



HAICAIS EM MANOEL DE BARROS

Prof^a Dr^a Nery Reiner¹

<http://lattes.cnpq.br/9149721813846128>

RESUMO – O objetivo deste artigo, voltado para a criação poética de Manoel de Barros, é focalizar o conceito da obra de arte como jogo. Escolhemos Manoel de Barros, porque o lúdico, a brincadeira e o humor estão sempre presentes em sua obra. A escolha dos dados, o encaixe de palavras escolhidas a dedo, no eixo paradigmático, formam um caleidoscópio, mostrando novas estruturas, deixando explícito o desejo de brincar com os elementos linguísticos e da natureza. Para este trabalho, escolhemos, para análise, pequenos poemas semelhantes aos *haicais* japoneses e outros menores ainda, com dois ou até um verso apenas. Contaremos, nesta pesquisa, com a ajuda de teóricos como Johan Huizinga, Ezra Pound, Octavio Paz, Lévi-Strauss, Olga Savary e Alfredo Bosi.

PALAVRAS-CHAVE – haicais, Manoel de Barros, Bashô

79

ABSTRACT – The objective of our work regarding Manoel de Barros' poetic creation is focusing on the concept of the artwork as a game. We chose Manoel de Barros, due to the playful, playfulness and humor that are always present in his work. The choice of data, fitting hand-picked words, the paradigmatic axis, forming a kaleidoscope and showing new structures show the explicit desire to play with linguistic as well as nature elements. We have chosen for analysis, short poems similar to Japanese *haiku* and others smaller, some with two or even one verse only. In our research, we are based on theorists such as Johan Huizinga, Ezra Pound, Octavio Paz, Lévi-Strauss, Olga Savary e Alfredo Bosi .

KEYWORDS – haiku, Manoel de Barros, Bashô

Introdução

Autorretrato falado

Venho de Cuiabá garimpo e de ruelas entortadas.
Meu pai teve uma venda de bananas no Beco da

¹ Mestre e Doutora em Letras, área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, FFLCH, USP. É professora de Teoria Literária, Literatura Brasileira e Literatura Infanto-Juvenil, na Faculdade de Letras da UNISA, Campus II.



Marinha, onde nasci.
Me criei no Pantanal de Corumbá, entre bichos do
chão, pessoas humildes, aves, árvores e rios.
Aprecio de viver em lugares decadentes por gosto de estar
entre pedras e lagartos.
BARROS, 1994, p.107

A ideia da arte como jogo apareceu, primeiramente, em Kant (apud Bosi, 1991), na obra **Crítica do juízo**, quando foi apresentada como uma atividade desinteressada, embora sujeita às limitações humanas. Mas, foi Johan Huizinga (1971), em **Homo ludens**, quem deu grande importância aos fatores estruturais comuns à arte e ao jogo: múltiplos arranjos dos mesmos elementos, simetria nas composições, presença do acaso dentro de uma ordem prefixada, espaço e tempo imaginários, ficando, portanto, espaço e tempo reais suspensos, lógica imanente ao processo de expressão, mais seriedade e paixão.

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

80

Lévi-Strauss (1976), em **Pensamento Selvagem**, comparou o pensamento artístico ao pensamento selvagem: os dois valem-se da técnica de “bricolagem”, arranjo de materiais disponíveis para formar um novo significado. Essa noção vem reforçar a concepção da arte como jogo e recombinação dos dados perceptivos. A origem dos dados é menos importante que sua organização.

No Prefácio de **Homo ludens**, Huizinga diz que em época mais remota, o homem recebeu a designação de *Homo sapiens*; mais tarde, *Homo faber*; e, agora, o autor nomeia nossa espécie de *Homo ludens*. O homem também gosta de brincar, de jogar.

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

A linguagem, esse primeiro e supremo instrumento que o homem forjou para se comunicar, não passa de um jogo, afirma Huizinga (1971). O homem brinca com essa extraordinária faculdade de comunicação designando, nomeando e definindo os seres da realidade. Assim, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado da realidade.



