um camaleão, já que ambos sofrem do mesmo processo de constante metamorfose: “camaleão finge que é ele” (AA, 208). Mas como o camaleão pode fingir que é camaleão, se ele sempre está mudando?

O poeta imita o camaleão ao mimetizar outros seres. Sua faculdade mimética assume, concomitantemente, direções diversas. No seu mundo, a perda de uma identidade é substituída por outra, e esta, por sua vez, também se vê substituída: “O sapo é nuvem neste invento” e traz “no rosto memória de peixe” (AA, 209). Nesse mundo, ao invés de uma identidade específica para cada ser determinado, tem-se uma identidade globalizante, aleatória, configurando um mimetismo radical.

Manoel de Barros constrói um mundo não centrado no homem, à maneira de Octavio Paz, que encena o ir ao encontro do outro ser que procura se despojar de todo rastro humano. Esse mundo é construído a partir de algo que o poeta não é, pois “a gente é cria de frases” (AA, 211).

O poeta, através da sua linguagem, experimenta uma linguagem corporal, enchendo sua boca não apenas de palavras-coisas, mas de seres vivos. No oco das palavras, ele encontra plenitude:

*Apartir do inominado
eco insignificante
é que eu canto (AA, 214)*

*Depende a criatura para ter grandeza de sua
infinita desertão.*

[...]

*Alegria é apanhar caracóis nas paredes bichadas
Coisa que não faz nome para explicar
Como a luz que vegeta na roupa do pássaro (AA, 211).*

Dessa forma, o poeta logra nomear o inomeado, fazendo com que sua linguagem apresente novos sentidos. Barros “propõe uma linguagem em que o sentido normal das palavras não faz bem (...) [pois num mundo] de contínuas metamorfoses, a linguagem (...) deverá também acompanhar esse processo”¹⁷.

Isso explica a riqueza de imagens, a voluptuosidade e as cores de sua poética, cuja linguagem está fortemente relacionada com os sentidos e adaptada às metamorfoses do seu mundo poético. A linguagem convencional, aquela que se coloca dentro dos parâmetros conceituais e lógicos, não está apta para representar esse mundo. O próprio poeta afirma que, para entender sua poesia, há dois caminhos:

*(...) o da
sensibilidade que é o entendimento do corpo; e
o da inteligência que é o entendimento do
espírito
Eu escrevo como o corpo
Poesia não é para compreender; mas para
incorporar
Entender é parede; procure ser árvore. (AA, 212)*

No título “Glossário de transnomações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) — ou menos”, trava-se uma luta no próprio terreno da linguagem. A palavra surge aqui em seu estado de dicionário, embora seja desmentida (segundo a lógica da linguagem convencional) pela definição que veicula, inviabilizando uma análise racional do mundo que instaura. Por trás da palavra em estado de verbete, emerge uma série de não-sentidos que a libertam do seu sentido formal, transformando o “Glossário ...” num dicionário lírico.

Essa palavra revitalizada coloca em equilíbrio precário os seres que compartilham dessa criação, outorgando-lhes igualdade de condições. Assim, o inseto é percebido como pessoa e vice-versa, enquanto também a árvore e a pedra ganham o estatuto de indivíduo:

Lesmas, f
*Semente molhada de caracol que se arrasta sobre
as pedras, deixando um caminho de gosma
escrito como o corpo
Indivíduo que experimenta a lascívia do ínfimo
Aquele que viça de líquenes no jardim (AA, 215)*

Poeta,smef

*Indivíduo que enxerga semente germinar
e engole céu
Espécie de vasadouro para contradições
Sabiá com trevas
Sujeito inviável: aberto aos desentendimentos
como um rosto (AA, 216)*

Inseto,sm

*Indivíduo com propensão a escória
Pessoa que se adquire da umidade
Barata pela qual alguém se vê
Quem habita os próprios desvãos
Aquele a quem Deus gratificou com a sensualidade
(vide Dostoiévsky, Os Irmãos Karamazoff) (AA, 216)*

Árvore,sf

*Gente que despeta
Possessão de insetos
Aquilo que ensina de chão
Diz-se de alguém com resina e falena
Algumas pessoas em quem o desejo é capaz de
irromper sobre o lábio, como se fosse a raiz
de seu canto (AA, 217)*

O título desta parte do livro é bastante elucidativo em relação às transnomações, que exploram a faceta não utilitarista dos seres. O indivíduo que tende para a escória é útil à poesia de Barros, da mesma forma em que a lesma e o inseto são transnomeados em pessoa, encontrando a mesma preocupação que os outros autores citados anteriormente.

