

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
DOUTORADO EM LÍNGUA PORTUGUESA**

**PAIXÕES E IDENTIDADE CULTURAL EM MANOEL DE
BARROS: O POEMA COMO ARGUMENTO**

LUCY FERREIRA AZEVEDO

ORIENTAÇÃO PROF. DR. LUIZ ANTONIO FERREIRA

**SÃO PAULO
-2006-**

LUCY FERREIRA AZEVEDO

**PAIXÕES E IDENTIDADE CULTURAL EM MANOEL DE
BARROS: O POEMA COMO ARGUMENTO**

**Tese apresentada à Banca Examinadora da
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,
como exigência parcial para obtenção do título de
Doutor em Língua Portuguesa sob a orientação do
Prof. Dr. Luiz Antonio Ferreira.**

LUCY FERREIRA AZEVEDO

São Paulo, 15 de agosto de 2006.

BANCA EXAMINADORA

Dr. Jarbas Vargas Nascimento

Dr^a Lúcia Helena Vendrúsculo Possari

Dr^a Maria Adélia Mauro

Dr^a Regina Célia Pagliuchi da Silveira

Dr. Luiz Antonio Ferreira

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese por meios fotocopiadores ou eletrônicos.

São Paulo, 15 de agosto de 2006.

Agradecimentos

Aos meus professores da PUC que, pelo brilhantismo, me incentivaram a continuar estudando a Língua Portuguesa.

Ao Dr. Luiz Antonio Ferreira pela atenção e consideração por minhas decisões.

À Dra. Regina Célia Pagliuchi da Silveira e Dra. Maria Adélia Mauro, pelas orientações seguras da qualificação.

À Maria de Lourdes S. Brito, da Secretaria do Programa de Língua Portuguesa, pessoa tão delicada e acessível aos problemas dos alunos.

Ao Alfredo pelo apoio constante e à Paula pelo incentivo inicial.

Às minhas luzes Isa e Fernando por terem crescido com honradez, solidariedade e muitos sorrisos para todos e para os seus.

À família numerosa de muitos “mais velhos” que trabalharam por mim, para que os “menores” pudessem estudar: família brasileira.

À Dra. Lúcia Helena Vendrúsculo Possari pela generosidade de sua atenção.

À Yael Botelho pela interlocução cuidadosa.

Aos queridos Armando Palmeira e Arda Dalla Valle Palmeira, pela presença constante em minha vida, acompanhando todas as etapas.

À Universidade de Cuiabá, especialmente ao Dr. Rodrigo Galindo e Lucilene Galindo pelo apoio ao doutorado.

RESUMO

A reais funções da língua e seu sentido mais agudo só se desvelam efetivamente quando observadas no exercício do dizer. Vista assim, a língua em uso impõe ao falante uma categoria de ação interlocutória que é, ao mesmo tempo, reveladora de características idiossincráticas e de aspectos culturais que são inerentes à própria concepção do termo língua. Visto nessa perspectiva, o ato de dizer desnuda aos poucos, mas constantemente, o sujeito que a utiliza nas inúmeras situações de interação com o outro, bem como um certo “modo de ser” do grupo em que se insere. Mostra, pois, marcas particulares – variações/variedades – de grupos, regiões geográficas, diversidades que se constituem em discurso (movimentos dos sentidos) quando assumidas por um sujeito. O discurso - de um modo ou outro, parte da identidade de um indivíduo, mas só pode existir por situar-se num universo de conhecimentos e de paixões construídos dentro de determinada cultura. Sustentar essas premissas são fundamentais para os propósitos deste trabalho: descrever as paixões do pantaneiro / bugre a partir da poesia de Manoel de Barros. Para detectá-las, observo como se constroem tais paixões em língua. Debruço-me sobre a língua como um objeto de interação homem/natureza, como exercício de construção singular, capaz de ressaltar paixões e formas identitárias, capaz de caracterizar um poeta em exercício de criação e seu objeto como cenário revertido (ou transmutado) em língua e em discurso. Ademais, para o cumprimento de meus propósitos, considero, por princípio, que os poemas, embora exercitem a liberdade natural permitida pela busca e tradução da poesia, não perdem, como em qualquer discurso, as características de intencionalidade e de argumentatividade. Apresentam, aqui, características argumentativas: são vistos na intersecção entre *ethos*, *logos* e *pathos*, num conjunto polifônico em que o retor e o auditório entrecruzam suas vozes e as fazem aflorar no enunciado para ressaltar paixões e idiossincrasias identitárias. Por isso, para os objetivos deste trabalho, é preciso considerar, sempre, que há, nos poemas, a existência de uma argumentação

empírica, fundamentada na experiência observada e vivida através da presença dessa construção caracteristicamente opinativa (porque subjetiva) e uma cenografia que engendra enunciado e enunciação.

Este trabalho sustenta-se nos princípios da Retórica e da Nova Retórica e em outras teorias ancilares que, de um modo ou outro, representam um traço de união, menos ou mais tênue, com a Retórica: a Pragmática lingüística de Ducrot, os estudos franceses de Análise do Discurso e a Teoria da Enunciação.

Consideram-se, também, neste trabalho, as paixões como um estado de alma em inquietação que reflete a identidade tal como esta se apresenta ao grupo de determinada comunidade e em Manoel de Barros busco confirmar a existência passional não como espelho estrito das paixões que foram estudadas por Aristóteles, mas, sim, como *pathos*, forma de se apresentarem no universo singular do pantanal, enfim, como qualidade ou o conjunto de qualidades passivas não só do sujeito, mas também de todo objeto em geral, numa correlação entranhada de homem/objeto, objeto/homem, de natureza ontológica e não só psicológica. Chego a algumas conclusões, como sobre as paixões na obra do poeta refletirem a identidade do bugre; a criação de metáforas da natureza que representam a vida pantaneira: a cultura social que guia o poeta individual; a paixão pela vida como memória/tempo; a contribuição da Retórica, através das idéias aristotélicas que podem servir de prisma para análises da realidade atual; mas, ressaltar, ao conectar “ethos”, “logos” e “pathos”, o ato retórico continua jorrando poesia e linguagem sem ponto final, água viva. Por isso estudar a paixão do bugre nunca estanca, mas represa-se no Pantanal para recriar vida e morte.

Palavras-chave: Manoel de Barros; Retórica; Paixões

ABSTRACT

The real functions of the language and its sharpest sense are only effectively explained when observed in the practice of speaking, in the daily exercise. Seen like this, the language in use imposes the speaker a category of interlocutory action which is, at the same time, revealing of idiosyncratic characteristics and of cultural aspects which are inherent to the conception of the term language itself. Seen like that, the act of speaking undresses, little by little but constantly, the subject who uses it in the countless situations of interaction with the other, as well as a certain “way of being” of the group in which he/she is inserted. It shows, therefore, marks -variations/varieties- of groups, geographical areas, diversities which are constituted in speech (movement of the senses) when taken by a subject. The speech - in a way or another, comes from an individual's identity, but it can only exist because it is located in a universe of knowledge and passions built in a specific culture. Sustaining those premises is fundamental for the purposes of this work: to describe the passions of the *pantaneiro / bugre* starting from the poetry of Manoel de Barros. To detect them, I observe how such passions are built in language, I observe how the exercise of construction of the poem by the poet happens, that is, I lean over the language as an object of interaction man/nature, as an exercise of singular construction, capable of emphasizing passions and identity forms, capable of characterizing a poet in exercise of creation and his/her object as reverted scenery (or transmuted) in language and language in speech. Besides, for the execution of my purposes, I consider, on principle, that the poems, although they exercise the natural freedom allowed by the search and translation of the poetry, they don't lose, as in any speech, the intentionality and rhetoric characteristics. They present here, rhetoric characteristics: they are seen in the intersection among ethos, logos and pathos, in a polyphonic group in which the retor and the speaker cross their voices and make them appear in the statement to emphasize passions and identity idiosyncrasies. Therefore, for the objectives of this work, it is necessary to consider, always, that in

the poems, there is an empirical argument, based on the observed and lived experience through the presence of that construction characteristically dialogical (because it is subjective) and a scene which engenders statement and enunciation.

This work supports in the principles of the Rhetoric and the New Rhetoric and in other theories ancillary, in a way or another, represent a line of union, less or more tenuous, with the Rhetoric: Ducrot's Pragmatic linguistics Ducrot, the French studies of Discourse Analysis and the Theory of the Enunciation.

Passions are also considered, in this work, as a state of the soul in anxiety that reflects the identity exactly as it is presented to the group of a specific community and in Manoel de Barros I intend to confirm the passionate existence, not as a strict mirror of the passions which were studied by Aristotle, but as *pathos*, way of presenting in the extraordinary universe of the Pantanal, and, as quality or the group of passive qualities not only of the subject, but also of every object in general, in an involved correlation of man/object, object/man, of ontological nature and not only psychological. We have come to some conclusions, as about the passions in the poet's work to reflect the *bugre's* identity; the creation of metaphors of the nature that represent the *pantaneira* life: the social culture which guides the individual poet; the passion for the life as memory/time; the contribution of the Rhetoric, through the Aristotelian ideas that can serve as a prism for analyses of the current reality; but, we emphasize, when connecting "ethos", "logos" and "pathos", the rhetorical act continues gushing out poetry and language without final point, live water. Therefore, studying the *bugre's* passion never stops, but it is dammed in the Pantanal to recreate life and death.

Keywords: Manoel de Barros; Rhetoric; Passions

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
CAPÍTULO 1 - O HOMEM PANTANEIRO	12
1.1. Os antecedentes.....	12
1.2. Formação cultural.....	15
1.3. O Bugre.....	27
 CAPÍTULO 2 - MANOEL DE BARROS E A RETÓRICA: O DIÁLOGO.....	 31
2.1. A Retórica – história.....	31
2.2. Poema e Retórica.....	34
2.3. A Nova Retórica e Manoel de Barros.....	38
 CAPÍTULO 3 - AS PAIXÕES.....	 60
3.1. Poesia – masoquismo e sadismo.....	60
3.1.1 <i>Ethos/logos/pathos</i>	61
3.2. Sensualidade-campo plural da fala.....	66
3.2.1 <i>Ethos/logos/pathos</i>	66
3.3. Ser Bugre – PANTANAL.....	72
3.3.1 <i>Ethos/logos/pathos</i>	73
3.4. Humor-crítica.....	75
3.4.1 <i>Ethos/logos/pathos</i>	75
3.5. “Habitus”- valorização do viver.....	77
3.5.1 <i>Ethos/logos/pathos</i>	77
3.6. Beleza- amálgama.....	80
3.6.1 <i>Ethos/logos/pathos</i>	81
3.7. Natureza/Homem através de metáforas- elos.....	82
3.7.1 <i>Ethos/logos/pathos</i>	83

3.8. Criação/Vida- força.....	97
3.8.1 <i>Ethos/logos/pathos</i>	98
3.9. Vida como Memória/Tempo- Pentecostes.....	101
3.9.1 <i>Ethos/logos/pathos</i>	104
3.10. Imagem- “arejamento das palavras-Manoel de Barros”	106
3.10.1 <i>Ethos/logos/pathos</i>	106
3.11. Aprendizado através do sensível - <i>sensibilis</i>	109
3.11.1 <i>Ethos/logos/pathos</i>	110
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	 112
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	116
Anexos.....	129

INTRODUÇÃO

Todas as línguas têm categorias de expressão que se apresentam repetidamente e correspondem a um mesmo modelo constante, porém suas funções, seu sentido mais agudo, só aparecem quando elas são desnudadas no exercício da linguagem/língua. Em uso, a língua mostra marcas particulares – variações/variedades – de grupos, regiões geográficas, diversidades que se constituem em seu discurso, quando assumidas por um sujeito. Esse discurso particular – parte da identidade de um indivíduo – por sua vez, emerge de um universo de conhecimentos e de paixões construídos dentro de determinada cultura. Em Manoel de Barros, poeta enraizadamente pantaneiro, encontro, flagrando o discurso, um campo de possibilidades de visão dessas características, pois sua produção poética ressalta as cores e a geografia do pantanal conjugadas numa estética viva, que, verso a verso, tece e traça o perfil identitário do homem pantaneiro, e como isso reflete na poesia do poeta, para representar um ethos da alma pantaneira. As paixões afloram no enredar poético e, assim, permitem ao analista uma visão privilegiada dos modos de constituição e de construção lingüística dessas paixões.

Manoel Wenceslau Leite de Barros (Manoel de Barros) nasceu em Cuiabá, Mato Grosso e, em seguida, mudou-se para o interior do Estado - Corumbá. Atualmente vive em Mato Grosso do Sul. Grande parte do desenvolvimento de sua obra, iniciada em 1937, com *Poemas Concebidos sem Pecado*, foi escrita fora de sua terra natal. Na literatura crítica sobre o autor, encontro os mais diferentes estudos e abordagens, sobre os quais faço um apanhado: - numa entrevista a Manoel de Barros, Nogueira (2001), o poeta fala sobre suas influências e sobre não acreditar na inspiração. Poesia, para ele, é trabalho. Diz da importância da influência das memórias da infância em sua obra; - Marinho (2002), em colaboração Melotto *et al.* (2002), (Coleção Centro-Oeste de Estudos e Pesquisas), publica *Manoel de Barros - o brejo e o solfejo*. No livro, agrega vários artigos sobre a poesia de Manoel de Barros, com ênfase nos recursos poéticos ligados à forma de sua poesia; - o livro *A loucura da palavra*, Fernandes (1983) estuda os temas: cor, imagens, sonho e sobre o valor das palavras na obra do poeta. No artigo

“O Tropicalismo telúrico de Manoel de Barros”, Fernandes (1983) discute o regionalismo e propõe, para a obra do poeta, o termo Tropicalismo Telúrico, uma vez que Manoel de Barros trabalha com a essência das cores, da paisagem da região, dos costumes, enfim, a essência faz com que esses aspectos percam a referencialidade com o que chamam regionalismo; Pinheiro (2000) fala sobre o hermetismo da poesia barrense, da dificuldade da compreensão de um artista da palavra; Castrillon (1993), baseada na obra Orlandi, reflete sobre Silêncio e Sentido na obra do poeta; Castro (1994) no artigo Manoel de Barros - *O livro das Ignorâncias* -, faz um trabalho de leitura do livro citado. No livro *A poética de Manoel de Barros - A linguagem e a volta à infância*, parte de sua dissertação de Mestrado, apresenta os livros, trata de metodologia de análise e faz leituras de alguns trechos. É o material mais importante e extenso sobre Manoel de Barros; no livro *Gramática Expositiva do chão - poesia quase toda*, Waldman (1990) analisa a ligação entre o poeta e sua poesia, a vivência em simbiose com a natureza. Waldman (1990) localiza as influências cubo-surrealistas do autor e discute alguns temas mais importantes; Silva (1998) trabalha seu artigo em torno da matéria poética de Manoel de Barros, sobre a reunião entre a inconciliável e o trânsito entre o real e o imaginário. Estuda a metáfora e as imagens barrenses; Vasconcelos (2003) escreveu sobre a poética de Manoel de Barros, dizendo-a uma obra de invenção. Coloca o poeta como crítico de sua própria linguagem e que essa crítica tem finalidade metalingüística. Faz um apanhado sobre a Poética, de Aristóteles e do valor que o poeta dá à sensibilidade junto à intelectualidade; Menegazzo (1993) recorre também ao estudo do papel da metalingüística na obra de Manoel de Barros.

Nos trabalhos acima, percebo a ausência ou não-referência ao que vou chamar de paixões no meu trabalho. Entendo paixão, na abordagem do trabalho, como um estado de alma em inquietação que reflete a identidade tal como esta se apresenta ao grupo de determinada comunidade e em Manoel de Barros busco confirmar a existência passional não como espelho das paixões que foram estudadas por Aristóteles, mas como, enquanto *pathos se apresentam* no universo singular do pantanal. Não seguirei a tentadora e exemplar metodologia das paixões de Greimas em sua saborosa explicação do descontínuo e do contínuo na constituição da epistemologia das paixões. Atraem-me as paixões como categoria da filosofia

aristotélica, como formas de o ser se manifestar. A partir de suas idéias, vejo, aqui, as paixões como a qualidade ou o conjunto de qualidades passivas não só do sujeito, mas também de todo objeto em geral, numa correlação entranhada de homem/objeto, objeto/homem, de natureza ontológica e não só psicológica. Tais paixões desdobram-se para muito além da classificação de Descartes (1996): admiração, amor, ódio, desejo, alegria e tristeza. Mas, valho-me de seus estudos sobre uma de suas paixões fundamentais, a admiração, para buscar, em língua, a solidificação – na poemática de Manoel de Barros – do admirar que, na perspectiva do século XVII, correspondia a “olhar com espanto qualquer coisa surpreendente ou da qual se ignora a causa”. O poeta admira-se, admira a natureza e o homem pantaneiro num exercício de paixões que se associam, disassociam-se, amalgamam-se, entrecruzam-se e constroem-se pelo olho arguto, pela sensibilidade exacerbada e pelo tom lingüístico de um pantaneiro em constante convulsão. Por isso, paixão, na abordagem do trabalho, permito-me repetir e ampliar. Ela é vista como um estado de alma, como admiração desdobrada em outras inquietações, como desdobramento, diferença irreduzível, drama possível, o que escapa ao conceito. É *pathos*: expressão da natureza humana, expressão da liberdade, é fenômeno comprometido com a ação, que sai da identidade redutora do sujeito (o em - si) para refletir a identidade tal, aquela que escapa do *logos* em benefício do humano, em busca de representação do grupo de determinada comunidade, no caso específico deste trabalho, o pantanal brasileiro.

Tenho por objetivo, então, descrever as paixões do pantaneiro / bugre a partir da poesia de Manoel de Barros e, para que eu possa detectá-las, observo como se constroem tais paixões em língua. Observo como se dá o exercício de construção do poema pelo poeta, isto é, debruço-me sobre a língua como um objeto de interação homem/natureza, como exercício de construção singular, capaz de ressaltar paixões e formas identitárias, capaz de caracterizar um poeta em exercício de criação e seu objeto como cenário revertido (ou transmutado) em língua.

Para a análise da produção apresentada por Manoel de Barros, por essa visão de paixão filtrada em Aristóteles, acredito ser a Retórica, tão revisitada pelos estudos lingüísticos modernos, a base teórica que me possibilitará focar o novo, isto é,

realçará a importância de os estudiosos atuais descobrirem as paixões que representam a busca e a ação do homem transformador e transformado no mundo em perene mudança. Foi o pensamento de Aristóteles que trouxe as versões inaugurais das visões pragmática, realista e mentalista do sentido na linguagem, sobrepondo-se aos estudos filosóficos anteriores que privilegiavam a busca da verdade. Tais estudos, consideradas as simplificações necessárias para os propósitos deste trabalho, nos remetem a um princípio que adoto por premissa: a linguagem simboliza aquilo que vai no espírito, o resultado do impacto do mundo sobre o homem, o modo como aquele o afeta. Foi Aristóteles quem primeiro reconheceu que as línguas têm outra função além de representar a estrutura do pensamento e do real: escreveu dois tratados dedicados a essas potencialidades: *A Retórica* para a persuasão e a *Poética*, para a beleza. Deles, interessa-nos sobretudo *A Retórica*, pois tem como objeto o discurso e configura um ponto fundamental para o rumo pretendido neste trabalho: a retórica se insere no domínio dos conhecimentos prováveis e não das certezas e das evidências que caberiam aos raciocínios científicos e lógicos. O campo da retórica é o da opinião, da crença, da controvérsia, formado pelo embate das idéias e pela habilidade no manejo do discurso. Aristóteles, também, nunca propôs o privilégio puro e simples do plano da elocução. Dedicou-se, sim e também, à *inventio* (temática) e à *dispositio* (arranjo das partes), ângulos fundamentais para meu olhar sobre os poemas de Manoel de Barros. Além disso, sob diversos nomes e com ângulos de estudo bem delimitados e diferenciados, a retórica, hoje, ainda interessa a filósofos, lingüistas, semioticistas, antropólogos, sociólogos, especialistas da literatura, psicólogos, etc. Esses estudiosos contribuem, cada um a seu modo, para os estudos contemporâneos e, em menor ou maior grau, para os estudos teóricos da língua. O mais destacado deles é a teoria argumentativa de Perelman (1996). A partir dela, seus seguidores vincularam espaço: a Retórica Geral ou Generalizada, do Grupo Mu, de Liège que retomam à velha retórica e, ao mesmo tempo, a renovam ao se valer dos avanços trazidos por diversas disciplinas modernas: a Lingüística, a Semiologia/Semiótica, a Teoria da Informação, a Pragmática.

Por isso, essa análise estará centrada também nos estudos da nova retórica – Teoria da Argumentação de Perelman e Tyteca (1996). Pelas mesmas razões, outras teorias ancilares serão contempladas - por, de um modo ou outro, representarem um traço de união, menos ou mais tênue, com a Retórica: a Pragmática lingüística de Ducrot, os estudos franceses de Análise do Discurso e a Teoria da Enunciação, cada uma perfeitamente definida em seus propósitos, com delimitações também específicas de análise, mas que, a meu ver, sem ferir os princípios que as norteiam, podem fornecer subsídios para a criação do pensamento analítico dos poemas de Manoel de Barros. É bastante conhecida a versão de que o Outro da Análise do Discurso é a Pragmática. Os interlocutores, lidos pela Pragmática, são considerados a título individual, e, na AD, os sujeitos situam seu discurso em relação aos discursos dos outros. Para a primeira, sujeitos num contexto determinado, cuja estrutura da linguagem está radicalmente condicionada pelo fato de ser a linguagem mobilizada por enunciações singulares e produzir efeitos dentro de um contexto verbal e não-verbal, porém esse sujeito, sendo consciente e dotado de um saber, faz escolhas, utiliza adequadamente o contexto e não ignora o social, porque sabe que é nesse quadro que a interação se dá; a segunda sujeitos que se jogam em embates de entidades historicamente constituídas, e os "atores" não desempenham papéis, mas ocupam posições — eventualmente, sem sabê-lo.

Como se vê, é a percepção de sujeito que provoca a grande ruptura entre Pragmática e AD. Ainda segundo Possenti (1988), a AD trata como equívoco o que considera o sociologismo e o funcionalismo que regem a Pragmática. Conforme a AD, a análise da conversação pode mostrar melhor o quadro francamente pragmático, porque vê a possibilidade de um sujeito que manipula, planeja suas ações com intenções, pois conhece as regras e o contexto. Ele controla as reações de interlocutores, muda o rumo do "discurso", faz apartes, etc. Tudo isso, para a AD, pouco se relaciona com o verdadeiro funcionamento discursivo. É no funcionamento discursivo que os sujeitos cumprem funções não por decisão, mas por algo moldado por classes ou grupos e/ou ideologia, produzindo enunciados que representam essa "imposição".

Portanto, a AD aceita a análise do sujeito, como também o discurso, imbricados ao inconsciente e à ideologia, enquanto a Pragmática vê um sujeito que tem um certo conhecimento de língua, do mundo, das regras, etc. A ruptura com a Pragmática tem como uma de suas conseqüências a luta com a Psicologia, especialmente em sua modalidade cognitiva, principalmente porque essa Psicologia desconhece o inconsciente. A concepção de sujeito típica da Psicologia é de um sujeito uno e consciente.

Voltando à Pragmática, nas análises dos poemas, também peço emprestado de Maingueneau o termo “cenário”, mas isso não significa filiação estrita à Análise do Discurso.

Assim, por meio dessas teorias, buscarei caminhos para a identificação de componentes objetivos e subjetivos dos poemas que constituirão o corpus deste trabalho. Elas me permitirão também sustentar algumas premissas fundamentais para meus propósitos: os poemas, como é da natureza da língua, têm valor argumentativo; os poemas podem ser vistos na intersecção entre *ethos*, *logos* e *pathos*, num conjunto polifônico em que locutores e enunciadorentrecruzam suas vozes e as fazem aflorar no enunciado para ressaltar suas paixões e suas idiossincrasias identitárias; há, nos poemas, a existência de uma argumentação empírica, fundamentada na experiência observada e vivida através da presença dessa construção caracteristicamente opinativa (porque subjetiva) e uma cenografia que engendra enunciado e enunciação.

Com o que resgatamos dessas teorias, firmamos o universo de crenças necessárias para a constituição analítica: a cenografia - termo que empresto de Maingueneau (1996) - criada por Manoel de Barros, legitima um enunciado que, por sua vez, legitima a enunciação.

Como afirma Maingueneau (1996), os conteúdos desenvolvidos pelo discurso permitem a especificação e validação da cena e do próprio sujeito, pelo qual os conteúdos surgem. O enunciador posiciona-se, forçosamente, em um quadro profundamente interativo, em uma instituição discursiva inscrita em uma certa configuração cultural. Essa posição implica papéis, lugares e momentos de enunciação legítimos, pois asseguram um suporte material e um modo de circulação do enunciado. Traduzem um modo de ver e sentir o momento retórico, traduzem a “*cena englobante*”

(Maingueneau, *ib. Op. cit.*) que confere ao discurso o seu estatuto pragmático: no caso, o discurso poético.

- 1) A cenografia, por sua vez, se constrói no próprio texto e revela a construção do poeta. O enunciado, portanto, é fruto interpretativo do poeta e, nesse sentido, dotado de um princípio argumentativo bastante nítido e sedimentado no discurso. Este tipo de argumentação, embora permita a recriação do real, reforça uma possibilidade outra: a de recriação do mundo de acordo com alguns esquemas (que podem ser subjetivos).
- 2) Aqui, valho-me da Retórica e da Nova Retórica para, pelo princípio da indução, analisar o lugar argumentativo do preferível, para a verificação dos valores, dos lugares-comuns, das perguntas dialéticas como categoria de análise.

Para análise, selecionei alguns *corpora*, buscando paixões que representassem mais propriamente o universo telúrico do Pantanal: *“Matéria de poesia”*, *“Arranjos para assobio”*, *“Poemas concebidos sem pecado”*, *“Concerto a céu aberto para solo de aves”*, *“Gramática expositiva do chão”* e *“Compêndio para uso dos pássaros”*.

Para atender os objetivos, proponho a leitura hermenêutica (entendendo-a aqui como o momento culminante entre uma materialidade “ofertada” pela obra literária e a construção do locutor para obter daí a visão e o modo de estar no mundo do artista) (Palmer, 1976), como processo de compreensão e interpretação dos *corpora*.

A leitura hermenêutica, no contexto da interpretação, favorece maior proximidade com informações ontológicas e a captação dos sentidos construídos pela linguagem que é expressão da existência humana. Assim, através da linguagem, pelo estudo hermenêutico, leio Manoel de Barros para atingir a subjetividade e a singularidade do material coletado na materialidade da língua/linguagem e apoiando-me nos caracteres comuns do discurso que são próprios na/da cultura pantaneira.

Por outro lado, considero que as expressões lingüísticas, material da cultura e da ideologia, contêm implícitos culturais que não podem ser reduzidos ao exame gramatical e vocabular da expressão quando fora de seu uso efetivo, como o fez o estruturalismo lingüístico que trabalhou o significado unitário do signo: neste trabalho, a análise é feita no contexto barrense. A focalização será, pois, sobre o que se diz e sobre o dito, ou seja, o componente lingüístico como relativo aos conhecimentos que o locutor tem da língua; e o componente retórico, relativo à argumentação (perspectiva de Ducrot). Assim, para os propósitos de meu trabalho, o discurso é visto como uma prática sociointeracional, é construído na relação dialética entre o individual e o social – o homem e o seu entorno cultural, um alimentando o outro, ou seja, o social que influi no discurso individual, no dito e nos implícitos. Contexto como noção que é, ao mesmo tempo, uma abstração teórica e cognitiva. E linguagem, por sua vez, neste trabalho, é concebida como uma atividade constitutiva do conhecimento humano, não apenas estruturada pelas circunstâncias.

Manoel de Barros, embora tenha se afastado do Pantanal em sua idade adulta, coloca no seu engenho tanto conhecimentos gerais quanto individuais, o que representa sua relação estreita com a terra e com a gente de sua infância/juventude. No entanto, o retor, porque um fingidor, coloca a sua verdade, como vê e constrói as subjetividades do seu tempo de memória. Requer, então, do auditório, um caminho que revire o estilístico e o lingüístico para ver como constrói, no discurso, o seu cenário, *ethos* e as paixões. Enunciado e enunciação, portanto, nesta perspectiva, ganham uma cena especial, construída no artifício poético, tradutora de almas, de sentimentos, de paixões humanas. O argumento não é criado para convencer pela razão, mas para persuadir pela emoção. O lugar que engendra o *ethos* é o *logos*.

Nesse universo perigoso, como o Pantanal, transito.

Busco ver em que medida a cultura pantaneira e homem pantaneiro estão, pois, imbricados na obra de Manoel de Barros. O autor expõe a memória social de seus grupos, de onde convergem suas tradições, costumes, como re - significam suas atitudes, muitas vezes, em total conflito, porque o conhecimento é o resultado de uma

postura avaliativa diante da vida, do mundo real e resulta de uma opinião que pretende ser pessoal. A Pragmática reconhece um quadro social de sentidos no qual a interlocução se dá. Mas reconhece, como na Retórica, a intenção de um falante. Dessa forma, a poesia barrense convive com os Marcos de Cognições Sociais (MCS) (Silveira, 2004) e, porque linguagem poética, contradiz contextos sociais gerais com o inusitado, o que se pode entender como des/construção que, como pretendo mostrar, o poeta procura. O resultado é, em meu entender, uma manifestação, aqui e agora, de um processo discursivo muito social e, sobretudo, muito particular. Produtora e reprodutora de uma cultura. Cultura, nesta perspectiva, está na inter-relação Discurso, Sociedade e Cognição e seria, então, a produção de efeitos de discurso (o que leva o homem ao conhecimento de si mesmo e do mundo). Cultura não vista só como produtora de efeitos pragmáticos (no sentido do senso comum), utilitaristas que fazem parte do cotidiano do homem (construção de casas, técnicas de plantio, etc). Referências do mundo, mas ao mesmo tempo estruturante do conhecimento e extensão simbólica de nossa ação sobre o mundo. Como ação humana, predica, interpreta, representa, influencia, modifica, configura, transforma contingência e, ainda, atua sobre a linguagem. É nessa relação dialética de interioridade-exterioridade que a linguagem encontra, na significação, a sua ação precípua (Morato, 2004). Para estes propósitos, o dizer de um famoso interacionista, Goffman (1988), serve como tradução para o pensar sobre a relação de Manoel de Barros com a linguagem:

“[...] cada participante entra em uma situação social portando uma biografia já rica de interações passadas com outros participantes – ou pelo menos com participantes do mesmo tipo; do mesmo modo, ele vem com um grande conjunto de pressuposições culturais que presume serem partilhadas”.

Estudei, também, aspectos culturais dos habitantes do Pantanal Mato-grossense, porque considero que é importante o pesquisador, em seus estudos sobre cultura, perceba – a como direcionadora do olhar sobre o objeto e sobre o método. Que considere cada método como uma linguagem e a realidade respondem na língua em

que é perguntada. Diante de objeto tão frágil, recorro a Perelmann & Tyteca (1996) sobre o gênero epidíctico também ser argumentativo, uma vez que solicita do auditório a intensidade da adesão e tem como finalidade, depois de Aristóteles, o belo/estético como objeto do discurso, um raciocínio figurativo, essa forma de argumentação que diz por analogia, diferentemente da racionalidade dedutiva e demonstrativa. Foge, portanto do antigo entimema da retórica: *Post hoc, ergo propter hoc*, ou seja, “depois disso, portanto, em razão disso”. Transforma-se em racionalidade figurativa. Impera a supra-realidade, uma “razão em outro universo”. A partir daí, provoca a adesão pela emoção.

Para este trabalho de interpretação, através de leitura hermenêutica, parto dos seguintes pressupostos:

1. A linguagem poética de Manoel de Barros tem função retórica e cultural.

2. A análise retórica contribui para a leitura de Manoel de Barros, autor que atinge a profundidade e peculiaridade do pensar do “bugre”.

3. As paixões, na obra de Manoel de Barros, são próprias do “bugre”.

Em face desses desafios/propósitos, no capítulo O HOMEM PANTANEIRO, reflito sobre a constituição da identidade dos moradores do Pantanal, através de seus antecedentes, da cultura e do perfil do bugre – um apanhado histórico; em MANOEL DE BARROS E A RETÓRICA: O DIÁLOGO, faço paralelos entre a arquitetura da poesia do autor, os caminhos estéticos da pós-modernidade e a quebra de paradigmas em que se coloca o pesquisador diante do desafio que é refletir, tendo como suporte as bases da Retórica, eixo teórico da leitura que proponho. Abono as afirmações com a poesia barrens: poema como argumento. Prendo-me à língua em primeira instância, recorrendo aos sentidos no imbricamento forma/conteúdo; em PAIXÕES, faço uma breve leitura do poema em estudo, descrevo a intersecção entre *ethos*, *logos* e *pathos* e, finalmente, vou à busca das paixões que me incitam à antropofagia pantaneira:

mergulho, imersão na cultura para o encontro das paixões do homem/coisa do Pantanal para o enfrentamento da diversidade cultural do atual Estado de Mato Grosso, agora fronteira agrícola, mescla de culturas sulistas que para aqui vieram a fim de plantar soja.

O HOMEM PANTANEIRO

1.1. Os antecedentes

As terras de Mato Grosso, conforme Piaia (2003), foram palmilhadas pelos bandeirantes que para aqui vieram em busca de índios para fazê-los escravos, uma vez que o negro era uma “peça” (termo utilizado para descrever o homem escravizado, como coisa à venda) bem mais cara. No entanto, essa riqueza não foi tão atrativa, porque a região começou a ser mais valorizada pela Coroa Portuguesa após a descoberta do ouro.

Com esse propósito, ou seja, à procura de jazidas, chegou o bandeirante Antônio Pires de Campos, em 1718, ao rio Coxipó-Mirim e iniciou a captura dos índios Coxiponés. Em seguida, veio uma segunda bandeira, a de Pascoal Moreira Cabral, a qual, em 1719, encontrou ouro no mesmo rio.

A descoberta do ouro atraiu o interesse dos bandeirantes e esse movimento motivou a revolta dos índios Aripoconés que resistiram bravamente à invasão, mas encontraram uma resistência maior, reforçada pela vinda da bandeira dos irmãos Antunes (Gabriel, Antônio, Felipe e João). Índios vencidos viram nascer, então, o Arraial da Forquilha, ligado à Capitania de São Paulo, situado às margens de “seu rio”- aspas minhas.

Esse e mais rios serviram de vias de acesso para uma corrente migratória em direção às minas cuiabanas: eram as monções – expedições vindas de São Paulo. Conforme os problemas se apresentavam, as expedições mudavam seu percurso, o que significava a exploração de novos rios e uma nova cartografia ia sendo delineada, fazendo com que o tempo de viagem aumentasse e sofressem mais ataques dos índios Caiapós, Paiaguás (exímios canoeiros) e Guaicurus (hábeis em montaria) – as duas últimas tribos pertenciam à nação Mbaíá, habitantes nativos da região pantaneira que

resistiram até o século XIX, desde o Chaco paraguaio e se estendendo por todo o Pantanal Mato-grossense.

As marcas da história iam sendo colocadas, o território brasileiro ia se alargando e, com eles, um grande contingente populacional se firmava quase sempre com muita dor: religiosos, funcionários do governo, comerciantes, profissionais liberais, escravos negros e aventureiros.