No fato de excitar, fascinar, provocar alegria e prazer está a própria essência do jogo. Não há nada mais prazeroso que brincar com imagens, com símbolos linguísticos e criar um poema.

Tendo como base o conceito da obra de arte como jogo e concordando que a poesia tem função lúdica, escolhemos alguns poemas de Manoel de Barros para análise. Sua criação poética está no plano semelhante ao da criança, na região do sonho e do riso. Por exemplo, na obra **Gramática expositiva do chão** (1996, p. 129), encontramos o seguinte poema de apenas um verso: “Vi um pato andando na árvore.”

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

Na expressão “pato andando na árvore”, Manoel de Barros brinca com a construção sintática, usando o verbo andar em vez de voar. Esta imagem visual de um pato andando em árvore lembra-nos o realismo mágico de Lewis Carrol (1995), em **Alice no país das maravilhas**. O autor inglês também usa e abusa do lúdico, brincando com palavras, com construções sintáticas, com associações inusitadas, jogando com o *non sense*, com o humor, chegando ao surrealismo.

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

O que é poesia?

Nosso objeto de estudo é a poesia, especificamente, as criações poéticas de Manoel de Barros. E que é poesia? Octavio Paz (1982, p. 15) diz o seguinte:

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero [...]. Obediência às regras; criação de outras. Loucura, êxtase, logos. Regresso à infância, coito, nostalgia do paraíso, do inferno, do limbo. [...]



O poema é um caracol onde ressoa a música do mundo, e métricas e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal.

Pela definição de Octavio Paz, notamos que poesia é arte revolucionária, que pode transformar o mundo. Obediência às regras e criação de outras. Para Ezra Pound (2001, p. 40), é a mais condensada forma de expressão verbal, capaz de dizer o máximo de significado com o menor número de palavras possível. Para Pound (p. 53), podemos encontrar três modalidades de poesia:

1. *Melopeia*: aquela em que as palavras são impregnadas de uma propriedade musical (som, ritmo), que orienta o seu significado, como em Homero e nos poetas provençais, nos trovadores.
2. *Fanopeia*: um lance de imagens sobre a imaginação visual. Os chineses atingiram o máximo de fanopeia, devido à natureza do ideograma.
3. *Logopeia*: “A dança do intelecto entre as palavras” (p. 54). Esta “dança” realiza-se no domínio específico das manifestações verbais, não aparecendo em música ou em plástica.

Voltando a falar sobre Manoel de Barros, pesquisaremos qual ou quais as modalidades mais presentes em sua criação poética. O poeta pantaneiro mostra total liberdade, em relação à linguagem, não só temática, como também presente nas próprias construções sintáticas, nos neologismos, na ousadia ao desrespeitar as regras gramaticais. O menino que ainda é, brinca com as palavras, usando inesperadas construções sintáticas, causando surpresa ao leitor.

O menino Manoel

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

Cresceu no Pantanal entre bichos do chão, pessoas humildes, aves, árvores e rios, olhando formigas, gravetos, ciscos, embriagado pelo perfume das flores. O autor afirma, em sua obra **Livro das Pré-Coisas** (1985, p. 13), gostar de misturar “o verdor primal das águas com vozes civilizadas. [...] Os homens desse lugar são uma continuação das / águas”.

Na mesma obra, diz: “No Pantanal ninguém pode passar régua”, principalmente quando chove. “A régua é existidura de limite. E o Pantanal não tem limites”. (p. 29) É de lá, do meio das terras encharcadas que o poeta extrai a matéria prima de sua poesia.



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

Em meio à dura disciplina do Colégio, que cerceava sua liberdade, desenvolveu uma rebeldia contra as ordens que lhe eram impostas, e esta se irradiou para outros campos da consciência. Queria ser pássaro. Voar e, na Ilha Linguística, violar os rígidos limites gramaticais. Ainda adolescente, entra em contato com a poesia de Oswald de Andrade, de Arthur Rimbaud que lhe mostram o caminho da rebeldia que tanto queria.