No verbete correspondente a “poeta”, este é definido como um “indivíduo que enxerga a semente germinar”, mas, paradoxalmente, “capaz de engolir o céu”. Duas imagens contrárias que se igualam: enxergar o pequeno, o ínfimo, contrasta com engolir o imensurável, a imensidão do céu.¹⁸ O contraste continua na caracterização do poeta como “um vasadouro para contradições” e “aberto para os desentendimentos”, o que traduz a incompreensão do próprio ser humano. Os desentendimentos, diga-se de passagem, acabam sendo encenados pelas próprias contradições dos termos e das imagens.

Os verbetes “poeta” e “inseto” são apresentados em oposição, e se acham transmutados nesse novo mundo. O poeta é um “sujeito inviável”, enquanto o inseto é definido como “indivíduo com propensão a escória” ou como “pessoa que se adquire da umidade”. Ocorre uma passagem em duplo sentido, em que o inseto se personifica e o poeta se animaliza. Mas esses estados não são permanentes: às vezes o poeta é inseto, noutras, o inseto é poeta; às vezes, eles não

são nem um nem outro, e sim árvore, água ou pedra. O poeta tem a faculdade de incorporar diversos seres, de ser muitos seres e, ao mesmo tempo, ser um na sua diferença.

O verbete “árvore” define “gente que despeta” e inspira uma interpretação que parece bastante promissora. Na sua constituição natural, a árvore perde suas folhas a cada temporada, para logo repetir o processo de floração. Estendendo essa metáfora ao indivíduo, o homem deve também se desprender do que lhe é característico, daquilo que faz dele um ser humano: a linguagem. Como ficam nuas as árvores sem folhas, o ser humano está nu sem a fala, e esquece, muitas vezes, que possui outras linguagens. A perda da linguagem convencional traz como compensação o entendimento de outros mundos. Daí a metamorfose, a imagem da boca que não diz nada, que não fala, que se volta para o chão, ávida de raiz.

Para o poeta, tanto as coisas quanto os animais têm boca, o que não desfaz o silêncio sempre presente e extensível a todos os seres. Assim, no seu mundo, a existência desses outros seres, inclusive no dicionário, fundamenta-se na constante transformação. E essa metamorfose só se dá com e pelo corpo, mas é expressa pela palavra.

Os títulos seguintes apresentam os nomes de “Exercícios cadoveos” e “Exercícios adjetivos”, voltando-se não só ao mundo criado pelo poeta, mas também à necessidade de exercitar a linguagem, de experimentá-la.

O primeiro trecho dos “Exercícios cadoveos” narra a história de Aniceto, uma das personagens criadas por Barros, com enorme queda para as coisas imprestáveis. Diferente das outras pessoas, ele destina seu tempo a fazer, a cada dia, coisas diferentes, escapando da armadilha da rotina. Aniceto é como os lagartos, que se “propaga no sol” e “se arruma por desvãos” (AA, 218). No seu mundo, vive em comunhão com os outros seres que compõem a natureza: lagartixas, marimbondos...

A seguir, Barros enumera “sete inutensílios de Aniceto”, os quais fazem necessária, no livro, a presença de uma nota de rodapé em que se explica sua origem: foram extraídos dentre os mitos Cadiuéus, narrados pelo antropólogo Darcy Ribeiro. Mantendo certa distância destes mitos, o poeta impregna-os com seu próprio estilo, tornando-os “cadoveos”.

Nos “Exercícios adjetivos”, a palavra-coisa volta a brincar na caneta do poeta. As palavras-

coisas são sacudidas, retiradas de seu lugar habitual. Assim, aparecem:

rolinhas casimiras

Rolas

pisam

amanhã

Lagartixas pastam

o sobrado

Um leque de peixe abana o rio

Meninos atrás de gralhas contra empiolhos de ceradós

Um lagarto de pernas areentas

medra na beira de um livro

Adeus rolinhas-casimiras (AA, 220-1).

