

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

**A CORPORIEDADE DO OLHAR EM MANOEL DE BARROS: A
EXPERIÊNCIA ESTÉTICA COM A NATUREZA**

YANNA KARLLA HONÓRIO GONTIJO CUNHA

**Rio Grande
2020**

YANNA KARLLA HONÓRIO GONTIJO CUNHA

**A CORPORIEDADE DO OLHAR EM MANOEL DE BARROS: A
EXPERIÊNCIA ESTÉTICA COM A NATUREZA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande-FURG, como requisito parcial e último para obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de concentração: História da Literatura.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Raquel Rolando Souza

**Rio Grande
2020**

YANNA KARLLA HONÓRIO GONTIJO CUNHA

**A CORPORIEDADE DO OLHAR EM MANOEL DE BARROS: A
EXPERIÊNCIA ESTÉTICA COM A NATUREZA**

Local, ____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dra. Raquel Rolando de Souza (Orientadora)
Universidade Federal do Rio Grande

Prof. Dr. Antônio Mousquer
Universidade Federal do Rio Grande

Prof^a. Dra. Luciana Paiva Coronel
Universidade Federal do Rio Grande

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

Prof. Dr. Luís Fernando da Rosa Marozo
Universidade Federal do Pampa/

RESUMO

Esta tese propõe evidenciar como a corporeidade latente na visão estética da natureza, na produção poética de Manoel de Barros, desperta-nos para novos modos de ser e estar no mundo. Afastando-se das concepções e das imagens de natureza, cristalizadas pela tradição lírica brasileira, enquanto cenário e representações vinculadas a uma utilidade, o poeta convida-nos a uma viagem de ascensão à infância em busca de reencontrar a força criadora do devir da linguagem, do homem e da natureza. Para ajudar-nos percorrer os caminhos dessa viagem imaginária, foram indispensáveis a abordagem da atitude corpórea como criadora de sentido da fenomenologia proposta por Merleau-Ponty, o ponto vista da complexidade debatida por Edgar Morin, a urgente articulação das três ecológicas propostas por Felix Guattari, as concepções de imagem expostas por Georges Didi-Huberman, Gaston Bachelard e Octavio Paz, dentre outros. Desse modo, nota-se que longe de aprisionar os sentidos dos poemas analisados, a seleção desse *corpus* contribuiu para reforçar a imagem de uma natureza que religa e articula o social, o humano e o ambiente.

Palavras-chave: Natureza; Olhar; Manoel de Barros; Poesia brasileira.

RESUMEN:

Esta tesis propone mostrar cómo la corporeidad latente en la visión estética de la naturaleza, en la producción poética de Manoel de Barros, nos despierta a nuevas formas de ser y estar en el mundo. Alejándose de las concepciones e imágenes de la naturaleza, cristalizadas por la tradición lírica brasileña, como escenario y representaciones vinculadas a una utilidad, el poeta nos invita a un viaje de ascensión a la infancia en busca de redescubrir la fuerza creativa del devenir del lenguaje. del hombre y la naturaleza. Para ayudarnos a navegar por los caminos de este viaje imaginario, fue esencial abordar la actitud corpórea como creadora del sentido de la fenomenología propuesta por Merleau-Ponty, desde el punto de vista de la complejidad discutida por Edgar Morin, la articulación urgente de los tres ecológicos propuestos por Felix Guattari, las concepciones de imagen expuestas por Georges Didi-Huberman, Gaston Bachelard y Octavio Paz, entre otros. Así, se observa que lejos de aprisionar los significados de los poemas analizados, la selección de este corpus contribuyó a reforzar la imagen de una naturaleza que conecta y articula lo social, lo humano y el medio ambiente.

PALABRAS-CLAVE: Naturaleza; Mirar; Manoel de Barros; Poesía brasileña.

*“Prezo insetos mais que aviões.
Prezo a velocidade
das tartarugas
mais que a dos mísseis.
Tenho em mim
esse atraso de nascença.
Eu fui aparelhado
para gostar de passarinhos.
Tenho abundância
de ser feliz por isso.
Meu quintal
É maior do que o mundo”.*

Manoel de Barros

AGRADECIMENTOS

A concretização deste sonho me proporcionou conhecer pessoas maravilhosas, mas também exigiu ausentar-me de pessoas que tanto amo. Por isso, é com grande satisfação que agradeço com muito carinho:

À minha avó - Vicentina Honório da Silva – pelos valores com os quais me criou e por respeitar minha ausência.

A todos meus familiares que compreenderam meu isolamento e que acreditaram na minha capacidade de materialização deste sonho.

À minha orientadora -Raquel Rolando Souza- pela confiança e pelo respeito aos momentos difíceis que enfrentei ao decorrer desta escrita.

Ao meu amigo e eterno mestre - Prof. Dr. Luis Fernando Marozo - pela presença, por ser sempre meu primeiro leitor e crítico, tanto dos trabalhos acadêmicos quanto na vida. Sem seu apoio, esse caminho, além de tortuoso, não seria possível. É impossível dimensionar, aqui, o valor da sua existência em meu percurso.

Ao professor Dr. Elton Luiz de Souza pelas contribuições acerca da minha proposta e, principalmente, pelas palavras de consolo e as conversas, mesmo que por e-mail, sobre a vida e a poesia.

Às minhas amigas e enfermeiras -Daiane Araújo e Tônia Ribeiro- pelos cuidados ao longo de todo esse processo. Jamais teria concretizado este sonho sem o apoio, o carinho e a paciência de vocês. As palavras jamais darão conta de expressar a gratidão e o respeito que sinto por vocês.

Ao meu amigo- Cristian Carvalho da Silva- pela companhia, pela delicadeza e por toda gentileza. Talvez eu nunca consiga retribuir todo o zelo e toda a paciência que teve comigo em um dos episódios mais difíceis da minha vida, mas não tenhas dúvida da minha gratidão por sua amizade. Obrigada por acolher minhas incompletudes, minhas contradições e meu egoísmo.

À minha amiga -Carolina Veloso- que me acompanha desde o mestrado, sempre me acolhe apesar da distância. Carol, obrigada por sua torcida, pelas energias positivas, pelo sorriso e pelas palavras de positividade.

Ao amigo Renato, por sua disposição em revisar o texto com muito rigor crítico, e com os prazos sempre apertados.

À professora Dra. Adriana Bodolay, pela importância que teve na minha formação e por sua disponibilidade em ajudar sempre que precisei.

Às minhas amigas de curso - Juliana e Francilene - que fizeram essa caminhada mais prazerosa, principalmente as viagens para Furg. Ju, guardarei com muito carinho o caderno das ideias iniciais construídas contigo. Esse texto tem muito do seu olhar também. Obrigada!

À minha florzinha - Victória Nunes- por me ensinar a não lógica dos vínculos afetivos. Obrigada por fazer-me recordar o quanto estou nesta tese e o quanto ela evidencia a construção do meu ver e do meu estar no mundo.

Ao Lucas, parceiro indispensável nessa última etapa, sempre tentando proporcionar-me momentos de tranquilidade para finalizar o texto. Obrigada por, muitas vezes, ultrapassar seus limites e abdicar daquilo em que você acredita para compartilhar esta conquista comigo.

Ao psicólogo – Luis Roberto Cunha da Rocha – pelos momentos de reflexão que me proporcionaram mais confiança para terminar este ciclo.

SUMÁRIO

“QUEM SE APROXIMA DAS ORIGENS SE RENOVA”	9
CAPÍTULO I: NATUREZA EM FOCO: AS CONCEPÇÕES E OS OLHARES ..	21
1.1- “Procuro despir-me do que aprendi”	21
1.1.1 Homem x Natureza	24
1.1.2- Sujeito X Objeto	29
1.2-O homem na natureza e a natureza no homem.....	32
CAPÍTULO II: OLHAR SOBRE NATUREZA NA TERRA DO PAU-BRASIL.....	38
2.1- Caminha: o olhar panorâmico do viajante	38
2.2- Olhares de dentro ou do campo à cidade	43
2.3 -A floresta encantada dos pastores	48
2.4- Imagens da Nacionalização da natureza	54
2.5- A última quimera.....	64
2.6- Imagens de um Brasil Moderno.....	70
CAPÍTULO III: OLHARES DA NATUREZA ONDE TUDO SE COMPLETA	79
3.1- O sonhador da natureza: breve revisão crítica.....	79
3.2- A natureza do ínfimo	84
3.3- Mundo natural: viagem de onde se volta transformado	108
3.4- “Eu via a natureza/como quem a veste”	122
“DO LUGAR ONDE ESTOU JÁ FUI EMBORA”	140
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	150

“QUEM SE APROXIMA DAS ORIGENS SE RENOVA”

A Natureza se revela para quem a contempla
Pierre Hadot

Natureza, movimento e liberdade são conceitos que permeiam meus estudos desde a graduação, na qual atuei como bolsista no projeto “A identidade poética de Manoel de Barros”, coordenado pelo Prof. Dr. Luís Fernando Marozo, entre abril de 2012 a dezembro do mesmo ano, na Universidade Federal do Pampa. Dos estudos feitos neste período, elaborei um Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), o qual teve como objetivo analisar os elementos imagéticos e rítmicos do poema “O andarilho”, publicado no *Livro sobre Nada* (1996).

A partir de então, a imagem do andarilho tornou-se tema central das minhas pesquisas acerca do poeta. Em 2013, selecionada para o mestrado em História da Literatura na Universidade Federal do Rio Grande, dei continuidade ao estudo sobre as significações do andarilho na poética de Barros, sob a orientação da profa. Dra. Raquel Rolando Souza. Nesse percurso, ampliei minha análise do andarilho, mas ainda mantendo o referencial teórico do imaginário e da ideia de rompimento de um tempo linear, evolucionista e irrepetível.

O projeto inicial era revelar a relação da imagem do andarilho com a identidade poética de Manoel de Barros. Entretanto, ao fazer um levantamento quantitativo da recorrência do andarilho na obra do poeta, constatei que o tema era muito complexo e exigia alguns recortes, pois nem todos os andarilhos presentes tinham as mesmas características e nem faziam o mesmo movimento. Após discussões e reflexões feitas com minha orientadora, elegi pensar e acompanhar o movimento de apenas um andarilho: Bernardo, cuja escolha foi tomada, naquela ocasião, pela sua importância dentro da obra e também para o poeta.

O elo da personagem Bernardo com a natureza é consenso entre os críticos e leitores, porém a complexidade desse vínculo trouxe-me novos questionamentos ao final do mestrado. As perguntas suscitadas encorajaram-me a propor um projeto de doutorado que me proporcionasse maior fôlego para expandir minhas análises sobre a relação homem/linguagem/natureza na obra de Manoel de Barros.

Devido a multiplicidade de acepções que o termo natureza adquire em áreas distintas do conhecimento e as mudanças ao longo do tempo, faz-se necessário esclarecer o uso que será feito neste trabalho. Para isso, farei uso de um poema do próprio Barros para explicar:

É por demais de grande a natureza de Deus.
Eu queria fazer para mim uma naturezinha
particular.
Tão pequena que coubesse na ponta do meu
lápiz.
Fosse ela, quem me dera, só do tamanho do meu quintal”¹.
(BARROS, 2010, p. 439)

Abordar a presença marcante da Natureza na obra do poeta mato-grossense pareceu-me, em um primeiro momento, seguir o senso comum, visto que essa temática é uma constante nos trabalhos acadêmicos sobre Manoel de Barros. Porém, uma pesquisa mais atenta revelou-me que apesar desses estudos, em sua grande maioria, terem como foco a análise do universo natural como matéria poética de Barros, esses trabalhos partiam de uma concepção que dicotomiza o homem e o mundo que o circunda.

As leituras sobre o viés fenomenológico da percepção empreendido por Merleau-Ponty fortaleceram minha intenção em rever a relação homem/natureza apoiada na noção percepção como uma atitude corpórea. Em seus estudos sobre a estética de Cézanne, o filósofo francês reconhece na obra do pintor um olhar que desloca as noções clássicas entre percepção e pensamento, entre observador e o que é observado etc. Desse modo, as análises de Merleau-Ponty contribuem para repensar a compreensão do sujeito no processo do conhecimento, bem como na produção estética a partir de um olhar que está inserido no mundo.

A ideia de estímulo-resposta, base do pensamento objetivo, pressupõe o corpo como objeto, sendo a percepção sensorial receptora passiva. Em *A fenomenologia da percepção* (2018), Merleau-Ponty critica o privilégio dado a uma razão sem corpo, levando-o a explorar não só os aspectos fisiológicos dos sentidos, mas também os aspectos simbólicos, históricos, afetivos, etc. Em seus

¹ Natureza quando utilizada com letra maiúscula estará relacionada com o primeiro verso, vinculada a algum tipo de teoria explicativa do surgimento do universo. Já com letra minúscula fará referência a um mundo particular, a um modo de ver o mundo.

cursos sobre a Natureza, também aparece a discussão a respeito da experiência corpórea como ponto de diálogo entre interior e exterior, aspecto que contribuiu para a inserção de um capítulo denominado estesiologia, nome dado a ciência dos sentidos.

Ao examinar a percepção das cores, Merleau-Ponty (1945/1994, p. 212) afirma que “a apreensão das significações se faz pelo corpo: aprender a ver as coisas é adquirir um certo estilo de visão, um novo uso do corpo próprio, é enriquecer e reorganizar o esquema corporal”. Ao apontar a indissociabilidade entre mente e corpo, aponta também para a necessidade de o pensamento não ser posto fora do plano das ações, porque é a partir delas que ele se completa e se torna possível.

Portanto, a base que sustenta essa tese parte da premissa de que a Natureza na obra de Barros suscita um estado poético devido a corporeidade do seu olhar para o mundo, o qual nos convida a (re)pensar a constituição redutora do ser, que transforma os seres vivos em objeto, e que não pensa a identidade a partir das suas diferenças e da sua comunicação com outros corpos. Os versos do poeta mato-grossense viabilizam, pela linguagem, uma experiência estética diante do mundo natural.

Desse modo, a análise dos poemas será feita a partir das conjecturas elaboradas por Michel Dufrenne (1969), para o qual o estado poético é avaliado pelo poder de suscitar no leitor tal estado. Para isso, “é preciso compreender o poeta através da poesia, e não a poesia, através do poeta” (DUFRENNE, 1969, p.105). Esse raciocínio é imprescindível para a compreensão da escolha dos poemas, visto que não houve uma separação pré-determinada ou uma linearidade das obras por ano de publicação, pois os foram escolhidos a partir do diálogo que foi sendo construída no decorrer da escrita.

A dicotomização do pensamento, em todas suas ramificações, provoca a dissociação entre o sujeito e suas vivências. Em *Os (des)caminhos do meio ambiente*, Carlos Walter Gonçalves (2018, p. 27) ratifica que “a separação homem-natureza (cultura-natureza), (história-natureza) é uma característica marcante do pensamento que tem dominado o chamado mundo Ocidental, cuja matriz filosófica se encontra na Grécia e Roma clássicas”. Na contramão dessa dualidade, o poeta aqui estudado constrói seu imaginário tanto pelas suas vivências como pela incorporação de aspectos formais e temáticos da tradição

literária, reafirmando o fato de que o conceito de Natureza não é algo que pode ser pensado com base em uma linha linear e imutável. É preciso pensar sobre a advertência trazida por Carlos Walter Gonçalves ao mostrar que

O triunfalismo que envolve a visão do século XIX tem alimentado o silêncio sobre aqueles que tentaram uma outra história, outras instituições, outra relação dos homens com a natureza, outra relação dos homens entre si, outra relação entre o saber e a sociedade (GONÇALVES, 2018, p. 53).

O não reconhecimento desse apagamento faz com que, muitas vezes, a busca por novos modos de pensar e agir se dê fora da cultura Ocidental. Na mesma direção, Nancy Unger (2000, p.26) aponta que o questionamento acerca do paradigma científico-positivista “ainda se inscreve em uma percepção formada por uma tradição bimilenar de dicotomias”, baseado em um movimento pendular no qual “nega-se um polo desta dicotomia optando pelo polo oposto”. Por isso, para a estudiosa, “agir pendularmente é negar o movimento contraditório do real”, e ainda acrescenta que

Ir buscar no Oriente uma alternativa para o imperialismo da razão, se por um lado significa um questionamento do etnocentrismo, por outro significa atribuir essa dimensão ao Outro e nunca a si mesmo. É bem mais tranquilizador pôr a diferença fora do que dentro. Romper o movimento pendular só é possível se conseguirmos superar o corte. (UNGER, 2000, p. 27)

Para romper com esse movimento pendular, tanto Unger (2000) quanto Gonçalves (2018) propõem uma retomada aos pré-socráticos no intuito de percebermos que o enfrentamento diante do olhar dicotômico pode acontecer dentro do próprio mundo ocidental. Ambos mostram as desqualificações sofridas por esses pensadores e como os filósofos a partir do modelo socrático-platônico-aristotélico mudaram o conceito de *physis*, o qual era pensado como um devir pelos pré-socráticos e passa a ser abordado por um viés de uma natureza desumanizada.

É, portanto, na tentativa de buscar outros caminhos para pensar a experiência estética com a natureza que pretendo analisar a poética de Manoel de Barros e sua relação com outros poetas da tradição vinculados à temática da natureza. Segundo Druifrenne (1969, p. 97), “penetrar no mundo de um poeta, não é descobrir imagens obsessivas, é aprofundar um sentido. Não há dúvida de que o sentido prende-se às imagens. Todavia, as transcende.”

Apesar de pertencer a períodos históricos e literários distintos, os poetas retomados pela tradição, tais como Gregório de Matos, Tomas Antônio Gonzaga, Gonçalves Dias, Augusto dos Anjos, Raul Bopp, dentre outros, aproximam-se de Barros na medida em que apresentam outros modos de se relacionar com o real, o que nos permite expandir as significações a respeito da representação da natureza na poesia brasileira. Essa aproximação cumpre a função de aprofundar e transcender o sentido de natureza no poeta.

Esse diálogo, porém, não será a partir da ideia de estabelecer fontes e influências. Muito pelo contrário, pretende enfatizar as singularidades desses poetas dentro do sistema literário, bem como (re)examinar as leituras cristalizadas de suas principais obras. Essa discussão propiciou a comunicação da poética de Manoel de Barros com uma tradição de poetas que pensaram o mundo natural não apenas como objeto, mas sim como expressão estética de uma experiência vivida por esses poetas.

Os primeiros passos desta pesquisa despertaram-me para a consciência de que minha persistência em explorar a ideia de Natureza ganhava novos contornos ao relembrar a premissa uma vez lida em Gaston Bachelard (2008, p. 10): “todo leitor que relê uma obra que ama sabe que as páginas amadas lhe dizem respeito”. Assim, ao reler minha dissertação, reconheci parte de mim tanto na temática quanto nas interpretações. Essa percepção me fez identificar que parte das minhas escolhas acadêmicas possibilitou-me um reencontro com minha infância, marcada por um espaço no qual a força da natureza, sua presença e sua ausência, é manifestada a todo o momento.

Não pretendo com essa ressalva diminuir a cientificidade deste trabalho, mas sim situá-lo em uma concepção de ciência que não exclui o sujeito de sua observação, pois como bem mostra Edgar Morin (2013, p. 38), “o sujeito que desaparece em seu discurso se instala na verdade na Torre de Controle”. Desse modo, para o pensador francês, “os maiores progressos das ciências contemporâneas são obtidos quando o observador é reintegrado a observação” (ibidem), e nessa reintegração é essencial lembrar que aquele que observa carrega consigo traços indissociáveis de sua cultura e de sua sociedade.

Renunciar ao “eu” naquilo que observamos é a postura que predomina dentro das universidades, por exemplo, visto que essa “integram-no a uma equipe de especialistas, e, nesta expressão, “especialista”, e não “equipe”, é o

termo predominante” (MORIN, 2013 p. 25). A consciência da importância de inserir-me nas observações, deu-se na percepção de que o reconhecimento das nuances da Natureza tornou-se concreto quando saí de um espaço -centro- oeste- marcado por enchentes, grande extensão de matas, sursoris, jacarés e onças atravessando as estradas, e vim morar no extremo-sul do país, com uma paisagem mais horizontal, com um campo diferente, com outra vegetação e com outros animais atravessando as estradas. Com um pouco mais de convivência nesse espaço, pude perceber que não era apenas uma mudança geográfica, era também uma mudança comportamental em relação ao meio, o que provocou também um modo diferente de estar e me pensar no mundo.

Desta forma, distante do meu espaço geográfico de origem, a leitura de Manoel de Barros ampliou meu olhar sobre as implicações da concepção de Natureza para determinada sociedade. A natureza, assim, deixou de ser percebida apenas como paisagem, espaço ou meio ambiente, ao mesmo tempo em que me revelou aquilo que existe de poético nos objetos e nos seres. Nesse sentido, compartilho com o pensamento de Alfredo Bosi (1988, p. 78), para o qual “olhar não é apenas dirigir os olhos para perceber o “real” fora de nós”. Seguindo esse direcionamento, o mundo natural percebido por Manoel de Barros é um mundo que enfatiza tudo aquilo que poeticamente fora esquecido ou ignorado pelo mundo industrializado, que ao ser trazido à tona revela os obstáculos enfrentados pelo ser humano diante de suas próprias invenções e avanços tecnológicos. Mais do que isso, nos coloca diante da urgência em rever as bases que constituíram a noção do Ser em nossa cultura ocidental.

Minha dissertação, então, teve como objetivo apontar alguns desses elementos descartados a partir da construção de uma narrativa que mostra o nascimento, a vida e a morte da personagem Bernardo, destacando seu vínculo com a natureza. Distante do tempo de uma escrita e inquietada por novas leituras e novos referenciais, percebi em minha análise uma leitura ingênua em alguns pontos, visto que meu olhar para a poesia de Manoel de Barros se deu, em grande parte, a partir de dicotomias como mítico e social, ocidental e oriental, fé e razão. O objetivo foi mostrar que Bernardo personificava um vagar sem pressa, uma despreocupação com o tempo e um rompimento com a ideia de uma identidade fixa, destacando que o mundo renovado por esse sujeito poético

surge de imagens que abandonam cada vez mais seu caráter social nas primeiras obras e que passam a expressar uma visão mítica.

Essa tese surge, portanto, do desejo de rever os pontos nos quais minha análise reforçou algumas dicotomias e priorizou a denúncia social. A estudiosa Nancy Mangabeira Uber, em *O encantamento do humano*, sinaliza que o questionamento da visão científica-positivista “ainda se inscreve em uma percepção formada por uma tradição bimilenar de dicotomias”, marcada por “um movimento pendular no qual nega-se um polo desta dicotomia optando pelo polo oposto” (UNGER, 2000, p. 26).

Seguindo esse raciocínio, tive como intuito resgatar o social da poética de Manoel de Barros, não para retomar o movimento pendular, mas para compreender a tensão. Ou seja, não estou aqui contradizendo minhas afirmações nos trabalhos anteriores, mas sim buscando reafirmar que a particularidade do poeta encontra-se justamente em uma dialética que se projeta da tensão, por meio de paradoxos, e não promovida por uma síntese ou apagamento de um dos polos.

Se por um lado o foco na singularização do poeta, em minha dissertação, contribuiu para o reconhecimento da amplitude e da riqueza das inovações trazidas por Barros para a poesia brasileira, por outro, apagou as comunicações implícitas e explícitas do poeta com a tradição, visto que esse é, antes de tudo, um leitor assíduo. Sendo assim, este **trabalho foi intencionado**, principalmente, como forma de resgatar o vínculo rompido em minhas primeiras análises, revelando algumas ressonâncias desde que fui tomada por inteiro pelo poema “O andarilho”.

Pode-se entender esse processo a partir das ponderações tecidas por Gaston Bachelard sobre repercussão e ressonância. Para ele, “o poeta não me confere o passado de sua imagem, e no entanto ela se enraíza imediatamente em mim” (BACHELARD, 2008, p. 2). Foi essa minha sensação diante do primeiro poema lido, e o questionado do filósofo francês de como “o aparecimento de uma imagem poética singular pode reagir -sem nenhuma preparação- em outras almas” parece-me muito pertinente para compreender meu percurso e minhas escolhas temáticas.

O teórico francês ainda afirma que “é só da repercussão que podemos experimentar ressonâncias, repercussões sentimentais, recordações do nosso

passado. Mas a imagem atingiu as profundezas antes de emocionar a superfície” (BACHELARD, 2008, p. 7). Essa posição rompe com a concepção de imagem como substituto de um objeto ou de um conceito, a qual exclui tanto o sujeito que a cria quanto o sujeito que a lê, impondo a imagem uma relação de causalidade e de consequência. Portanto, é importante enfatizar que as relações aqui estabelecidas entre Barros e a tradição não terá como base teórica a concepção comparatista de fontes de influências, visto que adotar esse olhar restringe o processo interpretativo bem como anula a liberdade intrínseca da imagem poética.

Vale mencionar que a primeira parte de retomada da tradição tem como objetivo trazer um panorama descritivo e, por vezes, crítico acerca da temática da relação do homem com a natureza na história da poesia produzida no Brasil, dando ênfase aos aspectos que Manoel de Barros se aproxima e se distancia. Muitas vezes próximo da temática e de alguns recursos estéticos, o poeta mato-grossense afasta-se, na medida em que suas imagens poéticas da Natureza não a reduz em uma simples metáfora, muito menos reforça clichês ambientais de respeito ao meio ambiente.

A questão do meio ambiente é importante ser destacada, visto que a poesia de Manoel de Barros muitas vezes é apropriada para servir de bandeira aos trabalhos acadêmicos vinculados a conscientização de preservação. Essa abordagem sempre me causou desconforto, pois apresenta de uma forma simplista a inter-relação do homem com a natureza presente em sua produção poética. O trabalho do jurista e filósofo do direito François Ost trouxe-me reflexões que contribuíram para a compreensão das bases que sustentam esse meu incômodo na leitura dos trabalhos que aproximam o poeta com as discussões sobre defesa ambiental.

Em *A natureza a margem da lei*, Ost aponta as diferenças e as implicações presentes nas abordagens sobre a natureza-objeto e a natureza-sujeito. Ao preconizar a urgência da construção de uma consciência ecológica pautada na complexidade, o pensador mostra que a passagem da objetivação à subjetivação da natureza exige um processo que proponha

uma revolução das mentalidades que se trata, do apelo a uma nova ética pessoal, e não de um simples pleitear por uma gestão mais racional dos recursos naturais ou de uma tomada de

responsabilidade pela coletividade pública, em relação as questões ambientais”. (OST, 1997, p. 191).

Nesse sentido, percebe-se que não se trata apenas do reconhecimento da necessidade de pensar o homem em harmonia com a natureza e/ou vice-versa. É preciso percorrer e aprofundarmos nas bases que despertaram o que Ost (1997, p. 8) denomina de crise ecológica, a qual está ligada “a desfloração e a destruição sistemática das espécies animais, sem dúvida; mas antes de mais nada e sobretudo, a crise da nossa representação da natureza, a crise da nossa relação com a natureza”. Essa constatação levou-o a um dos seus questionamentos: “Teremos nós perdido a natureza e o sentido da nossa relação com ela? ”.

Assim, foram as questões que permeiam essas indagações que me despertaram para o propósito de pesquisar outras imagens construídas acerca da Natureza na produção poética brasileira, pois e conforme Pierre Hadot (2006, p.99) anunciou “uma metáfora não é inocente. Ela veicula todo um conjunto de imagens, de sentimentos, de disposições interiores que influenciam inconscientemente a consciência”. Por isso, o amadurecimento na leitura das aproximações entre homem e natureza, construída na obra de Barros, encaminhou-me para a análise sobre a relação entre o valor estético e ético-existencial das dimensões imaginárias desse poeta quando pensada diacronicamente.

Constatarei, já na dissertação, que a produção poética de Manoel de Barros suscita, além de uma estética singular, também uma filosofia do mundo que incita repensar o modo como vivenciamos o tempo e o espaço a nossa volta. Sendo assim, o aprofundamento das questões sobre a natureza trouxe-me o entendimento da importância que a investigação dessa temática desempenha na formulação da ontologia do ser-no-mundo.

O mundo renovado por Barros contrapõe-se à filosofia racional, dita cartesiana, a qual separa sujeito e objeto e, mais ainda, exclui a imaginação na construção do conhecimento. E quanto mais me aprofundava na concepção de natureza do poeta mencionado, mais recorda-me as imagens construídas em nossa tradição literária a respeito do mundo natural, desde as águas findas de Pero Vaz de Caminha, do “Leito de folhas verdes” e a “Tempestade” de Gonçalves Dias, passando pela “Árvore” de Augusto dos Anjos, pelo sertão de

Euclides da Cunha e Guimaraes Rosa, pelos pampas de Simões Lopes Neto, até a floresta de Raul Bopp.

Logo notei que as imagens retomadas pelo meu imaginário, em primeiro instante, estavam carregadas de interpretações cristalizadas nos livros didáticos, nos manuais e nas Histórias da Literatura. Surgiu dessa reflexão o questionamento que assume a justificativa desta tese: qual é o mérito em repensar e reconstruir os vínculos rompidos pelo modelo utilitarista da relação entre Homem/Natureza. E mais: qual a importância da representação estética, tanto para o rompimento de natureza como objeto, quanto na necessidade de pensar outros vínculos do homem com o mundo natural.

Uma breve retomada da historiografia deixa evidente que a natureza foi representada, ao longo da história, ora como um modo de reconhecimento de um espaço, em outros momentos como contributo de construção de uma identidade nacional, como objeto de inspiração, como elemento importante no reconhecimento das particularidades regionais e, também, como modo de expressar uma espiritualidade. Neste movimento, percebe-se uma constante oscilação entre a humanização da natureza e naturalização do homem.

É nesse sentido que acredito ser inevitável analisar a multiplicidade de representações sobre a natureza em diversos contextos para que possamos verificar as possibilidades de repensarmos e, conseqüentemente, reeducarmos o olhar que vá na contramão da ideia de Natureza que predomina no pensamento ocidental, marcado pela ideia de domínio, em detrimento do estabelecimento de uma ideia que coloque em diálogo os fenômenos da natureza e do homem, visto que “o olhar não está isolado, o olhar está enraizado na corporeidade” (BOSI, 1988, p.66).

Por esse viés, torna-se indispensável dispor-me de alguns pressupostos propostos por Merleau-Ponty, para o qual “é preciso reexaminar a definição de corpo como puro objeto para compreendermos como pode ser nosso vínculo vivo com a natureza” (2000, p. 37). Para isso, faz-se necessário abandonar os critérios de verificação e questionar a oposição canônica entre visível e invisível, considerando que suas reflexões foram desenvolvidas a partir de uma posição que questiona o modelo de olhar subjacente na tradição cartesiana. O estudioso aponta, portanto, que o projeto moderno pautado pela racionalidade das

imagens exclui a experiência visual em sua concretude e originalidade, sendo necessário um aporte teórico que possibilite enxergar para além das aparências.

O filósofo, então, nos apresenta a necessidade de aceitarmos o caráter paradoxal da visão, pois se o mundo é aquilo que vemos, isso significa dizer que as coisas mesmas são o que nós vemos e tudo o que vemos não é senão as coisas mesmas. Em outras palavras, há, na experiência do ver, uma dimensão subjetiva que exige um olhar que se dirige para ver as coisas e, ao mesmo tempo, para se garantir que alguém possa ver, precisamos recorrer à exigência de que as coisas sejam visíveis.

Entretanto, Merleau-Ponty (2000, p. 300) mostra que o invisível está sempre atado ao visível, pois “ver é sempre ver mais do que se vê”. Além disso, o teórico chama a atenção para **o fato de que é preciso destacar que olhar é movido por um corpo, que é nosso ponto de vista sobre o mundo**. Assim, a visibilidade não é estática, instaura-se a partir da dinâmica do corpo.

Além do arcabouço teórico do próprio Merleau-Ponty, apropriei-me das discussões sobre imagem propostas por George Didi-Huberman (2010), para o qual o ato de ver não acaba com a experimentação tátil, levando em conta que sua proposta é pensar o ver como articulação entre aquele que olha e aquilo que é olhado, contemplando também o espaço vazio, o não sentido, por isso a necessidade de pensar a imagem por viés dialético. Também foram substanciais para minha investigação os estudos históricos sobre a ideia de natureza de Robert Lenoble e Pierre Hadot, a fenomenologia da imaginação de Gaston Bachelard e a Teoria da Complexidade proposta por Edgar Morin.

O projeto filosófico de Bachelard foi inserido na medida em que ressalta um sujeito criador de imagens, e não apenas um reproduzidor de sua percepção. A imaginação é, assim, um poder constitutivo do homem e instrumento de conhecimento, o que possibilita ao sujeito a construção de novas realidades.

Edgar Morin fornece uma ideia de método que rompe com a visão cartesiana, por isso sua perspectiva interdisciplinar contribuiu para pensar a complexidade acerca da natureza em Manoel de Barros, uma vez que nos mostra a relevância em retomar, a partir de novos paradigmas, questões como o que é o homem, o que é o mundo e como se dá a relação do homem no mundo.

O debate proposto por Morin é, principalmente, uma revisão da concepção de ciência pela própria ciência, mostrando a aptidão de se

autoconceber ausente no universo que se denomina científico. Diante dessa situação, ele traz o questionamento de por que os cientistas “são tão incapazes de examinar em termos científicos a relação entre saber e poder” (MORIN, 2013, p. 27).

O embate entre saber e poder oferece indagações que redimensionam a concepção de natureza na produção poética de Barros, posto que ultrapassa a mera representação de um espaço geográfico. Além disso, a ideia de natureza nesse poeta não pode ser reduzida a questão do respeito e importância de preservação da flora e da fauna. Seu olhar para a natureza nos convida a repensar a estrutura de saber, bem como a urgência de reformular o conceito de homem, visto que “os conceitos dos quais nos servimos para conceber a nossa sociedade -toda a sociedade- são mutilados e resultam em ações inevitavelmente mutilantes” (MORIN, 2013, p. 22).

Como proposto pelo próprio poeta, “não pode haver ausência de boca nas palavras: nenhuma que fique desamparada do ser que a revelou” (BARROS, 2010, p. 345). Desse modo, a poesia de Manoel de Barros supera essa separação questionada por Morin, para o qual

Nenhuma ciência quis conhecer a categoria mais objetiva do saber do saber: a do sujeito conhecedor. Nenhuma ciência natural quis conhecer a sua origem cultural. Nenhuma ciência física quis reconhecer a sua origem humana. A grande brecha entre as ciências da natureza e as ciências do homem oculta, ao mesmo tempo, a realidade física das últimas e a realidade social das primeiras. (MORIN, 2013, p. 24).

Essas brechas fortificam a escolha pelo caminho fenomenológico, pois meu ponto de partida é justamente romper com a separação entre sujeito e objeto, e ainda combater a ideia de uma natureza imutável, absoluta e exterior. Assim, para melhor compreensão do meu percurso em busca de mostrar que Homem, Natureza e Linguagem adquirem novas dimensões com a produção poética de Manoel de Barros, estruturei essa tese em três capítulos.

O primeiro capítulo expressa os recortes teóricos, revelando a constante retomada do discurso da tradição filosófica de apropriação e explicação da natureza por meio do discurso do observador, colocando-a como objeto. Entretanto, outros olhares demonstraram a existência de uma Natureza à margem do que é possível ver por meio de um olhar exteriorizante. A intenção

foi trazer abordagens que nos permitam ver a natureza enquanto sujeito, inclusive na ordem poética, sujeito de ação, de discurso e de direito

O segundo capítulo tem como objetivo mostrar um breve percurso histórico sobre a experiência poética da natureza na poesia brasileira. A ideia é ressaltar o utilitarismo ao qual essas perspectivas da natureza estão vinculadas. Será um exercício de reflexão diacrônico da nossa poesia, demonstrando como a experiência da natureza na poesia esteve, por muitos momentos, vinculada a uma interpretação: “como produto ou fabricação, vale dizer, como objeto pronto e acabado, destituído de movimento e ação.

No terceiro capítulo, tive como meta apontar como Barros distancia-se de uma concepção tradicional, pautada no utilitarismo e na exterioridade da natureza. Ao contrário, para ele natureza é evento, está inteira em cada uma das suas aparições sem jamais se deixar exaurir por nenhuma delas. Para Barros, natureza é subjetividade, movimento, presença ativa. Ou seja, “a natureza é o que religa, articula, faz comunicar em profundidade o antropológico ao biológico e ao físico” (MORIN, 2013, p.451), portanto, o sujeito é reintegrado à observação, ou melhor, à experiência poética.

Ao me restringir ao gênero poesia, é necessária uma breve justificativa para a aparição de Pero Vaz de Caminha. O olhar desse estrangeiro entra para resgatar a imagem panorâmica da natureza, a qual será recorrente nas representações dos nossos poetas. Sendo assim, parto do reconhecimento de que as imagens subjacentes nos textos informativos são fundamentais para discussão aqui proposta, visto que sua descrição feita acerca da natureza será constantemente retomada pela historiografia literária.

CAPÍTULO I: NATUREZA EM FOCO: AS CONCEPÇÕES E OS OLHARES

1.1- “Procuro despir-me do que aprendi”

A verdadeira filosofia é reaprender a ver o mundo
Merleau-Ponty

A visão dicotômica e hierárquica é, sem dúvida, um importante paradigma de reflexão acerca da relação entre homem e natureza no desenvolvimento do pensamento ocidental. Manoel de Barros foi, muitas vezes, apontado pela crítica como “homem pantaneiro”, adjetivo que não lhe agradava, pois para ele essa expressão reduzia a força que a natureza tem em sua obra, transformando-a em cenário e/ou expressão de seus sentimentos. Desse modo, para compreendermos o universo natural que perpassa a poética de Barros é preciso despirmos dos conceitos arraigados e reaprendermos a ver o mundo por outros vieses.

De um modo geral e generalizado, entendemos natureza como tudo aquilo que se opõe a cultura. Robert Lenoble inicia sua discussão sobre a Natureza a partir da própria reflexão sobre o termo. Para ele, “como todas as palavras que designam uma ideia muito geral, a palavra Natureza parece clara quando a empregamos mas, quando sobre ela refletimos, parece-nos complexa e até obscura” (LENOBLE, 2002, p. 183). Ao abrir qualquer dicionário vê-se a plausibilidade dessa afirmação, visto que o vocábulo em questão está envolto em uma rede ampla de significações, as quais vão desde um conjunto de elementos do mundo natural até a genitália do homem ou da mulher.

Diante dessa multiplicidade de definições, Lenoble pretende compreender as ideias que o homem tem construído historicamente sobre Natureza, bem como a situação do sujeito perante seu meio. Observar essa conexão, do ponto de vista histórico, contribui para o despertar da consciência sobre a dinamicidade conceitual e como essas mudanças implicam transformações morais, éticas e sociais, visto que é notória a relação entre o Saber e o Poder nas discussões que envolvem o conhecimento acerca da Natureza.