Manoel de Barros pertence ao Pós-Modernismo Brasileiro. Herdou características do Modernismo iniciado com a Semana de Arte Moderna, em 1922, realizada em São Paulo, com Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Villa Lobos, na música, Tarsila do Amaral e Anita Malfatti. Tem, em suas raízes, também, as vozes de Drummond, de Cecília Meireles, de Murilo Mendes, de Jorge Amado, de Graciliano Ramos que surgiram depois. Finalmente, Guimarães Rosa e Clarice Lispector instaurando o Pós-Modernismo, influenciam profundamente o poeta pantaneiro.

83

Em um poema de sua obra **O livro das ignoranças** (1994, p. 89), Manoel de Barros confessa o grande prazer que sentia ao ler as doenças das frases:

VI

Descobri aos 13 anos que o que me dava prazer
nas leituras não era a beleza das frases, mas a doença delas.
Comuniquei ao Padre Ezequiel, meu Preceptor,
esse gosto esquisito.
[...]

(O Padre, então, disse:)

Veja que bugre só pega por desvios, não anda em estradas –
Pois é nos desvios que encontra as melhores surpresas
e os ariticuns maduros.
Há apenas saber errar bem o seu idioma.
Esse Padre Ezequiel foi o meu primeiro professor de agramática.



Entrando por desvios, Manoel de Barros oferece ao leitor muitos arituncuns maduros. Entre esses frutos, há alguns poemas onde o humor e o ludismo estão presentes. São pequenos poemas semelhantes aos *haicais* japoneses.

Que é um haicai?

O haicai japonês é um exemplo de poema lúdico, um jogo. É um jogo cheio de humor e beleza. O poema japonês não se preocupa com rimas nem com a versificação acentual. Seu principal recurso é a medida silábica. Além disso, explica Octavio Paz (apud Savary, 1980), o japonês é uma língua rica em onomatopéias, aliterações e jogos de palavras, formando combinações insólitas de sons.

O haicai nasceu de uma forma clássica de poema japonês chamada *waka* ou *tanka* de 31 sílabas divididas em duas estrofes:

- a) a 1ª estrofe com três versos com 5, 7 e 5 sílabas;
- b) a 2ª estrofe de dois versos, ambos com 7 sílabas.

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

Com o passar do tempo, os poetas começaram a escrever séries inteiras ligadas, tenuamente, ao tema das estações. Essas séries eram chamadas de *renga* ou *renku*. Depois de muitos anos, o gênero leve, cômico ou epigramático foi chamado de *renga hai-kai* e o poema inicial, *hokku*. Bashô, grande poeta japonês, praticou com seus discípulos e amigos, a arte do *renga hai-kai* ou cadeia de poemas, antecipando assim, a criação poética coletiva proposta pelo surrealismo.

O poema solto de 5, 7 e 5 sílabas, formado pela 1ª estrofe do *renga hai-kai*, começou a ser chamado de *hai-kai*. Bashô não inventou, nem alterou esta forma, porém alterou seu sentido. No seu tempo, poesia era sinônimo de passatempo, divertimento. Ele juntou o cômico, o epigrama, o lúdico, o jogo da sociedade já existente e iniciou a busca do **instante poético**.

O *hai-kai* converte-se, então, numa anotação rápida, recriação de um momento privilegiado: exclamação poética, caligrafia, pintura, meditação, tudo junto. O *hai-kai* de Bashô é um exercício espiritual. A filosofia do zen-budismo reaparece em Bashô como a reconquista do instante, segundo Octavio Paz (apud Savary, 1980).



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

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

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

Este haikai de Bashô já sofreu inúmeras traduções. Aqui, apresentamos a de Octavio Paz (p. 23):

Sobre o tanque morto
um ruído de rã
submergindo

Temos aqui uma enunciação de fatos:

o tanque
o salto da rã
o ruído da água

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

No primeiro verso, há o elemento passivo: o tanque morto e seu silêncio; no segundo, a surpresa do salto da rã que rompe a quietude

Do encontro dessas duas realidades brota a iluminação poética. Esta se dá, quando o silêncio inicial e a quietude voltam, só que carregados de significação. Nossa consciência precisa expandir-se em ondas sucessivas de associações, como os círculos concêntricos formados na superfície das águas. “O *hai-kai* é um mundo de ressonâncias, ecos e correspondências”, segundo Octavio Paz (p.11).



