

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM
LETRAS**

Flávio José de Brito

**IMAGINÁRIOS POSSÍVEIS E FRONTEIRAS INVISÍVEIS NO TELURISMO DOS
ENTRE LUGARES: MANOEL DE BARROS E MIA COUTO**

**GOIÂNIA
2023**

Flávio José de Brito

**IMAGINÁRIOS POSSÍVEIS E FRONTEIRAS INVISÍVEIS NO TELURISMO DOS
ENTRE LUGARES: MANOEL DE BARROS E MIA COUTO.**

Trabalho dissertativo apresentado ao Programa de Pós-graduação *stricto sensu* em Letras – Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito obrigatório à obtenção do título de mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Divino José Pinto

**GOIÂNIA
2023**

Catálogo na Fonte - Sistema de Bibliotecas da PUC Goiás

B862i Brito, Flávio José de
Imaginários possíveis e fronteiras invisíveis no telurismo
dos entre lugares : Manoel de Barros e Mia Couto / Flávio
José de Brito. -- 2023.
118 f.

Texto em português, com resumo em inglês.

Dissertação (mestrado) -- Pontifícia Universidade
Católica de Goiás, Escola de Formação de Professores
e Humanidades, Goiânia, 2023.

Inclui referências: f. 115-118.

1. Poesia portuguesa - História e crítica. 2. Barros,
Manoel de, 1916 - Crítica e interpretação. 3. Natureza
na literatura. 4. Couto, Mia, 1955- - Crítica e interpretação.
5. Identidade (Psicologia) na literatura. 6. Identidade
social na literatura. I. Pinto, Divino José. II. Pontifícia
Universidade Católica de Goiás - Programa de Pós-Graduação
em Letras - 30/03/2023. III. Título.

CDU: Ed. 2007 -- 821.134.3-1.09

FOLHA DE AVALIAÇÃO



**PUC
GOIÁS**



IMAGINÁRIOS POSSÍVEIS E FRONTEIRAS INVISÍVEIS NO TELURISMO DOS ENTRE LUGARES DE MANOEL DE BARROS E MIA
COUTO

FLAVIO JOSE DE BRITO

Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, aprovada em 29 de março 2023

BANCA EXAMINADORA



Documento assinado digitalmente
DIVINO JOSE PINTO
Data: 19/09/2023 15:26:11-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Dr. Divino José Pinto / PUC Goiás

Dr. Atila Silva Arruda Teixeira / PUC Goiás



Documento assinado digitalmente
JOSE ELIAS PINHEIRO NETO
Data: 19/09/2023 16:00:34-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Dr. José Elias Pinheiro Neto /UEG

Kênnia, Ana Lúcia e João Flávio,
do começo ao fim.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, a Deus por me trazer até esse momento e me conceder a graça de realizar mais um trabalho acadêmico.

À minha querida esposa Kênnia e aos meus amados filhos, Ana Lúcia e João Flávio, razões pelas quais acordo todas as manhãs e ressignifico minha vida.

Aos meus pais, Oscar e Lúcia, que sempre me ensinaram a primeira e maior lição de todas: o amor.

Ao admirado, cuidadoso, dedicado e querido amigo professor Dr. Divino José Pinto, por todas as conversas, ensinamentos e reflexões várias.

(ESCRE) VER-ME

nunca escrevi

sou
apenas um tradutor de silêncios

a vida
tatuou-me nos olhos
janelas
em que me transcrevo e apago

sou
um soldado
que se apaixona
pelo inimigo que vai matar

Mia Couto

RESUMO

O Telurismo sempre foi concebido como uma manifestação da relação do homem com a natureza, mas, em alguns autores, esse sentido é ressignificado e ampliado. Manoel de Barros, em sua produção *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, apresenta uma construção lírica em que o sujeito poético existe por meio da natureza, traduzindo a voz inaudível daquele espaço; Mia Couto, em sua obra *Raiz de Orvalho e outros poemas*, possibilita a fala da natureza por meio do sujeito poético em um processo de construção de identidade, buscando, em sua essência, essa natureza como ancestralidade formadora do homem. Em ambos, a natureza é o meio que conduz o indivíduo para se perceber em seu tempo e espaço, reiterando os inúmeros imaginários possíveis pelo diálogo com essa natureza, o que não somente torna as Fronteiras cada vez mais invisíveis, mas também dá ao Telurismo a possibilidade de percorrer esses entre lugares do ser e do mundo.

Palavras-chave: Telurismo. Mia Couto. Manoel de Barros. Entre Lugares. Linguagem. Identidade.

ABSTRACT

Tellurism has always been conceived as a manifestation of man's relationship with nature, but in some authors this sense is resignified and expanded. Manoel de Barros, in his production of the *General Treaty of the Greatness of the Infinite*, presents a lyrical construction in which the poetic subject exists through nature, translating the inaudible voice of that space; Mia Couto, in her literary work *Dew Root and other poems*, allows nature to speak through the poetic subject in a process of identity construction, seeking in its essence nature as the ancestry that formed man. In both, nature is the element that leads the individual to perceive himself in his time and space, thus, countless are the possible imaginaries through the dialogue with nature, making the Frontiers increasingly invisible, giving Tellurism the possibility to go through those places of the being and the world.

Keywords: Tellurism. Mia Couto. Manoel de Barros. Between Places. Language, Identity.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	09
I - TELURISMO	11
1.1 – Espaço	14
1.2 – Água	18
1.3 – Memória	21
1.4 – Símbolos	25
1.5 – Linguagem	28
II – UNIVERSO TRANSFORMADO EM MANOEL DE BARROS	
2.1 – A linguagem dos imaginários possíveis	32
2.2 – As fronteiras invisíveis entre o ser e o espaço	40
2.3 – A natureza como poesia dos “entre lugares”	55
2.4 – A infância das palavras: O ser na linguagem	63
III – A REPRESENTAÇÃO SAGRADA DA POESIA TELÚRICA EM MIA COUTO	
3.1 – O espaço: morada do ser	76
3.2 – O pertencimento como dimensão telúrica	85
3.3 – O caminho poético dos entrelugares	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
REFERÊNCIAS	115

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A natureza dialoga com o sujeito desde as primeiras manifestações rupestres produzidas pelo homem; mais especificamente, em cada momento histórico, sua expressão se torna única nesse processo de sentido: em alguns momentos como coadjuvante, em outros como protagonista. Nesse contexto, o Telurismo se diferencia das demais representações da natureza, uma vez que, na Literatura, o sentido da “terra/lugar” ganha voz e vez, deixando de complementar o homem para se tornar elemento central do discurso.

Nessa perspectiva, propomos, como processo de construção desta Dissertação, uma reflexão sobre o sentido e a fundamentação do Conceito de Telurismo no primeiro capítulo, transpondo seu significado comum, sua relação apenas com a natureza enquanto lugar físico, transfigurando esse lugar como expansão do sujeito lírico em seu contexto amplo.

No segundo capítulo, será exposta uma visão construtiva dos textos da obra selecionada em Manoel de Barros; assim, essa natureza marcada pela “terra/lugar” será ampliada metaforicamente, transformando-se em “terra/sujeito”, transgredindo e/ou ressignificando o espaço que constrói um “entrelugar”. Essa construção é marcada por uma linguagem imagética e livre, produzindo experimentações que traduzem a existência do sujeito poético em um tempo e em um espaço. Este, ao mesmo tempo que se define como lugar, também extrapola as limitações geográficas, sugerindo uma natureza no próprio ser; portanto, ao localizar as marcas da voz lírica, identifica-se, também, a voz de um lugar que se revela e se constrói como o próprio sujeito em uma constante necessidade de se ver, se entender e se definir. Logo, os poemas escolhidos transitarão entre o sujeito e a própria terra.

Nesse contexto, Manoel Wenceslau Leite de Barros, poeta do interior do Brasil (Mato Grosso), entendeu, desde muito cedo, partindo das leituras, inicialmente de Arthur Rimbaud, que todos os sentidos podem se misturar por meio da poesia. Assim, a expressividade linguística e a capacidade de metaforizar os sentimentos, a natureza e até sua própria existência fazem com que a experiência da leitura de seus versos produza um efeito de sentido amplo, como em “O Guardador de Águas”, quando a linguagem e o “lugar / não lugar” dialogam: “este veio poético instala em suas águas-obra uma agramaticalidade (quase) / insana, pois com a linguagem poética o que importa é a reinvenção, e, com / esta, o escurecimento das relações entre os termos, entre as palavras — ao / invés do clareamento. assim como quando anoitece para que se acendam / os vagalumes. poesia: escurecer, tornar turvo, para alumiar, para / resplandecer, para acender as palavras, os termos, através das reinvenções / com a linguagem.” (2017, p. 48).

No terceiro capítulo, o Telurismo será mais bem explorado como elemento de marcação identitária e/ou espacial na literatura, pois em Mia Couto esse espaço é dissolvido em um lugar que não se classifica com absoluta clareza. O processo de construção da relação entre o sujeito e aquilo que representa o sentido de sua existência extrapola os conceitos convencionais, buscando pela linguagem e sua representação simbólica aquilo que de fato, ressignifica o indivíduo e seu sentimento de pertencimento. Paul Ricoeur (1975, p. 187) evidencia esse referente amplificador da linguagem como “fio condutor” e afirma que sua representação “ainda é a associação” dos sentidos e significados.