Por isso, Robert Lenoble (2002, p.37), no desenvolvimento de sua argumentação, alerta que “a imagem da natureza que prevalece em cada época e em cada meio toma assim o peso de um teor social”. Ainda discorre sobre o fato de que “toda ideia de Natureza pressupõe, com efeito, uma complexa aliança de elementos científicos (o que são as coisas?), morais (que atitude deve tomar o homem perante o mundo?) e religiosos (a Natureza é o todo ou é a obra de Deus?)” (LENOBLE, 2002, p. 203). A aliança torna-se mais complexa ao

certificar que esses elementos mudam de uma época para outra, o que não significa que conceitos distintos não convivam em um mesmo período histórico.

Nesse movimento de confluência e de divergência torna-se vital a confirmação de que uma pesquisa na qual a natureza é o fio condutor da análise do *corpus* não deve ficar restrita ao espaço científico, pois não há possibilidade de isolá-la de seu aspecto moral. O isolamento tem como consequência a redução a uma explicação horizontal sobre os fenômenos observados, além de reforçar a ideia da existência de uma natureza objetiva e exterior ao homem, “o que pressupõe uma ideia de homem não natural e fora da natureza, cristaliza-se com a civilização industrial inaugurada pelo capitalismo. (GONÇALVES, 2018, p. 35)

Em *A natureza da natureza* (2013), Edgar Morin traz a reflexão a respeito dessa ausência de vínculo a partir da separação entre as ciências da natureza e as ciências do homem, atitude de oposição que provoca uma simplificação do conhecimento. Com isso, o estudioso francês comprova que o princípio que predomina na pesquisa científica é o de isolar e separar para conhecer, por isso busca defender uma visão que consiga partir de uma pesquisa ou uma observação que reúna o que está isolado e separado.

É importante salientar que a unidade buscada pelo estudioso da complexidade não é uma unidade que exclui os contrários, mas sim que respeita os pares dicotômicos e que seja capaz de perceber coerência nessa fragmentação. Ainda sobre o assunto, Morin afirma que

É graças ao método que isola, separa, desune, reduz a unidade, mede, que a ciência descobriu a célula, molécula, o átomo, a partícula, as galáxias, os quasares, os pulsares, a gravitação, o eletromagnetismo, o quantum de energia, que ela aprendeu a interpretar as pedras, os sedimentos, os fósseis, os ossos, as escrituras incógnitas, inclusive as escrituras do DNA. (MORIN, 2013, p. 26).

Percebe-se que o posicionado do autor não é criticar o conhecimento em si da chamada ciências da natureza, mas sim a falta de comunicação entre a física, a biologia, a antropologia, entre outras. A desaprovação é, portanto, direcionada ao isolamento feito do objeto observado e sua incomunicabilidade com outros conhecimentos sobre o homem e a natureza. Para o filósofo francês, é preciso que a ciência seja capaz de interrogar seus métodos, ou seja,

autoquestionar-se, ficar diante de um espelho e ser capaz de perceber suas imperfeições, suas falhas e, principalmente, suas incertezas.

Há também outras maneiras de interrogar os métodos exaltados pelo pensamento científico, e a escolha para essa tese foi abordar essa temática a partir da produção estética de Manoel de Barros, o qual nos coloca diante das imperfeições e das incertezas do conhecimento lógico-racional por meio da construção de um olhar poético para a natureza. Entretanto, antes de aprofundar na perspectiva de integração, é necessário compreender as bases que fundamentaram, e ainda fundamentam, a oposição entre homem e natureza e, paralelamente, a oposição entre sujeito e objeto.

1.1.1- Homem x Natureza

O conceito de natureza revela as bases das relações sociais-culturais da sociedade que o adota. Desse modo, o movimento ecológico mostra a emergência de colocar em questão o conceito dicotômico de natureza arraigado pelo pensamento ocidental e que influencia a construção do nosso conhecimento e o modo como sentimos e agimos no mundo circundante.

Segundo Jose Vesentini, “a concepção pragmática da natureza vem desde a Grécia antiga” (1997, p.20). Para ele, as raízes do modo de organização da nossa civilização em relação a natureza

incluem o antropocentrismo, a geometria supervalorizada, a natureza *-physis-* como processo ligado a causalidade do real, etc. e o pensamento judaico-cristão (a dicotomia corpo/espírito-ou matéria/razão, o homem como criatura privilegiada, a única a ter alma, sendo as outras criaturas e coisas apenas complementos, que ele pode utilizar a vontade, o enaltecimento do trabalho exaustivo como finalidade da vida e aprimoramento do espírito e sacrífico, etc.). Mas o impulso decisivo ocorreu com a revolução tecno-científica dos séculos XVI e XVII, ligada ao desenvolvimento do capitalismo. (VESSENTI, 1997, p. 21).

Saindo do mundo grego e aproximando-se da Idade Média, percebe-se uma concepção de natureza que fortalece o processo dicotômico, visto que há um paradoxo entre o mundo natural criado por um Deus e, por vezes, não habitada por ele. Nessa concepção, a natureza reflete a imagem do criador e apresenta-se uma contradição entre o discurso de temor que o homem precisa estabelecer em relação ao meio, ao mesmo tempo em que essa concepção utiliza-se do mesmo discurso para dominar e explorar o ambiente natural, já que

a dominação só tem sentido a partir da premissa de que o homem é uma não natureza.

A descrição do espaço geográfico que hoje reconhecemos como Brasil esteve, por muito tempo, vinculada a uma ideia do paraíso perdido e da terra prometida. Essa ideia gerou uma tradição que representou a natureza como dádiva divina, portanto, espelho do criador, postura que reflete uma imagem de submissão do homem ao seu meio. Aliás, esse discurso foi marcado pelo olhar do cristianismo, o qual ao mesmo tempo em que propagava o temor do homem em relação à criação divina, também criou mecanismo de exploração da natureza, especialmente no período das grandes navegações.

Assim sendo, na percepção cristã a natureza deixa de ser um Ser e passa a ser vontade de um criador, o qual não reside dentro da natureza, mas essa se torna testemunha da sua existência. Nessa direção, a natureza é um objeto fabricado por um artesão distinto dela e que a transcende. Para Hadot (2006, p.107), “se a natureza perdeu sua divindade, Schiller dá a entender, é por causa do cristianismo, o qual permitiu que a ciência moderna se desenvolvesse. O sol não é mais do que um globo de fogo, a Natureza, um relógio”.

Nessa lógica, Marcia Gonçalves mostra que

muito embora o dogma cristão da criação atribua à natureza um aspecto imediatamente divinizado e conseqüentemente espiritualizado em sua origem, a relação de um deus transcendente (e, portanto, supranatural) com a natureza nunca é totalmente imediata, ou, pelo menos, não de todo clara. (GONÇALVES, 2006, p. 24).

Essa ausência de conexão direta entre Deus e a Natureza justifica a figura de intermediação, muito presente nas instituições da Igreja, para ter acesso ao Criador. A natureza passa-se, então, a ser comparada com a sagrada escritura, inaugurando a metáfora da natureza como um livro que possui sua própria linguagem. Ressurge, aqui, com novas conotações a ideia da natureza que oculta seus segredos e sua linguagem precisa ser desvelada. Mesmo nas religiões politeístas, é recorrente a imagem do ocultamento dos segredos na natureza, visto que esses são inacessíveis ao homem. Apenas os deuses possuíam a chave para desvendar os segredos devido a seus saberes, sendo que o homem permanece ignorante em relação ao assunto. No mundo cristão, porém, o segredo passa a pertencer a um Deus único.

Segundo Hadot (2006, p. 52), “os segredos da natureza podem ser considerados partes invisíveis que escapam a observação mas influem sobre os fenômenos visíveis”. Porém, os segredos também podem ser relacionados aos fenômenos inexplicáveis, ou seja, suas causas permanecem escondidas, ora percebida como castigo divino ora como processo necessário de renovação.

O historiador pensa essa dicotomia em termos de atitudes. Para ele, é possível apreender duas atitudes da relação do homem com a natureza: a atitude prometeica e a atitude órfica. A primeira é marcada pela audácia, violência, curiosidade e o ideal de utilidade, pois “o homem prometeico reivindica um direito de dominação sobre a natureza”. Por outro lado, a atitude órfica destaca-se pela harmonia, visto que o homem órfico “é inspirado pelo desinteresse e pelo respeito ao mistério” (HADOT, 2006, p.108).

Dessas atitudes, pode-se constatar que

Se o homem experimentar a natureza como uma inimiga, hostil e ciumenta, que lhe resiste ocultando seus segredos, então haverá oposição entre natureza e a arte humana, fundada na razão e na vontade humana. O homem buscará, com a técnica, afirmar seu poder, sua dominação, seus direitos sobre a natureza

Se, ao contrário, o homem se considerar parte da natureza, porque a arte já está presente, de um modo imanente, na natureza, então não haverá mais oposição entre natureza e a arte, mas a arte humana, sobretudo em sua finalidade estética, será de algum modo o prolongamento da natureza, e não haverá mais relação de dominação entre natureza e o homem. (HADOT, 2006, p. 114).

No entendimento órfico, “respeitar o mistério significa contentar-se a ver a Natureza tal como é, sem forçá-la pela experimentação, que agride o modo normal de funcionamento da natureza e a constringe a se transformar em estados artificiais e antinaturais” (HADOT, 2006, p.108). Vale destacar que a atitude órfica e atitude prometeica a respeito da natureza podem muito bem se suceder ou coexistir ou mesmo se misturar.

Essas perspectivas não são excludentes. O que as une é o fato de que na “ideia de segredo da natureza supõe sempre uma oposição entre o visível que aparece, o fenômeno, e o que se esconde por trás dessa aparência, o invisível” (HADOT, 2006, p. 53). Seguindo esse raciocínio, o teórico conclui que “o grande segredo da natureza é a própria Natureza, ou seja, a força, a razão invisível da qual o mundo visível é apenas a manifestação” (ibidem, p. 53).

Portanto, analisando esse pensamento pela ótica cristã, o desvelamento dos segredos da natureza seria o desvelamento do próprio Deus.

Anterior ao pensamento cristão, torna-se fundamental compreender a abordagem da natureza feita pelos primitivos, já que a mentalidade primitiva também expressa uma tensão entre temor e adoração diante da natureza. Nessa perspectiva, é a força da natureza que está em constante observação e admiração por meio de rituais. Por essa razão, o mundo visível é, para os primitivos, uma manifestação das forças invisíveis da natureza, as quais não são objetos de investigação, muito menos estão em busca de suas causas. Essa atitude encaminha para a reflexão da diferença entre observação e contemplação, a qual será mais amplamente debatida ao final do capítulo.

É no cerne do pensamento primitivo que surge a ideia de animismo, para o qual os poderes da natureza são personificados em divindades e demônios. Sobre o assunto, Paolo Casini afirma que “o mundo que circunda o primitivo é benévolo ou hostil, habitado por inúmeras forças que vivem, animam os objetos, exigem atenção particulares, exorcismos, etc.”. Porém, o teórico adverte: “considerar que os primitivos adoram a natureza em geral é uma perspectiva deformante e racionalizadora. O culto é empírico, individual, dirigido tão-só para os diversos poderes ou forças latentes” (CASINI, 1975, p. 19).

Ademais, para Lenoble (2002, p. 50), “o animismo prova que a primeira ideia que os homens formaram da natureza foi uma ideia moral”, sendo a concepção de personificação das forças e dos fenômenos naturais uma primeira ideia de natureza, na qual essa e o sagrado se confundem. É imprescindível, entretanto, destacar que a questão subjacente ao animismo perpassa a relação entre humano e não-humano, aspecto que será redefinido na pós-modernidade.

Teorias, reflexões e produções literárias retomaram, na contemporaneidade, a base do pensamento primitivo para rever esses conceitos e fronteiras, com o intuito de perceber no animismo a permanência da voz do pensamento filosófico, racional e experimental. Nessa direção, faz-se necessário trazer à tona a retomada do pensamento primitivo feita por Eduardo Viveiro de Castro, visto que esse provocou uma mudança radical na interpretação do mundo primitivista, o que causa uma transformação considerável na forma de pensar a natureza, visão que será de grande valia para pensarmos o primitivismo em Manoel de Barros. Para o antropólogo brasileiro,

a visão ocidental, ao diferenciar humano de não-humano, destaca a animalidade como traço distintivo, enquanto que no perspectivismo é a humanidade.

A concepção de perspectivismo ameríndio, situado em um contexto antropológico, faz emergir uma mudança significativa de conceitos ocidentais cristalizados como relativismo, multiculturalismo, relação natureza-cultura, animismo etc. Essa mudança desloca a posição dos povos ameríndios de meros pacientes para uma posição de agentes, o que os torna não apenas receptores, mas produtores de um paradigma de pensamento.

Nessa transformação, é importante destacar o questionamento que o antropólogo Eduardo Viveiro de Castro traz em *Metafísicas canibais*: “O que acontece quando o classificado se torna classificador? O que acontece quando perguntamos aos indígenas o que é antropologia?” (CASTRO, 2015, p. 83). A resposta é uma mudança substancial no modo de perceber o mundo, que difere da ideia tão em voga de relativismo e de multiculturalismo quando o assunto é alteridade.

Viveiro de Castro cita a ideia do pensamento selvagem de Lévi-Strauss, que projeta muito mais um pensamento selvagem do que uma imagem de selvagem, o qual ficou conhecido como um pensamento não-conceitual, primitivo e até mesmo anticonceitual. A partir dessa constatação, o antropólogo afirma que “a ausência do conceito racional pode ser vista positivamente como signo de desalienação existencial dos povos concernidos, manifestando um estado edênico de não-separabilidade do conhecer e do agir, do pensar e do sentir etc” (CASTRO, 2015, p. 75).

Em relação ao assunto, o autor afirma ainda que a

tarefa de pensar “outramente”, pensar outra mente, pensar com outras mentes- é comprometer-se com o projeto de elaboração de uma teoria sensível a criatividade e reflexividade inerentes a vida de todo coletivo, humano e não-humano. (CASTRO, 2015, p. 20).

Esse projeto seria, portanto, tarefa de uma antropologia que assumi, sendo a sua missão de descolonizar permanentemente o pensamento, tanto em termos teóricos quanto práticos. Essa perspectiva de descolonização coloca em *evidência* aspectos marginalizados pelas discussões ocidental, moderna e humana, tirando-os de uma visão puramente dicotômica e, por outro lado, puramente relativista.

A ressalva sobre a contraposição ao relativismo é fundamental a partir da percepção de que a multiplicidade de visões, recorrente no pensamento dos povos do Novo Mundo, não pressupõe a validade de todas. Ao contrário, Viveiro de Castro apresenta o perspectivismo a partir do multinaturalismo, o qual pressupõe uma unidade representativa diante da diversidade real. Essa atitude difere do multiculturalismo, o qual se baseia na diversidade de representações diante de uma realidade supostamente una e totalizante.

Para Gonçalves (2006), a visão do homem dominando a natureza fica mais explícita a partir do atomismo, perspectiva que influenciou a concepção moderna acerca da natureza. Os atomistas se posicionam contra a ideia de natureza animada do pensamento primitivista e destacam a concepção de vazio na constituição do movimento dos fenômenos naturais. No entanto, permanece a ideia da busca por uma partícula mínima que explique os elementos da natureza.

A grande questão colocada pelos atomistas foi a questão do movimento do ser ao não-ser, incluindo nessa passagem o vazio ou o nada. Ou seja, não existe uma relação de causalidade entre os acontecimentos naturais, antes explicados por uma concepção mítica e, posteriormente, pela religiosidade cristã. Os atomistas solidificaram uma visão mecânica de que os fenômenos naturais seguem suas próprias leis, sem qualquer relação com nossos desejos afetivos.

A partir desse ponto de vista, a Natureza perde a alma e a espiritualidade e é transformada em uma ferramenta de exploração. A resposta atomista para o impasse filosófico do movimento entre ser e não-ser deu-se em termos materialista e mecanicista, pois para essa teoria o surgimento da terra ocorreu a partir de uma combinação e não a partir de um Criador. Essa visão provocou a desmitificação da natureza e contribuiu para o seu processo de secularização.

1.1.2- Sujeito X Objeto

A representação de um construtor divino não sumiu definitivamente, porém com a exaltação do empirismo e o desenvolvimento da ciência, a metáfora do segredo da natureza perde intensidade e vai sendo substituída aos poucos pela ideia de mistério do ser e da existência. A ausência gradativa do mistério dá-se na medida em que o discurso da instabilidade dos fenômenos vai

aparecendo como empecilho para o desenvolvimento da visão científica, o que consolidou a perspectiva da natureza enquanto objeto estático.

A contraposição à objetificação da natureza é um ponto chave na compreensão do fazer poético de Barros, visto que suas imagens buscam ultrapassar a abordagem utilitária dos objetos e dos seres:

DESOBJETO

O menino que era esquerdo viu no meio do quintal um pente. O pente estava próximo de não ser mais um pente. Estaria mais perto de ser uma folha dentada. Dentada um tanto que já se havia incluído no chão que nem uma pedra, um caramujo, um sapo. Era alguma coisa nova o pente. O chão teria comido logo um pouco de seus dentes. Camadas de areia e formigas roeram seu organismo. Se é que um pente tem organismo. O fato é que o pente estava sem costela (...) Perdera sua personalidade. Estava encostado às raízes de uma árvore e não servia mais nem pra pentear macaco. O menino que era esquerdo e tinha cacoete pra poeta, justamente ele enxergara o pente naquele estado terminal. E o menino deu pra imaginar que o pente, naquele estado, já estaria incorporado à natureza como um rio, um osso, um lagarto. Eu acho que as árvores colaboravam na solidão daquele pente. (BARROS, 2010, p. 5).

O poema “Desobjeto” expressa o processo de dissolução do pente enquanto objeto, que visto apenas em sua materialidade não passa de um conceito. Ao desfazer o vínculo referencial do pente, Barros o coloca em comunhão com a natureza, ressaltando em seu abandono. A narrativa, portanto, dá ênfase ao “entre”, momento em que o pente está se transformando em desobjeto, instaurando novos sentidos. Esse trânsito é mais perceptível ao compreendermos a distinção entre natureza como forma formada (*natura naturata*) e natureza forma formante (*natura naturans*).

A natureza como forma formada é entendida como paisagem externa, como manifestação sensível do belo. Por esse viés, destaca-se sua aparência concreta e ao mesmo tempo abstrata, já que o caminho até sua materialidade não é evidenciado. Por outro lado, a natureza como forma formante revela a força que anima, mostra a ação e não o objeto já formado. É, portanto, a natureza formante que possibilita o processo de transformação do pente.

Sendo assim, manter-se preso aos conceitos e explicações estimula a oposição entre visível (pente) e invisível (sentimento de solidão), e com essa divisão a compreensão dos fenômenos torna-se responsabilidade do

conhecimento científico da era moderna, construída a partir da exaltação do experimentalismo, pois como observado por Francis Bacon, a natureza só desvela seus segredos sob a tortura dos experimentos. Logo, cabe ao sujeito criar métodos para diminuir os mistérios relacionados à natureza. Esse comportamento intensificou o processo de separação entre os fenômenos físicos e sociais, entre o observador e o objeto observado.

É inevitável reconhecer que essa separação ocasionou grandes descobertas para a humanidade, porém é preciso lembrar as palavras de Edgar Morin (2003, p.454), para o qual “nenhum conceito físico pode ser totalmente isolado da esfera antropossocial”, pois sabemos que o investigador não pode ser tirado do seu contexto de pesquisa, muito menos o resultado de suas pesquisas pode ser arrancado das inquietações de seu tempo.

Ao colocar o sujeito do processo de observação, a concepção mecanicista do mundo impulsionou a dessacralização da natureza, movimento iniciado pelos atomistas. Para Mircea Eliade

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

Para os homens da ciência, em especial aqueles do século XIX, a busca pelo saber e pela verdade é primordial no projeto de dominação da natureza, bem como na construção de uma visão que expurgue seus mistérios e seus encantos. Porém, essa experiência sagrada com a natureza, como mencionada acima por Eliade, não foi totalmente excluída do pensamento mecanicista, pois seu modo operante continuou existindo, inclusive nas releituras de teorias e de poéticas produzidas no contexto determinista da época.

Sendo assim, é notável a importância de resgatar discussões alternativas ao ponto de vista científico-racional presentes no próprio período em que

predominava a exaltação do método objetivo, o qual intensificou o distanciamento do sujeito nas formulações teóricas e nas análises científicas. O desinteresse da inserção do sujeito na observação deu vazão à manutenção de um conceito de natureza reduzida a dicotomias já presentes nas formulações platônicas/aristotélicas.

Os cientistas modernos reformularam seu modo de pensar, porém não saiu da perspectiva bipartida dos fenômenos, além de reduzir a natureza ao mundo físico, que pode ser verificável e experimentado, por isso deixa de ter um princípio imanente de explicação e coloca o foco na descrição. Essa ideia, apesar de hierarquicamente predominante até os dias atuais, não se desenvolveu de modo pacífico, mas sim em constante luta com outros discursos e outros modos de se pensar a ciência, visto que há uma constante alteração de domínio na produção do saber científico.

1.2- O homem na natureza e a natureza no homem

Ser corpo é estar atado a um certo mundo
Merleau-Ponty

Diante da multiplicidade e das ramificações conceituais, convém ressaltar a impossibilidade de esgotar as atitudes que o homem estabelece com a natureza ao longo de toda história. Porém, é possível afirmar que os principais paradigmas construídos no pensamento ocidental ficaram restritos à visão dicotômica e de superioridade do homem em detrimento do meio, colocando em destaque sua posição de dominador.

Contudo, sobre a temática da dominação vinculada ao surgimento do pensamento racional, é preciso atentar-se para a ressalva feita por Robert Lenoble, de que “que os primeiros desenhos dos objetos naturais encontrados nas grutas pré-históricas são imagens mágicas, mas, também representam que o homem já sabia “como se tornar dono e senhor, pois nestas imagens mágicas o homem não aparecia desarmado perante as coisas” (LENOBLE, 2006, p. 35). Desse modo, é relevante não perder de vista essa constatação para não correremos o risco de nos posicionarmos na perspectiva de uma análise dicotômica, visto que a ideia de dominação não é um conceito que vem à tona apenas com o surgimento do pensamento filosófico.

Por conseguinte, a não aniquilação de uma visão integradora entre a natureza contribuiu para o fortalecimento de manifestações, tanto conceituais quanto artísticas, as quais tiveram como escopo repensar os valores atribuídos à natureza, principalmente a partir da consolidação do processo de modernização e do capitalismo, o qual se apropriou dos conceitos acerca da supremacia do homem e também acerca da inesgotabilidade dos recursos naturais.

Para Félix Guattari, a força do capitalismo ampliou seu domínio sobre o conjunto da vida social, econômica e cultural, por isso

não é possível pretender se opor a ele apenas de fora, através de práticas sindicais e políticas tradicionais. Tornou-se igualmente imperativo encarar seus efeitos no domínio da ecologia mental, no seio da vida cotidiana, individual, doméstica, conjugal, de vizinhança, de criação e de ética pessoal” (GUATTARI, 1990, p. 34).

É nesse contexto de descentramento que Guattari propõe uma nova referência de pensamento, denominada de ecosófica. O fundamento primordial dessa concepção é a tomada de consciência de que as questões ambientais devem ultrapassar o campo dos danos industriais. Essa postura exige “uma articulação ético-política –a que chamo ecosofia- entre os três registros ecológicos (o meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana)” (GUATTARI, 1990, p. 8).

A ecosofia transpõe as preocupações restritas aos aspectos exteriores da Natureza, como se fosse apenas de repensar as atitudes diante da natureza e não com a natureza. Frente à recorrência do “diante”, Guattari (1990, p. 9) é categórico: “não haverá verdadeira resposta à crise ecológica a não ser em escala planetária e com a condição de que se opere uma autêntica revolução política, social, cultural reorientando os objetivos da produção de bens materiais e imateriais”.

A expansão da revolução para as relações intersubjetivas e sociais é vital porque encontram-se “ossificada” por uma espécie de padronização dos comportamentos. Sendo assim, se não houver uma rearticulação dos três registros fundamentais da ecologia, apontados por Guattari, não será apenas os animais e plantas a integrarem a lista de extinção, mas também o próprio homem.

Para efetivar a integração entre ecologia social, mental e ambiental, “é urgente desfazer-se de todas as referências e metáforas científicas para forjar novos paradigmas que serão, de preferência, de inspiração ético-estética” (GUATTARI, 1990, p.18). No mundo objetivo, negamos o silêncio, o nada, a falta de sentido e não há um meio termo entre presença e ausência. Ao contrário desse comportamento, o olhar poético traz consigo a proposta de união entre fatores psíquicos e fatores fisiológicos, pois ao separá-los perdemos o contato vital com o mundo, e passamos a viver em terceira pessoa. Edgar Morin, defensor da teoria da complexidade, apresenta, em suas reflexões, a importância da interligação dos saberes no combate ao reducionismo teórico.

Na tentativa de vencer esse obstáculo elegi, como base para análise da relação entre os poemas e o poeta, as reflexões tecidas por Merleau-Ponty sobre a importância de reconhecer o corpo como meio de comunicação entre o sujeito e o objeto. Para o filósofo francês (2013), o corpo, antes e para além da linguagem verbal, é nosso meio de comunicação com o exterior. Isso porque “o corpo não é coisa. Não é feixe de nervos, músculos e sangue. Não é central de informação nem receptáculo de estímulos.” (CHAUÍ, 1988, p. 58). Seguindo essa direção, constata-se as limitações tanto da fisiologia quanto da psicologia clássica, para as quais o corpo é tratado como objeto no mundo. Para a fisiologia moderna, o corpo não é a soma de objeto, visto que

o acontecimento psicofísico não pode mais ser concebido a maneira da fisiologia cartesiana (...). A união entre a alma e o corpo não é selada por um decreto arbitrário entre dois termos exteriores, um objeto, outro sujeito. Ela se realiza a cada instante no movimento da existência. (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 131).

Os paradigmas dicotômicos dos processos que envolvem nossas ações e pensamentos dificultam o reconhecimento da multiplicidade de fatores que circundam nossas experiências com o mundo. Por isso, Merleau-Ponty reencontra, na ideia de percepção, a relação entre essência e existência, entre o estímulo e a resposta, concepção que ultrapassa a abordagem mecânica e sem interior das categorias criadas pelo pensamento objetivo. Sendo assim, o corpo expressa uma subjetividade na qual há uma relação entre essência e existência, entre interior e exterior.

Em *O véu de Ísis: ensaio sobre a história da ideia de Natureza (2006)*, Pierre Hadot, no capítulo dedicado ao método científico de Goethe², expõe o quanto a conduta de impor as fronteiras entre os campos de conhecimento relegou papel secundário a percepção estética ligada à experiência com a natureza. A posição periférica da arte acerca da relação do homem com a natureza deu-se em grande parte pela solidificação do pensamento platônico, o qual conferiu prioridade aos fenômenos imutáveis e àqueles que transcendem o mundo material.

É justamente esse posicionamento divisório entre interior e exterior que Goethe vai criticar e mostrar seus malefícios. O poeta alemão, como mostra Pierre Hadot, “reprovava os experimentos que tentassem descobrir, por meios violentos e mecânicos, algo que se escondia por trás dos fenômenos, por trás da aparência das coisas” (HADOT, 2006, p. 273). Mais do que isso, Goethe se posiciona contra a ideia de segredos da natureza que precisa ser desvendado, pois essa atitude deixa escapar a riqueza da vida.

Desse modo, a tentativa em tirar o véu da natureza, desvelar seus segredos, revela a incompreensão de que tudo está sob nossos olhos: “Qual a coisa mais difícil de todas? A que te parece a mais fácil: Ver com teus olhos o que está diante de teus olhos³” (HADOT, 2006, p. 278). Portanto, a questão se desloca, o problema não é mais o que se olha, mas como se olha, pois é preciso saber olhar.

O primeiro ponto a ser destacado nesse saber olhar é a compreensão de que “o símbolo não é veículo de um conteúdo conceitual, mas deixa transparecer alguma coisa que está além de toda expressão e que só se pode apreender por intuição”. Nessa direção, ao invés de buscar explicar o mistério e, portanto, desvendar a verdade, Goethe busca um método que “faz pensar em alguma coisa que continua sempre misteriosa, mesmo se é revelada” (Ibidem, p.279).

Desmorona-se, com esse método, a distinção entre uma aparência exterior e uma realidade interior, pois o que está dentro também está fora, e vice-versa. Ao se exprimir dessa forma, Goethe

está pensando não no movimento do conhecimento experimental, que partiria do fenômeno exterior para descobrir

² Pierre Hadot não restringe a percepção estética da natureza à Goethe. Mostra que também podemos encontrá-la em Rousseau, Kant, Schiller, Schelling e no romantismo alemão.

³ Frase atribuída a Goethe.

um mecanismo em alguma espécie de interior que explicasse o fenômeno, mas no movimento de gênese, de crescimento, a *physis* no sentido grego, o elã formador [...]. (HADOT, 2006, p. 275).

A ênfase no movimento de formação visa o respeito ao processo formador dos fenômenos naturais, sem transformá-los em estados artificiais, visto que o experimentalismo e o racionalismo petrificam a potência da Natureza. Por isso, para o poeta alemão, os sentidos do homem são o único instrumento capaz de captar o devir, principalmente por meio da percepção estética da natureza.

Com essa aproximação, o poeta deixa de ser apontado como a cópia imperfeita do mundo das ideias, visão difundida pelo paradigma platônico. Ao discorrer sobre o modelo poético e a percepção estética da natureza, Hadot mostra que

desde a mais alta Antiguidade considerou-se que o poeta era o verdadeiro intérprete da natureza, que conhecia seus segredos na mesma medida, precisamente, em que se imaginava que a natureza age como um poeta e que o produto da natureza é um poema. (HADOT, 2006, p. 223).

A arte passa, portanto, a contribuir na compreensão da relação entre homem e natureza. Retomando as palavras de Goethe, para o qual “a arte é a melhor intérprete da natureza”, Hadot considera a arte como um modo de conhecimento da Natureza (HADOT, 2006, p. 237). O olhar do artista traz à tona os espetáculos sublimes que o conhecimento científico reduz a fórmulas, pois é diferente da ciência

a arte não descobre leis, equações, estruturas escondidas por detrás dos fenômenos, mas, ao contrário, ensina a ver os fenômenos, a aparência que surge claramente, o que está sob nossos olhos e que não sabemos ver; ela nos ensina que o mais misterioso, o mais secreto, é justamente o que está bem exposto, o visível, mais exatamente o movimento pelo qual a natureza se torna visível. (HADOT, 2006, p. 237).

Diante dessas palavras não se deve esquecer que a linguagem da natureza não está restrita às palavras e aos discursos, mas também é expressa por meio de imagens, de metáforas, de emblemas, de símbolos, de sinais etc. Por esse aspecto, mostra-se a necessidade de inserir a visão estética no estudo da natureza, pois a metáfora do Poema-Universo traz o fato da capacidade de recriação da palavra poética.

A percepção estética, em grande parte, retira o utilitarismo das reflexões acerca da natureza e destaca a emoção, a subjetividade diante do sublime, substituindo a explicação pela contemplação. A criação artística, assim, não se limita pelo mundo físico, pois também mergulha na origem do mundo natural com o intuito de “encontrar no ser, ao mesmo tempo, o primitivo e o eterno” (BACHELARD, 1997, p. 1). Ou seja, aprofundar-se no interior da natureza é também uma maneira de transcender nossas limitações. Por isso, as imagens da intimidade que envolve o mundo natural são abordadas na maioria das produções estéticas numa dialética entre o oculto e o transcendente.

Na produção estética, o olhar, os ouvidos, o tato e o paladar voltam-se para o interior das coisas, aquilo que está oculto ou que a vida industrializada desvalorizou como objeto de beleza. A visão da profundidade não raro causa uma sensação de contradição entre o exterior e interior, provocando imagens de tensão acerca da natureza. Entretanto, essa dialética reforça ainda mais o caráter profundo das imagens literárias ao propiciar a relação entre a intimidade e o exterior.

É, portanto, com o objetivo de entender a singularidade da poética de Barros com relação a temática da natureza que inicio um breve percurso entre os principais escritores que construíram, esteticamente, com imagens da relação entre homem e natureza na lírica brasileira, para, posteriormente, focar minha análise na concepção de natureza subjacente na produção de Manoel de Barros.

CAPÍTULO II: OLHAR SOBRE NATUREZA NA TERRA DO PAU-BRASIL

2.1- Caminha: o olhar panorâmico do viajante

Nomeação, dominação, hierarquia e unilateralidade são traços marcantes nos primeiros olhares em relação a natureza brasileira. Sobre o assunto, Carmem Lúcia Figueiredo (2006) afirma que

Foram os olhos contaminados de pensamento da paisagem, utópica e paradisíaca, do escrivão Pero Vaz de Caminha, os primeiros a registrar as imagens da terra recém descoberta, batizando-a de “graciosa” e potencialmente rica, pois, “dar-se-á nela tudo por bem das águas que tem. (FIGUEIREDO, 2006, s/n).

Esses elementos ainda hoje ressoam em imagens que retratam esteticamente nosso meio. Apesar de não apresentar intencionalidade estética, a Carta é de suma importância para o debate proposto nessa tese, visto que as representações literárias posteriores estão impregnadas, explicita e /ou implicitamente, de imagens que nos fazem retomar o ângulo elegido pelo ponto de vista do viajante, aqui também estrangeiro, acerca da nossa Natureza. Esse olhar é marcado, sobretudo, por uma linguagem focada nos adjetivos, aspecto que será recorrente e marcados em muitos poetas.

Inserida no contexto da literatura de informação, a conhecida Carta de “achamento”, apesar de apresentar um destinatário e um remetente, características básicas do gênero epistolar, apresenta em seu discurso a expressão de um grupo, considerando que o olhar é, na maior parte, apresentado na terceira pessoa do plural. Em relação à temática do texto, fica evidente a ideia de um projeto de dominação alicerçado na concepção dualista de homem-natureza, na qual a última é fonte de riqueza para o primeiro.

Nesse sentido, já que distanciados no tempo, é necessário reler a Carta com o questionamento “De quem é o olhar/ Que espreita por meus olhos? ” (PESSOA, 1976, p. 69). Caminha não está mais aqui para nos responder, mas suas marcas discursivas nos possibilita percebermos a concepção de natureza latente em suas observações.

Para Roberto DaMatta (1997, p. 133), o documento acima mencionado “constitui certamente o melhor exemplo da visão edênica da terra recentemente descoberta, que iria servir de motor a migração dos marginalizados e

desfavorecidos”. Além disso, o sociólogo destaca que nesse período de descoberta predomina uma “concepção de natureza em parte dominada pela ideia de Terra”, mas especificamente de Mãe-Terra. Essa conjuntura marca dois tópicos decisivos para a compreensão da noção de Natureza em destaque na base do que mais tarde reconheceríamos como Brasil.

A ideia de um novo mundo, terra com suas águas infindas, clima temperado, frutos exóticos, pássaros, a imensidão do horizonte, muito verde etc vai aos poucos perdendo a relação com o paraíso. Quanto mais a exuberância ficava em destaque, mas a visão colonizadora e imperialista começou a ganhar espaço.

Inicialmente povoada por nativos sem reconhecimento das suas representações pelos portugueses e, logo mais, habitado pelo processo migratório dos marginalizados e desfavorecidos como mencionado acima, o território brasileiro, de modo geral, e sua natureza, mais especificamente, consolidou-se a partir de “uma atividade extractiva, imediatista e predadora”, uma “natureza que espera passivamente pelo explorador”, ou ainda “corresponde a uma terra a domesticar para nela construir um mundo novo (DAMATTA, 1997, p. 134). Paradoxalmente, um novo mundo marcado por velhos valores.

Sendo assim, o documento de “descobrimento” instaura uma tradição de representação da natureza a partir de uma visão exterior, hierárquica, panorâmica e horizontal. Esse pensamento é defendido por Afrânio Coutinho, dentre outros historiadores da literatura, para o qual “a carta de Pero Vaz de Caminha, que inicia entre nós a literatura de conhecimento da terra, que é, por isso mesmo, o primeiro e eminente documento de uma inesgotável “brasileira”, parece ter sido o prelúdio comum a toda “coisa escrita” brasileira” (COUTINHO, 1986a, p. 231).

A inesgotabilidade da natureza também foi a primeira impressão do colonizador diante de suas exuberâncias, o que reforçou mais ainda o interesse mercantilista da colônia. Assim, para DaMatta (1997, p. 134), a História do Brasil tem como gesto de fundação a “obsessão pela extração”, o que construiu “uma história marcada por ciclos, cada um deles correspondendo a descoberta de uma fonte natural, a sua exploração, ao declínio e, por fim, ao seu esgotamento. Foi assim que, sucessivamente, se verificaram os ciclos da madeira (pau-brasil), do

açúcar, do ouro, do café e da borracha”. Portanto, as representações relacionadas ao mundo natural tem muito a dizer sobre os valores de uma sociedade e do período histórico no qual foi construído.

Nessa direção, devido ao caráter constitutivo da nossa literatura, Afrânio Coutinho certifica que

Nossa literatura é mais “sociológica” que “psicológica” e pouco sabe ver o homem desligado da paisagem. É inegável, porém, que já se vai modificando essa tendência e que já estamos criando literatura “universal”, sem compromisso imediato com a terra, sem a indelével impregnação de exotismo que por tantos anos a caracterizou. (COUTINHO, 1986a, p. 240)

A literatura de informação apresenta uma concepção de natureza restrita ao espaço físico e seu olhar se restringe ao reconhecimento dos fenômenos naturais, ou seja, um olhar panorâmico: “E dali avistamos homens que andavam pela praia, uns sete ou oito, segundo disseram os navios pequenos que chegaram primeiro” (CAMINHA, 1994, p. 9).

E acrescenta:

Esta terra, Senhor, parece-me que, da ponta que mais contra o sul vimos, até à outra ponta que contra o norte vem, de que nós deste porto houvermos vista, será tamanha que haverá nela bem vinte ou vinte e cinco léguas de costa. Traz ao longo do mar em algumas partes grandes barreiras, umas vermelhas, e outras brancas; e a terra de cima toda chã e muito cheia de grandes arvoredos. De ponta a ponta é toda praia... muito chã e muito formosa. Pelo sertão nos pareceu, vista do mar, muito grande; porque a estender os olhos, não podíamos ver senão terra e arvoredos -- terra que nos parecia muito extensa. (CAMINHA, 1994, p.10).

Há, portanto, o distanciamento entre o sujeito que percebe e o objeto percebido; distanciamento intensificado pelo fato de o sujeito que observa não está inserido no mundo percebido. Esse posicionamento vai ao encontro da máxima construída por Merleau-Ponty (2000, p. 35): “O mundo visto não está em meu corpo e meu corpo não está no mundo visível”. Além disso, ao destacar “a estender os olhos, não podíamos ver senão terra e arvoredos”, Caminha (1994, p. 11) deixa evidente que sua descrição está limitada ao seu olhar físico-óptico e por isso ela “parece” extensa, já que sua visão física é restrita.