A Coroa Portuguesa, vendo o êxodo populacional de Cuiabá para outras regiões, ficou preocupada com a posse do território já conquistado e, em 1752, fundou a Capitania cuja sede foi denominada Vila Bela da Santíssima Trindade, governada pelo capitão-general Antonio Rolim de Moura, às margens do rio Guaporé.

Vila Bela da Santíssima Trindade precisava ser abastecida de produtos e escravos e, para isso, foi criada pela Coroa a Companhia de Comércio do Grão-Pará e Maranhão. A companhia trazia as mercadorias, produtos – o escravo tido como tal – e levava o produto da mineração. O ouro, no entanto, era obra da sorte, do acaso. Assim, Mato Grosso tinha uma população itinerante. O metal estava cada vez mais distante, mais escasso e sempre o rio era o condutor do sonho: Coxipó-Mirim, rio Galera, rio Corumbira, rio Arinos, Paraguai, Barbados, Alegre, Cabaçal e outros.

Em função dessa efervescência, mais produtos eram necessários. Para o abastecimento, veio de São Paulo a cana-de-açúcar para ser plantada: caiana, a salangor, a rosa, a cristalina, a roxa, esta última originária da Bolívia. Todo o trabalho da produção açucareira era efetuado por escravos, e também a roça de subsistência.

No século XVII, foi divulgada na Europa a existência de uma erva da América do Sul, a erva-mate, de uso constante dos índios, chamada de *caa*, com propriedades estimulantes e com valores nutricionais e medicinais. O mercado argentino foi o principal comprador e, mais uma vez, o rio representou o acesso principal: rio Paraguai e da Prata.

A movimentação representava uma agressão aos índios e aos espanhóis que habitavam parte da terra de Mato Grosso.

Outra mercadoria chamou a atenção para a região, a borracha. Na segunda metade do século XIX, a Europa necessitava do látex. Para a extração da borracha das mangabeiras, látex branco-azulado da melhor qualidade, novo contingente populacional foi trazido, desta vez do Nordeste. Os nordestinos fugiam da seca (1877-1880) em busca de enriquecimento ou solução de vida. Novamente surgiram duas rotas fluviais: rio Paraguai, porto de Corumbá, estuário do rio da Prata e via rio Cuiabá, rio São Lourenço, rio Paraguai, porto de Corumbá, estuário do rio da Prata.

Subsidiando as tarefas mineradoras, surgiu a pecuária que, desde o século XVIII até a primeira metade do século XIX, foi um grande atrativo, pois as terras eram baratas e era possível o comércio internacional novamente por via fluvial, pelo rio Paraguai. A ligação de Mato Grosso era com Minas Gerais, principalmente com Uberaba, onde o gado era levado para engorda. Depois, com a chegada da ferrovia, o gado foi conduzido para São Paulo para engorda, abate e beneficiamento.

Já durante a República, em 1910, foi criado o Serviço de Proteção do Índio (SPI) para, segundo o discurso oficial, amparar, proteger e salvar o índio, porque era considerado infantil e incapaz de “se proteger” e de escolher seus próprios caminhos. Coube ao general Cândido Mariano da Silva Rondon, o contato com inúmeras tribos, uma vez que recebeu a árdua tarefa de ligar telegraficamente Mato Grosso ao Amazonas. Ele realmente acreditou que poderia integrar os índios ao processo “civilizatório”. Ensinou o Código Morse e também pediu a demarcação de terras para que o território índio fosse respeitado.

Porém, a saga de Rondon passou por uma parte do Pantanal – trecho de Cáceres – e seus ideais foram esquecidos frente à importância da terra para o capitalismo, o que mais tarde motivou a “Marcha para o Oeste”, quando possuidores de muito capital investiram em terras mato-grossenses, com os seguintes objetivos: exploração de minerais, madeira, erva-mate, borracha, poaia e criação de gado. Hoje, a soja toma espaço e impõe a necessidade de mais terra, ambicionando até mesmo o trecho preservado por lei das florestas em torno dos mananciais. Um crime ecológico,

porque, se de uma nascente forem cortadas as árvores, diminuirá o fluxo de água. Mais uma etapa planejada da devastação já realizada em favor da soja por uma minoria capitalista.

Quanto ao índio, ainda conforme Piaia (2003), assistimos, de um lado, nações enfraquecidas em seu corpo pelas doenças ocasionadas pelo contato com o “branco” e ainda lutando contra os capitalistas que querem mais terra; de outro, nações espiritualmente doentes, haja vista a queda nos índices de natalidade e suicídio dos jovens índios de Mato Grosso do Sul. E todos, sem exceção, acometidos da pior das moléstias que também agrava e impregna toda a nação brasileira que é a falta de noção sobre o que é identidade brasileira e, pior ainda, a omissão do tema nas pautas de discussões.

1.2. Formação cultural

Cultura pantaneira e homem pantaneiro estão, na obra de Manoel de Barros, imbricados. O autor expõe a memória social de seus grupos, de onde convergem suas tradições, costumes, como re - significam suas atitudes. Conforme van Dijk (1943), o conhecimento é o resultado de uma postura avaliativa diante da vida, do mundo real e resulta de uma opinião pessoal. Dessa forma, a poesia de Manoel de Barros constitui-se de Marco de Cognições Sociais (MCS) e da visão particular do poeta, da sua construção de conhecimento que ele apresenta como o diferente, o inusitado de um viver em grupo diante dos desafios do mais forte, da imensidão das águas, da paisagem. Cultura, nessa perspectiva, está na inter-relação Discurso, Sociedade e Cognição e seria, então, a produção de efeitos de discurso (o que leva o homem ao conhecimento de si mesmo e do mundo). Cultura que não pode ser vista só como produtora de efeitos pragmáticos, utilitaristas que fazem parte do cotidiano do homem (construção de casas, técnicas de plantio, etc).

A cultura, refletindo sobre o tema diferença entre erudição/popular tem, segundo Teixeira (1997-p. 103), dois caminhos para a sua discussão: dedutivista- não

há propriamente uma autonomia da cultura popular, sendo esta subordinada à dominante; para os indutivistas, ao contrário, a cultura popular é autônoma, com criatividade específica, nascendo das classes subalternas, a qual se transforma em resistência à pressão dominante. No entendimento de cultura como resistência, a cultura popular não tem o aspecto de secundária, conseqüentemente, menos importante que a erudita. Ela troca, interage com a erudita. Sob este enfoque, não é apenas folclore ou tradição, porque é dinâmica, provoca o surgimento de novas idéias, sem que se reproduza a si mesma. É um conjunto de sistemas, de diferentes perspectivas e produtos culturais. Conforme Carvalho (1985), a cultura adquire rótulos: cultura autônoma, de fronteira, de cinema, dominante, emergente, hegemônica, instituída, latente, oficial, patente, política, subalterna, central, privação, híbrida, operária, pós-moderna. Entretanto, este trabalho prioriza como Manoel de Barros lê e constrói sua realidade, sua imagem do homem pantaneiro em seu contexto cultural que não tem uma abordagem valorativa, assim como não traz o vício de fazer a diferença entre cultura popular e erudita que, aqui, perdem os parâmetros de bem/mal e passam a ser analisadas de forma compreensiva e situacional.

A existência humana (Bandeira, 1995) é constituída de duas partes, numa visão generalista: sociedade e cultura. A própria sociedade é uma produção cultural e a cultura é, por sua vez, elaboração social. O social é um modo de organização da vida humana que se estrutura em coletividade e essa, na totalidade ordenada. O cultural está em como o individual significa particularmente e como se torna único e, assim, diferenciando-se de outras culturas. É a cultura que confere significado à vida social. Por isso não pode haver sociedade sem cultura, embora possa haver cultura sem sociedade, através da sua produção remanescente.

A cultura, enquanto dimensão da vida social, do processo social, é um produto coletivo e tem, no Brasil, a pluralidade como palco: como refletores que a focam à distância, o colonialismo e o escravismo, os quais desenvolvem a produção simbólica como texto/roteiro. O “escravagismo colonial”, conforme Bandeira (1995, p.12), “... é *que dá sentido a ser branco, negro ou índio e às relações entre si. É ele o alicerce fundante da cultura brasileira*”.

A base do escravagismo colonial fez com que a particularidade identitária de grupos sociais e a sua ação ficassem evidentes na diferença para “apagar” a igualdade.

No Brasil, antes do séc. XX, havia uma sociedade tradicional que estabelecia um *continuum* bipolar preto/branco que constituía a “brasilidade”. Foi a tentativa de impor uma brasilidade que nunca existiu. Tem-se, segundo Lesser (2001, p.20), uma “*etnicidade hifenizada*”, embora predominante, não reconhecida, assim como a própria identidade nacional. O processo de aculturação, por sua vez, também foi ignorado, como se fosse possível um “*isolamento cultural*” na “*queda de braço*” (grifos de Lesser, 2001, p.20) entre as lideranças, tanto a estabelecida no “*continuum*” como na dos imigrantes que aqui chegavam depois.

Ainda segundo Lesser (2001, p.24), os dicionários dos séculos XV e XVI traziam a definição de nação como “... *uma população... de seres humanos que, através da hereditariedade, possui características comuns*”, isto é, um conceito biológico. Nos séculos XVII e XVIII, desenvolviam suposições culturais acerca da hierarquia e das categorias raciais de superioridade européia.

A elite brasileira ansiava por ligar-se a lugares e culturas européias, afirmando-se ligada à natureza e ao branco, esmagando as populações nativa e africana. Sílvio Romero disse ser o Brasil constituído de “*uma composição étnica singular*”. Se houve um esmagamento, o conceito de etnicidade que se tem nunca se referiu somente à cultura social. Está atrelada à econômica. Assim, o conceito simplista de raça foi ampliado com um elemento novo, a etnicidade.

A trajetória sobre o entendimento do que é ser brasileiro, vivenciada em todo o Brasil por diferentes estudiosos, em diferentes regiões, tem a mesma complexidade de traçar-se o perfil do bugre, porque a diversidade complexa brasileira é constituída de culturas de sociedades que vivem no interior da sociedade nacional, como os indígenas, a tradição agrária, agrupamentos religiosos e extratos de populações no interior dos centros urbanos.

Parte da complexidade humana que é o Brasil, o bugre é o pantaneiro comum, resultante de miscigenação e que, como o índio e o negro, embora culturas subalternas em relação à branca, conferem um caráter particular à cultura de Mato Grosso. O bugre, como é apresentado nos livros de geografia de autores locais, é parte do continuum descrito por Lesser (2001) e sofre o impacto do Pantanal, descrito a seguir.

A planície do Pantanal Mato-grossense é menor em Mato Grosso e maior em Mato Grosso do Sul. Planície sedimentar, está situada na região central da América do Sul. No Brasil, possui uma área de 68.000km² (Campos Filho, 2002) e é o *locus* da obra de Manoel de Barros.

Manoel Wenceslau Leite de Barros de Barros¹, advogado e fazendeiro, nasceu em Cuiabá, viveu sua meninice em Corumbá, de onde guardou as lembranças do Pantanal, raízes para o desenvolvimento de sua obra. Hoje, vive em Mato Grosso do Sul. Em sua obra, a região pantaneira é bem descrita e “sentida”. Região que, segundo Piaia (2003, p. 161), “... é assim denominada por causa das feições que assumem as áreas drenadas pelo rio Paraguai e seus afluentes. Esta planície de topografia plana não é um terreno permanentemente alagado. As áreas sujeitas à inundação variam quanto à altura da lâmina de água, duração do alagamento e extensão da área inundada. Por exemplo, as partes dos altos vales nunca ficam alagadas, ao contrário de Nhecolândia (Corumbá). Sendo assim, o Pantanal apresenta diferenças locais formando várias unidades, como pantanal de Cáceres, de Barão de Melgaço, de Poconé, do Paraguai e dos Paiaguás, entre outros [...]”.

Ela ainda discorre sobre a formação vegetal – heterogênea, pertencente a outros domínios morfoclimáticos brasileiros; sobre a fauna riquíssima: lontras, capivaras, pássaros, cobras, macacos e peixes muito apreciados na culinária da região.

¹ OBRAS: Editou seu primeiro livro, *Poemas Concebidos sem Pecado*, em 1937. Na década seguinte, *Face Imóvel e Poesias*. Na temática da metapoesia, *Compêndio para Uso de Pássaros*, *Gramática Expositiva do Chão e Matéria de Poesia*. Em outra fase, publicou *Arranjos para Assobio*, *Livro de Pré-Coisas*, *O Guardador de Águas*, *Concerto a Céu Aberto para Solos de Ave*, *O Livro das Ignoranças*, *Livro sobre Nada e Retrato do Artista quando Coisa*

Com toda essa riqueza, o Pantanal não é um pântano, como o nome pode reportar. É, sim, uma área influenciada pelo ciclo das águas, envolvendo períodos de cheias, vazantes e secas que modificam a paisagem. Nos terrenos mais altos, contempla-se a beleza – uma vegetação variada, com formações de cerrado, de mata e caatinga.

Para estudar Manoel de Barros, tenho região como espaço social, além de lugar, porque é no espaço social que a população do pantanal constrói e faz resistência ao preconceito, às adversidades. E, na poesia barrense, a paixão é um dos fatores identificatórios do processo social do bugre.

Vivendo em extensões continentais, está o povo pantaneiro que, conforme Siqueira et al. (1990), é resultado da colonização da Região Centro-Oeste. Como em todo o Brasil, esse povo tem no branco, no índio e no negro seus ancestrais que, na ordem, se configuram como identidade legitimadora (o branco-boava para os antigos - que compõe as instituições dominantes da sociedade no intuito de expandir e racionalizar a sua dominação); identidade de resistência (criada por atores – índios carijós, no contexto do século XVIII, e negros – que se encontram em posições/condições desvalorizadas e/ou estigmatizadas pela dominação e passam, então, a resistir e sobreviver com princípios diferentes do dominador); e, por fim, identidade de projeto (os atores redefinem sua nova posição na sociedade). Segundo Campos Filho (2002), foi em Poconé, no início da ocupação portuguesa e paulista, nas lavras de Beripoconé, que surgiu a cultura pantaneira.

Na atualidade, existe um caldeirão que borbulha: os negros vêm mostrando alguns contornos em Mato Grosso, nas terras consideradas dos quilombolas que não estão no Pantanal e, em alguns movimentos indígenas, professores também indígenas alfabetizam suas crianças em sua língua nativa. Concomitantemente, convive-se agora com inúmeros aglomeramentos dos Sem-Terra que ensaiam o pensar a si mesmos no emaranhado político em que se constituem (Castells, 1999, p. 24).

Estudar a identidade do povo do Pantanal é, então, muito complexo, porque, do ponto de vista sociocognitivo, segundo Silveira (2004),

“A sociedade é definida como um conjunto de grupos sociais que estão em constante conflito devido às suas crenças específicas; mas que, a partir das práticas discursivas públicas e de suas experiências comuns, ao vivenciarem os acontecimentos do mundo, identificam-se por crenças genéricas e interesses específicos. A cognição social compreende as representações mentais-guias, vistas como formas de conhecimentos sociais que podem identificar, culturalmente, os nativos de uma nação, sendo formas históricas de avaliação que representam o mundo, com contemporaneidade, no e pelo discurso”.

Embora complexo, possível, porque essas sociedades apresentam discursos que lêem o presente por óticas voltadas para pontos comuns: a natureza que interfere na vida do homem, a crença em entidades que se tornam presentes na tradição oral, enfim, representações mentais - guias que são passíveis de observação e documentação.

Assim entendendo discurso, ou seja, expressão politicamente engajada, este trabalho não faz um estudo descontextualizado de língua, visto ser necessária uma visão pragmática, isto é, vê-la em suas condições sociais, nas suas possibilidades de uso, nos contextos de suas possibilidades.

Para, então, conseguir traçar a identidade dessa população, uma vez que Mato Grosso é composto por população de origens diferentes, seria muito simplista entendê-la como do grego *étnos*, nação. Neste trabalho, a escolha foi por compreendê-la a partir dos caminhos histórico-econômicos e dos caminhos de seus rios, o que não é nada simples, visto que, ligadas ao pantanal, estão as três culturas completamente diferentes: a do homem ligado ao rio - normalmente o pescador; do homem ligado ao gado - o peão; e a do homem ligado à terra - o garimpeiro. Ligando o pantaneiro ao rio, entendo identidade em fusão com língua, cujos processos de identificação se estabelecem na família, na comunidade, na religiosidade, enfim, pertencças, de acordo com a identidade pessoal/ética. Conforme palestra de BANDEIRA (2005), na contramão dessa identidade pessoal, na pós-modernidade, convive-se com identidades compósitas: país, gênero, cor, gosto, clube, etc. Fazendo a culminância dessas

identidades, estão os latinos, pertença maior que se agrega e que é uma dimensão política, porque se organiza. Aliás, o que representa um grande desafio que é a unidade na diferença na América do Sul.

O universo predominante em Manoel de Barros é do homem que vive em constante relação com a água, terra, ar, natureza animal, natureza vegetal, embora a predominância para as poesias destacadas seja o universo água. A busca da identidade do pantaneiro tem a mesma sinuosidade dos traçados de sua rede fluvial. Essa busca do rio serve de base para encontrar uma identidade. Geertz (1989), a propósito dessa simbiose, afirma que “não existem de fato homens não modificados pelos costumes de lugares particulares”.

O rio e suas relações na vida do bugre são a unidade necessária para que o sujeito se desloque, são a unidade pela qual faz sentido, porque, conforme Orlandi (2002), “Os sentidos não são algo que se dá independente do sujeito. Ao significar, nos significamos. Sujeito e sentido se configuram ao mesmo tempo e é nisso que consistem os processos de significação”. E, desta forma, como no poema abaixo, que o bugre sente o pantanal:

“ Natureza é fonte primordial?

– Três coisas importantes eu conheço: lugar
apropriado para um homem ser folha; pássaro que se
encontra em situação de água; e lagarto verde que
canta de noite na árvore vermelha. Natureza é uma
força que inunda como os desertos. Que me enche
de flores, calores, insetos, e me entorpece até a
paradeza total dos reatores

Então eu apodreço para a poesia”

(Barros, **Poemas concebidos sem pecado**, Cabeludinho, p.10)

Homem / natureza, a comparação cuja leitura sempre tem sentido, pois o natural físico explica o bugre.

Esse recorte, o do rio, delimita o verdadeiro espelho do povo pantaneiro: a diversidade, a multiplicidade.

O homem pantaneiro não é só esse índio. Ele, no meio desse espantoso cenário, vive só com sua família ou em pequenos povoados e cidades. Aquele pantaneiro que vive isolado liga-se ao povoado para levar as crianças à escola ou atende aos chamamentos da comunidade para as festas religiosas – chamadas através de fogos de artifício. Pior que a situação indígena, o pantaneiro não é proprietário de terra, normalmente habita a beira de um rio que passa na fazenda de algum fazendeiro tradicional ou de proprietários novos que antevêm a importância turística que, mais tarde, poderão explorar.

Resta, para ele, a solidariedade que desenvolve para se proteger. É comum ouvir-se um piloteiro – empregado das pousadas que levam o turista Pantanal adentro – dando “notícia” de um caso ou outro. Das pousadas, não recebem salários fixos e não têm assistência social. Dos turistas, as gorjetas são o prêmio pela indicação de lugares com mais peixes ou melhor paisagem. Os piloteiros são os profissionais que, além de serem pescadores nas horas vagas, são atualmente os guias competentes em caça, pesca, porque a consciência ecológica ainda é algo a se construir. Para os turistas que têm educação ambiental, os piloteiros são os descobridores de belezas para fotografias.

Repetindo a visão colonial de que qualquer manifestação cultural de um povo depende de sua raça, com a migração de muitos brasileiros, principalmente os do Sul que para aqui vieram, motivados pelo baixo preço das terras, foram construídas formas ideológicas de repressão que tiveram como expressão, no mato-grossense, um sentimento de ser um povo inferior, preguiçoso como o índio e “artimanhoso” como o negro. Visto desta forma, não desenvolveu a consciência de sua própria identidade. Assiste à transformações em suas bases materiais para a vida - espaço e tempo. Os jovens vão para as cidades maiores e os velhos ficam na terra de origem, em pequenas

idades cujos rios foram assoreados pela exploração dos garimpos ou convivem com outros espaços transformados pela monocultura – soja.

Mas o mato-grossense não é o único no território brasileiro que não se sabe. O epicentro da discussão da identidade brasileira é a noção da democracia política, para a construção de um Estado-nação soberano e representativo.

O Brasil é a somatória de identidades que, por sua vez, constituem “[...] fontes de significado para os próprios atores, por eles originadas, e constituídas por meio de um processo de individualização” (Castells, 1999, p. 23).

O homem pantaneiro, nesse todo confuso, deve ser analisado como encruzilhada de culturas e é assim que a identidade é construída, em processo. Hoje, o pescador, colocando a profissão como parte da identidade e não como papel social, além dessa tarefa, também se descobriu como acompanhante e, do remo, passou a entender da mecânica do motor das embarcações de luxo. Tem telefone celular e televisão, no entanto, respeita os mitos da água, lê os sinais dos céus e dos ventos e interpreta os indicadores da floresta.

Assim, o homem no pantanal ainda guarda a tradição e avança para a modernidade. O peão e o cavalo pantaneiro ainda retiram o gado quando o pantanal começa a se alagar.

Nessa contraditória pluralidade de costumes, no entanto, a grande maioria ainda depende dos laços de amizade com os donos de fazenda, cujos filhos vivem nas cidades para poderem estudar, mas que, como patrões, não dão condições para que as crianças de sua fazenda tenham acesso a uma escola. Levar uma criança para estudar é esforço do próprio pai, cuja vida é centrada na família, ou da própria criança que, às vezes, tem que atravessar o rio em pequenos grupos, arriscando sua vida.

Castells (1999, p. 22) considera que, embora o homem esteja agora em contato com diferentes mundos, precisa ser reconhecido em sua identidade para poder entender o outro universo e não se sentir menor pela diferença.

“Não temos conhecimento de um povo que não tenha nomes, idiomas ou culturas em que alguma forma de distinção entre o eu e o outro, nós e eles, não seja estabelecida... O autoconhecimento – invariavelmente uma construção, não importa o quanto possa parecer uma descoberta – nunca está totalmente dissociado da necessidade de ser conhecido, de modos específicos, pelos outros”.

O Estado de Mato Grosso começa a se perceber como multicultural, cujo imaginário está ligado ao trabalho, valores, culturas e como o homem pensa seu tempo e espaço, escolhe e simboliza, constrói significados.

Um bom exemplo de construção simbólica é a lenda da “Mãe - da - terra” – crença de que existe uma bola enorme de ouro que será possuída por aquele homem que, por acaso, a descobrir pela oleosidade do chão e pela energia que expande (fonte oral), porém ele não pode ser um ambicioso cruel, porque a Mãe - da - terra foge e desloca-se para outro lugar. Conforme a lenda, existe um tempo de ser e ter em Mato Grosso e aqueles que aqui vivem ou para aqui vieram precisam “ler” isso nos sinais da mãe-terra. O pantaneiro não penaliza a mãe - natureza. Vive harmonicamente e feliz, enquanto alguns outros brasileiros, infelizmente uma minoria poderosa, devasta, suja e suga o que encontra. Muitos deles ainda reproduzem a postura do antigo português que para aqui veio e, depois, voltou rico para Portugal. Não há, para alguns, a preocupação com o assentamento.

Assim, para que fiquem protegidos, alguns mato-grossenses, como reação, a exemplo dos negros de Vila Bela da Santíssima Trindade, lutam pelas terras dos quilombolas, sua ligação maior.

Outra reação, para a preservação dos próprios valores, é demonstrada pelo homem pantaneiro que continua defendendo o que é seu, como a supremacia do cavalo pantaneiro nas lides de seu cotidiano, embora haja a insistência do gaúcho em mostrar a superioridade do cavalo crioulo. Os peões garantem que o cavalo pantaneiro é capaz de mergulhar a cabeça para arrancar o seu alimento do chão durante a cheia

do rio, enquanto outros não fazem o mesmo. O pantaneiro, respeitando suas crenças, tem conciliado o local e o global. Ele negocia opções, tendo como ponto de apoio- “poita” (qualquer toco ou ponto de apoio onde o canoeiro amarra seu barco)- a sua identidade territorial.

Manoel de Barros explora essa singularidade étnico/territorial com agudeza e, tendo como indicador/inspirador o próprio Pantanal, obedece, respeita, constrói e destrói. Às vezes se retira e às vezes avança, como as águas. É dessa maneira que ele se insere no contexto da identidade do povo pantaneiro. Sabe que, assim como o homem transforma a natureza, também é transformado por ela. É também produto de representações mentais produzidas no conjunto das diversas instâncias da cultura.

Tenho aí o traçado que explica o ser humano que está na região Centro-Oeste, no entanto, para detectar as paixões do homem “pantaneiro”, na visão de Manoel de Barros, há a necessidade do estudo da relação entre tempo, espaço físico, espaço social diluídos no discurso que vai mostrando o “como ser” do pantaneiro. Nesta perspectiva, entendo identidade como em Maher (2002), segundo a qual identidade “é um construto sócio-histórico por natureza, e por isso mesmo, um fenômeno essencialmente político, ideológico e em constante mutação”. Continua a autora que também é no discurso que o sujeito emerge e é revelado. Como discurso, ela entende que é a linguagem em uso, não apenas qualquer materialidade lingüística específica. Um exemplo é essa forma de explicar o nascimento do bugre – Cabeludinho.

“Sob o canto do bate-num-quara nasceu Cabeludinho
bem diferente de Iracema
desandando pouquíssima poesia
o que desculpa a insuficiência do canto
mas explica a sua vida
que juro ser o essencial”
(Barros, **Poemas concebidos sem pecado**, Cabeludinho, p.1.)

A vida é essencial. Abrupta, rompe, porque a força da natureza é incontrolável. As crianças nascem à beira do rio (local onde as mães vão lavar a roupa enquanto cantam - “bate-num-quara”). Ou o nascimento que acontece com a facilidade do estalo da roupa sobre a pedra. E, ao longo da obra do poeta, a natureza física vai compondo o pantaneiro e sendo incorporada, personificada por ele. Essa noção está cimentada, entre outras coisas, pela cultura que faz com que esse discurso da força natural seja entendido e vivido pelo pantaneiro. Bordieu (2004 , p.112) expõe sobre a importância da relação cultura e identidade:

“...a procura dos critérios “objetivos” de identidade “regional” ou “étnica” não deve fazer esquecer que, na prática social, esses critérios (por exemplo, a língua, o dialeto, o sotaque) são objetos de representações mentais, quer dizer, de atos de percepção e de apreciação, de conhecimento e reconhecimento em que os agentes investem os seus interesses e seus pressupostos, e de representações objetais, em coisas (emblemas, bandeiras, insígnias,etc) ou em atos, estratégias interessadas de manipulação simbólica que têm em vista determinar a representação mental que os outros podem ter destas propriedades e de seus portadores.”

É impossível, nesta perspectiva, dissociar o homem em Manoel de Barros do pantanal. Outra exemplificação:

“E o rio passava lá embaixo com piranhas camalotes
pescadores e lanchas carregadas de couros vacuns fedidos...”
(Barros, **Poemas concebidos sem pecado**, Postais da cidade - O escrínio)

O rio contém homens, coisas, bichos, morte e vida. E todos fazem parte do caleidoscópio vivo da região. Por isso, penso que a obra de Barros é regionalista, porque, conforme Lima (1966): “(há a)...predominância da terra sobre o homem”; e,

porque explora as paixões humanas, é global. Sendo global, está em transformação, porque, segundo Campos Filho (2002), em diálogo com Victor M. Toledo, a cultura pantaneira contemporânea é uma síntese da tradição e da modernidade trazida pelos povos que para aqui vieram, significando, então, transformação.

1.3. O Bugre

O bugre já era assim denominado antes do Tratado de Madri, 1750; e de Santo Ildefonso, em 1777. Documentos que definiram os limites entre as terras portuguesas e espanholas.

Corrêa Filho (1926) registra que um determinado fazendeiro da região de Cáceres chamava o pessoal a quem empregava de “os *bugres bororos por ele domesticados*”.

A troca de culturas entre brancos e índios formam o alicerce da cultura pantaneira, além da negra. Diz Campos Filho (2002, p.52) que “*As culturas indígenas contribuíram com seus animais de criação, procedimentos, equipamentos e práticas cotidianas. Como exemplos, têm-se os cavalos Guaicuru, hábitos alimentares de caça, pesca e coleta; a zagaia e a canoa dos Guatós, e a migração sazonal.*”

Continua explicando (2002, p.32 e 33) o bugre: “*Do terceiro decênio do século XVIII são as primeiras doações de cartas de sesmaria para os Pires Campos Bicudo, como parte da negociação do combate aos Paiaaguás e posteriormente aos Caiapós.*” E, a partir daí, no rio Porrudos, foram localizados, “amansados”- grifo meu- índios Guayanás e Croayás, além dos Bororos e Parecis, às margens do rio Cuiabá. Os Guatós ficavam nas proximidades dos rios Guaíba, Cuiabá e Paraguai e nas faixas marginais até a região do rio Alegre. Nessa época, houve, em um caso ou outro, a absorção, segundo o mesmo autor, de famílias indígenas pela sociedade pantaneira, inclusive, atribuindo-lhes nomes portugueses, como foi o caso dos Guatós, “*com o tradicional nome*” Gomes da Silva.

Os índios Guaitós combatiam os Guaicurus e isso sempre acontecia entre as tribos que, no entanto, mantinham-se estáveis, mesmo havendo os choques. Nas cheias, apareciam os índios canoieiros Paiaguás e, conforme Rondon (1981), os Guatós, juntamente com os Beripoconés e mais paulistas, portugueses, escravos de origem africana e brasileiros de diversas regiões são os formadores do povo pantaneiro, da sociedade rural pantaneira.

Corrêa filho (1955) afirma que “...o caboclo regional,(é) descendente de Bororos, de Parecí, de Guatós, embora Campos Filho (2002) afirme que fontes orais não confirmam a ascendência Parecis, mas somente Guatós e Bororos como origem do povo pantaneiro chamado Bugre.

Esse bugre vivia em migrações cíclicas entre pantanal e o firme² (Campos Filho, 2002,p.35) e havia a intercalação entre uma “fase de seca caracterizada como campestre, rústica e profana, e uma fase de enchente vivida em Poconé, por muitos, principalmente proprietários, como social, religiosa e política.” Havia, entre alguns, alguma resistência em abandonar sua *querência* (op.cit., 2002, p.131).

De pequeno arraial a outro, também pequenas cidades foram formadas, como Poconé que foi elevado à categoria de vila em 1831. (op.cit., 2002). Além do arraial, da vila, havia os condomínios que eram aglomerados de propriedades e pessoas que viviam repetindo costumes muito próximos da vivência indígena, como as construções próximas aos rios, onde havia interação entre coronéis e bandidos, conforme relata Corrêa (1981).

Como toda sociedade tradicional, a que se desenvolveu no Pantanal era liderada por grandes famílias – oligarquias locais urbanas, católicas - que impunham padrões, fazendo prevalecer a disciplina rígida e o medo. Em decorrência de uma política comandada por coronéis, sabe-se do bugre sem justiça , sem direitos.

Mesmo que o bugre tenha sua existência explicada pela cartografia dos rios e seus habitantes nativos, conforme Geertz (1989), “...não é o mundo exterior de

importâncias e poderes que fornece o ambiente principal da ação humana, mas o mundo interior dos sentimentos e desejos” que mostra o sentir da vida coletiva.

Assim, no estudo da identidade do bugre, encontro a mulher na sede rezando para amenizar o gênio do seu homem, rude, selvagem e *baguá*³ (Campos Filho, 2002, p.56) e, no campo aberto, os campeiros em todos os trabalhos que envolviam os peões – antes chamados camaradas. Eram empreiteiros de roçadas e cercas, caçadores, pescadores entre outras tarefas. Viveram situações de mudanças, de transição proporcionadas pela natureza física e por circunstâncias comuns. Compartilhavam sentimentos, história comum, regras e o viver em sociedade, convivência com o ambiente e formas de expressão do imaginário, tudo envolto em mistérios que servem de rebeldia contra o jugo do coronel, do mais forte.

Mediando as situações, o bugre tinha nas festas religiosas o elemento atualizador da identidade e da cultura. As festas religiosas marcavam também os períodos diferenciados. Em Poconé (Campos Filho, 2002), a festa do Espírito Santo e São Benedito marcavam o fim da fase urbana e a volta ao Pantanal. Eram e ainda são festas com novenas, procissões, chás, bailes, arrecadações de donativos para os próximos festejos, nos quais se elegem reis, princesas. Um tradicionalismo que, ao mesmo tempo que traz a idéia de unidade cultural, também representa a exclusão social, uma vez que ao povo cabe acompanhar, uma vez que não pode ascender ao “poder” de ser o festeiro, o rei, rainha ou a princesa.

Enfim, para o entendimento da identidade pantaneira, do bugre, é necessário que se compreenda a tensão entre natureza e cultura, o que é explorado por Manoel de Barros em sua poesia, material exposto nos corpora selecionados para o estudo do poema como argumento.

Sobre a situação da tensão natureza e cultura, Campos filho (2002, p.60) registra que a cultura pantaneira contemporânea é a síntese entre a tradição e as

² firme – região não alagada.

³ Baguá- homem valente que resolve tudo com violência, sem meias-palavras.

influências exógenas, tradição e modernidade. Há espaço para valores globalizantes de referência, assim como o “habitus” do passado, embora a força do novo esteja “diluindo” singularidades, fato confirmado por organizações internacionais, como as WRI/UICN/PNUMA que, em 1992, consideraram a “perda da diversidade genética, de espécies e de ecossistemas simultaneamente [provindo e estimulando] a perda da diversidade cultural. Culturas diversas criaram e mantiveram inúmeras variedades de cultivo, rebanho e habitats”(Campos Filho, 2002,p.61).

Hoje, o povo que era chamado pelo português de bugre está diluído, é chamado de mestiço, uma outra forma de chamar o mameluco histórico. Contituíram-se grupos. Os negros também foram diluídos na forma genérica de pretos. O termo bugre, na atualidade, tem uma leitura etnocêntrica, é um estigma: bugrinho, bugrinha. Morando com as famílias grandes, há sempre um “bugrinho, bugrinha”- um afilhado(a), primo(a)-amado e “sujeitado”. Uma maneira de estabelecer a diferença entre o “eu” e o “outro”, intenção de estabelecer o lugar do “outro”, ainda conforme BANDEIRA (2005). Bugrinho, bugrinha são identidades atribuídas e eles se reconhecem como tais. Essa é uma perspectiva dialógica maior. Nas artes de Mato Grosso, temos a síntese dessa situação.

Com a chegada dos migrantes do sul, houve a adoção do falar cuiabano que, em princípio, pode aparecer interação, mas ainda é dominação: você conquista, ama e domina.

Atualmente, seria muito “romântico”- aspas minhas- dizer que o atraso econômico e social do povo do pantanal explica-se por ser “bugre mesmo” (Manoel de Barros). Não é só isso. O fazendeiro debate-se frente às crises econômicas, diante de uma política ainda sem democracia e, com todo o contexto, está o pantaneiro: sem saúde, sem educação, tendo como meio de sobrevivência a solidariedade entre os seus e o rio que, ainda, está lá.