Esse autor em questão, António Emílio Leite Couto, conhecido como Mia Couto, escritor Moçambicano, em várias entrevistas afirmou que a leitura de Manoel de Barros foi um marco para sua produção literária, pois possui na linguagem sua maior marca artística. Seus textos poéticos transitam entre esse espaço/lugar, que é sua terra e a necessidade de construção de elementos identitários para seu povo e país, e o espaço/ser/sujeito, que representa a própria construção do lirismo telúrico como forma de percepção da natureza/indivíduo. Esses elementos são facilmente percebidos em toda sua poesia, como em “Identidade”, poema pertencente à obra *Raiz de Orvalho* e outros poemas, através da observação do sentido dos versos: “Preciso ser um outro / para ser eu mesmo / Sou grão de rocha / Sou o vento que a desgasta / Sou pólen sem insecto / Sou areia sustentando / o sexo das árvores / Existo onde me desconheço / aguardando pelo meu passado / ansiando a esperança do futuro / No mundo que combato morro / no mundo por que luto nasço”. (2018, p. 13).

Dessa forma, tanto no capítulo dois, quanto no capítulo três, as teorias propostas de análise e estudo dialogam com a construção da lírica na modernidade: como o Telurismo contribui para o sentido da construção do sujeito enquanto ser, e como os elementos que constituem a “terra/sujeito” e a “terra/lugar” se representam essenciais para a formação do sentimento de pertencimento e identidade do indivíduo. Assim, Manoel de Barros e Mia Couto, mesmo tão distantes no tempo e no espaço, se transformam e se complementam pela vontade de não se limitarem a um único lugar, criando uma poesia dos entrelugares, não só rompendo com as fronteiras (invisíveis), mas também propondo imaginários possíveis.

I. O TELURISMO

Podia dar às pedras costumes de flor.

Manoel de Barros

A relação do homem com a natureza (espaço) sempre foi elemento de estudo e reflexão ao longo do tempo, a cumplicidade do sujeito e a terra também; assim, o sentimento de pertencimento e sentido de um indivíduo está, muitas vezes, refletido em seu lugar, espaço, terra. Ao longo do século XX, esse conceito foi por vezes ressignificado, mas sempre se manteve o princípio da essencialidade do diálogo entre o estado do ser e sua natureza espacial. Dessa forma, faz-se necessário que iniciemos esta reflexão a partir de algumas definições, isto é, do conceito de Telurismo.

Segundo Larousse, em seu **Dicionário da Língua Portuguesa** (2001, p.954), o sentido etimológico, ou seja, segundo seu sentido de origem gramatical, o termo Telúrico, originário do Latim “tellus” e/ou “telluris”, é relativo à terra, pertencente à terra ou ao solo. Nesse sentido, o adjetivo telúrico é o elemento definidor da relação estabelecida entre o sujeito e a terra, valorizando a íntima relação com a natureza, o que torna o indivíduo fruto dessa relação.

No **Dicionário de Símbolos** de Chevalier e Gheerbrant, a terra é descrita tanto como elemento essencial para a vida e para a construção do sentido da existência do homem, quanto como símbolo da fertilidade e da perpetuação.

A terra sustenta, enquanto o céu cobre. Todos os seres recebem dela o seu nascimento, pois é mulher e mãe. [...] A terra é a substância universal [...] A terra é a virgem penetrada pela lâmina ou pelo arado, fecundada pela chuva ou pelo sangue, o sêmen do céu. Universalmente, a terra é a matriz que concebe as fontes, os minerais e os metais. (CHEVALIER 2006, p. 878-879).

Então, cabe ressaltar que a terra é apresentada como aquela que forma toda a vida. Dessa forma, em Manoel de Barros, o eu lírico é fruto dessa natureza construída pelo chão e suas miudezas, gestado e parido da essência das coisas. Em Mia Couto, a terra é um elemento de identidade e de pertencimento a uma comunidade. Apesar da aparente distância entre as tratativas sobre a essência telúrica da relação homem e natureza, os autores se aproximam e dialogam com profunda intimidade ao expor o sujeito como fruto concebido e transformado pelo seu espaço, terra, chão, poeira, mato, tudo aquilo que constrói o ser.

Chevalier e Gheerbrant ampliam o diálogo sobre a terra e o telúrico ao afirmar que, além de representar a fecundidade, é também símbolo da regeneração, do nascimento e do renascimento, da significação e da ressignificação. Enfim, tudo que edifica, a partir da simplicidade, é descrito como função da terra.

Identificada como a mãe, a terra é um símbolo de fecundidade e regeneração. Dá à luz todos os seres, alimentando-os depois recebe novamente deles o germe fecundo. [...] Isto quer dizer que ela preside o nascimento, as origens de todas as coisas, o princípio da manifestação. [...] Com esse caráter sagrado, esse papel maternal, a terra intervém na sociedade como garantia dos juramentos. Se o juramento é o elo vital do grupo, a terra é a mãe e sustento de toda sociedade. (CHEVALIER 2006, p. 879-880).

Manoel de Barros e Mia Couto, em suas construções poéticas, se submetem ao contínuo exercício de uma íntima relação com a “terra mãe”, seja pelo desejo de se reinventar pelas palavras, pedras, sapos e outras insignificâncias, seja pela constante necessidade de fusão, memória e tradição por meio de uma língua terra. Porém, sempre o caráter “sagrado e maternal” é descrito como o elo juramentado, eterno e vital da relação entre o homem e a terra.

Agripina Encarnacion Alvarez Ferreira, em seu **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos**, define a terra como “Num sentido geral, a terra é o receptáculo de tudo o que existe. [...] Nas destilações alquímicas, a terra, embora considerada uma matéria impura, é necessária para se atingir a pureza que se alteia no espaço aéreo”. (2013, p. 207). Agripina Ferreira, citando Gaston Bachelard, afirma:

Essas imagens da matéria terrestre oferecem-se a nós em abundância num mundo de metal e de pedra, de madeira e de gomas; são estáveis e tranquilas; temo-las sob os olhos; sentimo-las em nossas mãos, despertam em nós alegrias musculares desde que tomemos o gosto de trabalhá-las. (FERREIRA 2013, p. 208).

A matéria terrestre é, portanto, segundo Agripina analisando Bachelard, o elemento formador de todas as coisas, logo, aquilo que representa o nascimento do próprio homem. A natureza pétrea, fruto da pedra/terra, é a própria linguagem, forma de resistência e permanência desenvolvida pelo autor como perpetuação de seu mundo, costumes, valores, natureza e cultura, do “eu” e do “povo”.

Assim, o sentido da terra é confundido com o próprio sentido da vida e as relações estabelecidas entre o homem e a natureza sempre significaram a transposição da coisa (terra) no ser (homem), fundindo, consciente ou não no indivíduo, o reflexo do seu espaço e a essência do próprio ser. Ainda segundo Chevalier e Gheerbrant, esse sagrado, representado pela

natureza/terra, sustenta, de forma maternal e juramentada, a relação entre os entes: “Com esse caráter sagado, esse papel maternal, a terra intervém na sociedade como garantia dos juramentos. Se o juramento é o elo vital do grupo, a terra é mãe e sustento de toda a sociedade.” (CHEVALIER E GHEERBRANT 2006, p. 879-880).

A terra, a natureza, a linguagem, os costumes e as tradições representam o sagrado como elemento composicional do princípio telúrico. Portanto, depreendemos que o TELIRISMO não pode ser somente caracterizado como adjetivo da relação homem e natureza/terra, mas seu sentido torna-se mais profundo ao analisarmos o valor metafórico e semântico do pertencimento que representa a íntima presença de tudo que a terra simboliza para o homem e sua construção do ser. O espaço externo é uma extensão do universo interno; dessa forma, ao observarmos o indivíduo, não enxergamos apenas o sujeito, mas sim todos os símbolos que o compõem.

A resignificação do conceito telúrico amplia a análise que era restrita à relação sujeito-espaço e a transforma em sujeito-pertencimento, aprofundando os elementos composicionais não só para a formação da relação, mas principalmente sugerindo uma abordagem mais franca e íntima sobre o indivíduo – tudo o que ele representa e tudo o que está representado nele.

Nesse processo de composição, faz-se necessário explicar de forma pormenorizada o sentido que o espaço e a natureza representam na produção de Manoel de Barros e Mia Couto. Esses termos, que em outros autores caracterizam apenas o significado conceitual das palavras, em nossos autores se transformam na própria cultura. Dessa forma, sempre que nos referirmos à terra, o lugar nunca se reduzirá somente aos aspectos regionais, locais ou particulares, mas se dará por uma essência resignificada e traduzida como a representação do mais profundo e sagrado poético, em que seus elementos da natureza se irmanam. Assim, a terra é a base, é a formadora do homem, transforma-se na cultura, na morada do ser.

Em toda a produção poética dos autores selecionados como objeto deste trabalho, o espaço será, em seu sentido mais íntimo, sinônimo da cultura. Alfredo Bosi, em sua produção **Colônia, Culto e Cultura**, reflete sobre a importância dessa cultura como elemento formador do homem e de seu espaço.

De cultum, supino de colo, deriva outro participio: o futuro, culturas, o que se vai trabalhar, o que se quer cultivar.

O termo, na sua forma substantiva, aplicava-se tanto às labutas do solo, a agricultura, quanto ao trabalho feito no ser humano desde a infância; e nesta última acepção vertia romanamente o grego Paideia. O seu significado mais geral conserva-se até nossos dias. Cultura é o conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social. (BOSI, 1992, p. 16).