Essa atitude faz com que o olhar do observador imobilize a imagem com intuito de descrevê-la. Segundo Raul Antelo, no prefácio do livro “A imagem

queima”, escrito por Georges Didi-Huberman (2018), há várias maneiras de congelar uma imagem, sendo que uma delas é reduzi-la a uma condição funcional, enquanto documento.

O destaque para o relato, a partir desta visão está expressa desde o início do Carta: “Todavia tome Vossa Alteza minha ignorância por boa vontade, a qual bem certo creia que, para aformosentar nem afeiar, aqui não há de pôr mais do que aquilo que vi e me pareceu” (CAMINHA, 1994, p. 4). Nota-se que novamente o ver destacado é ver e perceber. O olhar do nativo em relação ao europeu também é mencionado: “Enquanto assistimos à missa e ao sermão, estaria na praia outra tanta gente, pouco mais ou menos, como a de ontem, com seus arcos e setas, e andava folgando. E olhando-nos, sentaram” (Ibidem). Porém, o que vê o nativo quando olha não é destacado em nossa “certidão de nascimento”.

Sendo assim, a imagem da natureza presente na Carta de Pero Vaz de Caminha é tanto estática como eurocêntrica, aspectos que retiram o imprevisível e os movimentos intrínsecos dos elementos naturais. Cabe destacar que esse não seria uma problemática a ser trabalhada, caso esse olhar tivesse ficado restrito ao olhar epistolar do navegador português, visto que se trata de um documento histórico. A questão é que esse olhar congelante e congelador da natureza serviu de paradigma para produções estéticas posteriores, o qual marcou a divergência entre Homem, Natureza e Linguagem, recorrente na representação da natureza na historiografia da Literatura Brasileira.

A característica de não-pertencimento acentua o olhar do sujeito para as potencialidades de exploração e de dominação do espaço. Por vezes, percebe-se que a ausência de comunicação não se dá apenas pela linguagem, mas apresenta-se como um projeto necessário para a dominação: “Isto tomávamos nós assim por assim o desejarmos. Mas se ele queria dizer que levaria as contas e mais o colar, isto não o queríamos nós entender, porque não lho havíamos de dar. ”. (CAMINHA, 1994, p. 3)

Nessa perspectiva, a inauguração da imagem da nossa natureza passou a ser apresentada como uma ferramenta de exploração, a fonte de riqueza para a coroa portuguesa, por isso apresentada, majoritariamente, na relação entre cá e lá, destacando suas originalidades como produto a ser comercializado:

Eles não lavram, nem criam. Não há aqui boi, nem vaca, nem cabra, nem ovelha, nem galinha, nem qualquer outra alimária, que costumada seja ao viver dos homens. Nem comem senão desse inhame, que aqui há muito, e dessa semente e frutos, que a terra e as árvores de si lançam. E com isto andam tais e tão rijos e tão nédios, que o não somos nós tanto, com quanto trigo e legumes comemos. (CAMINHA, 1994, p.12)

Essa passagem deixa em evidência a concepção de que a Natureza tem uma finalidade, a qual restringe sua existência a servir ao homem. Para isso, o primeiro contato destaca-se pela descrição e enumeração dos elementos naturais, o que mostra a percepção estática da visão do colonizador: “E um dos nossos deu-lhe pela pedra um sombreiro velho, não por ela valer alguma coisa, mas por amostra. Depois houve-a o Capitão, segundo creio, para, com as outras coisas, a mandar a Vossa Alteza” (Ibidem, p. 8).

Não só a pedra é levada como amostra e como potencialidade de exploração. O que importa nesse processo é a fragmentação dos fenômenos da natureza, abrindo a possibilidade de serem transportados para análise. Essa atitude mostra uma ideia de natureza como ‘resíduo’ daquilo que não foi construído pelo sujeito, bem como uma multiplicidade de acontecimentos exteriores uns aos outros, ligados por relações de causalidade e, portanto, passível de desintegração.

Com o desenvolvimento do capitalismo, essa ideia de exploração será retomada com vigor na relação do homem com a natureza. Entretanto, em *A história da ideia da Natureza*, Lenoble mostra que a concepção de dominação na relação homem e natureza não é um princípio moderno, mas já podia ser percebido em algumas representações pré-históricas:

Os primeiros desenhos dos objetos naturais encontrados nas grutas pré-históricas são imagens mágicas, mas, também representam que o homem já sabia “como se tornar dono e senhor, pois nestas imagens mágicas o homem não aparecia desarmado perante as coisas” (LENOBLE, 2002, p. 35).

Nesse sentido, o historiador da natureza defende que “a consciência mágica era uma consciência de temor e nada tinha de ignorância ou de fantasia, como facilmente se pensa. O homem já levava consigo as suas necessidades e desejos (LENOBLE, 2002, p. 35). Essa constatação indica que o movimento da

relação entre homem e natureza não é um processo contínuo e irrepitível, mas sim um processo em constantes transformações, um constante ir e vir.

François Ost (1995, p. 30) também faz questão de enfatizar que apesar de reconhecer em Descartes o momento decisivo da racionalização do olhar para a natureza, admite que “esse movimento remonta ainda mais longe: desde a aparição da espécie humana que o homem transforma a natureza”. Por esse aspecto, é fundamental perceber não apenas o olhar descritivo e contemplativo de Caminha para com os elementos da natureza, mas também a sua abordagem moral e ética diante da natureza. Por detrás da visão enviada por Caminha para D. Manuel está o ideal de transformar o conhecimento da natureza em instrumento de domínio, tanto econômico quanto religioso. Em outras palavras, a postura destacada universalizou a ideia de conhecimento da natureza como sinônimo de domínio.

O pensamento que se posiciona contrário a essa visão utilitarista aponta que o problema essencial dessa abordagem é de que nascemos com o destino de cumprir a exploração do máximo que a natureza possa nos oferecer, sendo esse poder diretamente vinculado ao ideal de avanço e do que chamam de modernização. Além disso, tem-se na visão de Caminha a natureza como um objeto pronto e acabado, destituído de movimento e ação.

A rejeição dessa consciência imparcial presente em Caminha, o qual contempla a natureza de fora, deixa em evidência a impossibilidade da expressão de uma experiência independente do ponto de vista ou do envolvimento da mentalidade do sujeito que observa. Assim, Manoel de Barros se distancia desse modo de olhar, visto que para ele estamos na natureza e não diante dela.

2.2- Olhares de dentro ou do campo à cidade

As limitações apresentadas pela periodização linear da literatura são intensificadas em momentos estéticos-históricos tão paradoxais como o Barroco, comumente associado ao obscuro, ao impuro e ao extravagante. A respeito cita Heinrich Wölfflin, pioneiro e renomado estudioso desse estilo de época, que dá início a uma abordagem de revalorização das obras barrocas, libertando-as dos

parâmetros clássicos os quais contribuíram para a carga pejorativa atribuída a arte produzida entre a metade do século XVI e ao final do século XVII.

O crítico e historiador suíço parte de uma análise que busca o reconhecimento da singularidade dos traços estilísticos e históricos no período denominado Barroco. Marcado pelas conseqüentes contradições da crise religiosa desse período, percebe-se uma significativa transformação na relação entre o homem e a natureza, resultando em uma produção artística-literária que expressava outra forma de ver o mundo.

Essa significação do olhar a partir da cidade mostra-se relevante para a compreensão da concepção de Natureza subjacente nos versos de Gregório de Matos, principal representante da poesia Barroca, visto que o poeta alcunhado Boca do Inferno escreveu em uma fase de grandes transformações no cenário econômico, político e social. Em decorrência dessas mudanças, percebe-se uma voz que não foca na paisagem exterior, mas sim naquilo que o período considera como essencial: a transitoriedade das coisas e do ser.

Em um dos seus poemas, o eu-lírico confessa que

A cidade me provoca
com virtudes tão comuas:
há tantas cruces nas ruas,
quantas eu faço na boca:
os diabos a seu centro
foi cada um por seu cabo,
nas ruas não há um diabo,
há os das portas a dentro.
(MATOS, 2014, p. 110)

É, portanto, no interior das cidades e dos homens que Gregório de Matos busca situar suas críticas e revelar as transformações sofridas na natureza para construção das cidades. Segundo Bachelard (2003, p. 3), “o antigo dualismo do Cosmos e do Microcosmos, do universo e do homem, já não é suficiente para proporcionar toda a dialética dos devaneios relativos ao mundo exterior”. Ou seja, o movimento é buscar no dentro a compreensão do fora; é no interior do homem que encontraremos a compreensão da decadência na qual encontra-se a sociedade da época.

Por essa razão, percebe-se que a natureza, nas imagens barrocas, é mais voltada para o cenário urbano, o que não fica fora da ideia de Natureza adotada

nesta tese. Nota-se, assim, um olhar para dentro das cidades, mais ainda para o modo como essas foram construídas e como o sujeito se relaciona com elas:

Triste Bahia

Triste Bahia! ó quão dessemelhante
Estás e estou do nosso antigo estado!
Pobre te vejo a ti, tu a mi empenhado,
Rica te vejo eu já, tu a mi abundante.

A ti tocou-te a máquina mercante,
Que em tua larga barra tem entrado,
A mim foi-me trocando, e tem trocado,
Tanto negócio e tanto negociante.

Deste em dar tanto açúcar excelente
Pelas drogas inúteis, que abelhuda
Simples aceitas do sagaz brichote.

Oh se quisera Deus que de repente
Um dia amanheceras tão sisuda
Que fora de algodão o teu capote!
(MATOS, 2014, p. 57)

Ao observar a ascensão do mercantilismo, a voz subjacente no poema é melancólica e de lamúria de um tempo perdido, o eu-lírico retrata a cidade da Bahia apoiado na dissonância entre passado e presente da sociedade e do sujeito por meio de escolhas linguísticas e tempos verbais que ressaltam a ideia de movimento e de descompasso. A cidade, portanto, deixa de indicar apenas um lugar marcado no espaço e passa a ser lugar de reflexão sobre a sociedade e o homem. Sendo um dos principais centros econômicos do Brasil colônia, o sujeito poético uma angústia ao traçar o paralelo da Bahia do seu tempo com a Bahia do passado.

Em um momento de luta contra os estrangeiros, Bosi situa Gregório de Matos, em “Do antigo estado a máquina mercante”, como representante de uma nobreza luso brasileira ameaçada pela decadência da economia açucareira. O crítico afirmar ser importante entender essa posição, ressaltando, na sua análise do referido poema, um olhar conservador acerca da crise vivenciada pela sociedade de sua época.

Segundo Bosi (1992, p. 95), “a Bahia não está só magoada; também é exemplo de mudança para pior, de cuja responsabilidade não pode isentar-se”,

já que há uma identificação entre o sujeito e a cidade. Sobre essa identidade, o crítico literário ressalta sobre o poema que

Assim nomeia-se Bahia, o espaço de vida, não como alheio ou estranho a voz do poeta, mas imantado pela força das suas paixões; não o nome em si, menção abstrata, mas o nome-para-o-eu, o nome sofrido, o nome a que o tom exclamativo dá grau de canto; o nome qualificado, triste. (BOSI, 1992, p. 95).

Assim sendo, a cidade enquanto espaço de vida estabelece uma dialética na qual o poeta olha para a cidade e esta olha para o poeta. Apesar da inicial confluência entre a Bahia e o sujeito, aos poucos o eu-lírico vai amenizando sua responsabilidade pela decadência da cidade e vai atribuindo ao mercantilismo a ruptura com a época de abundância e prosperidade, tanto que no “terceto de fecho a vítima torna-se ré”, devendo ser castigada (Ibidem, p. 97).

O posicionamento discursivo de lamento pela perda de prestígio da nobreza permeia outros poemas satíricos. Vê-se a lástima descrita em um poema que traz como temática a sua condenação ao exílio para Angola, por ordem do governador D. Joao D’Alencastre. O sujeito poético inicia o poema questionando que não sabe o que é nascer no Brasil um homem branco e honrado, e continua:

Terra tão grosseira, e crassa,
que a ninguém se tem respeito,
salvo quem mostra algum jeito
de ser Mulato.
(...)

Os Brancos aqui não podem
mais que sofrer, e calar,
e se um negro vão matar,
chovem despesas.
(MATOS, 2014, p.196)

Para Afrânio Coutinho (1986b, p. 33), a perspectiva de um olhar barroco “é uma visão da realidade segundo a qual as coisas parecem perder a sua estática e bem definida natureza para aparecerem em uma universal translação que muda perfis e significados”. Entretanto, a abordagem crítica sobre o sentido e o lugar do Barroco na Literatura Brasileira não é consenso entre os estudiosos e pesquisadores, sendo apresentado de diversas maneiras⁴.

⁴ Vale destacar que esta tese não tem como intuito aprofundar-se nos estudos e nos questionamentos acerca da historiografia literária brasileira, visto que isso exigiria outros aportes

Ressaltando os principais nomes da nossa historiografia, nota-se, nos trabalhos empreendidos por Antônio Candido (2000) a inserção do Barroco associado a concepção de manifestações literárias, situando-o fora do Sistema Literário Brasileiro. Seguindo o critério de exclusão do Barroco das discussões relacionadas a construção do nacional, Alfredo Bosi (2006) situa esse período como “ecos do Barroco europeu”, não reconhecendo a originalidade das obras produzidas em nosso território. Em outra direção, Afrânio Coutinho empenhou-se em mostrar o Barroco enquanto um conceito de grande relevância na compreensão da formação literária brasileira, não o reduzindo apenas a um estilo artístico-literário.

Desse modo, o resgate dos estudos analíticos e conceitos acerca do Barroco, entre o final do século XIX e no decorrer do século XX, justifica-se pelo interesse em revelar seu papel na explicação do processo de construção da identidade nacional ao mostrar aspectos relevantes no movimento de colonização, principalmente as imagens que representam a passagem de uma natureza exótica, descrita por Pero Vaz de Caminha, para uma natureza mais urbana.

Inserido em visão temporal religiosa, a poesia de Gregório de Matos dá-se a partir da oposição entre o tempo da experiência dele com a natureza e do tempo da Eternidade, marcado pelos aspectos sobrenaturais. Situado fora do centro, o homem barroco vive sob o desígnio da incerteza, da inquietude e instabilidade.

A inconstância da natureza e do homem é exposta e questionada no poema abaixo:

A instabilidade das coisas do mundo

Nasce o Sol, e não dura mais que um dia,
Depois da luz, se segue a noite escura,
Em tristes sombras morre a formosura,
Em contínuas tristezas a alegria.

Porém, se acaba o Sol, por que nascia?
Se é tão formosa a luz, por que não dura?

e reflexões. A intenção foi trazer os recortes cronológicos e suas críticas mais recorrentes com o objetivo de reforçar a originalidade de Manoel de Barros em sua abordagem da temática da natureza.

Como a beleza assim se transfigura?
Como o gosto da pena assim se fia?

Mas no Sol, e na luz, falta a firmeza,
Na formosura, não se dê constância,
E na alegria, sintá-se tristeza.

Começa o mundo, enfim, pela ignorância,
E tem qualquer dos bens, por natureza:
A firmeza, somente na inconstância.
(MATOS, 2014, p.121)

O tom interrogativo latente no poema vai ao encontro do dualismo bastante explorado na linguagem barroca. A base que sustenta tais indagações desenvolve-se em torno do movimento inerente da vida, ressaltadas nas antíteses que expressam esse estado de alma que reconhece a brevidade da vida e das coisas. A efemeridade do tempo revela, portanto, a consciência que o homem barroco tem da fugacidade da vida terrena, encaminhando-o para a reflexão sobre a salvação espiritual, o que resulta em um sentimento contraditório.

A imagem da mudança da natureza é constantemente retomada em outros poemas:

Muda-se o tempo, e suas temperanças.
Até o céu se muda, a terra, os mares,
E tudo está sujeito a mil mudanças.
(MATOS, 2014, p. 138)

Portanto, na natureza presente no discurso barroco gregoriano expõe uma visão de dentro, ou melhor dizendo, uma visão da relação do homem com o meio natural, abandonando o tom descritivo-exterior do período das descobertas. Gregório de Matos, portanto, apropria-se do ilogismo barroco com intuito de concretizar a ideia de natureza a partir da ideia de transitoriedade.

2.3- A floresta encantada dos pastores

A natureza, a exaltação da terra e do índio são temáticas que foram consagradas no período Romântico. Essa tendência lírica de exaltação da terra e da paisagem local impõe-se como paradigma para compreensão da construção da Literatura Brasileira. Por isso, é fundamental reconhecer suas forças empreendidas no Arcadismo, marcado, em nosso território, pela busca

por incorporar traços locais a uma estética que priorizava a imitação dos modelos clássicos.

Nessa linha de pensamento, Afrânio Coutinho traz em suas reflexões sobre o lirismo árcade a advertência de que o estudo da poesia árcade no Brasil e em Portugal não deve partir de uma atitude classificatória rígida, considerando-a “como um Neoclassicismo muito rígido, como um movimento que se voltasse, em tudo, contra os excessos do século XVII” (1986b, p. 221), considerando que na literatura portuguesa e brasileira desse período não se encontra o sentido marcadamente reacionário como pode ser percebido no arcadismo italiano e espanhol.

A concepção de Natureza que emerge no Arcadismo surge na medida em que se destaca a função primordial da estética desse período: a busca por refúgio em meio ao crescimento desordenado das cidades. Segundo Antônio Candido,

A poesia pastoral, como tema, talvez esteja vinculada ao desenvolvimento da cultura urbana, que, opondo as linhas artificiais da cidade a paisagem natural, transforma o campo num bem perdido, que encarna facilmente os sentimentos de frustração. (CANDIDO, 2017, p. 45).

Assim, as imagens suscitadas pelo cenário campestre trazem o equilíbrio necessário para amenizar a angústia de viver. Em outras palavras, a integração com a natureza, muitas vezes apresentada como sinônimo de paisagem, cumpre a função de amenizar a inquietação do homem que vive em meio ao caos dos centros urbanos.

Sobre o desenvolvimento do Arcadismo em terras brasileiras, Afrânio Coutinho afirma que

O bucolismo árcade apresentou, na literatura brasileira, um duplo aspecto: se por um lado o fato de viverem os poetas num ambiente rústico, cercados pela natureza, marcou muitas de suas manifestações (a autenticidade de numerosas líras de Gonzaga, por exemplo) por outro, essa mesma natureza muito pouco propícia se mostrava ao aparecimento de ninfas e dríades, de pastores flautistas e ociosos -ao modelo dos árcades, enfim. A consequência foi que os poetas se viram ante o dilema de ou ser fiel ao meio e realizar uma poesia fora dos cânones, ou usar uma linguagem artificial, procurando imitar uma natureza que não existia. Dessa última experiência resultou uma Arcádia de opereta, de uma incongruência que não resistiu ao tempo. (COUTINHO, 1986B, p. 227).

O crítico, portanto, alerta-nos para a necessidade de pensarmos o arcadismo brasileiro em sua singularidade, visto que nossa realidade ainda não era de desenvolvimento urbano como em outros lugares. Sendo assim, a exaltação e a descrição da natureza pelos nossos poetas árcades era parte da realidade deles, já que estavam diante do ambiente que muitos outros poetas de outras realidades construíam artificialmente. Daí surge o impasse enfrentado pelos nossos poetas mencionados por Coutinho: era preciso ressaltar a natureza que vivenciavam ou criar a natureza artificial dos modelos clássicos.

O impasse para o problema da imitação da natureza no arcadismo, como bem mostra o crítico, não foi de fácil solução, visto que “demasiada fidelidade poderia atentar contra o bom gosto, contra a nobreza da linguagem, pois a vida pastoril é rude e os pastores são gente simples, primitiva” (Ibidem, p. 227). Além disso, vale destacar que a subjetividade no arcadismo deveria ficar em segundo plano, considerando que o poeta cumpriria a função de “um pintor de situações, não de emoções” (COUTINHO, 1986b, p. 229).

Afrânio Coutinho mostra Antônio Gonzaga como um exemplo dessa visão exterior e descritiva da natureza, faltando-lhe uma marca mais pessoal, por isso o coloca como o poeta que mais tenha carregado as características da escola literária em questão. Entretanto, destaca que “o fato de ter vivido num ambiente rústico, sob a influência de uma natureza violenta, trouxe para Gonzaga uma seiva nova: a de uma “imitação” direta, e não pura cópia através dos clássicos greco-latinos” (Ibidem, p. 232).

Essa correlação entre descrição da natureza e marcas de subjetividade pode ser contemplada em inúmeros versos de Tomás Antônio Gonzaga:

LIRA I

Irás a divertir-te na floresta,
Sustentada, Marília, no meu braço;
Ali descansarei a quente sesta,
Dormindo um leve sono em teu regaço:
Enquanto a luta jogam os Pastores,
E emparelhados correm nas campinas,
Toucarei teus cabelos de boninas,
Nos troncos gravarei os teus louvores.
Graças, Marília bela,
Graças à minha Estrela!
(GONZAGA, n/d, p. 2).

Nesse fragmento é nítida a descrição de um *locus amoenus*, ou seja, a construção de um espaço tranquilo, neste caso relacionado com a floresta, recurso típico das produções arcádicas. Essa imagem de brandura é reforçada pelos vocábulos “descansarei” e “leve sono”. Enquanto olha os Pastores correrem, o eu-lírico imagina-se deitado no colo de Marília, tocando seu cabelo, o qual é comparado a flores do campo: boninas. Dessa forma, a relação com a paisagem não cumpre apenas um postulado temático do arcadismo, mas representa, também, um ideal de vida, um espaço no qual constrói seus devaneios amorosos.

Essa análise precisa, entretanto, ser contextualizada dentro da obra como um todo e sua relação com as condições de produção. A passagem acima mencionada é parte da obra *Marília de Dirceu*, escrita por Tomás Antônio Gonzaga em três momentos distintos da vida do autor. A primeira parte, que reúne 33 liras, foi publicada em 1792, em Lisboa. A segunda parte, com 38 liras, foi divulgada em 1799. E a terceira e última parte, com 9 liras e 13 sonetos, foi lançada em 1812.

Para Antônio Candido, essa obra é uma “aventura humana e artística”. Com essa declaração, o crítico reconhece a força das experiências vividas pelo poeta na elaboração de suas Liras, visto que para ele “em nossa literatura é dos maiores poetas... Com ele (Antônio Gonzaga) a pesquisa neoclássica da natureza alcança a expressão mais humana e artisticamente mais pura” (Candido, 2017, p. 125). Esse parecer é primordial para ampliar o olhar acerca do movimento árcade, o qual contribuiu para a cristalização de uma estética arcádica predominantemente construída por imagens dos pastores em meio a uma paisagem estática, em constante harmonia, reforçando a representação da Natureza como cenário.

Percebendo em Tomás Gonzaga uma composição poética viva e autêntica, o aludido estudioso da literatura considera *Marília de Dirceu* uma das “experiências poéticas mais sentidas da nossa língua” devido ao seu tom de espontaneidade e de singularidade da natureza. Esse caráter de originalidade é mais destacado ao ser comparada a *Glaura*, de Silva Alvarenga, a qual é marcada por um estilo estilizado e despersonalizado. (CANDIDO, 2017, p. 118). Isso porque, segundo Candido, Gonzaga difere da tradição impessoal do

arcadismo ao incorporar suas vivências como objeto que mescla-se no plano literário. (Ibidem, p. 227)

Em razão disso, a temática pastoral somada à constituição de sua subjetividade, Gonzaga “ia ficando cada vez menos o pastor Dirceu, cada vez mais o poeta Tomás Antônio Gonzaga, lançando dos jardins da Arcádia a sua forte alma sobre a posteridade” (CANDIDO, 2017, p. 130). Visto por esse prisma, tal abordagem abre para a possibilidade de evidenciar o quanto a Natureza dos pastores tornava-se cada vez mais um cenário e pano de fundo que tinha como objeto promover a harmonização do sujeito com o ambiente no qual está inserido. Para isso, a perspectiva concentra-se no deslocamento do homem da cidade para o campo em busca de tranquilidade, de simplicidade e de equilíbrio, aspectos que só encontraria em meio a Natureza.

Sobre o assunto, Coutinho aponta que

Regressando ao seu “estado natural”, que é o que sinceramente se desejava, o homem reintegrar-se-ia na Natureza, e assim estaria livre de todos os morbos mentais, morais, passionais da vida urbana “civilizada”, reconquistando plenamente a sua pureza ingênita e sua existência natural, plena de felicidades. (COUTINHO, 1986b, p. 217)

Entretanto, esse retorno ao espaço natural requer um olhar mais atento na historiografia brasileira, visto que obras como *Cartas Chilenas*, de Tomás Antônio Gonzaga, revela uma continuidade da temática satírica presente em Gregório de Matos, deixando em evidencia imagens da vida urbana que ficaram ofuscadas pelas imagens da natureza dos pastores.

Composta por treze cartas, escritas em versos decassílabos, *Cartas Chilenas* é construída, no primeiro momento anonimamente, por meio de pseudônimos: Critilo (Tomás Antônio Gonzaga) escreve de Santiago do Chile para seu amigo Doroteu (Claudio Manuel da Costa), na Espanha, com o objetivo de criticar o governo de Fanfarrão Minésio.

A imagem do governado é apresentada no início da primeira carta:

CARTA Iª
Em que se descreve a entrada que fez Fanfarrão em Chile.
Amigo Doroteu, prezado amigo,
Abre os olhos, boceja, estende os braços
E limpa, das pestanas carregadas,
O pegajoso humor, que o sono ajunta.
Critilo, o teu Critilo é quem te chama;

Ergue a cabeça da engomada fronha
Acorda, se ouvir queres coisas raras.
Que coisas, (tu dirás), que coisas podes
Contar que valham tanto, quanto vale
Dormir a noite fria em mole cama,
Quando salta a saraiva nos telhados
E quando o sudoeste e outros ventos
Movem dos troncos os frondosos ramos?
É doce esse descanso, não te nego.
(GONZAGA, 2006, p. 36)

Em paralelo, tem-se a imagem construída na epístola a Critilo, na qual Doroteu diz

Vejo ó Critilo, do Chileno Chefe
Tão bem pintada a história nos
teus versos, Que não sei decidi
qual seja a copia,
Qual seja o original. Dentro em
minha alma Que diversas paixões,
que afetos vários
A um tempo se sujeitam! Gelo e
tremo, Umas vezes de horror, de
mágoa e susto; Outras vezes do
riso apenas posso
Resistir aos impulsos. Igualmente
Me sinto vacilar entre os combates
Da raiva e do prazer. Mas ah! que
disse!
Eu retrato a expressão, nem me
subcrevo
Ao sufrágio daquele, que assim
pensa
Alheio da razão, que me
surpreende.
Trata-se aqui da humanidade aflita;
Exige a natureza os seus deveres:
Nem da mofa, ou riso pode a ideia
Jamais nutrir-se, enquanto aos
olhos nossos/ Se propõe do teu
Chefe a infame história.
(GONZAGA, 2006, p. 27)⁵

⁵ A inserção das Cartas Chilenas deu-se no sentido de questionar a artificialidade dos pastores na produção do Arcadismo no Brasil colônia, destacando na voz de Gonzaga presente nas cartas e na epístola a Critilo a permanência do espaço urbano e a foco na natureza humana.

2.4- Imagens da Nacionalização da natureza

A construção de uma nacionalidade brasileira foi estabelecida em conformidade com os ideais de liberdade, inovação e originalidade subjacentes na Revolução Francesa, movimento de extrema relevância para a discussão do papel da natureza no romantismo brasileiro. Por esse viés, pode-se dizer que o olhar romântico acerca da relação do Homem com a Natureza dá-se a partir do abandono do desejo de explicação e de compreensão dos fenômenos naturais por meio de uma atitude abstrata, estática e universal. Para Candido (2017, p. 341), “o romantismo surge como momento de negação; porque visava a redefinir não só a atitude poética, mas o próprio lugar do homem no mundo e na sociedade”.

Esse espírito de negação das influências estrangeiras, tanto política quanto estética, encontra-se no primeiro ensaio sobre a necessidade de repensar nossa produção estética, escrito por Gonçalves de Magalhães, considerado o pai do romantismo. Em seu *Discurso da História da Literatura Brasileira*, Magalhães consolidou a pertinência de trazer à tona o questionamento da origem de uma literatura que não nasceu em seu país. Dentre as suas principais indagações está se o Brasil continha elementos que pudessem inspirar a imaginação dos poetas. O desenvolvimento de suas discussões aponta que essa é apenas uma pergunta retórica, já que a sua defesa vai ao encontro dos poetas buscarem em nossa natureza sua grande inspiração.

Entretanto, o crítico e poeta aponta a dificuldade de se pensar a origem da literatura brasileira, devido aos escassos documentos que versavam sobre o assunto na época, quase sempre esbarrando em textos escritos por estrangeiros que se restringiam a mostrar um panorama da produção poética aos estrangeiros. É, portanto, diante deste cenário que a sua proposta surge como uma possibilidade de “restaurar as ruínas e reparar os erros dos passados séculos” (MAGALHÃES, 1994).

Tendo escrito esse ensaio em território francês, Magalhães (1994) inspirado pelos debates surgidos com a revolução, adverte: “oh Brasil, no meio do geral movimento, tu não deves ficar imóvel e tranquilo como o colono sem ambição e sem esperanças; repetidas imitações embrutecem”. Desse modo,

aponta uma indispensável constatação para os novos passos que produções estéticas deviriam atentar-se:

se até hoje a nossa Poesia não oferece um caráter inteiramente novo e particular, é que os poetas, dominados pelo preceitos, atados pela imitação dos antigos não tiveram bastante força para despojarem-se do jugo dessas leis, as mais das vezes arbitrárias. (MAGALHÃES, 1994, s/n)

Sendo assim, restringidos pelo ideal de imitação dos clássicos, os poetas brasileiros, até então, não tinham percebido, na visão de Magalhães, a força que as “simples imagens que uma natureza virgem com tanta profusão lhe oferecia”. Vale destacar que essa força exaltada em seu ensaio crítico não encontra-se com a mesma intensidade em sua obra, o que revela a falta de simetria entre as discussões sobre literatura e a própria produção de uma mesma época, apontando os equívocos na construção de um História da Literatura alicerçada pelo aspecto meramente cronológico.

O descompasso entre a crítica e a estética do referido escritor torna ainda mais paradoxal seu alerta de que “em poesia requer-se mais que tudo invenção, gênio e novidade” (MAGALHÃES, 1994, s/n). Subjaz dessa premissa o premente debate a respeito da nova concepção de sujeito que emergia com as conquistas da Revolução Francesa, principalmente no que toca sobre a liberdade e o surgimento da figura do escritor. Assim, é mister reforçar que a ênfase do romantismo recaiu sobre os impactos que esse escritor, agora dotado de autonomia, estabeleceu com o seu meio e como esse elo refletiu na singularização da nossa nação.

Como componente ímpar presente no romantismo brasileiro, a natureza e o índio ganharam a cena e receberam mais atenção dos novos poetas. Nesse estilo de época, a natureza deixa de cumprir uma função de cenário, pano de fundo das representações poéticas e passa a ser expressa como projeção do estado de espírito do eu lírico, pois ele projeta tanto o que sente na natureza quanto o que a natureza suscita nele, incorporando-a em seus textos. Esse vínculo íntimo do sujeito com seu espaço natural tinha como objetivo superar o triste sentimento recordado por Gonçalves de Magalhães dos primeiros habitantes em nosso território, “em que o brasileiro, como lançado em uma terra estrangeira, duvidoso em seu próprio país vagava, sem que dizer pudesse: isto é meu, neste lugar nasci” (MAGALHÃES, 1994, s/n).

Nesse sentido, pensar a natureza no romantismo é buscar o que nela há de singular, marcas que foram apagadas pelo passado estético o qual foi consolidado “apenas sendo o reflexo da civilização de outro povo”. Tendo como alvo a busca pela particularidade, a individualidade do artista foi tomando forma e a análise da obra literária foi instaurada a partir de um processo interpretativo que valorizava o artista, desconstruindo, no que tange a natureza, uma visão estática e relacionando-a cada vez mais com suas ações e seu estado de alma.

Assim, o sujeito romântico não apenas contempla o meio natural, mas estabelece com ele um diálogo que expressa suas emoções e sentimentos mais íntimos, fazendo com que a representação da natureza fosse marcada por uma característica primordial: a dinamicidade. Portanto, há um processo de intercomunicação entre a natureza exterior com a natureza interior do artista.

Esse entrelaçamento pode ser observado em “Leito de folhas verdes”, de Gonçalves Dias, no qual a passagem do tempo é marcada pela relação com os elementos da natureza:

LEITO DE FOLHAS VERDES

Por que tardas, Jatir, que tanto a custo
À voz do meu amor moves teus passos?
Da noite a viração, movendo as folhas,
Já nos cimos do bosque rumoreja.

Eu sob a copa da mangueira altiva
Nosso leito gentil cobri zelosa
Com mimoso tapiz de folhas brandas,
Onde o frouxo luar brinca entre flores.

Do tamarindo a flor abriu-se, há pouco,
Já solta o bogari mais doce aroma!
Como prece de amor, como estas preces,
No silêncio da noite o bosque exala.

Brilha a lua no céu, brilham estrelas,
Correm perfumes no correr da brisa,
A cujo influxo mágico respira-se
Um quebranto de amor, melhor que a vida!

A flor que desabrocha ao romper d'alva
Um só giro do sol, não mais, vegeta:
Eu sou aquela flor que espero ainda
Doce raio do sol que me dê vida.

Sejam vales ou montes, lago ou terra,
Onde quer que tu vás, ou dia ou noite,

Vai seguindo após ti meu pensamento;
Outro amor nunca tive: és meu, sou tua!

Meus olhos outros olhos nunca viram,
Não sentiram meus lábios outros lábios,
Nem outras mãos, Jatir, que não as tuas
A arazóia na cinta me apertaram.

Do tamarindo a flor jaz entreaberta,
Já solta o bogari mais doce aroma
Também meu coração, como estas flores,
Melhor perfume ao pé da noite exala!

Não me escutas, Jatir! nem tardo acodes
À voz do meu amor, que em vão te chama!
Tupã! lá rompe o sol! do leite inútil
A brisa da manhã sacuda as folhas!⁶

Composto por nove estrofes, o poema acima descreve a espera do eu-lírico por Jatir, seu amado. Comparando-se a uma flor que precisa do sol para viver, o eu-lírico, representado pela figura feminina, também necessita do amor de Jatir para desabrochar.

O poema inicia com a descrição da noite, momento em que o eu-lírico ao preparar o leite construído com as folhas brandas da mangueira expõe seus sentimentos inspirados pelas imagens do luar e das estrelas. A descrição da espera durante a noite está presente nas quatro primeiras estrofes, visto que na quinta estrofe percebe-se o amanhecer que desponta e, portanto, as últimas quatro estrofes revelam o romper do sol e a desilusão da não chegada de Jatir; desilusão concretizada ao final do poema com a brisa da manhã desfazendo o leite de amor preparado com as folhas.

Antônio Candido (2017) denomina “Leito de folhas verdes” como poesia da mais altas do nosso lirismo, obra-prima com surpreendente densidade, exemplo da singularidade de Gonçalves Dias dentro do movimento romântico. Para o crítico, “a partir dos *Primeiros Cantos*, o que antes era tema - saudade, melancolia, natureza, índio - se tornou experiência, nova e fascinante, graças a superioridade da inspiração e dos recursos formais” (CANDIDO, 2017, p. 403).

Sobre o poema já mencionado, Candido (ibidem, p. 411) disserta que “os arranjos dos vocábulos, a sua posição recíproca, dão origem a magia em que

⁶ Disponível em: < <https://www.escritas.org/pt/t/11439/leito-de-folhas-verdes>>. Acesso em: 11 Maio. 2019.

reconhecemos, sem conseguir defini-la, a presença constante da poesia, cujos fulcros são a angústia da índia à espera do amado e o imperceptível fluir, ao longo das nove estrofes, do tempo em que se inscreve a expectativa”.

Em relação à questão temporal, destacam-se os verbos que expressam movimento: mover, correr, ir, girar etc. Candido (ibidem, p. 412), ao analisar a questão temporal, afirma que “a flor do tamarindo, aberta há pouco, indica as primeiras horas da noite; o jaz entreaberta denota fato consumado, e dessa diferença decorre o sentimento de fuga do tempo, que vai dispersando, primeiro o perfume das flores, em seguida o do próprio coração”.

A contagem do tempo, portanto, dá-se a partir da relação com o espaço físico do bosque, cheio de tamarindos em floração, mangueiras e aromáticos bogaris, os quais são complementados pelo céu iluminado, pela lua e pelas estrelas, bem como pelas brisas noturnas. Sendo assim, há, no poema, uma relação de correspondência entre a descrição exterior, concreta e objetiva e a expressão subjetiva do eu-lírico.

Essa confluência entre natureza e sentimento provocou uma mudança de paradigma nas imagens da natureza na poesia, visto que pretendeu contrapor-se ao artificialismo da natureza clássica e de exaltação da mitologia grega. Além disso, os românticos buscavam substituir a paisagem europeia em favor de uma natureza brasileira, criticando as regras clássicas, tanto das estéticas quanto da temática, e destacando a liberdade de expressão. Essa crítica ao clássico também é apontada por Magalhães e pode ser direcionada não só aos escritores, mas também aos leitores que:

porventura vós, que consumistes vossa mocidade no estudo dos clássicos latinos ou gregos, vós que ledes Voltaire, Racine, Camões ou Filinto e não cessais de admirá-los muita vezes mais por imitação que por própria crítica, apreciáis vós as belezas naturais de um Santa Rita Durão, de um Basílio da Gama, de um Caldas? (MAGALHÃES, 1994).

A preocupação em dar destaque às belezas naturais também permeou a abordagem de alguns escritores europeus ao discutir a Literatura Brasileira. Garret, em *Bosquejo da História da poesia e língua portuguesa*, de 1826, “lamenta que os brasileiros não dessem o devido lugar na sua produção a natureza brasileira”, visto que “a educação europeia apagou-lhes o espírito

nacional. Essa visão partia do pressuposto que o “caráter nacional de uma literatura decorria da influência da natureza, da paisagem”. Sendo assim, por esse viés, o espírito nacional, nos primeiros passos da literatura brasileira, se confundia com a Natureza (COUTINHO, 1986c, p. 323).

Imbuídos por esse espírito, a crítica e a produção artística pós-independência “passaram a defender a necessidade de incorporar a natureza exterior brasileira à criação literária em ordem a torná-la genuinamente brasileira” (Ibidem). Assim, o poeta identifica-se com a natureza, vive no seu seio, ama-a, descreve-a em verdadeiro êxtase, procura fundir-se com ela, com a sua solidão e melancolia”. Em outras palavras, os poetas “para ser originais, deviam incorporar a natureza, isto é, a paisagem, o mar, as árvores, as montanhas, o céu, os astros, o campo, a floresta, o luar, tudo isso como locais de refúgio e sonho, ou objeto de culto e contemplações”. O poeta deixa, então, como preocupação, a reprodução do exterior e passa a ver a Natureza como o espaço onde encontra correlação com suas sensações.

