
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

A POESIA DE MANOEL DE BARROS E O MITO DE ORIGEM

Nismária Alves David
(UEG)

RESUMO: Este estudo pretende estabelecer algumas relações entre a poesia de Manoel de Barros e o mito da origem, enfatizando o emprego de símbolos que, numa atividade metalingüística, veiculam os preceitos da arte barrosiana e permitem o domínio do tempo.
PALAVRAS-CHAVE: Manoel de Barros; poesia; mito.

Nos poemas do cuiabano Manoel de Barros (1916), há uma relação entre a metalinguagem, o lúdico e o mito. Diante disso, julga-se necessário recorrer a Huizinga (1971: 144), o qual assevera que “tanto o mito como a poesia se situam dentro da esfera lúdica”, pois o mito trabalha com imagens e com a ajuda da imaginação, narra acontecimentos que supostamente se deram em épocas muito recuadas e transcende os limites do juízo lógico, ou seja, constitui-se sempre poesia.

Já que a necessidade de criar mitos é própria do homem, sobretudo moderno, na tentativa de transformar o mundo por incorporar a concepção cíclica da natureza, Barros recorre ao mito para reconstruir a realidade pela expressão da linguagem poética, empregando símbolos que servem para que haja o domínio do tempo. Nessa perspectiva, é fundamental que se considere Mielietinski (1987: 19) ao citar a seguinte declaração de Schelling: “todo grande poeta tem a missão de transformar em algo integral a parte do mundo que se lhe abre e da matéria deste criar sua própria mitologia”. Declaração esta, também endossada por Paz (1984), para o qual em cada uma das mitologias criadas há o ressurgimento de mitos e obsessões pessoais.

Notadamente, na mitologia criada por Barros, é bastante notória a presença de símbolos que reacendem o mito primordial da origem. Dentre os símbolos que cumprem essa função, neste texto, atentar-se-á para a figura da criança. Por isso, vale a pena sublinhar que Barros admite ter sido “criado no chão, no terreiro,

entre lagartixas e formigas, brincando com osso de arara, canzil de carretas, penas de pássaros” (Ivan, out. de 1999 apud Bédá 2002, v. 2), bem como expressa: o “tema da minha poesia sou eu mesmo e eu sou pantaneiro. Então, não é que eu descreva o Pantanal, não sou disso, nem de narrar nada. [...] Tenho um lastro da infância, tudo o que a gente é mais tarde vem da infância” (Barros [2002]). Assim, o leitor dos poemas barrobianos, muitas vezes, sente-se motivado a ver a infância do poeta reinventada como a base produtora das imagens poéticas que revelam a visão infantil.

Essa visão infantil é desconcertante, uma vez que parece ser manifestada por duas maneiras distintas: ora pela voz do sujeito lírico-criança, ora pela voz do sujeito lírico-adulto. Mesmo diante dessa ambigüidade, tem-se a certeza de que, em ambas, é destacável a recordação do passado. Logo, segundo Bosi (1999: 13), o ato de recordar só se faz possível porque a imagem possui um passado que a formou e um presente que a revive constantemente. Presentificando o passado, a memória instaura o tempo mítico, no qual se tem a negação do tempo histórico e, conseqüentemente, do processo inexorável de decadência humana que culmina na morte.

Além do mais, pode-se dizer que, no mito, a memória cumpre um papel indispensável, visto que ocorre uma libertação da obra do Tempo. Ou seja, mediante a rememoração, a *anamnesis*, quem consegue recordar possui uma força mágico-religiosa que é “ainda mais preciosa do que aquele que conhece a origem das coisas” (Eliade 1972: 83).

O ponto de vista infantil permite posicionar os poemas de Barros na fase arquetípica porque, conforme Frye (1973: 107), o princípio da volta no ritmo da arte parece derivar das repetições no mundo da natureza (como exemplos de processos repetitivos, há o ciclo das estações e os movimentos diários e anuais dos corpos celestes), as quais tornam o tempo inteligível. Assim, voltar à infância, período crucial da experiência, é um ritual, um movimento cíclico.

Nesse movimento cíclico em que se reencontra a infância, o poeta resgata a origem do ser e do poético. Uma vez que o símbolo criança indica a inocência, o momento anterior ao pecado, o “estado edênico” (Chavalier & Gheerbrant 1995: 302), nele se tem a figurativização da simplicidade natural, responsável pela espontaneidade. E esta qualidade, em especial, subsidia a atividade lúdica, o jogo, a brincadeira tão presente na vida da criança e possibilita a transcendência dos limites do juízo lógico no uso da linguagem, como explica Huizinga (1971).