Manoel de Barros, nessa mesma perspectiva de Alfredo Bosi, tem, em sua natureza mais primitiva, o elemento formador de sua produção poética. As aparentes insignificâncias dos elementos que refletem o espaço são representações de uma desconstrução da cultura tradicional e de um desejo de reconstrução, edificados pela terra e pela singeleza dos elementos que compõem essa natureza como o universo cultural das desimportâncias formadoras do sujeito.

Mia Couto, ainda dialogando com Bosi, em **Colônia, Culto e Cultura**, representa de forma mais latente o sentido profundo dessa cultura como produto da resistência de uma sociedade que se forma no passado, existe no presente e conseqüentemente resistirá ao futuro. Nos poemas de Mia Couto, essa natureza representada por sua cultura possui nos mitos, lendas e tradições o elemento essencial para a busca de uma identidade, que, por forças externas, se perdeu ou se fragmentou no tempo, tendo no presente, na poesia, a capacidade de ressignificar a existência pela terra.

1.1 Espaço

Compreendido que o conceito de Telurismo não pode ser reducionista, mas sobretudo cultural, faz-se necessário ampliar os elementos formadores de sua concepção estética. Em Manoel de Barros, o espaço não se limita ao sertão físico, ele descreve os lugares que compõem seu mundo mato-grossense; o diálogo do autor é com o espaço formador da própria essência, criador do ser e das coisas. No poema, “Passarinhos”, de **Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo**, obra recorte para a abordagem proposta, Manoel de Barros confirma essa universalidade a partir da regionalidade, ou seja, usando o espaço local, transpõe os limites espaciais, criando uma ressignificação do lugar como expressão do próprio pertencimento do ser.

Para compor um tratado sobre passarinhos
 É preciso por primeiro que haja um rio com árvores
 e palmeiras nas margens.
 E dentro dos quintais das casas que haja pelo menos
 goiabeiras.
 E que haja por perto brejos e iguarias de brejos.
 É preciso que haja insetos para os passarinhos.
 Insetos de pau sobretudo que são os mais palatáveis. [...].
 (BARROS. 2013, p. 13.).

Esse espaço, descrito pelo eu lírico, deve ser compreendido como a própria cultura. Ele se confunde com o indivíduo e com a natureza singela, aparentemente insignificante, mas significativa como elemento de formação, ou seja, as “inutilidades” apresentadas são exatamente aquilo que simbolicamente formam o sujeito/lugar.

Em Mia Couto, o espaço/cultura permeia uma transcrição em seu sentido, ou seja, os elementos formadores do lugar estão no íntimo do sujeito, que tenta se entender em um ambiente hostil e em formação. É necessário lembrarmos que Moçambique vivenciava um processo de guerra civil e de recém-formação de sua república; assim, o eu lírico em Mia Couto não reconstrói somente seu espaço, mas principalmente a trajetória que o leva a compreender, pelo lugar/história, sua natureza e identidade. O espaço é formador do lugar e do próprio ser, como observa-se no poema *Trajeto*, na obra **Raiz de Orvalho**, objeto de estudo desta pesquisa.

Na vertigem do oceano
vagueio
sou ave que com o seu voo
se embriaga
Atravesso o reverso do céu
e num instante
eleva-se o meu coração sem peso
Como a desamparada pluma
subo ao reino da inconstância
para alojar a palavra inquieta
Na distância que percorro
eu mudo de ser
permuto de existência [...]
(COUTO, 2018, p. 14).

O caminho percorrido em Mia Couto inverte a lógica de Manoel de Barros, uma vez que visa o elemento interior como trajeto; mas, ao mesmo tempo, caminha seu espaço territorial para construí-lo e se construir. Dessa forma, Manoel de Barros e Mia Couto, apesar de partirem de pontos diferentes, o primeiro de “fora” e o segundo de “dentro”, percorrem o mesmo caminho, o sentido de pertencimento do sujeito pelo espaço e pela natureza formadora, o elemento telúrico.

Segundo Agripina Encarnacion Alvarez Ferreira em seu **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos**, “o espaço é então o devir de tudo o que existe [...] Existe um espaço onírico em cada imagem, em cada poema, em cada obra poética, perceptível e apreensível pelo sonhador, pelo poeta”. (2013, p. 78). Essa substância física é construída, reconstruída e dimensionada pelo sujeito poético.

Gaston Bachelard, em sua **Poética do Espaço**, constrói, de forma gradativa e teórica, o sentido e a dimensão do espaço para a arte, definindo esse “lugar” como elemento que espelha

e transforma o ser. Em Manoel Barros e Mía Couto, esses conceitos refletem seus mecanismos de produção poética, pois, segundo Bachelard,

Dar seu espaço poético a um objeto é dar-lhe mais espaço do que aquele que tem objetividade, ou melhor, é seguir a expansão de seu espaço íntimo. Para guardar a homogeneidade, lembremos ainda que Joë Bousquet exprime assim o espaço íntimo: “O espaço não está em lugar algum. O espaço está em si mesmo como o mel no favo.” No reino das imagens, o mel no favo não obedece à dialética elementar do conteúdo e do continente. O mel metafórico não se deixa fechar. [...] (BACHELARD. 1989. p. 183).

Esse “mel metafórico” é encontrado na essência construtora do espaço para o autor. Na poesia Barreana, os elementos da natureza compõem seu sentido e na poesia Couteana, o desejo de pertencimento e identidade representam sua relação com o lugar. É necessário compreender que esse espaço (ou lugar) não pode ser reduzido a um único elemento físico. A metáfora desse universo, em ambos os autores, é construída de forma intensa por meio de seus mecanismos simbólicos, descrevendo um ambiente metafísico, pois a terra a que se referem é tanto próprio passado quanto o futuro que constroem o sentido da poesia e do sujeito. Ainda em **A poética do espaço**, segundo Bachelard

Na análise das imagens da imensidão realizaríamos em nós o ser puro da imaginação pura. Pareceria então que as obras de arte são subprodutos desse existencialismo do ser imaginante. No caminho do devaneio da imensidão, o verdadeiro produto é a consciência dessa ampliação. Sentimo-nos promovidos à dignidade do ser que admira. [...] A imensidão está em nós. Está presa a uma espécie de expansão do ser que a vida refreia. (BACHELARD. 1989. p. 188).

Assim, essa relação entre o lugar e o indivíduo é também a própria busca do sentido que constrói o ser, possibilitando uma constante ampliação do significado das coisas e transcribando, por meio de uma constante releitura e, ao mesmo tempo, afirmação, os elementos de sentido do seu meio.

Para Heidegger, em sua obra **O ser e o tempo**, o espaço deve ser compreendido como elemento em construção, aberto. Especificamente sobre o aspecto formador do espaço, é preciso compreender

A conjuntura regional do espaço pertence à totalidade conjuntural que constitui o ser do que está à mão, no mundo circundante. Com base nessa totalidade conjuntural do espaço é que se podem encontrar e determinar a forma e a direção do que está à mão. De acordo com a possível transparência da circunvisão ocupacional, distancia-se e direciona-se o manual intramundano junto ao ser de fato e da presença. (HEIDEGGER, 2005. p. 160).

A tratativa espacial em Heidegger conduz a uma reflexão necessária sobre a totalidade e a particularidade do espaço, pois os elementos que constituem o lugar representam a essência do sujeito que o ocupa. Assim, há, na terra, um direcionamento que aponta o sentido na construção do sujeito.

De acordo como seu ser-no-mundo, a presença já sempre dispõe previamente, embora de forma implícita, de um espaço já descoberto. Em contrapartida, o espaço em si mesmo fica, de início, encoberto no tocante às possibilidades puras de simples espacialidades de alguma coisa. O fato de o espaço se mostrar essencialmente num mundo, não decide sobre a modalidade do seu ser. O espaço não precisa ter o modo de ser espacial do que se acha à mão nem o modo de algo simplesmente dado. O ser do espaço também não possui o modo de ser da presença. (HEIDEGGER, 2005. p. 162).

Em Mia Couto, esse conceito de espaço, que não se define apenas pelo lugar, mas sobretudo pela representação da presença no indivíduo, é evidente como mecanismo de produção poética: “Na distância que percorro/ eu mudo de ser/ permuta de existência”. (2018, p. 14). Em Manoel de Barros e sua poética, torna-se simbólico “É preciso por primeiro que haja um rio com árvores / e palmeiras nas margens.” (2013, p. 13). Esse lugar é a própria metonímia do sujeito se vendo e se construindo, permitindo-se correr em si mesmo, apegado aos elementos que o representam na terra. Retomando Heidegger, vejamos o que ele afirma, ainda, sobre o espaço:

O espaço só pode ser concebido recorrendo-se ao mundo. Não se tem acesso ao espaço, de modo exclusivo ou primordial, através da desmundanização do mundo circundante. A espacialidade só pode ser descoberta a partir do mundo e isso de tal maneira que o próprio espaço se mostra também um constitutivo do mundo, de acordo com a espacialidade essencial da presença, no que respeita à sua constituição fundamental de ser no mundo. (HEIDEGGER, 2005. p. 163).

O espaço, segundo Heidegger, é um lugar de origem, tornando-se absoluto. Porém, ao contrário disso, está sempre em construção e transfiguração, espelhando e se ampliando como representação do indivíduo que nele existe. Dessa forma, tanto na poesia Barreana, quanto na poesia Couteana, o exercício de construção do sujeito e da terra se faz permanente, resignificando e transcriando o ser e o lugar, em um processo contínuo de mutualismo poético.