Podemos apreciar um outro haicai de Bashô, na obra de Savary (1980, p.25):

O mar já escuro
os gritos dos patos
apenas brancos

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

Haicais em Manoel de Barros

Manoel de Barros, o Bashô do Pós-Modernismo, também tem seus haicais. Em **Matéria de poesia** (2001, p. 51), por exemplo, encontramos pequenas joias, cápsulas poéticas, mostrando seus momentos contemplativos sobre a realidade, captando um momento mágico.

Haicai 1

Matéria

O osso da ostra
A noite da ostra
Eis um material de poesia

Se considerarmos:

Ossos da ostra = concha;

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

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

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

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



Eis um material de poesia = metalinguagem

Dois níveis se entrelaçam: o mundo terrestre, onde repousa a água marinha, e o mundo celeste, a noite, representando o movimento de rotação da terra em volta do sol. Por meio da metalinguagem, o poeta está sempre alertando ao leitor, que qualquer coisa serve como material para a poesia: um pequeno animal, um instante do ser. Basta uma fração de segundos para que o poeta olhe o objeto, forme a imagem em seu cérebro e, em seguida, realize a criação poética.

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

Haicai 2

Pássaro

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

87

Neste haicai, da mesma obra, **Matéria de poesia** (p. 53), o pássaro, senhor absoluto dos ares, olha para baixo, vê rios e mariposas banhadas pelo sol, ou melhor, emprenhados de sol. O vocábulo **emprenhado** causa surpresa ao leitor. O verbo **emprenhar** significa tornar prenhe, mulher ou outra fêmea, conceber, engravidar. Esse movimento das palavras, bailando alucinadamente, ocupando um lugar desconhecido no uso corrente da língua, torna a obra de Manoel de Barros repleta de surpresas e construções sintáticas inusitadas. Então, rios e mariposas, água e ser animal tornaram-se prenhes de sol.

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

Temos aqui o mundo terrestre, representado pelo elemento água e o mundo celeste: ar e sol. O pássaro e a mariposa ocupam, ao mesmo tempo, o nível terrestre e celeste. Seres alados saem da terra e ganham o mundo celeste, voando livremente.



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

Haicai 3

Matéria

O pente e o vento
Resíduos do mar
Pétalas de peixes

Neste poema de Barros (p.55), duas realidades desconexas, à primeira vista: pente e vento. Aparecem o mar e seus resíduos trazidos pelas águas ou vento. Entre os resíduos: o pente e as pétalas dos peixes. O vento nos dá a ideia de movimento, não só das águas, como da areia e dos detritos.

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

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

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

Na obra **Concerto a céu aberto para solos de ave** (1998, p. 15), encontramos esse poema:

Haicai 4

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

O sapo, animal considerado feio e repugnante, surge, com frequência, nos poemas de Manoel de Barros. Em textos poéticos, aparece a partir do Modernismo, onde o feio também tem espaço. Na Semana de Arte Moderna causou polêmica o poema *Os Sapos*, de Manuel Bandeira. Vejamos um fragmento:



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

Em ronco que aterra,
Berra o sapo-boi:
“Meu pai foi à guerra!”
“Não foi!” – “Foi!” – “Não foi!”.
O sapo-tanoeiro,
Parnasiano aguado,
Diz: - “Meu cancionero
É bem martelado.
[...] (BANDEIRA, 1986, p.24)

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

Voltando ao poema de Manoel de Barros:

89

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

De início, temos duas antíteses: “No olho dourado dos sapos a primazia é das flores”: claro/escuro e belo/feio. O sapo de pele escura tem olhos dourados (de ouro), de luz. O sapo feio, de pele enrugada procura o belo: as flores. Em seguida, no último verso, o poeta acrescenta: “Eles têm condão para hortênsias”. O sapo, por meio da metonímia, olhos dourados, procura o azul das hortênsias que é um arbusto ornamental com flores azuis, porém há as brancas e rosadas.