Nas palavras de Antônio Candido

altera-se o conceito de natureza. Em vez de ser, como para os neoclássicos, um princípio uma expressão do encadeamento das coisas, apreendido pela razão humana, que era um de seus aspectos, torna-se cada vez mais, para os românticos, o mundo, o cosmos, a natureza física cheia de graça e imprecisão, frente a qual se antepõe um homem desligado, cujo destino vai de encontro ao seu mistério. (CANDIDO, 2017, p. 342)

Assim, a razão deixa de ser o meio de expressar os fenômenos naturais e o foco passa a ser as emoções, visto que para os românticos os sentimentos não são separados da natureza, por isso também estão sujeitos às leis da natureza. Essas leis, porém, não são mais pensadas como finalidade, mas sim como necessidade intrínseca ao seu funcionamento, tendo Deus como guia de todos os acontecimentos naturais.

Nas primeiras reflexões sobre a literatura brasileira, Gonçalves de Magalhaes aponta a religião como a base da “moralidade poética, que empluma as asas ao gênio, que o abala e o fortifica”. Diante dessa dimensão da religião, o crítico adverte que se os primeiros poetas brasileiros meditassem sobre a reprodução clássica destruíam a sublimidade de sua religião, “certo que logo teriam abandonado esta Poesia estrangeira”, considerando que o estrangeirismo

paralisava o gênio e os cegava na contemplação de uma natureza grandiosa, reduzindo-os afinal a meros imitadores”.

Nesse sentido, a compreensão do olhar romântico no que diz respeito a natureza requer o reconhecimento da importância da religiosidade nessa corrente de pensamento. O homem, como parte da natureza, a enxerga como criação da natureza divina, portanto, deve ele aceitar e até mesmo reconhecer o mistério das leis naturais como parte integrante. No caso, se a Natureza carrega mistérios em sua constituição, o homem, ao ser criado sua imagem e semelhança, também é constituído por elementos e atitudes visíveis e por elementos ocultos.

Seguindo essa linha de pensamento, o homem não se situa na natureza, mas perante ela, e o seu destino é concebido como um elemento fora de um conjunto. Desse modo, o ser humano transcende ao mundo físico, encontra-se em um espaço no qual Natureza e divino por vezes se confundem, por isso as atitudes dos homens oscilam entre adoração e temor diante das forças naturais. Além disso, envolto por um ideal cristão, a natureza romântica também é percebida, por vezes, como Mãe Terra. Nessa perspectiva, a natureza encontra-se, também, diante de uma atitude tanto de admiração quanto de temor.

A cosmovisão cristã colocou o homem como elemento privilegiado da criação divina, uma vez que foi criado “à imagem e semelhança de Deus”, destacando-se entre os outros seres. Porém, mesmo diante da centralidade de suas ações, nos deparamos com representações que desvela o temor perante os fenômenos da natureza, como no poema “Tempestade”, de Gonçalves Dias. A natureza neste poeta apresenta-se, por vezes, com sua linguagem própria, fugindo do domínio total do homem:

[...]

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

Deixando a palhoça singela,

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

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

Essas estrofes mostram o ponto alto da tempestade. O tom inicial do poema é calmo e, gradativamente, vai mostrando a violência da natureza por meio da tempestade descrita, e ao final retoma-se o tom calmo, sendo que da tempestade ficou a gota de orvalho caindo de uma folha. No ponto alto da tempestade, como na segunda estrofe acima, a vaidade de grandeza, o sentido de superioridade do homem logo é desmitificado, em função dos estragos causados pela forte chuva “os fastígios sem dó, visto que em breves momentos tudo pode tornar-se pó.

Sendo espelho das sensações humanas, a natureza é envolta por um ar de ambiguidade, característica essa também presente na construção do sujeito. Segundo Bachelard (2003), “ocultamo-nos sob superfícies, sob aparências, sob máscaras, mas não somos ocultos apenas para os outros, somos ocultos para nós mesmos”. Entende-se: o papel da natureza na construção da identidade nacional surge como possibilidade de desvelamento, tanto do sujeito quanto do seu entorno.

Em relação a representação da natureza humana no romantismo tem-se em I-Juca Pirama o principal símbolo:

No meio das tabas de amenos verdores,
Cercadas de troncos - cobertos de flores,
Alteiam-se os tetos d'altiva nação;
São muitos seus filhos, nos ânimos fortes,
Temíveis na guerra, que em densas coortes
Assombram das matas a imensa extensão.

São rudos, severos, sedentos de glória,
Já prélios incitam, já cantam vitória,
Já meigos atendem à voz do cantor:
São todos Timbiras, guerreiros valentes!
Seu nome lá voa na boca das gentes,
Condão de prodígios, de glória e terror!

As tribos vizinhas, sem forças, sem brio,
As armas quebrando, lançando-as ao rio,
O incenso aspiraram dos seus maracás:
Medrosos das guerras que os fortes acendem,
Custosos tributos ignavos lá rendem,
Aos duros guerreiros sujeitos na paz.

No centro da taba se estende um terreiro,
Onde ora se aduna o concílio guerreiro
Da tribo senhora, das tribos servis:
Os velhos sentados praticam d'outrora,
E os moços inquietos, que a festa enamora,
Derramam-se em torno dum índio infeliz.

Quem é? - ninguém sabe: seu nome é ignoto,
Sua tribo não diz: - de um povo remoto
Descende por certo - dum povo gentil;
Assim lá na Grécia ao escravo insulano
Tornavam distinto do vil muçulmano
As linhas corretas do nobre perfil.

(DIAS, 2016, p. 11)

O sentimento de mistério foi alimentado em grande parte do Romantismo pela imagem de um país composto por florestas e mares sem fim, aspectos que retomam a exuberância da natureza retratada pelo olhar de Pero Vaz de Caminha. Porém, diferente do Quinhentismo e do Arcadismo que destacavam a aparência externa da natureza, o Romantismo buscava romper com a relação da natureza como conceito e como paisagem e passa a vê-la como uma experiência que religa o homem ao sagrado.

Sobre a relação da natureza com o sagrado Mircea Eliade diz que

A experiência de uma Natureza radicalmente dessacralizada é uma descoberta recente, acessível apenas a uma minoria das sociedades modernas, sobretudo aos homens de ciência. Para o resto das pessoas, a Natureza apresenta ainda um —encanto, um —mistério, uma —majestade, onde se podem decifrar os traços dos antigos valores religiosos. Não há homem moderno, seja qual for o grau de sua irreligiosidade, que não seja sensível aos —encantos da Natureza. (ELIADE, 1992, p. 75).

Essa conexão com o mistério pode ser observada na originalidade de Gonçalves Dias, tanto quando está retratando a Natureza ou quando está criando sua imagem do índio, esse muito fortemente marcado pela religiosidade nesse período. Ao analisar a produção do poeta mencionado, Afrânio Coutinho observa que

viajasse pelo rio Negro ou residisse em Paris, ou em Coimbra, ou em Dresden, o índio residia dentro dele; em seu sentimento, na sua imaginação poética. Não lhe vinha de torna-viagem, como para outros indianistas do seu tempo, que o antecederam ou sucederam; estava-lhe no corpo, alimentava-lhe a personalidade. (COUTINHO, 1986c, p. 77)

Ainda acrescenta que “o seu índio seria o índio mesmo, e não o índio de cartão postal” era o índio que havia nele. O crítico literário, entretanto, destaca a importância do reconhecimento de que as poesias de Gonçalves Dias não apresentam uma unidade de pensamento devido ao fato de serem escritas em momentos e lugares distintos, registrando suas impressões momentâneas.

No prólogo do livro *Primeiros Cantos*, o próprio poeta expõe que

com a vida isolada que vivo, gosto de afastar os olhos de sobre a nossa arena política para ler em minha alma, reduzindo a linguagem harmoniosa e cadente de pensamento que me vem de improviso, e as ideias que em mim desperta a vista de uma paisagem ou do oceano- o aspecto enfim da natureza (COUTINHO, 1986c, p. 80)

2.5- A última quimera

É consenso que a produção poética de Manoel de Barros rompe com a fronteira nítida entre o biológico, o social e o individual, bem como amplia os conceitos dicotomizados sobre a natureza e sobre o homem. Entretanto, faz-se necessário destacar que essa visão orgânica da natureza presente no poeta mato-grossense dialoga com a poética de Augusto dos Anjos, principalmente no que tange ao tema do baixo excluído da tradição poética.

Seguindo esse viés, é possível aproximar a natureza em Barros com o olhar indisciplinado de Augusto dos Anjos cuja poética foi, por muitos críticos, analisada a partir das formulações do cientificismo do século XIX, no qual predominava a ideia de objetividade e impessoalidade da observação. Elevada a uma marca de prestígio, o universo literário não ficou aos parâmetros da

cientificidade, afirmação que pode ser comprovada na leitura de produções pertencentes ao Naturalismo, marcado por construções ficcionais que incorporam os parâmetros científicos tanto na tessitura do texto poético quanto em sua análise.

Esse paradigma é crucial para uma compreensão diacrônica do nexo entre a natureza e o homem, considerando que as características da primeira serão utilizadas para explicar o comportamento do segundo. Inserido em um momento histórico saturado das idealizações românticas e elevado pela denúncia social presente, o Naturalismo trouxe à tona a degradação do ser humano e de suas ações. Entretanto, esse posicionamento não está restrito ao estilo literário conhecido como Naturalismo, visto que a cientificidade como temática encontrou ressonâncias em outras vozes posteriores ao período marcada pela história da literatura.

Sendo assim, entre o final do século XIX e começo do século XX emerge a voz do poeta da última quimera divergindo ao artificialismo da linguagem e ao predomínio da razão como modo de ver e ser no mundo. Reforçando a decadência social e subjetiva iniciada no Realismo-Naturalismo, a produção poética de Augusto dos Anjos traz significativas contribuições para se pensar a complexidade do pensamento do século XIX, período apontado como o ápice da visão mecanicista. Destacado como crucial para o entendimento da produção cientificista em nossas letras, o poeta do “Eu” imprime em sua escrita uma singularidade que impossibilita reduzirmos sua produção a uma mera representação do conhecimento científico:

A árvore da serra

— As árvores, meu filho, não têm alma!
E esta árvore me serve de empecilho...
É preciso cortá-la, pois, meu filho,
Para que eu tenha uma velhice calma!

— Meu pai, por que sua ira não se acalma?!
Não vê que em tudo existe o mesmo brilho?!
Deus pôs almas nos cedros... no junquilha...
Esta árvore, meu pai, possui minh'alma! ...

— Disse — e ajoelhou-se, numa rogativa:
«Não mate a árvore, pai, para que eu viva!»
E quando a árvore, olhando a pátria serra,

Caiu aos golpes do machado bronco,

O moço triste se abraçou com o tronco
E nunca mais se levantou da terra!⁷

O diálogo entre o pai e o filho (passado-presente) revela outros modos de conceber o mundo, uma vez que o impasse entre suas concepções rompe com reflexão habitual da época, marcada pela visão dicotômica entre objetivo e subjetivo. Precisamos (re)descobrir em nossos olhos civilizados aquele olhar insubmisso; e é a partir dessa insubmissão do filho (presente) que notamos a complexidade da palavra poética de Augusto dos Anjos.

A composição do poema dá-se a partir do clamor do eu-lírico diante da destruição de uma árvore, o brilho está em tudo que existe, revelando um olhar que visa a suprimir a separação, incompreendida por ele, entre corpo e alma. Além disso, é relevante destacar que não há na voz que relata o episódio a perspectiva de defesa ao meio ambiente. Assim, para o menino não há separação entre o universo vegetal e animal, propiciando o desejo de identificação e pertencimento com a árvore destruída, pois para o sujeito lírico não era uma simples árvore, era uma alma que se foi e da qual dependia sua própria vida.

No plano formal predomina uma estrutura dividida entre a contraposição dos valores do pai com os valores do moço triste; tristeza constituída a partir da consciência da impossibilidade de união entre o material e o espírito. O contraste vai perdendo força na medida em que o leitor se depara com uma temática voltada para a ideia de integração entre o humano e o vegetal, automaticamente entre o sujeito e a natureza. Assim, percebe-se que a dualidade na estrutura aparece como estratégia crítica, a qual não é notada por meio de uma leitura desatenta e que busca pela exclusão de uma das perspectivas.

Sobre a recepção crítica da obra de Augusto dos Anjos, Lúcia Helena (1984, p. 27) mostra, em *A Cosmo-Agonia de Augusto dos Anjos*, que a análise de sua poesia “tem sido um permanente desafio, ameaçado pela determinação do contexto, pois a maior parte dos estudos que compõem o corpus crítico é formada por apreensões de natureza subjetiva e apologética”. O aspecto psicológico é, portanto, bastante solicitado como meio de embasar a

⁷ Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/augusto.html#arvore>>. Acesso em: 10 fev. 2015.

compreensão de sua escrita. Esse viés está presente na leitura crítica do poema mencionado, no qual se busca uma relação do Junquilha com o amor não concretizado do poeta, vinculando a luta do poder presente ao longo do poema com a autoridade do pai acerca da desaprovação do enlace amoroso, relacionando, assim, a árvore com a mulher.

Longe de negar as possíveis relações biográficas no processo interpretativo do referido poema, minha observação dá-se em outra direção. Meu olhar sobre a “A árvore da serra” pretende ressaltar a luta entre o discurso cristalizado da racionalidade percebido na concepção do pai e o discurso da necessidade de inserção da subjetividade. Nesse sentido, razão e emoção não são colocados como aspectos excludentes, mas sim em interação, visto que o sentimentalismo do filho adquire forma por intermédio da razão e vice-versa, ressaltando, com isso, uma crítica a divisão entre o mundo objetivo e o mundo subjetivo exaltada pelo cientificismo do século XIX.

Sobre a relação entre a poesia de Augusto dos Anjos com o cientificismo da época, a estudiosa Lucia Helena traz contribuições importantes, expondo uma série de argumentos que a tradição crítica atribuiu ao poeta. Segundo ela, “ao aproximar-se de “Eu”, a crítica foi insensível ao movimento precursor que a obra desencadeava e, submetendo-a a uma leitura cujos parâmetros eram estabelecidos pelo consenso e pelo passado, subverteu-lhe o texto” (HELENA, 1984, p. 23). Portanto, as inovações que foram apontadas como percussoras do modernismo, apontada Lúcia Helena, foram tratadas apenas como elementos exóticos.

De acordo com a análise de Helena (1984, p. 23), “não há como negar, no “Eu”, a configuração de alguns procedimentos caracterizadores da transformação poética desencadeada pelo Modernismo”. Alguns dos elementos apontados pela pesquisadora são fundamentais para a leitura do poema acima mencionado:

- 1- O desvincular da palavra poética de seu compromisso com o conceito estratificado de “belo”.
 - 2- A presença marcante da terra.
 - 3- O adotar de uma opção nitidamente crítica.
 - 4- A utilização de recursos impressionistas (subjetividade do observador).
- (HELENA, 1983, p. 23)

Associado ao primeiro componente, encontra-se a discussões sobre o vocabulário e a temática exposta por Augusto dos Anjos, os quais foram usados como argumento para desqualificar o valor estético de seus versos. Comumente lido a partir da comparação entre neoparnasianismo e simbolismo, sua força criadora e sua subjetividade foi ofuscada pelo rigor da crítica literária na conceituação de belo até então, postura que colocou o “Eu” como representação presa ao universo científico do século XIX.

Aprofundando-se nessa questão lexical, a investigadora já mencionada aponta que “o vocabulário científico apontado no *Eu* apenas seria científico no texto de Haeckel e Spencer”. Ainda acrescenta que “não temos uma palavra ou um vocabulário ou um repertório lexical de proveniência científica. Não é a ciência, nem o repertório do positivismo ou determinismo ou do evolucionismo que ali se torna exclusiva presença”, mas sim “a ciência é que tinha sido transviada pelo grande talento do poeta” (HELENA, 1984, p. 22).

Possuído de uma linguagem que esfacela uma tradição crítica controladora, tanto na forma quanto na temática, a voz do referido poeta exterioriza a ruína do pensamento dicotômico e a fragilidade do método científico como parâmetro para a construção e para a leitura do texto literário. Imerso em um mundo no qual a natureza e o ser humano foram reduzidos à condição de objetos, a poética de Augusto dos Anjos apresenta-se como um convite para repensarmos a relação do homem com o mundo. Assim, percebe-se em seus versos um movimento de resgate da força originária da natureza e também da palavra poética.

É por esse ângulo que lerei a “Árvore da serra”, na tentativa afastar a poesia de Augusto dos Anjos dos determinismos sociológicos e psicológicos, ressaltando a noção de uma Natureza natural que permeia sua obra, de uma Unidade entre homem e natureza que não exclui, mas que revela a complexidade e a dinamicidade dessa relação. É essa amplitude que dificultou a tradição crítica da inserção do poeta em um estilo de época, ocupando, então, um lugar de transição.

Feito as devidas ressalvas e contextualização do poeta na historiografia literária, retomo o poema e percebo que o primeiro introduz a noção da racionalidade que prioriza o material: — “As árvores, meu filho, não têm alma! /E esta árvore me serve de empecilho...”. Sendo assim, o obstáculo causado pela

árvore, mencionado pelo pai, é a incorporação da subjetividade vista no vegetal pelo filho, posto que matar essa presença é a única forma percebida pelo patriarca de garantir uma velhice tranquila. Ou seja, a velhice aqui pode ser relacionada com a permanência do discurso dominador da razão, o qual entraria em conflito se a noção do filho fosse valorizada.

O drama desenrola-se, portanto, a partir da Razão personificada na figura do pai, paralelo ao questionamento do filho: “Meu pai, por que sua ira não se acalma?! /Não vê que em tudo existe o mesmo brilho?!”. Essa pergunta demonstra a incompreensão do sujeito poético em relação a dificuldade do pai perceber e respeitar as singularidades percebidas na natureza. O contraste entre o cedro e o junquilha simboliza bem essa ampliação do olhar que vê brilho tanto na imponência do cedro quanto na simplicidade do junquilha. O cedro é um importante símbolo cristão, ligado ao poder, a resistência, sendo comumente encontrado ao alto da montanha; já o junquilha, por vezes inserido a família do narciso, simboliza os desejos mais íntimos, aspecto que no caso do poema pode simbolizar a individualidade do sujeito que é ofuscada pela imponência do cedro.

Ao final, percebemos que a súplica do filho não repercutiu na ação do pai, o qual golpeou a árvore com um machado e o menino se abraçou ao tronco e nunca mais se levantou.

Caiu aos golpes do machado bronco,
O moço triste se abraçou com o tronco
E nunca mais se levantou da terra!

Em uma primeira leitura pode-se pensar na derrota do filho, porém se nos atentarmos ao fato de que não há a menção da retirada da raiz dessa árvore, percebe-se a abertura para novo renascimento ao final do poema, possibilidade de retomada futura do olhar integrador entre matéria e espírito. O não conformismo do menino indica a resistência de seu olhar e de sua luta contra a racionalidade, não se juntando a atitude do pai. Portanto, o verso “e nunca mais se levantou da terra” pode ser lido como sobrevivência do eu e a fissura que sua voz provocou no reinado da razão do século XIX. Em outras palavras, ainda hoje encontramos a voz do menino, por isso nunca mais levantou da terra.

Em vista disso, o poema explicita uma visão dicotômica existente ao longo da história tanto da filosofia quanto da historiografia literária. Para Gonçalves

(2006, p. 10), portanto, o desenvolvimento da filosofia da natureza ao longo de sua história “parece oscilar entre duas tendências opostas: uma que pensa a natureza como divina, animada, ou como um imenso organismo vivo, e outra que a concebe como uma grande máquina, secularizada e desprovida de alma”.

Augusto dos Anjos nos contempla com um poema que reflete sobre esse imenso organismo vivo:

Psicologia de um vencido

Eu, filho do carbono e do amoníaco,
Monstro de escuridão e rutilância,
Sofro, desde a epigênese da infância,
A influência má dos signos do zodíaco.

Profundissimamente hipocondríaco,
Este ambiente me causa repugnância...
Sobe-me à boca uma ânsia análoga à ânsia
Que se escapa da boca de um cardíaco.

Já o verme — este operário das ruínas —
Que o sangue podre das carnificinas
Come, e à vida em geral declara guerra,

Anda a espreitar meus olhos para roê-los,
E há-de deixar-me apenas os cabelos,
Na frialdade inorgânica da terra!
(ANJOS, 1982, p.35)

Ao lado da primeira tendência encontram-se os idealistas, vitalistas e os românticos que incorporam aos seres inanimados um organismo; enquanto na segunda tendência deparamo-nos com os atomistas, racionalistas que pensam a natureza como máquina sem vida, cujo movimento é sempre estabelecido por fatores exteriores. Avesso a esse jogo de exclusão, percebe-se na poesia de Augusto dos Anjos uma visão de que a ciência, aqui podendo ser substituída por razão, não está restrita ao exterior, ao campo experimental, mas sim a uma via de reflexão para tomada de consciência do lugar do sujeito na natureza. Por esse caminho, os elementos relacionados ao mundo científico na produção de Augusto dos Anjos, especialmente o vocabulário, não pode ser entendido como mera representação do momento histórico, e sim como um modo de aprofundamento no conhecimento do “Eu”.

2.6- Imagens de um Brasil Moderno

Segundo Carmem Lúcia Figueiredo, em “Intelectual, paisagem e literatura: brasilidade sob tensão” (2006), os olhos indagadores dos intelectuais brasileiros, nas primeiras décadas do século XX, suscitaram indagações acerca da imagem do fascínio e da beleza da paisagem. Ao nomear os pensadores dessa época como “escavadores de tradições”, a estudiosa aponta que esses “retiraram da paisagem as camadas de mitos, lembranças e lugares comuns e descobriram fragmentos de rios, montanhas, árvores e pássaros, formadores do sentido de brasilidade que, longe de ser ameno, revela-se sob tensão” (FIGUEIREDO, 2006, s/n).

Sendo assim, as imagens representativas de um Brasil moderno devem ser analisadas sob a perspectiva do crescimento econômico, da ideia de progresso, das inovações tecnológicas e, principalmente, sob o anseio de (re) descobrimento do Brasil proposto pelos escritores modernistas, aspecto que viabilizou a retomada da nossa história. No cenário literário, esse resgate do passado tem, em grande medida, o olhar crítico em relação ao período romântico, momento no qual foi construída a primeira ideia de nacionalidade em nosso país. Entretanto, vale realçar que as relações que o modernismo estabeleceu com esse momento histórico não deve ser pensado apenas como de oposição, dado que a sua complexidade por vezes nos releva um movimento de complementariedade e afirmação de alguns valores românticos.

Posto isto, é imperioso a apreciação dos pressupostos modernistas como a busca por ruptura, a inovação e o rompimento com o passado sob um viés menos taxativo e coerente, pois alguns escritores reviram e apontaram algum ar de ingenuidade nesse processo, postura que não nega as reais conquistas estéticas, culturais e políticas desse movimento. Assim, em sua busca por romper com o passado, a escrita literária produzida no modernismo nasceu sob o signo da reconstrução da nossa identidade nacional.

Entretanto, diante dessa reconfiguração, Carmem Lúcia adverte que

não se pode ler o modernismo como um bloco unívoco de ideias e interesses: a intenção de apresentar a brasilidade original, pela paisagem, une e afasta os diferentes grupos do movimento de 1922. O que, com certeza, os aproxima é o conflito do intelectual diante das novas formas de expressão do conhecimento e a complexa especificidade cultural brasileira. E, quanto à apreensão da natureza, recomenda Oswald de Andrade aos

pintores, a necessidade de captar a contradição antigo e moderno, os expressivos tipos de vida trágica e opulenta que compõem o cenário brasileiro. (FIGUEIREDO, 2006, s/n)

Retomar o nacional como pauta deu-se devido às mudanças trazidas pela Revolução Industrial, o crescimento desordenado dos centros urbanos, a consolidação do capitalismo e, principalmente, os princípios da Globalização. Diante desse painel social e político, os modernistas também trouxeram discussões sobre o papel do leitor na interpretação da obra de arte, o qual deixa de ser apenas um receptor, e passa a assumir a posição de um sujeito que recria as imagens, posto que sua posição interfere na produção de significados de uma obra. Essa ação ativa do leitor colocou em suspenso o conceito de arte academicista, pautada por valores clássicos. Além disso, o conceito clássico também construiu papéis e valores pré-definidos para e pelos críticos, tornando-os agentes legitimadores da definição do que seja arte.

Esse desmoronamento das fronteiras entre arte e não arte foi um importante êxito dos modernistas, caminho aberto pelas vanguardas europeias, as quais ampliaram igualmente as temáticas possíveis de uma obra. A multiplicidade temática propiciou o descentramento também do olhar, atitude que abriu possibilidade de conciliar o universal e o particular, o velho e o novo nas principais representações desse período, mesclando a oralidade e a linguagem erudita, o espaço mítico e o histórico, a inserção das lendas e do folclore etc.

Em outras palavras, pode-se dizer que os questionamentos levantados pelos modernistas nos fazem compreender que apesar da persistência de alguns valores eurocêntricos na história da literatura e na crítica literária, o conceito de literatura é dinâmico, o qual nem sempre caminha para uma concepção linear e sempre condizente com a atualidade. Mario de Andrade, em seu “Prefácio Interessantíssimo”, expõe sua discordância com esse fio contínuo das discussões acerca da modernidade ao confessar ser um passadista e negar o título que lhe foi atribuído de futurista por Oswald de Andrade. Segundo o poeta, “ninguém pode se libertar duma só vez das teorias-avós que bebeu; e o autor deste livro seria hipócrita se pretendesse representar orientação moderna que ainda não compreende bem” (ANDRADE, 2016, p. 5).

Com essas palavras, Mario de Andrade chama a atenção acerca da constante ideia de ruptura e inovação exaltada nos primeiros momentos do

modernismo. Sinaliza aos seus leitores a presença de uma tendência intelectualista em sua obra *Pauliceia Desvairada*, presença que, em sua opinião, não diminui nem desqualifica sua obra como moderna, visto que para ele

Escrever arte moderna não significa jamais representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Se estas palavras frequentam-me o livro não é porque pense com elas escrever moderno, mas porque sendo meu livro moderno, elas têm nele sua razão de ser. (ANDRADE, 2016, p. 10)

Sendo assim, o moderno enquanto qualitativo não está nas palavras, mas sim na forma como se expressa a experiência poética. Em vista disso, o autor de *Macunaíma* diz ser os modernistas “primitivos duma era nova”⁸, o que rompe com a fronteira entre universal e regional, sendo essa última característica que, por vezes, desqualifica ou aponta uma obra como não sendo moderna. Fazendo uma autocrítica, Mario de Andrade afirma que “a extrema-esquerda em que nos colocamos não permite meio-termo”, constatação feita ao perceber que a crítica aprisionou a diversidade de escritores dessa época a uma escola coletiva, que ora eram exaltados como gênios ora tachados de bestas.

Com o intuito de refutar a criação de uma escola, com regras pré-estabelecidas, que em sua visão significava “imbecilidade de muitos para a vaidade de um só”, Andrade diz que se há uma escola que os definiria, essa escola deveria ser nomeada de “Farolismo” (ANDRADE, 2016, p. 19), visto que o atributo unificador entre os escritores modernos era o desejo de “alumiar”. A partir desta significação, a arte moderna surge como uma abertura em busca de novos caminhos e novos olhares sem excluir, portanto, a reflexão sobre o passado.

Esse pensamento é fulcral para o entendimento dos textos literários produzidos no Brasil, uma vez que nosso país é marcado pela crescente desigualdade, apresentando imensas contradições culturais e políticas no que diz respeito ao processo de modernização. Tal reflexão dá-se para perceber as peculiaridades de apropriação do moderno em um território ainda marcado pelo atraso social e cultural, inclusive associado a formação de um público leitor.

⁸ Essa discussão é de grande relevância para a compreensão da ideia de Vanguarda primitiva presente em Manoel de Barros.

Além disso, a proposta antropofágica e as rupturas suscitadas na e para a arte moderna traz uma mudança de perspectiva importante para a reflexão acerca da função do homem diante da natureza, visto que insere a discussão do lugar do Outro na construção da nossa identidade. Nesse sentido, não é raro os exemplos em que há um processo de transformação identitária dos personagens durante a narrativa modernista, como *em Macunaíma*, de Oswald de Andrade e *Cobra Norato*, de Raul Bopp.

Ao revisitar Bopp, que se adequaria ao recorte de gênero dessa tese, percebe-se que o sentido de transformação presente no personagem e sua relação com o sobrenatural revela as mudanças na produção artística moderna, mas também deixa implícito algumas contradições ainda presentes desde o romantismo, no que diz respeito ao distanciamento entre expressão e linguagem. Sendo assim, observa-se que o aspecto, como a metamorfose, visto em tempos distintos e sob aportes teóricos diversificados, assumem diferentes conotações.

Raul Bopp mostrou-se encantado e desafiado pela floresta amazônica desde o primeiro contato. A geografia desse espaço, para ele, parecia não ter fim e carregava consigo vozes indecifradas. Não demorou muito para que a *abundância* de terras e de águas, os mistérios dos causos e dos seres fantásticos desse lugar comesçassem a fazer parte de seu imaginário poético. O espanto foi tanto que se pode ver, no prefácio da obra, a afirmação de que a Amazônia foi, para Bopp, o espaço de antítese e síntese de sua existência, além de ter aguçado a sua percepção da realidade brasileira.

A personagem empreende sua viagem pelas ilhas decotadas, com seu chão de lama, seu sapo beijudo e seus rios afogados. Passeio esse que está estruturalmente construído em 33 cantos, nos quais relatam a viagem imaginária de um sujeito que estrangula a Cobra Grande da lenda com uma fita no pescoço e se enfia em sua pele com o intuito de adentrar na floresta amazônica. O personagem aponta esse espaço como “uma geografia em construção”, um lugar “espantado mal-acabado” e o compara com uma “goela pobre”; traços que apresenta a ausência de familiaridade do sujeito com esse ambiente natural (BOPP, 2009).

Por isso, em poucas páginas de leitura já me vem um questionamento: estou acompanhando um personagem que se enfiou na pele de seda elástica e saiu pela floresta; se o corpo é da cobra, de quem é a voz? Essa indagação fez-

me retomar o mito amazônico da Cobra Grande para que seja possível compreender melhor a releitura de Bopp e suas comparações.

De acordo com Cascudo (2002, p. 292), o personagem Norato ou Honorato é parte integrante de um mito pertencente ao rico folclore amazônico, no qual se incluem várias lendas. Na versão mais conhecida, tem-se que uma mulher indígena foi engravidada por uma Boiúna (uma espécie de boto) ao tomar banho no rio Cachoeri, gerando dois filhos: Honorato e Maria Caninana. Incentivada por um pajé, a mãe joga as duas pobres crianças à margem do rio Tocantins onde elas foram encantadas, transformando-se em cobras. Maria Caninana era má e provocava naufrágios. Por outro lado, Honorato era bom e viu-se obrigado a matar a irmã. Como penitência, passou a transformar-se, à noite, num rapaz bonito e sedutor, deixando a sua pele à margem do rio. Reza a lenda que um soldado do Tocantins libertou Honorato do feitiço pingando leite na boca da cobra e sangrando a sua cabeça. A partir de então, nunca mais se transformou em uma serpente.

Bopp reaviva a serpente, estrangula-a e toma seu lugar. Com essa atitude mantém o essencial da lenda: o processo de transformação. Porém, faz algumas adaptações, como a inserção de uma personagem como a filha da rainha Luiza, atributo que aponta para o contato com o europeu, analisado aqui sob o olhar da antropofagia. Há também, além do contato entre indígena e europeu, uma possibilidade de releitura na relação entre humano e não-humano.

O autor de *Cobra Norato* participou diretamente das discussões do modernismo e chegou a afirmar, em vários momentos, que essa obra é uma representação direta do movimento antropofágico. Para Bopp, o modernismo apontou para um processo de independência cultural na construção da nossa identidade. Conforme suas palavras

A reação modernista de 1922 desviou-se das formas habituais de expressão. Aproveitou alguns fragmentos folclóricos, com o uso de falas rurais. Desencadeou uma forte reação contra o mau gosto. Destruiu inutilidades. Mas os seus dividendos nas letras e nas artes eram ainda muito reduzidos. Não haviam trazido um pensamento novo, capaz de condensar as preocupações do momento. (...) Em resumo: o principal mérito da agitação de 1922 foi acordar o Brasil de um estado de estagnação. (BOPP, 1977, p. 36-37)

Inserida nesse contexto, a concepção antropofágica, concebida por Oswald de Andrade, ganha fôlego e respaldo na representação artística de Bopp, pois para o escritor

a Antropofagia apontou os seus rumos: Debaixo de um Brasil de fisionomia externa, havia um outro Brasil de enlaces profundos, ainda incógnito, por descobrir. O movimento, portanto, seria de descida às fontes genuínas, ainda puras, para captar germes de renovação; retomar esse Brasil sub-jacente (...) e procurar alcançar uma síntese cultural própria, com maior densidade de consciência nacional. (BOPP, 1966, p. 64).

Palavras como “fontes”, “germes”, “incógnito”, “puras” expõe o espírito de renovação proposto pela antropofagia, pois como afirma Oswald de Andrade (1976), “é preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte”. Nesse processo, é preciso ir “contra Vieira”, “contra Goethe”, “contra o índio de tocheiro”, “contra as verdades dos povos missionários”, “contra as ideias objetivadas” e estabelecer a nossa consciência nacional a partir dos nossos valores e aspectos, como a Revolução Caraíba, a alegria e, inclusive, a cobra grande.

Identificado com a ideia de “devorar” modernista, Bopp construiu um personagem que assimila e que incorpora um sujeito que não volta da viagem e manifesta seu desejo de permanecer nas terras do Sem-fim. O processo de metamorfose aparece, portanto, como uma metáfora da construção da identidade brasileira, a qual precisava incorporar suas origens mais primitivas. Dessas origens, Bopp (2009) aponta “a pulsação da terra”, o predomínio do *silêncio*, um espaço sem fundo, os horizontes elásticos, uma “paisagem encharcada” e construída a partir de uma “engenharia silenciosa”.

As páginas são permeadas de crenças, mistérios, fantasias que dizem respeito à cultura amazônica. Percorrer a floresta na pele de uma cobra amazonense em busca da Rainha Luzia representa, de certo modo, o casamento com uma cultura brasileira desgarrada dos modelos europeus, como acontecia no romantismo. Essa atitude mostra a importância da tentativa modernista, pois como destaca o estudioso Viveiros de Castro (2007, p. 168), “a antropofagia foi a única contribuição realmente anti-colonialista que geramos”.

A antropofagia manifesta, então, para Oswald de Andrade, uma nova forma de apropriação do Outro; surge como um conceito que “nos une

socialmente, economicamente e filosoficamente; única lei do mundo”. Nessa união, é preciso priorizar “o indivíduo que é vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas” (ANDRADE, 1976).

Esse rompimento com o índio romantizado, com o passado colonial é recorrente nas leituras críticas da proposta antropofágica. A antropofagia modernista, além de juntar o progresso tecnológico da cidade de São Paulo com a valorização das origens indígenas, expressa o desejo de descolonizar a cultura, a busca de um ponto de vista descentrado que corresponderia ao mesmo tempo, a uma renovação estética e ideológica.

O progresso tecnológico é expresso sutilmente em *Cobra Norato* (2009), a partir de vocábulos como “soldando”, “apitos”, “fabricam”, “andaimos”, “maria-fumaça”. A decisão, portanto, de permanecer na floresta é uma decisão de resistência a esse processo colonizador tanto em relação à industrialização quanto em relação à construção da identidade. No entanto, entre o objetivo composicional da obra e a sua concretização há algumas questões a serem questionadas.

O personagem assume a forma de uma cobra para que possa percorrer o mundo desconhecido. A estratégia parece condizer com um ideal de despir-se do olhar civilizatório, o que ao ser analisado sob outro olhar apresenta-se como contraditório. O corpo muda, mas o olhar acerca do outro permanece distante da forma adquirida.

Essa distância fica evidente no diálogo entre Norato e o Tatu-de-bunda-seca:

-Lá vai indo um navio, compadre!” (...).
- Escuta, compadre / O que se vê não é navio É a Cobra Grande
-Mas o casco de prata? As velas embojadas de vento?
Aquilo é a Cobra Grande
Quando começa a lua cheia ela aparece
Vem buscar moça que ainda não conheceu homem.
(BOPP, 2009, p. 47-48)

Apesar de estar no corpo da cobra, seu ponto de vista ainda é eurocêntrico e centralizado no homem, o que fica evidente na análise que faz da paisagem e das situações descritas. Não que isso seja um problema na obra, visto que pode ser analisado como um artifício crítico, porém a dificuldade da mudança de olhar é fundamental para compreensão dos impasses presentes em

obras que visam adotar o ponto de vista de uma cultura não eurocêntrica. E é justamente essa diferença que quero irei destacar na produção de Manoel de Barros, o qual constrói uma poética de comunhão entre o reino humano e os outros reinos não-humanos.

A comunhão, para o poeta, é a ausência de “comparamentos”:

[...] Cresci brincando no chão, entre formigas. De uma/ infância livre e sem comparamentos. Eu tinha mais/ comunhão com as coisas do que comparação [...].
(BARROS, 2015, p. 15).

Desse modo, nota-se que a visão comungante distancia-se da visão de “comparamento”⁹, predominante na tradição, com propósito de ultrapassar a hierarquia construída entre o homem e os outros seres, diferença que legitimou a dominação da natureza. Com essa atitude, Manoel de Barros não quer abandonar a forma humana, mas sim afastar-se do posicionamento racional que centraliza e legitima a visão do homem como superior: “Ocupo novas partes de mim com as palavras” (BARROS apud Muller, 2010, p. 84).

São nessas novas partes que encontramos a singularidade de Barros, visto que nelas encontramos a voz dos “inutensílios” poéticos e a exaltação dos seres e das coisas desimportantes para uma sociedade pautada no consumo:

[...] Então o poeta poderia transmitir o seu adoecimento às coisas, ou às palavras que nomeiam essas coisas e que as movimentam. Falo daquele desregramento a que se referiu Rimbaud e que ilumina as nossas loucuras. E que perverte os textos até os limites mais frídicos da palavra. Penso que os subtextos e os intertextos resultam de uma perversão sensorial. A um poeta, habitar certos antros, faz frutos. E produz ambiguidades. Então, quando se transfigura alguma artista, ele se desnatura, desreina de natureza, e consegue ser apenas uma pedra (que apenas consiste e não existe) e aí o artista se coisificou.
(BARROS apud MULLER, 2010, p. 59)

Para o poeta, essas perversões e essas ambiguidades produzem uma fermentação que corrompem os limites do homem. Assim, a transformação não está em apenas assumir a forma de um não-humano, mas sim na desconstrução de uma linguagem que limita a visão, uma visão que perdeu a capacidade de

⁹ Esse poema será analisado mais detalhadamente no próximo capítulo.

admirar-se diariamente e, mais ainda, uma visão petrificada pelos clichês. Por isso, para Barros o tema de sua poesia é ele mesmo:

Até que seria bom estar no mundo só fazendo parte da paisagem, que nem uma pedra no morro. Mas a gente não é apenas aspecto. Não somos uma coisa com ninguém dentro. Nossa essência precisa de ser exercida. E a gente exerce a essência como quando cria a solidão, como quando abre o amor. Se através da linguagem de nossa poesia a gente conseguir se expor, o mundo refletirá em nossas palavras.
(BARROS apud MULLER, 2010, p. 22).