MANOEL DE BARROS E A RETÓRICA: O DIÁLOGO

2.1. A Retórica – História

Para Maingueneau (1996), a concepção usual da literatura tem a obra de arte como um mundo autárquico, cuja construção é um universo à parte, fora de qualquer consideração de sua recepção. No entanto, ele acredita que a obra de arte deve dominar as duas extremidades da cadeia: mostrar que a enunciação da obra se baseia nas leis do discurso, mas sem se deixar escravizar.

Essa liberdade e força que tem a obra literária estabelece um contrato e instiga os retores à interação. No caso da poesia, este trabalho parte do entendimento de que ela é uma grande força de persuasão, porque é a união íntima entre a palavra e o estado de alma. Um processo de percepção individual, olhar sobre a vida e expressão singulares.

Explicar, descrever, interpretar, pois, o potencial argumentativo da poesia barrense tem na Retórica o primeiro pilar teórico, a primeira base para o início desse diálogo/interpretação.

A existência da retórica é longa e, analisando-se lingüisticamente, pode-se reconhecer na raiz “re” – uma marca lexical – outras marcas morfológicas do grupo “torica”. A raiz grega “re” significa dizer, fazer uso do *logos* ou do discurso. Retórica é a ação de usar o discurso de forma plena e total, em que o material verbal não é menos importante que o intelectual.

A Retórica nasceu, conforme Roland Barthes (Barilli, 1979), no contexto judiciário, por volta de 485 a .C., na Sicília grega. Córax foi o seu primeiro professor e redigiu um primeiro manual dirigido aos logógrafos, cuja profissão era escrever os discursos que seriam confrontados na justiça. Segundo ele, o orador, diante dos juízes ou dos cidadãos, deveria ter a seguinte ordem de exposição: primeiro acalmar a assembléia, por meio de palavras insinuantes e lisonjeiras – o exórdio; expor o tema da

deliberação, passar à discussão, intercalando-a com digressões – apresentação dos fatos e discussão; por fim, resumir seus motivos e arrebatá-lo o público – a peroração. Este é o recurso retórico.

Historicamente, Breton ([19--]) relata, a Retórica desenvolve a reflexão sobre o que realmente faria dela um sucesso. O que funcionaria na argumentação. Continua dizendo que Aristóteles tinha ideais altos em relação a ela. Segundo o grego, ela não era a persuasão a qualquer custo, mas ver os meios de persuadir que cada tema comporta. O orador ora recorre à causa ou pode recorrer também a artifícios de apresentação.

Antes das invenções eletrônicas, inovações tecnológicas, era impossível a previsão da ampliação que a Retórica iria sofrer, porque estava circunscrita ao contato direto com o auditório, com hora e local determinados. Era o encontro marcado entre o orador e seu auditório. O compromisso era político e a argumentação acontecia em função dos três tipos de discursos descritos por Aristóteles: deliberativo (trata de questões ligadas à coletividade, à *polis* em sua totalidade, quanto à administração e às decisões para o bem comum); epidíctico (está entre o funcional e o estético, por utilizar recursos literários. É o que procede o elogio ou a censura) e judicial (argumenta para destruir as alegações contrárias. Para isso, apresenta provas) (Mosca, 1997). Era, assim, irredutível, uma teoria fechada e restrita. Dessa forma, respondia a uma necessidade de seu tempo, em que o argumentar era direto e baseava-se em recursos que hoje estão ampliados em outras linguagens que podem veicular convencimento, persuasão ou manipulação.

As rígidas condenações pelas quais passou a ciência da argumentação estão superadas. Vai longe a crítica de que deve haver um rigor técnico para elaborar o discurso e este ter uma finalidade única no âmbito do direito e/ou da política. A visão cartesiana do que poderia ser considerado racional seriam as demonstrações que, com idéias claras e distintas, com provas apodícticas, mostrassem a evidência dos axiomas a todos os teoremas. Este era o modelo *more geométrico* proposto àqueles que quisessem fazer ciência, seguindo os passos de Aristóteles em seu modelo analítico.

O discurso retórico apresentava a finalidade do *docere* – transmissão das noções intelectuais; o *movere* – atingir os sentimentos, a emoção; e o *delectare* – manter viva a atenção do interlocutor, restrito ao “auditório grego” acostumado a desenvolver uma ginástica mental, a compreender técnica de exposição pró ou contra determinado tema, sem que se desse atenção ao contexto em que se desenrolava a disputa – *erística*.

O discurso formalizado, especializado, setorial que privilegiava o momento intelectual das mãos dos especialistas, ao qual Aristóteles designou discurso analítico, começava a dialogar com outros pólos do discurso retórico, entre eles o discurso para o homem comum: abre-se o momento em que tudo é tensão, esforço intelectual de interagir com o orador, para a (dis)tensão, para a imaginação do *demos*: um dizer plurissignificativo e totalizante. O próprio Aristóteles estava consciente da interdisciplinaridade da retórica por seu estatuto ambíguo, oscilação entre forma e conteúdo, arte e ciência, teoria e prática, entre dialética e analítica, apoio no material verbal e forçada a interagir com conteúdos psicológicos, éticos e políticos. Aristóteles também conciliou e organizou os pares antitéticos sobre os quais disputavam os sofistas e Platão: verdadeiro/verossímil, *episteme/doxa*, uno/múltiplo. Estabeleceu a noção de *topos* – o elo de comunicação entre determinada argumentação e a indicação concreta de espaço contida na noção de lugar: espaço político, ético, afetivo, etc. Das clássicas, cinco partes em que a Retórica é dividida, Aristóteles não acreditava na ordem canônica: *inventio* (*heureusis*, gr.), *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *actio*. Por exemplo, acreditava ser a *dispositio* o último lugar. Altera, da mesma forma, a ordem da narração (Barilli, 1985). Em seu tratado, a *lexis* apresenta dois pólos extremos: um discurso óbvio, redundante com palavras usadas em seu sentido próprio; e um discurso elevado, informativo, com palavras no sentido figurado, com textos que ofereciam problemas de interpretação, porque as metáforas elaboradas eram de alta complexidade. Aristóteles dizia que o homem gosta, na *elocutio*, de arcaísmos, estrangeirismos, isto é, “[...] os homens gostam de coisas longínquas” (Barilli, 1985, p. 32). Saiu, nesse momento, da prosa para a poesia com o tratado *Poética*.

Embora já fizesse parte da discussão aristotélica, foi Ermanagora di Temno, no séc. II a.C., quem elaborou a distinção entre causas de debate retórico geral e causas particulares, ou hipóteses, situações que alguns clássicos consideravam “perniciosas”, pois retiravam do filósofo um contato com as coisas, com a prática, e ao segundo, ainda segundo Barilli (1979, p.34), “um fermento de opinião”. Coloca a retórica em três bases: *logos*, *ethos* e *pathos*, concentrando toda a responsabilidade do discurso no *pathos*, em que o orador deve ser um portador como “[...] um raio que tudo arranca” (*op. cit.*, p. 35). A retórica e a passionalidade estão estreitamente associadas desde sempre, como Aristóteles já o colocava, porém sempre a paixão foi entendida sem emoção, como se o sentimento fosse nocivo à razão, que deveria ser fria e impessoal. Na compreensão do poema como argumento, a redução da retórica à argumentação e esta à racionalidade não impedem que a paixão possua a sua própria racionalidade – que é retórica. A paixão justifica, legitima. A técnica tem importância, mas representa um apoio ao momento maior que seria a plenitude da alma, a paixão daquele que faz o discurso. O *logos* é livre em relação ao espaço que está à sua disposição. Até mesmo a sua ausência poderá funcionar como persuasão. *Ethos* é a imagem de si (caráter) que o orador constrói através de seus recursos argumentativos. É rodeado de dados preexistentes que apóiam sua autoridade individual e institucional.

2.2. Poema e Retórica

Essa é uma situação embrionária da nova e atual visão de *ethos* e poesia que, no entanto, só irá ser aberta após o prenúncio da Idade Moderna, ou seja, os literatos passaram a ver a poética como arte discursiva (racional) para a arte real, interessada em representar, imitar conteúdos – ligada, portanto, à ciência dos costumes (hoje diríamos à Psicologia, à moral). Aí começa a fusão do poema com a retórica. A poética já não surge como uma espécie de duplicação das exigências retóricas de elegância. Agora está subordinada, como instrumento, à tarefa de exprimir a verossimilhança das personagens. Ela sofre novas leituras e arrasta consigo a retórica.

No momento histórico em que a poética se liga à retórica, iniciam-se as discussões que chegam até os gramáticos de Port-Royal no culto da denotação contra a conotação. A palavra absoluta contra o sublime. As discussões passam pela visão humanista favorável à fábula e à selva, instrumentos sensuais que serviriam para melhor “traduzir” o prazer no verdadeiro, contra o verdadeiro que deveria ser mostrado ao povo, uma verdade com a velocidade da luz; pelos barrocos, relançando a *inventio* retórico-dialética, colocando em jogo o engenho (*topoi* mais versatilidade) para se possuir, segundo Tesouro, a faculdade da perspicácia “[...] que penetra nas mais longínquas e minúsculas circunstâncias de cada sujeito” (Barilli, 1979, p. 96). É do barroco Baltazar Gracián (1601-1658) que entendemos melhor a expressão “engenho”: “O engenho não se contenta só com a verdade, com o juízo, mas visa também a beleza” (*op. cit.*, p. 99). Decartes dá lugar ao culto das noções “claras e distintas”, recusando uma lógica qualitativa, em detrimento de uma lógica quantitativa apoiada na Matemática, na Geometria, rejeitando todos os componentes sensuais e emocionais (*delectare, movere*) que a Dialética e a Retórica tentavam conciliar com as operações lógicas. Não que Decartes não se preocupasse com o aspecto sensitivo-corpóreo-passional, pelo contrário, ele reconheceu aí o outro lado do ser, porém colocou as paixões como a negação do claro e do distinto sobre que se baseiam as verdades do intelecto.

Já Bacon dizia que a retórica, quando estabelece uma ponte com a poesia, ocupa a zona da fantasia e da imaginação; que a retórica estava a serviço da fantasia e que, embora essa função fosse legítima, era menor que a do intelecto: “[...] a eloquência é sem dúvida inferior à sabedoria” (*op. cit.*, p. 105). Com Bacon, começou a delinear-se a *paidéia*, através da força persuasiva daquilo que atinge os sentidos e a imaginação, do concreto, do particular em contraposição à linguagem universal e abstrata da lógica.

A Retórica, como qualquer ciência, vai tomando um perfil diferente. Com Vico (1668-1744), o *pathos* deixa de ser a força bruta e incontrolável. A linguagem da Retórica e das suas figuras já passa a ser resultado não da argúcia intelectual do engenho, mas a expressão da emoção e do sentimento. *Pathos* é, então, a

racionalização pelo sentimento. Com Huh Blair (1699-1746), da escola escocesa, as figuras de linguagem ganham uma nova visão: não são um fim em si, nem fruto de artifício. Têm uma legitimação natural. Tudo o que fosse muito lógico deveria ter o aval dos sentimentos, corresponder a eles.

Kant (1724-1804) teve o grande mérito de ter criado um terceiro espaço para o que os modernos colocavam como dois – conhecimento e ação. O terceiro espaço seria a conciliação estético-imagética.

Friedrich Schlegel (1772-1829) dizia que a finalidade da poesia romântica era reunir todos os gêneros poéticos separados e colocá-los em contato com a Filosofia e a Retórica. Falou do “[...] infinito jogo do mundo, da obra de arte eternamente em autocriação” (*op. cit.*, 1985, p. 124). No século XIX, sujeito e objeto estão em plena harmonia. Vitor Hugo vivencia essa situação, como no dito de Buffon “*le style c’est l’homme*”.

Modernamente, essa linha que documentou o deslocamento do eixo da Retórica chega à Teoria da Argumentação de Perelman e a outros estudiosos. Por isso, este trabalho reflite sobre esse percurso histórico como base para discutir o poema como argumento. Perelman, estudioso belga, analisa âmbitos da Retórica que não são, segundo ele, inferiores uns aos outros. Representam o discurso formal-axiomatizado e outros em que se deve argumentar para conseguir a persuasão. Os métodos de descrição, narração e da definição tornam-se intervenções abertas que se podem alargar ou restringir, conforme as exigências da argumentação, porque, segundo ele, a persuasão não se destina apenas ao intelecto, mas também à afetividade e à sensibilidade. Sobre as partes canônicas da retórica, Perelman privilegia a *inventio* e a *dispositio*, porém não despreza a *elocutio* que historicamente foi relevada a instâncias menores – o ornamento – pelos que pensavam o deslocamento entre os pólos analítico e dialético. Na *dispositio*, conforme Barilli (1979), está o espaço dedicado às várias partes quantitativas do discurso, ou partes diacrônicas, enquanto que as partes qualitativas são as sincrônicas. Nelas estão contidas a própria *dispositio*. Em seguida,

a sucessão de proêmio, ou proposição – a parte narrativa. A argumentação da narração poderá ser aceita ou refutada – confirmatio – e, por fim, o epílogo.

Perelman (1996) ressalva que a *memoria* e a *actio* não são relevantes no mundo moderno, em que os discursos são recuperados através da imprensa, da gravação, etc. Recusa-se a pensar as estruturas e as figuras estilísticas independentemente do fim a que se prestam na argumentação e, com ele, esta tese compactua, pois, para a Retórica, é insensato separar a forma do fundo, estudar as estruturas e as figuras de estilo independentemente de sua finalidade na argumentação. Resumindo sobre o conteúdo desenvolvido numa argumentação, o autor diz que a divisão juízo de valor e juízo de fato apaga-se na retórica, porque, em essência, tudo é juízo de valor, uma questão de escolha. Propõe que se separem os aspectos do raciocínio relativos à verdade e os relativos à adesão, em primeiro plano, deixando a intersecção entre esses planos para um segundo momento, para que a Teoria da Argumentação tenha um alcance filosófico. Acredita ser possível, assim, complementar uma Teoria da Demonstração – lógica – através da Teoria da Argumentação. Nessa perspectiva, então, o que interessa não é julgar, mas argumentar em função dos fins a atingir. Nessa mesma linha, então, é impossível a análise do *ethos*, *pathos* e *logos* em separado, porque um justifica e abona o outro. Conforme Perelman (1996, p. 140), a Retórica é o estudo da expressão.

Meyer (1993, p. 22), dentre outros objetivos da Retórica, expõe: [...] sugerir o implícito através do explícito; instituir um sentido figurado, a inferir do literal, a decifrar a partir dele, e para isso utilizar figuras de estilo, histórias; utilizar uma linguagem figurada e estilizada, o literário; descobrir as intenções daquele que fala ou escreve, conseguir atribuir razões para o seu dizer, entre outras coisas, através do que é dito.

Para os clássicos, o pensamento é a maneira de mover as paixões e Manoel de Barros o faz através da poesia e, comungando com os movimentos da Semana de Arte Moderna, inicia sua obra quebrando paradigmas científicos, teóricos e metodológicos, explorando seu conhecimento do Pantanal e seu “sentir” a poesia.

2.3. A Nova Retórica e Manoel de Barros

Desenvolve um olhar novo, dessacraliza o seu objeto, quando explora o cotidiano vivido. No poema a seguir, o novo:

“Água, s.f.

Da água é uma espécie de remanescente quem já
incorreu ou incorre em concha

Pessoas que ouvem com a boca no chão seus rumores
dormidos, pertencem das águas

Se diz que no início eram somente elas

Depois é que veio o murmúrio dos corgos para dar
testemunho do nome de Deus”.

(Barros, **Arranjos para Assobios**, Glossário de transnomações em que
não se explicam algumas delas (nenhumas) ou menos, p. 44)

É dessa forma que a palavra água é entendida pelo bugre/poeta, neste estado de dicionário peculiar, o inédito criado por Manoel de Barros. O novo é suporte de um movimento de paixões cujo nascedouro é a água e todas as relações que emanam de seu universo: terra, fauna, flora, etc. É nesta perspectiva do homem ligado ao chão/água (*ethos*) que o autor constrói a alma da bugre e desnuda as paixões – estado de ser em eterna convulsão, contrariedade, inversão (*pathos*), através do caminho poético tão singular (*logos*) que, aparentemente, vai na contramão da lírica tradicional, mas que é a mão certa para refletir um comportamento identitário a partir da fala do pantaneiro, da sensibilidade nascida da geografia, da história de um povo de um determinado local do país, que é o Pantanal, especial por suas peculiaridades; agreste por sua vivência e particular pelo contato inalienável com a natureza.

A Lingüística da Enunciação, com base em Benveniste (1995), alicerçará teoricamente o perfil do bugre, por entender que a construção de uma imagem de si,

peça principal da máquina retórica, está fortemente ligada à enunciação. É na enunciação que o locutor se inscreve e inventa subjetividades.

Aristóteles entendeu dessa forma a paixão:

“A paixão é decerto uma confusão, mas é, antes de tudo, um estado de alma móvel, reversível, sempre suscetível de ser contrariado, invertido; uma representação sensível do outro, uma reação à imagem que ele cria de nós, uma espécie de consciência inata que reflete a identidade tal como esta se exprime na relação incessante com outrem.” (Aristóteles, 2000, p. XXXIX)

Estudar, então, as paixões, teve como ponto de partida também o outro, uma vez que o início do entendimento de paixão partiu do discurso e sociedade. Para isso, recorri à teoria de SILVEIRA (2004) :

“O discurso visto como interação sociocognitiva é expresso pelo uso da língua que representa, no texto, as situações, os objetos de conhecimento, a identidade cultural das pessoas e as relações ideológicas destas e dos grupos sociais entre si. Logo, as expressões lingüísticas são o material da cultura e da ideologia, de forma a manifestarem-se por elementos lingüísticos que contêm implícitos culturais.”

E sobre sociedade:

“Do ponto de vista sociocognitivo, a sociedade é definida como um conjunto de grupos sociais que estão em constante conflito devida às suas crenças específicas; mas que, a partir das práticas discursivas públicas e de suas experiências comuns, ao vivenciarem os acontecimentos do mundo, identificam-se por crenças genéricas e interesses específicos. A cognição sócia compreende as representações mentais – guias, vistas como formas de conhecimentos sociais que podem identificar, culturalmente, os nativos de uma nação, sendo formas históricas...”

...de avaliação que representam o mundo, com contemporaneidade, no e pelo discurso.”

Ainda conforme Silveira (2004), os conhecimentos sociais são genéricos e persistentes, porque são oriundos de experiências coletivas de um mesmo fato ou relativos a conhecimentos institucionalizados: a igreja, o fazendeiro, o partido político, etc; os específicos foram registrados pelo autor de sua memória individualizada de situações e contextos principalmente ligados às águas da região de Mato Grosso: linguagem, costumes. São conhecimentos que, somados às paisagens do pantanal, às descrições de situações que envolvem a relação físico-humana, são as cenas da enunciação que, juntamente com a noção de *ethos*, são complexas na obra barrense, porque os registros histórico-culturais que o autor faz mobilizam cenografias particulares, no sentido de não serem quadros, cenário no sentido teatral, mas consideradas no desenvolvimento da enunciação, sem significar um espaço construído e independente do discurso. Amossy (2005, p.75) integra três cenas à cena da enunciação: “cena englobante”, o tipo de discurso; “cena genérica”, é a do contrato associado a um gênero, a uma instituição discursiva e a cenografia que é construída pelo próprio texto.

Em “O abandono”, o *ethos* é o velho fragilizado pelo tempo. Vai seguindo o ritmo do pantanal em que o novo, o vivo vai vagarosamente tomando o espaço da morte, da morte. Lá, o mato é co-participante de toda a ação de sufocar, calar. O fogo, antítese da água pantaneira, é a metáfora do silêncio da fala que nada diz, porque seu tempo já passou, porque o bugre também envelhece e morre.

O Abandono

O mato tomava conta do meu abandono

A língua era torta

Verbos sumiam no fogo

(Barros, **Matéria de poesia**, Aproveitamento de materiais e passarinhos de uma demolição, p.47)

No trecho a seguir, outro exemplo de cenografia em “O palhaço”, em que o *ethos* é construído na antítese delicadeza/grotesco; o azul e a estrela, o lixo e a sujeira. O oceano é o próprio palhaço que, parte da cenografia com a estrela, é caracterizado de forma especial: estrela suja; estragado de azul. Eis o belo apreendido: a beleza do palhaço é exatamente a sua irreverência em ser. É o oposto do oposto, por isso seu azul e sua estrela são divinos e perfeitos para a sua composição. *Pathos*? A poesia.

O palhaço

Gostava só de lixeiros crianças e árvores

Arrastava na rua por uma corda uma estrela suja.

Vinha pingando oceano!

Todo estragado de azul.

(Barros, **Matéria de poesia**, Aproveitamento de materiais e passarinhos de uma demolição, p.43)

Pensando sobre o todo, a somatória dos livros sobre os quais as reflexões deste trabalho se baseiam, a eficácia da palavra está apoiada na autoridade do orador e por suas posições ideológicas no jogo sócio-histórico- sua formação discursiva. Frente às experiências, presentes ou na memória, Manoel de Barros dialoga com o já-dito para aceitá-lo ou contradizê-lo. Para isso, o motivo central utilizado pelo autor, nos *corpora* em estudo, mostra o homem em metamorfose com a natureza física para a (re) visão/leitura e expressão/poesia da vida. Os temas intertextuais ajudam a compor o todo. Em Arranjos para assobio, Matéria de poesia, Livro de pré-coisas, O guardador de águas, Concerto a céu aberto para solos de ave, a metamorfose homem/pantanal surge na interpenetração de ar, água, sonho, árvore, ave, verme, peixe, réptil, casa, poesia e a negação (nada, traste, borra...), principalmente com o uso de prefixos: imprestável, inutensílio, rejeita... Em Poemas concebidos sem pecado e Compêndio para uso de pássaros, o universo infantil surge na poesia para inaugurar uma expressão nova que traduza a vida do pantaneiro. Continuam as metamorfoses entre boca, vento, cigarra, rios e tudo o que serve para a sua poesia: o avesso do já-dito. Em gramática expositiva do chão, coisas e seres que habitam o chão são hominizados e, nesse amálgama, é

descortinado o “universo – chão” de sua poesia com a predominância de um campo semântico ligado à terra. Em Ensaio fotográficos, utiliza-se de imagens para explorar a língua portuguesa. Explorar é o termo exato, porque, segundo ele, com relação à língua portuguesa, “Estudei-a com força para poder errá-la ao dente”. O foco dado às vozes que aparecem nos textos clareia sobre um grande antagonismo: a voz rebelde do bugre velho contra as representações daqueles que moram no pantanal e que aceitam a dominação do rico e do branco; e a do bugre velho feliz em ser bugre, ser pantaneiro igual a sua gente. Convoca, também, vozes que dão autoridade a seus argumentos em relação ao seu projeto estético: “(Rebelais já havia afirmado antesmente que poesia é uma virtude do inútil”. (Barros, 2001, p.35) “A partir dos restos Miró iniciava a sua engenharia/ de cores” (*op.cit.*,p.29).

Nas análises das cenas da enunciação, assim como no estudo de como o autor demonstra sua imagem na obra, *ethos*, pela dinâmica de toda a obra, a interligação com o *logos* foi fundamental, porque a construção de Manoel de Barros tem marcas próprias. Para dar conta, para chegar às paixões, a leitura retórica precisou ser ampliada e esclarecida, para o entendimento dos diferentes “seres” que habitam a poesia de Manoel de Barros, vivem o Pantanal. A contribuição de Perelman precisou ser conectada a outras abordagens, principalmente nas reflexões sobre o locutor da poesia, pois o *ethos* assumido pelo poeta nem sempre a palavra legítima. Amossy (2005) contribui com a discussão sobre a intersecção da Filosofia da Linguagem, Pragmática, Retórica e Análise do Discurso, linhas que procuram no uso do discurso, o segredo da eficácia para a identificação do narrador como um perfil assumido. Amossy (2005,p.136) ratifica:

“Parece, portanto, que a eficácia da palavra não é nem puramente exterior (institucional) nem puramente interna (linguageira). Ela acontece simultaneamente em diferentes níveis. Não se pode separar o ethos discursivo da posição institucional do locutor, nem dissociar totalmente a interlocução da interação social como troca simbólica (no sentido de Bordieu), A passagem do sujeito falante como ser empírico se efetua por uma série de mediações”

Prossegue dizendo que (*op.cit.*, p.120) somente a troca simbólica, a substância lingüística, não dá conta da comunicação. Na realidade, a comunicação é a ligação entre adequação social do locutor mais seu discurso, dirigidos aos receptores legítimos. O *ethos* é um “porta-voz-autorizado” (Amossy, 2005, p.120) e concentra o capital simbólico acumulado pelo grupo. O dizer não é um fazer senão na interação social. Manoel de Barros é o guardador de vidas, entendidas como “...*experiências coletivas de um mesmo fato ou relativos a conhecimentos institucionalizados*”, conforme Silveira (2004). A Filosofia da Linguagem aborda esse deslocamento entre dizer/fazer como imprescindível para análise do *ethos*. A Pragmática contemporânea desloca-se do interior da troca verbal e dos rituais sociais exteriores à prática languageira para os dispositivos da enunciação, comungando com Oswald Ducrot (1984) em sua teoria da polifonia. A análise do *ethos* discursivo integra-se ao estudo da interlocução que conta com os participantes, o cenário e o objetivo da troca verbal. Assim, a interação verbal é puramente interna ao discurso, na linha de Aristóteles, enquanto que, para os sociólogos, a troca simbólica tem em seu entorno mecanismos sociais e posições exteriores. Na perspectiva argumentativa, por sua vez, há estratégias inventadas pelo autor para a criação de um esteriótipo. Ele pensa o real por meio de uma representação cultural preexistente, o que é coletivo e cristalizado. Desse ponto, constrói uma imagem de si a partir de uma *doxa*, isto é, das representações partilhadas. Pelas modalidades de sua enunciação e também pelo que diz de si, é que o autor adapta a sua apresentação aos esquemas coletivos.

Os contextos do cotidiano, do dia-a-dia, no poema a seguir, Manuel de Barros explora a definição oratória. O autor mostra algumas figuras de escolha, como a definição sobre o que é o objeto da poesia e continua, de forma curiosa e instigante, explorando uma inversão, quando faz da definição de prolepse, ou seja, substituindo uma qualificação que poderia ter levantado objeções por outra. Diz que “O pobre-diabo é colosso!” / “O traste é ótimo”. Escolhe o que na cultura pantaneira é muito pior: o diabo que, na religião predominante entre as pessoas da região, é uma agressão. Portanto, o bugre mostra-se um rebelde frente os valores locais. Como figura de presença, utiliza a repetição de “servem para poesia”, consolidando o estranho que compõe seu mundo de sentidos. A seguir, a cenografia armada:

Todas as coisas cujos valores podem ser
disputados no cuspe à distância
servem para poesia

O homem que possui um pente
e uma árvore
serve para poesia [...]

As coisas que não levam a nada
têm grande importância [...]

Cada coisa sem préstimo
tem seu lugar
na poesia ou na geral [...]

Tudo aquilo que a nossa
civilização rejeita, pisa e mijá em cima
serve para poesia
Os loucos de água e estandarte
servem demais
O traste é ótimo
O pobre-diabo é colosso! [...]

(Barros, **Matéria de poesia**, Matéria de poesia, 2001a, p. 11-13)

Prossegue contrariando os preceitos aristotélicos sobre o belo, baseando-se mais nos elementos sensíveis que nos racionais. Não coloca ordem nas partes e não dá dimensão perfeita entre elas. Tem por condições exatamente o contrário do conceito de Aristóteles, colocando que a grandeza está na desordem e no ínfimo. Quando, para os gregos, a arte imitativa procura produzir o geral e o necessário, sob as aparências exteriores, a arte barrense descobre a essência interna e ideal das coisas: “[...] tais quais são ou parece serem tais quais devem ser; ela completa assim a natureza que muitas vezes não conclui sua obra” (Aristóteles, p. 279). A análise do *ethos*, no poema acima, é do revolucionário, pois não aceita os marcos sociais impostos.

Para localizar o *ethos*, a visão pragmática desloca-se para o ato locucionário, o choque provocado no auditório. Maingueneau (Amossy, 2005) chama a imagem que o auditório faz do autor de “*ethos* pré- discursivo” . O poeta, estrategicamente, sabe que um auditório espera da poesia e contraria essa expectativa. No caso da obra barrensense, com o contraditório.

Ainda desafiando, com a criação do *ethos* pré-discursivo, Manoel de Barros provoca com o que poderia ser considerado inadequado para a poesia:

“O poema é antes de tudo um inutilensílio.
Hora de iniciar algum
convém se vestir roupa de trapo.

Há quem se jogue debaixo de carro
nos primeiros instantes.

Faz bem uma janela aberta
uma veia aberta.

Pra mim é uma coisa que serve de nada o poema
enquanto vida houver.

Ninguém é pai de um poema sem morrer.”
(Barros, **Arranjos para assobio**, Sabiá com trevas, 2002, p. 25)

Aristóteles ressalta que o poeta deve tecer com a razão, com a coerência, embora admita que “[...] o poeta dispõe de outros méritos que lhe consentem mascarar o absurdo por meio de atavios” (Aristóteles, p. 338). Aí estão os meios atavios de Manoel de Barros, aos quais ele chama de “ser coisa”. É a possibilidade única de o homem fazer poesia, ou seja, matar-se como homem e renascer poeta. Precisa apagar tudo o que sempre soube para aprender novamente e, principalmente, nomear novamente.

Essa quebra de paradigma que Manoel de Barros faz na poesia já era vivenciada no Modernismo e ele acrescenta à sua obra, no Brasil, com as reflexões sobre metalinguagem. Hegel, citado por Carrilho (1994, p. 97), já dizia que haveria um momento em que a crise da razão iria reconciliar o espírito com o mundo real: “[...] o mais elevado e o último dos objetivos da ciência filosófica [é] realizar [...] uma reconciliação da razão autoconsciente com a razão que reside no mundo – por outras palavras, com a realidade”. Os eus-sujeito tinham a necessidade de se colocar para reconciliar valor e fato, a crise da subjetividade se instalava nessa ordem: a dialética, a materialista, a existencialista, a psicanalítica e, finalmente, a pós-estruturalista discursiva, todas na tentativa de superar a autoconsciência que pode sempre ser colocada no interior da esfera da subjetividade reflexiva.

Neste trabalho, a linguagem poética é a expressão do poder criativo do poeta, é a materialidade do processo. É por meio da palavra que o poeta arquiteta o belo, com o uso novo da expressão, da forma como o artista vê o mundo e relaciona-se com ele. É o mundo inventado por ele. Segundo Ezra Pound, entendendo a poesia ao grau máximo de significado possível, a poesia de Manoel de Barros está mais próxima à espécie logopéia, na qual as palavras não estão só no seu sentido direto, ...”como também em vista de usos e costumes, do contexto, das concomitâncias habituais, das acepções conhecidas...” (s/d,p.52). Nesta perspectiva da linguagem poética como poita que segura, a poesia é a expressão pura e simples, o sensível apreendido pela expressão bem sucedida, competente, enredada pela cultura.

Em seus livros, Manoel de Barros expõe o contexto de Mato Grosso e dirige-se a um auditório universal, porque fala das paixões, mas arquiteta seu engenho como se estivesse frente a um auditório particular, pois trabalha com o regional, registra o Pantanal Mato-grossense, usa a poesia como forma de representar o bugre em suas raízes históricas e contemporâneas.

No poema a seguir, sobre suas preferências de palavra, há um painel da cultura em que insere e amplificação- versos que inicia com “Tipo...”- para reforçar a presença das marcas do pantanal em sua obra.

Prefiro as palavras obscuras que moram nos
Fundos de uma cozinha - tipo borra, latas, cisco
Do que as palavras que moram nos sodalícios-
Tipo excelência, conspícuo, majestade.
Também os meus alter - egos são todos borra,
Ciscos, pobres – diabos (...)
(Barros, **ABORRA**, Ensaios fotográficos, 2001, p.61)

O poeta, na metáfora “meus alter-egos são todos borra”, utiliza situações quase bizarras acerca do impossível crível. Persuade seu auditório e as situações demonstradas vão ao encontro da opinião de Píndaro, Olímpicos, I, 43, quando diz: “A graça do discurso espalha por sobre as sedutoras mentiras da fábula uma beleza persuasiva, e então até o incrível se torna digno de fé”.

A discussão sobre o crível na obra barrense, em Retórica, é a veridicção. A lógica deôntica (do grego “dever”) fundamenta seus cálculos nos valores de verdade (verdadeiro ou falso), enquanto as teorias modernas vêem a realidade contingente e cultural nos discursos. Durand (1989) diz que Aristóteles, no século 4 a. C., preconizava que, para se chegar à verdade, havia a necessidade de um raciocínio binário, dialético, no qual se desenrolava o princípio da “exclusão de um terceiro”, a estrutura do “ou”, “ou”. Manoel de Barros propõe o esquema “e”, “e”, isto é, inclui a possibilidade de uma terceira opção, isto é, cria uma “terceira margem do rio”, como o fez Guimarães Rosa, com um objeto sem excelência, sem majestade.

Ainda fazendo um paralelo entre a teoria aristotélica sobre a retórica e Manoel de Barros, o pantaneiro-poeta usa a poesia para valorizar o comum, como uma forma de sublimação, como catarse, o que contraria a história, porque Aristóteles quase não se pronunciou sobre a catarse. Empregou o sentido na Política, no sentido em comparação com a música, de não só levar ao afrouxamento ou diversão, mas à purificação. Aristóteles marca a observação de dois erros muito cometidos pelas teorias

estéticas: confusão entre juízos estéticos com os morais e a tendência de considerar a arte como simples reprodução ou fotografia da realidade. No teatro, gozo que leva o auditório à libertação; na música, a paixão; na tragédia, a boa concepção. Para Manoel de Barros, poesia é a simbiose: poeta/linguagem/pantanal.

Duas são as causas, segundo Aristóteles, que levam o homem à poesia. A primeira, conforme a natureza humana, é a imitação. Por instinto, desde a infância, o homem imita. Pela imitação adquire conhecimento e experimenta o prazer. Se o objeto imitado é de desconhecimento do homem, é o como foi transmitido que provoca o prazer, uma vez que o sujeito cognoscente não conhece o original. Cabe ao poeta captar a verossimilhança ou a necessidade.

O poema é a origem de vários outros gêneros, como a tragédia, a comédia, conforme o caráter moral de cada um e, segundo ele, era imitação que influenciava os meios, os objetos e a maneira. “A poesia é mais filosófica e mais verdadeira que a história, pois exprime o universal, ao passo que a história exprime o particular” (op. cit., p. 277).

“Nos clássicos, outros gêneros também eram escritos em poesia, como o fez Heródoto de Halicarnasso, historiador dos povos do Oriente e das Guerras Médicas (484-408 a.C.)” (op. cit., p. 303). Desta perspectiva, as Ciências Sociais são, então, prioritárias em relação às Ciências Naturais.