Aqui as palavras são transferidas para outras dimensões. Vistas sinesteticamente, as lagartixas-palavras pastam como as vacas ou os cavalos, mas pastam ao sol das paredes do sobrado. Barros explora uma das características desses animais, sua resistência em permanecer sob o sol, vivenciando, mimetizando, compondo esta particularidade — em outras palavras, “lagartixando”.

Assim, o jogo poético produz sensações ambíguas: “disseminando no nível da linguagem, uma enxurrada de imagens apoiadas na sinestesia”¹⁹. A presença de sinestésias é um dos recursos dos quais o poeta se vale para transmitir os limites da linguagem, para animar os seres criados. Com isso, os sinais de percepção são transmutados, logrando-se “ver com o ouvido”, “escrever com o corpo” ou “escutar com a boca”.

Um outro exercício adjetivo apresenta a transubstanciação ocorrida entre animais e coisas, como é o caso dos caracóis e das paredes em “Os caramujos-flores”. Os caramujos formam parte da família dos caracóis que, segundo o poeta, “só saem de noite para passear”. Eles procuram paredes sujas, onde possam grudar ou pastar:

Não sabemos ao certo, aliás, se pastam eles

essas paredes

Ouse são por elas pastados (AA, 222)

Há um sentido de reciprocidade, de compensação de um pelo e com o outro, de troca, que tem por resultado o desabrochar como bestegos, usando uma terminologia do próprio poeta.

Paredes e caramujos se entendem por devaneios

difícil imaginar uma devoração mútua

Antes diria que usam de uma transubstanciação:

paredes emprestam seus musgos aos caramujos-flores

E os caramujos-flores à parede sua gosma
Assim desabrocham como os bestegos (AA, 222).

Não se trata de um devorar o outro, mas de comungar de uma intimidade a ambos benéfica. Todos estão em comunhão, os seres e o poeta. Nesse processo de troca, a palavra do poeta também se constitui em transubstanciação, detendo o poder alquímico de imprimir reciprocidade. Ele incorpora o ser dos caramujos, das formigas, das aranhas: “a aranha que urde sua doce alfombra/ nas orvalhadas vaginas das violetas” (AA, 221).

A última parte do livro, “Arranjos para assobio”, continua com os exercícios palavrísticos. O primeiro consiste em retirar o significado convencional de *sujeito*, que lhe atribui papel preponderante no conhecimento. A noção que o poeta tem de sujeito é a de uma “voz de chão podre” que “tocava a fome a 12 bocas” (AA, 223). Sujeito é aquele ser que impregna, que corporaliza o ser imprestável do chão, que “posava de esterco/ para 13 adjetivos familiares” (AA, 223).

Também “O pulo” serve de pretexto para exercitar a palavra. Neste poemeto, aparece novamente a imagem do silêncio, que traz ressonância com os outros fragmentos já analisados:

Estrela foise arrastando no chão de um sapo

sapoficou tesos de flor!

epulo o silêncio (AA, 223).

É nesse silêncio que se produz a docilidade da palavra transgredida, que se pode perscrutar a linguagem que revela o ser, que ocorre, enfim, o encontro com o outro. No estado silencioso da vigília, cada coisa, cada animal, torna-se ser a sua maneira. A palavra rende-se, entrega-se ao poeta para que ele a verbalize na sua linguagem inaugural.

Dessa forma, sinesteticamente, tanto a estrela quanto o sapo constituem-se seres na medida em que se encontram: a estrela abandona sua esfera celestial e ganha qualidade terrena, arrastando-se de encontro ao sapo; este, apresentando uma imobilidade que não lhe é peculiar, vê-se fecundado pelo encontro enraizando-se no chão feito flor.