Portanto, partirei para o capítulo seguinte em busca do sujeito e do universo construído nas palavras de Manoel de Barros.

CAPÍTULO III: OLHARES DA NATUREZA ONDE TUDO SE COMPLETA

3.1- O sonhador da natureza: breve revisão crítica

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

Segundo Octavio Paz (2012, p. 201), “os poetas não têm biografia. Sua obra é sua biografia. Seguindo essa direção, Manoel de Barros sempre expressou sua vontade de ser (re)conhecido a partir do seu sujeito letral, o qual tenta escapar dos conceitos lógicos/racionais e passa a ser construído por meio de imagens, metáforas, sinestésias, etc. Esse esforço em fugir do biografismo faz-me lembrar as palavras de Paz (2012, p. 80): “a verdadeira história do homem é a de suas imagens”, por isso a importância de “compreender o poeta através da poesia, e não a poesia, através do poeta”.

Em entrevista a André Luís, ao ser questionado qual o tema de sua poesia, o poeta responde: “O tema da minha poesia sou eu e eu sou pantaneiro. Então, não é que eu descreva o Pantanal, não sou disso, nem de narrar nada”. Essa ressalva é válida na medida em que o espaço geográfico do pantanal, local onde o poeta passou grande parte de sua vida, é constantemente evocado para explicar seus versos.

Desse modo, ao trazer dados biográficos do poeta, bem como as discussões históricas e sociais acerca da tem para minhas análises, o farei no sentido proposto por Alfredo Bosi, para o qual

Contextualizar o poema não é simplesmente datá-lo: é inserir as suas imagens e pensamentos em uma trama já em si mesma multidimensional; uma trama em que o eu lírico vive ora experiências novas, ora lembranças da infância, ora valores tradicionais, ora anseios de mudança, ora suspensão desoladora de crenças e esperanças. (BOSI, 2000, p. 13)

Agraciado com inúmeros prêmios, Manoel Wenceslau Leite de Barros, falecido em 2014, deixou uma vasta produção, elegendo como material poético seres e objetos considerados inúteis e invisíveis para uma sociedade marcada pelo consumo. Nascido no Beco da Marinha, localizado no estado brasileiro de Mato Grosso, em 19 de dezembro de 1916, mudou-se para Corumbá, no vizinho

estado de Mato Grosso do Sul, ainda pequeno em decorrência do objetivo de seu pai, João Venceslau Barros, de fundar uma fazenda em terras pantaneiras, onde viveu uma infância em contato com um universo natural peculiar.

Estreou na cena literária, em 1937, com o livro *Poemas concebidos sem pecado*, e sua produção seguiu um fluxo contínuo até 2011, quando publicou o seu último livro *Escritos em verbal de ave*. Sendo a natureza pantaneira recorrente na construção de suas imagens, nota-se uma leitura superficial sobre esse aspecto nas primeiras leituras críticas sobre a obra do poeta mato-grossense. As primeiras abordagens acerca da presença do espaço natural pantaneiro esteve presa, por muito tempo, a uma crítica redutora de regionalismo e de apreciações simplistas, o que contribuiu para criar uma imagem do poeta como um homem do campo.

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

O reconhecimento do artista pelo público em geral e pela crítica literária deu-se apenas a partir da década de 1980, 40 anos após a sua primeira publicação, momento em que já havia publicado mais de 6 livros. Percebe-se, nas primeiras apreciações de sua obra, o predomínio de reportagens, entrevistas, resenhas e homenagens, visto que esses trabalhos preliminares cumpriram a função de divulgação.

Não é possível deixar de mencionar que a consagração de sua obra tenha sido em uma fase na qual suas obras apresentam um aparente amadurecimento estético¹⁰. Suas primeiras obras parecem revelar um lugar-comum da poética modernista de desconstrução da tradição romântica, elegendo personagens como Cabeludinho, Dona Emília, Nanhá, Zezinho-margens-plácidas, Maria-pelego-preto, Dona Maria, Mariquinha-besouro, Ignácio Rubafo, Polina, Cláudio, Sabastião, Raphael, Antoninha-me-leve etc, os quais colocam em choque a

¹⁰ Não quero com isso desqualificar esteticamente as primeiras obras do poeta, mas sim ressaltar que uma transformação nítida na forma e na matéria poética concretizada a partir dos anos de 1980, porém já pode ser notada a partir de *Compêndio para uso dos pássaros*, publicado em 1960.

contraposição entre o mundo da cidade, momento presente do sujeito poético, e a lembrança do mundo natural.

Esses personagens parecem cumprir uma função de reatar os laços com a memória coletiva vivida no Pantanal, aos quais, ao serem evocados no espaço da cidade, estabelecem uma ligação entre passado e presente. O retorno ao mundo vivido fez-me recordar das discussões de Gaston Bachelard, em *Devaneio poético*, publicado no Brasil em 1988: “É preciso viver, por vezes é muito bom viver com a criança que fomos. Isso nos dá consciência de raiz” (BACHELARD, 1988, p. 20). Pode-se perceber que a consciência de raiz é uma chave de compreensão da produção poética de Barros, o qual nos faz encaminhar para o encantamento das coisas, já que a palavra poética, para ele, não se prende a causalidades temporais ou as ordenações racionais. Essa “deslógica” em sua poética é, sem dúvida, a questão mais destacada nos trabalhos sobre sua obra.

Em um espaço dedicado a construir um retrato do poeta e da recepção de sua obra, parece-me válido abrir um espaço para expor a visão elaborada pelo próprio sujeito:

Manoel por Manoel

Eu tenho um ermo enorme dentro do olho. Por motivo do ermo não fui um menino peralta. Agora tenho saudade do que não fui. Acho que o que faço agora é o que não pude fazer na infância. Faço outro tipo de peraltagem. Quando era criança eu deveria pular muro do vizinho para catar goiaba. Mas não havia vizinho. Em vez de peraltagem eu fazia solidão. Brincava de fingir que pedra era lagarto. Que lata era navio. Que sabugo era um serzinho mal resolvido e igual a um filhote de gafanhoto. Cresci brincando no chão, entre formigas. De uma infância livre e sem comparamentos. Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação. Porque se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão: de um orvalho e sua aranha, de uma tarde e suas garças, de um pássaro e sua árvore. Então eu trago das minhas raízes crianceiras a visão comungante e oblíqua das coisas. Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina. É um paradoxo que ajuda a poesia e que eu falo sem pudor. Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela. Era o menino e os bichinhos. Era o menino e o sol. O menino e o rio. Era o menino e as árvores.
(BARROS, 2015, p.15)

A vivência de uma infância solitária desenvolveu sua visão voltada para o chão, fortalecendo a ideia de suas raízes e desenvolvendo uma visão “comungante e oblíqua das coisas”. A natureza, por esse ângulo, deixa de ser apenas uma temática em busca de conscientização do meio ambiente e mostra-se como componente vital na relação corporal do poeta com o exterior. Assim, a ausência de “compartamentos”, a recordação de suas “raízes crianceiras” liberta o olhar do poeta e oportuniza a desconstrução de imagens, solidificadas pela tradição, da natureza como espelho de um país e/ou de uma subjetividade.

Além disso, é significativo frisar que essas raízes extrapolam a conotação nostálgica e, sobretudo, idealizada da estética romântica. Nas peraltagens de Barros há a fixação de um olhar para um passado longínquo, muitas vezes inexistente: a “saudade do que não fui” (ibidem), expressa no poema, é uma abertura para a criação de novos modos de viver, e não a tentativa de regressar a infância gravada em um terminado momento. Mesmo que o predomínio seja de verbos no pretérito, tais como “fui”, “deveria”, “brincava”, “era” etc, o sujeito está presente na experiência criada, e não distante como nas lembranças em grande parte da poética romântica.

A relação do homem com a natureza sempre esteve presente em minha linha de pesquisa, direta ou indiretamente, iniciada em 2012, na graduação, o que resultou no Trabalho de Conclusão de Curso. A perspectiva foi ampliada na Dissertação de mestrado e, recentemente, no desenvolvimento desta tese. Porém, durante esses 6 anos imersa na produção poética de Barros, há um aspecto que sempre me intrigou nesse percurso: o uso indiscriminado entre natureza, paisagem e meio ambiente.

Nota-se um número significativo de trabalhos vinculados à preservação do meio ambiente, os quais usam os poemas de Manoel de Barros como pretexto para desenvolver a consciência das consequências do esgotamento dos recursos naturais. Nessa abordagem, a natureza é associada a uma imagem idealizada e exterior ao homem, intocada e que deve permanecer sem a presença da ação humana, ou seja, em seu estado original.

Muitos desses trabalhos, inclusive, são repetitivos; portanto, destacarei aqui aqueles que foram importantes para a reflexão sobre temática elegida—

corpus de pesquisa: a concepção de natureza subjacente na produção poética de Manoel de Barros e a ênfase do olhar para o ínfimo.

No que se refere à temática da natureza, destaco o trabalho de Suzel Domini dos Santos, intitulado *Manoel de Barros e a oficina de transferir a natureza*, defendido em 2013, na Universidade Estadual Paulista, campus São José do Rio Preto. Neste trabalho, a pesquisadora ressalta a personagem Bernardo da Mata como uma construção linguística que sintetiza a ideologia proposta de Barros da plena relação com a natureza. Em busca de ressaltar a comunhão perfeita e imediata com os seres e as coisas que compõem o espaço da Natureza, meu trabalho se distancia dessa abordagem na medida em que não busca enfatizar a harmonia, mas sim a ambivalência.

Em relação ao fazer poético, gostaria de destacar a dissertação de Ricardo Alexandre Rodrigues, intitulada *A poética da inutilidade: um passeio pela poesia de Manoel de Barros*, defendida em 2006, na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Com já destacada no título, o pesquisador propõe uma leitura da sociedade contemporânea pelo viés da (des) utilidade, dando prioridade para o conjunto residual da sociedade capitalista. O mérito do trabalho encontra-se no destaque dado à matéria sem prestígio na poética de um sujeito inserido em uma sociedade imediatista e pragmática.

Sendo assim, a inserção do poeta no sistema literário, especialmente nas histórias da literatura, não segue um consenso. Enquanto alguns historiadores o inserem nas tendências contemporâneas, outros o colocam no modernismo. Seguindo a segunda posição, Alexei Bueno, em sua *Uma história da poesia brasileira* (2007), defende ser a poesia de Manoel de Barros

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

É imersa nesse olhar em busca do ínfimo, destacado por Bueno, que adentrarei nas análises dos poemas com o intuito de destacar a concepção de natureza como uma experiência que religa o homem ao mundo natural, sem deixar de incorporar o paradoxo e as tensões.

3.2- A natureza do ínfimo

As coisas não querem ser mais vistas por pessoas/razoáveis
Manoel de Barros

O pensamento Ocidental privilegiou um modelo de olhar dicotômico, no qual há uma separação entre natureza-objeto e homem-sujeito. Esse ponto de vista ora privilegia o objeto ora o sujeito, operando em um movimento de constante desequilíbrio, o que facilitou a ascensão de projetos científicos e de produções literárias pautadas no controle e na dominação da natureza, postura que tem por objetivo frear o dinamismo do real.

A abordagem platônica animou o processo dicotômico entre consciência e a coisa, entre sujeito e objeto, além de abandonar a observação da natureza, visto que para Platão, o mundo, com sua variedade de fenômenos, nada mais era do que o reflexo ilimitado de formas fixas e imutáveis. Assim, no plano da forma ideal, a essência existe independentemente de qualquer objeto do mundo real e mutável da experiência sensível. A cisão provocada por esse pensamento inclui nas discussões filosóficas posteriores o desafio de pensar “como passar do sensível ao pensado e do pensado ao sensível sem que haja domínio de um sobre o outro” (NOVAES, 1988, p.13).

Desse modo, nota-se que a percepção do ínfimo presente na poesia do poeta mato-grossense não é possível a partir dessa perspectiva excludente, impossibilitando o leitor entrar em contato com o devir de sua poesia e com a valorização das tensões. Por isso, é preciso trilhar outro(s) caminho(s)¹¹ para contemplar o movimento da natureza em Barros, um caminho que pensa nossa identidade a partir da semelhança ou da busca por uma síntese, mas sim a partir do enaltecimento da diferença e do instante poético.

O reconhecimento do Outro é, portanto, um traço importante na constituição do olhar manifesto na poesia de Barros. A direção do olhar do poeta vai ao encontro das miudezas presentes no mundo natural, como as lesmas, os sapos, as rãs, os caracóis, as formigas etc, deixando em destaque os seres e as

¹¹ Os pré-socráticos ajudaram-me a ampliar o olhar sobre a poesia de Manoel de Barros, pois os pressupostos desses pensadores foram inseridos como um campo teórico que possibilita outras formas de pensar a relação do homem com seu meio.

coisas desprezadas pelo mundo mecanizado, aspecto que fez a sua obra ser considerada como o “apogeu do chão”:

Aprendo com abelhas do que com aeroplanos.
É um olhar para baixo que eu nasci tendo.
É um olhar para o ser menor, para o
insignificante que eu me criei tendo.
O ser que na sociedade é chutado como uma
barata – cresce de importância para o meu
olho.
Ainda não entendi por que herdei esse olhar
para baixo.
Sempre imagino que venha de ancestralidades
machucadas.
Fui criado no mato e aprendi a gostar das
coisinhas do chão –
Antes que das coisas celestiais.
Pessoas pertencidas de abandono me comovem:
tanto quanto as soberbas coisas ínfimas.
(BARROS, 2010, p. 361)

Apontada pela notoriedade dada a pequenez, sua poesia é marcada pela descentralização do olhar e pela crítica ao modelo imediatista consolidado pelo pensamento moderno, criando um universo poético no qual as suas personagens e as suas percepções são despojadas do desejo de dominação. O olhar para baixo, em constante contemplação para as “coisinhas do chão” favorece a percepção do ínfimo, o qual vai além das aparências, provoca novas lógicas de organização dos seres e da sua relação com o mundo.

A herança do “olhar para baixo”, “o olhar para o ser menor” é associado, no poema, as ancestralidades machucadas. Essa referência temporal coloca o sujeito poético, que aprende mais com as abelhas sobre o voo, em contraposição aos seres obcecados pela técnica e desencantados com o mundo mecanizado. Desse choque, é necessário (re)discutir a relação entre progresso e técnica, concepção que construiu a supervalorização das descobertas científicas e, automaticamente, criou a correlação do passado como sinônimo de atraso.

A relação que construímos com o tempo também está presente nas discussões propostas por Gaston Bachelard. O teórico afirma que a duração é baseada numa filosofia da ação, enquanto o instante numa filosofia do ato. A diferença é que na perspectiva da ação esta é “sempre um desenrolar contínuo que se situa entre a decisão e o objetivo”, ao passo que o ato “é antes de tudo uma decisão instantânea, e é essa decisão que encerra toda a carga de originalidade” (BACHELARD, 2010, p. 23-24). Nesse sentido, o caminhar para o

sujeito poético é antes de tudo um ato, pois o afasta de uma ideia de tempo físico, computado em consonância com o relógio.

Seguindo essas associações, o teórico Alfonso Bernadirelli (2007) traz o questionamento sobre estabelecer categorias valorativas entre cosmopolitismo, como sinônimo de arte moderna, e o provincianismo como arte não moderna. Contrapondo-se a esse pensamento, Berardinelli (2007, p. 60) arrisca dizer que “a poesia moderna é moderna na medida em que é cosmopolita, mas é poesia na medida em que é provinciana”. Ou seja, provinciana na medida em que sempre é possível percebermos seu lugar de enunciação, porém esse aspecto não a reduz porque é moderna na medida que as discussões por ela suscitada não se restringe a esse espaço.

A poesia moderna quer ser universal, atual, cosmopolita, abstrata, anti-histórica. Com essas características, a avaliação crítica da poesia moderna foge da ideia provinciana. No entanto, com a leitura do texto do crítico italiano percebemos que cosmopolitismo e provincianismo não são categorias estáticas e nem excludentes, portanto devemos analisá-las a partir de cada circunstância. No contexto de produção da obra de Manoel de Barros, inserido no momento de amadurecimento da poesia moderna, ainda percebe-se a ligação da escolha temática do poeta com a ideia de provinciana, muitas vezes relegando-o ao regionalismo de cor local.

Desse modo, um dos passos cruciais para ampliar o olhar e começar a ver as “coisinhas do chão” é compreender os sentidos de retorno ao primitivo presente na poesia de Barros, dissociando-o da ideia de atraso ou de fuga do tempo histórico presente. O primitivismo é um tempo no sentido de ser impossível de datar; nas palavras de Octavio Paz é um “tempo antes da história, mas não fora dela”. Sobre essa dialética, acrescenta: “Como toda criação humana, o poema é um produto histórico, filho de um tempo e de um lugar; mas também é algo que transcende o histórico e se situa em um tempo anterior a todo história, no princípio do princípio” (PAZ, 2012, p.53). Ainda acrescenta que

A poesia, portanto, realiza uma “operação alquímica” de colocar o homem “fora de si” para “regressar ao seu ser original” que possui, por meio d’aquela perpétuo “chegar a ser” uma familiaridade com todas as outras coisas: A poesia é metamorfose, mudança, operação alquímica, e por isso é limítrofe da magia, da religião e de outras tentativas para transformar o homem e fazer “deste” ou daquele “outro” que é ele mesmo. Astros, sapatos, lágrimas, locomotivas, salgueiros,

mulheres, dicionários, tudo é uma imensa família, tudo se comunica e se transforma sem cessar, um mesmo sangue corre por todas as formas e o homem ser por fim, seu desejo: ele mesmo. A poesia coloca o homem fora de si e, simultaneamente, o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si. O homem é sua imagem: ele mesmo e aquele outro. Através da frase que é ritmo, que é imagem, o homem – aquele perpétuo chegar a ser – é. A poesia é entrar no ser (PAZ, 2012, p. 119)

O princípio do princípio está vinculado a um tempo em que não havia a relação entre as palavras e as coisas, ou ainda, nomear não é condição de existência das coisas. Assim, percebe-se na poesia de Manoel de Barros uma proposta de retorno às próprias coisas. Entretanto, para que nossa visão faça esse percurso, é necessário despirmo-nos dos “traços acostumados” e “trazer para a voz um formato de pássaro”:

As lições de R. Q.

Aprendi com Rômulo Quiroga (um pintor boliviano):
A expressão reta não sonha.
Não use o traço acostumado.
A força de um artista vem de suas derrotas.
Só a alma atormentada pode trazer para a voz um
formato de pássaro.

Arte não tem pensa:
O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
É preciso transver o mundo.
Isto seja:
Deus deu a forma. Os artistas desformam.
É preciso desformar o mundo:
Tirar da natureza as naturalidades.
Fazer cavalo verde, por exemplo.
Fazer noiva camponesa voar – como em Chagall.

Agora é só puxar o alarme do silêncio que eu saio por
Aí a desformar.
Até já imaginei mulher de 7 peitos para fazer vaginação
comigo.
(BARROS, 2010, p. 349)

O poema “As lições de R. Q” abre a quarta parte do Livro sobre o Nada, publicado em 1996: intitulada “Os outros: o melhor de mim sou Eles”, na qual o sujeito poético coloca-se em diálogo com Outros que ao mirá-los contribuíram para formar sua identidade poética, os quais, muitas vezes, aparecem

assumindo uma postura peregrina. Nas lições aprendidas com Romulo Quiroga, percebe-se que os hábitos cristalizados nos impedem de sonhar e de “transver” o mundo, ação que exige o afastamento da “expressão reta”.

Antes do poema, há uma nota revelando o contato do poeta com a pintura do boliviano, apresentando-o como um ser “iluminado e obscuro”, o qual construía suas próprias tintas e que disse ao poeta: “minha cor é psíquica e minha forma incorporante”. É importante frisar que o início da nota diz “Um tempo antes de conhecer Picasso”, destacando que saberes técnicos legitimados por uma tradição, como a simultaneidades de visões, já fora encontrado na arte não canonizada.

A atitude de “desformar o mundo” atribuída ao artista, encaminha-nos para a ideia de que a poesia não é uma maneira de compreensão racional das coisas, mas sim uma forma de sentirmos, de sonharmos o mundo. Para isso, observa-se o uso de recursos morfológicos na tentativa de desmaterialização de conceitos pré-fixados, como os prefixos “des”(desformar), “re”(rever), “trans” (transver), exaltando o não-saber.

Em relação ao uso desse prefixo na obra de Barros, Souza afirma que este recurso gramatical assume a função de uma ideia de ação, pois “não se trata de uma ação de simplesmente negar, contrariar, privar ou afastar, mas de “transfazer”. “Des” é uma ação de transfazer as coisas, retirando delas as suas utilidades” (SOUZA, 2010, p. 71), dando ênfase ao despropósito, ao desnecessário e ao ilogismo.

Transver é, então, uma ação de afastamento da perspectiva do olhar empírico, do olhar que busca o referente e a associação entre o nome a coisa, e de buscar por um novo modo perceber o mundo ao nosso redor. Ao visitar uma Bienal, o poeta deixa uma declaração que amplia a compreensão do que seria essa ação de transver:

Na porta da Bienal eu parei e troquei. Troquei de olho. Botei meu Olho Parvo. Que é aquele olho com que eu vejo as coisas de arte. Aquele olho que tem um pouco de criança e de idiota. O sentido da idiotice ainda não é bem visto pelos mestres, mas ele ajuda no desentendimento. Meu olho parvo, quero ressalvar, ele vê as coisas desimportantes com melhor insensatez. (BARROS apud MULLER, 2010, p. 121).

O olho parvo é um olho capaz de enxergar atributos divergentes aos conceitos que o processo de industrialização criou em nosso imaginário, tais

como padronização, automatização, rapidez, eficiência, inovação, modernização, etc. Nesse sentido, Barros cria uma voz poética exaltando o “sentido da idiotice”, o “desentendimento” e a “insensatez”, predicados não reconhecidos pelos mestres das academias.

Seguindo essa abordagem de “deformar”, o prefixo “trans” é também associado com a concepção de “transfusão” com a natureza, comportamento que possibilita o sujeito lírico fingir que “pedra era lagarto”, “Que lata era navio”, etc. Outra lição acerca da necessidade de esquecer os saberes estabelecidos pelo pensamento racional para alcançar uma expressão artística singular, também vem de um pintor:

MIRÓ

Para atingir sua expressão fontana
Miró precisava de esquecer os traços e as doutrinas
que aprendera nos livros.
Desejava atingir a pureza de não saber mais nada.
Fazia um ritual para atingir essa pureza: ia ao fundo
do quintal à busca de uma árvore.
E ali, ao pé da árvore, enterrava de vez tudo aquilo
que havia aprendido nos livros.
Depois depositava sobre o enterro uma nobre
mijada florestal.
Sobre o enterro nasciam borboletas, restos de
insetos, cascas de cigarra etc.
A partir dos restos Miró iniciava a sua engenharia
de cores.
Muitas vezes chegava a iluminuras a partir de um
dejeto de mosca deixado na tela.
Sua expressão fontana se iniciava naquela mancha
escura.
O escuro o iluminava.
(BARROS, 2010, p. 385)

A expressão Fontana é um modo de retorno às fontes, lugar onde é possível encontrar com a pureza da língua, tempo no qual a valorização dos restos de insetos e das cascas de cigarra surgem do enterro do saber institucionalizado. É dos restos que Miró desenvolve seu saber sobre as cores, e sua expressão; por vezes, tem início com o dejeto de uma mosca deixado na tela. Seguindo essa postura, Manoel de Barros nutre em sua poesia o desejo de atribuir exuberância aos seres descartados, às coisas desimportantes e consideradas sem utilidade:

Venho de nobres que empobreceram.
Restou-me por fortuna a soberbia
Com esta doença de grandezas:
Hei de monumentar os insetos!
(Cristo monumentou a Humildade quando beijou os pés dos
seus
discípulos)
São Francisco monumentou as aves
Vieira, os peixes
Shakespeare, o Amor. A Dúvida, os tolos.
Charles Chaplin monumentou os vagabundos.
Com esta mania de grandeza:
Hei de monumentar as pobres coisas do chão mijadas de
orvalho.
(BARROS, 2010, p. 343).

A natureza revelada no poeta mato-grossense está no ínfimo das coisas e dos seres, “nas pobres coisas do chão mijadas de/orvalho”. Adalberto Muller (2010) afirma que a leitura mais atenta da poesia de Barros desmitifica essa imagem de “poeta das coisas simples”, pois para ele

É ingênua a ideia de que a Natureza é expressão da simplicidade, da beleza, do sublime, pois o feio e o monstruoso também fazem parte do mundo natural, tanto quanto do mundo humano. Tudo na natureza é complexo, desde que a vejamos de olhos bem abertos. Se elege coisas consideradas menores, ou sem valor, é para elevá-las à categoria do Sublime, tarefa que está longe de ser modesta. (MÜLLER, 2010, p. 23).

O próprio poeta reconhece, em algumas entrevistas, a ausência de modéstia em querer monumentar o cisco, o pobre diabo e dar grandezas às pobres coisas. Por isso, Barros usa as palavras, o seu fazer poético para trazer à tona seres e elementos invisíveis e silenciados em uma sociedade capitalista, pragmática e imediatista:

Uso a palavra para compor meus silêncios.
Não gosto das palavras
fatigadas de informar.
Dou mais respeito
às que vivem de barriga no chão
tipo água pedra sapo.
Entendo bem o sotaque das águas
Dou respeito às coisas desimportantes
e aos seres desimportantes.
Prezo insetos mais que aviões.
Prezo a velocidade
das tartarugas mais que a dos mísseis.
Tenho em mim um atraso de nascença.
Eu fui aparelhado
para gostar de passarinhos.

Tenho abundância de ser feliz por isso.
Meu quintal é maior do que o mundo.
Sou um apanhador de desperdícios:
Amo os restos
como as boas moscas.
Queria que a minha voz tivesse um formato
de canto.
Porque eu não sou da informática:
eu sou da invencionática.
Só uso a palavra para compor meus silêncios.
(BARROS, 2010, p. 47)

O poema “O apanhador de desperdícios” revela, em uma primeira leitura, a escolha do eu-lírico pelos elementos desprezados pela sociedade industrializada. Comparando-se a uma mosca, inseto que busca nos restos o alimento para sua sobrevivência, o sujeito poético também procura nas coisas desimportantes o seu modo de viver. As moscas também são reconhecidas pelo seu forte poder de adaptação em ambientes hostis, bem como o eu do poema sobrevive a um momento em que os aviões, a velocidade e os mísseis são mais valorizados do que os insetos, as tartarugas e os passarinhos.

Cansado das palavras “fatigadas de informar”, o sujeito busca uma linguagem que vive de barriga no chão, uma linguagem que o permitisse entender “o sotaque das águas” e transformasse sua voz em um formato de canto. Posicionando-se como pertencente à “invencionática”, o eu-lírico faz uso das palavras para compor seus silêncios, e não para informar ou descrever, o que possibilita expressar aquilo que está além da representação exterior.

A composição do silêncio torna-se viável devido ao fato de que “a voz da poesia encontra-se embaixo do falar porque a apreensão estética é mais profunda do que a apreensão instrumental do ser, que é a do “falar””. Contudo, “para escutar o silêncio do ser, o poeta tem que abandonar a fala alta, o falar da linguagem cotidiana, e baixar a voz até o ser” (CÍCERO, 2017, p. 59-60). A fala alta comunica, descreve e, para Barros, “quem descreve não é dono do assunto: quem inventa é” (MÜLLER, 2010, p. 21), por isso sua preferência pelo insólito das combinações morfológicas, sintáticas e semânticas.

Além disso, há uma relação entre o quintal e o mundo no poema, local onde, muitas vezes, acontece as peraltagens com a linguagem. Respondendo à indagação sobre o que é um quintal, Benedito Nunes (2010) afirma que

Quanto à extensão, variável ao extremo, o quintal é o terreno livre, que sobrou da construção da casa, em geral nos fundos,

em certos casos dos dois lados dela e adjacente à rua. Em parte utilitário, prolonga, a céu aberto, o interior da casa: tem o seu tanto de horta, o seu tanto de jardim e o seu tanto de pomar-podendo também funcionar como saguão ou pátio-sem nenhuma dessas funções, em conjunto ou isoladamente, recebe identidade, porque, também, abriga serviços que não caberiam no âmbito doméstico [...]. (NUNES, 2010, p. 57).

Assim, o quintal surge como o lugar de “achadouros”, espaço de liberdade para a construção dos “desobjetos”:

Achadouros

Acho que o quintal onde a gente brincou é maior do que a cidade. A gente só descobre isso depois de grande. A gente descobre que o tamanho das coisas há que ser medido pela intimidade que temos com as coisas. Há de ser como acontece com o amor. Assim, as pedrinhas do nosso quintal são sempre maiores do que as outras pedras do mundo. Justo pelo motivo da intimidade. Mas o que eu queria dizer sobre o nosso quintal é outra coisa. Aquilo que a negra Pombada, remanescente de escravos do Recife, nos contava. Pombada contava aos meninos de Corumbá sobre achadouros. Que eram buracos que os holandeses, na fuga apressada do Brasil, faziam nos seus quintais para esconder suas moedas de ouro, dentro de grandes baús de couro. Os baús ficavam cheios de moedas dentro daqueles buracos. Mas eu estava a pensar em achadouros de infâncias. Se a gente cavar um buraco ao pé da goiabeira do quintal, lá estará um guri ensaiando subir na goiabeira. Se a gente cavar um buraco a pé do galinheiro, lá estará um guri tentando agarrar no rabo de uma lagartixa. Sou hoje um caçador de achadouros de infância. Vou meio dementado e enxada às costas a cavar no meu quintal vestígios dos meninos que fomos. Hoje encontrei um baú cheio de punhetas. (BARROS, 2010, p. 151)

Uma leitura superficial colocaria esse posicionamento de maneira dicotômica e excludente entre o quintal e o mundo. Ao contrário, a produção poética de Manoel de Barros rompe com o pensamento que reproduz uma tendência a substituir a tensão, percebida nos jogos e nas imagens pueris, pela dicotomização. A atitude de resistência diante da dicotomia encontra-se, segundo Urge,

Já na crítica de Heráclito a seus contemporâneos e aos próprios mestres dos helenos, Homero e Hesíodo. Assim, a dualidade parece existir muito antes da ruptura socrática. Heráclito apontou um outro caminho, mas não é esse o caminho trilhado. De Sócrates a Platão, de Platão a Aristóteles, e destes as leituras

tomistas e agostinianas, o Ocidente trilha o caminho da ruptura.
(UNGER, 2000, p. 30)

Percebe-se, então, que o apagamento do devir, do movimento, do caos não é uma pauta que surge na contemporaneidade, visto que está presente na base da crítica filosófica em relação ao mito, o qual pautava-se por uma visão imagética e de não apagamento do mistério. Manoel de Barros adota a posição de reincorporação do mistério e do maravilhamento no modo como olhamos para o mundo, para as coisas e para nós mesmos, a partir do desenvolvimento de uma “visão fontana”, a qual abre-nos a possibilidade de vivenciar e de perceber o mundo de outra maneira:

Canção do ver

Por viver muitos anos dentro do mato
moda ave
O menino pegou um olhar de pássaro —
Contraíu visão fontana.
Por forma que ele enxergava as coisas
por igual
como os pássaros enxergam.
As coisas todas inominadas.
Água não era ainda a palavra água.
Pedra não era ainda a palavra pedra.
E tal.
As palavras eram livres de gramáticas e
podiam ficar em qualquer posição.
Por forma que o menino podia inaugurar.
Podia dar às pedras costumes de flor.
Podia dar ao canto formato de sol.
E, se quisesse caber em uma abelha, era
só abrir a palavra abelha e entrar dentro
dela.
Como se fosse infância da língua.
(BARROS, 2010 p. 425)

Ressaltando uma natureza baseada na fusão de sentidos, o poema que abre o livro *Poemas Rupestres*, publicado em 2004, apresenta o olhar direcionado a uma multiplicidade de sensações recorrentes na produção poética de Barros. Já no título percebe-se a sinestesia provocada pela audição representada pela “canção” e o sentido da visão representado pelo verbo “ver”, processo que vai sendo ampliado ao decorrer do poema por meio das múltiplas significações para o vocábulo “canção”. Mais conhecida pelo sentido de composição musical, essa palavra também faz referência a uma ave encontrada

na Amazônia brasileira, e ainda está relacionada ao nome atribuído a um poeta popular do estado de Pernambuco. Longe de ter que eleger uma definição, essa diversidade enriquece a leitura do poema, visto que os vários sentidos podem contribuir para riqueza do texto poético.

A pluralidade de sentidos confirma o caminho adotado nesta tese de que o ato de ver não se restringe a apenas uma relação físico-óptica com o mundo, por isso nossos olhos não adquirem apenas a função limitadora de receber a luz, menos ainda reduz a visão a um olhar estático. Segundo Didi-Huberman (2018, p. 41), “as noções de memória, montagem e dialética estão aí para indicar que as imagens não são imediatas, nem fáceis de compreender”.

Manoel de Barros discorre, em algumas entrevistas, sua opinião acerca da diferença entre ver e olhar (visão):

Aprendi que o artista não vê apenas. Ele tem visões. A visão vem acompanhada de loucuras, de coisinhas à toa, de fantasias, de peraltagens. Eu vejo pouco. Uso mais ter visões. Nas visões vêm as imagens, todas as transfigurações. O poeta humaniza as coisas, o tempo, o vento. As coisas, como estão no mundo, de tanto vê-las nos dão tédio. Temos que arrumar novos comportamentos para as coisas. E a visão nos socorre desse mesmal. (BARROS, 2008, s/n)

Em outra entrevista afirma:

Quem manda em poesia é visão. Nem ver é fundamental. O ver também é acessório. Quem manda é a visão. A visão vem completada de loucuras, fantasias e bobagens profundas. Foi a visão que achou jacintos crescendo em minhas palavras. Acho que os jacintos ainda crescem nas minhas palavras¹².

Nota-se que a visão revela uma dimensão para além do visível. A mesma visão que achou jacintos crescendo nas palavras de Manoel de Barros, também viu as coisas por igual, a palavra antes de ser associada e reduzida ao conceito: “quando água não era ainda a palavra água”, “a pedra não era ainda a palavra pedra”. A “visão fontana”, portanto, liberta as palavras de suas gramáticas, deixando o sujeito lírico livre para inaugurar novos sentidos, para propor novas articulações tanto para a linguagem quanto para os seres: “Visão é recurso da imaginação para dar às palavras novas liberdades? (BARROS, 2010, p. 459).

¹² Entrevista publicada no Jornal do Brasil em 16 de dezembro de 2006.

As imagens cristalizadas pelo ato de ver causa tédio, como mencionado na entrevista acima, por isso o desejo que arranjar novos comportamentos para as coisas, para sair do mesmal, como por exemplo “dar às pedras costumes de flor” e “ao canto formato de sol”. Em resumo, não é com o olho cotidiano, com o olho que ver em linha reta, com o olho que pensa que se faz, e também se lê, poesia, pois o olhar do poeta é uma visão distorcida, anômala, torta, oblíqua, já que se constitui como um olhar que desafia a razão.

Essa distinção entre ver e olhar vai ao encontro das reflexões tecidas por Alfredo Bosi, para o qual “a cultura grega, acentuadamente plástica, enlaçava pelos fios da linguagem o ver ao pensar” (NOVAES, 1998, p. 65). Com o fito de desfazer tal confluência, o crítico mostra a diferença entre o *olhar receptivo* e o *olhar ativo*, em outras palavras, o “*ver-por-ver* e o *ver-depois-de-olhar*” (Ibidem, p. 66).

Tendo como ponto de partida essa separação, verifica-se o predomínio do “ver-depois-de-olhar” na percepção estética da natureza em Manoel de Barros. Isso porque “o ver-por-ver”, como bem enfatizado por Bosi, é um olhar frio, imóvel, descarnado e focado na perspectiva quantitativa e classificatória, pois como afirma “é um olho só capaz de perceber, no objeto, a sua objetualidade; logo, tudo tratar como objeto, não sujeito”. Já o “ver-depois-de-olhar” é um “olhar que, desde sempre, exprime e reconhece forças e estados internos” (NOVAES, 1998, p. 77).

A inserção desse modo de olhar para além da abordagem física, contribui para a compreensão de como o isolamento no mato, imagem presente no primeiro verso, viabilizou ao menino adquirir o olhar de pássaro, sendo apontado como fator fundamental para retornar às pré-coisas, visto que aqui o olhar se torna gesto. Essa imagem de recolhimento, portanto, parece revelar uma ruptura com os limites do ver. O abandono não é, portanto, apenas um assunto na poesia de Barros, mas sim parte crucial de constituição do seu material poético:

Porque a maneira de reduzir o isolado que somos
dentro de nós mesmos, rodeados de distâncias e lem-
branças, é botando enchimento nas palavras.
(BARROS, 2010, p. 208)

E ainda acrescenta:

Certo é que o pantaneiro vence o seu estar isolado,

e o seu pequeno mundo de conhecimentos, e o seu pouco vocabulário- recorrendo às imagens e brincadeiras.
(BARROS, 2010, p. 209)

Em *Menino do Mato*, publicado em 2010, o silêncio do chão e as ressonâncias do abandono do mundo circundante também apresenta-se como potência na construção das imagens, as quais são associadas à pré-história, um caminho que pudesse “pegar na semente da palavra”, visto que o sujeito poético ressalta “minhas visões tinham tudo a ver/ com o caminho das origens”. Sobre o afastamento, adverte que “O abandono do lugar me abraçou de com/força. / E atingiu meu olhar para toda vida./Tudo que conheci depois veio carregado de abandono” (BARROS, 2010, p. 463).

Apesar da diferença de seis anos que separa o livro do poema “Canção de ver”, as construções imaginárias do livro subsequente contribuem para a ampliação de sentidos na relação entre “visão fontana” com a ideia de retorno a infância das palavras. Sobre essa correlação, nota-se que para contrair a “visão fontana” é necessário abandonar o uso rotineiro de uma palavra, de um enunciado e, até mesmo, de discursos que fazem ruir o poder de significação e de encantamento com o mundo, os quais transformam as imagens em metáforas mortas.

Portanto, busca-se a multiplicidade de sentidos em um tempo anterior à nomeação das coisas e dos seres, momento em que a imagem e o símbolo são mais importantes que conceitos e denominações, pois a poesia de Barros “situa-nos ao nível da presença, e não da representação; ela revela, não explica” (DUFRENNE, 1969, p. 89).