1.2 Água

A construção do pensamento telúrico é elaborada por um conjunto de signos formadores da natureza. A terra é o primeiro conceito formador, mas outros símbolos são tão importantes quanto esse primeiro e compõem um panteão de elementos representativos da relação entre o homem e seu lugar. A água é essencial nessa composição, pois sugere passagem, aquilo que conduz algo, a purificação e a limpeza do ser e da vida, a essência formadora, a leveza e a transparência. Portanto, não é possível discutir a construção do indivíduo, fundindo sua natureza com a terra, sem compor com a água o sentido da vida.

Em Manoel de Barros e Mia Couto, a água adquire vários sentidos, mas em todos, é elemento formador e transformador do homem em seu lugar. Segundo Chevalier e Gheerbrant, em seu **Dicionário de Símbolos**, “as significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência [...] As águas, massa indiferenciada, representando a infinidade dos possíveis, contém todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de reabsorção”. (2002, p. 15).

A água conduz, é a fluidez que produz o efeito de metamorfose e/ou purgação. Em Manoel de Barros e Mia Couto, seus eu líricos se confundem com a água em seu processo de fusão com o espaço, levando a linguagem em um fluxo com corredeiras de sentimentos, rebojos de metáforas e peraus de reflexões. Essa leveza das águas é descrita pela leveza da voz lírica ao se tornar o sujeito ou próprio lugar em transformação.

Em **A Água e o sonho**, de Gaston Bachelard, a temática da água é abordada com profundidade metafórica e ao mesmo tempo teórica sobre seu sentido e representação, tornando-se protagonista ao revelar sua natureza profunda na composição do ser.

As "imagens" de que a água é o pretexto ou a matéria não têm nem a constância nem a solidez das imagens fornecidas pela terra, pelos cristais, pelos metais e pelas gemas. Não têm a vida vigorosa das imagens do fogo. As águas não constroem "mentiras verdadeiras". (BACHELARD, 1997, p. 21).

Para Bachelard, há múltiplas formas de se compreender as águas e seu sentido, sempre com sutis variações: claras, primárias, correntes, amorosas, profundas, dormentes mortas, compostas, doces, violentas, a água mestra da linguagem e tantas outras, que são as formadoras de tantas faces desse símbolo cambiante. Segundo Agripina Encarnacion Alvarez Ferreira, para Bachelard, em seus estudos sobre as representações da água, “A água tem também vozes

indiretas. A natureza repercute ecos ontológicos. Os seres respondem-se imitando vozes elementares. De todos os elementos, a água é o mais fiel “espelho das vozes”. O melro, por exemplo, canta como uma cascata de água pura [...]” (2013, p. 69).

Manoel de Barros expõe essa essência vital – a água – como aquilo que funde e constrói os elementos naturais, estabelecendo harmonia e beleza, destacando a afetividade das imagens e a purificação da paisagem.

Que para ouvir as vozes do chão
 Que para ouvir a fala das águas
 Que para ouvir o silêncio das pedras
 Que para ouvir o crescimento das árvores
 E as origens do Ser. Pois Pois.
 (BARROS, 2013, p. 47).

Águas que sabem
 a pedras
 sabem a rãs
 [...]

 O sangue do sol
 nas águas
 atrai mariposas.
 [...]

 Sou beato de águas
 de pedras
 e de aves
 (BARROS, 2013, p. 55/6).

Sempre como mantenedora da vida, sabedoria, leveza, regeneração, conhecimento e corpo, a água, tanto em Manoel de Barros quanto em Mia Couto, corre a superfície ou o subterrâneo do homem, compondo sua íntima relação com o lugar, formando ou deixando-se formar na natureza, paisagem ou identitária do espaço.

A perspectiva poética em Mia Couto é um pouco mais ampla ao se referir à água como elemento de composição e formação, já que sua poesia busca uma identidade com a natureza como forma de composição de uma sociedade que se sente fragmentada e perdida em um momento histórico pós-guerra civil. Assim, descreve uma amplitude das águas que compreende desde o oceano até os rios ou regos d’água, propondo uma construção simbólica que aborda do todo para a parte, construindo a essência do sujeito em seu espaço/universo social.

Na vertigem do oceano
 vagueio
 (COUTO, 2018, p. 14).

Ainda sobre a temática da água, esse elemento simbólico da natureza compõe o princípio da própria existência e dialoga com o sangue, representando a essência que corre e gera vida.

Aproxima o teu coração
e inclina o teu sangue
para que eu recolha
os teus inacessíveis frutos
para que prove da tua água
(COUTO, 2018, p. 18)

Assim, a mesma água que caracteriza o fluxo da vida, construindo o ser, seu lugar e o sentido de sua existência, é também o elemento definidor do fim de um ciclo, representado como a própria morte, mas não apenas como aquilo que se encerra, e sim como aquilo que retorna a sua origem, princípio, início da própria vida.

Quero ver
o fundo do mar
esse lugar
de onde se desprendem as ondas
e se arrancam
os olhos aos corais
e onde a morte beija
o lívido rosto dos afogados
(COUTO, 2018, p. 50)

Retomando **A Água e o sonho** de Gaston Bachelard, esse sentimento tão recorrente nos fragmentos e autores citados representa “essa valorização substancial que faz da água um leite inesgotável, o leite da natureza Mãe, não é a única valorização que marca a água com um cunho profundamente feminino.” (1989, p. 132). Segundo Bachelard, a água oceânica se suplanta à água térrea, e é exatamente nesse movimento que percebemos que Mia Couto caminha, buscando entender o universo formador e o sujeito formado. Assim, a terra se torna fonte telúrica para o ser.

A água também pode ser definida como metáfora da linguagem. As palavras que seguem são como o rio que corre, alimenta e traz vida para aqueles que dele bebem. Os poemas são alimentos líquidos para o poeta e para o leitor. Para Bachelard, essa linguagem da água é fonte primária para alimentar a essência poética.

A água é a senhora da linguagem fluida, da linguagem sem brusquidão, da linguagem contínua, continuada, da linguagem que abranda o ritmo, que proporciona uma matéria uniforme a ritmos diferentes. Portanto, não hesitaremos em dar seu pleno sentido à expressão que fala da qualidade de uma poesia fluida e animada, de uma poesia que se escoia da fonte. (BACHELARD, 1989, p. 190).

Ainda segundo Bachelard, a água representa o próprio tempo e tudo aquilo que relaciona sua fonte, natureza e diálogo com os elementos materiais formadores e representativos da própria língua; dessa forma, a água e seu fluxo harmônico possibilita à poesia um ritmo contínuo.

Quando uma expressão poética se revela ao mesmo tempo pura e dominante, pode-se estar certo de que ela tem uma relação direta com as fontes materiais elementares da língua. Sempre me intrigou o fato de os poetas associarem a harmônica à poesia das águas. (BACHELARD, 1989, p. 195).

Assim, a água, a linguagem e a terra compõem elementos essenciais formadores do telúrico no homem. Para Chevalier e Gheerbrant,

dos símbolos antigos da água como fonte de fecundação da terra e de seus habitantes podemos passar aos símbolos analíticos da água como fonte de fecundação da alma: a ribeira, o rio, o mar representam o curso da existência humana e as flutuações dos desejos e dos sentimentos. (CHEVALIER E GHEERBRANT 2006, p. 685).

1.3 Memória

A experiência poética, em seu processo de construção, reflete múltiplas metáforas, explícitas e implícitas, de um eu lírico que carrega sentimentos, desejos, histórias e memórias. Esses elementos formadores do sujeito poético permitem ao leitor construir um conjunto de imagens que moldam o texto e possibilitam questionamentos sobre o significado poético. Nesse sentido, os autores Mia Couto e Manoel de Barros impressionam muito ao produzir poemas através dos quais as vozes líricas se permitem pertencer e compor um painel em que o passado, o presente e o futuro se tornam vultos e/ou espasmos, ao mesmo tempo em que a história e a memória se transformam em cantos, traduzindo o consciente/inconsciente do ser.

Dessa forma, os poemas agregam elementos composicionais formadores tanto do espaço externo como do espaço interno, quebrando os limites entre o indivíduo e seu lugar. Por sua vez, a memória se torna ferramenta essencial para compreender a fragmentação do ser e o desejo de se reconstruir, interiormente, como reflexo do ambiente formador ou gerador do indivíduo e de seu lugar. O sertão, na poética de Manoel de Barros e Mia Couto, não é o interior distante dos grandes centros, mas sim o lugar mais profundo do próprio ser (Ser – Tão). Ele

possibilita compreender todo o processo lúdico e/ou lírico da necessidade do indivíduo de se conhecer, reconhecer e pertencer.

Assim, a memória é parte importante para construir a história do sujeito lírico, além de revelar para si e para o outro (leitor) a natureza que o define. Em Manoel de Barros, essa memória é resgatada a partir de objetos, coisas e seres da natureza, enquanto em Mia Couto, esse resgate se dá por meio de lugares, reflexões e imagens.