Visto que esses valores da criança, os quais poderiam ser chamados de valores de liberdade, são resgatados pela memória do sujeito lírico e dispostos como objeto estético, vale destacar que a imagem da criança, às vezes, traz

levemente um tom nostálgico nos poemas de Barros. Mas, sempre o poeta, no ritual poético, aparece como aquele capaz de resgatar os valores de liberdade, já perdidos por causa da força da razão e da ação do tempo linear, ou seja, é quem retorna à origem mítica e imanentemente lúdica.

Desse modo, ao considerar que, segundo Eliade (1972), o retorno à origem permite um novo nascimento místico, o qual conduz à possibilidade de renovar e regenerar a existência daquele que empreende sua busca, pode-se afirmar que Barros procura instaurar o mito e o rito iniciatório (*regressus ad uterum*) para que o poeta tenha a possibilidade de renovar sua arte. Ademais, com base em Bachelard (1996), a infância é um princípio de vida relacionado à possibilidade de recomeçar.

Nesse sentido, no estudo dos poemas de Barros, a origem (a perfeição) está na criança e, por isso, ela torna-se o exemplo mítico para o poeta. Convém apontar que, além da imagem da criança, há outros símbolos associados ao retorno à origem tais como a terra, a água, a pedra e a larva. O mito de origem está imbricado no mito cosmogônico. A esse respeito Eliade (1972: 39) escreve: “Uma coisa tem uma ‘origem’ porque foi criada, isto é, porque um poder se manifestou claramente no Mundo, porque um acontecimento se verificou. Em suma, a *origem* de uma coisa corresponde à *criação* dessa coisa”.

Com o propósito de estabelecer e exemplificar as relações existentes entre a poesia de Barros e o mito da origem, apresentar-se-ão as análises de três poemas (VII, 6. e O Provedor) retirados, respectivamente, das obras *O livro das ignoranças*, *Livro sobre Nada* e *Ensaio Fotográficos*.

O primeiro dos poemas selecionados, que exhibe marcas da determinação para o mito da origem, é o poema VII integrante da parte inicial de *O livro das ignoranças* (publicado em 1993), chamada “Uma didática da invenção,” parte em que o poeta busca a definição de seu fazer poético:

VII

No descomeço era o verbo.
Só depois é que veio o delírio do verbo.
O delírio do verbo estava no começo, lá
onde a criança diz: *Eu escuto a cor dos
passarinhos.*
A criança não sabe que o verbo escutar não
funciona para cor, mas para som.
Então se a criança muda a função de um
verbo, ele delira.

E pois.
 Em poesia que é voz de poeta, que é a voz
 de fazer nascimentos —
 O verbo tem que pegar delírio.
 (Barros 1994: 17)

Constata-se, no poema acima, o mito de origem, em que é perceptível o valor supremo da Palavra. Sobretudo, o sujeito lírico faz lembrar das expressões registradas no livro bíblico de João 1: 1, que reza: “No começo era o Verbo” e, conseqüentemente, de Cassirer (1972: 64-5) quem observa que, muito antes da era cristã, Deus empregou a Palavra como forma de expressão e como instrumento de criação. Isso significa que, em todas as cosmogonias míticas, por mais longe que se remonte a sua história, sempre se volta a deparar com a posição suprema da Palavra que “se converte numa espécie de arquipotência, onde radica todo o ser e todo acontecer”.

Dessa forma, ao apresentar o que se pode chamar de cosmogonia da poesia, Barros enfatiza a supremacia da Palavra porque o “verbo” (verso 1), metáfora para linguagem, aparece como fundante. Por essa razão, consideram-se as afirmações de Paz (1984: 396) no que se refere ao fato de que o verdadeiro autor de um poema não é nem o poeta nem o leitor, mas sim a linguagem.

Nesse jogo poético em que a linguagem é fundamental, deve-se ressaltar que o sujeito lírico do poema “VII” realiza experimentos lingüísticos. Ele posiciona-se do lado do diferente, faz uma brincadeira por anexar o prefixo *des-* à palavra começo, resultando no neologismo “descomeço”. Esse termo inaugura um novo paradigma que constrói a transposição do discurso sagrado ao profano. Até mesmo, a maiúscula alegorizante de Verbo perde-se, por isso se assimila uma inversão do que era estabelecido, causando um corte no sentido do texto bíblico.

Têm-se dois tempos míticos distintos, são eles: o “descomeço” (verso 1) e o “começo” (verso 3). O primeiro tempo traduz o momento inicial marcado pelo “verbo”; já o segundo é posterior e firmado pelo “delírio do verbo”. Pode-se comprovar essa afirmação nos versos 2 e 3: “Só depois é que veio o delírio do verbo / O delírio do verbo estava no começo, lá”. Neles, verifica-se a personificação do verbo que se torna exaltado e entusiasmado, bem como se tem a indicação de que o “depois” do “descomeço” é o “começo”.