Ao atribuir verdade na correspondência entre os signos e as coisas, a linguagem informativa ganhou contornos que impossibilitam o sujeito ser surpreendido pelas construções inusitadas, imagens inventivas vistas apenas a partir de uma visão Fontana. Por isso, seu caminho é pela busca da infância da língua, um tempo “antes mesmo que sejas [as palavras] modeladas pelas mãos”, um tempo no qual a palavra vale mais pelo seu valor simbólico do que classificatório.

Bachelard, em *A dialética da duração* (1994), afirma que “a infância é a fonte de nossos ritmos. É na infância que os ritmos são criadores e formadores.

É preciso “ritmanalisar” o adulto para devolvê-lo à disciplina da atividade rítmica à qual ele deve o florescimento de sua juventude”. Por esse viés, o filósofo não vê na infância a fixação de traumas e complexos, mas a abertura para o futuro; abertura presente também na imagem poética, que é livre de seu passado, instaurando-se no instante.

Desse modo, a infância, tanto do menino quanto da língua, não está restrita aos aspectos biológicos e históricos, respectivamente, mas ao modo de olhar o mundo, de viver o mundo, de perceber e (re)criar outros modos de sentir a relação entre homem/natureza/linguagem. Para Bachelard (1998, p. 95), “uma infância potencial habita em nós” e é nos devaneios voltados para a infância que, muitas vezes, encontramos o repouso, a beleza das imagens primeiras:

Remexo com um pedacinho de arame nas
minhas memórias fósseis.
Tem por lá um menino a brincar no terreiro:
entre conchas, osso de arara, pedaços de pote,
sabugos, asas de caçarolas etc.
E tem um carrinho de bruços no meio do terreiro.
O menino cangava dois sapos e os botava a
puxar o carrinho.
Faz de conta que ele carregava areia e pedras
no seu caminhão.
O menino também puxava, nos becos de sua
aldeia, por um barbante sujo umas latas tristes.
Era sempre um barbante sujo.
Eram sempre umas latas tristes.
O menino é hoje um homem douto que trata
com física quântica.
Mas tem nostalgia das latas.
Tem saudades de puxar por um barbante sujo
umas latas tristes.
Aos parentes que ficaram na aldeia esse homem
douto encomendou uma árvore torta –
Para caber nos seus passarinhos.

De tarde os passarinhos fazem árvore nele.
(BARROS, 2010, p. 367)

Observa-se que quando o poeta parte da infância para seus devaneios, não volta a um passado da percepção, mas, muitas vezes, a um passado imaginado, pois como afirma Bachelard (1998, p. 95): “a imaginação matiza desde a origem os quadros que gostará de rever”; não segue uma linearidade. Essa concepção está presente o olhar poético de Barros, nas suas peraltagens

estéticas e nas suas errâncias semânticas, visto que desloca os sentidos sem grande preocupação de seguir o fio, um condutor racional.

A imaginação surge, então, como um conceito importante para pensar os devaneios voltados para infância. Em uma leitura desatenta, corre-se o risco de contrapor imaginação e memória, visto que a última se relaciona com a tentativa de recuperação dos fatos vividos. Porém, em uma produção que visa ressaltar as profundezas, memória e imaginação estão intimamente ligadas, dado que fazemos uso da imaginação para reviver as imagens da realidade (fornecidas pela memória).

É, muitas vezes, a leitura de uma imagem poética voltada para infância que nos faz lembrar-nos de nossa infância esquecida, o que nos permite revivê-la pela imaginação. Vale ressaltar que a imagem suscitada pelo poeta é uma imagem que escutamos e não que restringimos a um olhar exterior. O desprendimento da percepção visual amplia o espaço para a imaginação quando nos colocamos a lembrar de nossa infância. Essas lembranças da infância são revividas a partir do devaneio e, por isso, a importância da imaginação neste processo.

A força imaginativa pueril perde seu poder diante do olhar figurativo:

XIX

O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa era a
imagem de um vidro mole que fazia uma volta atrás
de casa.

Passou um homem depois e disse: Essa volta que o
rio faz por trás de sua casa se chama enseada.

Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que
fazia uma volta atrás de casa.

Era uma enseada.

Acho que o nome empobreceu a imagem.

(BARROS, 2010, p. 303)

Parte integrante de “Uma didática da invenção”, em *O Livro das ignoranças* (1993), o poema acima demonstra dois modos de perceber o rio: o homem, por meio do conceito, e o sujeito lírico, por meio da imagem. Percebe-se que o conceito empobreceu a imagem e também o modo de olhar, pois fica implícito, na repetição da imagem, uma desilusão em relação à substituição. Desse modo, o homem não apenas aprisiona a imagem do rio ao nome, bem como se aprisiona em uma maneira classificadora e racional de perceber o mundo a sua volta.

No mesmo livro, encontra-se um poema que anuncia: “As coisas que ainda não tem nome são mais pronunciadas/por crianças” (BARROS, 1993, p. 300). Por esse viés, a cobra de vidro fazendo a volta atrás de uma casa é uma imagem vinda de um olhar infantil, um olhar que rompe com a normalidade. É, portanto, à infância que Barros associa uma criação poética pautada na decomposição lírica e no delírio do verbo, delírio capaz de abranger a tensão subjacente na imagem “vidro mole”, maleabilidade reforçada pela inserção da cobra como qualitativo do vidro.

Porém, é essencial destacar que a infância da língua assumida pelo poeta e, também, suscitada por Bachelard não está associada a etapa cronológica do nosso crescimento biológico, menos ainda ao espaço de fuga dos arcades e dos românticos, mas sim a relação que a criança tem com o mundo e com a linguagem. Sem dúvida, homem que nomeou o rio de enseada ignora o fato de que ao dizer “Eu escuto a cor dos passarinhos”, a criança “não sabe que o verbo escutar não funciona/para cor, mas para o som” (BARROS, 2010, p. 301).

O não saber vinculado à infância não significa desconhecimento das coisas. Segundo Bachelard (2008, p. 16), o “não saber não é uma ignorância, mas um ato difícil de superação do conhecimento”. Por isso, o não saber infantil está na ênfase que dá à sua experiência perceptiva antes da reflexão, o que possibilita transver as coisas e os seres, a “enxergar as coisas sem feito” e “desinventar os objetos” (BARROS, 2010, p. 300)

Outro ponto importante destacado por Bachelard acerca dos devaneios voltados para infância é o da infância como arquétipo da felicidade simples. Reanimamos este arquétipo ao nos depararmos com as imagens poéticas que têm como núcleo a infância. A infância do outro reanima nossa infância esquecida e nos possibilita imaginar nosso tempo de origem. Devanear a partir da infância é, também, não perder a capacidade de maravilhar-se com o mundo, é deixar-nos surpreender a cada imagem construída, lida e relida e, assim, para Bachelard a infância é “um estado de alma” que nos coloca em repouso, aspecto muito realçado em Barros.

À infância é atribuída, recorrentemente, a ideia de liberdade, por isso defende o “criançamento” das palavras. Barros reconhece a importância da imaginação no olhar infantil, porém sem descartar as raízes das experiências vividas nas imagens pueril. Assim, a infância carrega o poder de ressignificação

do mundo que nos cerca, visto que para o poeta essa é uma etapa marcada pela possibilidade de transformação de sentidos das coisas e dos seres. Ao ver a partir de uma criança, conseguimos ver e sentir os encantos da natureza:

A ciência pode classificar e nomear os órgãos de um
sabiá.
mas não poder medir seus encantos.
(Barros, 2010, p. 340)

Sendo assim, a experiência com a natureza manifestada na obra do poeta das pequenezas será efetivamente concretizada seguindo a ideia de comunhão que há entre os seres. O homem passa, portanto, a se constituir como integrante e não como senhor e dominador do meio natural. Essa visão vai ao encontro das discussões de Nancy Mangabeira Unger, para a qual

Este ser da classe dos mamíferos, da ordem dos primatas, da família dos homínídeos, do gênero homo, da espécie sapiens e da “hecceitas” transcendente, numa palavra, o ser humano concreto, não é, certamente, meio para nada. Ele é um fim. Mas não é o fim último. Nem coroa da criação. É um irmão e uma irmã das lesmas e das estrelas”. (UNGER, 2000, p. 14).

Vê-se que o ser humano, ao resgatar o seu vínculo equidade com os outros seres, abre a “possibilidade de re-encantar o mundo, o que na verdade significa re-encantar o nosso olhar” (Ibidem, p. 15). Desse modo, nota-se que

o afastamento da palavra em relação ao corpo, a imposição lógico-racional de uma linguagem destituída de contradição, de paixão, fundada na identidade e na causalidade, é a desvinculação da palavra do terreno que a fez e a faz surgir. É a busca por fundamento, por estabilidade, por controle que leva o ser humano a negar a capacidade simbólica plural e eternamente mutante da vida. (MOSÉ, 2018, p. 172).

O princípio da não-contradição exige uma relação de identidade, essência e imutabilidade entre a palavra e seu sentido, o que impossibilita “dar as pedras costumes de flor” ou “dar ao canto formato de sol”. Essa postura vai ao encontro de um dos pensamentos de Paz (1982, p. 217), para o qual —a palavra poética é revelação de nossa condição original, porque por ela o homem, na realidade, se nomeia outro: “as coisas todas inominadas”.

Ao não nomear, o poeta não se posiciona como dominador. Consciente da significação em ruína, a expressão a partir da “infância da língua” atribui sentidos surpreendentes ao que é visto, libertando as palavras das amarras da gramática, do sentido habitual e encaminhando-a ao “reino da despavbra”:

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 qualidades de pássaros.
Daqui vem que todas as pedras podem ter qualidade 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 suas metáforas.
Que os poetas podem pré -coisas, pré-vermes, podem 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, 2010, p. 383)

No reino da despavbra é possível inaugurar novos caminhos, novas visões, novos sentidos e novos modos de estar no mundo, em um espaço no qual a imaginação não se opõe à realidade, mas sim participa da recriação do mundo sem conceitos. Os atos de “humanizar as águas”, “arborizar os pássaros” e atribuir qualidades de pessoas aos animais, e vice-versa, aumenta nosso mundo.

Além disso, a abertura de possibilidades de ações e a maleabilidade de troca de atributos entre os seres reforça o rompimento de Barros, no interior da linguagem, com o discurso objetificante, racional e hierarquizado. Isso não significa que o poeta se aproxima da ideia de inspiração, sua escrita pauta-se em sua relação corpórea com o mundo.

Segundo Bachelard (1988, p. 51), “a crítica intelectualista da poesia jamais conduzirá ao lugar onde se formam as imagens poéticas”. Assim, no reino das imagens construído por Barros não há qualidades que são restritas aos seres humanos, pois todas as coisas podem partilhar qualidades humanas, de árvores, de sapos, etc. Em outras palavras, o reino da despavbra é um espaço “onde nomes e as coisas se fundem e são a mesma coisa: à poesia, reino onde nomear é ser” (PAZ, 2012, p. 44). Nesse ponto, mesmo em épocas e em contextos distintos, as reflexões entre Octavio Paz e Gaston Bachelard parecem apresentar pontos de contato no que se refere as discussões sobre a construção da imagem poética.

Ao focar a dimensão imaginária, viés pouco abordado nos meios acadêmicos, Barros coloca a imagem diretamente vinculada à imaginação, sendo essa última responsável por colocar as imagens em movimento. Longe da

preocupação de significar, informar ou descrever, não é possível encarar a imagem como objeto, muito menos como substituto do objeto, pois só recebemos verdadeiramente a imagem quando a admiramos. (BACHELARD, 1988, p. 52). A capacidade de admirar, portanto, dá-se ao atingirmos o “antesmente verbal”:

Agora só espero a despalavra: a palavra nascida para o canto-
desde os pássaros.
A palavra sem pronúncia, ágrafa.
Quero o som que ainda não deu liga.
Quero o som gotejante das violas de cocho.
A palavra que tenha um aroma ainda cego.
Até antes do murmúrio.
Que fosse nem um risco de voz.
Que só mostrasse a cintilância dos escuros.
A palavra incapaz de ocupar o lugar de uma imagem.
O antesmente verbal: a despalavra mesmo.

(BARROS, 2010, p. 368)

Ao ressaltar a impossibilidade de uma palavra substituir uma imagem, visto que somente essa última pode expressar “um risco sem voz” e “o som que ainda não deu liga”, Barros procura superar a distância entre o homem e a realidade múltipla da linguagem, aproximação que se concretizará no terreno da “despalavra”, espaço onde não há uma preocupação em encontrar uma coerência lógica entre o nome e a coisa.

Dessa forma, a “amora ainda cego” das palavras e “as cintilância dos escuros” são experiências que revelam uma tentativa de retornar ao sentido anterior ao estabelecimento do signo linguístico, rompendo com a dicotomia significante/significado e afastando-se da necessidade de fixar conceitos como pré-requisito para compreensão.

Essa relação entre palavra e imagem também foi tema das reflexões de Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia* (2000). Para ele

A experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizar-se no corpo. A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem, a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor. A imagem é um modo de presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência” (BOSI, 2000, p. 19).

A prioridade das sensações na construção da imagem confere ao corpo maior relevância no modo de ver o mundo, pois não é por meio da razão que o poeta constrói suas imagens: “meu espírito é muito carnal. Meu corpo roça as palavras” (MÜLLER, 2010, p. 103). Desse modo, a relação corpórea com o mundo, principalmente com o mundo das imagens, requer a descoberta da “despalavra”.

A despalavra, então, surge como um tempo de nascimento, tempo de murmúrio, da palavra ágrafa, etc. Mas também pode ser espaço; um “espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue a mensuração e à reflexão geométrica”, isso porque “no reino das imagens o jogo entre o exterior e a intimidade não é um jogo equilibrado” (Bachelard, 2008, p. 19). O desequilíbrio é justamente o aspecto que proporciona o rompimento dos vínculos conceituais acumulados no decorrer de nossas vidas e que nos impedem de nos maravilharmos diante do ser que a poesia nos revela.

Mikel Dufrenne (1969, p. 46) mostra que a degradação da linguagem é uma constante ameaça aos poetas, visto que “as metáforas, que surpreendem quando novas, esmorecem rapidamente e assumem um sentido literal que bem cedo se propaga e não mais desperta reminiscências”, fenômeno reconhecido como “standardização das metáforas”¹³. Por esse viés, o abandono deixa de ser uma relação com o espaço físico e passa a ser uma estratégia poética de distanciamento da linguagem informativa, a qual está “bichadas de costumes” e pressas ao sentido gramatical (BARROS, 2010, p. 451).

A libertação da linguagem não é apenas uma busca por ultrapassar os conceitos lógico-gramaticais, mas sim na crença na ideia de verdade, visto que “o ser humano criador dos signos não era modesto a ponto de aceitar que apenas nomeava, ele precisou acreditar que com as palavras adquiria saber sobre as coisas” (MOSÉ, 2018, p.46). Saber e, conseqüentemente, poder sobre as coisas que nomeava, por isso torna-se relevante trazer as discussões suscitadas pela abordagem da estudiosa Viviane Mosé acerca da grande política da linguagem na obra do filósofo Friedrich Nietzsche.

¹³ Essa expressão é atribuída a Henle.

Mosé (2018) expõe a concepção de transvaloração dos valores presentes na obra do filósofo alemão como modo de repensar a exclusão da diferença no pensamento ocidental, dado que

(...) as avaliações e juízos que o ser humano produziu, tanto na Modernidade quanto na Antiguidade clássica, são cristalizações, fixações, sustentadas pela crença na identidade, na essência, no ser. A rede de valores que foi se produzindo no decorrer da história do pensamento, esta malha conceitual que nos enreda a todos, está fundada na ficção de que exista alguma coisa irreduzível, imutável, única, idêntica a si mesma, e esta coisa é o ser, a essência, a verdade. (MOSE, 2018, p. 13).

Na mesma direção, constata-se que a repetição de prefixo de negação como “trans” e “des” na obra de Barros adquire um sentido de retomada da pluralidade, da instabilidade e da mudança dos signos linguísticos. A fragilidade da palavra é também a fragilidade do sujeito, do discurso, portanto fixação na ideia de identidade entre a palavra e a coisa não é capaz de expressar a pulsação presente na natureza. Sendo assim, a precariedade do ato comunicativo é uma oportunidade de valorização da falta de sentido, do nada, do não-ser: “eu fiz o nada aparecer” (BARROS, 2010, p. 343)

Para Barros, o que dá sustentação ao verso é o ilogismo, o conflito, as imperfeições, a linguagem desarrumada, o impuro, a tolice etc, visto que “perder o nada é um empobrecimento” (ibidem). Nota-se, ainda, a ideia de que “não pode haver ausência de boca nas palavras:/nenhuma fique desamparada do ser que a revelou” (ibidem, p. 345).

No entanto, a correlação entre a expressão da natureza de quem a expressa não pode ser vista apenas como simples metáfora dos sentimentos do eu-lírico ou representação do reflexo da cultura da época. Longe disso, a natureza é um ponto, tanto físico quanto imaginário, de interseção entre o sujeito e o mundo exterior, estabelecendo um elo complexo entre o corpo-objeto e o corpo-sujeito. Assim, o olhar vai se entrelaçando, no tempo e no espaço, com sensações visuais, sonoras e táteis e formando imagens que expressam a tensão instaurada no olhar do poeta em relação aos elementos naturais que permeiam suas memórias e suas experiências.

Observa na natureza os seres e os objetos que vivem o “entre” lugar, como o indivíduo cágado. Comparado e confundido, muitas vezes, com as

tartarugas e os jabutis, o cágado se distingue por ser um réptil semiaquático e viver somente em água doce. Diferente das tartarugas e dos jabutis, os cágados possuem o trânsito entre a terra e a água, sendo destacados por sua impossibilidade de criar raízes sobre nada.

A ênfase do poeta está, portanto, “nos sentidos desarticulados”, nas “palavras desbocadas”, nos “vareios” do olhar, nos “distúrbios” do idioma e no verbo ainda sem movimento. A esse respeito, é notório o uso recorrente dos verbos no infinitivo no título e no interior do poema “Canção do ver”: “ver”, “viver”, “olhar”, inaugurar”, “dar”, “entrar” etc. Essa escolha vai ao encontro da ideia das “coisas inominadas” e das “palavras livres de gramática”, posto que o infinitivo é considerado, gramaticalmente, o verbo no seu estado natural, ou seja, o verbo ainda não assumindo um tempo e um sujeito.

A ausência de posição definida para as palavras liberta-as para novas significações e novos modos de pensar e estar no mundo, como “dar às pedras costumes de flor” ou “ao canto formato de sol” (BARROS, 2010, p. 425). Essa inovação desprende a previsibilidade semântica das palavras e provoca uma transgressão tanto linguística quanto sobre o modo como percebemos as coisas e os seres. Portanto, o conflito entre os sentidos no texto convida o leitor a despir-se de suas concepções convencionais e, assim como o menino do poema, possa olhar a partir do pássaro, das pedras, das águas etc:

Na língua dos pássaros uma expressão tinge a seguinte.
Se é vermelha tinge a outra de vermelho.
Se é alva tinge a outra dos lírios da manhã.
É língua muito transitiva a dos pássaros
Não carece de conjunções nem de abotoaduras
E por não ser contaminada de contradições
A linguagem dos pássaros só produz gorjeios.
(BARROS, 2010, p. 371)

Esse olhar é, muitas vezes, atribuído a uma perspectiva indígena ou não-ocidental. Segundo Gonçalves (2018, p. 23), “as comunidades indígenas e as sociedades orientais são, via de regra, evocadas como modelos de uma relação harmônica com a natureza”. Esse posicionamento é, para o autor, um modo de fugir dos problemas concretos e traz uma indagação muito relevante para este trabalho: ao buscar na cultura indígena o modelo e paradigma da relação homem-natureza, Gonçalves (ibidem, p. 75) questiona “não são homens os indígenas?”.

Como resposta, o estudioso afirma que “não são os homens enquanto categoria genérica que estão destruindo a natureza, mas sim o homem sob determinadas formas de organização social, no seio de uma cultura” (GONÇALVES, 2018, p. 75). Portanto, ao mostrar a mudança de paradigma no perspectivismo ameríndio proposto por Eduardo Viveiros de Castro não será na intenção de buscar um modelo, mas sim de dialogar com outros modos de organização, principalmente no que diz respeito à relação entre corpo e alma. O perspectivismo parte da hipótese de que “os regimes ontológicos ameríndios divergem daqueles mais difundidos no Ocidente precisamente no que concerne as funções semióticas inversas atribuídas ao corpo e a alma” (CASTRO, 2015, p. 35).

Rompe-se, portanto, com as concepções e com as diferenças tradicionais entre corpo e alma, tão recorrentes nos estudos acerca da natureza, pois para o perspectivismo ameríndio

todos os animais e demais componentes do cosmos são intensivamente pessoas, virtualmente pessoas, porque qualquer um deles pode se revelar (se transformar em) uma pessoa. Não se trata de uma mera possibilidade lógica, mas de potencialidade ontológica. (CASTRO, 2015, p. 46).

Essa possibilidade de transformação provoca uma fenda na metafísica ocidental, para a qual a pergunta sobre o que “nos” faz diferentes dos outros-outras espécies ou outras culturas, coloca em destaque o “nós” e não o “eles”. Assim, o perspectivismo é uma proposta de colocar ênfase no “eles” e dilacerar o narcisismo que permeia nossas reflexões, pois como bem afirma Viveiros de Castro (2015, p. 27), a “alteridade sempre termina por corroer e fazer desmoronar as mais sólidas muralhas da identidade”. A primeira grande muralha desmoronada é a base que distingue humanos de não-humanos.

Além disso, convém destacar que para o perspectivismo ameríndio a marca principal dessa diferenciação está no corpo¹⁴, e não na alma. Ou seja, a cultura humana é aquilo que vincularia todos os seres, incluindo animais e plantas, e estão divididos por suas naturezas diferentes, que no caso são seus

¹⁴ É preciso ressaltar que o conceito de corpo aqui “não é uma fisiologia distintiva ou uma anatomia característica; é um conjunto de maneiras ou modos de ser que constituem um *habitus*, um *ethos*, um *etograma*”. (CASTRO, 2015, p. 66)

corpos. Assim, percebe-se que essa mudança também é uma mudança na relação entre cultura e natureza.

Viveiros de Castro aponta que do encontro entre europeu e indígena, enquanto aqueles “tratava-se de decidir se os outros tinham uma alma; para os índios, de saber que tipo de corpo tinha os outros”. Em outras palavras, “o etnocentrismo europeu consiste em negar que outros corpos tenham a mesma alma; o ameríndio, em duvidar que outras almas tenham o mesmo corpo” (CASTRO, 2011, p. 381). Entende-se que o pensamento, para os índios, está intrinsecamente relacionado ao corpo.

Sendo assim, os conceitos suscitados dentro do perspectivismo não são apenas metafóricos, apresentam-se como um convite para alterar nossa maneira de pensar sobre conceitos já arraigados, como o de animismo. Se o conhecimento primitivo mantinha - ainda mantém- forte relação com o sagrado e com o sobrenatural, nas reflexões seguintes sobre a natureza será possível inferir um processo cada vez mais intenso de dessacralização e a dessubstancialização da natureza. Essa mudança abriu o caminho para a introdução de infinito na ciência, bem como introduziu o homem no domínio da natureza.

O olhar que transforma demanda uma conduta de desvio, encaminhando-nos para o “descomportamento semântico”:

COMPORTAMENTO

Não quero saber como as coisas se comportam.
Quero inventar comportamento para as coisas.
Li uma vez que a tarefa mais lídima da poesia é a
de equivocar o sentido das palavras
Não havendo nenhum descomportamento nisso
senão que alguma experiência linguística.
Noto que às vezes sou desvirtuado a pássaros, que
sou desvirtuado em árvores, que sou desvirtuado
para pedras.
Mas que essa mudança de comportamento gentral
para animal vegetal ou pedral
É apenas um descomportamento semântico.
Se eu digo que grotta é uma palavra apropriada para
ventar nas pedras,
Apenas faço o desvio da finalidade da grotta que
não é a de ventar nas pedras.
Se digo que os passarinhos faziam paisagens na
minha infância,
É apenas um desvio das tarefas dos passarinhos que

não é a de fazer paisagens.
Mas isso é apenas um descomportamento linguístico que
não ofende a natureza dos passarinhos nem das grotas.
Mudo apenas os verbos e às vezes nem mudo.
Mudo os substantivos e às vezes nem mudo.
Se digo ainda que é mais feliz quem descobre o que não
presta do que quem descobre ouro –
Penso que ainda assim não serei atingido pela bobagem.
Apenas eu não tenho polimentos de ancião.
(BARROS, 2010, p. 395)

A experiência linguística é associada aos vocábulos “desvirtuado”, “descomportamento” e “desvio”, sendo a finalidade e as tarefas dos seres e das coisas, pois a tarefa mais autêntica da poesia, segundo o sujeito poético, é “equivocar o sentido das palavras”. Com isso, Barros propõe a renovação da linguagem ordinária, enriquece o mundo do poema ao trazer aspectos de sua vivência, sem, contudo, apresentar suas experiências e sua visão de mundo de maneira meramente empírica e descritiva. Por isso, seu olhar nos encaminha para uma viagem de renovação, principalmente da linguagem: “Gosto de viajar por palavras do que de trem” (BARROS, 2010, p. 358).

3.3- Mundo natural: viagem de onde se volta transformado

A estética moderna, salientada pela ideia de ruptura e de fragmentação, promoveu uma crítica na noção de projeção subjetiva da Natureza presente na tradição lírica romântica, marcada pela prevalência de um caráter descritivo e meramente representativo, associadas, muitas vezes, as formas visíveis dos elementos naturais. Expressão de um modo de vida cada vez mais urbano, o modernismo dá-se em meio a uma sociedade capitalista, na qual a natureza não deixa de ser apreendida como mercadoria.

O mundo natural não é, portanto, a temática predominante no período estético em questão, visto que ao tentar estabelecer o vínculo entre poesia e cotidiano, as questões que envolvem os conflitos do homem na e com a cidade vão ganhando destaque, tais como violência, desorganização urbana e desigualdade social etc. Entretanto, o aprofundamento dessas questões revela, aos poucos, que o modo de pensarmos a natureza está diretamente relacionada ao modo de estar no mundo moderno.

Desse modo, afastando de um discurso padronizado e caricato sobre a identidade nacional, a natureza é retomada como território desconhecido, dado que a tradição pensa a paisagem em sua “realidade exterior, oferecida ao olhar, que a arte e a literatura teriam como missão de reproduzir, tão fielmente quanto possível, por meio de figuração ou da descrição” (COLLOT, 2013, p. 115). Mesmo que partindo da concepção de paisagem, as reflexões levantadas por Michel Collot, acerca da crise da paisagem, são relevantes para pensarmos a noção de natureza.

No pré-texto do livro *Para encontrar o azul eu uso pássaros*, Barros mostra-se contrário a esse processo de referencialização do real ao afirmar que

Pré-texto

Que minhas palavras não caiam de
louvamentos à exuberância do pantanal.
Que não descambe para o adjetival.
Que meu texto seja amparado de substantivos.
Substantivos verbais. Quisera apenas dar
sentido literário
Aos pássaros, ao sol, às águas e aos seres.
Quisera humanizar de mim as paisagens.
Mas por quê aceitei o desafio de glosar
esta obra exuberante de Deus?
Aceitei para botar em prova minha linguagem.
Que eu possa cumprir esta tarefa sem
que meu texto seja engolido pelo cenário.
(BARROS, 1999, s/n)

Nesses versos, o poeta deixa implícito um direcionamento para leitura de sua poesia ao relevar sua tarefa como criador. Sua intenção em fugir dos adjetivos, Barros pretende colocar em prova sua linguagem ao aceitar o desafio de glosar algo como a natureza, obra exuberante de Deus. Assim, não quer que sua poesia seja captada pelos logos, visto que busca também expressar o não-sentido, o vazio, o isolamento, o indizível etc.

O poeta deixa claro seu intuito de que suas palavras não se transformem em “louvamentos” para à exuberância do Pantanal. Com essa ressaltava, deixa claro que a paisagem exterior, o espaço pantaneiro já é exuberante em sua realidade, portanto sua poesia não é apresentar um modo de adjetivar a observação de cenário, mas sim substancializá-lo. O uso do sufixo nominalizador –mento em “louvamentos” já deixa expresso sua intenção de buscar construções

morfológicas que deem conta da missão de acrescentar sentido literário aos pássaros, ao sol e aos seres.

Sendo assim, a palavra para Barros se aproxima da concepção de Michel Dufrenne (1969, p. 33), para o qual “a palavra não é uma coisa que faz pensar em outra coisa: Em primeiro lugar, a palavra não é uma coisa: só o é quando apanhada na armadilha da escrita e enlatada nos dicionários ou nas gramáticas”. Também se afastando dessa perspectiva figurativa e representacional, Michel Ribon (1991, p. 33) afirma que “a organização da paisagem natural não deve ser submetida à brutalidade do conceito”.

Contraopondo-se a essa tradição figurativa e mimética da expressão literária, Manoel de Barros, Em *Livro de pré-coisas* (1985), convida seus leitores a iniciar em uma excursão poética pelo espaço do Pantanal, na qual as imagens tiram-nos do senso comum e a cada movimento somos encaminhados para um mundo construído pela imaginação. Para Bachelard (2001, p. 2), “imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova”; portanto, o espaço físico-geográfico pantaneiro vai cada vez mais se distanciando e cenários inusitados vão surgindo diante dos nossos olhos: lugares, personagens e objetos em processo de “deformação”.

Portanto, o poeta já adverte no início a importância de nos distanciarmos das imagens pré-estabelecidas:

ANÚNCIO

Este não é um livro sobre o Pantanal.
Seria antes uma anúnciação. Enunciados
como que constativos. Manchas. Nódoas
de imagens. Festejos de linguagem. Aqui
o organismo do poeta adoce a Natureza.
De Repente um homem derruba folhas.
Sapo nu tem voz de arauto. Algumas
ruínas enfrutam. Passam louros
crepúsculos por dentro dos caramujos. E
há pregos primaveris... (Atribuir-se
natureza vegetal aos pregos para que
eles brotem nas primaveras... Isso é fazer
natureza. Transfazer.) Essas pré-coisas
de poesia.
(BARROS, 2010, p. 1997).

Segundo Octávio (1982, p. 132), “o poema nos faz recordar o que esquecemos: o que somos realmente”. Nessa perspectiva, “essas pré-coisas”

nos versos de Barros coloca em cena um tempo e a um espaço esquecido pela sociedade de consumo, abrindo possibilidades de reflexões sobre nosso modo de pensar e estar no mundo. Isso porque “pela cosmicidade de uma imagem recebemos uma experiência de mundo, mas essa recepção não exclui a experiência do sujeito que lê” (BACHELARD, 1988, p. 27), por isso no caminho pelas imagens literárias, o leitor se reconstrói como sujeito.

A não exclusão da experiência, tanto do poeta quanto do leitor, abre a possibilidade de atribuir ao corpo seu potencial comunicativo, na medida em que a ideia de anunciação nos remete a um sentido simultâneo entre a expressão e o que está sendo expresso. Em outras palavras, as imagens não são sobre a natureza, são imagens construídas na natureza, expressão de uma percepção que cria ao falar, pois a intencionalidade não é descrever os elementos naturais, e sim de “fazer” e “transfazer” o espaço natural vivido pelo sujeito lírico.

Desse modo, os “festejos de linguagem” não se restringem apenas às metáforas, tratam da expressão de gestos de um sujeito consciente de sua incompletude, transitoriedade e multiplicidade. Esses festejos constroem o que Didi-Huberman chama de imagem que queima, construções estéticas que afasta-nos do paradigma do olhar que congela o objeto, subjacente no pensamento racional, o qual criou modelos para a visão, porém não ofereceu possibilidade de vivenciar a experiência visual.

Por isso, segundo o teórico acima mencionado, todo sujeito que olha está imerso no mundo por um corpo, então “se o que olhas não provoca em ti mais do que clichês linguísticos, então estás diante de um clichê visual”. Portanto, “uma imagem bem olhada seria, assim, uma imagem capaz de desconcertar, e, depois, de renovar nossa linguagem e, conseqüentemente, nosso pensamento” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 50). Aludindo a esse vínculo com o corpo, percebe-se no poema que organismo (o corpo) “adoece a natureza” pelo olhar do sujeito que ultrapassa a noção física, biológica, geográfica, cultural da natureza oferecida a sua visão, afastando-se dos elementos referenciais.

A experiência estética apresenta um sentimento profundo com a natureza, revelando um universo de percepções e sensações inesperadas, o que resulta no aparecimento de imagens permeadas de dinamismo e dotada de uma força imaginante devido seu poder criador de uma nova realidade. Assim, ao enunciar

“louros crepúsculos por dentro dos caramujos”, Manoel de Barros fomenta um rearranjo das palavras, inaugurando novos sentidos.

Na busca por conhecer o interior dos espaços imaginados, a imprevisibilidade do que será narrado garante, muitas vezes, o aspecto de surpresa das construções inusitadas, deixando evidente que o narrador não está preso a um enredo planejado. Sua viagem tem como foco caminhar por dentro das imagens. Diz-se, a percepção do espaço é a partir de um olhar de quem sonha; de um olhar que penetra e contempla antes de descrever.

Sobre a maneira como os poetas organizam a linguagem, Dufrenne afirma que

No instante da sua criação, o poeta encontra-se diante desta folha branca que vai se animar como músico diante de seu piano; mas o papel serve-lhe apenas para fixar palavras que ele experimenta com seu corpo, com sua garganta e seu ouvido[...].
(DUFRENNE, 1969, p.15)

O corpo, novamente, é exposto como elo de comunicação entre o Homem/Linguagem/Natureza. Essa conexão é entrelaçada pela combinação do vivido e do imaginado, fazendo prevalecer as flutuações das significações mais do que os moldes rígidos do pensamento lógico e racional. Segundo Bachelard (2005, p. 19), o espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão geométrica.

A partir desse pressuposto, as palavras, os versos, os poemas e as percepções do viajante em *Livro de pré-coisas* vão sendo construída por meio do questionamento da busca de uma experiência empírica e da razão como único meio de acesso ao significado de um texto poético. Nesse percurso, “o poeta não transforma a palavra em objeto, mas devolve ao signo a pluralidade de seus significados” (PAZ, 2012, p. 270).

A viagem para as pré-coisas pode ser pensada, portanto, em paralelo à viagem empreendida pela palavra até chegar ao poema:

COMPARAMENTOS

Os rios recebem, no seu percurso, pedaços de pau,
folhas secas, penas de urubu
E demais trombolhos.
Seria como o percurso de uma palavra antes de
chegar ao poema.
As palavras, na viagem para o poema, recebem

Nossas torpezas, nossas demências, nossas vaidades.
E demais escorralhas.
As palavras se sujam de nós na viagem.
Mas desembarcam no poema escurritas: como que
filtradas.
E livres das tripas do nosso espírito.
(BARROS, 2010, p. 383)

O uso rotineiro de uma palavra, de um enunciado e, até mesmo, de um discurso por repetidas vezes faz ruir seu poder de significação no mundo literário, transformando-os em metáforas mortas. A vida das imagens, a garantia de sua dinamicidade necessita de um olhar cindido, inquietante com o “entre” e que seja capaz de ressaltar a dialética da imagem, visto que “a imagem que irrompe no poema não é distinta da ambiguidade da realidade tal como a apreendemos no momento da percepção imediata, contraditória, plural e não obstante dotada de um sentido profundo” (PAZ, 2012, p. 270).

Sobre a apreensão da complexidade do real, a diferença entre antítese e ambivalência proposta por Bachelard, em *A intuição do instante* (2010), torna-se relevante para a compreensão poética de Manoel de Barros. Para o teórico do devaneio, o poeta, ao privilegiar a expressão do instante, destrói a continuidade temporal cronológica. E ainda acrescenta que

Em todo poema verdadeiro, podem-se, então, encontrar os elementos de um tempo interrompido, de um tempo que não segue a medida, de um tempo que chamaremos de vertical para distingui-lo de um tempo comum que foge horizontalmente com a água do rio, com o vento que passa. Daí o paradoxo que cumpre enunciar claramente: enquanto o tempo da prosódia é horizontal, o tempo da poesia é vertical. (BACHELARD, 2010, p. 94).

Ao verticalizar o tempo, o instante poético propicia uma relação equilibrada entre os contrários, já que “no instante apaixonado do poeta, há sempre um pouco de razão; na recusa racional, resta sempre um pouco de paixão”. Por isso, as antíteses agradam ao poeta, porém o pensador adverte que para “o encantamento, para o êxtase, é preciso que as antíteses se contraiam em ambivalência” (BACHELARD, 2010, p.94):

XV
Aos blocos semânticos dar equilíbrio. Onde o
abstrato entre, amarre com arame. Ao lado de um
primal deixe um termo erudito. Aplique na aridez
intumescências. Encoste um cago ao sublime. E no
solene um pênis sujo.
(BARROS, 2010, p. 302)

A diferença encontra-se no fato de que no processo antitético, o foco recai sob a oposição e, muitas vezes, no apagamento ou ênfase de um termo em relação ao outro. Por outro lado, na ambivalência não há hierarquia entre os termos, os dois nascem juntos, colocando em destaque a potência simultânea dos termos, e não a busca por uma síntese, distanciando-se de uma postura de oposição irreconciliável. Ou seja, o erudito, o sublime e o solene não é posto em posição excludente com a aridez, o cago e o pênis sujo.

Antônio Cícero (2017) também tece algumas reflexões sobre a diferença entre diferenças antagônicas e diferenças complementares, associando a poesia a essa última. Para ele, o poema “não quer afirmar coisa alguma em particular e possui uma densidade contraditória e a “unidade infinita” dos organismos”, por isso o discurso poético distancia-se “das proposições descritivas, como as filosóficas, que são unívocas, na medida em que, ao afirmar coisa, simultaneamente negam as coisas que se opõem a essa afirmação” (CÍCERO, 2017, p. 218).

Entretanto, não pretendo aqui negar uma relação intrínseca entre filosofia e poesia, e vice-versa, principalmente na poesia de Manoel de Barros. Com ressalvas, pode-se dizer que “a filosofia não deixa de ser filosofia tornando-se poética nem a poesia deixar de ser poesia tornando-se filosófica” (NUNES, 2010, p.13).