Em toda a obra barrense, os tópicos – categorização de Aristóteles – ficam claros: água, natureza física, homem, poesia. Escolhas que demonstram que toda a argumentação é uma seleção para colocar em evidência a presença do que se quer apresentar como ponto de reflexão. Mostra o objeto real – a presença – para acarretar a adesão, porque a descrição seria menos convincente. A coisa fala pela analogia ou pela metáfora, recursos mais utilizados pelo autor, o que serve para maior subjetividade. A perífrase, figura de escolha, demonstra o fenômeno poético criado por Manoel de Barros, como “ser ninguém” e “nem nunca” expressões que substituem um adjetivo para o homem; a repetição de como o homem se fechou, com gradação, é uma figura cuja intenção é mostrar o objeto, esse como, e não, a presença.

“Usado por uma fivela, o homem tinha sido escolhido, desde criança, para ser ninguém e nem nunca. De forma que quando se pensou em fazer alguma coisa por ele, viu-se que o caso era irremediável e escuro.

Ou uma vespa na espátula.

Esse homem pois que apreciava as árvores de sons amarelos – ele se marejava sobre a carne dos muros e era ignorante como as águas.

Nunca sabia direito qual o período necessário para um sapato ser árvore. Muito menos era capaz de dizer qual a quantidade de chuvas que uma pessoa necessita para que o lodo apareça em suas paredes.

De modo 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. Moda nada “.

(Barros, **Arranjos para Assobio**, Sabiá com Trevas, 2002, p. 17)

No pantanal, o homem nasce preso para a poesia, os marcos cognitivos fazem o papel de indicar um único caminho. Representam a fivela. Ganhar o mundo, sair para ser livre (sapato ser árvore) é o menos provável. Cumpre-se, para esse homem comum que habita o Pantanal, o desígnio de ser nada. Ponto final. Fecha-se em si mesmo, fica calado. O silêncio por si só se explica. O retor traça aí um *ethos* típico: o bugre. Quem convive com ele percebe essa postura de ostra, pedra. Para conseguir esse engenho, Manoel de Barros utiliza a força dos substantivos e faz entre eles uma relação cuja interpretação é possível para quem vive esse universo cultural. Utiliza-se também dos dois pontos: cada advérbio de modo explica a afirmação anterior. O modo de vida do Pantanal explica as ações do homem. Cria sua lírica, renovando seus objetos, contrariando a história, pois a lírica ocidental grega até o século XIX apresentava homogeneidade, cuja temática era popular, dando ênfase ao sentimento amoroso, à natureza e à morte. Do século XIX até nossos dias, a literatura passou por transformações filosóficas e sociais drásticas, porque o homem também as sofreu: inversões de valores, surgem diferentes linguagens, surgem e mudam conceitos

estéticos, enfim, um verdadeiro turbilhão de mudanças na tradição. A lírica do século XX surge com uma maneira enigmática e obscura de expressão do real (Friedrich, 1991, p. 15), como Mallarmé, Rimbaud, baseados em Allan Poe que, por sua vez, tem fundamentação em Rousseau e Diderot.

Segundo Habermas (1990, p. 19),

“ O processo de separação do paradigma da arte antiga é iniciado nos começos do séc. XVIII pela célebre Querelle des Anciens et des Modernes. O partido dos modernos insurge-se contra a idéia que o classicismo francês tem de si próprio, assimilando o conceito aristotélico da perfeição ao do progresso tal como este fora sugerido pelas modernas ciências da natureza. Os modernos põem em questão, com argumentos de crítica histórica, o sentido da imitação dos modelos antigos, em face das normas de uma beleza absoluta, aparentemente desligada do tempo, elaboram critérios de um belo relativo e condicionado pelo tempo e, dessa forma, articulam a autocompreensão do Iluminismo francês, como um recomeço.”

Manoel de Barros trilha esse caminho da quebra de paradigma, porque constrói através da obscuridade e do cruzamento entre uma aguda intelectualidade e a simplicidade, tanto no plano da expressão como daquilo que é expresso. A idéia cartesiana da evidência como característica da razão cai por terra. Em sua obra, não é possível a verificação de que a evidência liga o psicológico ao lógico ou possibilitaria a passagem de um plano para o outro.

Pensar sobre sua linguagem poética, objeto tão complexo e subjetivo, significa um enfrentamento com os perigos que a interpretação oferece ao estudioso. Estamos, com sua obra, frente a fazer um estudo da argumentação, o que implica não só em observar a sua seleção de dados, mas como são interpretados por ele e o significado que lhes atribui. O caminho é ambivalente: é a partir do autor que

interpretamos o que ele próprio interpreta. O desequilíbrio da interpretação – condição própria da linguagem – é que dá força à sua obra. Segundo a retórica, a demonstração é percurso mais seguro, porque exige univocidade dos elementos nos quais ela se fundamenta. Em Manoel de Barros, a interpretação se torna criação, invenção de significações, tal o nível de abstração que exige do seu interlocutor, de seu auditório específico, na medida em que o poeta espera dele essa capacidade. No poema a seguir, o leitor compõe com ele o nascimento e a finalidade de sua vida:

Sob o canto do bate-num-quara nasceu Cabeludinho
bem diferente de Iracema
desandando pouquíssima poesia
o que desculpa a insuficiência do canto
mas explica a sua vida
+que juro ser essencial

(Barros, **Poemas concebidos sem pecado**, Cabeludinho, 1999, p. 9)

Nasce o poeta que foi concebido na ação comum e coletiva das mulheres da beira do rio. Sua origem parte do “*habitus*”. A partir dele, desandar pouquíssima poesia e esta é uma característica que o levará a ser poeta ou não, no entanto, justifica um jeito de ser, uma postura de homem frente à vida que, no pantanal, está em toda parte, com toda a força.

Sendo homem comum do pantanal, está sempre frente ao novo. Assim, a construção textual do poema Cacimba-da-saúde parece ser um jogo de antíteses e paradoxos. Em outro trecho, o Ignácio está no casebre e, ao mesmo tempo, é rubafo (peixe que se alimenta de lodo), uma antonomásia, figura de escolha, que representa a denominação do homem pela coisa, descrição de um peixe pelo homem, aliás, peixe não muito apreciado por ter gosto de barro, exatamente como o próprio poeta que se alimenta do pantanal para viver sua poesia; por outro lado, a cacimba está aberta sobre uma pedra (fechado/aberto); e as crianças matavam bem-te-vi (mal/bem).

Na poesia *Cacimba-da-saúde*, Manoel de Barros “desanda poesia”, utilizando-se de itálicos, reforçando a sua comunhão com seu auditório.

Cacimba-da-Saúde

Descendo um trilheiro de pedras ladeado por cansação

A gente *dávamos* na Cacimba.

Na estrada à direita o casebre de Ignácio Rubafo, que
tinha esse nome porque se alimentava de lodo.

Aberta na grande pedra da cidade a Cacimba!

De águas milagrosas

Cheinhas de sapos.

Lá

A gente *matávamos* bentevi a soco.

(Barros, **Poemas concebidos sem pecado**, *Cacimba da saúde*, 1999, p.57)

Faz poesia pela metapoesia, redundando, poesia sobre poesia: a consciência da construção justaposta à arte como sentimento e expressão. Assim, Manoel de Barros é o pantaneiro que dessacraliza o mito do criador, do gênio, discutindo sua produção, por isso representa evolução, porque chama a vida para a linguagem e vivifica o pensamento pelo sentido novo das palavras, próprio de sua linguagem poética: “...ficou todo molhado de peixe..” (Barros, 1999, p.11). É mais que uma evolução semântica. O interlocutor busca o antigo e constrói outro sentido que ao antigo nada se integra. Parece, então, dirigir-se, ter como destinatário de sua obra um auditório particular, mas as paixões colocadas são universais. Atinge o interlocutor que constrói com ele o universo da poesia e do Pantanal, envolvido pela emoção. Com seus recursos, aumenta a intensidade da adesão do auditório.

O poeta, assim, vai compondo o pantaneiro pela emoção e ações cotidianas, na mesma perspectiva filosófica de Perelman que diz ser a argumentação constitutiva do conhecimento que não se dá em virtude da evidência dos objetos e no entendimento da linguagem que não é o instrumento para a representação do mundo, nem derivada de condições de verdade ou de seu caráter lógico, mas como modo de ação social. Apela, em seu discurso epidíctico, a uma natureza e argumenta, nesse prisma, sobre valores de ordem universal altamente endossados pelo contexto material e cognitivo

que, conforme A. Richards, citado por Perelman (1996, p. 140), “é sempre um contexto que atribui a uma palavra sua função e é somente pelo contexto que podemos descobrir o que ela desempenha”.

Pascal, citado por Perelman & Tyteca (1996), diz que o homem crê conforme seus desejos. Manoel de Barros, homem pantaneiro, enxerga o mundo, toda a sua existência pela ótica do Pantanal, pelos desejos de infância que ainda lhe sugerem vida. O autor delega ao *ethos*-bugre - por seu caráter tão particular - a função de transmitir os sentidos das suas reflexões, coordenando o seu discurso, não só em aspectos exteriores, mas tentando penetrar nas complexidades e mistérios da interioridade das coisas/seres. Desenvolve o *logos* (fatos, verdades, valores, hierarquias e os lugares do preferível) para alcançar o *pathos*. Contraria a concepção greco-romana de um valor abstrato ter, necessariamente, que estar vinculado a um valor concreto, ou seja, aquele que, apreciado pelo auditório universal, convença que vincula um ente vivo ou objeto particular a um caráter único. Foge do senso comum, rompe a inércia do auditório sem se justificar. Afirma e pronto. Subverte os valores abstratos e isso prova seu espírito revolucionário – a partir dos epítetos – porque modifica a ordem estabelecida.

Respondendo sobre o que serve para a poesia, diz: “Os loucos de água e estandarte...”

Assim, a argumentação construída pelo retor faz-nos conhecer o pantanal, mesmo com elementos da ação oratória confusos que, ao mesmo tempo, se mostram com a maior nitidez. Criação!

O poema sobre a despedida do menino expõe um bugre-menino já irreverente e sabedor do que é importante para ele:

“...e eu sou beque de avanço do Porto de Dona Emília
o resto não tô somando com qual é que foi o índio
que fechou São Sebastião...”

Em seguida, reforça a ação oratória com a utilização de onomatopéia para valorizar a presença do cotidiano da criança pantaneira: “...plong,plong...”

Viva o Porto de Dona Emília Futebol Clube!!!
– Vivooo, vivaaa, urrra!
– Correu de campo dez a zero e num vale de botina!
plong, plong, bexiga boa
– Só jogo se o Bolivianinho ficar no quiper
– Tá bem, meu gol é daqui naquela pedra
plong, plong, bexiga boa
– Eu só sei que meu pai é chalaneiro
mea mãe é lavandeira
e eu sou beque de avanço do Porto de Dona Emília
o resto não tô somando com qual é que foi o índio
que frechou São Sebastião...
– Ai, ai, nem eu
Uma negra chamou o filho e mandou comprar duzentos
de anil
– Vou ali e já volto já
Mário-Maria do lado de fora fica dando pontapés
no vento
– Deselimina esse, Cabeludinho!
plong, plong, bexiga boa
- Vou no mato passá um taligrama...
(Barros, **Poemas concebidos sem pecado**, Cabeludinho, 1999, p. 15)

Para aquele que sabe da história do Pantanal, expressões como “bexiga”, “passá um taligrama” e “num vale de botina” são perfeitamente compreensíveis. As crianças fazem de bola uma bexiga de porco que é separada quando matam o animal (bexiga); “passá um taligrama” é fazer as necessidades fisiológicas no matagal e, por fim, num lance genial- “vale de botina”.

Seus argumentos são baseados na estrutura do real. O que é o real para Manoel de Barros? Como se apresenta essa estrutura? O homem e sua interação com a natureza compõem um todo indissociável em sua obra e ele relaciona o símbolo com o real, numa relação de coexistência no contexto pantaneiro. Natureza que, neste trabalho, tem o sentido de princípio de vida (physis), defendido por Aristóteles como princípio e a causa do movimento e do repouso da coisa à qual ela inere primariamente e por si, e não por acidente. Abordando a exclusão da acidentalidade, Aristóteles

distingue a obra da natureza da obra do homem. A metafísica aristotélica tem, como síntese, dois conceitos fundamentais sobre a natureza, ou seja, ela é substância e causa. Um outro plano de entendimento de natureza é o mesmo de Plotino. (Abbagnano, 2000, p. 700). A sabedoria é o primeiro termo; a natureza é o último. A natureza é a imagem da sabedoria e é a última parte da alma; como tal, só tem em si os últimos reflexos da razão. [...] a inteligência tem em si tudo; a alma do universo recebe as coisas eternamente, sendo a vida a eterna manifestação do intelecto, mas a natureza é o reflexo da alma na matéria. A realidade termina nela ou até antes dela, pois ela é o termo do mundo inteligível; além dela, só há imitações.

No poema Caderno de Apontamentos, a natureza é reflexo da alma. O limite é infinito.

Caderno de Apontamentos

XXIX.

A linha do horizonte quase rubra
estava esticada desde uma parte leste do morro...
até uma garça guiratinga na beira do rio. [...]

(Barros, Concerto a céu aberto para solos de ave, XXIX, 1998, p. 29).

XXIX.

Limos cingem meu exílio

Me desejam

Tentam enverdar meus pés.

Em suas pedras moram meus indícios.

(Barros, *op. cit.*, Introdução a um caderno de apontamentos, 1998, p. 29)

O foco do pantaneiro é a natureza física que ele apreende em sua essência e a transforma em sabedoria, porque se auto-conhece através dela.

Manoel de Barros arquiteta isso, porque trabalha com a essência desse homem e das coisas. Esse recurso permite reportar acontecimentos variáveis a uma estrutura estável, que é a única que tem importância. Em retórica, o uso normal é conforme a essência. Entretanto, no contexto pantaneiro, por seu universo tão característico, o uso considerado normal muda de eixo, como também no poema abaixo, em que o olhar é a essência do viver e o homem está velho, porque um dos

olhos não vê/vive mais nada e o outro tem limitações, porque, nas fazendas, o arame é o limite onde o vaqueiro pára. É o ponto final.

Introdução a um caderno de apontamentos

Meu avô ainda não estava morando na árvore.

Se arrastava sobre um couro encruado no assoalho da sala.

O vidro do olho de meu avô não virava mais e nem reverberava.

Uma parte estava com oco e outra com arame. [...]

(Barros, **Concerto a céu aberto para solos de ave**, Introdução a um caderno de apontamentos, 1998, p. 9)

O poeta consegue o efeito através do símbolo (aramé) com o que representa pela ligação de coexistência que, segundo a retórica, evoca solidariedade entre elementos diversos.

Em Retórica, quanto mais especiais os termos, mais viva a imagem que evocam. Quanto mais gerais eles são, mais fraca ela é. Manoel de Barros consegue fazer viva uma imagem, utilizando-se do mais simples, do comum, mas utiliza o concreto, o que aumenta a presença. Dessa forma, fala do regional a um auditório universal, porque coloca toda a sua ênfase na paixão: a confusão de plasmar o ser /coisa através da poesia. Segundo Perelman (1996, p. 382):

“[...] as ligações simbólicas são extremamente variadas, se são precárias e particulares, a própria existência dos símbolos e a importância que se lhes concede não o são. Logo, o valor simbólico in abstracto pode, ao contrário dos símbolos particulares, constituir o objeto de uma argumentação racional, de uma argumentação que visa ao universal.”

Não se utiliza de sinônimos, sem que o termo se ajuste no contexto da intenção argumentativa, isto é, afasta-se do uso habitual geral do termo para o regional. E isso não é uma escolha neutra, porque em Retórica isto não existe.

Segundo Perelman & Tyteca (1996, p. 90), a hierarquia de valores é um esteio tão importante na argumentação quanto os valores concretos e abstratos. Os valores relativos à pessoa são, por sua própria natureza, superiores aos relativos às coisas. Manoel de Barros subverte essa concepção, quando diz que o homem, para chegar à plenitude de ser, chegará a ser coisa:

O homem
se encrusta de árvore
na pedra
do mar.

(Barros, **Gramática expositiva do chão**, Páginas 13,15 e 16 dos “29 escritos para conhecimento do chão através de S.Francisco de Assis”, 1999b, p. 34).

Diante de tal complexidade, outra se coloca: como, estilística e historicamente, classificar Manoel de Barros? Donald Schöler, (Cruz, 2000), no livro *As raízes da poesia moderna*, diz que os modernos devem aos simbolistas a herança do afastamento da poesia confessional, da substituição do *eu* pelo *é*, da construção que se preocupa com a forma e o conteúdo, a intersecção entre linguagem poética e prosaica, sintaxe e palavra, ritmo e musicalidade. Entretanto, conforme Friedrich (1991, p. 142), não há necessidade tampouco de levar em consideração os programas e as classificações literárias. Nas histórias da literatura, costuma-se falar de ‘simbolismo’, fazendo-o extinguir-se em torno de 1900. “Em nossa exposição até aqui (capítulo V), temos evitado este conceito escolástico, pois esconde o fato de que os líricos nele compreendidos – principalmente Mallarmé – apresentam características que ainda são do presente, como em Valéry, Guillén, Ungaretti, Eliot, Trakl. Portanto, ou o ‘simbolismo’ não está morto, ou o conceito define uma tessitura estilística poética de forma totalmente insuficiente, tendo, portanto, de ser substituído pela descrição das particularidades desta tessitura”.

Bosi (1970, p. 439) diz que não há ciência sem um mínimo de relações necessárias e cita Goldmann que propõe, para o romance, uma hipótese explicativa do romance moderno que tem a tensão como paradigma. Como a obra de Manoel de Barros é prosa e poesia, pode ser compreendida nessa perspectiva tensional do herói e

seu mundo, como no ‘romance de tensão transfigurada’ em que o herói procura ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade. O conflito, assim resolvido, força os limites do gênero romance e toca a poesia e a tragédia.

De que forma o autor capta o ambiente e propõe a ação, Bosi (*op. cit.*, p. 442) esclarece que os autores são impelidos a buscar, na linguagem ou na disposição inventiva, uma direção para sua autonomia. No trecho a seguir, refere-se à Clarice Lispector e Guimarães Rosa:

“Enfim, pela quarta possibilidade, entra no círculo da invenção mitopoética, que tende a romper com a entidade tipológica ‘romance’, superando-a no tecido da linguagem e da escritura, isto é, no nível da própria matéria da criação literária. [...] Simplesmente nestes criadores, há uma fortíssima vontade-de-estilo que os impele à produção de objetos de linguagem a que buscam para dar a maior autonomia possível; nos mestres regionalistas ou intimistas, a independência do fato estético será antes um efeito de uma feliz disposição inventiva do que uma escolha consciente, vigilante”.

Na obra barrense, a ‘disposição inventiva’ está baseada nos elementos *ethos*, *logos* e *pathos* perfeitamente integrados. Há um *ethos* em constante convulsão (*pathos*) que reage aos marcos cognitivos sociais de seu povo. Utiliza-se de uma expressão que o identifica como pantaneiro. Instiga seus retores a um esforço que, ao mesmo tempo, é gozo estético, é a sedução, um jogo de descobertas: *pathos*.

Conforme Aristóteles (2000, p. XLVII): *“as paixões são ao mesmo tempo modos de ser (que remetem ao ethos e determinam um caráter) e respostas a modos de ser (o ajustamento ao outro). Daí a impressão de que as paixões nada têm de interativo, sendo somente estados afetivos próprios da pessoa como tal”.*

O *pathos* é a voz da contingência, a qualidade do *ethos*, mas que ele não possui por essência, por natureza. *Pathos*, inicialmente, é simples qualidade que, sinal de assimetria, prevalece na proposição e a define. Lugar de uma diferença a superar na identidade e pela identidade do *ethos*. *Pathos* é tudo que é dito do *ethos* e também é *ethos*. No entanto, este aceita o predicado, mas nunca é ele mesmo o predicado. O *pathos* é ambíguo. “Nem meios nem fins, as paixões são as respostas às representações que os outros concebem de nós, são representações em segundo grau” (*op. cit.*, p. XL). São elas: cólera, calma, temor, segurança (confiança, audácia), inveja, impudência, amor, ódio, vergonha, emulação, compaixão, favor (obsequiosidade), indignação e desprezo. Aristóteles (*op. cit.*, p. XL) observa que a lista é diferente na *Ética a Nicômano* (onze paixões) e na *Retórica* (quatorze). No mundo moderno, ter-se-iam muitas paixões a acrescentar, uma vez que os valores mudam e, conforme a cultura, paixões desaparecem e outras surgem. A mídia é um fator importantíssimo para divulgar e estimular o surgimento de novas paixões. Poder-se-ia acrescentar sexo, trabalho, aparências, status, o tempo presente, entre outras. E, na obra de Manoel de Barros, outras paixões surgem do solo fértil que é a cultura regional.

O terceiro componente é o *logos*. Platão, para explicar o *logos*, recorre ao paradoxo de Mênon (80 d-e) – teoria das idéias ou essências – para resolver o questionamento socrático. Uma teoria que deveria ser diferente de uma concepção baseada na problematicidade, porque essa era rejeitada por ele. A teoria das idéias ou essências partiu da hipótese de que: “[...] que é X?, supomos que X é alguma coisa e que o ser de X é o objeto da resposta, portanto da pergunta. Por conseguinte, a pergunta que é X? deve ler-se que que é (este)X?” (*op. cit.*, p. XIX).

Não se pergunta sobre X, mas qual é a essência desse X? Assim, as essências nos remetem ao plano intelectual, como as coisas ao mundo sensível. As idéias ou essências são, para Platão, a definição de *logos*. A essa necessidade exclusiva do *logos* ele chama de “apoditicidade” (de *apodeixis*, demonstração).

AS PAIXÕES

3.1. Poesia – masoquismo e sadismo

No poema “Cabeludinho”, (Anexo C) do livro *Poemas concebidos sem pecado*, os mundos virtuais - planos enunciativos (Bronckart, 2003) - são possíveis, porque o enunciador, em discurso polifônico, faz uma viagem que parte do Pantanal, conta o cotidiano do menino, a percepção primeira do amor e, posteriormente, ele entra para o colégio interno, torna-se homem, vira poeta e, por isso, retorna à infância de onde vai buscar o material para sua poesia e pergunta-se sobre se teria perdido o menino que habitava nele.

Várias vozes são ouvidas, vozes sociais e de personagens que vão desenrolando a cultura local e, nesse mesmo segmento, há intertextualidade com *Iracema*, de José de Alencar que, diferentemente do menino, emanava muita poesia. As modalizações aparecem como apreciativa e pragmática sobre a qualidade da poesia de Cabeludinho, sobre o menino poder fazer poesia e, nas vozes de personagens, modalizações deônticas, uma vez que valores sociais são colocados, como higiene, padrão de aparência física, religiosidade, etc. O menino irreverente blasfema, o que, no mecanismo enunciativo, o faz ficar fora e não-coordenado ao mundo ordinário, conforme Bronckart (2003). Esse menino já procura a própria visão e expressão do mundo, porque já é poeta.

O menino Cabeludinho (*Poemas concebidos sem pecado*, p. 9) sente que sua paixão, a poesia, está latente dentro de si, “incomodando” seus pensamentos – porque essencial – e ajudando-o a evoluir/involuir (infância e velhice) e traduzir-se em “bugre velho” (*ethos*). Leminski, citado por Cardoso *et al.* (2002) reflete sobre a paixão como sendo um fator que a sociedade urbano-industrial tem valorizado menos que a sensação. Compara-a com um animal em extinção. No entanto, para o poeta, a paixão pela linguagem não tem limite e este passa a viver o masoquismo e o sadismo. O poeta sofre os limites impostos pela linguagem, porque existe o código com o qual ele terá que laborar para a interação perfeita com o auditório, mas existe um espaço que

Leminski chama de sádico, pois o artista, apossado da liberdade da criação, “judia” da linguagem, perverte-a, submete-a. Leminski brinca com a idéia de que o poeta é um erro genético, problema transcendental. É limitado por questões sociais, históricas e política da língua portuguesa no mundo. Acrescenta (*op. cit.*, p. 293), em uma entrevista a uma ouvinte, sobre o poeta algoz:

“Bem será algoz no momento em que contrariar as tendências da linguagem. Em que ele pegar a palavra e parti-la, em que pegar uma tradição herdada, e pegar alguma coisa recebida e ele realmente for assim craque o suficiente para alterar aquele quadro e impor a sua marca, que é uma característica do século XX, nessa arte do século XX, as vanguardas. Mas é uma coisa que já começa no século passado, do Simbolismo para cá, Mallarmé, Rimbaud já começaram uma agressão, o poeta começa a devolver. O grande motor seria o próprio surgimento da Revolução Industrial, o mundo industrial, ele propiciou essa possibilidade de o artista devolver a agressão, a submissão às formas, de dinamitar as formas, uma lógica meio terrorista líbia.”

Cativeiro e aforria, a linguagem poética barrense é sempre um intrincado/*pathos*:

3.1.1 *Ethos/logos/pathos*

Sob o canto do bate-num-quara nasceu Cabeludinho
bem diferente de Iracema
desandando pouquíssima poesia
o que desculpa a insuficiência do canto
mas explica a sua vida
que juro ser o essencial

– **Vai desremelar esse olho, menino!** [...]
– Em seus joelhos pousavam mansos cardeais... [...]

Está com **leicença** bem na **polpa**
quase pedi o carnegão pra isca de **rubafó**... [...] [grifo meu] (Barros, **Poemas concebidos sem pecado**, Cabeludinho, 1999, p. 9)

“Desandando”, “desremelar”, “leicenço”, “polpa”, “rubafo” são termos que mostram bem o discurso particular – a presença do Pantanal – de Manoel de Barros. Essas palavras não representam uma derivação prefixal, mas uma derivação por contexto.

Com a propriedade de bugre, isto é, com a ótica do homem pantaneiro que explica tudo na relação natureza e/ou cultura, o poeta mostra o garoto que nasce de um estalo (“bate-num-quara”) – o barulho da roupa na pedra quando a lavadeira a ensaboia e, para ajudar a tirar a sujeira, bate-a. Há, aqui, uma analogia entre homem e semente. As pessoas que lavram a terra dizem que, após uma chuva com relâmpagos e trovoadas, as sementes são acordadas e começam a germinar (fontes orais). Assim, semente e homem nascem de um estalo. É o som, a música que faz germinar. A paixão é pela palavra. É por ela que ele se desencaminha e, ao mesmo tempo, encaminha seu interlocutor à interpretações (abstratas ou concretas). Essa paixão leva o poeta à contrariar a gramática. Inventar prefixos pelo contexto cultural. É livre para criar palavras e ser motivado por elas para o encontro com o novo. Essas criações, segundo ele, devem estar em estado de desgaste. É assim que ele as recupera. Recupera o dito do ser/homem, da coisa, do vegetal e do animal.

Em *Arranjos para Assobio*, brinca com definições do dicionário, invenções que se enquadram no todo de sua obra.

Poeta, s.m. e f.

Indivíduo que enxerga semente germinar e engole céu

Espécie de um vazadouro para contradições

Sabiá com trevas

Sujeito inviável: aberto aos desentendimentos como um rosto.

(Barros, **Arranjos para assobio**, Glossário de transnomações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) ou menos, 2002, p. 45)

Aristóteles (Tusculanos, IV, XVII) estabeleceu que, quando se estuda que determinada coisa é idêntica ou diferente de outra, mede-se também a diferença, a identidade. Disse que, em primeiro lugar, existe a definição; a seguir o próprio, o gênero e o acidente. O próprio “é aquilo que, apesar de não exprimir a quiddidade (aquilo

que é) da coisa, pertence no entanto, a essa coisa e pode reciprocarse com ela”; o gênero atinge a multiplicidade; o acidente pertence ainda a x, mas, como o nome indica, de maneira puramente contingente”.

A diferença entre definição (a constituição dos seres e que seres são eles) e lugares comuns – “afirmações muito gerais que dizem respeito àquilo que se presume valer mais em determinado domínio, ao passo que os lugares específicos se referem àquilo que é preferível em domínios particulares” (Meyer, 1993, p. 78) – descrita por Aristóteles, leva o estudioso de Manoel de Barros para a perplexidade que é descrever seu processo de escolhas para a criação do belo. Sem dúvida, ele se utiliza do avesso das definições, os lugares comuns e, contrariando Aristóteles, não utiliza os lugares próprios para cada gênero, porque não trabalha só o belo e o feio no gênero retórico epidíctico. Aborda também a utilidade e a felicidade, além do preferível, nesse mesmo gênero, o que seria comum no deliberativo.

Resumindo a forma em Manoel de Barros, ele faz a utilização da linguagem coloquial e do português mais formal, além de palavras do Pantanal. Criou palavras, ou por pura invenção, ou por arcaísmos que encontrou em seu antigo, além de palavras estrangeiras que completam a obra do poeta que também é homem do mundo. Sua obra mostra variações fonéticas “taligrama”; “vãobora”, “amarelu”, “nhame-nhame” (justaposição, algumas regionais); “tíbum”, “pispinicar”, “xum” (onomatopéias); “desúteis”, “descor” (prefixação); “riachoso”, “luaçal”, “pedral” (sufixação); “estrelamente”, “novembras”, “vesúvios” (derivação imprópria) e, por puro atrevimento, ousou considerar “gravana”, “lasma”, entre outras, catacrese. O próprio autor (2001b, p. 15) diz que não gosta de adjetivos: “Retiro os adjetivos porque eles enfraquecem as plantas”.

Segundo Santos (1998), à medida que as Ciências Naturais se aproximam das Ciências Sociais, o homem cresce, pois esta união favorece o surgimento de condições para o conhecimento em geral: ciência, homem, cultura e natureza. Essa forma de ver, segundo ele, revaloriza os estudos humanísticos. Manoel de Barros vê a natureza no centro da pessoa, diferentemente do humanismo tradicional: a pessoa no

centro do conhecimento. Faz uma revisão/transformação do que entendemos por humanidades.

Em Retórica, quanto mais especiais os termos, mais viva a imagem que evocam. Quanto mais gerais eles são, mais fraca ela é. Ajustando, então, a visão no Pantanal, o autor consegue imagens das cenas simples, do comum, utilizando-se do concreto para aumentar a presença da cultura pantaneira.

...vou matando passarinho pela janela do trem
de preferência amassa barro
ver se Deus me castiga mesmo [...]
(Barros, **Poemas concebidos sem pecado**, Cabeludinho, 1999, p. 17)

Utilizando-se do concreto para aumentar a presença da cultura pantaneira, o bugre prossegue com sua rebeldia, contrariando o já-dito, uma máxima. As máximas demonstram claramente o papel dos valores aceitos e os processos de sua transferência. Uma máxima tem um acordo da tradição. É muito forte. É igual ao juízo de valor. Já foi estudada por Aristóteles e, segundo ele, confere ao discurso um valor ético. É de elaboração social. A sua aplicação é a um objeto particular. O que diz é reforçado pela estrutura que também é tradição. Contrariar uma máxima, que é uma expressão de determinada cultura, é uma provocação. No Pantanal, matar um “amassa-barro” – João de Barro – é um pecado, porque esse é um pássaro ligado à família, constrói sua casa com todo o zelo. É a representação do pai/trabalhador que cuida da família, daí o “criminoso” ser castigado. A máxima é “Matar João de Barro é pecado”.

A paixão é a busca pelo “avesso”, só por pura rebeldia, desequilíbrio que, às vezes, faz com que o poeta resuma seu estado de alma com uma única expressão, sem explicá-lo por inteiro.

“Qual, antes melhor fechar essa torneira, bugre velho...” [grifo meu]
(Barros, 1999, Poemas concebidos sem pecado, p. 28)

Esse é um verso em que Cabeludinho, o *ethos* em conflito, é delineado pelo vocativo “bugre velho”.

Neves (2000, p. 384) registra os diferentes usos do pronome relativo ‘qual’ – “como sujeito, objeto direto, objeto indireto, complemento nominal, adjunto adverbial, adjunto adnominal”. No entanto, Manoel de Barros coloca-o como posição nuclear para negar tudo o que foi dito antes, ou seja, o que o poeta poderia fazer para estancar a poesia que jorrava em sua alma, correnteza que ele não poderia conter. “Qual” garante o resumo e, acrescentado ao “antes”, ordem inversa, encerram o assunto.

As modalidades na expressão do pensamento correspondem a classes gramaticais, mas a Retórica, além das escolas semióticas e das velhas disciplinas filosóficas, reconhece que as modalidades da significação são expressas de forma que podem ser livres, podem ser representadas por classes gramaticais diferentes. Quando aparecem na argumentação, são as “categorias de sentido” ou “categorias afetivas”. No verso em estudo, existe uma negação velada que não está expressa gramaticalmente – é melhor *não* ser poeta. O advérbio não aparece.

Ainda na mesma orientação teórica, a construção da pessoa humana e a contraposição de seus atos constitui-se uma ligação de coexistência. Essa ligação é aceita pelo auditório e é de importância capital, pois os traços que vêm sendo desenhados introduzem um elemento de estabilidade. Interpretamos o ato consoante com a pessoa que o pratica. Aderimos – princípio da aderência – ao que o *ethos* faz, uma vez que é “bugre”. No poema Cabeludinho, o *ethos* vem desenvolvendo a paixão – poesia – desde a sua infância e trava uma guerra dialética entre ser ou não ser poeta. No entanto, a guerra tem um fator de estabilidade que é a essência do pantaneiro que o levará, invariavelmente, à poesia: ser bugre, pensar como bugre. E isso não implica necessariamente ser ou não ser feliz. A abordagem sobre a felicidade não existe na obra de Manoel de Barros, assim como toda a filosofia moderna sob influência do kantismo. Conforme Kant, a natureza – a principal influência do bugre em Manoel de Barros – não se preocupa em vir ao encontro do homem e suas satisfações jamais repousam. Ficam inertes. No Pantanal, o homem e a natureza, em simbiose, apenas

são. Ser coisa é uma condição de integração para a qual não há julgamento de valor: se útil, bom, belo, socialmente aceito, etc.

3.2. Sensualidade –campo plural da fala

8.
– Sou uma virtude conjugal,
adivinha qual é?
– Um jambo,
um jardim outonal?
– Não.
– Uma louca,
as ruínas de Pompéia?
– Não.
– És uma estátua de nuvens,
o muro das lamentações?
– Não.
Ai, entonces que reino é o teu, *darling*?...

...Me conta, te dou fazenda,
me afundo, deixo o cachimbo.
Me conta que reino é o teu?
– Não.
mas pode pegar em mim que estou uma Sodoma
(Barros, **Poemas Concebidos Sem Pecado**, Cabeludinho, p.25, 1999)

O menino Cabeludinho cresce. Procura identificar na mulher estereótipos que conhece, depois do desafio que ela lhe faz. Inicia-se pela virtuosa, passa para a pura sedução, pela desvairada, pela lamuriosa e promete-lhe tudo para saber qual seria o “reino” dela. Fica, para ele a incógnita do presente, mas, a mulher da memória atualiza-se em perfeita para seus desejos. Sodoma.

3.2.1 *Ethos/logos/pathos*

“– Aí, entonces, que reino é o teu, *darling*?”
(Barros, **Poemas concebidos sem pecado**, Cabeludinho, 1999, p. 25)

O termo “*darling*” – que no verso está em itálico – é uma forma verbal que os significistas holandeses chamam de “família de palavras”, pois, conforme Perelman & Tyteca (1996, p. 170), são palavras que formam um sistema de interação com o contexto e que poderiam, por isso, ser integrados por línguas diferentes. “*Darling*” é uma forma verbal utilizada para dar a conotação sexual da situação de uso, entre um homem do mundo, culto, poeta com a prostituta.