Sabe-se que a transformação do Caos em Cosmos constitui o sentido fundamental da mitologia. Assim, essas observações levam a dizer que o “descomeço” seria o Caos, pois a Palavra vem desprovida do delírio. E o “começo”

seria o Cosmos que se apresenta perfeito, porém distante do sujeito lírico, conforme o advérbio de lugar, “lá” (verso 3). Mas onde está o “começo”, o Cosmos? Em seguida, o sujeito lírico expõe, nos versos 4 e 5, “onde a criança diz: *eu escuto a cor dos / passarinhos.*”

Há o emprego de uma fala infantil, na qual se apresenta uma construção semântica surpreendente. Esta atende aos requisitos sintagmáticos (sujeito, verbo e predicado), mas contraria aos paradigmáticos. Interessante que o próprio poeta salienta o porquê de essa construção frasal surpreender as expectativas do ouvinte, quanto à significação. Explica que o emprego do “verbo escutar” ocorre erroneamente porque há o desconhecimento e a ignorância da criança sobre a função do verbo. Isto concorda com a declaração de Barros dada a Filho (1992: 318) na qual esclarece que um desvio no verbo provoca um “assombro poético”.

Novamente, a criança é o modelo exemplar a ser seguido pelo poeta; este, ao imitar a atitude daquela, torna-se “contemporâneo de um mito” (Eliade s.d.: 20). A fala sinestésica da criança apresenta o lúdico, pois ela pode ser lida como um alogismo quanto como um trocadilho: “eu escuto acordos”. É mais um exemplo de brinquedo com as palavras demonstrando os valores de liberdade que geram um mundo especial, no qual há o “delírio do verbo”.

Convém salientar que, no verso 10, o sujeito lírico estilo roseano se serve de uma conjunção aditiva e de uma explicativa, “E pois”, para direcionar a conclusão do poema ao trabalho do poeta, o qual se segue explícito nos versos 11, 12 e 13: “Em poesia que é voz de poeta, que é a voz / de fazer nascimentos — / O verbo tem que pegar delírio.”

A esta altura, vê-se que o ato poético envolve o poder de criação, que deve estar descompromissado com os limites morfológicos, sintáticos e semânticos. Cabe ao poeta “fazer nascimentos” (verso 12). Disso constata-se que Barros desvenda a origem da poesia como algo que está imbricada na criação, mesclando dois níveis do ato de criar: o místico e o literário. No primeiro, há uma relação implícita com a criação do mundo e no segundo, com o surgimento do poema.

Em Barros, é bastante nítida a concepção do poeta como fazedor, expressa no sentido etimológico da palavra poeta, lembrado por Cury & Walty (1999: 25), como “aquele que faz”. Qual poeta moderno, Barros preocupa-se com o modo de dizer e conduz o leitor ao âmbito do não familiar, do estranho, do deformado. Conforme ele revela: “É preciso propor novos enlances para as palavras. Injetar insanidade nos verbos para que transmitam aos nomes seus delírios. [...] O envolvimento emocional do poeta com essas palavras e o tratamento artístico que lhes consiga dar, - isso que poderá fazer delas matéria de poesia. Ou não fazer.

Mas isso é tão antigo como chover” (Barros 1992: 312-316).

De fato, o poder do poeta manifesta-se no mundo e a poesia origina-se porque ele a cria, seguindo o exemplo mítico da criança. Esta analogia se deve porque, segundo Eliade (1972: 25- 33), todo novo aparecimento implica a existência de um Mundo e a cosmogonia constitui o modelo exemplar de toda situação criadora. A cada novo “nascimento” (ritual), o poeta descobre a estrutura cíclica do tempo, porque o ritmo se repete:

O poeta lírico, ao recriar sua experiência, convoca um passado que é um futuro. Não é paradoxo afirmar que o poeta é como as crianças, os primitivos, em suma, como todos os homens quando dão rédea solta à sua tendência mais profunda e natural – é um imitador profissional. Essa imitação é criação original: evocação, ressurreição e recriação de algo que está na origem dos tempos e no fundo de cada homem, algo que se confunde com o tempo e conosco, e que, sendo de todos, é também único e singular. O ritmo poético é a atualização desse passado que é um futuro que é um presente: nós mesmos. A frase poética é tempo vivo, concreto – é ritmo, tempo original, perpetuamente se recriando. Contínuo renascer e tornar a morrer e renascer de novo. (Paz 1982: 80-1).

Conforme Paz (1982), ritmo é imagem e sentido, rito constitui-se inseparável do mito que, por sua vez, supõe a perfeição da origem, expressa memória e criação: algo que existiu e que sempre poderá existir outra vez. Afinal, pela repetição (rito) desemboca a eternidade, o sonho no qual a linguagem é imagem, não palavras. Trata-se de imagem porque a memória tem o auxílio da imaginação. Isso é a engrenagem da poesia! É a engrenagem da poesia barrosiana!