A partir desse espaço ambíguo, os versos e as imagens construídas por Barros se aproximam da desordem, da incompletude e dos desencontros:

Sei que fazer o inconexo aclara as loucuras.
Sou formado em desencontros.
A sensatez me absurda.
Os delírios verbais me terapeutam.
Posso dar alegria ao esgoto (palavra aceita tudo).
(E sei de Baudelaire que passou muitos meses tenso porque não encontrava um título para os seus poemas. Um título que harmonizasse os seus conflitos. Até que apareceu *Flores do mal*. A beleza e a dor. Essa antítese o acalmou.)
As antíteses consagram.
(BARROS, 2010, p. 340)

A potencialização dos conflitos e a consagração da antítese é usada ao longo do poema, principalmente nas construções “inconexão aclara as loucuras”, “sensatez absurda”, “alegria ao esgoto”, delírios que terapeutam etc. Nesse

sentido, pode-se observar que a ênfase recaia sobre a antítese, é possível perceber que na produção poética de Barros predomina a concepção de ambivalência, visto que o intuito é ressaltar as tensões, e não buscar restringi-las a um conceito. Ou seja, a ambivalência não segue a mesma lógica do movimento da dicotomia, pois pressupõe a multiplicidade ao invés da fragmentação.

Se para Paulo Abrandes (1998, p. 55), “a observação sempre envolve uma atividade cognitiva do sujeito, que orienta sua atenção para certos aspectos do fenômeno”, a atenção dada em Barros é um olhar que indaga o ato de ver como sinônimo restrito ao pensar, vínculo que nos remete a uma ação que exige distanciamento. Por esse viés, “pensar não é experimentar, mas construir conceitos”, pensamento que novamente retoma o paradigma platônico de distinção entre o inteligível e sensível, sendo que “apenas uma visão despojada dos sentidos e do corpo pode levar a evidência, a essência e a certeza” (NOVAES, 1988, p. 10).

Segundo Merleau-Ponty, o pensamento predominante na história da filosofia ocidental foi o de que “o mundo visto não está “em” meu corpo e meu corpo não está “no” mundo visível”. Por conseguinte, a ideia de estar vinculado ao mundo a partir dos meus olhos coloca em debate a possibilidade de nossa visão ir às próprias coisas, questão amplamente debatida no âmbito da fenomenologia.

Esse ponto de vista em que o olhar está inserido no corpo é destacado no poema “Vespral de chuva”, narrando o prelúdio da chuva por um viés bem distinto das previsões meteorológicas científicas. “Vespral” é a junção do substantivo véspera + o sufixo al, acréscimo que dá ao termo um sentido adjetivo, atribuindo, já no título, uma conotação coletiva em relação a espera pelas águas: “Todos sentem um pouco na pele os prelúdios da chuva” (BARROS, 2010, p. 205). Esse sentir na pele nos conduz às reflexões de Merleau-Ponty, para o qual é imperioso desfazer corporalmente a distinção clássica entre sujeito e objeto e carne e espírito.

Seguindo essa linha de pensamento, “o olho não é um suporte natural do espírito, nem a sublimação da visão” (NOVAES, 1988, p. 60), e essa diferença retoma o ponto em que o pensamento de ver substituiu o ver e fez dele seu objeto. Com essa constatação, o filósofo trouxe à tona o debate sobre a visão

para a época anterior ao processo de racionalização e exclusão das emoções, além de promover uma crítica aos aspectos que obriga o corpo a viver à distância de si mesmo, das coisas e dos seres.

Percebe-se, a preparação para a vinda das águas é sentida não só pelo homem, mas também no reino vegetal e mineral. O poema começa “Nem folha se move de árvore. Nenhum vento” e vai sendo acrescentado outros indícios da chegada da chuva, tais como “o cio das porcas se afrouxa”, “o assobio dos bugios”, as “cigarras destarraxam”, “ruminam algumas reses”, “galinhas abrem o bico” etc. Há inúmeras sensações simultâneas que faz o sujeito poético sentir no corpo a linguagem da natureza para expressar a chuva:

Chuva que anda por vir está se arrumando no bojo das/ nuvens.
Passarinho compreendeu, está quieto no ga-/lho. Os bichos de
luz se assanharam. Mariposas cobrem as lâmpadas. Entram na
roupa. Batem tontas na mó-/veis. Suor escorre no rosto.
(BARROS, 2010, p. 205)

Essas imagens são encontradas na própria natureza, porém é necessário um sujeito que a escute, que a sinta e que veja sua beleza. As impressões são registradas na pele antes de chegar ao poema: Tem/ uma festa secreta na alma dos seres. O homem nos/seus refolhos pressente o desabrochar” (Ibidem). A expressão “refolhos” reforça o registro no íntimo do sujeito, por isso a “festa secreta” é pressentida também no mais secreto refolho da alma, tanto que adverte: “A mim me parece um castigo alguém não co-/nhecer na carne o frescor de águas correntes.” (BARROS, 2010, p. 216)

Ao final do poema “Caem os primeiros pingos. Perfume de terra molhada invade a fazenda. O jardim está pensando...Em florescer” (Ibidem). Interessante notar que ao jardim é atribuído o verbo “pensar”, associado, recorrentemente, ao ideal da lógica racional, porém essa relação é rompida pelo complemento “Em florescer”. O verbo pensar, usado como transitivo indireto, pode ser vinculado à reflexão e à intenção, aspecto que é reforçado pelo uso dos três pontos.

A água é, sem dúvida, elemento-raiz na construção das imagens que integram, principalmente, a parte intitulada “Cenários”, composta pelos poemas “Um rio desbocado”, “Agroval”, “Vespral de chuva”, “Mundo Renovado”, “Carreta pantaneira”, “Lides de campear” e “Nos primórdios”. A chuva é apresentada em

seu movimento circular e dialético: é fonte de vida, mas também responsável pela morte e destruição¹⁵:

UM RIO DESBOCADO

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

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

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

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

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

(...) Com pouco, de entendia de tanta planura, de tanta lonjura, de tanta grandura- volta para sua caixa. Deu força para as raízes. Alargou, aprofundou alguns braços ressecos. Enxertou suas areias. Fez brotar sua flora. Alegrou sua fauna. Mas deixou no Pantanal um pouco dos seus peixes.

E emprenhou de seu limo, seus lanhos, seu húmus- o solo do Pantanal .

Faz isso todos os anos, como se fosse uma obrigação.

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

Pois, se livra das pragas nossos campos, também leva parte de nossos rebanhos.

Este é um rio cujos estragos compõem.

(BARROS, 2010, p. 202)

O poema inicia com a negação de adjetivos que impõe limites ao rio Taquari: definitivo e cabal. Ao contrário, é ressaltado sua abundância, sua imprevisibilidade e seu processo cíclico, uma vez que “estoura”, “arromba” e “carrega barrancos” e depois volta “para sua caixa”. Isso porque, como pode-se perceber em outro poema “No pantanal ninguém passa a régua. Sobremuito quando chove. A régua é existidura de limite. E o Pantanal não tem limites” (BARROS, 2010, p. 206).

¹⁵ É importante destacar que a destruição advinda das enchentes na região do Pantanal não está associada, de modo geral, às mudanças climáticas os moradores daquele espaço conhece o ciclo das águas.

A contradição de seus predicativos, ora fecundante e renovador ora temido pelos ribeirinhos, é parte constituinte do Pantanal criado em Livro de pré-coisas, pois o que está em questão não são as contradições, mas sim a multiplicidade de sentidos, agente da ambivalência. Isso porque “a natureza é ao mesmo tempo um espetáculo que nos fascina, mesmo quando nos aterroriza, e um processo que nos engloba”. (HADOT, 2006, p. 120).

Fora do mundo ficcional, as regiões pantaneiras são conhecidas pelas suas enchentes, as quais os habitantes estão familiarizados, pois fazem parte da dinâmica espaço-temporal daquele lugar. As inundações da região são um fenômeno que integra a formação da região, não é algo esporádico, portanto a Natureza ganha novos contornos. Em entrevista concedida à jornalista Bianca Ramoneda, o poeta se mostrou preocupado com as águas das quais dependem todos os seres, inclusive os homens que ali vivem. Ao ser interrogado sobre a falta de água no planeta, Barros diz:

[...] eu vejo o homem pantaneiro, que é uma continuação das águas, ameaçado. Ameaçado porque estamos sepultando a natureza e todos os seus minadouros. A tecnologia avança sobre a pureza das águas e dos seres. Penso que a ciência desvenda alguns caminhos e mata outros. Mas, comparada ao tamanho dos mistérios, a nossa ciência é uma mosca frita. Ou melhor: é do tamanho da asa de uma mosca frita [...] ¹⁶.

A população ribeirinha pantaneira adapta sua vida, sua atividade comercial e sua moradia de acordo com as mudanças pelas quais o bioma passa a cada novo ciclo e inundações e seca. Não é à toa a correlação do corpo humano com corpos de outros seres na poética de um sujeito que vivenciou esse espaço pantaneiro:

Penso na troca de favores que se estabelece; no mutualismo; no amparo que as espécies se dão. Nas descargas de ajudas; no equilíbrio que ali se completa entre os rascunhos de vida dos seres minúsculos. Entre os corpos truncados. As teias ainda sem aranha. Os olhos ainda sem luz. As penas sem movimento. Os remendos de vermes. Os bulbos de cobras. Arquétipos de carunchos.
(BARROS, 2010, p. 203).

¹⁶ Entrevista disponível em: <<https://www.leiabrasil.org.br/blog/manoel-de-barros-conversa-com-bianca-ramoneda>>. Acesso: 20 de nov. 2019.

Seguindo o sentido de fertilidade das chuvas, o olhar poético de Barros encontra-se no “entre”, no ponto que capta o momento de preparação do solo para receber as águas e o momento em que há renovação, o crescimento da sementeira. Em outras palavras, a estética da natureza na produção do poeta revela “os rascunhos de vida dos seres minúsculos”, “as teias sem aranha” e “as penas em movimento” até o instante em que há “a inauguração de outro universo”, no qual se percebe a recomposição da natureza.

A chuva, elemento abundante no Pantanal, é o elo da união entre o terrestre e o divino e a sua função é de fecundar a terra. A água é vista pelo sujeito poético como uma imensidão, com seu poder de provocar tanto a morte quanto de dar a vida. O deslimate das águas nos arranca da posição de síntese, reforçando que a beleza não está na ordenação do todo, mas sim complexidade das conexões entre os seres.

Sobre esse vínculo, pode-se dizer que o para o homem pantaneiro

o tempo interior acompanha o tempo exterior; renovam-se os tempos. A natureza do homem e a natureza dos outros elementos que compõem o mundo natural se entrelaçam e as mudanças vão se processando simultaneamente”. (MEYER, 2008, p. 29).

Nesse entrecruzamento, Barros coloca em destaque as sementes, os embriões, os vermes, os girinos, as lavras, elementos inacabados nos quais concentram toda potencialidade do nascimento, da vida. A palavra em seu poder de novas significações: “Penso nos embriões dos atos” (BARROS, 2010, p. 203). A supremacia dada ao poder de transformação da natureza, do homem e da palavra, abre-se para a experiência poética em seu estado primitivo. O tempo retorna como um fator importante para o fazer poético, ou seja, o desgaste das palavras dá-se no tempo, mas é também no tempo que as recuperamos e lhes damos novas significações.

Entretanto, para alcançar o estado embrião da palavra é preciso “desaprender a língua” institucionalizada pela gramática, pois “notei que descobri novos lados de uma Palavra era o mesmo que descobrir novos lados do Ser.” (BARROS, 2010, p. 280). Essa ideia é reforçada ao longo da produção do poeta em questão, para o qual “o mundo não foi feito em alfabeto. Senão que primeiro em água e luz”. (ibidem, p. 321).

O retorno ao primordial do ser e da palavra rompe com a ideia estabelecida pelo universo científico entre a natureza do corpo e o corpo da natureza, entre a fusão do corpo e a fusão cósmica. No mundo construído por Barros o aprendizado se dá por meio do corpo:

As plantas
Me ensinavam de chão
Fui aprendendo com o corpo

Hoje sofro de gorjeios
nos lugares puídos de mim
Sofro de árvores.
(BARROS, 2010, p. 115)

A expressão “puídos de mim” mostra essa dialética entre meu corpo com o mundo e o mundo com meu corpo, imagem fortalecida em outro poema: “Ir a terra me recebendo/me agasalhando/me consumindo como um selo/um sapato/como um bule sem boca.” (Ibidem, p. 117). A comunicação, portanto, pelo corpo difere da comunicação pela linguagem institucionalizada na medida em que se dá por “infusão, por aderência, por incrustações”. Por esse viés, o convite de Barros vai ao encontro do convite implícito na obra do historiador Georges Didi-Huberman (2010, p. 34): “abramos os olhos para experimentar o que não vemos”.

Essa postura coloca o teórico francês na contramão de uma visão tradicional que visa a perceber as imagens a partir da lógica racional. Reivindica, portanto, uma mudança de orientação que restringe as imagens a uma ideia de presença e de identidade, ambas pautadas na semelhança. Ao contestar a exaltação do *Logos*, como única forma de conhecimento válido, o autor encaminha sua discussão para quando o ato de ver busca o não-sentido e o vazio, características recorrentes na produção do poeta mato-grossense.

Para embasar seus argumentos, Didi-Huberman disserta sobre a diferença entre a experiência do olhar como um exercício da tautologia e a experiência do ver como exercício da crença. No discurso da visão tautológica, a imagem percebida encontra-se esvaziada de toda conotação, não apresenta jogos em sua significação, pois sob esse ângulo há a eliminação da temporalidade e dos equívocos. Enquanto no discurso da crença, há um excesso de sentido, porém há o esvaziamento das imagens com seus corpos.

Com a finalidade de vencer essa oposição, o estudioso da imagem pensa que a manifestação do ato de ver dá-se, de maneira satisfatória, “a partir da cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha”. É esse corte que articula o sentido do vazio, do espaçamento entre “olhante” e “olhado” em um processo interpretativo dialético (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 29).

O teórico questiona o que devemos fazer diante da cisão. Como resposta, aponta que

- 1- Permanecer aquém da cisão aberta pelo que nos olha no que vemos- ater no que é visto- permanecer a todo custo no que é visto – fazer da experiência do ver um exercício de tautologia – pag. 38- sem interioridade
- 2- Dirigir-se para além da cisão aberta pelo que nos olha no que vemos- fazer da experiência do ver um exercício da crença- imagens esvaziadas de seus corpos. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 30).

Posto isto, o encontro entre o sujeito que olha e o objeto olhado, e vice-versa, possibilita enfatizar a tensão nas imagens percebidas, reconhecendo que há imagens para além da oposição clássica entre visível e invisível, posto que são construídas como um diante-dentro.

Buscando referência de dialética em Walter Benjamim, Didi-Huberman mostra a passagem da imagem dialética à imagem crítica, a qual ressalta uma atitude do “entre” o observador e o observado. Para o teórico, esse

É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha – um momento que não impõe nem excesso de sentido (que a crença glorifica), nem a ausência cínica de sentido (que a tautologia glorifica). É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77).

Assim, a inserção do sujeito nesse processo dialético diante das imagens tornar-se-á uma realidade através de uma reeducação do olhar, ideia defendida por Gerd A. Bornhein, em “Metamorfoses do olhar”, texto publicado no livro *O olhar*, organizado por Aduardo Novaes (1988). Para isso, é obrigatório resgatar a relação da visão com o corpo rompida pelo pensamento cartesiano, pois retirar os aspectos da visão relacionado com o corpo é uma forma de afastar o sujeito daquilo que vê.

As discussões levantadas por Gerd Bornhein podem ser aproximadas daquelas suscitadas por Alfredo Bosi, em “Fenomenologia do olhar”, pois ambos partem da vinculação, na língua grega, do verbo Ver com o ato do conhecimento.

Segundo ele, “a língua grega é pródiga em modalidades do verbo ver”, entretanto “esses modos do verbo ver ligam-se habitualmente a modos de conhecer” (NOVAES, 1988, p.89). A retomada histórica dessa associação é determinante para o esclarecimento acerca dos caminhos críticos sobre a obra de Manoel de Barros, muitas vezes considerada ilegível pelo público que ainda adentra em seus versos pelo ver como sinônimo de conhecimento racional.

Para Wisnik, a efetivação dessa reeducação dos sentidos para e pelo “esvaziamento do olhar e do pensamento, para que se toque a coisa”, atitude que tornará possível abordar o invisível não como sobrenatural mas como desvelamento do real” (NOVAES, 1988, p. 286). Se para Merleau-Ponty é pelo olhar que primeiro interrogamos o mundo, esta tese visa direcionar o olhar para as imagens construídas sobre a natureza na poesia de Manoel de Barros com o intuito de pensarmos outros modos de relacionar-se conosco e com o mundo.

Entretanto, essas imagens não serão resgatadas de modo estático e presas a uma época. Esse posicionamento mostrou-se necessário ao identificar que as imagens “como mero pretexto para padronizar uma reconstituição da configuração cultural e cognitiva de tal época” não dá conta da complexidade do real.

3.4- “Eu via a natureza/como quem a veste”

*Quem acumula muita informação perde o cordão de
adivinhar: divinare*
Manoel de Barros

Segundo Ricardo Alexandre Rodrigues, “uma das temáticas pelas quais podemos percorrer os escritos poéticos de Manoel de Barros refere-se ao corpo tocado pela poesia”. Essa perspectiva vai ao encontro do verso que dá nome a esse subcapítulo: “Eu via a natureza/como que a veste” (BARROS, 2010, p. 266). A natureza apresenta-se como o cordão que nos conecta com um olhar que contempla, o “olhar-depois-de-ver” que nos liga com o mundo por meio das sensações.

A Natureza, em Manoel de Barros, está além dos paradigmas e das dicotomias estabelecidas pela sociedade de consumo, principalmente no que se refere à noção de utilidade. Desconforme com a perspectiva de buscar pela finalidade, os personagens e as coisas criam um via pela “desutilidade”: “As

coisas tinham para nós uma desutilidade poética./ Nos fundos do quintal era muito riquíssimo nosso/ dessaber. (...)” (BARROS,2010, p. 329). Além disso, nota-se que a escolha pelo caminho de colher material para sua poesia a partir dos seres e coisas “rejeitadas pela civilização” e que “não [se] pode vender no mercado” (BARROS, 2010, p. 146) pode ser relacionada a recorrência de versos nos quais aparecem a ideia de ruína, abandono, descaso, descanso, repouso, não-funcionalidade, desordem etc.

Distanciando-se da função de informar, atribuída à ciência, a poesia de Barros tece, verso a verso, “o cordão de adivinhar”, mas não ao modo do fio de Ariadne, o qual foi usada na busca pela centralidade. Desse modo, enquanto a discurso científico e filosófico priorizam a classificação, a nomeação, a ordem, a informação e a verdade, os versos do poeta aqui em análise tira-nos das limitações, ressalta os desvios, os desencontros, as tensões etc.

Em *Livro sobre Nada* (1996), o poeta expressa o cruzamento entre o corpo humano com corpo de outros seres, na nota de roda pé vinculada ao poema “Andarilho”:

*penso que devemos conhecer algumas poucas cousas sobre a fisiologia dos andarilhos. avaliar até onde o isolamento tem o poder de influir sobre os seus gestos, sobre a abertura de sua voz, etc. estudar talvez a relação desse homem com as suas árvores, com as suas chuvas, com as suas pedras. saber mais ou menos quanto tempo o andarilho pode permanecer nas condições humanas, antes de se adquirir do chão a modo de um sapo. antes de se unir às vergôntes como as parasitas. antes de revestir uma pedra à maneira do limo. antes mesmo de ser apropriado por relentos como os lagartos. saber com exatidão quando um modelo de pássaro se ajustará à sua voz. saber o momento em que esse homem poderá sofrer de prenúncios. saber enfim qual o momento em que esse homem começa a adivinhar.
(BARROS, 2010, p. 353)

As palavras do poeta trazem a relação do homem com seres de outros reinos e um questionamento sobre até quando esse sujeito andarilho permanecerá em sua condição humana. Essa indagação rompe com uma fronteira nítida entre o biológico, o social e o individual, bem como amplia os conceitos sobre a natureza e sobre o homem, que em Barros será pensado apenas como Natureza, pois o homem é incluído neste conceito e não em uma relação exterior.

A influência do isolamento, essência atribuída ao homem pantaneiro, sobre os gestos e a linguagem do andarilho é uma maneira de perceber as marcas que lugar histórico e social deixou na psique e no comportamento do sujeito, sendo uma delas a capacidade de romper com fronteira dos reinos vegetal, animal e mineral, construindo outros modos de olhar e sentir. Sendo o corpo nosso veículo de comunicação com o exterior, tenho consciência do mundo por meio dele, o que rompe com a definição associativa das atividades corporais e coloca em ruínas as categorias exaltadas pela objetividade científica. Desse modo, é preciso ressaltar que a abordagem fenomenológica é um método que possibilita a criação de um caminho próprio, pois o sentido do ser e do fenômeno não pode ser dissociado.

Nesse espaço marcado pelo distanciamento entre homem e o vegetal, a voz de Manoel de Barros vem reivindicar que "uma árvore não seja mais apenas um retrato fiel da natureza: pode ser fustigada por vendavais ou exuberante como um sorriso de noiva". Assim, ele adverte: "A inocência da natureza humana ou vegetal ou mineral me ensinaram mais. Quem não conhece a inocência da natureza não se conhece" (MARTINS, 2008). Ou seja, há uma correlação entre natureza e o sujeito como tendo a mesma *Physis*:

3.

Há um cio vegetal na voz do artista.

Ele vai ter que envesgar seu idioma ao ponto de alcançar o murmúrio das águas nas folhas das árvores.

Não terá mais o condão de refletir sobre as coisas.

Mas terá o condão de sê-las.

Não terá mais ideias: terá chuvas, tardes, ventos, passarinhos...

Nos restos de comida onde as moscas governam ele achará solidão,

Será arrancado de dentro dele pelas palavras a torquês.

Sairá entorpecido de haver-se.

Sairá entorpecido e escuro.

Ver sambixuga entorpecida gorda pregada na barriga do cavalo-

Vai o menino e fura de canivete a sambixuga:

Escorre sangue escuro do cavalo.

Palavra de um artista tem que escorrer substantivo escuro dele.

Tem que chegar enferma de suas dores, de seus limites, de suas derrotas.

Ele terá que envesgar seu idioma ao ponto de

Enxergar no olho de uma garça os perfumes do sol.”
(BARROS, 2010, p. 359).

A ação de “envesgar” o idioma é que nos possibilita a mudança de perspectiva dos sentidos petrificados. Envesgar ajuda o poeta atingir “o gorjeio das palavras” e “os sentidos desarticulados”, postura que permite vermos além do visível, como os perfumes do sol no olho de uma garça. Essa visão para além da matéria encontra-se ao longo da obra de Manoel de Barros: “escutar a cor dos peixes”, “escutar a cor dos passarinhos”, “desenhar o cheiro das árvores”, “apalpar o som das violetas” etc.

Esses versos não são apenas sinestésias isoladas, mas construções que visam estabelecer uma natureza comum entre o homem, o vegetal e o mineral. Sobre a *Physis*, noção que pode contribuir para compreendermos essa relação, vale retomar o estudo empreendido por Pierre Hadot sobre as transformações desse conceito na história do pensamento ocidental, na qual *Physis*, muitas vezes, foi traduzida por natureza, e ainda esteve ligada a uma concepção de ordem ou, ao menos, à busca pela explicação de como se ordena os fenômenos naturais. Desse modo, o uso sinonímico de *Physis* por Natureza fez com que se perdessem alguns de seus princípios, por isso colocar esse conceito em discussão é recuperar e repensar a divisão entre o surgimento da visão filosófica como contraponto ao pensamento mítico.

O problema de tradução na noção de *Physis* vai ficando cada vez mais evidente na medida em que se verificam os contextos nos quais ela foi aplicada. Sobre esse tópico, a pesquisa de Pierre Hadot (2006) traz contribuições significativas, visto que o teórico mergulha no problema de tradução e interpretação no aforismo de Heráclito: “A natureza ama ocultar-se” e nas metamorfoses do tema do véu e do desvelamento.

Hadot fixa como objetivo a exposição dos diferentes sentidos que a noção de segredo da natureza assumiu desde a Antiguidade até os tempos modernos (início do século XX). Para isso, ele mostra que o aforismo supracitado vem da expressão grega “*Physis Kryptesthai Philei*”. Em seguida, aponta cinco possíveis traduções para a frase enigmática do pré-socrático, sendo que a mudança se estabelece nas diferentes traduções para a definição de *Physis*.

Pode-se salientar, assim, duas abordagens primordiais para o conceito citado acima. O primeiro é compreender *Physis* como constituição, ou seja, a natureza própria das coisas. Nessa acepção, o aforismo significa que é difícil conhecer a natureza das coisas, pois ela é escondida. Na segunda acepção, *Physis* significa processo de realização, de aparição. Nessa última, o que fica oculto é o processo de nascimento e de formação das coisas.

Desse modo, a partir dessas duas abordagens, o renomado filólogo, filósofo e historiador francês aponta cinco possibilidades de construção de sentido para o aforismo “A natureza ama ocultar-se”:

- 1- A constituição de cada coisa tende se ocultar (= é difícil de conhecer)
 - 2- A constituição de cada coisa quer se ocultar. (= não quer revelar)
 - 3- A origem tende a se ocultar. (= origem das coisas é difícil de conhecer)
 - 4- O que faz aparecer tende a desaparecer. (= a que faz nascer tende a fazer mover)
 - 5- A forma (aparência) tende a desaparecer. (=o que nasceu quer morrer).
- (HADOT, 2006, p. 32).

O surgimento espontâneo das coisas, sua aparição e manifestação estão no cerne da discussão sobre a *Physis*, porém a recorrência e retomada dessa ideia fez com que surgisse um questionamento: se havia um poder que produzisse essa manifestação. Aceitar esse poder e torná-lo objeto de reflexão é aceitar que as relações entre o ser humano e a natureza produzem implicações ético-filosóficas, sociais, ambientais e também educacionais. Esse posicionamento rompe com a concepção de uma natureza sem sujeito, desprovida de valores morais e éticos.

Essa multiplicidade de sentidos apontados ao revisar o conceito de *Physis*, permitiu-o chegar à constatação de que “escrever a história do pensamento é às vezes escrever a história de uma série de contra-sensos” (HADOT, 2006, p. 34). Dessa maneira, é possível apreender inúmeros desses contrassensos na história da ideia de natureza elaborada pelo referido estudioso.

Para ele, há uma passagem da *physis*-processo para um *physis*-resultado. A questão que merece ser mencionada é o fato de que os estudos mais discutidos sobre a *Physis* foram aqueles nos quais essa palavra foi

empregada para designar o objeto das pesquisas dos pré-socráticos, portanto predominou a visão crítica em relação aos investigadores primeiros da natureza.

A partir de Sócrates surge uma crítica aos pré-socráticos, visto que as investigações desses para esses filósofos que inauguraram o princípio da filosofia, sobre a natureza propunham uma explicação puramente material. Sendo assim, entendendo a *Physis* como o nascimento dos primeiros seres, a tradição socrática/platônica/aristotélica questiona os pré-socráticos por “conceberem como primeiras causas do crescimento do universo as causas materiais” (HADOT, 2006, p. 42).

Cada vez mais sedentos pela objetividade, o pensamento racional foi abanando as investigações acerca do elemento formador do universo, devido sua mutabilidade dos elementos observados, para focar no estudo acerca do homem, visto que “o segredo dos processos naturais é inacessível ao homem. O homem não dispõe de nenhum meio técnico para o descobrir” (HADOT, 2006, p.50).

A separação entre homem e natureza contribuiu para o desenvolvimento de uma linguagem lógico-racional destituída de contradição e distante do contexto que a fez surgir. A crença na estabilidade, na permanência e na causalidade diminui, portanto, a força simbólica do corpo como manifestação da existência. Tanto que “platônicos, epicuristas, estoicos concordam em reconhecer que os fenômenos sensíveis têm causas e não são efeito de caprichos divinos” (HADOT, 2006, p. 53).

Diante desse impasse, a reflexão sobre o sujeito encarnado desfaz os limites que o discurso dualista estabeleceu entre razão e experiência e estabelece uma revisão da concepção de subjetividade. Assim, a ligação corpórea do sujeito com o exterior é o eixo principal das discussões suscitadas por Merleau-Ponty, pois para ele o corpo não é um objeto, mas sim um condutor de minha experiência subjetiva.

Portanto, a busca pelo sentido está na relação, no entre, na mediação corpo-mundo, ultrapassando o dualismo psicofísico instituído por Platão e reforçado pelos empiristas, racionalistas e positivistas, os quais reduzem a dimensão corpórea às forças deterministas da natureza. Na posição de “entre”, nosso corpo é natureza e, ao mesmo tempo, cultura. É natureza porque é oriundo do mesmo tecido das coisas do mundo natural e está submetido às suas

forças, mas também possui forças para transcendê-las. Barros, consciente da transferência dos pressupostos do conhecimento científico para a experiência estética, adverte:

XV.

Difícil de entender, me dizem, é sua poesia, o senhor concorda?

- 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, 2010, p. 178)

Ser árvore favorece a transposição dos limites biológicos fixados pela ciência e mostrar-se como expressão de sentidos para além da passividade, determinismo e causalidade. Isso porque a imagem poética não se encerra em uma simples reprodução do objeto percebido, é preciso nos posicionar como participantes ativos da criação.

Para atingirmos essa posição é necessário ultrapassarmos a vontade de entendimento, visto que “entender é parede”. Segundo Antônio Cícero (2017, p. 47), entender é “a faculdade humana que, negando a identidade dada, separa e distingue as coisas umas das outras”. O entendimento dá-se a partir da apreensão da linguagem como instrumento para chegar a um fim, além de estabelecer um sentido unívoco entre significante e significado.

Todavia, o crítico alerta-nos de que “a apreensão instrumental do ser não é a única concebível”, pois há o caminho da apreensão estética do ser, pelo qual torna-se possível sermos árvores. A percepção estética “não está a serviço de nenhuma finalidade extrínseca a ela. Ela vale por si”, por isso a inevitabilidade de abandono da linguagem convencional e cotidiana (CÍCERO, 2017, p. 50). Sendo assim, “além do entendimento e da razão, são capazes de entrar em jogo, e com efeito, jogar livremente, sem hierarquia ou regra pré-determinada, também a imaginação, a sensibilidade, a sensualidade, a intuição, a memória, o humor etc.” (Ibidem, p. 50).

Portanto, para a análise do corpus poético de Barros é preciso afastar-nos da racionalidade, voltarmos para o mundo vivido e reencontrar o sujeito da experiência, pois como afirmou Merleau-Ponty, “o mundo é não aquilo que eu

penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável" (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 14).

O corpo, portanto, distancia-se das metáforas da natureza-máquina, pois não é uma ideia pura, mas movimento, sensibilidade e expressão criadora:

[...]

A Máquina
Trabalha com secos e molhados
é ninfômana
agarra seus homens
vai a chás de caridade
ajuda os mais fracos a passarem fome
e dá às crianças o direito inalienável ao
sofrimento na forma e de acordo com
a lei e as possibilidades de cada uma.
(BARROS, 2010, p. 140)

Ao final do poema acima, o sujeito conclui que a máquina “não tem fonte de pássaro”; ou seja, associada ao sistema de consumo, a máquina é vinculada às perspectivas racionalistas, empiristas e positivistas. Fugindo da perspectiva industrial do segundo verso, a menção aos direitos das crianças e à fome demonstra a complexidade dos danos trazidos pelo sistema capitalista às relações intersubjetivas e também coletivas.

Portanto, a crítica dos efeitos nocivos do desenvolvimento capitalista perspectiváveis na natureza presente na produção poética de Manoel de Barros não fica limitado ao tom de denúncia social, tampouco ao discurso de conscientização de preservação do meio ambiente. O retorno ao primitivo, à infância, às ancestralidades de que fala o poeta não é um chamado de retomada anacrônica das antigas maneiras de viver, pois como bem sublinha Guattari, não há como ignorar ou negar as “revoluções informáticas, robóticas, da mundialização do mercado, aceleração da velocidade e interdependência dos centros urbanos” (GUATTARI, 1990, p. 25).

Sendo assim, os trastes, os andarilhos, os loucos, o bugre e todos seres que se aproximam daquilo que a “civilização” capitalista rejeita não é uma forma romper com o fluxo da história, visto que “mais do que nunca a natureza não pode ser separada da cultura e precisamos aprender a pensar “transversalmente” as interações entre ecossistemas”, pois a separação é, sem

dúvida, uma estratégia do próprio discurso do capital para se fortalecer. (GUATTARI, 1990, p. 25).

Por isso, Manoel Barros é escorregadio e, por vezes, taxativo quando tentam associar sua poética a um pensamento ecológico, ambientalista e de militância: “Penso que o poeta pode e deve ser político. Mas a sua poesia não. Poesia não aguenta ideias. Verso não precisa dar noção. Precisa iluminar o silêncio das coisas. Poesia não tem cânone (...)” (BARROS apud MÜLLER, 2010, p.79). Essa resistência a qualquer tipo de epítetos, principalmente àqueles vinculados com a questão ecológica, dá-se devido ao sentido redutor:

A expressão poeta pantaneiro parece que me quer folclórico. Parece que não contempla meu esforço linguístico. A expressão me deixa circunstanciado. Não tenho em mente trazer contribuição para o acervo folclórico do Pantanal. Meu negócio é com a palavra. (IBIDEM, 2010, p.167)

E de fato, a crítica de Manoel de Barros ficou, até os anos de 1980, presos às questões regionais, sem (re)conhecer a força e o convite para uma mudança das mentalidades subjacente em seus versos e em suas imagens. Dessa maneira, arrisco dizer que a percepção de natureza em Barros aproxima da noção de “ecosofia”, criado por Felix Guattari, em *As três ecologias*.

A perspectiva de Guattari oferece reflexões pertinentes para a expansão dos sentidos que emergem da leitura da poesia de Barros, pois diante da homogeneização do capitalismo, ambos buscam uma saída que não é propor novos modelos, mas a instauração de novos sistemas de valorização. Entretanto, as bases para esses novos sistemas

passa menos por reformas de cúpulas, leis, decretos, programas burocráticos do que pela promoção de práticas inovadoras, pela disseminação de experiências alternativas, centradas no respeito à singularidade e no trabalho permanente de produção de subjetividade, que vai adquirindo autonomia e ao mesmo tempo se articulando ao resto da sociedade” (GUATTARI, 1990, p. 44)

Destarte, das implicações da perspectiva ecosófica sobre a concepção de subjetividade destaca-se o processo contínuo de re-singularização, já que “o sujeito não é evidente: não basta pensar para ser, como o proclamava Descartes, já que inúmeras outras maneiras de existir se instauram fora da

consciência”, por isso “os indivíduos devem se tornar a um só tempo solidários e cada vez mais diferentes” (Ibidem, p. 17).

E para sustentar ainda mais seu argumento sobre a necessária articulação entre as três ecologias, Guattari alega que “não somente as espécies desaparecem, mas também as palavras, as frases, os gestos de solidariedade humana” (Ibidem, p. 27). É, sobretudo, contra o desgaste e a uniformidade da linguagem pela imposição do código e pela cristalização das metáforas que surge a voz do “encantador de palavras” de Manoel de Barros:

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 padeça, de mim e me sujem de branco.

Sonho exercer com elas o ofício de criado:

usá-las como quem usa brincos.

(BARROS, 2010, p. 172)

A palavra com febre, decaída, corrompida é mais importante que as palavras ocas e sem ninguém dentro porque “o sentido normal das palavras não faz bem ao poema./ Há que se dar um gosto incausto aos termos. [...] / Não existir nem rei nem regências [...]” (Ibidem, p. 265). Ademais, a palavra oca não tem ninguém dentro, não tem corpo e “não pode haver ausência de boca nas palavras:/nenhuma fique desamparada do ser que a revelou”. (BARROS, 2010, p. 345).

A palavra desamparada perde a força de ligar o sujeito que percebe o mundo daquilo que é percebido. Consequentemente, é importante retomar as observações de Bachelard quando afirma que “o sonhador de devaneio está presente no seu devaneio, ligado corporalmente, mesmo quando o devaneio dá a impressão de uma fuga para fora do real, para fora do tempo e do lugar, o sonhador do devaneio sabe que é ele que se ausenta- é ele, em carne e osso, que se torna um “espírito”, um fantasma do passado ou da viagem” (BACHELARD, 1988, p.144).

Desse modo, o ser sonhador também se constitui a partir das imagens que cria, pois ao ausentar-se da imagem como autor, aproxima-se como leitor,

o que o possibilita ver-se como Outro. Ou seja, a consciência do ato criador não é o mesmo que dizer que o ser sonhador domina e racionaliza seu objeto criado, ou que a poesia será sempre lida da mesma forma e em todos os tempos. Com isso, pode-se afirmar que a imaginação é uma forma de consciência.

O devaneio poético, bem como a consciência, é sempre um devir. A poética do devaneio é, então, um modo de leitura e não a poesia em si. Por isso, devanear diante de um objeto ajuda-nos a viajar, a esquecer da hora, a estar em paz com nós mesmos. O devaneio é sensibilidade e forma de reavivar coisas esquecidas e mortas, porém esse modo de análise foi esmagado pelos métodos mais racionais, principalmente após a Revolução industrial, a qual “muito mais que uma profunda revolução técnica, foi o coroamento de um processo civilizatório que almejava dominar a natureza e para tanto submeteu e sufocou os que a ele se opunham” (GONÇALVES, 2018, p. 42).

O homem, ao observar seu meio natural, constata que os elementos que compõem a natureza ultrapassam sua condição finita, aspecto que o intriga e o desafia ao mesmo tempo. Essa constatação de superioridade da natureza, por seu caráter infinito, em contraposição ao caráter finito do homem foi o primeiro grande rompimento entre sujeito e objeto.

Além de encontrar-se sem sujeito, o conhecimento científico e filosófico foi historicamente dividido em disciplinas, estabelecendo suas fronteiras, construindo barreiras e reduzindo o universo a fórmulas lógicas, pois como atesta Morin (2013, p. 37) “os espíritos que vivem sob o império do princípio da simplificação só veem alternativa entre uma pesquisa compartimentada e uma ideia geral”.

Em oposição à convicção de superioridade da natureza, os princípios desenvolvidos por Descartes entre *res cogitans* (coisa pensante) e *res extensa* (coisa material) colaborou para a redução da natureza ao seu aspecto material, podendo ser observado seus elementos mecânicos e biológicos, sendo o homem colocado em sua capacidade de dominação.

As duas perspectivas encontram-se um ponto: não levam em consideração a experiência vivida com e na natureza, menos ainda avalia os elementos naturais em seu devir, visto que tratá-la como *res extensa* a transforma em objeto, tanto quando o homem a exalta quanto quando o homem a domina. Na contramão dessas concepções empiristas, intelectualistas e

racionalistas, a natureza-sujeito percebida por e em Manoel Barros apresenta um novo modo de compreensão da consciência do estar no mundo por meio do corpo. Ao ser percebida como sujeito, a natureza nos invade, nos atinge e nos afeta com sua corporeidade: “Eu queria pegar com as mãos no corpo da manhã” (BARROS, 2010, p. 453).

Sendo assim, Manoel de Barros constrói sua poética a partir da concepção de natureza que rompe com um olhar de distanciamento, o qual vê apenas o que está diante, e passa a expressar as semelhanças e as ressonâncias do espaço natural na forma como vemos e ocupamos o mundo.