Geanne Marie Gagnebin, em sua obra **Lembrar, escrever, esquecer**, estabelece alguns diálogos teóricos que colocam luz nessa discussão, “o conceito de verdade não se esgota nos procedimentos de adequação e verificação, procedimentos esses cuja impossibilidade prática [...] Sigo aqui as reflexões de Paul Ricoeur que defende, a respeito da linguagem poética (nós iremos ver que a história está mais próxima da *poiesis*.” (2006, p. 42). A história construída em seu sentido narrativo, no nosso caso, a narrativa presente na poesia, é objeto da memória do eu lírico, inventada em sua essência, mas reflexo da visão do mundo possibilitada pela mão criadora do texto. De alguma forma, o discurso poético caracteriza esse elemento vital da memória em construção, ou pela representação sequencial e escolha dos objetos apresentados, ou pela intenção reflexiva diante de imagens produzidas nos leitores. Por isso, o elemento telúrico se torna valioso como experimento completo e complexo da relação lírica entre o homem e tudo o que o representa no espaço/lugar.

Em **A poética do Espaço**, de Gaston Bachelard, a memória é discutida como elemento formador do próprio espaço poético. “No teatro do passado que é a nossa memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Às vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo, que no próprio passado, quando vai em busca do tempo perdido, quer ‘suspender’ o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. O espaço serve para isso”. (1989, p. 202). Este tempo da memória reconstrói a imagem que constitui o espaço poético representado pelo eu lírico.

No espaço do poema reside a memória poética, que se faz por meio da colagem de imagens relativas ao passado, presente e desejo de futuro; os elementos composicionais do poema mesclam as memórias reais e as memórias inventadas, como necessidade de construção da identidade do ser lírico.

Gaston Bachelard afirma ainda que estamos tratando constantemente da unidade da imagem e da lembrança, em um contínuo misto funcional da imaginação e da memória:

A infância é certamente maior que a realidade. Para explicar, pela vida afora, nossa atração pela casa natal, o sonho é mais poderoso que o pensamento. São os poderes do inconsciente que fixam as lembranças mais distantes. Se não houvesse um centro compacto de devaneios do repouso na casa natal, as circunstâncias tão diferentes que envolvem a vida verdadeira teriam confundido as lembranças. Afora algumas medalhas feitas à semelhança de nossos ancestrais, nossas memórias da infância só contêm moedas usadas. É no plano de devaneio e não no plano dos fatos que a infância permanece viva em nós e poeticamente útil. Por essa infância permanente, mantemos a poesia do passado. (BACHELARD, 1989, p. 207).

A memória, que se encontra no passado, dialoga com o presente, e é a responsável direta pela construção do sentido da vida. Nos autores em estudo, o passado pela memória é apenas combustível para gerar consciência sobre a realidade e a necessidade de produzir versos que ajudem a compreender a íntima relação entre o indivíduo e sua terra, traduzindo tanto as agruras quanto os desejos do sujeito lírico. Alfredo Bosi, em **O ser o tempo da poesia**, reflete sobre o encontro da memória com o presente e a construção do tempo lírico por meio da linguagem.

Mesmo quando o poeta fala do seu tempo, da sua experiência de homem de hoje entre homens de hoje, ele o faz, quando poeta, de um modo que não é o do senso comum, fortemente ideologizado; mas de outro, que ficou na memória infinitamente rica da linguagem. O tempo "eterno" da fala, cíclico, por isso antigo e novo, absorve, no seu código de imagens e recorrências, os dados que lhe fornece o mundo de hoje, egoísta e abstrato. Nessa perspectiva, a instância poética parece tirar do passado e da memória o direito à existência [...] A épica e a lírica são expressões de um tempo forte (social e individual) que já se adensou o bastante para ser reevocado pela memória da linguagem. (BOSI, 1977, p. 104).

A linguagem da memória em Manoel de Barros é carregada de “vazios”, ou seja, não dizer é, muitas vezes, uma forma de falar. As lembranças se constroem assim, naturalmente, por meio do sujeito ou das coisas que habitam o sujeito e o próprio espaço. Essa representação imagética do passado que existiu em uma memória imaginária é a forma encontrada por Manoel de Barros de construir seu pertencimento.

[...]
 Talvez porque tenham a boca trôpega.
 Suas verdades podem não ser.
 Desde quando a infância nos praticava na beira do rio
 Nunca mais deixei de saber que esses pequenos
 moluscos
 Ajudam as árvores a crescer.
 E achei que esta história só caberia no impossível.
 Mas não; ela cabe aqui também.
 (BARROS, 2013, p. 31).

O passado em Manoel de Barros é sempre revisitado por uma memória criacionista e lúdica. Assim, o tempo e o passado se transformam em um grande mosaico de imagens alegóricas representando não só uma vida vivida, mas principalmente uma vida imaginada, em que a pureza e a necessidade de inventar uma linguagem que traduza o irreal é fundamental como forma de expressão.

Um dia me falou, esse andarilho (eu era criança):
 — Quando chove nos braços de uma formiga,
 o horizonte diminui.
 O menino ficou com a frase incomodando na cabeça.
 Como é que esse Joaquim Sapé, que mora debaixo do
 chapéu, e que nem tem aparelho de medir céu,
 pode saber que os horizontes diminuem quando chove
 nos braços de uma formiga?
 Se nem quase formiga tem braço!
 (BARROS, 2013, p. 37).

Mia Couto constrói sua memória estabelecendo uma busca delicada e profunda em um mundo que não existe somente fora, no espaço, mas também, dentro do próprio ser, na tentativa replicante de significar a existência. A linguagem da memória, em Mia Couto, representa metaforicamente o desejo incessante de se descobrir enquanto sujeito lírico e de pertencer como indivíduo em um mundo em construção.

[...]
 Existo onde me desconheço
 aguardando pelo meu passado
 ansiando a esperança do futuro

No mundo que combato
 morro
 no mundo por que luto
 nasço
 (COUTO, 2018, p. 13)

A representação do passado, em Mia Couto, é uma tentativa de conduzir o sujeito a um reencontro com o mais profundo de si mesmo, transformando as imagens, os lugares, os desejos, os sonhos e os símbolos em caminhos possíveis para que a memória real, ou inventada, colabore no processo de construção da identidade do indivíduo.

Voltar
 a percorrer o inverso dos caminhos
 reencontrar a palavra sem endereço
 e contra o peito insuficiente
 oferecer a lágrima que não nos defende

Recolher as marcas da minha lonjura
 os sinais passageiros da loucura

e adormecer pela derradeira vez
nos lençóis em que anoitecemos
[...]
(COUTO, 2018, p. 13).

A memória é, portanto, elemento formador do passado real ou do passado ficcional que consagra no eu lírico a presença viva da relação entre o contexto físico de sua existência e a projeção de sua presença.

1. 4 Símbolos

A construção poética Barreana e Couteana é uma experiência rica em elementos formadores de uma simbologia natural, quase mística, em que o sujeito lírico confraterniza com o estado de graça do ambiente. Nessa perspectiva, tudo que expressa o ser é retratado nos objetos ao seu redor: a árvore, a raiz, a pedra, o oceano, a ave, o inseto. Em síntese, toda a natureza pulsa a vida do eu lírico e sua voz poética se transforma no som audível da fala silenciosa do espaço e de seus seres, revelando a cumplicidade plena por meio de seu estado de graça.

Cada poema, cada estrofe e cada verso traduzem a vontade de ser a natureza e ao mesmo tempo de permitir que a natureza seja o eu lírico; essa fusão é o que move os textos e o próprio sujeito. Assim, quanto mais representamos e construímos a intimidade minimalista da natureza, mais conseguimos enxergar o indivíduo que ali está, sob a pedra, dentro do rio, no canto do pássaro, no silêncio da árvore, no escuro do anoitecer, na luz do amanhecer, sempre se construindo a partir de fragmentos.

Ao mesmo tempo que esse sujeito lírico é pequeno, pois se faz dos detalhes das coisas que vê, é também grandioso, pois consegue unir tudo a sua volta, construindo uma imagem agigantada da natureza formadora. Sua fragmentação, na busca da essencialidade definidora do ser natural, nos elementos fracionados do espaço e nos singelos objetos simplistas da paisagem são verdadeiramente sua força transformadora, uma vez que tudo isso, aparentemente tão frágil, é composição basilar daquilo que sustenta a natureza e seu mundo. O homem (sujeito lírico) está sempre se construindo, em uma constante busca de sentido e identidade. Nesse processo, há um contínuo ritual de passagem do ser; quanto mais se torna íntimo da terra, mais se constrói e se compreende como elemento pertencente à mesma terra. Dessa forma, a consciência da

simbiose homem e natureza define o ter (lú) lírico – pertencer a um lugar e ter pulsando em si a natureza desse lugar. Tornar-se a voz possível de elementos de voz impossível é aquilo que conceitua o telúrico em seu sentido pleno.

Os elementos da natureza atribuídos aos textos representam um conjunto simbólico que, cuidadosamente analisados, possibilitam a construção dos signos da linguagem telúrica. Em **As estruturas antropológicas do imaginário**, em Gilbert Durand, os pesquisadores Sandra Iris Sobrera Abella e Rafael Raffaelli afirmam: “Gilbert Durand construiu a sua abordagem ao imaginário partindo de sua apreensão e discordância quanto à desvalorização das imagens por perspectivas teóricas que enfatizam a consciência racional, em detrimento do aspecto da realidade que não pode ser explicado ou compreendido exclusivamente pela razão, como o inconsciente, a imaginação, a fantasia, os mitos e a subjetividade.” (2012, p. 226).

Esses elementos simbólicos naturais em Barros e Couto traduzem, segundo Durand em sua obra **As estruturas antropológicas do imaginário**, “o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens (...), o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano”. (2002, p.18).