Há uma interlocução que, no jogo do diálogo, mostra a contraposição entre a objetividade e subjetividade, entre a mulher que responde com um “*Não*” e o homem que, como poeta, utiliza-se de metáforas (“jardim outonal”, “estátua de nuvens”, “muro de lamentações”). No entanto, este poeta é bugre, vai direto àquilo que a natureza lhe impõe, seu estado de alteração: a paixão pelo sexo (“estou uma Sodoma”).

O amor, flagrado nos versos acima, é o desejo. Segundo Meyer (1991, p. 88), o desejo sexual encarna a marca de passionalidade que é, em síntese, a combinação de todas as paixões:

“Os desejos têm assim múltiplos objetos; contudo, quando se fala de desejo sem se referir o objeto desejado, pensa-se quase sempre na excitação das partes vergonhosas do corpo. Este desejo não se contenta em se apoderar totalmente do corpo, tanto exterior como interiormente; ele perturba o homem na sua totalidade, unindo e misturando as paixões da alma e os apetites carnis para conduzir a esta volúpia, a maior de todas as do corpo; de tal modo que, no momento em que ela atinge o seu auge, toda a acuidade e aquilo a que poderíamos chamar de vigilância do pensamento são aniquiladas.”

A Grécia antiga colocava o tema prazeres – *ta aphrodisia* – em quatro pilares: a Dietética (cuidados com o corpo); a Econômica (relativa ao casamento); a Erótica (amor aos rapazes) e a Filosofia (amor à verdade). O equilíbrio dos prazeres estaria na moderação e continência: “Erixímaco concorda em que há dois Amores, um celestial e outro popular: o importante, porém, é que tanto na natureza como no homem

estejam aliados à moderação, à harmoniosa convivência dos opostos” (Cardoso *et al.*, 1987, p. 93).

Para Platão, citado por Pessanha (1987), em *Fedro* e *O Banquete*, o termo amor apresenta, em *Fedro*, circularidade, porque há cumplicidade entre Logos e Eros. Assim, existem várias formas de amor, múltiplas figurações de Eros, em diferentes discursos, porque há respectivas linguagens que falam do amor e como o amor se fala. Segundo Platão, é difícil falar do amor, porque ele não tem gênese e nem finitude, assim como continuidade (só temos o que somos e onde estamos).

Para Platão, o amor teria como síntese a transformação do vínculo erótico entre as pessoas para uma relação de amizade. *Philia* substitui Eros. *Philia* alimenta-se sobretudo na filosofia. As palavras-chave para isso seriam temperança e autocontrole, o que estabelece a diferença entre escravidão e liberdade. A liberdade é produto da ascese do sujeito à verdade. A essência do amor, para Platão, é a passagem do plano das relações afetivas para o plano afetivo-intelectual entre sujeitos e verdade – troca do eixo da causalidade horizontal para a vertical, rumo ao alto, ao “mundo das idéias”. Para Platão, a palavra amor – *Érôs* – não seria plenamente explicada pela lingüística, somente pela dialética.

Através de Sócrates, Platão investiga a palavra *daimon* (demônio, gênio) e depois *érôs*. Faz uma aproximação entre amor e herói, por meio de uma explicação mitológica: os heróis são híbridos – mortais e imortais – pois são nascidos do amor entre um deus e uma mortal, ou de um mortal por uma deusa. Explica que, na antiga língua ática, herói é palavra derivada de amor. Esclarece que os heróis tinham facilidade para falar (*eirein*), que é sinônimo de *légein* – dizer. Assim, a etimologia de Sócrates leva à ligação entre amor e fala. O herói é aquele que se revela pela palavra, é obra de Eros. Inseparáveis, pois.

No poema em estudo, Cabeludinho, agora homem feito, é marcado com um caráter meio maroto, figura que já habitava o universo da literatura brasileira de sua época. A figura do malandro que abordava a amada com um “palavreado” encantador.

Havia uma “lábria” que antecedia a conquista. Para isso, Cabeludinho chama a mulher de rainha e, em seguida, *darling*. Ativa, dessa forma, a velha “lábria”.

Platão, em seus diálogos chamados “socráticos” ou da “juventude”, comenta sobre dois entendimentos do termo *eros* e faz uma explicação mitológica, embora filosoficamente revisto: para os homens, o amor é Eros – alado; para os deuses, *ptérôs* – alante. Segundo ele, o amor é impulso ascensional, do sentimento e da fala. Assim é possível entender-se o tema da docência erótica e do erotismo docente e libertador. Por isso Sócrates teria explicado a Lísia – em *O Banquete* – que é necessária uma *techné* para ser livre e ter o direito de comandar os outros, tornando-se sábio para ser amado. Desta forma, para alcançar o amor, é imprescindível ter habilidade e maestria. Está, com esse tema da liberdade, posto o binômio platônico livre/escravo, isto é, há dois tipos de amor: o passional, escravizante e o que liberta, baseado no aprendizado, no saber. Ainda no sentido ascensional, diz ser o bem, o ápice onde se quer chegar com o amor. Assim, o mal é parte do caminho.

Na obra *O Banquete*, Platão inicia com a inexatidão do termo amor, entre discursos provenientes de várias épocas e entremeados de lacunas: o tema amor é campo plural da fala, das lacunas da memória. Resumindo: o amor é ascensional, leva o homem à aquisição da virtude e da felicidade, tanto na vida como após sua morte. Há vários tipos de amor. Desenvolve a teoria dionisíaca e apolínea: Dionísio, a medida do discurso desmesurado; Apolo, o amor-temperança. Também há critérios valorativos quanto ao amor: o Celestial (do homem para o rapaz) e o Popular ou Pandêmio (entre homem e mulher, voltado para o corpo). Existem, também, formas distintas de amar: um amar que deseja conviver para toda a vida e o enganoso, que usa o jovem em sua inocência e depois o joga fora. Esta valoração entre amor superior e inferior leva à reflexão sobre a “lei do amor” em Atenas, permitindo uma análise político-sociológica da questão homoerotismo e homofilia. Situação complexa para uma análise sob a luz da cultura atual judaico-cristã. Há a necessidade de um mergulho na cultura helênica para entender essa questão. É a docência erótico-filosófica. O amor surge como *Philia*, atração dos semelhantes. Os males do amor viriam da falta de moderação, da falta de harmonia na convivência dos opostos.

O mito de Aristófanes, o comediógrafo: foram três os gêneros da humanidade: o masculino, o feminino e o andrógino. Tinham uma conformação física como moeda de duas faces, oito patas, duas cabeças. Por quererem enfrentar os deuses, Zeus, por castigo, fez com que esse homem primitivo fosse separado em verso e reverso. A separação foi de corpos, mas deixou o sentimento de incompletude em cada um. Há, pois, sempre a ânsia de um completar o outro. O amor, então, é a busca de um completar o outro.

Agatão dá um cunho leve ao amor, dizendo que Eros leva às relações sociais e amenas.

Para Sócrates, amor e purificação estão intimamente ligados. Platão cria, segundo alguns estudiosos, a figura ficcional de Diotima, em *O Banquete*, ou uma sacerdotisa de Apolo. Teria a função, entre outras sacerdotisas, de iniciar o homem na sabedoria divina. Dela, Sócrates tirou a idéia de intermediação, o plano intermediário entre os extremos. O amor não é de todo mal. As sacerdotisas inspirariam as virtudes dos sacerdotes da terra. Eros também tinha essa função de fazer a intermediação entre homem/divindade por meio da linguagem, e só por ela.

A gênese de Eros: filho da pobreza e do filho de Prudência, Recurso ou Expediente. Da mãe herdou a fome, a carência permanente; do pai, a astúcia com que busca suprir suas necessidades. Eros existe entre a ignorância e a sabedoria: é a infinita tentativa de passar de uma para a outra, dada sua origem. Representa Eros o amor que passa pelos belos corpos ao amor das realidades menos corpóreas, do sensível ao inteligível – método dos geômetras. Faz isso, a ascensão universalizante e integrativa, até que se chegue ao cume: a contemplação do Absoluto/Beleza.

Sobre a Paixão e o Desejo: a relação amante/amado é dionisíaca: incontida, desmesurada. No plano sensível, é imediatista. É o aqui e o agora. Em *Fedro*, Platão diz ser preferível o amor sem paixão, o amor amizade que é mais duradouro e, em seu amor-delírio, esse sentimento aparece como libertador em direção à Beleza. Sócrates diz que é necessário distinguir, no amor, o desejo do prazer – instintivo, estranho à razão; do desejo do melhor, resultado da reflexão.

A poesia e o ambiente campestre levou Sócrates à reflexão sobre o Delírio, amor-delírio. Faz elogio aos tipos de delírio: o da arte-divinatória, profética; o delírio iniciático, também de cunho religioso; a inspiração poética; finalmente, o amor. Esse amor delirante mergulha no mito e diz respeito à natureza e à origem da alma imortal. Assim, faz a explicação mítica da alma como carruagem alada, sob a influência de cavalos que representam a oscilação entre o racional e o instintivo. Aí está explicada também a função da memória: a alma só recupera suas asas, vai para o plano celeste, quando recorre às reminiscências: o (re)conhecimento de si mesma. Diz que só o pensamento filosófico é alado.

Os estudos de Pessanha (1987) registram os epílogos em *Fedro* sobre o amor: primeiro, o amor submetido à ordem e à medida – amor-liberdade, ajuda mútua, um se vê no outro; segundo, amor sem domínio de si sem metríctica, sem ponderação, entregue à paixão, habitando, segundo Dante, as regiões do inferno.

Concluindo, o amor é circular, é ascensional. Somente a linguagem o faz palpável e ele é um caminho, sem princípio, nem fim. Atualizando as palavras de Platão, tanto no *Fedro* como em *O Banquete*, vê-se um enorme distanciamento entre o que foi reconhecido no amor e como esse sentimento é visto em Manoel de Barros.

Vivemos hoje a paixão pelo momento presente, pura inquietação e angústia, e, desta forma, o amor volta ao eixo da horizontalidade: a *arké* morre antes de caminhar. Por que a razão da mudança de eixo em Platão tão diferente do que se tem hoje? Porque existe a busca do Prazer – que equivale à felicidade – instantâneo. Comprado no mercado, no imediato que não necessita de origem e nem pensa no fim. A ação tem que ser agora! Na poesia de Manoel de Barros, não há censura ou freio para o homem viver o prazer/felicidade. O bugre entrega-se e permite-se a “Sodoma” que, na memória é muito melhor. O passado revivido.

3.3. Ser bugre-Pantanal

Entrar na Academia já entrei
mas ninguém me explica por que que essa torneira
aberta
neste silêncio da noite
parece poesia jorrando
Sou bugre mesmo
me explica mesmo
me ensina modos de gente
me ensina a acompanhar um enterro de cabeça baixa
me explica por que que um olhar de piedade
cravado na condição humana...
...não brilha mais que anúncio luminoso?
Qual, sou bugre mesmo
só sei pensar na hora ruim
na hora do azar que espanta até a ave da saudade
Sou bugre mesmo
Me explica mesmo:
se eu não sei parar o sangue, que que adianta
não ser imbecil ou borboleta?
Me explica por que penso naqueles moleques
como nos peixes
que deixava escapar do anzol
com o queixo arreventado?
Qual, antes melhor fechar essa torneira, bugre velho...
(Barros, **Poemas concebidos sem pecado**, Cabeludinho, 1999, p. 27)

Ser bugre impede o poeta de ser/ler a vida como um homem que segue as metas traçadas pela cultura daqueles que têm o poder e controlam a situação no pantanal. Apesar de ser educado nesses padrões, reage.

3.3.1 *Ethos/logos/pathos*

Na prática do discurso de Manoel de Barros, mesmo a coordenação tem sentido de subordinação. A afirmação “sou bugre mesmo” subordina os demais versos. Por essa causa, por ser bugre... Como no pantanal tudo é interligado, não poderia ser diferente no *logos* em estudo. Neste trecho da poesia, o poeta conturba-se com a instabilidade da paixão e ainda não sabe que o fato de ser bugre é o que o levará a ser diferente e pensar originalmente. Outra vez, a ordem do “avesso”, isto é, o que, nesse momento, ele vê como ruim, é o que permitirá seu vôo na poesia, na sua paixão: a poesia. Contraria a cenografia tradicional.

A preferência pelas orações assindéticas, aqui registradas, também é um recurso argumentativo importante, porque são próprias para o discurso particular, para o mistério.

[...] frase latina da Vulgata: Dixitque Deus: Fiat lux, et facta est lux. O ouvinte fica livre para imaginar entre os elementos uma relação que, dada a sua imprecisão, assume um feitio misterioso, mágico; por isso, aliás, ela pode provocar um efeito altamente dramático (Perelman y Tyteca, 2002, p. 178).

No poema citado, há um *ethos* reflexivo em esquezia consigo mesmo: ele reflete sobre sua condição e responde – um poeta-bugre e um bugre-pantaneiro. São debreagens cognitivas que focam o processo de criação, ou melhor, a falta de controle do processo de criação. Dessa forma, há a impotência do poeta sobre os desígnios do processo criativo. A palavra que desencadeia as isotopias do descontrole é “torneira”. “Qual”, no co-texto, é a fronteira entre um e outro e marca a prolepse, isto é, a objeção entre um e outro, ao mesmo tempo em que também representa um *sermocinatio* ou dialogismo – um pseudodiscurso direto.

Enquanto o poeta-bugre, que se relaciona com a cultura, está em disforia, em injunção com seus sentimentos, nega-os, o bugre-pantaneiro, relacionado com a natureza, está em junção, aceita-os (“Qual, antes melhor fechar essa torneira, bugre velho...”).

A criação manipula o poeta-bugre e o bugre-pantaneiro, no entanto, o segundo tem alguma tranquilidade em relação à opressão (“Me explica mesmo”). Este verso deveria começar a reflexão do bugre-pantaneiro, mas, no poema, está colocado no final. Ser bugre explica-o.

Tem-se, então, um homem acometido por uma falta: a do saber. Sente-se impotente diante da torneira e do sangue que jorra. Tem um querer ser, mas não pode ser. Mostra-se frustrado por não poder fechar a torneira: a inspiração.

Analisando-se a negação como operação pragmática, nos versos “se eu não sei parar o sangue, que adianta/ não ser imbecil ou borboleta?” (Barros, 1999, p. 27), constata-se a negação predicativa que também pode ser chamada de descritiva. Neves (2000, p. 331) chama o mecanismo de negar para dar realce à informação de clivagem. “Não ser imbecil” é exemplo de clivagem, porque, se o autor falasse de seu próprio valor como intelectual, ficaria deselegante, até mesmo “cabotino”.

“Até de tarde tiro o meu eito: arranco inços tranqueiras, / joás e bosta de bugiu que não serve nem pra esterco” (Barros, 2001b, p. 15). Na poesia de Manoel de Barros, a negação também fornece uma informação, pode negar crenças esperadas pelo auditório e este é um dos fatores mais surpreendentes de sua obra.

Em Retórica, uma expressão do pensamento pode ser veiculada pela negação ou afirmação. A negação pode ser uma reação a uma afirmação real ou virtual de outrem. Para Bergson (Perelman & Tyteca, 1996, p. 175), o pensamento ligado à realidade só se expressaria de forma afirmativa. A negação só apareceria com o intuito de argumentar, convencer a outra pessoa. Às vezes, ela pode não corresponder a nenhuma afirmação precisa, mas revela uma ordem de preocupação. Os versos acima atestam essa construção, quando mostram, pela negação, a preocupação do poeta

sobre a poesia que existe dentro dele e que insiste em “incomodar”. Existe um homem possuído pela poesia que reage contra a afirmação “o estudo leva o homem à sabedoria, à paz” – embora essa não seja a afirmação precisa – no entanto, ele não sabe estancar o fluxo de pensamentos que o leva ao desencontro consigo mesmo.

3.4. Humor- crítica

Carta acróstica:
“Vovó aqui é tristão
Ou fujo do colégio...
...Viro poeta
Ou mando os padres...” [...] [grifos meus]
(Barros, **Poemas concebidos sem pecado**, Cabeludinho, 1999, p. 21)

Brincando com a forma, o poeta faz um acróstico para pedir a cumplicidade do avô para mais uma reação contra o caminho que queriam lhe impor.

3.4.1 *Ethos/logos/pathos*

Brinca com a forma do acróstico e usa orações sindéticas. O síndeto cria relações, contextos. Conforme Perelman & Tyteca (1996), as orações sindéticas são características dos escritos greco-romanos dos raciocínios jurídicos bem construídos. No entanto, Manoel de Barros as utiliza para a poesia, argumentando sobre uma alternativa ou outra para a sua vida, fazendo uma antítese entre um contexto triste/sério e o cômico. A conjunção alternativa também leva ao entendimento de que essa estrutura é um argumento quase matemático, do tipo dilema. Um dilema é a divisão do sujeito entre valores de mesmo peso. Assim é para o menino da estrofe: ou sai do colégio e vira poeta, que em seu tempo significava ser nada, quase vagabundo; ou mandaria os padres para... O que equivaleria a, também, “jogar” o futuro pela janela, assim como ser poeta.

Neves (2000, p. 774) registra que a conjunção “ou” marca disjunção ou alternância entre o elemento coordenado no qual ocorre e o elemento anterior. Ela pode indicar disjunção inclusiva (os elementos estão em adição); e disjunção exclusiva (há exclusão entre um elemento e outro). Em *Carta Acróstica*, há disjunção exclusiva, porque ele mostra ao avô que, se não sair do colégio, vai agredir os padres, uma vez que não acredita que a formação da instituição o fará feliz, ou seja, poeta.

Esse efeito cômico da *Carta Acróstica*, segundo Perelman & Tyteca (1996, p. 213), é o cômico da – e não *na* – retórica. São expedientes argumentativos que surgem efetivamente do fato. Todo discurso é um ato. Sendo assim, o ato de mandar os padres (com as reticências que sugerem o lugar) é um raciocínio abusado, caricaturado para a circunstância de sair do colégio. As reticências compõem/complementam o cômico, permitindo ao auditório terminar o raciocínio. O cômico da retórica, no trecho acima, tem a estrutura da dissociação, que consiste em uma técnica de dissociar, separar um elemento como um todo – a seriedade do clero das escolas confessionais – dentro de um mesmo sistema de pensamento (Perelman & Tyteca, 1996, p. 213).

Ou, ainda, segundo Barilli (1979), Freud ensinou-nos que as frases espirituosas ou cômicas, em geral, têm como características a rapidez, a capacidade de surpreender o momento em que a guarda do ego é baixada, “os freios inibidores afrouxados e portanto o sentido libidinoso ou agressivo tem possibilidades de passar, fazendo-se transmitir pelo nobre ou irrepreensível, antes que a censura consiga distinguir entre os dois, e afastar o hóspede abusivo” (Barilli, 1979, p. 164).

A paixão é a oscilação entre sério/cômico, o humor e o colégio. A escola é a alternativa da cultura para inibir o poeta que, por ser bugre, não precisa de escola para fazer poesia. Assim, está aí um *ethos* que é ao mesmo tempo cômico e crítico. Aliás, o humor é sempre um bom argumento para a crítica.

3.5. “Habitus” – valorização do viver

3.
Viva o Porto de Dona Emília Futebol Clube!!!
– Vivooo, vivaaa, urrra!
– Correu de campo dez a zero e num vale de botina!
plong,plong, bexiga boa
– Só jogo se o Bolivianinho ficar no quíper
– Tá bem, meu gol é daqui naquela pedra
plong, plong, bexiga boa
– Eu só seu que meu pai é chalaneiro...
...mea mãe é lavandeira
e eu sou beque de avanço do Porto de Dona Emília
o resto não tô somando com qual é que foi o índio
que frechou São Sebastião...
– Ai ai, nem eu
Uma negra chamou o filho e mandou comprar duzentos
de anil
– Vou ali e já volto já
Mário-Maria do lado de fora fica dando pontapés
no vento
– Deselimina esse, Cabeludinho!
plong plong, bexiga boa
- Vou no mato passa um taligrama...
(Barros, **Poemas concebidos sem pecado**, Cabeludinho,1999, p. 15-16)

Descreve dinamicamente um momento de prazer do seu grupo, da brincadeira entermeada com os chamamentos das mães e outros motivos para interromper o momento da felicidade coletiva.

3.5.1 *Ethos/logos/pathos*

Neste trecho do poema Cabeludinho, nomes e o cotidiano desfilam, colocados no poema com a proximidade da oralidade que marca a obra de Manoel de Barros. Embora não haja um *ethos* específico que assuma as falas, é novamente o recurso do pseudodiscurso direto para aumentar a presença. O autor atribui várias falas entre pessoas que conversam entre si. O efeito é o movimento do cotidiano, mostrando

perfeitamente a “enciclopédia” (Eco, 1986, p. 112) do pantaneiro: quíper, chalaneiro, lavandeira, anil, bexiga, taligrama. Sem necessidade de explicação, porque é o acervo cultural que se auto-explica. A onomatopéia – “plong, plong, bexiga boa” – é uma figura de presença, apenas com a intenção de imitação. Por falta do brinquedo “bola de couro”, as crianças do Pantanal faziam-na com uma bexiga de porco, retirada e doada às crianças sempre que o animal era morto em um ritual que envolvia mais de uma família: muito trabalho comunitário para fazer o buraco para a fogueira onde o porco é deitado depois de morto para tostar o couro e retirar a pele grossa; muita água quente para continuar tirando a pele tostada com um facão bem amolado; lavagem da barrigada para posterior transformação em lingüiça, etc. O melhor era a divisão de parte dos produtos conseguidos do porco. Cada família levava uma porção de torresmo, pururuca, etc. O tempo verbal está representado pela hipotipose, porque há a brusca passagem do tempo pretérito, tempo da narrativa; para o presente, tempo da descrição.

Os versos também discorrem sobre “*habitus*” (Durand, 1989) como realizador ou negociador da relação indivíduo/mundo. O viver societal é valorizado pelo *habitus*, colocado aqui como memória e não como História, porque, conforme Montenegro (1992), a memória lida com o vivido.

Segundo a orientação de Roland Posner (Rector & Neiva, 1997, p. 37-38), a abordagem cultural tecida pelo poeta refere-se à cultura como sociedade e cultura como civilização, que seria o conjunto de artefatos (cultural material). O trecho não se refere à cultura como mentalidade – sistema de valores, idéias e costumes, mentefactos (cultura mental). É próprio do Pantanal: mesmo mencionando costumes, não se reflete sobre ele. Vive-se.

Analisando o “*habitus*” e sua expressão pela metáfora, recorro Roland Posner (Rector & Neiva, 1997, p. 37-38), quando discorre sobre cultura em três níveis de possibilidades como sociedade. Dá-se no conjunto de indivíduos em relações mútuas, civilização que seria o conjunto de valores, idéias-mentefactos (cultura mental). Posner reflete sobre em que níveis as metáforas no mundo ocidental predominariam. Caso fosse relevante ler o tipo de sociedade, segundo sua comunicação para esse

entendimento. Faz a interrogação: metáforas “tipam” determinados grupos? Manoel de Barros mostra-nos exatamente isso. No Pantanal, existe uma cultura que é moldada pela natureza física que a tudo conduz: “[...] por meio de ser árvore podia adivinhar se a terra era fêmea e dava sapos” (Barros, 1999b, p. 15) – a terra é fêmea.

As indagações de Posner sobre as metáforas serão estudadas no item 4.7.

– Cumpadre, e longe
é lugar nenhum
ou tem sitiante?
- Só se porém.
(Barros, **Gramática expositiva do chão**, Desarticulados para viola de cocho, 1999b, p. 53)

As estrofes que se seguem foram retiradas do livro Gramática expositiva do chão. Representam um diálogo entre dois “cumpadres”. Eles são “desarticulados para a viola de cocho” - título do poema. Em forma de adivinhação, como os cantores populares que utilizam a viola-de-cocho, dão respostas para as perguntas que fazem parte de suas preocupações. As respostas, além do humor, são retiradas do contexto pantaneiro. Na visão do bugre, violeiro bom é violeiro desarticulado, aquele que foge da repetição do já-vivido e inventa respostas e estruturas, como nas descrições a seguir.

“Só se porém” é um advérbio de dúvida, ligado ao verbo “é”. A noção de infinito é uma investigação que leva ao lugar nenhum, tamanha a imensidão do Pantanal.

– E agora vancê confirme: pardal
é o esperto? roupa
até usa
dos espantalhos?
– É esperto, cumpadre,
não cai
do galho
(Barros, **Gramática expositiva do chão**, Desarticulados para viola de cocho, 1999b, p. 53)

A cerimônia no trato entre compadres é da educação do pantaneiro, embora esse tom cerimonioso tenha um tom brejeiro, gracioso. Um brinca com o outro sobre a esperteza do pardal e o poeta encerra com muito ritmo os dois últimos versos que contêm humor em suas duas sílabas.

“O mundo é sortido, Senhor, como dizia meu pai” (Barros, 2001b p. 19). A diversidade é bem compreendida, porque, no Pantanal, tudo é muito.

“– Mas o que trinca está maduro, poeta” (Barros, 1999b p. 41). Como provérbio, assim como funciona para a fruta madura, também funciona para o homem. O poeta precisa quebrar para construir.

3.6. Beleza - amálgama

7.
Êta mundão
moça bonita
cavalo bão
este quarto de pensão
e a filha da dona da pensão
sem contar a paisagem da janela que é de se entrar de soneto
e o problema sexual que, me disseram, sem roupa
alinhada não se resolve.(...)
(Barros, **Poemas concebidos sem pecado**, Cabeludinho, 1999, p. 23)

No trecho do poema, o bugre fala das coisas que o levam ao *pathos*. Isso mais a paisagem completam seu êxtase, no entanto, tudo não é possível para o bugre, porque só os que têm dinheiro e prestígio social poderão ter o direito do prazer completo.

3.6.1 *Ethos/logos/pathos*

O espanto (*pathos*), provocado pela beleza, faz nascer um contemplativo (*ethos*) que constrói poesia/soneto (*logos*). Nesses versos, a motivação é a beleza: paisagem pantaneira, mulher, cavalo, elementos/cenografia que representam o belo que compõe o homem, às vezes até mesmo na deformação. Se o Éden tivesse surgido no Pantanal, Deus não teria separado o homem da terra e das coisas, a cada dia. Dessa forma, para o pantaneiro, um momento de beleza nem sempre se enquadra nos parâmetros desenvolvidos na história do homem.

Desde os clássicos, o belo (lat. *pulchrum*) não era identificado como um objeto produzível, por isso não estava nas noções de poética que consideravam arte como produção. A noção de belo, associada ao objeto estético, surge a partir do século XVIII. Abbagnano (2000, p. 105) faz um apanhado histórico sobre o conceito de belo desde Aristóteles, que o concebia como simetria e pela grandeza que seria compreendida por um só olhar; Platão dizia ser o belo, o bem; para Cícero, a beleza estaria na proporção das formas, também na coerência e conformidade das opiniões e dos juízos, firmeza e imutabilidade. Essa teoria foi aceita por São Tomás de Aquino e pelos renascentistas; o belo como verdade aparece no Romantismo com a definição de Hegel, segundo a qual o belo é a parição sensível da Idéia, colocando no mesmo patamar a beleza e a verdade – enquanto a verdade tem manifestação objetiva e universal, no belo, a manifestação é sensível; a noção moderna de Estética como perfeição sensível divide-se em representação sensível perfeita e prazer que acompanha a atividade sensível. Kant unificou as duas definições, apoiando-se no desinteresse, isto é, o prazer depende do sujeito, tanto sensível quanto racional. Foi esse conceito de Kant que reconheceu o belo numa esfera específica: tornou-se um valor. Assim, há três atividades reconhecidas como essencialmente humanas, ou seja, o intelecto, o sentimento e a vontade. Croce definiu o belo como expressão. Manoel de Barros vê o belo na paisagem física que desencadeia nele o *pathos*: amálgama realidade/criação, a torneira que não consegue fechar.

3.7. Natureza/Homem através de metáforas- *linguagem/elos*

I.
Deixei uma ave me amanhecer.

II
Toda vez que a manhã está sendo começada nos
meus olhos, é assim...

Essa luz empoçada em avencas.

As avencas são cegas.
Nenhuma flor protege o silêncio quanto elas.

Ó a luz da manhã empoçada em avencas!

III.
Louçania das garças na manhã!

IV.
Sabiá de setembro tem orvalho na voz.
De manhã ele recita sol. [...]
(Barros, **Concerto a céu aberto para solos de ave**, Cadernos de
apontamento, 1998, p. 15-16)

No *corpus* acima, há o contraste entre o silêncio da avenca e o som do pássaro (sabiá). A avenca é a projeção da sombra, nas águas, das árvores penetradas pelo sol. Por causa da beleza, o poeta promove a avenca a flor. Silêncio e som levam-no à “louçania” tal qual as garças.

Desvendar a trama complexa da organização textual nesse poema é aceitar o desafio que a linguagem poética coloca para a apreensão do sentido. O poeta mostra a complexidade que a inspiração lhe traz e, com a paisagem dos alagados pantaneiros, faz um recorte temporal à infância, num processo de contraste local, ou seja, deixa as reflexões do artista como fundo e inicia com as lembranças infantis com o elemento coesivo “quando”. Intermeia vozes de personagens sociais com a do autor, quando

coloca em parênteses – “lembança” – o que parece ser o nome da estrofe, mas não é, porque ele não o faz em nenhuma outra.

3.7.1 *Ethos/logos/pathos*

Vejo, nessa organização, operações constitutivas de mundos discursivos diferentes. Manuel de Barros coloca expressões, estrofes que parecem ser coordenadas ao mundo do narrar, no entanto, são disjuntas ao próprio mundo a que pertencem: “Amaranto murmura melhor”/ “Desceu um tédio de verbena em mim”. A partir da estrofe XVIII, o poeta muda novamente de plano do discurso e retoma a fala da dificuldade de lidar com a inspiração. Diz ser primário em termos de poesia.

Meyer (1993, p. 68-69), em seus estudos retóricos, fala sobre a aceitação do auditório, que pode ser justificativa para o entendimento do poema como argumento:

“Podemos encarar um problema sem apelar a teorias científicas e a fortiori sem ter de investigar. O senso comum assenta num fundo de evidências do qual se serve à medida dos seus desejos. A solidez do mundo, alimentada tanto pela percepção como pela tradição própria a uma comunidade alimenta as nossas crenças e faz-nos partilhar delas mais ou menos fortemente. [...] Mas o que aconteceria se o saber prévio fosse insuficiente ou demasiado contraditório, se o desconhecido não conseguisse ser abandonado ou se fosse demasiado enigmático para que a dúvida pudesse ser levantada? [...] Na figuralidade existe uma condensação de traços que tem por efeito negligenciar todos os outros, colocando assim um fim artificial a qualquer procura ulterior respeitante ao x. É uma ficção, certamente, mas a figura de estilo não será a linguagem da ficção?”

Um traço marcante da obra de Manoel de Barros e especialmente deste poema é que o dualismo espírito e corpo transforma-se em um outro dualismo: natureza

física (Pantanal) e corpo. Existe uma fusão na qual um constitui o outro. A natureza é, então, mais do que um espaço onde o homem pantaneiro vive. É a sua fonte de vida, útero que faz nascer, ao mesmo tempo que invade, penetra. Tudo para o bem/criação. O autor inicia com o verso “Deixei uma ave me amanhecer”. Sócrates recorreu ao mito da alma como uma carruagem alada, com um cocheiro também alado, quando o homem ainda estava em condições anteriores à terrena. Platão, no *Fedro*, diz que “só o pensamento humano é alado”. Assim, o leitor pode prever que o *ethos* instalado pelo poeta está na situação normal do pantaneiro, ou seja, em harmonia para viver seu contexto (Cardoso, 1987, p. 101), deixando-se invadir pela natureza física.

Cardoso (op.cit.1987) retoma o mito de Narciso para mostrar que o homem retoma a natureza, mergulha nela para ver a si mesmo. O homem, assim, volta a seu estado primitivo, como a criança que fala com as coisas, com os bichos. E essa integração, o todo de corpo e espírito, no Pantanal, consolida-se em natureza, espírito e corpo. O espírito é um amálgama que só pode ser no pantaneiro. É o resultado de uma situação-limite que se impõe sobre o homem e conduz o seu estar-no-mundo e sentir-o-mundo. A natureza não é o elo de ligação entre o homem e o espírito, porque o sensibiliza, ativa a sua imaginação ou desbloqueia seus sentidos. Ela é o espírito.

Manoel de Barros instala um eu para um efeito de proximidade com a natureza, exatamente para aproximar o leitor e mostrar a influência total do Pantanal sobre o bugre, através de metáforas, as quais Meyer (1993) chama de tropo-mestre, só possíveis com a paisagem natural. Na visão do poeta, o pantanal, região inundada, é o útero que gera vida, amor, mestiçagem (bugre) e beleza (natureza). Assim, a paixão é a simbiose natureza/homem.

No poema acima, há a transformação do amante na coisa amada que o toma no corpo e no espírito. A estrutura argumentativa apresenta a hierarquia que parte, da estrofe I a IV, de dentro para fora, o que se poderia chamar de ótica do avesso de Manoel de Barros. O estudo do *logos* também demonstra o contrário do recurso retórico tradicional. Manoel de Barros aumenta a presença com termos mais simples, comuns e concretos; o tempo presente da situação não demonstra o sentido universal, a lei, o

normal, por causa do uso das metáforas, construídas quase como uma linguagem particular que expressa a cultura social que o guia.

Assim, o estudo da metáfora neste trabalho entende-a como cognitiva, como na abordagem de Lakoff & Mark Johnson (1980), que a descrevem como parte de nosso pensamento, da linguagem e da nossa ação cotidiana. Dizem que passamos a vida por meio delas e não significam apenas um recurso poético e/ou retórico.

Sustentam que a maior parte de nosso sistema conceitual é formado por metáforas em que o domínio das experiências espacial, social e emocional tem igual peso, são vivências igualmente básicas.

As metáforas acima são, ao mesmo tempo, emocionais, temporais e espaciais. Os pássaros acordam o homem no Pantanal, provocam o seu despertar. O espaço onde começa a vida é nos olhos e ouvidos. São a porta de entrada para as figuras que motivarão o pensamento. Por isso a utilização do verbo em princípio de ação: “[...] a manhã está sendo começada”.

A metáfora é canal pelo qual o ser humano estrutura o que percebe, vive em seu entorno e se relaciona com outras pessoas. “Quando de primeiro o homem era só, Bernardo era. / Veio de longe com a sua pré-história. Resíduos de um Cuiabá-garimpo, com velas rampadas e crianças papudas, assistiram seu nascimento” (2003, p. 41). A metáfora de resíduos (coisas) que assistiram seu nascimento – ambigüidade colocada por Manoel de Barros, por meio da regência verbal – em que se perde a noção de as coisas auxiliaram o nascimento de Bernardo ou ficaram olhando, em silêncio de avencas, o momento de seu surgimento. A natureza assiste e/ou assiste ao nascimento.

Nas metáforas cognitivas que tratam da relação interpessoal, são apresentados momentos que dependem do construto sociocultural. Eles podem ser vivenciados por meio de um painel bem amplo do sistema conceitual que aquela pessoa ou grupo experienciam.