Barros vê o mundo com o olho do racional e do irracional, a fim de que este se sobreponha àquele. Muitas vezes, apresenta um sujeito lírico arcaico, que observa o tempo, os animais, está em contato com a terra, para resgatar o homem (arcaico) já perdido. Assim, Barros constrói uma série de *alter egos* que encarnam a busca do sujeito lírico de escapar da ação do mundo. Essa atitude torna-se ainda mais evidente quando se considera o *alter ego* criança, que aparece acompanhado de outras figuras do passado como a mãe, o pai, o avô e vários outros seres. Comumente, o sujeito lírico aparece como narrador que conta os fatos, mas não dá independência aos personagens. Tudo está na visão e na voz dele. Tem-se a impressão de que todos os fatos são observados pelo olhar infantil.

Barros busca a origem na ousadia com as palavras, com as construções

sintáticas e semânticas dos versos, refugiando-se no simbolismo da criança, cujas qualidades são análogas às do seu projeto poético. Além do mais, dentre as personagens que rodeiam a criança, ele recorre à figura do “avô”, a fim de executar seu trabalho com a linguagem de maneira plena e sem restrições.

O avô é também um exemplo mítico para a criança e para o poeta. Apesar de ser velho, não representa a decadência, o fim do ciclo da vida. Barros rompe com essa visão tradicional, visto que lhe atribui a espontaneidade e a não seriedade assim como ocorre na infância. O poema 6, por exemplo, ilustra tal procedimento:

6

Depois de ter entrado para rã, para árvore, para pedra
– meu avô começou a dar germínios.
Queria ter filhos com uma árvore.
Sonhava de pegar um casal de lobisomem para ir
vender na cidade.
Meu avô ampliava a solidão.
No fim da tarde, nossa mãe aparecia nos fundos do
quintal: Meus filhos, o dia já envelheceu¹, entrem pra
dentro.
Um lagarto atravessou meu olho e entrou para o mato.
Se diz que o lagarto entrou nas folhas, que folhou.

¹Aí a nossa mãe deu entidade pessoal ao dia. Ela deu ser ao dia. E ele envelheceu como um homem envelhece. Talvez fosse a maneira que a mãe encontrou para aumentar as pessoas daquele lugar que era lacuna de gente.

(Barros 1996: 21)

Este poema encontra-se na primeira parte (“Arte de infantilizar formigas”) do *Livro sobre nada*, obra editada em 1996 e que rendeu a Barros o Prêmio Nestlé de Literatura pelo alto grau de jogos de palavras instaurados para criar uma realidade própria. O poeta faz o poema em questão calcado nas memórias (no tempo mítico), as quais soam como ecos no interior do eu lírico. A focalização recai nos sentimentos e na associação de pensamentos de um menino, em resposta às visões e aos ideais de seu espaço mítico.

O advérbio inicial “Depois”, acompanhado da preposição “de”, marca um acontecimento passado que, ao ser narrado, é re-invocado. A imagem do

tempo, associada ao retorno, torna-se dominante. Há a exposição de uma metamorfose que transitou seqüencialmente nos reinos animal (“rã”), vegetal (“árvore”) e mineral (“pedra”). Convém destacar que o ser, revelado no verso 2, passa de fora para dentro (“ter entrado para”), ou seja, é incorporado pelos outros seres – algo muito recorrente em Barros.

Ao buscar o desvendamento da representação simbólica que “rã” e “árvore” realizam, pode-se dizer, com base em Chevalier & Gheerbrant (1995), que “rã” se relaciona com o seu elemento natural, a água, e também passa por metamorfoses; a “árvore”, por sua vez, pode simbolizar o aspecto cíclico da evolução cósmica (o nascimento, a maturação, a morte e a regeneração), bem como ter o sentido de centro entre a terra e o céu. Cabe destacar que Eliade (s.d.: 13-14) revela que os principais significados do simbolismo da árvore são solidários com a idéia de renovação periódica e infinita, de regeneração, de “fonte de vida e juventude”, de imortalidade e realidade absoluta.

Sobretudo, aqui, a “árvore” é o centro entre a “rã” (vida animada, frágil) e “pedra” (inanimada, durável). Esta última, segundo Lexikon (1997), devido a sua dureza e imutabilidade, relaciona-se com os poderes eternos imutáveis e divinos, possui força concentrada. Esses três elementos (rã, árvore, pedra) revelam a integração do avô ao meio natural. Isto o torna primitivo e dotado das essências simbólicas que eles trazem.