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

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



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

Na mesma obra, **Concerto a céu aberto para solos de ave**, (p.18), encontramos mais um micropoema:

Haicai 5

Afundo um pouco o rio com os meus sapatos.
Desperto um som de raízes com isso
A altura do som é quase azul.

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

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

Cápsulas poéticas

Manoel de Barros não se contenta em escrever haicai poemas de três versos. Não. É exímio em poemas ainda menores, de dois ou um verso apenas, condensando, num mínimo possível de palavras, o máximo de significado. Ainda, na obra anterior (p.21), encontramos essas cápsulas poéticas:

Vi um incêndio de girassóis na alma de uma
lesma

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



nome da flor, mas, também, na atração pelo referido astro, demonstrado através de seu movimento diário.

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

O poeta, lançando mão do lúdico e do *non sense*, brinca com o leitor, colocando lado a lado coisas tão opostas: um incêndio de girassóis² e “alma de uma lesma³”. Há, portanto, as oposições:

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

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

Manoel de Barros ama o sol, a luz, os girassóis e cria mais um micropoema sobre a flor amarela:

O girassol tem dom de auroras.

Neste poema de apenas um verso, Barros (1998, p.58), continua usando a arte poética como um jogo, uma brincadeira com o leitor. A aurora é o nascer do dia. É, quando o sol, antes

² Girassol: planta ornamental, da família das compostas (*Helianthus annuus*), com flores de corola amarelo-laranja com miolo escuro.

³ Lesma: molusco de concha muito reduzida e oculta sob o manto ou desprovidos de conchas. Vive em lugares úmidos e alimenta-se exclusivamente de vegetais.



de aparecer no horizonte, tingindo o céu de várias cores. Aos poucos, o dia surge, mostrando a bola de fogo no horizonte, elevando-se.

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

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

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

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

Segundo Lassaingne (1975), Van Gogh escolhe o fogo do sol a pique e sua luz semelhante a um braseiro. Os sinais de fogo são impressos com um toque quente, em cores vermelhas, em tons de laranja e, principalmente, em amarelo. Sua flor preferida, o girassol, busca avidamente virar seu disco açafraão em direção ao astro-rei.

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

No **Livro das ignoranças**, (p.17), nos vem à mente o quadro *Vasos com girassóis*, do pintor holandês, ao lermos este micropoema de Manoel de Barros:

Um girassol se apropriou de Deus: foi em Van Gogh.

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

Em **Concerto a céu aberto para solos de ave** (p. 51), estão estes minipoemas de apenas um verso:

Melhor para entardecer é encostar em árvore.



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

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

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

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

Continuando a brincar com as palavras, na obra citada acima, Manoel de Barros (1998, p. 52), diz o seguinte:

De noite há uma flor que corrige os insetos.

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

Temos aqui, **Fanopéia** e **Logopéia**, novamente. E como é, quando o poeta começa a sonhar como se fosse glicínia? Veremos abaixo, em um de seus micropoemas (1998, p. 18):

Agora estou sonhando de glicínias



A glicínia é uma trepadeira ornamental, originária da China, cujas flores, em cacho, têm a corola de um tom azul-pálido, ou, com menor frequência, rosa-claro ou branco. No micropoema, a tal ponto é a identificação homem/vegetal, que o sujeito lírico veste-se, mimetiza-se de glicínia. Passa a ser a própria flor. Através da personificação, sonha como flores de pétalas azuis. Como é esse sonhar? Leve, leve, leve. Perfumado. Um passear por jardins, visitando outras flores de diferentes famílias, cores, perfume. Conversar com abelhas, borboletas, umedecer as pétalas de orvalho, respirar a noite, mergulhar nas folhas e, no amanhecer, banhar-se de aurora.