Na cultura ocidental, conversar é diferente de discutir, porque a primeira ação implica cooperação, para a qual o participante cumpre o propósito de interação social educada, transita por várias dimensões de estrutura: participantes, partes, estágios, seqüência linear, causalidade e propósito. Ao experienciar uma conversa, o homem está inconscientemente classificando sua experiência em termos das dimensões naturais da *gestalt* desse ato; enquanto a segunda, na ação cotidiana, é mensurar forças para ganhar ou perder. Por isso, o conceito de discussão leva à metáfora conceitual. Discussão é guerra. A partir desse conceito, todas as construções metafóricas sobre discussões apreendem expressões de uma situação de luta, guerra. O fundamento dessa postura está no fato de que o homem é racional, porém, por analogia com tempos idos, ainda constrói, através da linguagem, não mais corporalmente, embates contra o “adversário”, mesmo ideológicos.

A argumentação, a estratégia de guerra para convencer toma a tradição cultural como fator irrefutável e real. Percebo o jogo que o poeta faz entre o valor positivo X valor negativo:

[...] Chegam de carro de bois Pocito e Nhá Velina Cuê. Pocito descanga os bois.
– Arruma, Graveto! Separa, Vegetal!
Pocito relenga.
- Boi que amansa, amanhece na canga, meu amo. Animal que dá pêlo, bentevi caga nele. Bão é pão chão e vão. Ruim é gordura de caramujo e onça ferventada. Oive de mi, xará. Quem não ouve conselho, conselho ouve ele. [...]
(Barros, **Livro de Pré-coisas**, Ponto de partida, 2003, p. 16)

A força da tradição cultural é tão essencial que o provérbio final, diálogo ideológico, é síntese. A cultura é dinâmica no individual, como a obra de Manoel de Barros tem mostrado, mas, por serem marcos cognitivos profundos, persistem no grupo e, por vezes, influenciam até mesmo o bugre que se rebela contra as instituições, como a igreja, etc.

[...] Nhanhá está aborrecida com o neto que foi estudar no Rio
e voltou de ateu

– Se é pra disaprender, não precisa mais estudar

Pasta um cavalo solto no fim escuro da rua
O rio calmo lá embaixo pisca luzes de lanchas
Acordadas

Nhanhá choramingava:

- Tá perdido, diz que negro é igual com branco!

(Barros, **Poemas concebidos sem pecado**, Cabeludinho, 1999, p.31)

Na natureza sistemática de conceitos definidos metaforicamente, em alguns tipos de metáfora, há fórmulas do discurso, ou expressões idiomáticas, ou itens lexicais fraseológicos que funcionam como se fossem palavras únicas. Dessa forma, fazendo parte essencial e parcial dentro da metáfora, como por exemplo, na metáfora “a vida é um jogo de azar”.

No Pantanal, a vida também é perder ou ganhar: “a vida tem suas descompensações” (Poemas concebidos sem pecado, p. 44), porém, na obra barrense, o ganho também acontece pelo avesso, porque “só me preocupo com as coisas inúteis” (2002, p. 9), porque lá é onde o eu poético aflora.

O Palhaço

Gostava só de lixeiros crianças e árvores
Arrastava na rua por uma corda uma estrela suja.
Vinha pingando oceano!
Todo estragado de azul.

(Barros, **Matéria de poesia**, Aproveitamento de materiais e passarinhos de uma demolição, 2001a, p. 43)

Pássaro

Rios e mariposas
Empenhados de sol
Eis um dia de pássaro ganho
(Barros, **Matéria de poesia**, Aproveitamento de materiais e passarinhos de uma demolição. 2001a. p. 53)

Manoel de Barros utiliza expressões lingüísticas metafóricas para orientar conceitos que estão embutidos na cultura da qual o homem pantaneiro faz parte e, por vezes, elas estão apenas nessa cultura, com o objetivo de realçar e/ou encobrir determinado conceito. As metáforas criadas para o Pantanal só nele podem ter base. São inadaptáveis a outros contextos, porque nascem do social que guia o individual.

Passeio nº 6

Casebres em ruínas

muros

escalavrados...

E a lesma – na sua liberdade de ir nua

úmida!

(Barros, **Matéria de Poesia**, Aproveitamento de materiais e passarinhos de uma demolição, 2001a, p. 45)

Assim, as metáforas apresentam perfeita coerência, estão enraizadas na cultura da qual são expressão, conforme as metáforas ontológicas de Manoel de Barros: “Portas criavam cabelo”- personificação, extensão das metáforas ontológicas. (Barros, 2001a, p. 49).

Idéias, para Lakoff & Johnson (1980), são organismos, idéias são produto, idéias são bens de consumo, idéias são recursos, idéias são dinheiro, idéias são instrumentos cortantes, idéias são modas. Em Manoel de Barros, idéias são um produto de um olhar cuja ótica é a natureza vegetal e animal: “por meio de ser árvore podia adivinhar se a terra era fêmea e dava sapos/via o mundo como a pequena rã vê a manhã de dentro de uma pedra” (Barros, 1999b, p. 16).

O importante é grande, mas, no Pantanal, importante é o avesso – o chão, a solidão, o ínfimo – pois são matéria de poesia:

Anti-salmo por um desherói

a boca na pedra o levava a cacto
a praça o relvava de passarinho cantando
ele tinha o dom da árvore
ele assumia o peixe em sua solidão

seu amor o levava a pedra
estava estropiado de árvore e sol
estropiado até a pedra
até o canto
estropiado no seu melhor azul
procurava-se na palavra rebotalho
por cima do lábio era só lenda
comia o ínfimo com farinha
o chão viçava no olho
cada pássaro governava sua árvore
Deus ordenara nele a borra
o rosto e os livros com erva
andorinhas enferrujadas.
(Barros, **Gramática expositiva do chão**, Protocolo
vegetal, 1999b, p. 19-20)

Um bugre não louva a si mesmo, porque, oprimido pelo dito das classes dominantes, ele é inferior; no entanto, na poesia, ele é cantado por ser livre e ser composto – “estropiado” – de árvore, sol, pedra, cultura pantaneira. O chão viça seu olho.

Nas metáforas ontológicas, olhos são recipientes para emoções:

Toda vez que a manhã está sendo começada nos
meus olhos, é assim...

Essa luz empoçada em avencas.

As avencas são cegas.
Nenhuma flor protege o silêncio quanto elas.

Ó a luz da manhã empoçada em avencas!
(Barros, **Concerto a céu aberto**, Caderno de apontamentos, 1998, p. 15-16)

Efeito emocional não é contato físico, é influência da natureza: “O homem de lata / se relva nos cantos / e morre de não ter um pássaro / em seus joelhos” (Barros, 1999b, p. 23). “O homem de lata / sofre de cactos / no quarto” (*op. cit.*, p. 26).

Estados físicos ou emocionais são entidades dentro de uma pessoa: “Ali eu me atrapalhava de mato como se ele / invadissem as ruínas de minha boca e a enchesse / de frases como morcegos” (Barros, 2001a, p. 67).

Vitalidade é uma substância que vem da natureza: “O homem de lata / foi marcado a ferro e fogo / pela água” (Barros, 1999b, p. 28).

Nessa relação de metáforas, quando não há a coerência, segundo Lakoff & Johnson (1980), a discrepância é apenas aparente.

Ainda os mesmos autores registram, também, que as catacrese são metáforas não-sistemáticas e isoladas. Podem se expandir em subculturas, fazendo a base de metáforas principais. Nas metáforas-catacrese, está a maior força da obra de Manoel de Barros - entendendo-se catacrese como a utilização da palavra porque não existe uma outra para aquela situação, para o contexto do pantanal. “Coisa que não faz nome para explicar. Como a luz que vegeta na roupa do pássaro” (Barros, 2002, p. 33).

Lakoff & Johnson (1980) mostram a diferença entre metáfora consistente – aquela que forma uma imagem única – e metáfora coerente, aquela que se “encaixa” a outra consistente ou entre si. Concluem que as ligações entre as metáforas envolvem mais coerência que consistência. Em Manoel de Barros, no entanto, predominam as metáforas consistentes. No exemplo abaixo, o amor tem como representação a natureza – córrego – menino. Sentido pelo poeta, esse sentimento está bem distanciada da percepção urbana (o amor é uma viagem), porque o aprendizado do poeta, desde a sua infância, se dá pelo sensível, pela natureza.

O MENINO E O CÓRREGO*Ao Pedro*

I

A água
é madura.
Com penas de garça.
Na areia tem raiz
de peixes e de árvores.
Meu córrego é de sofrer pedras
Mas quem beijar seu corpo
é brisas...

II

O córrego tinha um cheiro
de estrelas
nos sarões anoitecidos
O córrego tinha
suas frondes
distribuídas
aos pássaros
O corgo ficava à beira...
...de um menino...

III

No chão da água
luava um pássaro
por sobre espumas
de haver estrelas
A água escorria
por entre as pedras
um chão sabendo
a aroma de ninhos.

IV

Ai
que transparente
aos vãos
está o córrego!
E usado
de murmúrios...

V

Com a boca escorrendo chão
o menino despetalava o córrego
de manhã todo no seu corpo.
A água do lábio relvou entre pedras...
Árvores com o rosto arreiado
de seus frutos

ainda cheiravam a verão

Durante borboletas com abril

esse córrego escorreu só pássaros... (Barros, **Compêndio para uso de pássaros**, O Menino e o Córrego, 1999a, p. 23-25)

Esse córrego-menino espelha-se para se conhecer. O movimento do córrego sabe seus caminhos. Ao menino cabe beber dessas águas para criar poesia.

Culturas partilham valores básicos e podem valorizar diferentemente aspectos de cada um deles; a isso os autores chamam de subculturas de uma cultura dominante, como o conceito de maior e melhor, dependendo ser essa a avaliação de um cidadão urbano materialista ou de um trapista numa ordem monástica.

Parte do universo de conceituar o mundo e a si mesmo através dessa estruturação lingüística particular é a metonímia, diferenciada por Lakoff & Johnson (1980), como a utilização de uma entidade para se referir a outra que é relacionada a ela, cuja base são experiências com objetos físicos.

Em toda a discussão sobre fundamentação de conceitos, os autores assinalam que alguns podem parecer de compreensão direta e outros metafórica, porém até mesmo o conceito de causalidade, que é um conceito humano básico, pode ter um núcleo de emergência direta que é elaborado metaforicamente.

Assim, as metáforas são essenciais para a percepção de como o ser humano pensa, diz e faz o seu cotidiano. Além de mostrar a necessidade que o homem tem da “*poiesis*”, que é uma função lúdica, porque, apesar do cotidiano, ele precisa ser feliz, precisa contornar, além de omitir ou realçar: “Se a seriedade só pudesse ser concebida nos termos da vida real, a poesia jamais poderia elevar-se ao nível da seriedade” (Huizinga, 1992, p. 134).

Durand (1989) esclarece que o “*habitus*” é o realizador ou negociador da relação indivíduo/mundo. Daí algumas metáforas serem possíveis em determinadas culturas e não em outras. Podem desaparecer ou esvaziar-se, conforme o hábito na sociedade não precisar mais ser denominado ou descrito.

As metáforas, no viver societal, dependem da memória, mas não estão com os indivíduos apenas porque estes têm um cérebro que guarda informações.

Montenegro (1992) diz que a memória lida com o vivido. Desta forma, falar por metáforas é viver, por estarem incorporadas às vidas, sem que sejam percebidas.

A metáfora presta-se também para realçar ou encobrir aspectos de um conceito, é uma possibilidade pensar-se que a interpretação por meio das metáforas também é um elo entre o homem histórico e o simbólico. Através dela, o homem faz as ligações de seus textos com a exterioridade. Assim, treina e aguça a imaginação, tão importante no cotidiano: “À imaginação criadora pertence essa função do irreal, que é psiquicamente tão útil quanto a função real, tão freqüentemente citada pelos psicólogos para caracterizar a adaptação de um espírito a uma realidade marcada pelos valores sociais” (Pacheco, 1996, p. 69).

XV

“[...] __ Quem é sua poesia?

__ Os nervos do entulho, como disse o poeta

português José Gomes Ferreira

Um menino que obrava atrás de Cuiabá também

Mel de ostras

Palavras caídas no espinheiro parecem ser (para mim

é muito importante que algumas palavras saiam

tintas de espinheiro).

...

__ Natureza é fonte primordial?

__ Três coisas importantes eu conheço: lugar

apropriado para um homem ser folha; pássaro que se

encontra em situação de água; e lagarto verde que

canta de noite na árvore vermelha. Natureza é uma

força que inunda como os desertos. Que me enche

de flores, calores, insetos, e me entorpece até a

paradeza total dos reatores...

...Então eu apodreço para a poesia

Em meu lavor se inclui o Paracleto.

(Barros, **Arranjos para assobio**, Sabiá com trevas, p.37-38, 2002)

Sabiá com trevas é um poema dividido em XV estrofes. O poeta faz a comunhão com todas as coisas e seres do pantanal e discorre sobre a sua visão da vida, sobre conhecer não ser um processo estático. Para ele, ver é contínua mudança,

como o movimento das águas. Essa tensão que a água provoca é a mesma que a palavra instiga em seu dizer primordial.

No poema XV, o recurso argumentativo é dispor o sentido em forma de pergunta. Para desfilar o cotidiano.

Conforme Meyer (1991, p. 93), “[...] o questionador pode responder de diversas maneiras àquilo que é dito [...]”, porque o fundamento de um diálogo é o questionamento: “existe diálogo porque existe a dimensão dialética da linguagem e esta existe porque há sempre alguém a quem destinamos a nossa resposta”. Ele registra as respostas dialógicas possíveis: contestação explícita da resposta; resposta diferente; adjunção à resposta; silêncio de assentimento; rejeição explícita desta questão e, tendo em vista a resposta, podemos: submeter uma problemática; suscitar outra questão; manifestar um silêncio delicado. A resposta diferente é muito utilizada, assim como a adjunção à resposta, ou seja, ele se agrega à pergunta intimamente. Quando perguntado sobre poesia, ele faz poesia na resposta. Ou, no caso dos exemplos em destaque acima, rejeição explícita, uma vez que vem com o inesperado e surpreende o auditório.

Sete inutensílios de Aniceto

I. Moça estrangeira dava uma viradinha com o traseiro como se estivesse levando uma pedrada e tinha lá dentro dela um dente que aperta quem a cobre.

(Barros, **Arranjos para assobio**, Exercícios cadaveos, 2002, p. 53)

Imarcescível Puta

A imarcescível puta preta

Que me arrastou na adolescência me ensaruou de sua concha

(Barros, op. cit., p. 61)

Sobre as construções que têm como suporte conceitual o corpo, Prost, citado por Pacheco, 1996, p. 112, explica que “de fato, o corpo se tornou o lugar da identidade pessoal” e “[...] já não existe vida privada que não suponha o corpo”. Desta forma, podemos explicar o corpo humano, trazendo para o seu domínio conceitos fora dele, ou a partir dele. O homem-centro, ponto de partida que se apropria do mundo. O homem

pantaneiro não divisa seu ser do ser/natureza física. A natureza, principalmente o rio, chega à completa hominização. O corpo tem sua expressão no ambiente. Ele não é o centro, é parte em intersecção.

IV

De dia apareceu uma cobrona
debaixo de João.
Eu matei a boca pequenina daquela cobra.
Ninguém não tinha um rosto com chão perto.
[...]

VI

Escuto o meu rio:
é uma cobra
de água andando
por dentro de meu olho
[...]

VIII

Você viu um passarinho abrido naquela casa
que ele veio comer na minha mão?...
...Minha boca estava seca
Igual do que uma pedra em cima do rio [...]
(Barros, **Arranjos para assobio**, 1999a, p. 12-13)

“Ninguém não tinha um rosto com chão perto” (estrofe IV)... A argumentação pela repetição da negação reforça a negativa, para o registro de que o parâmetro do corpo é o chão. Só cobra tem o rosto ao rés do chão (*não* em cima); homem, não (*ninguém*).

“Igual do que uma pedra em cima do rio” (estrofe VIII)... Novamente a repetição como figura de reforço da expressão comparativa *igual* e *do que*. O corpo comparado à pedra. Não só comparação. O corpo é natureza: “Fiquei toda minada de sol na minha boca!” (Barros, 1999a, p. 15); “estava escorrendo de sol pelas pernas” (Op. cit., p. 19); “e veio um riozinho de sombra era / de tarde na minha boca” (Op. cit., p. 20); “Com a boca escorrendo chão / o menino despertava o córrego / de manhã todo no seu corpo” (op. cit., p. 25).

No poema seguinte, temos a explicação de *container* que é o movimento cosmogônico, ou seja, a volta ao útero da mãe, ao côncavo. É melhor estar dentro do recipiente (*container*), recolhido em algo maior. Em Manoel de Barros, a pedra e a boca são os melhores exemplos de metáfora de *container*. A última, porque contém as palavras e está até mesmo nas coisas. Sobre o container pedra:

[...] via o mundo como a pequena rã vê a manhã de dentro de uma pedra.
(Barros, **Gramática expositiva do chão**, Protocolo vegetal, 1999b p. 16)

a boca na pedra o levava a cacto [...]
seu amor o levava a pedra
estava estropiado de árvore e sol
estropiado até a pedra
até o canto [...] (*op. cit.*, p. 19)
[...] O homem de lata
mora dentro de uma pedra [...] (*op. cit.*, p. 24)

E boca:

[...] como quem fala
desaparece na boca [...]
(Barros, **Arranjos para assobio**, 1999a, p. 36)

O bugre pensa e vive utilizando a linguagem metafórica e, nessa postura de “trocar as lentes”, está sempre orientado pela paixão.

Para responder as questões levantadas por Posner, em Rector & Neiva (1997), em capítulo anterior, as metáforas que predominam nos poemas em análise, e não no mundo ocidental como ele perguntou, são ligadas ao pantanal, porque lá existe uma cultura que é moldada pela natureza física que a tudo conduz: “[...] por meio de ser árvore podia adivinhar se a terra era fêmea e dava sapos” (Barros, 1999b, p. 15) – a terra é fêmea. Sobre ser relevante ou não ler o tipo de sociedade para entender a metáfora, esse trabalho tentou mostrar que foi fundamental, porque ela não é apenas um ornamento lingüístico, mas tem valor cognitivo fundamental. Sendo assim, é impossível estudá-la sem conhecer a cultura que influencia pensamentos e ações. Por

último, pergunta se as metáforas tipam determinado grupo. No decorrer das análises, o pantanal e todo o seu universo vegetal, animal, a natureza física e humana estiveram muito mais presentes com a força das metáforas que tiparam o poeta-bugre.

3.8.Criação/Vida – força vital

VIII. (lembança)

Passou por dentro da Praça, fez uma beleza.
com o rosto, e me viu.
Disse que tinha tino para piano; mas só tocava...
...borboletas...
Bichinho contráctil:
Às primeiras carícias no pêlo a valva cindia.
Usava glicínias no pube.
Os olhos encardidos de sonhos.

IX.

Agora estou sonhado de glicínias

X.

Eis o aranquã – um pássaro sem indústria.
O passado obscuro dele é um rio.
Sua voz tem um som vegetal. [...]

XII.

Desceu um tédio de verbena em mim. [...]

XIV.

Entrei na Vila do Livramento (Vila de Nossa
Senhora do Livramento – ao completo)
puxando uma égua aviciada.
No Largo do Tanque, onde existe ainda hoje
uma Igreja Romana, a égua estancou.
Aviciada.
O sacristão apareceu (puxava um cavalo).
Aquela chapoleta do cavalo na égua por detrás
adentro, eu vi de perto.
Meu olho crepusculou-se.
Uma aranha espirrou pessoalmente.
Deu para apreender concepção sem ler o
Pentateuco...

...XV.
Dentro do abandono de minha boca tem uma
luxúria.
XVI.
Vi um incêndio de girassóis na alma de uma
lesma.
XVII.
Afundo um pouco o rio com os meus sapatos
Desperto um som de raízes com isso
A altura do som é quase azul.
XVIII.
Uma palavra está nascendo
Na boca de uma criança:
Mais atrasada do que um murmúrio.
Não tem história nem letras –
Está entre coxo e o arrulo.
(Barros, **Concerto a céu aberto para solos de ave**, Cadernos de
apontamento, 1998, p. 17-21)

O bugre Cabeludinho conta sua descoberta da sexualidade e, igualmente, seus primeiros caminhos como poeta, cujos versos (canto) ainda são iniciais, não muito sonoros, assim como o som do aranquã. Mas, com o crescimento, enterrando o pé no pantanal, ele começa a nascer como poeta, como se balbuciasse as primeiras palavras.

3.8.1 *Ethos/logos/pathos*

No poema, há um *ethos* curioso e sensual que pulsa e se explica conforme a natureza. Para isso, Manoel de Barros vai delineando seu estado de alma dentro do movimento criação/vida através do sexo, vivenciando lembranças, até que surge o poeta que se inicia na poesia como criança que balbucia, só que criança pantaneira, ou

seja, emite as primeiras palavras como ser cuja relação tímica é perfeita. Para desenvolver as lembranças, recorre a um recurso argumentativo muito utilizado em sua obra, que é a sinestesia e a metáfora. Olhos, como metáfora, são um recipiente para emoções, conforme Lakoff & Johnson (1980). Para conseguir esses efeitos, às vezes, a ligação da palavra com o contexto de uso não é pelo sentido, mas pelo som. Assim, “cindia” e “glicínias” só têm sentido no uso que o autor lhes dá. O que marca a ruptura de lembranças é o aranquã que, segundo a cultura pantaneira, é um pássaro “delator”. Nada acontece sem que ele emita seu som, avisando a chegada de intrusos, assim como o apito das indústrias, avisando o começo ou término de turnos.

O espaço está em Livramento, lá, que, ao mesmo tempo, o autor coloca dentro, no fundo do rio. Os dois efeitos criados são: de objetividade, ligado à paisagem; subjetividade, ao transporte temporal provocado pela mudança espacial.

O tempo, no poema, seguindo a orientação de Benveniste (1995, p. 260-276) em seus estudos sobre o verbo na língua francesa, apresenta-se sob os dois planos da enunciação – o da história e o do discurso. Embora sabendo que o objeto de estudo central de estudo do autor não focasse o fenômeno poético, seu pensamento é perfeitamente válido para os nossos propósitos, pois, na obra de Manoel de Barros, acontece, no plano da história, o oaristo que é o tempo do acontecimento que está fora do narrador. No poema em estudo, há um *ethos* saudoso que explana sobre suas lembranças no pretérito-oaristo. Por serem lembranças, estão no narrador, contrariando o princípio de Benveniste. “O sacristão apareceu (puxava um cavalo) / Aquela chapoleta do cavalo na égua por detrás / adentro eu vi de perto. / Meu olho crepusculou-se”; enquanto que, no plano do discurso, ora está no presente, ora no pretérito: mais uma rebeldia. “Eis o aranquã – um pássaro sem indústria. / O passado obscuro dele é um rio. / Sua voz tem um som vegetal” (Barros, 1998, p. 17-21).

Cardoso (1987) faz um estudo sobre o ato amoroso nas considerações de Lou Andréas-Salomé, a qual delineia um estado de embriaguez e interação total e exuberante, tanto de espírito quanto do corpo. “[...] exaltação da alma através dos sentidos”. O ato amoroso levaria o homem de volta a si mesmo. Não é este o plano

colocado por Manoel de Barros, quando, em debreagem enunciativa, lembra-se de seu ancestral. O homem, no ato amoroso, é solidão, sente pulsar o corpo, é um movimento mais físico. Toda a abordagem que a literatura normalmente faz do ato sexual, como comunhão, troca, tocar o infinito ou momento de integração total com o outro não tem relação com a obra de Manoel de Barros. O sexo, na vida do pantaneiro, é força vital, no plano físico-natural. Nada de transcendência. O primeiro plano é o corpo que, a exemplo de toda a obra do autor, analogicamente, é parte da natureza. O autor recorre à figura poética da borboleta para designar o órgão feminino e passa pela figura da aranha – esta última, já há muito utilizada na literatura (fêmea-aranha devoradora de machos): “Bichinho contráctil” (Barros, 1998, p. 18). Tanto faz o sexo como ação humana ou do animal. As duas manifestações servem de aprendizado. “Aquela chapoleta do cavalo na égua adentro / por detrás eu vi de perto. / Uma aranha espirrou pessoalmente”. Faz o uso de um advérbio *pessoalmente* como um substantivo – uma pessoa, um ser. Por fim, nasce um novo ser que, antes de ser tornar homem, ainda é sapo, pássaro – estado primário: o nascimento do bugre- poeta.

XVIII.
Uma palavra está nascendo
Na boca de uma criança:
Mais atrasada do que um murmúrio.
Não tem história nem letras –
Está entre coaxo e o arrulo. (*op. cit.*, p. 21)

3.9. Vida como Memória/Tempo - Pentecostes

Meu avô ainda não estava morando na árvore.
Se arrastava sobre um couro encruado no
assoalho da sala...
...O vidro do olho do meu avô não virava mais e
nem reverberava.
Uma parte estava com oco e outra com arame.
Quando arrancaram das mãos do Tenente
Cunha e Cruz a bandeira do Brasil, com a
retomada de Corumbá, na Guerra do Paraguai,
meu avô escorregou pelo couro com a sua
pouca força, pegou do Gramofone, que estava
na sala, e o escondeu no porão da casa.
Todos sabiam que o Gramofone estava
escondido no porão da casa, desde o episódio.
Durante anos e anos, poucos desceram mais
àquele porão da casa, salvo uns morcegos
fremescentes.
Em 1913, uma árvore começou a crescer no
porão, por baixo do Gramofone.
(Os morcegos decerto levaram a semente.)
Um guri viu o caso e não contou pra ninguém.
Toda manhã ele ia regar aquele início de planta.
O início estava crescendo entrelaçado aos
pedaços de ferro do Gramofone.
Dizem que as árvores crescem mais rápido de
noite, quando menos são vistas, e o escuro do
porão com certeza favorecia o crescer.
Com menos de dois anos, as primeiras folhas
da árvore já empurravam o teto do porão.
O menino começou a ficar preocupado.
O avô foi acordado de repente com os esforços
da árvore para irromper no assoalho da sala...

...Escutavam-se também uns barulhos de ferro – deviam de ser partes do Gramofone que...
...estertoravam.
No Pentecostes, a árvore e o Gramofone apareceram na sala.
O avô ergueu a mão.
Depois apalpou aquele estrupício e pôde reconhecer, com os dedos, algumas reentrâncias do Gramofone.
A árvore frondara no salão.
Meu avô subiu também, preso nas folhas e nas ferragens do Gramofone.
Pareceu-nos, a todos da família, que ele estava feliz.
Chegou a nos saudar com as mãos.
O pé-direito da sala era de dois metros e a telha era vã.
Meu avô flutuava no espaço da sala entrelaçado aos galhos da árvore e segurando o seu Gramofone.
Todos olhavam para o alto na hora das refeições, e víamos o avô lá em cima, flutuando no espaço da sala com o rosto alegre de quem estava encetando uma viagem.
Tornava-se difícil para mim levar alimentos para o meu avô.
Eu tinha que trepar na árvore que agora começava a forçar o teto da sala.
Havia medo entre nós que as telhas ferissem de alguma forma o meu avô –
ou então que o sufocassem entre os galhos e o Gramofone.
Eu estaria com sete anos quando a árvore furou...
...o telhado da sala e foi frondear no azul do céu.
Meu avô agora estava bem, sorrindo de pura liberdade, pousado nas frondes da árvore ao ar livre, com o seu Gramofone.
Eu tinha medo que o meu avô ali pegasse um resfriado.
Tornou-se mais difícil levar comida para ele.
Algumas formigas e alguns pássaros roubavam arroz de seu prato...

Aqueles passarinhos pousavam do mesmo jeito
nos galhos e nos braços de meu avô.
Todos ficavam admirados de ver o avô morando
na árvore.
Aquele Gramofone, como eu imaginara, não
deveria mais tocar música, pois que estava todo
enferrujado e bosteadado de arara.
Quatro dias depois de um novo Pentecostes, caiu
sobre o assoalho da sala, onde viviam os outros
membros da família, um ovo! pluft e se quebrou.
Era um ovo de anhumas.
(A anhumas é um pássaro grande, que muda de
prosódia quando alguma chuva está por vir.)
De forma que quando a prosódia da anhumas
mudava eu corria a levar um agasalho para o
meu avô.
Aquela ave, a anhumas, depois nós descobrimos,
fizera o seu ninho justamente no tubo do
Gramofone.
E por ali o ovo escapou e desceu (pelo tubo
furado) e pluft se quebrou no assoalho da sala.
Meu avô percebeu o barulho do ovo que se...
...quebrou lá embaixo.
Parte do olho dele estava com oco e parte com
arame, como já disse.
Doze dias antes de sua morte meu avô me
entregou um CADERNO DE APONTAMENTOS.
Os pássaros iam carregando os trapos
esgarçados do corpo de meu avô.
Ele morreu nu.
Falam que meu avô, nos últimos anos, estava
sofrendo do moral.
Por tudo que leio nesses apontamentos, pela
ruptura de certas frases, fico em dúvida se esses
escritos são meros delírios ônticos ou mera
sedição de palavras.
Metade das frases não pude copiar por ilegíveis.
(Barros, **Concerto a céu aberto para solos de ave**,
Introdução a um caderno de apontamentos, 1998, p. 9-13)

O livro *Concerto a céu aberto para solos de ave*, no poema *Introdução a um caderno de apontamentos*, a memória tem origem em um determinado espaço/tempo, a guerra do Paraguai, em Corumbá. A partir daí, abrem-se mundos discursivos de caráter binário, ou seja, ora o mundo narrado está conjunto às coordenadas organizadoras do

conteúdo, ora está disjunto: ora o menino está integrado às memórias do avô/gramofone, ora deixa que suas experiências junto à natureza física do pantanal vão substituindo àquelas do avô que já perdera a esperança, antes de morrer. No plano do texto, a árvore aparece em analogia com o renascimento, isto é, o menino aceita a morte e constrói independentemente a própria vida, uma vez que seu avô estava liberto na figura da árvore - o primeiro Pentecostes, interdiscurso com a bíblia. O segundo Pentecostes é o ovo, nova vida do menino que passa pela experiência do avô e deixa-se influenciar pelas coisas de sua terra, não antes de receber o caderno de apontamentos – memória - que será o documento que o ligará sempre às raízes, aos marcos cognitivos de sua cultura. O poema resume que a vida é livre x escondido; fechada X livre.

3.9.1 *Ethos/logos/pathos*

Segundo Meyer (1991, p.292), o homem é movido pela integração entre a consciência transitiva – das coisas, do objeto – e a consciência de si mesmo. A integração entre essas duas consciências tem como expressão a paixão:

“paixão é assim a expressão de uma interpenetração entre os dois níveis de consciência, gerando uma confusão entre a parte e o todo. Ela torna-se o literal da razão que já não se vê a ver e que se projeta nas coisas, sem nenhum recuo, aquele que a figuratividade lhe daria. É igualmente a tomada de consciência desta figuratividade e desta diferença, no retorno a si da consciência.”

A mistura entre as duas consciências – parte e todo, objectual e reflexiva – cria uma identidade que nem sempre coincide com a validade objetiva do olhar voltado para o exterior. A paixão localiza-se aí, entre a mistura da consciência em si e a consciência irrefletida. Passa a ser a verdade da consciência. Viver essa paixão é viver

a temporalidade que assegura, através da memória, a continuidade daquele a que se chama espírito humano, constituído pelas “lições” da cultura.

Mato Grosso é um Estado com uma grande tradição oral, construída pelas culturas dos índios, dos portugueses e espanhóis que trouxeram suas histórias, pelos migrantes de outras regiões – negros e brancos – que contaram seus “causos”. Sendo assim, o tempo, no registro dessas memórias, constitui-se uma paixão representativa na obra de Manoel de Barros, porque a memória, ao mesmo tempo que é irreversível, é presente e futuro, na tentativa que o pantaneiro faz de eternizar o Pantanal e sua cultura – seu implícito cultural. Viver o tempo e encontrar a sua identidade na diferença que o tempo marca em si mesmo é uma das marcas do poema em análise que se inicia com um tempo demarcado por fatos históricos, mas, em seguida, o movimento da árvore vai demonstrando a continuidade temporal pelo movimento e pela palavra Gramofone, utilizada pelo autor em repetição, que é um recurso de reforço da idéia, de distinção, ao mesmo tempo que utiliza o esquema argumentativo da ligação para que a imagem do avô-árvore – um todo – fique coerente no texto e seja projetada como algo positivo, apesar do que significa: morte/vida, princípio/fim. Aristóteles já afirmava que “o todo é melhor do que a parte” (Perelman & Tyteca, 1996, p. 97). Em Manoel de Barros, homem e natureza formam um todo benéfico, mesmo na morte.

No poema, há um *ethos* que se mescla. O menino e o eu estão em junção com o tempo e com o espaço. Assim, Manoel de Barros consegue os efeitos de ser todo sentimento, na aproximação do avô, ou distanciar-se em um não-eu, como se apenas descrevesse a cena, como um contador de histórias (“O menino começou a ficar preocupado. / O avô foi acordado de repente com os esforços / Meu avô subiu também, preso nas folhas e nas / ferragens do gramofone”). O período de tempo em que o faz é o passional. Aristóteles, citado por Fiorin (2001, p.129), considera que a memória tem como objeto as determinações do tempo. É um *pathos* da alma, porque está no corpo e, por isso, submetida ao tempo. Por sua vez, no poema, o tempo tem marcas de continuidade e descontinuidade feitas pelo espaço que também é contínuo e descontínuo (“da árvore para irromper no assoalho da sala / A árvore frondara no salão / O pé-direito da sala era de dois metros e a telha / era vã / Eu estaria com sete anos

quando a árvore furou / o telhado da sala e foi frondear no azul do céu”). Abbagnano (2000, p. 944) esclarece essa relação tempo e espaço. Segundo ele, Aristóteles diz que “o tempo é o número do movimento segundo o antes e o depois, é a expressão mais perfeita dessa concepção que identifica o tempo com a ordem mensurável do movimento”.

3.10. Imagem – “arejamento das palavras” – Manoel de Barros

“Se no tranco do vento a lesma treme,
no que sou de parede a mesma prega;...

...se no funda da concha a lesma freme,
aos refolhos da carne ela se agrega;
se nas abas da noite a lesma treva,
no que em mim jaz de escuro ela se trava;
se no meio da náusea a lesma gosma,
no que sofro de musgo a cuja lasma;
se no vinco da folha a lesma escuma,
nas calçadas do poema a vaca empluma!
(Barros, **Livro de pré-coisas**, Livro de pré-coisas p.59)

É na poesia que o bugre consegue se realizar. Tudo o que pode parecer feio, impossível, asqueroso ou ruim, na poesia é matéria que pode se transformar em beleza.

3.10.1 *Ethos/logos/pathos*

O paralelo tecido por Manoel de Barros é entre a lesma e o *ethos* (bugre-poeta) que é um inventor, cuja paixão é ainda a poesia feita através de imagens. Constrói imagens imbricadas com os sons, ritmos e sentidos que contrastam entre si. O que possibilita a coesão é a conjunção condicional se: se no mundo algo é assim, na visão do bugre-poeta tem visão outra, ímpar, como na construção do paradoxo

peso/suavidade - “nas calçadas do poema a vaca empluma!”; no atrito áspero/sonoro – treme, prega, agrega, treva, trava com empluma, gosma, lasma. Combinação do som, do ritmo e da semântica para a formação de imagens.