O verso 2, “– meu avô começou a dar germínios”, completa o verso 1. Diante da palavra “germínios”, lembra-se do processo inicial do desenvolvimento (germinar) e ainda remete ao mito grego do pós-dilúvio, momento em que os homens nascem das pedras semeadas por Deucalião. Em outras palavras, a pedra, ponto final da metamorfose, doa fertilidade ao avô. Tal fertilidade é expressa mediante a enunciação de seus extravagantes desejos, enumerados nos versos 3, 4 e 5: “Queria ter filhos com uma árvore. / Sonhava de pegar um casal de lobisomem para ir / vender na cidade.”

Vê-se que, além da almejada união mística entre o avô e a árvore (“Queria ter filhos com uma árvore”), é empregado o verbo “Sonhava” que tanto pode ser encarado como a seqüência de fenômenos psíquicos involuntários ocorridos durante o sono, ou como um desejo e aspiração. Para Frye (1973: 108-9), o mito é a identificação de ritual e sonho, na qual se vê que o primeiro é o segundo em movimento. O avô quer realizar um ritual, no qual os seus devaneios sejam manifestos.

“Um casal de lobisomem” introduz uma imagem alógica, pois a expressão “lobisomem” origina-se do latim *lupus homo*, homem lobo, gênero masculino. Já o termo “casal” sugere par, composto por macho e fêmea. De fato, o sujeito

lírico desconstrói a lenda, a fim de que haja procriação, a conservação da espécie. Na seqüência, quando é dita a finalidade desta ação, “para ir/ vender na cidade”, nota-se embutida a noção de comércio que impera em toda e qualquer cidade. Dessa maneira, o poema estabelece uma oposição entre o primitivo (“lobisomem”) e o não-primitivo (“cidade”) que o avô deseja romper.

Não se pode deixar de dizer que o mito universal “lobisomem” já foi registrado por autores clássicos como Ovídio e Petrônio. De acordo com Cascudo (1972), sua origem está na tradição religiosa das luperciais realizadas em Roma em fevereiro, nas quais os sacerdotes se vestiam com as peles do lobo. Assim, do rito nasceu o mito que se espalhou por todos os continentes. Notadamente, no Brasil, acredita-se que o lobisomem vem de incesto ou de moléstia, se alimenta do sangue de quem encontrar nas noites de sextas-feiras. E para desencantá-lo, basta o menor ferimento que cause sangue. É interessante pensar que o avô quer, de certa forma, divulgar essas imagens fantásticas e selvagens no meio urbano já desprovido de lendas. Trata-se da busca do avô lembrada pela criança.

No verso 6, “Meu avô ampliava a solidão”, o avô surge como ser isolado, em liberdade, fato que explica todos os seus delírios narrados pelo eu lírico. Todavia, desconhece-se a quem exatamente corresponde esta solidão. Ora, verifica-se a imagem de que a solidão aumenta, por ele estar sempre absorto em seus pensamentos. Desse modo, o avô, apesar de ser um dos membros da família, apresenta-se distinto de um personagem do cotidiano. Parece que o avô se isola do resto da família por suas capacidades e qualidades, as quais ele quer estender ao outros, por isso ter filhos com uma árvore, vender casal de lobisomem: enfim, cultivar a inútil poesia.

No tocante ao verso 7, tem-se novamente uma outra indicação temporal (“No fim da tarde”) que sugere uma rotina, conforme expressa o verbo aparecer (“aparecia”), núcleo da oração. É interessante assinalar o aparecimento de “nossa mãe” que, ao contrário de “meu avô”, apresenta-se antecedida pelo pronome possessivo em primeira pessoa do plural. Daí pode-se depreender que o “avô” materializa a liberdade do eu lírico, já a “mãe” os limites.

Além do mais, verifica-se a presença do espaço em que se passa o fato narrado, o “fundo do quintal” (também bastante recorrente em poemas de Barros). Este espaço mítico propicia o ritual que lembra as atividades significativas expostas no espaço da narração, a própria memória do eu.

Na fala da “nossa mãe”, nos versos 8 e 9: “Meus filhos, o dia já envelheceu, entrem pra dentro”, observa-se um procedimento antropomórfico que dá vida ao dia, além do pleonasma “entrem pra dentro” dito em linguagem coloquial. Vale lembrar que Chevalier & Gheerbrant (1995) apontam que a primeira analogia

do dia é a sucessão regular: nascimento, crescimento, plenitude e declínio da vida.