A natureza, assim, não é apenas o que nos rodeia, ela nos constitui enquanto sujeito:

O chão reproduz
do mar
o chão reproduz para o mar
o chão reproduz
com o mar

O chão pare a árvore
Pare o passarinho
Pare a
rã- o chão
Pare com a rã
o chão pare de rãs
e de passarinhos
o chão pare
o mar

O chão viça do homem
No olho
Do pássaro, viça
Nas pernas
Do lagarto
E na pedra (...)
(BARROS, 2010, p. 131)

A mudança das preposições “do”, “para” e “com”, bem como a mudança dos verbos “reproduz”, “pare” e “viça” marca não só uma troca gramatical, mas uma transformação de relação entre o chão com outros elementos da natureza, como o mar, os pássaros, a lagarta, etc. O importante a se destacar é a ausência de um centro criador e até mesmo uma explicação científica do nascimento, visto que há uma incessante troca na forma de constituir dos seres mencionados no poema.

Existe uma possível intertextualidade com o texto bíblico, mas o sentido religioso vai cada vez se distanciando na medida em que o homem vai sendo inserido no organismo da natureza e deixando de ser uma criação separada. No primeiro verso “O chão reproduz do mar” vemos a retomada do princípio da criação divina, na qual a terra foi criada a partir da infinitude das águas no começo dos tempos. Entretanto, as preposições seguintes e o verbo reproduzir subverte a lógica cristã.

Ainda sobre a união entre o chão e o mar, é importante salientar a potência e as variações dessa imagem na poética de um sujeito que vivenciou as regiões ribeirinhas do Pantanal. No entanto, na segundo estrofe a figura do criador divino desaparece completamente, visto que a árvore provém do chão, da terra e não diretamente de Deus, assim como o pássaro, a rã, o lagarto e a pedra. Ou seja, as criaturas do mundo vegetal, animal e mineral são criações do chão, por ele recebem sua alimentação, o qual e sempre fertilizado pela água.

A correlação, fundada no poema acima, encaminha-nos para um questionamento que está no cerne dessa tese e pode ser encontrado no próprio material poético de Barros:

Natureza é fonte primordial?

-Três coisas importantes eu conheço: lugar apropriado para um homem ser folha; pássaro que se encontra em situação de água; o lagarto verde que canta de noite na árvore vermelha. Natureza é uma força que inunda como os desertos. Que 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 enganchando 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
Desordenadamente como bucha em tapera
E moscas portadoras de rios.
(BARROS, 2010, p. 179)

Partindo da premissa de que “Natureza é a força que inunda como os desertos”, o sujeito poético se questiona ainda se o poema seria a concretização de suas manifestações. Como resposta tem-se a dificuldade de “dar ossos à água”, ou seja materializar atos fluídos sem prender os sentidos, mantendo-os em seu movimento dialético, em uma fusão sem síntese.

VI
No que o homem se torne coisal- corrompem-se nele
Os veios comuns do entendimento.
Um subtexto se aloja.
Instala-se uma agramaticalidade quase insana, que
Empoema o sentido das palavras.
Aflora uma linguagem de defloramentos, um
Inauguramentos de falas.
Coisa tão velha como andar a pé
Esses vareios do dizer.
(BARROS, 2010, p. 265)

O homem ao perder seu predicativo de Ser e tornar-se coisa, perde seu foco na semelhança. O distanciamento da substancialidade do ser pode ser atribuído ao sufixo “al”, o qual ao se juntar a outro substantivo exprime a ideia de conjunto. Esse posicionamento que não reduz os seres aos objetos e que compreenda nossa identidade a partir da diferença anuncia outras maneiras de habitar o mundo, outros modos de nos relacionarmos com o real:

Bernardo fala com pedra, fala com nada, fala com árvore. As plantas querem o corpo dele para crescer por sobre. Passarinho já faz poleiro na sua cabeça.
(BARROS, 2010, p. 335)

A comunicação de Bernardo é o corpo, sua fala se dirige a elementos do mundo mineral e vegetal e a outros seres do mundo animal. O direcionamento de sua fala, portanto, dirige-nos à fenomenologia proposta por Merleau-Ponty, uma filosofia que toma o corpo como fundamento, pois a preocupação central de suas discussões foi construir argumentos que mostrassem o quão negativo é um pensamento pautado na dominação das paixões pela consciência e na cisão entre espírito e corpo. Ao posicionar contra a ideia de separação dos sentidos, o filósofo dedicou-se a repensar a função do olhar e do corpo na construção do pensamento.

A exclusão do sujeito no ato de olhar também foi objeto de reflexão para Alfredo Bosi, que escreveu *A fenomenologia do olhar*. Sua abordagem deu-se a partir da diferença entre ver-por-ver e ver-depois-de-olhar, sendo o primeiro um ver sem ato intencional de olhar, e o segundo o resultado obtido a partir de um olhar ativo. Ainda na parte do levantamento de abordagens sobre o assunto, Bosi afirma existir uma vertente materialista, na qual o ver liga-se ao receber e uma vertente idealista, na qual o ver liga-se ao buscar, captar.

A “visão que destampava a natureza de seu olhar”, de Manoel de Barros, parece superar essas dicotomias apontadas por Bosi. Ele ainda nos mostra a necessidade de transcender o olho físico, ou melhor, não reduzir o nosso acesso ao mundo a um olhar físico-algébrico (BOSI, 1988, p. 70). Isso porque “o olho do racionalismo clássico examina, compara, esquadrinha, mede, analisa, separa...mas nunca exprime. É um olhar só capaz de perceber, no objeto, a sua objetualidade; logo, tudo tratar como objeto, não-sujeito.” (Ibidem, p. 77).

Em contraposição, o olhar de Bernardo se coloca como parte da natureza e não fora dela, visto que não é objeto, mas sujeito em constante troca com o eu-lírico:

III

Por modo de nossa vivência ponho por caso Bernardo.
Bernardo nem sabia que houvera recebido o privilégio
do abandono.
Ele fazia parte da natureza como um rio faz, como
um sapo faz, como o ocaso faz.
E achava uma coisa cândida conversar com as águas,
com as árvores, com as rãs.
(Eis um caso que há de perguntar: é preciso estudar
Ignorâncias para falar com as águas?)
Ele falava coisinhas seráficas com as águas;
Bernardo morava em seu casebre na beira do rio-
moda um ermitão.
De manhã, bem cedo, ele pegava de seu regador e ia
regar o rio.
Regava o rio, regava o rio.
Depois ele falava para nós que os peixes também
precisam de água para sobreviver.
Perto havia um brejo canoro de rãs.
O rio encostava as margens na sua voz.
Seu olhar dava flor no cisco.
Sua maior alegria era de ver uma garça descoberta no
alto do rio.
Ele queria ser sonhado pelas garças.
Bernardo tinha visões como esta- eu vi a manhã
pousada sobre uma lata que nem um passarinho no
abandono de uma casa.

Era uma visão que destampava a natureza de seu olhar.
Bernardo não sabia nem o nome das letras de uma
palavra.
Mas soletrava rãs melhor que mim.
Pelo som dos gorjeios de uma ave e
le sabia sua cor.
A manhã fazia glória sobre ele.
Quando eu conheci Bernardo o ermo já fazia
exuberância nele.
(BARROS, 2010, p. 452)

Bernardo sabe a cor de uma ave pelo seu gorjeio, conhecimento que ultrapassa oposição clássica entre visível e invisível, visto que “o objeto, o sujeito e o ato de ver jamais se detêm no que é visível”. Segundo George Didi-Huberman (2010, p. 77), “o ato de ver não é um ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas”. Pelo contrário, em suas formulações “ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta”.

Assim, o olhar do sujeito poético inquieta pelo rompimento de imagens cristalizadas, agita e se abre para nossas formas de estar no mundo. Sua “visão é recurso da imaginação para dar às palavras/novas liberdade” (BARROS, 2010, p. 459), o que nos encaminha para o questionamento da legibilidade absoluta da imagem, bem como da simetria entre a produção poética e sua relação com os fatos histórico-culturais do presente, pois para o poeta “visões tinha tudo que ver/com os caminhos das origens” (Ibidem, p. 464).

É no caminho para as origens onde se concentra boa parte da concepção de natureza em Manoel de Barros:

35
Eu queria fazer parte das árvores como os
pássaros fazem.
Eu queria fazer parte do orvalho como as
pedras fazem.
Eu só não queria significar.
Porque significar limita a imaginação.
E com pouca imaginação eu não poderia
fazer parte de uma árvore.
Como os pássaros fazem.
Então a razão me falou: homem não
pode fazer parte do orvalho como as pedras
fazem.
Porque o homem não se transfigura senão
pelas palavras.
E isso era mesmo.

(BARROS, 2010, p. 465)

O poema acima está inserido no livro *Menino do mato*, publicado em 2010, na segunda parte intitulada “Caderno de aprendiz”. Nenhum poema dessa parte tem nome, apenas numeração, sendo esse o de número 35. Há a recorrência dos verbos “querer”, “fazer” e “poder”. Sabe-se que a ação expressa pelo verbo dá-se em diversos tempos e modos. Os verbos “querer” e “poder” estão ligados ao sujeito poético e estão conjugados no pretérito imperfeito; já o verbo fazer aos outros elementos da natureza como as pedras, as árvores e os orvalhos, sendo conjugado no presente e também na sua forma impessoal.

Composto por 15 versos, o poema pode ser dividido em dois blocos, sendo a imaginação o elo que os une, já que sem ela o sujeito poético não consegue alcançar seu desejo de partilhar a árvore com os passarinhos, nem o orvalho com as pedras. O pretérito imperfeito usado nas duas primeiras estrofes expressa a ideia de continuidade, visto que ainda deseja o convívio com os seres elencados no poema.

Entretanto, o diálogo com a razão revela o empecilho para que a transfiguração do sujeito se concretize: o foco no significar. A busca pela significação limita, pois prioriza a função informativa da palavra: “Para cantar é preciso perder o interesse em informar” (BARROS, 2010, p. 458). Além disso, a voz da razão, no poema, estabelece fronteiras entre homem e o vegetal.

Em contraposição, a voz do poeta reivindica, ao longo de sua produção, que “uma árvore não seja mais apenas um retrato fiel da natureza: pode ser fustigada por vendavais ou exuberante como um sorriso de noiva”. Assim, ele adverte: “A inocência da natureza humana ou vegetal ou mineral me ensinaram mais. Quem não conhece a inocência da natureza não se conhece” (MARTINS, 2008). Ou seja, há uma correlação entre natureza e o sujeito como tendo a mesma *Physis*.

Ao compartilhar a mesma *Physis*, a ideia de preservar e de salvar a natureza, assunto tão debatido nos trabalhos críticos de Barros, ganha novas significações. Sobre o assunto, Nancy Urge, em Heidegger: “salvar é deixar-ser” (2006), tece algumas reflexões válidas para incorporar a este trabalho:

No pensamento de Heidegger, todo morar autêntico está ligado a um preservar. Preservar não é apenas não causar danos a alguma coisa. O preservar genuíno tem uma dimensão positiva,

ativa, e acontece quando deixamos algo na paz de sua própria natureza, de sua força originária. Assim também, salvar não tem unicamente o sentido de resgatar uma coisa do perigo: salvar é restituir, ou dar condições para que ela se revele naquilo que lhe é mais próprio. Salvar realmente significa deixar-ser . (URGER, 2006, p. 154).

Percebe-se, portanto, que a natureza em Manoel de Barros está permeada por essa ideia de “deixar-ser”, bem como o de preservar a concepção integradora e orgânica entre homem e natureza, aspecto que foi rompido desde o pensamento pós-socrático até nossos dias atuais. Assim, é possível perceber que os vínculos subjacentes em sua poesia convergem com a noção de complexidade debatida por Edgar Morin, com a articulação das três ecológicas propostas por Felix Guattari e com a discussão sobre corporeidade levantada por Merleau-Ponty.

“DO LUGAR ONDE ESTOU JÁ FUI EMBORA”

O órgão pelo qual compreendi o mundo é o olho.
Goethe

Em entrevista a Bosco Martins, publicada na Revista Caros Amigos, em 2008, Manoel de Barros, ao responder sobre a dificuldade de sua poesia, adverte que “as pessoas que gostam mais de usar a razão para ler, não gostam muito de mim. Só aqueles que usam a sensibilidade são meus leitores, eu tenho certeza disso. As pessoas que leem querendo compreender, não. Porque eu não quero falar nada. São só umas imagens”¹⁷. A escolha da sensibilidade para criação de seu universo poético torna ainda mais difícil a concretização dessa etapa que visa dar unidade e fechamento ao trabalho acadêmico, principalmente sobre uma poesia que almeja a incompletude.

Portanto, não é demais reforçar que a análise do *corpus* não teve como objetivo descrever a poesia de Barros, mas sim acrescentar, em sua fortuna crítica, uma experiência de leitura, pois como é ressaltado por ele, poesia é para incorporar; uma experiência que encaminhou-me ao processo de desconstrução dos paradigmas dominantes na tradição ocidental, os quais colocam o homem à parte da natureza. A valorização da sensibilidade é de grande relevância em um mundo impregnado pelos pressupostos cientificistas, para os quais “o conhecimento sensível é vago, confuso e inadequado porque no mundo dos sentidos não há estabilidade” (NOVAES, 1988, p. 10).

Em relação à temática da Natureza, Barros sempre deixou claro que a tarefa de sua poesia nunca foi descrever a exuberância do Pantanal à maneira dos primeiros viajantes; menos ainda queria ver sua obra sendo usada como pano de fundo de causas ecológicas. A respeito das interpretações voltadas para preservação do meio ambiente, o poeta esclarece:

Minha obra tem um lastro de terra, mas não gosto de ser chamado de poeta ecológico – não dou muita importância a isso. Poeta é um sujeito que mexe com palavras. Tenho minha linguagem própria, que descobri que não tem nada de ecológico. Fui criado no Pantanal, onde vivi até os oito anos. Se as palavras que me chegam mais comumente são do brejo, é devido ao meu lastro existencial, que reflete um pouco a terra. [...] (BARROS apud MÜLLER, 2010, p. 138).

¹⁷ Entrevista disponível no site <http://bosco.blog.br/manoel-de-barros/a-caros-amigos-traz-a-poesia-de-manoel-de-barros/>.

O “lastro existencial” reaviva a concepção de experiência do mundo natural pelo corpo, por isso a ideia de que a poesia é para “incorporar” e não para compreender: “o que escrevo resulta de meus armazenamentos ancestrais e de meus envolvimento com a vida” (Ibidem, 2010, p. 48). É a partir dessa união que a poesia de Barros encaminha-se para uma concepção implícita de religação do homem com a natureza, intuito que se dá a partir da construção de um olhar transgressor e do retorno da infância da palavra.

Nesse processo, portanto, a imaginação criadora surge como força motriz, pois afasta-nos das amarras da idealização, da racionalidade e da necessidade de provar os fatos, abrindo-nos para esse mundo imaginado ao mesmo tempo em que este mundo nos proporciona novas possibilidades de olhar e estar no mundo. Por isso, diante das cristalizações de sentidos, é preciso abriremos “os olhos para experimentar o que não vemos” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 34).

Com intuito enxergar para além dos paradigmas científicos e literários que enfatizam a separação e/ou a união entre cultura e natureza, entre sujeito e objeto, entre corpo e alma etc., foi necessário fazer um levantamento diacrônico sobre a ideia e a representação da Natureza na tradição literária tanto literária quanto filosófica, para, posteriormente adentrar no olhar poético de Barros, o qual deixa em evidência a importância da experiência estética com a natureza como forma que (re)veremos nosso vínculo com o mundo e com os seres.

Essa retomada histórica foi fundamental para compreensão da concepção de natureza em Manoel de Barros, visto que o discurso hierarquizador e de superioridade encontrado com bastante vigor em Descartes, ressoa ainda hoje nos discursos tecnológicos. Em *O discurso do método*, Descartes propõe o afastamento de uma filosofia especulativa e convida seus leitores ao domínio da natureza:

É possível chegar a conhecimentos que sejam muito úteis à vida, e que em vez da filosofia especulativa que se ensina nas escolas, se possa encontrar uma filosofia prática, pela qual conhecendo a força e as ações do fogo, da água, dos astros, dos céus e de todos os outros corpos que nos rodeiam, tão distintamente como conhecemos os diversos ofícios dos nossos artesãos, poderemos empregá-los do mesmo modo em todos os usos para as quais estão indicados e assim nos tornarmos senhores e possuidores da natureza (DESCARTES, 2001, p. 631).

Essa visão dualista intensificou-se ao longo da história com as descobertas científicas e cada vez mais o homem foi se distanciando da natureza, e esta foi tornando-se cada mais exterior à condição humana, até constituir-se apenas como objeto. Os grandes feitos humanos afastaram o homem da noção de sua imortalidade, reconfigurando as noções de tempo e espaço nos dias de hoje.

Ao observar seu mundo circundante, os primeiros questionamentos filosóficos produzidos pelo homem acerca do meio natural foram de onde vem e para onde vai, com a finalidade de romper com o enigma imposto pela observação exterior. Apesar dessas perguntas já não serem problemas do nosso tempo, retomar esse olhar é importante para entender as transformações das ciências da natureza.

Seguindo a direção do desenvolvimento da ciência, as imagens da natureza acentuaram as de imparcialidade, de objetividade, de duração, de estabilidade etc. Nessa vertente, qualquer fuga desses preceitos é interpretada como um obstáculo epistemológico. Entretanto, Robert Lenoble mostra que a imaginação não deixou de ressoar no interior dos pensamentos racionais, muito menos esteve afastada das grandes descobertas científicas.

Do ponto de vista da retomada à tradição literária, cabe apontar que não existiu pretensão de fazer um estudo comparado, mas sim reforçar a singularidade da concepção de natureza em Manoel de Barros, uma poética original na perspectiva historiográfica, mas que também revela um poeta leitor de uma tradição lírica não só brasileira, mas também universal. Deslocar a produção do contexto histórico e estético, é fundamental para ampliar a análise crítica, a qual, muitas vezes, vem marcada pelas limitações de uma época.

A busca por essa libertação dá-se, principalmente, devido a nossa história literária e as características marcantes dos estilos de época aparecerem subordinado à periodização europeia, em especial, à portuguesa. A problemática dessa submissão ficou evidente no breve percurso trilhado pela historiografia literária canonizada. No entanto, o próprio Barros aponta o seu paradoxo com a tradição ao afirmar: “Veja uma contradição: aprendi a rebeldia com os clássicos (ou isso não é uma contradição?)” (BARROS apud MULLER, 2010, p. 57).

Não é incomum encontrar a obra de Manoel de Barros classificada como neobarroco, neorromantismo, geração de 45, contemporânea, etc. A diversidade

de categorias revela a dificuldade de prender sua produção aos rótulos estilísticos pré-existentes, ao mesmo tempo que confirma seu diálogo com a tradição. Por isso, não raro encontraremos, implícito ou explícito, a busca pelo equilíbrio de Tomas Antônio Gonzaga, o desconcerto com o mundo presente em Gregório de Matos Guerra, a dualidade das forças dos fenômenos naturais expressa por Gonçalves Dias, a decomposição do corpo e a inserção de uma linguagem considerada não poética de Augusto dos Anjos e o rompimento das fronteiras entre humano e não-humano de Raul Bopp.

Manoel de Barros não exclui a discussão ética, política e social de sua época, porém a faz não de maneira descritiva e direta, assim como não há descrição objetiva em suas imagens nas quais aparecem o Pantanal, por isso é crucial ultrapassar a concepção crítica desse espaço como retorno ao mundo equilibrado dos árcades ou ainda lugar de refúgio dos românticos. A fuga, proposta pelo poeta, é uma fuga do tradicionalismo, das idealizações e, especialmente, a exclusão do sujeito do ato perceptivo. Na descontinuidade com a tradição, a poética de Barros se aproxima de Augusto dos Anjos em sua crítica aos limites impostos pelo cientificismo para a produção estética, dando início a uma visão mais orgânica da relação entre homem e natureza, porém Barros irá exaltar e dar ênfase ao verme, à podridão e à decomposição, elementos que Augusto dos Anjos traz para sua poesia sem monumentá-los.

A interação, portanto, entre Manoel de Barros e a tradição dá-se ora como continuidade ora como ruptura. Um breve olhar na história da cultura ocidental aponta para o predomínio de uma visão objetiva e externa sobre a natureza, sustentada pela ideia do triunfo do homem e de sua superioridade sobre o mundo natural. Contrário a esse panorama, a tradição percorrida neste trabalho relevou outros modos de ler os poetas acima apontados, leituras capazes de romper com a divisão entre material e espiritual, dando vida a uma poesia que não exclui o corpo em seu fazer poético.

Em algumas entrevistas, Manoel de Barros declara leituras que repercutem em sua produção:

Há umas falas em Cobra Norato de Raul Bopp que muito me repercutem. Suas árvores prenes. Os atoledos vesgos. A lama lívida dos igarapés etc. Houve uma aceita apaixonada em mim de Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade. Aquela desordem linguística, aquela desarrumação estruturada. Foi um banquete. Depois de uma degustação do Eu de Augusto dos

Anjos que me deixou na boca um sabor de gênio e de susto
[...]”¹⁸.
(BARROS apud MULLER, 2010, p. 56).

Por esse ângulo, nota-se que salvaguardas as diferenças, os poetas acima citados têm em comum o que Barros denominada de “uma voz desconformada por dentro” (BARROS, 2010, p. 406). Ao associar essa voz aos caramujos, o poeta ressalta que há um comportamento de eternidade nesse molusco; comportamento que pode ser vinculado ao fato de que sua voz encontra-se nos desvios. Desta maneira, vê-se que a concepção de natureza em Barros é fruto do desenvolvimento do olhar ressignificado da tradição, dos poetas/caramujos, cujo lirismo tem comportamento desconformado com seu contexto de produção em um processo antropofágico.

Não é à toa que o poema de abertura do primeiro livro publicado de Barros, *Poemas concebidos sem pecado* (1937), traz o personagem Cabeludinho, imagem/crítica das idealizações românticas. Ao comparar Cabeludinho com Iracema, o poeta pede desculpas pela insuficiência do canto, mas garante expressar apenas o essencial. A busca pelo mínimo, pela essência, a fuga das descrições exuberantes e idealizadas, atributo da estética romântica, é uma atitude constante da poética de Manoel de Barros:

No aspro

Queria a palavra sem alamares, sem
chatilenas, sem suspensórios, sem
talabartes, sem paramentos, sem diademas,
sem ademanas, sem colarinho.
Eu queria a palavra limpa de solene.
Limpa de soberba, limpa de melenas.
Eu queria ficar mais porcaria nas palavras.
Eu não queria colher nenhum pendão com elas.
Queria ser apenas relativo de águas.
Queria ser admirado pelos pássaros.
Eu queria sempre a palavra no áspero dela”.
(BARROS, 2010, p. 439)

A tentativa de aproximação do áspero da palavra, da porcaria, do afastamento de adjetivos que escondem as fontes da linguagem pode ser analisada como uma continuidade da poética do baixo de Augusto dos Anjos,

¹⁸ No restante da citação o poeta mencionou Murilo Mendes, Machado de Assis, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Dalton Trevisan, Millôr Fernandes, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto.

visto que Barros dá seguimento à dialética entre percepção e reflexão destacada no poeta paraibano. Entretanto, sua inovação foi consagrar e dar êxtase às coisas do chão, às coisas mijadas pela sociedade de consumo, atitude não atingida por Augusto dos Anjos, o qual questionou o conceito de belo, porém não venceu as dicotomias de seu tempo.

Manoel de Barros, então, ao “apalpar as intimidades do mundo” e do ser procura desnaturalizar os conceitos arraigados e a separação entre sujeito e objeto, para que se possa reestabelecer o devir tanto humano quanto o vegetal e o mineral, proporcionando o nascimento de novas perspectivas de estar no mundo.

Sendo assim, a corporeidade da natureza em Barros não se trata de um retorno nostálgico a terra, ou a um mítico estado de natureza, mas de uma tentativa de reinventar o elo perdido entre o natural e o cultural, entre o campo e a cidade, etc. Essa mudança de perspectiva está vinculada, em partes, à renovação moderna do lirismo, principalmente a partir da década de 80, momento em que a obra do poeta mato-grossense foi (re)descoberta, porém não pode ficar restrita a ela. Segundo Collot (2013, p. 183), “o lirismo moderno não é mais a expressão de uma identidade e de uma interioridade, mas a descoberta, dentro e fora de si, de uma alteridade constitutiva.

Desse modo, a premissa de ver com os olhos livres de modelos pré-concebidos requer a retomada das bases que sustentam esses modelos com o intuito de entender sua lógica. A compreensão do alicerce que sustenta o surgimento dos métodos das ciências naturais ampliou não só meu olhar sobre a poesia do poeta mato-grossense como também da tradição poética, visto que natureza, homem e a linguagem são temáticas que repercutem em nossa historiografia literária desde sua formação.

Em *Teorias do espaço literário* (2013, p. 188), Luis Alberto Brandão afirma: “o reconhecimento do lugar-Brasil exige que se conceba o espaço não mais como sinônimo de natureza, ou sob o domínio do estado natural, mas como forma de ordenação”. Com isso, o teórico mostra a importância em abarcar os movimentos de rupturas e continuidades entre a produção que prioriza os elementos da paisagem natural e a produção que enfatiza aspectos da paisagem humana.

Nota-se que o olhar descritivo e associativo entre homem e natureza manifesta-se em outros períodos da literatura brasileira, tais como no Barroco e no Arcadismo, movimentos literários fundamentais para perceber os primeiros passos em busca de uma construção imagética brasileira. No Arcadismo, percebe-se a natureza como cenário cuja intencionalidade é proporcionar o equilíbrio perdido no espaço da cidade e, portanto, o contato com a natureza surge como uma forma desenvolvimento espiritual.

O retorno ao mundo natural ganhou novos contornos e outras funções no Romantismo, porém se compreendido pelo viés da utopia, a natureza romântica integra-se ao olhar do colonizador ao reforçar a imagem natural como espetáculo. Isso porque as imagens subjacentes nos relatos dos primeiros viajantes fazem parte da nossa memória coletiva, o que ajuda a compreensão de como o olhar objetificador dos primeiros viajantes, revivido em outros períodos, é uma forma de dominação.

Nesse período, os elementos apontados pelo olhar estrangeiro como original em nosso país foi a natureza exuberante, exótica e o índio, por isso nesse momento a relação entre o homem e a natureza em estado selvagem foi utilizada e exaltada como fator que nos diferenciava. Como elemento que revela originalidade, a Natureza tornou-se parte fundamental nas produções literárias dos românticos, porém de maneira idealizada, visto que ainda é nítida a distância entre Homem, Natureza e Linguagem.

A idealização uniformiza, não capta o conflito, as tensões e transforma o sujeito em objeto. Portanto, a tentativa de vinculação da poética de Barros com o primitivo, o regional, o pensamento mágico, com uma visão não ocidental reafirma a necessidade classificatória que temos diante do desconhecido, o ímpeto de aprisionamento em conceitos e taxinomias. Vale salientar que sendo o poema entre forma e conteúdo, Barros não só afastou-se do lugar comum acerca da temática da Natureza como também foi desenvolvendo uma nova forma de expressão poética, cada vez mais preocupada com a expressão do instante perceptivo.

A falta de identificação entre Homem/Natureza/Linguagem é fortemente criticada pelos modernistas, os quais pensaram a construção de uma identidade estética brasileira que conseguisse ressaltar a multiplicidade cultural do nosso território. Assim, as primeiras décadas do século XX, verifica-se produções que

procuram um olhar de redescoberta da força dos elos que unem homem, natureza e cultura. Essa busca por novos modos de estar e vivenciar o mundo encontra-se como objetivo tanto na crítica quanto na produção literária.

É nesse espaço ressignificações, lugar de valorização da indeterminação, das rupturas e dos paradoxos que encontra-se a poesia de Manoel de Barros, o qual não apenas descreve a natureza, ao modo dos viajantes, ou a idealiza, ao modo dos românticos, mas a vive intensamente. Ao dar ênfase ao sentir, o poeta revela a inevitabilidade do seu leitor desenvolver outro modo de olhar para o mundo e para si, pois a filosofia e a ciência foram se afastando cada vez mais das indagações sobre a origem do mundo, as causas primeiras dos fenômenos naturais e de suas transformações e passaram a se interessar apenas pelo estudo do homem, começando a perseguir a ideia de progresso.

Sendo assim, as imagens construídas pelo poeta mostram “a perda, a destruição, o desaparecimento dos objetos e dos corpos” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 35), o que nos encaminha para a concepção de ver como “sentir que algo inelutavelmente nos escapa, ou seja, quando ver é perder” (ibidem, p. 34). Barros simboliza essa ideia quando afirma “Tem mais presença em mim o que me falta” (BARROS, 2010, p. 345). Logo, o visível para o poeta das coisas sem utilidade não marca apenas presença, mas também ausência, por isso “a imagem é outra coisa além de uma simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 66).

Essa perspectiva é retomada no verso “Meu avesso é mais visível que um poste”. O poste, objeto material visível, é colocado com menos visibilidade que o avesso do poeta, fortalecendo a ideia de que produção artística consiste não em reproduzir idealmente a realidade, mas construí-la, inventá-la. O avesso é, portanto, o espaço que Manoel de Barros usa para fazer suas peraltagens com as palavras, dado que de lá é possível assumir variados pontos de vista. Nessas mudanças, os sujeitos poéticos apresentam uma concepção de viver como natureza revelado por meio de imagens, cores, luzes, cheiros e sons.

Existir-como-natureza é, para Merleau-Ponty, um modo de perder a centralidade, não mais estar situado em algum “ponto” do espaço e do tempo, mas tampouco ser “estranho” ao espaço e ao tempo. Nessa perspectiva, toda localização espaciotemporal não passará de mera abstração, pois, na realidade, os fenômenos naturais são “trans-espaciais” e “trans-temporais”.

A experiência do “trans”, portanto, abre-nos para a concretização do olhar estético para e com a natureza, possibilitando outras vias de acesso ao plano do real, e indagando os limites que dificulta a interação entre elementos do mundo animal, vegetal e mineral; questionamento que nos convida a repensar o lugar do corpo na nossa experiência com o mundo. Portanto, Barros deixa marcas em sua poesia que permeiam o imaginário do homem pantaneiro, tais como “rios conchosos”, “pássaros”, “sapos”, “andarilho”, “lesmas”, “vaqueiro” etc, porém utiliza-se das possibilidades que a linguagem poética lhe oferece para “transfazer” esse imaginário.

Ao trazer para seu texto aspectos que podem ser identificados com o Pantanal, espaço onde passou parte da sua infância, o poeta enriquece o mundo da obra, sem, contudo, apresentar sua vivência e sua visão de mundo de maneira meramente descritiva. O olhar para Manoel de Barros é primordial para a construção de uma experiência transformadora tanto na perspectiva da produção quanto na perspectiva da leitura.

Seu trabalho com a linguagem, como acima mencionado, indica o instante, pois sua construção linguística corresponde à transitoriedade e a quebra do tempo como um fluxo contínuo; instante que provoca a verticalização das imagens, ao mesmo tempo em que provoca no sujeito leitor, que vive em um mundo capitalista sempre rumo ao progresso, uma reflexão acerca dos limites impostos por essa sociedade ao Ser e também à Linguagem: “Notei que descobri novos lados de/ uma/ palavra era o mesmo que descobrir novos lados do Ser.” (BARROS, 2010, p. 280).

Portanto, a natureza para o poeta mato-grossense está relacionada com a noção da potência do devir, conceito rompido com o nascimento da filosofia pós-socrática, e da força originária do ser da palavra. Em seu estado originário, a visão estética encontra a semelhança nas formas humanas, vegetais e minerais, e oportuniza o questionamento da relação entre o corpo e a experiência da vida.

E se o homem moderno é marcado pela libertação das amarras cosmológicas e mitológicas e pela exaltação das práticas científicas e racionais, o olhar estético de Manoel de Barros nos ofereceu uma via de acesso para uma articulação entre essas dicotomias que reanimam, com novas roupagens, a

centralidade do homem diante da natureza e as imagens estereotipadas e temíveis associado ao que é desconhecido na natureza.

Sendo assim, avesso à procura pelo referente na construção do olhar expresso em seus versos, Barros traz novas contribuições para o questionamento da ideia de representação e se aproxima das expressões estéticas e filosóficas que não anulam a experiência corporal. A sua poesia, então, deixa entrever esse caminho percorrido entre a superação da linguagem-instrumento para o alcance da linguagem dos pássaros.

REFÊRENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRANDES, Paulo César. *Imagens de natureza, imagens de ciência*. Campinas, SP: Papyrus, 1998.

ANDRADE, Mario. *Pauliceia desvairada*. Barueri: Ciranda Cultural, 2016.

ANJOS, AUGUSTO. *Eu & outras poesias*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1982.

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

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

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

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

BARROS, Manoel de. *O tema de minha vida sou eu mesmo*. Jornal do Brasil, Caderno Ideias, Rio de Janeiro, 24 ago. 1996. Disponível em: <<https://www.escritas.org/pt/t/4780/o-tema-da-minha-poesia-sou-eu-mesmo>>. Acesso em 26 de nov. de 2018. Entrevista concedida a André Luis.

_____. *Manoel de Barros: a poética da reinvenção*. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/manu.html#viana>>. Acesso 02 fev. 2019. Entrevista concedida a Carlos Augusto Viana.

_____. *Meu quintal é maior do que o mundo*. São Paulo: Alfaguara Brasil, 2015.

_____. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

_____. *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*. SP: Editora Planeta do Brasil, 2010.

_____. *Para encontrar o azul eu uso pássaros*. Campo Grande: Editora Saber, 1999.

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

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

BOFF, Leonardo. *Ecologia: grito da terra, grito dos pobres*. São Paulo: Ática, 2004.

BOPP, Raul. *Cobra Norato*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

_____. *Movimentos Modernistas no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966.

_____. *Vida e Morte da Antropofagia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.

BORNHEIM, Gerd. A. As metamorfoses do olhar. In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

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

_____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CAPRA, Fritjof. *A teia da vida: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos*. São Paulo: Cultrix, 1995.

CARVALHO, Isabel Cristina Moura; GRUN, Mauro; TRAJBER, Rachel (org). *Pensar o Ambiente: bases filosóficas para a Educação Ambiental*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, UNESCO, 2006.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

CASTELLO, José. Manoel de Barros faz do absurdo sensatez. *Jornal O Estado de São*.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

COUTINHO, Afrânio; Coutinho, Eduardo de Faria. *A literatura no Brasil: introdução geral*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986a.

_____. *A literatura no Brasil: era barroca e era neoclássica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986b.

_____. *A literatura no Brasil: era romântica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986c.

_____. *A literatura no brasil: era moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986d.

DIAS, GONÇALVES. *I-Juca-Pirama e Os timbiras*. Porto Alegre: L&PM, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem queima*. Curitiba: Editora medusa, 2018.

_____. *A pintura encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012.

_____. *Diante da imagem: questão colocada aos afins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FIGUEIREDO, Marcia Lucia. Intelectual, paisagem e literatura: brasilidade sob tensão. In: JOBIM, J.L. & PELOSO, S. (Orgs.). *Identidade e literatura*. Rio de Janeiro; Roma: Casa Doze Edições. Instituto de Letras, UERJ/Universidade de Roma La Sapienza, 2006.

GUATTARI, Felix. *As três ecologias*. Campinas/SP: Papyrus, 1990.

GONÇALVES, C. W. P. *Os (des) caminhos do meio ambiente*. São Paulo: Contexto, 2018.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Cartas chilenas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HADOT, Pierre. *O véu de Ísis: ensaio sobre a história da ideia de natureza*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

HANSEN, J. A. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII*. São Paulo: Ateliê; Campinas: Unicamp, 2004.

HELENA, Lúcia. *A cosmo-agonia de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Joao Pessoa: Secretaria de Educacao e Cultura da Paraíba, 1984.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KESSELRING, T. *O conceito de natureza na história do pensamento ocidental*. In: *Ciência e Ambiente* III (5) Jul/dez. 1992.

LENOBLE, R. *História das ideias de natureza*. Trad. Tereza Louro Perez. Lisboa: Edições 70, 2002.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro, Record, 2001.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *Discurso sobre a história da literatura do Brasil*. Apresentação de Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1994.

_____. *Suspiros poéticos e saudades*. Prefácios de Fábio Lucas e Sérgio Buarque de Holanda. 5. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília; Instituto Nacional do Livro, 1986.

MARTINS, Bosco. *Entrevista com Manoel de Barros: Três momentos com um gênio*. 2014. Publicada na edição 117 da revista Caros Amigos, em 2008. Disponível em: <<https://www.carosamigos.com.br/index.php/grandes-entrevistas/2675-manoel-de-barros>>. Acesso 16 de Out. 2018.

MATOS, Gregório de. *Poemas escolhidos de Gregório de Matos*. Seleção e organização de José Miguel Wisnik. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Reunião de poemas*. Seleção e prefácio de André Seffrin. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto R. de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

_____. *Natureza*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Visível e invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *O olho e o espírito – Cosac Naify*, 2004.

MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mímese: ensaios sobre lírica*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MEYER, Monica. *Ser-tão natureza: a natureza em Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MORIN, Edgar. *Amor, poesia, sabedoria*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

_____. *O desafio do século XXI: religar os conhecimentos*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

_____. *O método I: a natureza da natureza*. Porto Alegre: Sulina, 2013.

_____. *O paradigma perdido: a natureza humana*. 5. ed. Mem Martins: Europa. America, 1991.

MOSÉ, Viviane. *Nietzsche e a grande política da linguagem*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2018.

- MÜLLER, Adalberto (org.). *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.
- NOVAES, Adauto. De olhos vendados. In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- NUNES, BENEDITO. *Ensaio filosóficos*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.
- OST, François. *A natureza à margem da lei: a ecologia à prova do direito*. Lisboa: Instituto Piaget, 1995.
- PAZ, Octavio. *O arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- _____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Pensar é estar doente dos olhos. In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- POLITO, Ronaldo. *A persistência das ideias e formas: um estudo sobre a obra de Tomás Antônio Gonzaga*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 1990.
- RIBON, Michel. *A arte e a natureza*. Campinas-SP: Papyrus, 1991.
- RODRIGUES, Ricardo Alexandre. *A poética da desutilidade: um passeio pela poesia de Manoel de Barros*. Dissertação (Mestrado em Letras)- Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro, 2006.
- SANTOS, Suzel Domini dos. *Manoel de Barros e a Oficina de Transfazer Natureza*. 2013. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/99128>>.
- SOUZA, Elton Luiz Leite de. *Manoel de Barros: a poética do deslimite*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.
- UNGER, Mangabeira Nancy. *O encantamento do humano: ecologia e espiritualidade*. São Paulo: Editora Loyola, 1991.
- VESENTINI, José William. *Geografia, natureza e sociedade*. São Paulo: Contexto, 1997.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- _____. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

_____. *Encontros (entrevistas)*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.