Aristóteles dizia que as imagens são como as coisas sensíveis, só que não têm matéria (Abbagnano, 2000, p. 537). Neste trabalho, imagem tem como percepção as construções, produto da imaginação/fantasia de Manoel de Barros, surgidas da poesia/argumento. Assim, essas imagens não significam a inércia do espírito, mas atividades do espírito que as constrói como elementos ativos dentro da cultura por ele sabida e vivenciada, uma vez que as figuras de pensamento utilizadas pelo autor estão entendidas como cognitivas.

Manoel de Barros diz que “a poesia é feita de palavras, palavras, palavras” e a 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” (Castro, 1991, p. 73).

Não sendo inércia do espírito, a imagem também não representa ausência da matéria. A construção da argumentação/discurso é o que constitui essa materialidade, porque é pela linguagem verbal que o homem arquiteta suas imagens. Ao construir sua poesia, Manoel de Barros reinventa a língua portuguesa. É assim que ele utiliza a poesia: como argumento. Sobre a palavra, ele diz:

“Eu babo nela. Me alimento. Começo a sentir que todos aqueles apontamentos têm a ver comigo. Que saíram de meus extratos míticos. As palavras querem me ser. Dou-lhes à boca o áspero. Tiro-lhes o verniz e os vãos metafísicos... Tenho que domar a matéria. O assunto não pode subir no poema como erva. Desprezo o real porque ele exclui a fantasia. O erotismo do chão se enraiza na boca. Aproveito do chão assonâncias, ritmos. Aproveito do povo sintaxes tortas. Estruturo versos. E só dou por acabado um poema, se a linguagem conteve um assunto nas

devidas escolhas. As nossas particularidades só podem ser universais, se comandadas pela linguagem. Subjugadas por um estilo”. (Castro, 1991, p. 74).

E sobre imagem:

DESPALAVRA

Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da despavbra.

Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades humanas.

Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidade...
...de pássaros.

Daqui vem que todas as pedras podem ter qualidades de sapo.

Daqui vem que todos os poetas podem ter qualidades de árvore.

Daqui vem que os poetas podem arborizar os pássaros.

Daqui vem que todos os poetas podem humanizar as águas.

Daqui vem que os poetas devem aumentar o mundo com as suas metáforas.

Que os poetas podem ser pré-coisas, pré-vermes, podem ser pré-musgos.

Daqui vem que os poetas podem compreender o mundo sem conceitos.

Que os poetas podem refazer o mundo por imagens, por eflúvios, por afeto. (Barros, **Ensaio fotografico**, Despavbra, 2001b, p. 23)

O poeta, falando de seu processo de criação, mostra como faz a passagem do real para o poético, como descreve as paixões do/no Pantanal para o universo humano maior: universalização.

Cria imagens ligando qualidades da palavra, da palavra/sapo, palavra/pássaros, palavra/árvore, palavra/água e os poetas têm também as características de poetas/pré-coisas, poetas/pré-vermes, poetas/pré-musgos, figuras que têm o poder de criar imagens por eflúvios e por afeto.

Recorro novamente a Aristóteles para entender a força da imagem em sua função retórica. O filósofo grego entendeu que a imagem é, primeiro, produto da imaginação e, segundo, sensação ou percepção, vista por quem a recebe.

Os estóicos distinguiam imaginação (que o pensamento forma por sua conta, como acontece nos sonhos) e imagem (a marca que a coisa deixa na alma). Deste ponto de vista, a imagem pode ser sensível e não sensível – como as das coisas incorpóreas; racionais ou irracionais-como as dos animais; artificiais ou não-artificiais.

Esses conceitos foram também utilizados na Idade Média para fins teológicos.

Outro exemplo de imagem utilizado por Manoel de Barros está na poesia *O Personagem*, onde reflete sobre a passividade (vivido x viver):

No presente

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

Agora faz rastros neste terreiro. Repositório de chuva e bosta de ave é seu chapéu. Sementes de capim, algumas, abrem-se de suas unhas, onde o bicho-de-porco entrou cresceu e já voou de asa e ferramentas.

De dentro de seus cabelos, onde guarda seu fumo, seus cacos de vidro, seus espelhinhos – nascem pregos primaveris!

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

É muito apoderado pelo chão esse Bernardo. Seu instinto seu faro animal vão na frente. No centro do escuro se espriam [...]

(Barros, **Livro de pré-coisas**, O personagem, 2003, p. 41).

3.11. Aprendizado através do sensível - *sensibilis*

Para entender nós temos dois caminhos: o da sensibilidade que é o entendimento do corpo; e o da inteligência que é o entendimento do espírito.

Eu escrevo com o corpo

Poesia não é para compreender, mas para incorporar

Entender é parede: procure ser uma árvore.

(Barros, **Arranjos para assobio**, Arranjos para assobio, 2002, p.37)

O poeta e sua compreensão de como se deve conhecer o mundo. Ele opta pelo sensível. Diz que não se chega a nada pelo entendimento, razão.

3.11.1 *Ethos/logos/pathos*

A paixão provocada pela criação leva o poeta a aprender pelo sensível, porque o Pantanal impõe-se sobre o homem. Este não tem força para conter a água, o vento e, como faz parte do cenário, vive conforme todos os outros seres: obedecendo à força maior que é a natureza. Há, assim, um poeta/*ethos* que só não se submete pela imaginação, enquanto deixa claro no todo da obra que o pantaneiro anda pela linha do trem, enquanto o poeta corre pelas pedras como a água nos corixos. “Eu escrevo com o corpo / Poesia não é para compreender mas para incorporar / Entender é parede: procure ser uma árvore” (Barros, 2002, p. 37).

O modo de conhecer de Manoel de Barros é por reflexão ou devaneio – nesse processo, ele constrói por metáforas, imagens, por processos de construção e desconstrução de palavras, isso quando não a utiliza já, segundo ele, em estado de putrefação – o clichê ou o uso normatizado. O conhecimento pela reflexão ou devaneio leva-o a penetrar profundamente nas coisas, até à perfeita comunhão, transformando-se nela mesma; e pelo sensível.

Sensibilis, do latim que, conforme Aristóteles, em *De na* (II, 6, 418 a7), pode ser próprio ou comum. Para ele, senso comum é:

“...expressão que designa a capacidade geral de sentir e tem duas funções: construir a consciência da sensação – que é o sentir o sentir, não pertencendo a um órgão especial do sentido; e o perceber as determinações sensíveis comuns a vários sentidos, como o movimento, o repouso, o aspecto, o tamanho, o número e a unidade”.

O entendimento de Aristóteles foi aceito pelo estóicos. Nos escritores clássicos latinos, temos em Vico a melhor síntese de senso comum, aliás, comungando com o pensamento de Cícero e Sêneca, citado por Abbagnano (2000, p. 872): “O senso comum é um juízo sem reflexão, comumente sentido por toda uma ordem, todo um povo, toda uma nação, ou por todo gênero humano”. Manoel de Barros apreende o sensível exatamente como o compreende Aristóteles: é o sentir o sentir e conjugar esse ser/coisa com a dimensão maior da vida e isso extrapola a dimensão da inteligência. É o ser-todo.

No poema O Vento, através da sinestesia, o autor faz com que a visão (“urucum”), o tato (“empurrar”) e a audição (“formas de uma voz”) tenham um registro final fotografado, uma imagem: “Fotografei aquele vento de crinas soltas”. Esse poema é o resumo do conhecer pelo devaneio ou pelo sensível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procurei alcançar a imensidão do Pantanal através dos rios e corixos constituídos pela linguagem poética de Manuel de Barros e pela cultura e, nelas, os argumentos que me conduziram às paixões e à identidade cultural do bugre.

Primeiramente, descobri o bugre como resultado de miscigenação de raças e, sempre entre elas, o índio. O bugre é o *ethos* predominante na obra barrense.

Na intersecção entre *ethos*, *logos* e *pathos*, para o estudo do poema como argumento, vi o estudo do *ethos* como ponto crucial e agregador entre as teorias citadas. Aristóteles afirmava em sua *Retórica*: “É[...] ao caráter moral que o discurso deve, eu diria, quase todo seu poder de persuasão”. Quintiliano (VI,2,12s.) define *ethos* como constituído por dois tipos de afetividade: a primeira, calma, comedida, duradoura, submetida ao controle mental; a segunda, súbita, violenta, irreprimível, portanto, irresponsável.

Ponto agregador, o *ethos* é ampliado em sua noção pelas correntes modernas da Análise do Discurso, Teoria da Enunciação e Pragmática, como um caráter que se delineia a partir do discurso e da cultura. O discurso funda um quadro figurativo que provoca o diálogo entre poeta/interlocutores porque mostra marcas das competências lingüísticas e não-lingüísticas, cognitivas: o sentimento religioso, a importância da memória, o vivido.

Analisando *ethos* na perspectiva do discurso, temos um bugre polifônico, sempre em estado de paixão, conflito, cujas dimensões cognitivas nem sempre interagem com as dimensões sociais. Às vezes se rebela, no entanto, guarda *habitus* ligados a sua cultura, como na reprodução de provérbios, brincadeiras. Transforma as cenas, contrariando o tipo de discurso, o gênero: a cenografia do próprio texto.

Coerente, a linguagem poética de Manoel de Barros proporciona o (des)equilíbrio necessário para o perfil do bugre e, conseqüentemente, para a adesão do seu interlocutor. Expressão que mostra a identidade bugre assumida pelo poeta em

seu discurso particular que constrói com a cenografia e esta, por sua vez, revela a construção do poeta. Sedimentado no discurso, interpreta e recria o real. Utiliza-se de alguns esquemas (que podem ser subjetivos). Constrói uma linguagem poética fundada em escolhas, símbolos que exprimem sua experiência fundamental e constituem uma expressão pelo desvio de um “padrão”, mas que é o rumo certo para “desaguar” muita poesia. Interpreta a vida não pela razão, mas pelo sensível: conhece as coisas incorporando-as a si mesmo.

Diante desse universo tão delicado e complexo que é o ver, o sentir e o descrever o momento retórico na poesia barrense, a leitura retórica, em intersecção com as teorias acima mencionadas, foi o método adequado para a explicitação do material selecionado como corpus, para o desvendar da construção da poesia, uma complementando a outra, para dar conta de um retor que explora as situações discursivas institucionais/estruturas sociais, cognitivas inscritas na configuração cultural do pantanal para colocar à mostra a tensão que é a sua comunhão com a natureza, com a função de fotografar a imagem do poeta como um ser em constante paixão: “descomportamento” da língua e do olhar/ser seu mundo.

Utilizando-me das linhas balizadoras, descrevi as paixões - esse “descomportamento” - que refletem a identidade do bugre: a poesia que chega a “traduzir” o bugre velho e a envolvê-lo em um sentimento de “domador” da linguagem, porque a submete e, ao mesmo tempo, é domado, deve submeter-se a um código com o qual terá que trabalhar; o desejo sexual, paixão encontrada em diversos momentos da obra de Manoel de Barros, sempre refletindo sobre a influência da religiosidade ou da condição social. Embora influentes, o que fala mais fundo é o sentimento que emana da natureza humana que, por sua vez, colhe e compreende com naturalidade o que acontece na natureza física ou animal; a beleza sempre encontrada na paisagem pantaneira; as metáforas da natureza que representam a vida pantaneira: a cultura social que guia o poeta individual. A leitura das metáforas como estruturas conceituais mostrou aspectos sensoriais e estéticos da construção de Manuel de Barros; a paixão pela vida como memória/tempo. O poeta faz uma tomada de consciência no passado para sedimentar o retorno a si mesmo; a paixão pela imagem do Pantanal que aparece

sob diferentes construções: sensíveis e não-sensíveis; a paixão pelo aprendizado sensível, porque, segundo o poeta, poesia é para “incorporar”.(Barros, 2002,p.37)

Entrando nesse mundo das paixões, pude confirmar o meu primeiro pressuposto sobre a obra barrense ter conseguido traçar o perfil identitário do povo pantaneiro através de um discurso de uma coletividade que habita o Pantanal e se deixa “habitar” por ele, pelo respeito às manifestações da natureza, às marcas que ela vai deixando nele, tanto culturais como físicas. Assim, Pantanal é vida. Este é um marco inédito, porque o poeta assume-se como um ser-coisa. Não consegue divisar onde começa ou termina seu pensar-o-mundo, o pantanal e sua poesia. Nesta perspectiva, não defende, não levanta bandeira sobre sua região. Ele é o pantanal, o homem telúrico. O bugre não é pior ou melhor, é bugre e só.

Em relação à contribuição da Retórica, meu segundo pressuposto, não se pode negar a importância, a perenidade das idéias aristotélicas que podem servir como prisma para análises da realidade atual. Estudar as paixões e como os retores se comportam em seus discursos, é constatar que cada época faz a leitura dos fatos de acordo com o seu próprio modo de pensar, seu construto cultural. Assim, o bugre vê-se envolvido por paixões ligadas às suas relações com a natureza física, dimensões culturais e sociais e essas pressões o transformam, definem-no.

Sobre o terceiro pressuposto da pesquisa, entendi que Manuel de Barros guardou registros culturais que provocaram as paixões que moveram sua gente pantaneira . Deu-se a conhecer através das paixões, da essência, porque a paixão, conforme Ferreira (2003), é o lugar de encontro entre a natureza humana e a natureza animal. Esse encontro está muito “real” no bugre barrense, numa cenografia pantaneira caprichosamente construída em um mundo imagético-conceitual-ecológico.

A ação retórica em Manuel de Barros está instaurada na rede de discursos, o já dito que está na memória do bugre e na forma como vive sua vida, poeticamente demonstradas. Esse movimento, assim como o rebojo do rio, retorce e faz aflorar à superfície das águas e, também, as paixões, a [...] “*passionalidade do ouvinte*” . (Ferreira, *op.cit*) .

Finalmente, Manoel de Barros assume o *ethos* de bugre pantaneiro, filtra o habitus, o cotidiano vivido da gente pantaneira e descortina para seu ouvinte as paixões do homem que se vê e se sente nas águas, na vida que sempre há no Pantanal, mesmo na morte que se transforma em húmus, enquanto houver água, enquanto não formos omissos para proteger o Pantanal, enquanto o futuro não chega...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

AMOSSY, Ruth. (Org.) *Imagens de si no discurso-a construção do ethos*, São Paulo: Contexto, 2005.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. São Paulo: Edições Ouro, [19--].

_____. *Retórica das paixões*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Réthorique*, Trad. Voilquin & Capelle, [19--], Paris: Garnier, p. 338.

BANDEIRA, Maria de Lourdes. *Antropologia no quadro das ciências*, Cuiabá: EdufMT, 1995.

BARILLI, Renato. *Retórica*. Lisboa: Editorial Presença, 1979.

BARROS, Manoel de. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. 3. ed. São Paulo: Record, 1998.

_____. *Compêndio para uso dos pássaros*. 3. ed. São Paulo: Record, 1999a.

_____. *Gramática expositiva do chão*. 3. ed. São Paulo: Record, 1999b.

_____. *Poemas concebidos sem pecado*. São Paulo: Record, 1999.

_____. *Matéria de Poesia*. 5. ed. São Paulo: Record, 2001a.

_____. *Ensaio fotográficos*. 3. ed. São Paulo: Record, 2001b.

_____. *Arranjos para assobio*. 4. ed. São Paulo: Record, 2002.

_____. *Livro de pré-coisas*. 4. ed. São Paulo: Record, 2003.

BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. São Paulo: EDUSC, 2003.

BORDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Trad. port. Fernando Tomaz, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.

BRETON, Phillipe. *A manipulação da palavra*, São Paulo: Loyola, s/d.

BRONCKART, Jean-Paul. *Atividade de linguagem*, São Paulo: EDUC, 2003.

BYSTRINA, Ivan. *A organização dos códigos culturais e as raízes da cultura*. Palestra proferida na Universidade Federal de Mato Grosso, em 25/05/1995. (mimeo)

CAMPOS FILHO, Luiz Vicente da Silva. *Tradição e ruptura*, Cuiabá: Entrelinhas, 2002.

CARDOSO, Sérgio et al. *Os sentidos da paixão*, São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CARRILHO, Manoel Maria. *Retórica e Comunicação*, Porto: Edições Asa, 1994.

CARVALHO, José Carlos de P. *Imaginário e Organização*. Rev. de Administração de Empresas, Rio de Janeiro: FGV, v.25, nº3, 1985.

CASTELLS, Manoel. *O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CASTRILLON, Olga Maria. *Silêncio e ruído: dupla possibilidade da linguagem*. Revista de Estudos Acadêmicos do Departamento de Letras, Cáceres: Campus da UFMT.

CASTRO, Afonso de. *A poética de Manoel de Barros: a linguagem e a volta à infância*. Brasília: UNB, 1991.

_____. *Manoel de Barros - O livro das Ignorâncias*. Revista de Cultura-Universidade Católica Dom Bosco, ano 1, número 4, Campo Grande: Universidade Católica Dom Bosco, 1994.

CORRÊA FILHO, Virgílio. *A propósito do boi pantaneiro*, Monografias Cuiabanas n.6, Rio de Janeiro: Paulo Pongetti e Cia, 1926.

CORRÊA, Valmir B. *Coronéis e bandidos em Mato Grosso*, São Paulo, 1981, Tese (doutorado) –Universidade de São Paulo.

CRUZ, Éster Mian da. A metapoesia em Manoel de Barros. *UNICIÊNCIAS*, Cuiabá: UNIC, v. 4, p. 113, 2000.

DUCROT, O. *O dizer e o dito*, Campinas: Pontes Editores, 1984.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

ECO, Humberto. *Tratado geral de Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *Lector in fabula-narratologia*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. *Estética: as formas do conteúdo*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

FERREIRA, Luiz Antônio, *Atos Retóricos, Terrorismo e Mídia: o movimento das Paixões*, Revista da ANPOLL, nº14, 2003.

FERNANDES, José. *A loucura da palavra*, Barra do Garças: UFMT, 1987.

FIORIN, José L. *As astúcias da enunciação*, São Paulo: Ática, 2001.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*, Rio de Janeiro: Ed. Guanabara Koogan, 1989.

HABERMAS, Jürgen. *Discurso filosófico da modernidade*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990.

HUIZINGA. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

LAKOFF, -----; JOHNSON, Mark. *Metaphor we live by*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

LESSER, Jeffrey. *A negociação da identidade nacional*. São Paulo: Unesp, 2001.

LIMA, Alceu Amoroso. *Estudos Literários*, Rio de Janeiro: Aguiar, 1966.

MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática do discurso literário*, São Paulo: 1996.

MARINHO, Marcelo et al. *Manoel de Barros- o brejo e o solfejo*. Brasília: Ministério da Integração Nacional: Universidade Católica Dom Bosco, 2002.

MAHER, Tereza Machado In SIGNORINI, Inês, *Língua(gem) e Identidade*, Campinas: Mercado de Letras, 1998. p.115

MENEGAZZO, Maria Adélia. *Aspectos da poética de Manoel de Barros*, Revista de Cultura, ano I, número 1, Campo Grande: Faculdades Unidas Católicas de Mato Grosso, 1993.

MEYER, Michel. *O filósofo e as paixões – Esboço de uma história da natureza humana*. Porto: Edições Asa, 1991.

_____. *Questões de Retórica: linguagem, razão e sedução*, Lisboa: Edições 70, 1993.

MONTENEGRO, Antônio Torres. *História oral e Memória – a cultura popular revisada*. São Paulo: Contexto, 1992.

MOSCA, Lineide do Lago Salvador (Org.). *Retóricas de ontem e hoje*, S. Paulo: Humanitas, 1997.

NEVES, Maria H. de Moura. *Gramática de usos do português*. São Paulo: UNESP, 2000.

NOGUEIRA, Elis Regina Cardeal. *Manoel de Barros-Poesia é a voz das imagens*. Prosa, UNIDERP, Ano 1, número 1, pp.16-19.

PACHECO, Elza Dias (org.). *Comunicação, educação e arte na cultura infanto-juvenil*. São Paulo: Loyola, [19--].

PALMER, Richard E. *Hermenêutica*, Lisboa : Edições 70, 1976.*

PAULA CARVALHO, José Carlos de. *Imaginário e Organização*. VER.ADM. EMPRESAS, Rio de Janeiro:FGV, v. 25, nº3 ,1985.

PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado de argumentação – a nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PESSANHA, José Américo Motta. Platão: as várias faces do amor. In: CARDOSO, Sérgio et al. (coords). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

PIAIA, Ivane I. *Geografia de Mato Grosso*. Cuiabá: Edunic, 2003.

PINHEIRO, Carlos Eduardo Brefore. *O hermetismo da poesia de Manoel de Barros*, Universitária-Revista das Faculdades Integradas Toledo, vol.3, número L, Araçatuba: Lasu, 2000.

POSSENTI, Sírio. *Discurso, Estilo e Subjetividade*, São Paulo: Martins Fontes, 1988.

POUND, Ezra. *Literary Essays*, s/d, Milão: Garzani, s/d, p.52.

RECTOR, Mônica; NEIVA, Eduardo (orgs.). *Comunicação na era Pós-moderna*. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação*. Rio de Janeiro: Contemporânea, 1976.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*, 1902-03, vol.1, p.67.

RONDON, J, Lucídio N. *Poconé: sua terra e sua gente*, Poconé: Prefeitura Municipal de Poconé, 1981.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Introdução a uma ciência pós-moderna*. 5. ed. Porto: Edições Afrontamento, 1998.

SIGNORINI, Inês (org.). *Língua(gem) e identidade*. São Paulo: Mercado de Letras, 2002.

SILVA, Kelcilene Grácia da. *Poesia- ocupação da imagem pela palavra*. Papéis, vol.2, número 4, 1998, UFMS.

SILVEIRA, Regina Célia Pagliuchi da. (in BASTOS, Neusa Barbosa (org.). *Língua Portuguesa em Calidoscópio*, São Paulo: EDUC, 2004.

SIQUEIRA, Elizabeth Madureira; COSTA, Lourença Alves da; CARVALHO, Cathia M. Coelho. *O processo histórico de Mato Grosso*. 2. ed. Cuiabá: UFMT, 1990.

TEIXEIRA COELHO. *Dicionário Crítico de Política Cultural*, São Paulo: Iluminuras, 1997.

VAN DIJK, Teun. *Cognição, discurso e interação*, São Paulo: Contexto, 1993.

WALDMAN, Berta. *Gramática expositiva do chão*, Introdução. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

VASCONCELOS, Vânia Maria de. *A poética de Manoel de Barros- uma obra de invenção*. Papéis, vol.7, número 13, 2003, UFMS.

Anexos - A.**Matéria de poesia****I.**

**Todas as coisas cujos valores podem ser
disputados no cuspe à distância
servem para poesia**

**O homem que possui um pente
e uma árvore
serve para poesia**

**Terreno 10x20, sujo de mato – os que
nele gorjeiam: detritos semoventes, latas
servem para poesia**

**Um chevrolé gosmento
Coleção de besouros abstêmios
O bule de Braque sem boca
são bons para poesia**

**As coisas que não levam a nada
têm grande importância
Cada coisa ordinária é um elemento de estima**

**Cada coisa sem préstimo
tem seu lugar
na poesia ou na geral**

**O que se encontra em ninho de João-ferreira:
caco de vidro, garampos,
retratos de formatura,
servem demais para poesia
As coisas que não pretendem, como
por exemplo: pedras que cheiram
água, homens
que atravessam períodos de árvore,
se prestam para poesia**

**Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma
e que você não pode vender no mercado
como, por exemplo, o coração verde
dos pássaros,
serve para poesia**

**As coisas que os líquenes comem
– sapatos, adjetivos –**

têm muita importância para os pulmões
da poesia

Tudo aquilo que a nossa
civilização rejeita, pisa e mijá em cima,
serve para poesia

Os loucos de água e estandarte
servem demais
O traste é ótimo
O pobre-diabo é colosso

Tudo que explique
o alicate cremoso
e o lodo das estrelas
serve demais da conta

Pessoas desimportantes
dão pra poesia
qualquer pessoa ou escada

Tudo que explique
a lagartixa de esteira
e a laminação de sabiás
é muito importante para a poesia

O que é bom para o lixo é bom para a poesia

Importante sobremaneira é a palavra repositório;
a palavra repositório eu conheço bem:
tem muitas repercussões
como um algibe entupido de silêncio
sabe a destroços

As coisas jogadas fora
têm grande importância
– como um homem jogado fora

Aliás é também objeto de poesia
saber qual o período médio
que um homem jogado fora
pode permanecer na terra sem nascerem
em sua boca as raízes da escória

As coisas sem importância são bens de poesia

Pois é assim que um chevrolé gosmento chega

ao poema, e as andorinhas de junho.

Aproveitamento de materiais e passarinhos de uma demolição

PASSEIO Nº 1

Depois de encontrar-me Dom Aliocha Karamazoff,
deixo o sobrado morto
Vou procurar com os pés essas coisas pequenas do
chão perto do mar
Na minha boca estou surdo
Dou mostras de um bicho de fruta.

PASSEIO Nº 2

Um homem (sozinho como um pente) foi visto da
varanda pelos tontos
Na voz ia nascendo uma árvore
Aberto era seu rosto como um terreno.

PASSEIO Nº 3

Raízes de sabiá e musgo
subindo pelas paredes
Não era normal
o que tinha de lagartixa na palavra paredes.

PASSEIO Nº 4

O homem se olhou: só o seu lado de fora subindo
a ladeira...
Caminhos que o diabo não amassou – disse.
Atrasou o relógio.
Viu um pouco de mato invadindo as ruínas de
sua boca!

O PALHAÇO

Gostava só de lixeiros crianças e árvores
Arrastava na rua por uma corda uma estrela suja.
Vinha pingando oceano!
Todo estragado de azul.

PASSEIO Nº 6

Casebres em ruínas

muros
escalavrados...
E a lesma – na sua liberdade de ir nua
úmida!

O ABANDONO

O mato tomava conta do meu abandono
A língua era torta
Verbos sumiam no fogo

Um caranguejo curto semeava entre harpas

Havia um cheiro de águas abertas e um grilo

No caderno era comum
Crianças recolherem o mar e as pernas da mesa

Estávamos sempre
descendo
 uma rampa
 mole

Janette contribuía 78% para o progresso e o
desentendimento entre os homens

Um idiota de estrada passava por árvore

Sapos entravam de roupa e tudo nos tanques

Portas criavam cabelo

Na esquina
Garotos quebravam asas contra as paredes

Crias de ema entravam nos armazéns

Um dia
A moça atravessou a rua como se um peixe saísse
do armário
O rio empernava as casas

Batiam latas lá fora
Abriam o rádio e o coração até o fim...

MATÉRIA

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

PÁSSARO

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

MATÉRIA

O pente e o vento
Resíduos do mar
Pétalas de peixes

O BICHO

Ali, pertinho de mim
O bicho esquecido que era de palha
Prendeu-se nas cores de maio
Cigarras deixavam cair...

COMPOSIÇÃO

A espuma é que me compõe:
Cada muleta
Com o seu rengo.

A DESCOBERTA

Anos de estudos
e pesquisas:
Era no amanhecer
Que as formigas escolhiam seus vestidos.

DE VIAGEM

Parada de almoço:
Borboletas pousadas em trens de bois
Lagartixas de latrina

O ABANDONO (PARTE FINAL)

A cidade marcava de uma rua até certo ponto;

depois os cupins a comiam

A gente vivia por fora como asa
Rã se media na pedra

Ali, eu me atrapalhava de mato como se ele
invadissem as ruínas de minha boca e a enchesse
de frases com morcegos

Saudade me urinava na perna

Um moço de fora criava um peixe na mão
Na parte seca do olho, a paisagem tinha formigas
mortas

Eu era sempre morto de lado com a cabeça virada
pro mar e umas gramas de borboletas amarelas

Estadistas gastavam nos coretos frases furadas,
já com vareja no ânus

A terra era santa e adubada

As mulheres tratavam-nos com uma bundura
extraordinária

Tudo se resolvia com cambalhotas

Um homem pegava, para fazer seu retrato, pedaços
de tábua, conchas, sementes de cobra

O outro capengava de uma espécie de flor aberta
dentro dele

Um outro não podia atravessar a rua sem apodrecer

E um sexto ficava de muletas toda noite para
qualquer lagartixa

Do alto da torre dizia o poeta: eu faço uma
palavra equilibrar pratos no queixo...

Assim, borboletas chegavam em casa quase mortas
de silêncio

E as garças eram tarde demais.

Anexo - B.
Arranjos para assobio

Sabiá com trevas

I

Caminhoso em meu pântano,
dou num taquaral de pássaros

Um homem que estudava formigas e tendia para
pedras me disse no 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 sobre nós

O homem estava parado mil anos nesse lugar sem
orelhas

II

Me abandonaram sobre as pedras infinitamente nu, e
[meu canto.

Meu canto reboja.
Não tem margens a palavra.
Sapo é nuvem neste invento.
Minha voz é úmida como restos de comida.
A hera veste meus princípios e meus óculos.
Só sei por emanções por aderência por incrustações.
O que sou de parede os caramujos sagram.
A uma pedrada de mim é limbo.
Nos monturos do poema os urubus me farreiam.
Estrela é que é meu penacho!
Sou fuga para flauta e pedra doce.
A poesia me desbrava.
Com águas me alinhavo.

III

Quando houve o incêndio de latas nos fundos da In-
tendência, o besouro náfego saiu caminhando para al-
cançar meu sapato (e eu lhe dei um chute?)

Parou no ralo do bueiro, olhoso, como um boi que
botaram no sangradouro dele

(Intrigante: 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?)

Com o seu casaco preto chamuscado nas pontas, ele em seguida nafegou no rumo do jardim e entrou no porão de um coreto por onde se comeu como um papel sem gosto

De manhã, catando pelas ruas toda espécie de coisas que não pretendem, sempre eu revejo esse ente que tem abrigo o céu, como conchas ao contrário.

IV

(A um Pierrô de Picasso)

Pierrô é desfigura errante,
andarejo de arrebol.
Vivendo do que desiste,
se expressa melhor em inseto.

Pierrô tem um rosto de água
que se aclara com a máscara.
Sua descor aparece
como um rosto de vidro na água.

Pierrô tem sua vareja íntima:
é viciado em raiz de parede.
Sua postura tem anos
de amorfo e deserto.

Pierrô tem o seu lado esquerdo
atrelado aos escombros.
E o outro lado aos escombros.

.....
Solidão tem um rosto de antro.

V.

Usado por uma fivela, o homem tinha sido escolhido, desde criança, para ser ninguém e nem nunca. De forma que quando se pensou em fazer alguma coisa por ele, viu-se que o caso era irremediável e escuro.
Ou uma vespa na espátula.
Esse homem pois que apreciava as árvores de sons Amarelos – ele se marejava sobre a carne dos muros e era ignorante como as águas.
Nunca sabia direito qual o período necessário para um sapato ser árvore. Muito menos era capaz de dizer

qual a quantidade de chuvas que uma pessoa necessita para que o lodo apareça em suas paredes.

De modo 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. Moda nada.

VI

Há quem receite a palavra ao ponto de osso, de oco; ao ponto de ninguém e de nuvem.

Sou mais a palavra com febre, decaída, fodida, na sarjeta.

Sou mais a palavra ao ponto de entulho.

Amo arrastar algumas no caco de vidro, envergá-las pro chão, corrompê-las

até que padeçam de mim e me sujem de branco.

Sonho exercer com elas o ofício de criado:

usá-las como quem usa brincos.

VII

No sonho havia uma rampa mole, o túnel e uma lagartixa de rabo cortado.

Pela porta da frente eu não podia sair de dentro de mim mesmo com vida, porque não havia porta da frente.

Lá no alto da nuvem estava deitada a minha amada completamente nua.

Eu queria procurar não entender: a evidência não interessava como em Buñuel.

Havia um cheiro de verão nas folhas e nas cestas de roupas sujas.

Comecei a catar as ervas rasteiras que me arrastavam por analogia.

O vento se harpava em minhas lapelas desatadas.

Eu tinha o roteiro do luar com o mapa da mina.

Depois que todos se deitassem, eu iria passear sobre os telhados adormecidos.

Apenas me debatia contudo quanto a lagartixa de rabo cortado.

VIII

– O que é o que é?

(como nas adivinhas populares)

Escorre na pedra amareluza.

Faz parte de árvore. É acostumado

com uma parede na cara.
Escuta fazerem a lama como um canto.

Bicho-do-mato que sói de anjo
refulge de noite no próprio esgoto.
Camaleão finge que é ele.
Rio de versos turvos.

É lido em borboletas como o sol.
Se obtém para o vôo nos detritos.
Cobre vasta extensão de si mesmo com nada.
Minhocal de pessoas, deserto de muitos eus.

IX

O poema é antes de tudo um inutensílio.

Hora de iniciar algum
convém se vestir roupa de trapo.

Há quem se jogue debaixo de carro
nos primeiros instantes.

Faz bem uma janela aberta
uma veia aberta.

Pra mim é uma coisa que serve de nada o poema
enquanto vida houver.

Ninguém é pai de um poema sem morrer.

X

Borboleta morre verde em seu olho sujo de pedra.
O sapo é muito equilibrado pelas árvores.
Dorme perante polens e floresce nos detritos.
Apalpa bulbos com os seus dourados olhos.
Come ovo de orvalho. Sabe que a lua
Tem gosto de vagalume para as margaridas.
Precisa muito de sempre
Passear no chão. Aprende antro e estrelas.
(Tem dia o sapo anda estrelamente!)

Moscas são muito predominadas por ele.
Em seu couro a manhã é sangüínea.
Espera as falenas escorado em caules de pedra.
Limbo é seu entardecer.
Tem cios verdejantes em sua estagnação.
No rosto a memória de um peixe.
De lama cria raízes e engole fiapos de sol.

XI

coisinhas: osso de borboleta pedras
com que as lavadeiras usam o rio
pessoa adaptada à fome e o mar
encostado em seus andrajos como um tordo!
o hino da borra escova
sem motor **ACEITA-SE ENTULHO PARA O POEMA**
ferrugem de sol nas crianças raízes
de escória na boca do poeta beira de rio
que é uma coisa muito passarinho! Ruas
entortadas de vagalumes
traste de treze abas e seus favos empedrados de madeira
sujeito com ar de escolhos inseto
globoso de agosto árvore brotada
sobre uma boca em ruínas
retrato de sambixuga pomba estabelecida
no galho de uma estrela! Riacho com osso de fora
coberto de aves pinicando
suas tripas e embostando de orvalho
suas pedras indivíduo que pratica nuvens **ACEITA-SE**
ENTULHO PARA O POEMA moço que tinha
seu lado principal caindo água e o outro lado
mais pequeno tocando larvas!
rã de luaçal

XII

Os bens do poeta: um fazedor de inutensílios, um
travador de amanhecer, *uma teologia do traste*, uma folha
de assobiar, um alicate cremoso, uma escória de bri-
lhantes, *um parafuso de veludo* e um lado primaveril

Teologia do traste – Manuscrito do mesmo nome, com-
tendo 29 páginas, que foi encontrado nas ruínas de
um coreto, na cidade de Corumbá, por certo ancião,
adaptado a pedras. Contou-nos o referido ancião,
pessoa saudavelmente insana de poesia, que sobre as
ruínas do coreto **BROTAVAM ÁRVORES / OBRAVAM**
POBRES / MORAVAM SAPOS / TREPAVAM ERVAS /
CANTAVAM PÁSSAROS. E que, ali, o cansaço era
muito desenvolvido, bem como o amarra-pinto e o
guspe-de-taquarizano.