A seqüência narrativa que se instaura nos versos 7, 8 e 9 é interrompida pelos dois últimos versos seguintes: “Um lagarto atravessou meu olho e entrou para o mato./ Se diz que o lagarto entrou nas folhas, que folhou.” O lagarto aparece em movimento. Este réptil é um elemento recorrente na obra de Barros. Também, constata-se a predominância em gradação de verbos no pretérito perfeito (“atravessou”, “entrou” e “folhou”). Quando se diz “atravessou o olho”, deve-se lembrar que este órgão é o símbolo da percepção intelectual (a imaginação poética). E o “mato”, por sua vez, representa o terreno inculto (a escritura poética). No verso 11, o eu lírico sublinha a ação do lagarto ainda dizendo “entrou nas folhas”, quer dizer, no campo metalingüístico, este ser “a-poético” recebeu seu espaço. Afirma-se isto, uma vez que o vocábulo “folhas” traz uma ambigüidade, pois pode se referir tanto a uma parte das plantas, como ao papel que serve à escrita.

Se optar por esta última concepção de “folhas”, o verbo criado por Barros, “folhou”, indica o surgimento da arte. É possível afirmar isto porque, formalmente, o poema 6. é escrito em versos livres. Imita o tom de um contar que tem as assonâncias /a/ e /e/, com variações para /o/, predominantes no movimento de volta para a memória, para o tempo mítico, interior.

Cabe destacar que as imagens rã, árvore, ter filhos, casal de lobisomem têm uma carga semântica de renovação, apóiam a idéia de ciclo. Se de um lado, há o avô; do outro lado, há o sujeito lírico e os filhos. Eles não se opõem, mas se complementam. Pois o avô age como a criança, como o homem natural e primitivo para vencer o tempo linear e faz surgir um tempo cíclico.

Ao fim do dia (morte) contrapõe-se a fertilidade do avô, a qual aparece no absurdo de várias cenas fragmentadas e sobrepostas umas às outras. Essa fertilidade traduz-se no uso da imaginação, que explora uma riqueza interior e um fluxo espontâneo de imagens. Porém, essa espontaneidade, segundo Eliade (1991: 16), não quer dizer invenção arbitrária, visto que, etimologicamente, “imaginação” está ligada a *imago*, isto é, “representação”, “imitação”. Desse modo, a espontaneidade do avô imita modelos exemplares (como a criança, o primitivo).

Vale ressaltar que o avô simboliza o pensamento primitivo. Neste, segundo Mielietinski (1987: 192), há o desenvolvimento extremamente débil dos conceitos abstratos, o que gera a necessidade do auxílio de concepções concretas, que adquirem caráter simbólico sem perder sua concretude. Por isso, nesse poema, em vários outros, Barros esbanja o uso de palavras concretas muito mais do que abstratas.

Sem dúvida, o avô se distingue marcadamente das figuras que o cercam. Aparece como um ser livre sempre incorporado pela natureza, torna-se, à maneira do mito, um “provedor de poesia”, um modelo de poeta seguido pelo sujeito lírico. Compreender como se processa essa transformação implica em rever as concepções e as descrições acerca do avô que são encontradas no poema citado a seguir, retirado da segunda parte (“Álbum de família”) da obra *Ensaios Fotográficos*, publicada em 2000, na qual também predomina a experiência lingüística irreverente:

O PROVIDOR

Andar à toa é coisa de ave.
Meu avô andava à toa.
Não prestava pra quase nunca.
Mas sabia o nome dos ventos.
E todos os assobios para chamar passarinhos.
Certas pombas tomavam ele por telhado e passavam
as tardes freqüentando o seu ombro.
Falava coisas pouco sisudas: que fora escolhido para
ser uma árvore.
Lírios o meditavam.
Meu avô era tomado por leso porque de manhã dava
bom-dia aos sapos, ao sol, às águas.
Só tinha receio de amanhecer normal
Penso que ele era provedor de poesia como as aves
e os lírios do campo.
(Barros 2000: 51).

Ao atentar para este texto poético, nota-se que as ações do avô se concentram em “andar à toa”, que se traduz na mesma atitude da ave (verso 1). Sobretudo, nos dois primeiros versos, observa-se um exercício de lógica: “Andar à toa é coisa de ave. / Meu avô andava à toa.” Tal exercício conduz à seguinte conclusão: Logo, meu avô é ave. Há um jogo paronomástico entre as palavras “avô” e “ave”, ambas indicam pessoa esperta e astuta. Dentre os saberes do avô, encontram-se “o nome dos ventos” (verso 4) e “os assobios para chamar passarinhos” (verso 5), atividades míticas que um ser humano comum não consegue realizar.

É como se o avô fosse o arquétipo do velho sábio. Com base em Jung (Mielietinski 1987: 71), o velho sábio é o arquétipo do espírito, da significação oculta pelo caos da vida, é semelhante a um velho feiticeiro, ao xamã. O avô é o xamã porque conhece a linguagem secreta da natureza, chama as aves. A respeito do xamã, Eliade (s.d.: 57) explica que “magia e canto – especialmente o canto à maneira das aves – se designam inúmeras vezes pelo mesmo termo. O vocábulo germânico para fórmula mágica é *galdr*, que se utiliza com o verbo *galan*, cantar”.