Em Mía Couto, a imagem da árvore e suas raízes aparece em vários momentos e sua representação sempre está associada à estrutura, à composição da vida, isto é, uma representação daquilo que é regado pela seiva (sangue) que vem do chão, da terra formadora.

Pergunta-me
se ainda és o meu fogo
se acendes ainda
o minuto de cinza
se espertas
a ave magoada
que se queda
na árvore do meu sangue
(COUTO, 2018, p. 29).

Ainda segundo Durand, “pela sua verticalidade, a árvore cósmica humaniza-se e torna-se símbolo do microcosmo vertical que é o homem [...]”. De forma mais reflexiva sugere ainda que, “a árvore é verdadeiramente totalidade psicofisiológica da individualidade humana: o tronco é a inteligência, as cavidades interiores os nervos sensitivos, os ramos as impressões, os frutos e as flores as boas e más ações. [...]” (2002, p. 342).

A árvore é física e metafórica, real e imaginária, mas, em todas as reflexões, representa o que sustenta algo, a estrutura, o que compõe o ser. Segundo Agripina Encarnacion Alvarez Ferreira, em seu **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos**

Bachelardianos, “a raiz é a árvore misteriosa, é a árvore subterrânea, a árvore invertida. Para ela, a terra mais sombria – como o lago, sem o lago – é também um espelho, um estranho espelho opaco que duplica toda realidade aérea com uma imagem subterrânea [...]” (2013, p. 69).

A pedra é outro símbolo bastante apresentado tanto por Manoel de Barros, quanto por Mia Couto e, segundo Chevalier e Gheerbrant em seu **Dicionários de símbolos**, “a pedra ocupa um lugar de distinção. Existe entre a alma e a pedra uma relação estreita [...] a pedra apresenta um movimento duplo de subida e de descida”. (2006, p. 696).

Em Manoel de Barros, a pedra é elemento do chão e, portanto, da vida. Ela dialoga com a dureza e representa a natureza primitiva em seu estado natural; assim, é criada essa relação entre a descida e a subida, ora objectual, ora simbólica.

Pedra sendo
 Eu tenho gosto de jazer no chão.
 Só privo com lagarto e borboletas.
 Certas conchas se abrigam em mim.
 De meus interstícios crescem musgos.
 Passarinhos me usam para afiar seus bicos.
 Às vezes uma garça me ocupa de dia.
 Fico louvoso.
 Há outros privilégios de ser pedra:
 a – Eu irrito o silêncio dos insetos.
 b – Sou batido de luar nas solitudes.
 c – Tomo banho de orvalho de manhã.
 d – E o sol me cumprimenta por primeiro
 (BARROS, 2013, p. 27).

A ave/pássaro é recorrente nos autores em estudo e, apesar de algumas especificidades metafóricas em seu uso, ambos evidenciam seu valor ligado à liberdade, ao voo, à entrega ao ar e à plenitude. Para Mia Couto, o pássaro é o elemento formador de uma unidade maior, produzindo sentido mimético em sua imagem, libertando o eu poético.

Aves marinhas soltaram-se dos teus dedos
 quando anunciaste a despedida
 e eu que habitara lugares secretos
 e me embriagara com os teus gestos
 recolhi as palavras vagabundas
 como a tempestade engole os barcos
 porque ama os pescadores [...]
 (COUTO, 2018, p. 29).

Em Manoel de Barros, o pássaro também é representativo da liberdade, mas possui um valor mais intimista nesse processo de construção do sentido do eu e sua relação com a terra.

Para Manoel de Barros, é na insignificância que reside o sentido das coisas; dessa forma, a ave é a certeza da liberdade das coisas miúdas e quase invisíveis aos homens.

Para compor um tratado sobre passarinhos
 É preciso por primeiro que haja um rio com árvores
 e palmeiras nas margens.
 [...]

 É preciso que haja insetos para os passarinhos.
 Insetos de pau sobretudo que são os mais palatáveis. [...]

 (BARROS, 2013, p. 13).

Essa plenitude representada pelas aves é, portanto, representativa de um desejo constante de transformar a si e a sua linguagem em elemento transcriacional de seu espaço, conduzindo sua poesia a um exercício profundo de libertação.

1.5 Linguagem

O telurismo proposto como elemento reflexivo neste primeiro capítulo não poderia se finalizar sem abordarmos a linguagem como fundamento formador da relação indivíduo e espaço. Nos capítulos que se seguirão, a particularidade linguística de cada autor será aprofundada e analisada com rigor maior, mas inicialmente gostaríamos de abordar os mecanismos formadores dos textos de cada autor, refletindo sobre como conceitualmente essa voz participa da construção do corpo poético telúrico.

Assim, partiremos do todo para a parte, ou seja, tomaremos alguns teóricos como fundamentadores de determinados conceitos sobre a linguagem e, em seguida, entenderemos como esses elementos compõem a poesia de Manoel de Barros e Mia Couto. Em **A caminho de linguagem** de Martin Heidegger, “a linguagem é: linguagem. A linguagem fala. Caindo no abismo dessa frase, não nos precipitamos, todavia, num nada: Caímos para o alto. Essa altura entreabre uma profundidade altura e profundida de dimensionam um lugar onde gostaríamos de fazer-nos sentir em casa a fim de encontrar uma morada para a essência do homem.” (2003, p. 10).

A linguagem, tanto em Manoel de Barros, quanto em Mia Couto, é a casa de si mesmos, é a voz da terra, da água, da memória, dos símbolos, da pedra, do ar, da árvore, da raiz e tantos outros elementos naturais são confundidos com a própria voz do eu lírico em sua pureza e harmonia. Há essa necessidade de dizer pela natureza. Ainda segundo Heidegger:

A linguagem fala como consonância do quieto. A quietude aquietar-se dando suporte ao modo de ser de mundo e coisa. Dar suporte ao mundo e coisa no modo da quietude é o acontecimento apropriador da diferença. A linguagem, a consonância do quieto, dá-se apropriando a diferença. A linguagem vigora como a diferença que se apropria em mundo e coisa [...] A articulação da fala humana pode apenas ser o modo (melos) em que o falar da linguagem, a consonância do quieto da diferença, apropria os mortais pelo chamado da diferença. (HEIDEGGER, 2003, p. 24/5).

Manoel de Barros e Mia Couto compreendem um tipo de autor que somente se faz existir por meio de um estilo próprio, com abordagem específica e linguagem única. Sobre isso Heidegger diz “A linguagem fala. Sua fala chama a diferença, a diferença que desapropria mundo e coisa para a simplicidade de sua intimidade. A linguagem fala. O homem fala à medida que corresponde à linguagem. Corresponder é escutar. Ele escuta à medida que pertence ao chamado da quietude”. (2003, p. 26).

Essa quietude a que se refere Heidegger é o estado de latência da natureza que pulsa e diz, de forma inaudível, aquilo que somente o poeta é capaz de compreender e traduzir, construindo a imagem pela palavra e a linguagem como elemento de comunicação lírica.

Alfredo Bosi, em **O ser e o tempo da poesia**, afirma que

a linguagem da poesia é mais singularizada que a da não poesia. A existência, enquanto ainda não repartida e limitada pela divisão do trabalho mental (que produz o código das ideias abstratas), apresenta-se na sua variadíssima concreção de aspectos, formas, sons, cores. A palavra poética recebe uma espécie de efeito mágico do seu convívio estreito com o modo singular, pré-categorial, de ser de qualquer um desses aspectos. Este rio, aquele rosto, esta rosa, aquela nuvem: imagens e situações unitárias e inconfundíveis: eis os "sujeitos" do poema. (2000, p. 112).

Em Manoel de Barros, os diminutivos e suas aparentes insignificâncias dão, aos “sujeitos” do poema, um sentido intimista pela linguagem; enquanto em Mia Couto, a busca dessa linguagem nativa, formadora de uma identidade, constrói “sujeitos” amplos que, de alguma forma, representa o coletivo da voz. Nos dois casos, a transposição da palavra concreta em metáfora, ou de metáfora em palavra concreta, visa uma ressignificação de sua imagem. Ainda segundo Alfredo Bosi

As palavras concretas e as figuras têm por destino vincular estreitamente a fala poética a um preciso campo de experiências que o texto vai tematizando à proporção que avança. Como se, pela palavra, fosse possível ao poeta (e ao leitor) reconquistar, de repente, a intuição da vida em si mesma. As figuras são procedimentos que visam a significar o processo dialético da existência que sempre desemboca no concreto. Mas

elas só assumem pleno sentido quando integradas em um todo semântico que dá a cada uma delas a sua "verdade", isto é, a sua conotação. (BOSI, 2000, p. 115).

Para Agripina Encarnacion Alvarez Ferreira, em seu **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos**, “a linguagem poética é um universo de palavras criado pela imaginação. Não segue o curso normal e comum das coisas, pois é autônoma e causa estranheza. Seduz, encanta e espanta. Constitui uma realidade que só existe nos sonhos e nos devaneios. Não tem limites, nem barreiras. O além do sonho é o espaço imaginário do infinito. Essa linguagem é desengajada da realidade objetiva. Seu sentido e seu significado estão em consonância com o mundo onírico do poeta.” (2013, p. 114).

Essa definição aproxima-se, de forma bastante explicativa, do olhar que Barros e Couto constroem por meio de seus agentes líricos, uma vez que a natureza projetada é um constante diálogo entre a necessidade de se compreender e o desejo de transpor a realidade atirando-se ao onírico.