Parafuso de veludo – Artefato inventado no Maranhão,
por volta de 1908, por um PORTA-ESTANDARTE, que,
após anunciar os seus inventos em praça pública, en-
rolava-se na Bandeira Nacional. (Segundo uma cor-

respondência de Ismael Cardim.)

XIII

Depende a criatura para ter grandeza de sua infinita
[deserção.

A gente é cria de frases!
Escrever é cheio de casca e de pérola.
Ai desde gema sou borra.
Alegria é apanhar caracóis nas paredes bichadas!
Coisa que não faz nome para explicar.
Como a luz que vegeta na roupa do pássaro.

XIV

No chão, entre raízes de inseto, esma e cisca o sabiá.
É um sabiá de terreiro.
Até junto de casa, nos podres dos baldrames, vem
apanhar grilos gordos.
No remexer do cisco adquire experiência de restolho.
Tem uma dimensão além de pássaro, ele!
Talvez um desvio de poeta na voz.
Influi na doçura de seu canto o gosto que pratica de
ser uma pequena coisa infinita do chão.
Nas fendas do insignificante ele procura grãos de sol.
A essa vida em larvas que lateja debaixo das árvores o
sabiá se entrega.
Aqui desabrocham corolas de jias!
Aqui apodrecem os vôos.
Sua pequena voz se umedece de ínfimos adornos.
Seu canto é o próprio sol tocado na flauta!
Serve de encosto pros corgos.
Do barranco uma rã lhe entarda os olhos.
Esse ente constrói o áacre.
É intenso e gárrulo: como quem visse a aba verde das
horas.
É ínvio e ardente o que o sabiá não diz.
E tem espessura de motor.

XV

– Quem é sua poesia?
– Os nervos do entulho, como disse o poeta
português José Gomes Ferreira
Um menino que obrava atrás de Cuiabá também
Mel de ostras
Palavras caídas no espinheiro parecem ser (para mim
é muito importante que algumas palavras saiam
tintas de espinheiro).

- Difícil de entender, me dizem, é sua poesia, o senhor concorda?
- Para entender nós temos dois caminhos: o da sensibilidade que é o entendimento de corpo; e o da inteligência que é o entendimento do espírito.
- Eu escrevo com o corpo
Poesia não é para compreender mas para incorporar
Entender é parede: procure ser uma árvore.
- Pedras fazem versos? Pergunta de Fernando Pessoa.
- Ó Vassily Ordinov, irmão nosso, acaso ervas dão [vinho?
- E mosca de olho afastado dá flor?
Raiz de minha fala chama escombro
Meu olho perde as folhas quando a lesma
A gente comunga é sapo
Nossa maçã é que come Eva
Estrela que tem firmamento
Mas se estrela fosse brejo, eu brejava.
Natureza é fonte primordial?
- Três coisas importantes eu conheço: lugar apropriado para um homem ser folha; pássaro que se encontra em situação de água; e lagarto verde que canta de noite na árvore vermelha. Natureza é uma força que inunda como os desertos. Que me enche de flores, calores, insetos, e me entorpece até a paradesa total dos reatores
Então eu apodreço para a poesia
Em meu labor se inclui o Paracleto.
- E o poema é seus fragmentos?
- É muito complicado dar ossos à água. Passei anos enganchado num pedaço de serrote na beira do rio Coxim. Veio uma formiguinha de tamanho médio, me carregou. Eu ia aos trancos como mala de louco. E não podia entender a razão pela qual aquela formiguinha, me carregando, não evitava os barrancos os buracos os abismos
Me carregava obstinada para o seu formigueiro
la comer o meu escroto!
Nossa grandeza tem muito cisco
Há mistérios nascendo por cima das palavras desordenadamente como bucha em tapera
E moscas portadoras de rios.
- É de um ser inseguro a imagem plástica?
- Nos resíduos das primeiras falas
eu cisco meu verso

A partir do inominado
e do insignificante
é que eu canto
O som inaugural é tatibitate e vento
Um verso se revela tanto mais concreto quanto seja
seu criador coisa adejante
(Coisa adejante, se infira, é o sujeito que se quebra
até de encontro com uma palavra.)

– E sobre a palavra, ela?
– Mexo com palavra
como quem mexe com pimenta
até vir sangue no órgão.

– Alguns dados biográficos?
– O lajedo interior do poema me urde
Por uma fresta saio hino e limos.

– E como é que o senhor escreve?
– Como se bronha
E agora peço desculpas
Estou arrumado para pedra.

Anexo - C.

Poemas concebidos sem pecado

Cabeludinho

1.

Sob o canto do bate-num-quara nasceu Cabeludinho
bem diferente de Iracema
desandando pouquíssima poesia
o que desculpa a insuficiência do canto
mas explica a sua vida
que juro ser o essencial

– Vai desrelemar esse olho, menino!
– Vai cortar esse cabelão, menino!
Eram os gritos de Nhanhá.

2.

Um dia deu de olho com a menina
com a menina que ficou reinando
na sua meninice

Dela sempre trazia novidades:

– Em seus joelhos pousavam mansos cardeais...
Está com leicença bem na polpa
quase pedi o carnegão pra isca de rubafo...

Dela sempre trazia novidades:

– A ladeira falou pro caminhão: "...pode me
descer de motor parado, benzinho..."
Era o pai dela no guidão.

3.

Viva o Porto de Dona Emília Futebol Clube!!!

– Vivooo, vivaaa, urrra!
– Correu de campo dez a zero e num vale de botina!
plong, plong, bexiga boa
– Só jogo se o Bolivianinho ficar no quiper
– Tá bem, meu gol é daqui naquela pedra
plong, plong, bexiga boa
– Eu só seu que meu pai é chalaneiro
mea mãe é lavandeira
e eu sou beque de avanço do Porto de Dona Emília
o resto não tô somando com qual é que foi o índio
que frechou São Sebastião...
– Ai ai, nem eu
Uma negra chamou o filho e mandou comprar duzentos

de anil
– Vou ali e já volto já
Mário-Maria do lado de fora fica dando pontapés
no vento
– Deselimina esse, Cabeludinho!
plong plong, bexiga boa
– Vou no mato passá um taligrama...

4.
Nisso chega um vaqueiro e diz:
– Já se vai-se, Quério? Bueno, entonces seja
felizardo
lá pelos rios de janeiros...
– Agradece seu Marcão, meu filho
– Que mané agradecer, quero é minha funda
vou matando passarinhos pela janela do trem
de preferência amassa barro
ver se Deus me castiga mesmo

Havia no casarão umas velhas consolando Nhanhá
que chorava feito uma desmanchada
– Ele há de voltar ajuizado
– Home-de-bem, se Deus quiser

Às quatro o auto baldeou o menino pro cais
Moleques do barranco assobiavam com todas as
cordas da lira
– Té a volta, pessoal, vou pra macumba.

5.
No recreio havia um menino que não brincava
com outros meninos
O padre teve um brilho de descobrimento nos olhos
– POETA!
O padre foi até ele:
– Pequeno, por que não brinca com os seus colegas?
– É que estou com uma baita dor de barriga
desse feijão bichado.

6.
Carta acróstica:
“Vovô aqui é tristão
Ou fujo do colégio
Viro poeta
Ou mando os padres...”

Nota: Se resolver pela segunda, mande dinheiro

para comprar um dicionário de rimas e um tratado
de versificação de Olavo Bilac e Guima, o do lenço.

7.

Êta mundão
moça bonita
cavalo bão
este quarto de pensão
e a filha da dona da pensão
sem contar a paisagem da janela que é de se entrar de soneto
e o problema sexual que, me disseram, sem roupa
alinhada não se resolve.

8.

– Sou uma virtude conjugal,
adivinha qual é?
– Um jambo,
um jardim outonal?
– Não.
– Uma louca,
as ruínas de Pompéia?
– Não.
– És uma estátua de nuvens,
o muro das lamentações?
– Não.
– Ai, entonces que reino é o teu, *darling*?
Me conta, te dou fazenda,
me afundo, deixo o cachimbo.
Me conta que reino é o teu?
– Não.
mas pode pegar em mim que estou uma Sodoma...

9.

Entrar na Academia já entrei
mas ninguém me explica por que que essa torneira
aberta
neste silêncio da noite
parece poesia jorrando
Sou bugre mesmo
me explica mesmo
me ensina modos de gente
me ensina a acompanhar um enterro de cabeça baixa
me explica por que que um olhar de piedade
cravado na condição humana
não brilha mais que anúncio luminoso?
Qual, sou bugre mesmo
só sei pensar na hora ruim

na hora do azar que espanta até a ave da saudade
Sou bugre mesmo
me explica mesmo:
se eu não sei parar o sangue, que que adianta
não ser imbecil ou borboleta?
Me explica por que penso naqueles moleques
como nos peixes
que deixava escapar do anzol
com o queixo arrebetado?
Qual, antes melhor fechar essa torneira, bugre velho...

10

Pela rua deserta atravessa um bêbado comprido
e oscilante
como bambu
assobiando...

Ao longo das calçadas algumas famílias
ainda conversam
velhas passam fumo nos dentes, mexericando...
Ninhá está aborrecida com o neto que foi estudar
no Rio
e voltou de ateu
– Se é pra desaprender, não precisa mais estudar

Pasta um cavalo solto no fim escuro da rua
O rio calmo lá embaixo pisca luzes de lancha
acordadas
Nhanhá coraminga:
– Tá perdido, diz que negro é igual com branco!

11.

A última estrela que havia no céu
deu pra desaparecer
o mundo está sem estrela na testa

Foi o vento quem embrulhou minhas palavras
meteu no umbigo e levou pra namorada?

Eram palavras de protesto idiota!
Como o vento leva as palavras!

Me lembrar que o único riso solto que encontrei
era pago!
É preciso AÇÃO AÇÃO AÇÃO
Levante desse torpor poético, bugre velho.

Enfim, Cabeludinho, é você mesmo quem está aqui?
Onde andarão os seus amigos do Porto de Dona Emília?

Postais da cidade - O escrínio

Um poeta municipal já me chamara a cidade de escrínio.
Que àquele tempo encabulava muito porque eu não
sabia o seu significado direito.
Soava como escárnio.
Hoje eu sei que escrínio é coisa relacionada com jóia,
cofre de bugigangas...
Por aí assim.
Porém a cidade era em cima de uma pedra branca
enorme
E o rio passava lá embaixo com piranhas camalotes
pescadores e lanchas carregadas de couros vacuns fedidos.
Primeiro vinha a Rua do Porto: sobrados remontados na
ladeira, flamboyants, armazéns de secos e molhados
E mil turcos babaruches nas portas comendo sementes
de abóbora...
Depois, subindo a ladeira, vinha a cidade propriamente
dita, com a estátua de Antônio Maria Coelho, herói da
Guerra do Paraguai, cheia de besouros na orelha
E mais o Cinema Excelsior onde levavam um filme de
Tom Mix 35 vezes por mês.
E tudo o mais.
Escrínio entretanto era a Negra Margarida
Boa que nem mulher de santo casto:
Nhanhá mijava na rede porque brincou com fogo de dia
__Mijo de véia não disaparta nosso amor, né benzinho?
__Yes!
Um dia Nhanhá Gertrudes fazia bolo de arroz.
Negra Margarida socava pilão.
E eu nem sei o que fazia mesmo.
Veio um negro risonho e disse sem perder o riso:
__Vãobora comigo, negra?
E levou Margarida enganchada no dedo pra São Saruê.
Daí eu fiquei naquele casarão que tinha noites de medo.
Nhanhá sonhava bobagens que eu fugi de casa pra ser
chalaneiro no Porto de Corumbá!
O mijo de Nhanhá sentia, ao pingar, um vazio inédito e
fazia uma lagoinha boa no mosaico...
Desse tempo adquiri a mania de mirar-me no espelho
das águas...

A draga

A gente não sabia se aquela draga tinha nascido ali, no Porto, como um pé de árvore ou uma duna.

__E que fosse uma casa de peixes?

Meia dúzia de loucos e bêbados moravam dentro dela, enraizados em sua ferragens.

Dos viventes da draga era um o meu amigo Mário – pega – sapo.

Ele de noite se arrastava pela beira das casas como um caranguejo trôpego

À procura de velórios.

Os bolsos de seu casaco andavam estufados de jias.

Ele esfregava no rosto as suas barriguinhas frias.

Geléia de sapos!

Só as crianças e as putas do jardim entendiam a sua fala de furnas brenhentas.

Quanto Mário morreu, um literato oficial, em necrológio caprichado, chamou-o de Mário – Captura – Sapo!

Ai que dor!

Ao literato cujo fazia-lhe nojo a forma coloquial.

Queria *captura* em vez de pega para não macular (sic) a língua nacional lá dele...

O literato cujo, se não engano, é hoje senador pelo Estado.

Se não é, merecia.

A vida tem suas descompensações.

Da velha draga

Abrigo de vagabundos e de bêbados, restaram as expressões: *estar na draga, viver na draga por estar sem*

dinheiro,

viver na miséria

Que ora ofereço ao filólogo Aurélio Buarque de Holanda

Para que as registre em seus léxicos

Pois que o povo já as registrou

Concerto a céu aberto para solo de aves

I.

Deixei uma ave me amanhecer.

II

Toda vez que a manhã está sendo começada nos Meus olhos, é assim...

Essa luz empoçada em avencas.

As avencas são cegas.
Nenhuma flor protege o silêncio quanto elas.

Ó a luz da manhã empoçada em avencas!

III.

Louçania das garças na manhã!

IV.

Sabiá de setembro tem orvalho na voz.
De manhã ele recita sol.

V.

Quando eu nasci
O silêncio foi aumentado.
Meu pai sempre entendeu
Que eu era torto
Mas sempre me aprumou.
Passei anos me procurando por lugares nenhuns.
Até que não me achei – e fui salvo.
Às vezes caminhava como se fosse um bulbo.

VI.

Ontem passou por aqui um meu ancestral, que
Solfejava Bach:
“Fique conosco, Senhor, que a noite chega”.
Ele cantava assim nas estradas mais sujas.
E aquelas borboletas sobre uns ramos de
Tomilho cantavam com ele.

VII.

Atrás de nossa casa trabalha um rio.
O alumínio dos peixes vislumbra.

VIII. (lembança)

Passou por dentro da Praça, fez uma beleza
Com o rosto, e me viu.
Disse que tinha tino para piano; mas só tocava
Borboletas...
Bichinho contrátil:
Às primeiras carícias no pêlo a valva cindia.
Usava glicínias no pube.
Os olhos encardidos de sonhos.

IX.

Agora estou sonhado de glicínias.

X.

Eis o aranquã – um pássaro sem indústria.
O passado obscuro dele é um rio.
Sua voz tem um som vegetal.

XI.

Não sei bem de que cor é a cor do amaranto.
Mas pelo *amar* e pelo *canto* fica bem esse.
Amaranto aí (melhor do que se eu usasse
Perpétua, que é o outro nome que se põe a essa
flor).
Amaranto murmura melhor.

XII.

Desceu um tédio de verbena em mim.

XIII.

Certas palavras têm ardimentos; outras, não.
A palavra *jacaré* fere a voz.
É como descer arranhado pelas escarpas de um
Serrote.
É nome com verdasco de lodo no couro.
Além disso é agríope (que tem olho medonho).
Já a palavra *garça* tem para nós um
Sombreamento de silêncios...
E o azul seleciona ela!

XIV.

Entrei na Vila do Livramento (Vila de Nossa
Senhora do Livramento – ao completo)
Puxando uma égua aviciada.
No Largo do Tanque, onde existe ainda hoje
Uma Igreja Romana, a égua estancou.
Aviciada.
O sacristão apareceu (puxava um cavalo)
Aquele chapoleta do cavalo na égua por detrás
Adentro, eu vi de perto.
Meu olho crepusculou-se.
Uma aranha espirrou pessoalmente.
Deu para apreender concepção sem ler o
Pentateuco.

XV.

Dentro do abandono de minha boca tem uma
Luxúria.

XVI.

**Vi um incêndio de girassóis na alma de uma
lesma.**

XVII.

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

XVIII.

**Uma palavra está nascendo
Na boca de uma criança:
Mais atrasada do que um murmúrio.
Não tem história nem letras –
Está entre coaxo e o arrulo.**

XIX.

**De tarde o horizonte amolece meu olho.
Põe breu.**

De manhã faço abluções com orvalho.

XX.

**No olho dourado dos sapos a primazia é das
flores.**

Eles têm condão para hortênsias.

XXI.

**Achei entre os pertences de Bernardo um vaso
de colher chuvas, um cachimbo
e um rosto de inseto dependurado na calça.
Bernardo tem fé quase assim de molusco.
Para saber dos passarinhos só precisa de suas
ignorâncias.**

XXII.

**Vi uma água viciada em mar!
Meus ocasos mudaram de aves?**

XXIV.

**Ouçó uma frase de aranquã: ên – ên? Ço – bô!
abê ban? bum?...**

**Não tive preparatório em linguagem de
aranquã.**

**Caligrafei seu nome assim .Mas pode
uma palavra chegar à perfeição de se tornar um
pássaro?**

Antigamente podia.

As letras aceitavam pássaros.

As árvores serviam de alfabeto para os Gregos.

A letra mais bonita era a (palmeira).

Garatujei meus pássaros até a última natureza.

Notei que descobrir novos lados de uma
palavra era o mesmo que descobrir novos lados
do Ser.

As paisagens comiam no meu olho.

XXV. (lembança)

Perto do rio tenho sete anos.

(Penso que o rio me aprimorava)

Acho vestígios de uma voz de pássaro nas
águas.

Viajo de trem para o Internato.

Vou conversando passarinhos pela janela do
trem.

Um bedel raspou a cabeça de meu irmão no
internato.

Havia um muro cheio de ofendículos.

Liberdade havia de ser pular aquele muro.

Do outro lado havia um guarival onde os
moços e as moças se encontravam e se filhavam.

A gente manuseava os pichitos.

Na Igreja os padres reuniam os alunos e

Tentavam falar a sério.

Mãe eu sempre achei muita graça quando as
pessoas estão falando sério.

Acho que isso é um defeito alimentar

XXVI.

Depois que atravessarem o muro e a tarde
os caracóis cessarão.

Às vezes cessam ao meio.

Cessam de repente, porque lhes acaba por
dentro a gosma com que sagram os seus
caminhos.

Vêm os meninos e os arrancam da parede
ocos.

E com formigas por dentro passeando em seus
restos de carne.

Essas formigas são indóceis de ocos.

Ah, como serão ardentes nos caracóis os desejos
De voar!

P.S.: Caracol é uma solidão que anda na parede.

XXVII.

Pelúcia

no olho dos pássaros.

E este inverno que não acaba!

XXVIII.

Limos cingem meu exílio

Me desejam

Tentam enverdar meus pés.
Em suas pedras moram meus indícios.
XXIX.
A linha do horizonte quase rubra
estava esticada desde uma parte leste do morro
até uma garça guiratinga na beira do rio.
Um besouro tentava alcançar essa linha do
horizonte com os seus ganchos de pegar moscas.
Beligerava como um guerreiro medieval.
Logo depois a linha escureceu.
Encontramos o besouro atrás de casa com as
patas para cima.
Perguntava: – Onde estão os despojos do dia?
XXX.
Atrás do vôo dos patos seguem os restos do dia...
XXXI.
Contemplo as engrenagens de um monturo:
vísceras de colchões, caixotes, tripas de aves etc.
A tripa é insigne!
Seduz-me essa reunião rasteira das tripas com o
musgo.
Seduz-me o trono dos insetos.
XXXII.
Há nos poetas uma aura de ralo?
XXXIII. (lembração)
Um sujeito mancava de madeira.
Seu manco era oblíquo.
Sua boca atingia o canto.
Para avançar no poente, ele tinha que atravessar
o rio.
O rio dobrava uma perna para ele passar: mas
ele não dobrava a sua perna para passar o rio.
De forma que nós, do barranco, ficávamos, de
um modo ascoso, esperando.
Era preciso amarrar uma corda na cintura do
homem e depois puxar.
O homem atravessava o rio como um peixe
fisgado pelo meio.
Poucos entendiam quase nada; mas eu entendia
um pouco menos.
(É assim. Restolho, de primeiro, não passava de
restos de uma erva seca; restolho se
tornaria a imagem de um pobre homem à beira
de um ralo.)
Esse manco era um pobre homem à beira de um
ralo.

Gramática expositiva do chão – Protocolo vegetal**I.**

Trata de episódio que veio a possibilitar a descoberta de um caderno de poemas

**Prenderam na rua que entrara na
prática do limo**

**lista dos objetos apreendidos no armário gavetas
buracos de parede, pela ordem: 3 bobinas enferrujadas
I rolo de barbante 8 armações de guarda-chuva I boi
de pau I lavadeira renga de zinco (escultura inacabada)
I rosto de boneca – metade carbonizado – onde se
achava pregado um caracol com a sua semente viva
3 correntes de latão I caixa de papelão contendo pre-
gos ruelas zíperes e diversas cascas de cigarras estoura-
das no verão I caneco de beber água I boneco de pano
de 50 centímetros de altura com inscrições nas costas
“O FANTASMA DE OLHOS COSTURADOS” 2 senho-
res da zona (esculturas em mangue) 29 folhas de cader-
no com escritos variados sob os títulos abaixo:
a – 29 escritos para conhecimento do chão atra-
vés de São Francisco de Assis**

b – protocolo vegetal

c – retrato do artista quando coisa

d – a criatura sem o criador

e – você é um homem ou abridor de lata?

e mais os seguintes pertences de uso pessoal:

o pneu o pente

o chapéu a muleta

o relógio de pulso

a caneta o suspensório

o capote a bicicleta

o garfo a corda de enforcar

o livro maldito a máquina

o amuleto o bilboquê

o abridor de lata o escapulário

o anel o travesseiro

o sapo seco a bengala

o sabugo o botão

o menino tocador de urubu

o retrato da esposa na jaula

e a tela

2.

Descrição da tela pelo Dr. Francisco Rodrigues de Miranda, amigo do preso

o artista recolhe neste quadro seus companheiros pobres do chão: a lata a corda a borra vestígios de árvores etc.

realiza uma colagem de estopa arame tampinha de cerveja pedaços de jornal pedras e acrescenta inscrições produzidas em muros – números truncados caretas pênis coxas (2) e I aranha febril

tudo muito manchado de pobreza e miséria que se não engana é da cor encardida entre amarelo

e gosma

3.

Seria o homem do Parque?

o homem tinha 40 anos de líquenes no Parque

era forte de ave

gafanhotos usavam sua boca

quase sempre nos intervalos para o almoço era acometido de lodo

à noite seria carregado por formigas até as bordas de um lago
madrugada contraía orvalho nas escamas e na marmitta

4.

Palavras de Lúcio Ayres Fragoso, professor de física em São Paulo, compadre do preso, a título de esclarecimentos à Polícia.

para começar ninguém jamais garantiu que coisa era aquele bicho

o mal-traçado?

o tritão dorminhoco?

o irmão desaparecido de Chopin?
o homem de borracha?

conheci-o
em sue escritório
jogando bilboquê

era sempre arrastado para lugares com musgo

por meio de ser árvore podia adivinhar se a terra
era fêmea e dava sapos
via o mundo como a pequena rã vê a manhã de
dentro de uma pedra

pela delicadeza de muitos anos ter se agachado
nas ruas para apanhar detritos – compreende
o restolho

a esse tempo lê Marx

tem mil anos

tudo que vem da terra para ele sabe a lesma

é descoberto dentro de um beco
abraçado no esterco
que vão dinamitar

antes de preso fora atacado por uma depressão
mui peculiar que o fizera invadir-se pela indigência:
uma depressão tão grande dentro dele como a ervinha
rasteira que um terreno baldio cresce por cima de ca-
necos enferrujados pedaços de porta arcos de barril...

era de profissão *encantador de palavras*

ninguém o reconheceria mais

resíduos de Raskolnikof encardiam sua boca de
Pierrô muito comida de tristeza

e sujo

5.
Anti-salmo por um desherói

a boca na pedra o levava o cacto

a praça o relvava de passarinhos cantando
ele tinha o dom da árvore
ele assumia o peixe em sua solidão

seu amor o levava a pedra
estava estropiado de árvore e sol
estropiado até a pedra
até o canto
estropiado no seu melhor azul
procurava-se na palavra rebotalho
por cima do lábio era só lenda
comia o ínfimo com farinha
o chão viçava no olho
cada pássaro governava sua árvore
Deus ordenara nele a borra
o rosto e os livros com erva
andorinhas enferrujadas

II.

O homem de lata
A Paulino de Souza

O homem de lata
arboriza por dois buracos
no rosto

O homem de lata
é armado de pregos
e tem natureza de enguia

O homem de lata
está na boca de espera
de enferrujar

O homem de lata
se relva nos cantos
e morre de não ter um pássaro
em seus joelhos

O homem de lata
traz para a terra
o que seu avô
era de lagarto

o que sua mãe
era de pedra
e o que sua casa

estava debaixo de uma pedra

O homem de lata
é uma condição de lata
e morre de lata

O homem de lata
tem beirais de rosa
e está todo remendado de sol

O homem de lata
mora dentro de uma pedra
e é o exemplo de alguma coisa
que não move uma palha

O homem de lata
é um iniciado em abrolhos
e usa desvio de pássaro
nos olhos

No homem de lata
amurou-se uma lesma
fria
que incide em luar

Para ouvir o sussurro
do mar
o homem de lata
se inscreve no mar

O homem de lata
se devora de pedra
e de árvore

O homem de lata
é um passarinho
de viseira:
não gorjeia

Caído na beira
do mar
é um tronco rugoso
cria limo
na boca

O homem de lata
sofre de cactos

no quarto

O homem de lata
se alga
no Parque

O homem de lata
foi atacado de ter folhas
e se arrasta
em seus resíduos de relva

A rã prega sua boca
irrigada
no homem de lata

O homem de lata
infringe a lata
para poder colear
e ser viscoso

O homem de lata
empedra em si mesmo
o caramujo

O homem de lata
anda fardado de camaleão

O homem de lata
se faz um corte
na boca
para escorrer
todo o silêncio dele

O homem de lata
está a fim
de árvore

O homem de lata
é um caso
de lagartixa

O homem de lata
é resto anuroso
de pessoa
O homem de lata
está todo estragado
de borboleta

O homem de lata
foi marcado a ferro e fogo
pela água

*VI. Desarticulados para
a viola de cocho*

Compadre Amaro: – Vai chuvê, irimão
Compadre Ventura: – Pruquê, irimão ?
Compadre Amaro: – Saracura ta cantando
Compadre Ventura: – Ué, saracura é Deusí?
– se fosse imbusí, sim...

**NETO BOTELHO, in *Psicologia das mulatas do Catete,*
*O Vaqueiro metafísico e outras estórias demais***

– Cumpadre antão
me responda: quem coxa
exerce alguma raiz?

– Sapo, cumpadre, enraíza-se
em estrumes de anta

– E lagartixa,
que no muro anda
come o quê?

– Come a lagartixa,
o musgo que o muro.
Senão.

– E martelo
grama de Castela, móbile
estrela, bridão
lua e cambão
vulva e pilão, Elisa
valise, nurse
pulvis e aldabras, que são?
– Palabras.

– E máquina
de dor
é de vapor? brincar
de amarelinha
tem amarelos?
As porteiras do mundo

Varas têm?

– Têm conformes

– E o que greta

greta

lapa e lura são?

– São aonde o lobo

o coelho

e o erótico

– Cumpadre, e longe

é um lugar nenhum

ou tem sitiante?

– Só se porém.

– E agora vancê confirme: pardal

é o esperto? roupa

até usa

dos espantalhos?

– É esperto, cumpadre

não cai

do galho.

Compêndio para uso dos pássaros

POEMINHAS PESCADOS NUMA FALA DE JOÃO

I

O menino caiu dentro do rio, *tibum*,

ficou todo molhado de peixe...

A água dava risadinha de meu pé.

II

João foi na cãs do peixe

remou a canoa

depois, *pan*, caiu lá embaixo

na água. Afundou.

Tinha dois pato grande.

Jacaré comeu minha boca do lado de fora.

III

Nain remou de uma piranha.

Ele pegou um pau, *pum!*,

na parede do jacaré...

Veio Maria-preta fez três araçás pra mim.

Meu bolso teve um sol com passarinho.

IV

De dia apareceu uma cobrona

debaixo de João.

Eu matei a boca pequeninha daquela cobra.

Ninguém não tinha um rosto com chão perto?

V

De minha mão dentro do quarto
meu lambarizinho
escapuliu – ele priscava
priscava
até cair naquele
corixo.

E se beijou todo de água!

Eu se chorei...

Vi um ri indo embora de andorinhas...

VI

Escuto o meu rio:
é uma cobra
de água andando
por dentro de meu olho

VII

O sapo de pau
virou chão...

O boi piou cheio de folhas com água.

Eu ia no mato sozinho.

O cocô de capivaras era rodelinhas – bola de gude.

Eu quebrei uma com meu sapato.

Todas viraram chão também.

VIII

Você viu um passarinho abrido naquela casa
que ele veio comer na minha mão?

Minha boca estava seca

igual do que uma pedra em cima do rio.

IX

Vento?

Só subindo no alto da árvore

que a gente pega ele pelo rabo...

A MENINA AVOADA

Para Martha

I

Vi um pato andando na árvore...

Eu estava muito de ouro de manhã
perto daquele portão –

Veio um gatinho debaixo de minha
janela ficou olhando para meu pé rindo...

Então eu vi iluminado em cima de
nossa casa um sol!

E o passarinho com um porcariinha
no bico se cantou.

Fiquei toda mimada de sol na minha boca!

II

Quis pegar
entre meus dedos
a Manhã.
Peguei vento

Ó sua arisca!
Nas ruas do vento
brincavam os passarinhos
perto de meu quarto
junto do pomar.

Esses passarinhos
sempre eram fedidos a árvores com rios
que eles traziam da mata
antes de chover

III

Manhã?
Era eu estar sumida de mim e todo-mundo
me procurando na Praça
estar viajando pelo chão
até ficar árvores
com a boca pendurada para os passarinhos...

IV

Um barco eu inventei
de minhoquinhas
Ele ia torto no rego.
Pendurei por fora
meu vaso de luar
veio aquele pardal
bebeu na água de cima.

V

Uma cerca
veio perseguindo
o meu trem, que veio
quando anoiteceu...
(essa noite andou bebeu água no rio
caminhou debaixo de paus aproveitou
fez muitos urubus panhou sombras com mato
sujou em cima de uma casa
subiu no tronco do céu
e agora está derramando frutos
nos lábios do cheiroso molhado...)
– Você não viu?

VI

Você brincou de mim que uma borboleta
no meu dedo tinha sol?

Você ia pegar agora
o que fugiu de meu rosto agora?
Na beira da pedra aquele cardeal,
você viu?, fez um lindo ninho
escondido bem
para a gente não ir apanhar
seus filhotes, que bom

Ó meu cardeal,
você não é um sujeito brocoió à toa!
Você é um passarinho de atravessado...
VII

Pedro veio na calçada – ele recuava
as mãozinhas da praça e as punha
no bolso – era flor!
Quando aparecia mais perto
estava escorrendo de sol pelas pernas...
VIII

Molhava todo meu vestido outra vez
de estar com cheiro de passarinho
perto daquele sobradão...
Eu ficava dentro do meu quarto lá no
alto vendo o mar.

Molhava todo o meu rosto de mar.
IX

Meu irmão apreciava
de estar o puro entardecer
dentro de suas mãos
carregadinhas de amor

E a terra se merecia
de dar naquelas mãos até flor;
Sobre a minha casa eu posei
coberta de cantos.

X
O bigode do pai crescia no quarto.
João, caindo aos restos de ninho, chegava
cheirando a pássaros com ilhas.
la buscar minha boca e voltava do
mato em perfumes...

Árvore?
Era a terra debaixo dela ser escura...

XI
O rio pastava
os sussurros da noite

nos luarais de eu ter olhos azuis

XII

Eu estava encostada naquela árvore
muito azul quase

e veio um raiozinho de sombra era
de tarde na minha boca.

Ele me segurou entre os dedos.

Fiquei brilhante com meus cabelos
lavados...

Então dei um salto
muito leveza

muito

pro vento

e no bico de uma sabiá eu fiquei
de ouro

a cantar

a cantar...

XIII

O boi de pau?

Eram meninos ramificados nos rios
que lhe brincavam...

O boi

de pau

era tudo que a gente

quisesse que sêsse:

ventos

o azul passando nas garças o seu céu

as árvores que praticam sabiás

e sapo –

sapo se adquirindo

na terra...

O boi de pau

é um rio

é meu cavalo de pau...

XV

Ainda estavam verdes as estrelas

quando eles vinham

com seus cantos rorejados de lábios

Os passarinhos se molhavam de

vermelho na manhã

e subiam por detrás de casa para me
espiarem pelo vidro.

Minha casa era caminho de um vento
comprido comprido que ia até o fim do mundo.

O vento corria por dentro do mundo
corria lobinhando – ninguém

não via ele
com sua cara de alma

O MENINO E O CÓRREGO

Ao Pedro

I

A água
é madura.
Com penas de garça.
Na areia tem raiz
de peixes e de árvores.
Meu córrego é de sofrer pedras
Mas quem beijar seu corpo
é brisas...

II

O córrego tinha um cheiro
de estrelas
nos sarões anoitecidos

O córrego tinha
suas frondes
distribuídas
aos pássaros
O corgo ficava à beira
de um menino...

III

No chão da água
luava um pássaro
por sobre espumas
de haver estrelas

A água escorria
por entre as pedras
um chão sabendo
a aroma de ninhos.

IV

Ai
que transparente
aos vôos
está o córrego!
E usado
de murmúrios...

V

Com a boca escorrendo chão
o menino despetalava o córrego

de manhã todo no seu corpo.

A água do lábio relvou entre pedras...

Árvores com o rosto arreiado
de seus frutos
ainda cheiravam a verão
Durante borboletas com abril
esse córrego escorreu só pássaros...

EXPERIMENTANDO A MANHÃ NOS GALOS

... poesias, a poesia é

– é como a boca
dos ventos
na harpa

nuvem
a comer na árvore
vazia que
desfolha noite

raiz entrando
em orvalhos...

os silêncios sem poro

floresta que oculta
quem aparece
como quem fala
desaparece na boca
cigarra que estoura o
crepúsculo
que a contém

o beijo dos rios
aberto nos campos
espalmado em álacres
os pássaros

– e é livre
como um rumo
nem desconfiado

Ensaaios Fotográficos

O AFERIDOR

Tenho um Aferidor de Encantamentos.
A uma açucena encostada no rosto de uma criança
O meu Aferidor deu nota dez.
Ao nomezinho de Deus no bico de uma sabiá
O Aferidor deu nota dez.
A uma fuga de Bach que vi nos olhos de uma criatura
O Aferidor deu nota vinte.
Mas a um homem sozinho no fim de uma estrada
Sentado nas pedras de suas próprias ruínas
O meu Aferidor deu DESENCANTO.
(O mundo é sortido, Senhor, como dizia meu pai.)