O canto do avô, segundo o sujeito lírico, é repleto de êxtase. Ele quer reintegrar a condição humana à condição do homem primitivo, que não conhecia o trabalho, nem a dor e vivia em paz com os animais. Deseja abolir a catástrofe que interrompeu “as comunicações entre Céu e Terra e é dela que data a actual condição do homem, definida pela temporalidade, o sofrimento e a morte” (Eliade s.d.: 85).

Ao mesmo tempo em que o avô age sobre a natureza, esta age sobre ele, como se percebe nos versos 6 a 9, nos quais “certas pombas” têm uma intimidade com ele:

Certas pombas tomavam ele por telhado e passavam
as tardes freqüentando o seu ombro.
Falava coisas pouco sisudas: que fora escolhido para
ser uma árvore.

Ser uma árvore indica, pela verticalidade, o contato com a terra e o céu, no qual o avô (árvore) é o mediador da comunicação. Geralmente, nos metapoemas de Barros, assim como neste, encontra-se a presença de elementos que se referem ao vôo (ave, pombas, pássaros). Por isso, depreende-se no vôo o sentido de ruptura tanto na busca da identidade, como da liberdade, que devem ser procuradas nas profundezas do espírito, nas nostalgias essenciais do homem.

Barros responde a Guizzo (1992: 310-11) que a poesia é necessária a fim de lembrar aos homens “o valor das coisas desimportantes, das coisas gratuitas”. Para ele, a principal função da poesia é “promover o arejamento das palavras, inventando para elas novos relacionamentos, para que os idiomas não morram a morte por fórmulas, por lugares comuns”. E diz: “Além disso, a poesia tem a função de pregar a prática da infância entre os homens. A prática do desnecessário e da cambalhota, desenvolvendo em cada um de nós o senso do lúdico. Se a poesia desaparecesse do mundo, os homens se transformariam em monstros, máquinas, robôs”.

Tomando-se por base Eliade:

A criação infinitamente retomada desses inumeráveis Universos imaginários, em que o espaço é transcendido e o peso abolido, diz muito sobre a verdadeira dimensão do ser humano. O desejo de romper os liames que o mantêm preso a terra, não é o resultado da pressão cósmica ou da precariedade econômica- ele constitui o homem, enquanto existindo no gozo de um modo de ser único no mundo. Tal desejo de se liberar dos seus limites, sentidos como uma queda, e de reintegrar a espontaneidade e a liberdade, desejo expresso, [...], por símbolos do “vôo”, deve ser enquadrado nas características do homem. (s.d.: 94).

Voltando ao poema em questão, atentar-se-á para o verso 9, “Lírios o meditavam”, no qual se depreende a idéia de sublime e é como se o cheiro aromático dos lírios exalasse com a ação de meditar que cumprem. Tal personificação dos lírios indica novamente que os elementos da natureza inspiravam o avô e agiam sobre ele.

Os apelos sinestésicos provocam os sentidos e conduzem o leitor à contemplação. As sinestesias (do grego *syn*, junto; *aisthesis*, sentido, sensação) povoam os versos de Barros. No poema, as sensações táteis, gustativas, olfativas, visuais e auditivas sugeridas ou inferidas falam conosco, comunicam envolvendo os sentidos e exigem que uma mente instintiva, pré-lógica.

Por valorizar e dar atenção às coisas da natureza: “sapos”, “sol”, “águas” (verso 12), passando desde o ínfimo, ao celeste e até o essencial, o avô “era tomado” “por lesado” (verso 11). As imagens ganham um contorno de leveza e de despreendimento. Como sugere o verso 13, “Só tinha receio de amanhecer normal”, o avô preferia viver em constante anormalidade, fugindo do comum à realidade prática dos homens.

Assim, nos versos 14 e 15: “Penso que ele era provedor de poesia como as aves / e os lírios do campo.”, o sujeito lírico rememora os traços do avô, caracterizando-o como “provedor de poesia” semelhante às “aves” e “aos lírios do campo”. Essas metáforas sugerem que a poesia pode oferecer ao leitor o canto, o aroma, a beleza e, enfim, o “vôo” imaginário. Então, pode-se afirmar que, nos dois versos conclusivos, é revelada uma “situação-limite” (Eliade 1991: 31), visto que o poeta toma consciência do lugar do avô no Universo.

O poema reflete bem que o sujeito lírico vê o mundo pela infância. Parece que as experiências obtidas determinam a maneira de conceber a poesia. As retinas infantis guardam a observação dos atos do avô e com eles se encantam. Tudo é guardado na memória e reinventado pela imaginação, deixando de ser história, tornando-se mítico.