No chão, Manoel de Barros encontra os arquissemas presentes em toda a sua obra: o sapo, a lesma, a rã, a água, a pedra, o caracol, o musgo. Nas suas “Conversas por escrito”, entrevistas dadas a diferentes jornais do País, ele explica o que são esses arquissemas: “palavras logradas dos nossos

armazenamentos ancestrais, e, que ao fim norteiam o sentido de nossa escrita. Arqui, derivado do grego *archos*, é aquele que comanda. Essas palavras-chaves, portanto, orientam os nossos descaminhos²⁰. Seus “arquissemas são da escória mais pura (...). Exceto boca. Boca é uma greta que tem raiz no chão”²¹.

O chão tem uma importância fundamental na construção de uma atmosfera alquímica na poesia de Barros, pois ele deixa permeabilizar o seu “estorvo”, o seu “trevo” e a sua “corcova” (224). Essa atmosfera alquímica está indissoluvelmente ligada à figura do arcano, que carrega a conotação de mistério e de algo secreto, de um conhecimento que nem todos possuem.

De uma forma mais ampla, é a natureza mesma “a fonte primordial”. Diz o poeta: “A natureza é uma força que inunda como os desertos. Que me enche de flores, calores, insetos — me entorpece até a paradesa total dos reatores” (AA, 213).

Para Barros, a natureza não é aquela que se contempla, mas aquela na qual há uma comunhão do ente com o ser. E para reconhecer os entes é preciso sê-los. Sendo esses seres, o poeta cria um universo próprio, onde o sentido é sustentado por uma linguagem imagética a ele inerente. Aprende a conhecer pela modalidade das coisas, dos seres, mediante infusões, pelas aderências, propondo uma nova epistemologia. O resultado disso é a criação de outros mundos verbais, integrantes do projeto poético traçado pelo poeta que vai se aprimorando a cada fase.

Na criação desses mundos nada é definitivo, pois há uma constante transformação, uma perene metamorfose: “a materialidade das coisas incorpora tanto o seu vir-a-ser, como o deixado-de-ser, situando-as num espaço *entre*, o que elimina a existência de seres únicos, já que qualquer um foi ou será outro”²².

Esse processo contínuo de metamorfose pressupõe uma ruptura com o tempo linear criado pelo ser humano. No mundo de Barros, a noção de tempo é apagada, e todos os seres experimentam um tempo circular. Sem exceção alguma, eles nascem, vivem e morrem, transformando-se continuamente. São as próprias palavras do poeta que servem como apoio: “como escrevia Van Gogh a seu irmão Theo — eu preciso de desreinar também. Preciso de ser de outros reinos: o da água, o das pedras, o do sapo”²³.

Para que o poeta ingressasse nesses reinos secretos, que são vedados para alguns, ele precisa

abandonar o lugar de dominação do ser humano, colocar-se no mesmo plano das coisas e dos outros animais, submeter-se a uma organização que rege igualmente todos os seres, incorporar esses outros reinos por meio de infusões, de aderências. Depois de incorporá-los, o poeta-mediador traz ao nosso mundo esse novo universo alquimicamente verbalizado.

Ao contorcer a palavra para exprimir o ser, a obra de Manoel de Barros consegue extrapolar o rótulo de poesia regionalista, apesar de prender-se às características físicas de um determinado espaço geográfico — o pantanal. O poeta não apenas fala da natureza do pantanal, mas das carências do ser humano, da possibilidade impensada de encontro com outros seres, valorizando outras formas de percepção do mundo.

Conclusões

No desenvolvimento deste artigo notou-se uma inquietude com o que diz respeito à questão do ser na literatura a partir da figura do animal. No entanto, cabe observar que os animais de Manoel de Barros são dotados de características especiais: são animais pequenos, estão quase colados ao chão, são ancestrais e, sobretudo, silenciosos.

O pequeno produz uma distorção da percepção. O olhar para o pequeno implica uma inversão de perspectiva, na qual o pequeno não pode ser contemplado em seu conjunto. Na contemplação é preciso observar com mais atenção o detalhe. No pequeno, os valores se engrandecem, se enriquecem chegando à concretização de um mundo novo que, como todos, possui atributos de grandeza.