Em Manoel de Barros, essa experimentação linguística constrói uma originalidade em que a matéria da poesia é representada por sua própria indefinição e a paisagem é aquela que se deixa revelar; suas imagens se interpenetram no possível e no impossível, deixando o leitor diante do novo, que se renova a cada leitura.

Palavras
Gosto de brincar com elas.
Tenho preguiça de ser sério.
(BARROS, 2013, p. 29).

Mia couto explora de forma aparentemente despreziosa a linguagem, mas, ao observarmos de forma mais cuidadosa, percebemos o quanto sua escrita é brilhantemente metafórica. Ela consegue se territorializar para, em seguida, se desterritorializar, ou seja, é parte da natureza, mas extrapola seu próprio espaço em uma busca constante de sua identidade como sujeito; nesse processo, a linguagem revela seu pertencimento e a capacidade de transpor o próprio ser.

Estas pedras
Sonham ser casa

Sei
Porque falo
A língua do chão [...]
(COUTO, 2018, p. 65).

Em o **Ser e o tempo**, de Martin Heidegger, a linguagem é descrita como aquilo que constitui o “ser” do início do sujeito no mundo; como forma de discurso, a construção do sentido das coisas parte da construção do sentido da linguagem, expressão original do sujeito.

A linguagem é o pronunciamento do discurso. Como um ente intramundano, essa totalidade de palavras em que e como tal o discurso possui seu próprio ser mundano, pode ser encontrada a maneira de um manual. Nesse caso a linguagem pode ser estilhaçada em coisas-palavras simplesmente dadas. Existencialmente o discurso é linguagem porque aquele ente, cuja abertura se articula em significações possui o modo de ser-lançado-no-mundo, dependente de um mundo. (HEIDEGGER, 1986, p. 218).

Assim, essa essencialidade da linguagem se revela tanto em Mia Couto, quanto em Manoel de Barros sempre em gestação, parindo e pronta para parir a cada instante a palavra mágica de um mundo poético em construção.

II - O UNIVERSO TRANSFORMADO EM MANOEL DE BARROS

Na noturna claridade
me esqueci
que nunca havias nascido.

Manoel de Barros

2.1 – A LINGUAGEM DOS IMAGINÁRIOS POSSÍVEIS

Neste capítulo, discutiremos a questão do telurismo e sua representação na obra **Tratado geral das grandezas do ínfimo** (2010), mais especificamente em alguns textos selecionados, que evidenciam a relação íntima do sujeito e de seu espaço, as imagens da terra, dos animais, de um conjunto enorme de seres aparentemente insignificantes, mas que definitivamente é aquilo que dá sentido à experiência da vida e à Interpessoalidade do ser em seu universo. Assim, investigaremos de que forma, por meio de uma linguagem profunda, simbólica e imagética, Manoel de Barros transforma sua poesia em uma imagem do sujeito em seu lugar, caracterizando a arte poética como extensão da existência de um indivíduo marcado por seu território, mas que não se limita a ele. Portanto, o elemento telúrico pode ser tanto físico quanto metafórico, uma vez que o espaço não existe apenas externo ao indivíduo, mas principalmente internalizado em sua natureza humana pertencente àquele universo.

O título do livro de Manoel de Barros **Tratado geral das grandezas do ínfimo** dialoga com a obra produzida por um dos primeiros historiadores e pesquisadores enviados por Portugal no período inicial de colonização de nossas terras. Na década de 1570, o príncipe D. Henrique, Infante de Portugal, pede para que Pero de Magalhães Gândavo apresente suas impressões sobre a visita e o trabalho de anotações e pesquisa realizado na colônia Brasil. Dessa forma, o autor produz a obra **Tratado geral das grandezas do Brasil**, com o objetivo de informar a coroa portuguesa daquilo que acreditava fundamental sobre as riquezas, os costumes, a geografia, os valores, a natureza, a cultura e tudo mais que daria aos colonizadores consciência sobre este território.

Manoel de Barros, por sua vez, propõe, em sua produção, um diálogo e uma releitura que retrata o espaço e aquilo que nele existe para o outro que aqui não está, construindo, por meio de imagens, um universo próprio, um mosaico de elementos importantes para compreender

aquele lugar. Cabe salientar que, de acordo com a perspectiva Barreana, a importância da descrição está exatamente na apresentação das coisas desimportantes, sua linguagem propõe a exposição do “chão”, da palavra essência, da arte que se faz das coisas “dessagradas”, representando as grandezas do Brasil como valiosas por seu ínfimo. Nessa perspectiva, é nas “coisas” aparentemente menos importantes que se representa a verdadeira importância das “coisas”; é brincando com a linguagem e reinventando o seu sentido que essas sugestivas inutilidades constroem o valor do sujeito e de seu contexto, criando uma unicidade entre a poesia, a linguagem e o espaço. Em entrevista concedida por Manoel de Barros a Marcelino Freitas na revista *online* Continente, ele afirma:

Imagino que cumprir minha vocação do jeito que pude. Mas falta sempre o resto. E o resto parece ser tudo. Aliás, Lacan entregava aos poetas a tarefa de contemplar os seus restos. Eu contemplo os meus. Pois o que me falta sempre há de Ser escrever o resto. Estou com um livro pronto. quando for ao Rio eu já entrego para a Record. Se chama *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. O título faz uma brincadeira com o *Tratado geral das grandezas do Brasil*, escrito pelo primeiro historiador brasileiro, o Gândavo. No *Tratado*, falo de Cisco, de madeiras, dos seres e das coisas desimportantes. Já usei esse nome em outros poemas. O ínfimo sempre está comigo. O poema que vai de junto leva o tom do livro. (Marcelino Freitas na revista Continente)

Publicado em 2001, **Tratado Geral Das Grandezas Do Ínfimo** foi uma das produções de maior repercussão de Manoel de Barros. Especificamente escolhemos essa obra por se tratar de um compêndio poético dividido em 2 partes, em que a primeira, composta por 18 poemas, apresenta, de forma ampla, a perspectiva do poeta sobre o fazer poético e a relação com a construção escrita em seus versos. Então, a natureza se configura como elemento central que transversalmente dialoga com todos os textos. Os títulos dos poemas já sugerem o quanto a importância do espaço e do estado emocional do eu lírico dialogam e fundamentam essa relação: “o cisco”, “de passarinhos”, “as formigas”, “o urubumzeiro”, “a pedra”, “os caramujos”, “a tartaruga” e “sobre importâncias” são nomes de textos que representam a cumplicidade do ambiente e do sujeito poético.

A segunda parte da obra, intitulada “O livro de Bernardo”, apresenta inicialmente dois poemas “pois pois” e “o bandarria”, textos compostos por versos livres e sem preocupações com uma sintaxe rigorosa. Em seguida, compõe um conjunto de haikais (ou inspirados), composto por cinquenta e dois textos, conjunto que Manoel de Barros intitulou “O livro de Bernardo”. Esse último conjunto de poemas pequenos, sucintos e amplamente metafóricos interessam bastante ao nosso trabalho, uma vez que, na figura de Bernardo da Mata, que representa a voz nos poemas, identificamos uma relação primitiva e originária entre o eu lírico em sua infância

e a infância das palavras, sugerindo a construção de uma voz que mistura o conhecimento humano em sua formação e a natureza em sua essência, como professora e mantenedora da pureza imagética. Assim, enquanto na primeira parte do livro de Manoel de Barros, refletimos sobre a vontade do eu lírico de resgatar a infância das palavras, na segunda parte essa ação é natural, uma vez que a construção da visão do sujeito se faz ao mesmo tempo em que esse sujeito aprende a traduzir o mundo.

Tratado geral das grandezas do ínfimo é, de fato, um grande tratado, construído por um eu poético que experimenta a vista pela descoberta de si e das coisas pela natureza em seu estado íntimo; por isso, a linguagem é a chave para compreender os imaginários possíveis da relação telúrica entre o homem e seu lugar, necessitando primeiro decompor a si mesmo para, em seguida, se recompor e ao seu espaço.

Enquanto nos dezoito poemas da primeira parte, os textos são longos, rítmicos e fortemente semânticos, produzindo um painel com imagens, experiências e construções alegóricas das coisas “desimportantes”, a segunda parte propõe uma perspectiva outra, em que, apesar de o objeto final ser o mesmo, a forma de olhar o objeto é outra, tomando como referência, predominantemente, o olhar da criança que muitas vezes se mistura com o alter ego do pantaneiro Manoel de Barros, conseguindo ainda refletir, em sua composição delicada e sucinta, metáforas profundas e expansivas, não o sentido da natureza pronta, mas sim da natureza em construção pela descoberta da visão por meio de uma linguagem em construção.

Para Manoel de Barros, essa linguagem é fruto de um processo em que a busca da palavra origem é anterior ao próprio sentido filológico do termo; a voz lírica em seus textos traduz uma linguagem da não fala, ou seja, seu significado é construído antes mesmo que seu signo, transformando a palavra e sua representação simbólica em uma coisa só. Em **O arco e a Lira** de Octavio Paz, as reflexões sobre o valor da linguagem se ampliam a um contexto em que sua natureza é refletida sobre o prisma de sua função simbólica.

Não há representação que não contenha elementos indicativos e emotivos; e o mesmo, se deve dizer da indicação e da emoção. Ainda que se trate de elementos inseparáveis, a função simbólica é o fundamento das outras duas. Sem representação não há indicação: os sons da palavra são signos sonoros do objeto a que aludem; sem eles a função indicativa não poderia se realizar: a indicação é simbólica. Do mesmo modo o grito não é somente resposta instintiva a uma situação particular, mas indicação dessa situação por meio de uma representação: palavra, voz. Em suma, a essência da linguagem é a representação, de um elemento de experiência por meio de outro, a relação bipolar entre o signo ou o símbolo e a coisa significada ou simbolizada, e a consciência dessa relação. (PAZ, 1982, p. 39).