Nesse sentido, convém destacar que, segundo Paz : “O mito é um passado que é um futuro disposto a se realizar num presente” (1982: 75). A repetição rítmica implica, necessariamente, no regresso do mito, na recriação do tempo. Na visão de Frye (1973: 81), algo fundamental a todas as obras de arte, quando se desenvolve no tempo e no espaço, é o retorno, a recorrência como ritmo.

Considerando Mielietinski (1987: 74) ao explicar que Jung percebe a infância na mitologia e na criação artística como algo diretamente relacionado ao apelo dos mitos para as fontes originárias e que o mitema da criança não só está ligado ao nascimento e ao processo de formação, mas também à antecipação da morte, bem como aos motivos e símbolos do novo nascimento, depreende-se que a simbologia da criança relacionada à alegoria do avô fazem de Manoel de Barros um Sísifo.

Assim, tem-se a impressão de que Barros rola o bloco de pedra (poema) montanha acima e ao chegar no topo (avô) não é vencido, reinventa o mito: ele mesmo volta-se e começa a empurrar a pedra para o momento inicial (criança), de onde volta a rolar o bloco... Num constante repetir, em que o passado e o futuro se presentificam, tudo se eterniza em grandes momentos poéticos revestidos pela espontaneidade, pela descoberta (Eliade 1992). É como se existisse uma roda que vai da criança para o avô e deste para aquela: o ponto de intersecção entre os dois é o poeta. Por meio deste, desvendam-se a criança-avô e o avô-criança, busca-se a origem. Ele mostra o homem que ainda não se compôs com as condições da história e, por isso, exhibe a marca da lembrança de uma existência mais rica e mais completa, na qual se reencontra a linguagem, os devaneios, o entusiasmo, ou seja, forças que projetam o ser humano em um mundo espiritual infinitamente mais rico que o mundo fechado do seu momento histórico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston. 1996. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes.
BARROS, André Luís. [2002]. Manoel de Barros: “O tema da minha poesia sou eu mesmo. Disponível em: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/barros04.html>>.

Acesso em: 16 set. 2002.

BARROS, Manoel de. 1994. *O livro das ignoranças*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

—. 1996. *Livro sobre Nada*. Rio de Janeiro: Record.

—. 2000. *Ensaio Fotográficos*. Rio de Janeiro: Record.

BARROS, Martha. 1992. “Com o poeta Manoel de Barros.” Manoel de Barros. *Gramática Expositiva do Chão: Poesia quase toda*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. p. 312-17.

BÉDA, Walquíria Gonçalves. 2002. O inventário bibliográfico sobre Manoel de Barros ou “Me encontrei no azul de sua tarde”. 2 v. Diss. Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista - UNESP, Assis.

BOSI, Alfredo. 1999. *O ser e o tempo da poesia*. 11. ed. São Paulo: Cutrix.

CASCUDO, Luís da Câmara. 1972. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro.

CASSIRER, Ernst. 1972. *Linguagem e mito. Uma contribuição ao problema dos nomes dos deuses*. São Paulo: Perspectiva.

CHEVALIER, Jean, & Alain Gheerbrant. 1995. *Dicionário de Símbolos*. 9.ed. Rio de Janeiro: José Olympio.

CURY, Maria Zilda, & Ivete Walty. 1999. *Textos sobre textos. Um estudo da metalinguagem*. Belo Horizonte: Dimensão.

ELIADE, Mircea. 1972. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva.

—. 1991. *Imagens e Símbolos. Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes.

—. 1992. *Mito do Eterno Retorno*. São Paulo: Mercurio.

—. s.d. *Mitos, Sonhos e Mistérios*. Lisboa: Edições 70.

FILHO, A. G. 1992. Uma palavra amanhece entre aves. Manoel de Barros. *Gramática Expositiva do Chão: Poesia quase toda*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. p. 317-23.

FRYE, Northrop. 1973. “Crítica ética: Teoria dos símbolos.” In: *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix. p. 75-129.

GUIZZO, José Octávio. 1992. “Sobreviver pela palavra.” Manoel de Barros. *Gramática Expositiva do Chão: Poesia quase toda*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. p. 307- 11.

HUIZINGA, Johan. 1971. *Homo ludens. O jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva.

LEXIKON, Herder. 1997. *Dicionário de Símbolos*. 10. ed. São Paulo: Cultrix.

MIELIETINSKI, Eleazar M. 1987. *A poética do mito*. Rio de Janeiro: Forense.

PAZ, Octavio. 1982. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

—. 1984. Los hijos del limo. Vol. 1 de *Obras Completas*. México: Fondo de Cultura Econômica.