No ancestral, o ser projeta seu futuro, pois para chegar ao ser não é suficiente projetar-se para fora, mas também um projetar-se para dentro. Metaforicamente, é ser como a árvore que, à medida que cresce para o alto também suas raízes se disseminam por dentro. Elas se expandem de dentro da terra. O homem deve ensimesmar-se, na procura do originário, carregando não apenas os “eus” relativos aos seres humanos, mas também dos outros seres que também fora, sem diferenciação.

No caso do silêncio, Manoel de Barros nos mostra que é um silêncio vivo, que faz parte desses animais. No encontro com esses seres, o silêncio presentifica-se. Embora esse silêncio seja e é anterior à palavra, é um silêncio que fala, que diz

algo, pois está cheio de signos e, desses silêncios, surge não só imagens poéticas, mas também emerge a essência do ser.

Os animais rastejantes de Manoel de Barros são também antigos, silenciosos, deslizando não apenas no chão mas também nas paredes, como fazem as lesmas ou os caracóis, deixando seu rastro nas veredas ou nos muros.

Em contraste com a pequenez destes animais, pode-se notar que quanto aos animais maiores, isto é, o gato, o cão, o cavalo, o porco, o tigre etc, existe uma clara relação de reciprocidade com o homem. Há sempre a possibilidade de intercâmbio entre os mundos do homem e dos animais de porte maior, uma vez que no contato destes seres evidencia-se algum tipo de resposta clara e explícita, seja uma carícia ou uma agressão.

Mas como fica a relação de reciprocidade com seres como a barata, a lesma, o caracol, na qual há um profundo silêncio? Qual é a resposta que deles surge? Embora o ser humano não receba uma resposta evidente destes animais, nota-se, contudo, que ele não só afeta mas também é afetado por eles. À medida em que os termos de comunicação entre o homem e os seres animais transformam-se, alteram-se as condições do seu encontro. Somente sob estas condições o ser animal pode ser visto como o outro.

Na resposta pelo outro surge a perspectiva ontológica como subsídio para entender o ser. Assim como Heidegger direciona sua preocupação para o ser de um ponto de vista filosófico e abstrato, Manoel de Barros o faz do ponto de vista literário. Ele desenvolve a temática do ser a partir destes seres animais e de seus próprios modos de ser, isto é, mimetizando-os e entrando “literariamente” em seus corpos.

É importante enfatizar que este processo mimético se fundamenta na capacidade de transposição do homem, o qual deve despojar-se da sua condição de humanidade para vivenciar a condição do outro. No caso do poeta Manoel de Barros, verifica-se uma total comunhão entre ele e os habitantes do mundo que criou. Não há vestígios de aspectos humanos, percebendo-se uma metamorfose total.

Não obstante, esta experiência de transformação aponta para muito além do alcance da linguagem e de suas limitações, gerando, desta sorte, uma série de impasses. Na tentativa de aproximar-se tanto quanto possível do mistério que envolve esta metamorfose, observa-se a recorrência de outros recursos como: a faculdade

mimética; a linguagem corporal; a linguagem imagética liberando a própria linguagem de seu automatismo.

Em relação à faculdade mimética e à corporalidade alcançada, Barros consagra o encontro com o outro. Na incorporação de um no outro entra-se num mundo novo, um mundo imaginado pelo poeta. E a entrada nesse mundo se dá por meio “das infusões, das aderências, das incrustações”. O poeta, despojando-se de todo entendimento racional do ser humano, de toda característica humana, vivencia esse mundo. A vivência das coisas e dos seres é *sendo* cada um deles. Sendo caramujo, sendo árvore. Ele experimenta uma transformação não apenas num ser animal mas também em outros seres que não fazem parte do reino animal.

Desta forma, o poeta, por meio da incorporação, revela sua capacidade mimética, assemelhando-se a estes seres na tentativa de alcançar uma nova dimensão para transcendê-los, o que provoca, por outro lado, uma perda de identidade para ter acesso a múltiplas identidades, todas elas reversíveis, conseguindo chegar a outra compreensão do ser. Assim, a metamorfose mediada pela palavra viabiliza dentro de certos limites esse outro entendimento.

Por isto a linguagem corporal contribui para a obtenção deste encontro. No ingresso neste mundo novo regido por uma outra forma de entender, os sentidos tem um papel importante.