E o que é tédio de verbena? Vejamos a resposta em outro minipoema de Manoel de Barros (1998, p. 18):

Desceu um tédio de verbena em mim

Em primeiro lugar, o que é verbena? Segundo Ferreira (1986), é uma planta, família das verbenáceas, flores, às vezes, azuis, perfumadas e com a qual se prepara um licor. Vemos que a verbena pode transformar-se em licor, bebida doce, perfumada, que embriaga. Além disso, as flores são azuis. Da cor do céu. Mas, de vez em quando, como os deuses mitológicos da Grécia, elas se enfurecem ou têm tédio. Com tédio, a vida perde o significado. As coisas ficam sem cor, cinzas ou nubladas.

No mini poema, o sujeito lírico, identificado com o vegetal, mimetiza-se em verbena, sentindo até suas emoções, através da metáfora, da personificação.

Conclusão

Vimos, nas análises dos poemas, que, para Manoel de Barros, tudo serve como material de poesia: concha, ostra, osso, o feio, o repugnante, como o sapo, a lesma, o belo como o girassol, a glicínia e tudo isso dançando numa ciranda encantada. Manoel de Barros, o menino Manoel, gosta até hoje de brincar. E mistura termos criando novas ordens sintáticas que só um poeta da Pós-Modernidade poderia realizar. Usa a arte poética como um jogo e o faz com maestria. Usa a personificação, quando o eu lírico se vê como glicínia, ou sentindo um tédio de verbena ou quando a flor corrige os insetos. Lança mão do lúdico e do *non sense*. Brinca com o leitor, colocando lado a lado coisas tão opostas como um **incêndio de girassóis** e **alma de uma**



lesma, luz e escuridão, o belo e o repugnante, oposições tão frequentes no Barroco. Essas oposições barrocas encontram reforço e vida nova na obra do poeta pantaneiro.

No início do trabalho, colocamos como um dos objetivos, verificar qual ou quais das modalidades de poesia estudadas por Ezra Pound: melopeia, fanopeia e logopeia estariam presentes com mais frequência nos poemas analisados. Sem dúvida nenhuma, a resposta é a logopeia: “A dança do intelecto entre as palavras”, usando as palavras de Pound (2001, p. 54). Esta **dança** torna-se possível, justamente pela facilidade com que o autor pantaneiro joga com os vocábulos.

Andando por desvios, o aluno do professor de **agramática**, Padre Ezequiel, oferece a nós, leitores, inusitados e saborosos arituncs maduros: poemas onde realidades desconexas, à primeira vista, como por exemplo, girassol e alma de lesma, oferecem ao poeta oportunidade para criar suas logopeias, surpreendendo o leitor desprevenido. Tudo isso garante ao poeta Manoel de Barros um lugar de destaque na Arte Pós-Moderna.

Referências bibliográficas

- AGUIAR E SILVA, Vítor M. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Almedina, 2011.
- BANDEIRA, Manuel. **Antologia poética**. 17ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- BARROS, Manoel. **Livro de pré-coisas**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1985
- _____. **Concerto a céu aberto para solos de ave**. (Vinhetas de Siron Franco) 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998
- _____. **O livro das ignoranças**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- _____. **Matéria de poesia**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- BARROS, Manoel. Il. Poty. **Gramática expositiva do chão**. (Poesia quase toda). 3.ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- BOSI, A. **Reflexão sobre a arte**. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1991.
- CARROLL, Lewis. Il. Eric Kincaid. **Alice no país das maravilhas**. Trad. Bárbara T. Lambert. São Paulo: Loyola, 1995.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. **Dicionário de língua portuguesa**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1971.



LASSAIGNE, Jacques. **Vincent Van Gogh**. São Paulo: Editora Três, 1975. *Coleção Biblioteca de Arte*.

LÉVI-STRAUSS, C. **Pensamento selvagem**. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1976.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira** (Trad. Olga Savary). 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

POUND, Ezra. **ABC da literatura** (Trad. Augusto de Campos; José P. Paes). São Paulo: Cultrix, 2001.p. 40.

SAVARY, Olga. Il. Manabu Mabe. **O livro dos Hai-Kais**. São Paulo: Massao Ohno, Kempf, 1980.