Do mesmo modo destaca-se a singularidade da linguagem imagética. Sob o imenso guarda-chuva formado pelo silêncio, agrupam-se as imagens do ilimitado, do nada, da profundidade. Este movimento que entrelaça a linguagem e o silêncio, o limitado e o ilimitado, o ser e o não-ser, o superficial e o profundo origina o tecido da imagem poética, revestindo-a de um valor ontológico. Esta construção imagética permite vislumbrar nas entranhas do ser a ambigüidade de sua existência. O mundo imaginado por Barros se contrapõe ao mundo real. Um exemplo disto está no intercâmbio entre os estatutos de inseto e de poeta.

Recuperando-se a ambigüidade da linguagem, recuperando-se a ambigüidade da condição humana, alteram-se as perspectivas de realizações do ser. O ser perde sua definição e seu contorno fixo, tornando-se algo em constante construção, com contornos que formam e deformam-se infinitamente. Uma vez que a linguagem é um traço imprescindível para a

constituição daquilo que se denomina humanidade, faz-se necessário romper com a arbitrariedade e convencionalismos da linguagem cotidiana, para que o olhar seja deslocado do seu eixo antropocêntrico.

Com isto, o poeta estabelece um outro entendimento acerca do ser, pois nessa postura, o homem já não ocuparia um lugar privilegiado. Nessa perspectiva nota-se, portanto, que tanto o homem quanto o animal seriam vistos simplesmente como seres, sem carregar seus próprios adjetivos: animal e humano.

Notas

Versão modificada de parte da dissertação de mestrado *Conversa entre seres: uma aproximação ao bestiário latino-americano*, orientada pelo prof. Henryk Siewierski e aprovada em 1996, na Universidade de Brasília.

¹ BACHELARD, Gaston - *Poética do espaço*. Trad. de Antonio de Pauda Danesi. S. Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 7.

² PAZ, Octavio - *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 100.

³ DELEUZE, Gilles - "Ethology: Spinoza and us", em *Incorporations*. New York: Zone Editors, 1992, p. 625.

⁴ ARISTÓTELES - *Poética*. Trad. de Francisco de P. Samaranch. Madrid: Aguilar, 1986, p. 1112.

⁵ Id., p. 1107.

⁶ AUERBACH, Erich - *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.

⁷ TAUSSIG, Michael - *Mimesis and alterity*. New York:

Routledge, 1993.

⁸ Id., p. xiii.

⁹ Id., p. 2.

¹⁰ BENJAMIN, Walter - "A doutrina das semelhanças", em *Obra escolhidas: magia e técnica, arte e política*. S. Paulo: Brasiliense, 1993, pp. 108-9.

¹¹ LIMA, Luiz Costa - *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980, p. 70.

¹² BARROS, Manoel de - *Arranjos para assobio*, em *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. Utilizarei a sigla AA para referir-me a esta obra.

¹³ MÜLLER, Adalberto Júnior - *O transfazedor (a poesia de Manoel de Barros)*. Texto inédito.

¹⁴ HEIDEGGER, Martin. *Cartas sobre o humanismo*. Lisboa: Guimaraes Editores, 1987, p. 33.

¹⁵ CASTRO, Afonso de. *A poética de Manoel de Barros*. Dissertação de mestrado. Brasília: Instituto de Letras, Universidade de Brasília, 1991, p. 110.

¹⁶ Id., p. 111.

¹⁷ Id., p. 120.

¹⁸ A propósito, Gaston Bachelard aborda brilhantemente a imagem do pequeno: "O minúsculo, porta estreita por excelência, abre um mundo. O pormenor de uma coisa pode ser o signo de um mundo novo, que, como todos os mundos, contém os atributos de grandeza" (*op. cit.*, p. 165).

¹⁹ WALDMAN, Berta. "A poesia ao rés do chão", introdução a BARROS, *op. cit.*, p. 22.

²⁰ BARROS, Manoel de - "Conversas por escrito", em *op. cit.*, p. 327.

²¹ Id., p. 328.

²² WALDMAN, *op. cit.*, p. 16.

²³ BARROS, Manoel de - "Conversas por escrito", *cit.*, p. 333.