Segundo Octávio Paz, a natureza humana está acostumada com um conjunto de valores, conceitos e palavras que fazem parte de um cotidiano normal, cabendo, assim, ao poeta romper com esses valores e produzir o efeito de um novo sentido para a linguagem, já que “a pobreza do nosso vocabulário psicológico e filosófico nessa matéria contrasta com a Riqueza das expressões e imagens poéticas” (1982, p.46), de tal sorte que, ao poeta, cabe resgatar a linguagem e sua capacidade criadora, extrapolando os elementos conhecidos e categorizados normativos da expressão do homem.

A criação poética se inicia como violência sobre a linguagem. o primeiro ato dessa operação consiste no desenraizamento das palavras. o poeta arranca-as de suas conexões e misteres habituais: Separando do mundo informativo da fala, os vocabulários se tornam únicos, como se acabassem de nascer. o segundo ato é o regresso da palavra: o poema se converte em objeto de participação. Duas forças antagônicas habitam o poema: uma de elevação ou desenraizamento, que arranca a palavra da linguagem; outra de gravidade, que a faz voltar. (PAZ, 1982, p. 47).

Em Manoel de Barros, esses dois movimentos são depreendidos de forma bastante natural, o primeiro, de desenraizamento, se evidencia no valor criacionista desenvolvido em seus poemas, o processo de desconstrução da linguagem convencional e busca neológica e/ou experimentalista, construindo uma forma de dizer a partir da necessidade de desdizer da razão é comum, essa voz que internaliza as coisas, os lugares, os animais e a natureza é uma forma de arrancar a palavra da linguagem. O segundo movimento, de gravidade, também se torna evidente, ao revelar os mecanismos linguísticos e de imagens que o faz retornar a sua natureza, não simplesmente ao espaço, mas ao resgate do sentido natural da palavra.

Octavio Paz define ainda que “o poema é uma criação original e única, mas também é leitura e recreação – participação. O poeta cria; o povo, ao recitá-lo, recria-o. o poeta e leitor são dois momentos de uma mesma realidade. Alternando-se de uma maneira que não é inexato chamar de cíclica, sua rotação engendra a chispa - a poesia”. (1982, p. 47). Assim, a linguagem é o coração pulsante da poesia, que dá ritmo e faz correr pelos versos a fluidez da vida que representa o próprio sentido do fazer poético. A poesia Barreana é composta pelo elemento mais puro do pensamento de Octavio Paz, pois nunca se faz completa e sempre se recria no exercício da linguagem, da imagem, da leitura e do leitor.

Heidegger, em sua obra **A caminho da linguagem**, apresenta a conferência intitulada “A essência da linguagem”; nesse conjunto de reflexões, a linguagem é o elemento central de estudo e reflexão. Segundo o autor, “fazer uma experiência com a linguagem significa nos deixar tocar propriamente pela reivindicação da linguagem, a ela nos entregando e com ela nos

harmonizando ponto se é verdade que o homem, quer o saiba ou não, encontra na linguagem a morada própria de sua presença, então uma experiência que façamos com a linguagem haverá de nos tocar na articulação mais íntima de nossa presença”. (2003, p.121).

A modernidade é construída sobre um conjunto de valores que nascem do desejo da destruição da noção de passado e da certeza de superação das tradições estéticas, a partir das vanguardas europeias. Esse desejo transformador se torna evidente em todo o ocidente e, tanto na Europa, quanto no Brasil, os autores se debruçaram em tentar ressignificar a arte, a poesia, e a linguagem. Heidegger apresenta, em sua conferência, um estudo sobre como a relação autor / palavra / linguagem se reconfiguram nesse cenário de aparente caos, em que a ordem está na compreensão do sentido desse diálogo e transcrição.

No entanto, uma coisa são os conhecimentos científicos e filosóficos sobre a linguagem e outra é a experiência que fazemos com a linguagem. [...] Nas experiências que fazemos com a linguagem, é a própria linguagem que vem à linguagem. Poder-se-ia acreditar que isso acontece toda vez que se fala. Todavia, por mais que falemos uma língua, a linguagem propriamente nunca vem à palavra. [...] Quando se trata de trazer à linguagem algo que nunca foi dito, tudo fica na dependência de a linguagem conceder ou recusar a palavra apropriada. Um desses casos é o do poeta. Um poeta pode até mesmo chegar ao ponto de a seu modo, isto é, poeticamente, trazer à linguagem a experiência que ele faz com a linguagem. (HEIDEGGER, 2003, p.121).

Esses imaginários possíveis, objeto do poeta em seu processo de construção textual, são espaços para construção pela linguagem do seu próprio sentido; o texto é o campo para a experimentação desse “como” fazer a linguagem. Em Barros, esse recurso é explorado com intensidade, uma vez que a palavra é inventada como recurso possível para a representação das imagens, ou sentimentos ainda inominados. Assim, criar processos composicionais metalinguísticos confere à linguagem poética uma acentuada originalidade, propondo uma transubstância além do significado natural dessas mesmas palavras; as composições sígnicas, em seu campo semântico, concordam ou discordam dos sentidos convencionais da língua.

Em síntese, para Heidegger, em suas conferências sobre a Linguagem, há três tentativas que nos coloca na possibilidade de fazer uma experiência com a linguagem, e observamos todas em Manoel de Barros.

A primeira escuta uma experiência poética com a palavra. A segunda repensa o caminho desse movimento. O método científico segue a degradação e aberração mais extrema do que seja um caminho. A terceira pretende nos colocar propriamente diante da possibilidade, ou seja, na possibilitação de fazermos uma experiência com a linguagem. Para isso, não basta permanecer no caminho entreaberto no seio da vizinhança de poesia e pensamento. Devemos visualizar essa vizinhança, olhar ao seu redor para ver se e como ela mostra o que transforma a nossa relação com a linguagem. (HEIDEGGER, 2003, p.154 e 156).

Comparando a visão do poeta Manoel de Barros e a concepção da essência da linguagem em Heidegger, observa-se uma estreita relação de pensamento, pois, para os dois, a poesia é construída por meio desse nomear e desse exercício de criar, que constrói a própria coisa nomeada, sendo possível alcançar a verdadeira expressividade da linguagem na poesia.

José Fernandes, crítico literário goiano, em sua produção **O poeta da linguagem**, analisa a relação na modernidade entre os autores e seu processo de produção escrita, o sentido da palavra, a linguagem e a importância do sujeito lírico em todo esse contexto. Suas reflexões contribuem intensamente para o estudo da originalidade e autenticidade na forma de construção em Manoel de Barros.

Em vários capítulos de **O poeta da linguagem**, José Fernandes se debruça sobre o sentido do fazer poético e sobre a importância do poeta como aquele que rompe e ao mesmo tempo frui da arte na tradição, do texto como exercício sobre a raiz da fala, do homem e seu tempo, e da necessidade do entrelaçamento dos significados e seus significantes manifestados na linguagem. Nessa perspectiva, o poeta Mato grossense representa o produto principal de reflexão, pois possui inegavelmente herança de autores como Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto, mas extrapola qualquer semelhança ao transcriacionar o Sertão, que originalmente é um espaço externo, regional ou universal, transformando-o em um lugar que não representa mais apenas a paisagem, se constrói nas insignificâncias que compõem o próprio ser. Esse olhar interior não é uma voz intimista, é uma voz que grita por meio dos versos, buscando as palavras que consigam traduzir seu estado de mudez originário e de uma linguagem que deve dizer aquilo que ainda é indizível pela gramática normativa. Dessa forma, os caminhos da linguagem são os caminhos da existência, em que a ressignificação do espaço se dá pela ressignificação do ser poético.

Os poetas modernos, em todo o mundo, são a todo momento acusados de obscuros e herméticos. esse hermetismo, entretanto, possui raízes existenciais profundas, porque virgula muitas vezes é o poeta compelido a encobrir suas ideias sob os artifícios da linguagem [...] quando o poeta se imerge no mundo circundante e o recria através de símbolos e das magias das palavras, interrogando a condição humana, possível/impossível, é ele, simultaneamente, poeta e filósofo, pois sua arte penetra nos mistérios do ser. Penetrar na essência do ser é analisá-la metafisicamente. (FERNANDES. 1983, p. 117).

Manoel de Barros, ao longo de toda a sua vida poética, mas sobretudo no processo de construção da obra **Tratado geral das grandezas do ínfimo**, exercitou o fazer poético como produto completo de uma experimentação linguística e reinvenção da palavra. José Fernandes

direciona suas reflexões críticas ao estudo dos poetas modernistas, mas concentra suas análises naqueles que, como Manoel de Barros, utilizam-se da linguagem como forma de nominar as emoções, a natureza, em síntese, as coisas insignificantes. Esse processo de penetrar na essência das palavras não ditas criando novos termos ou fabulando imagens desconhecidas é um exercício de compreensão do próprio ser e de como esse sujeito reflete sua realidade por meio da poesia e da linguagem – esse processo José Fernandes define como recriação de símbolos e magia das palavras. Nesse contexto, Manoel de Barros se destaca como poeta de profunda consciência sobre a necessidade de construir essa nova poesia centrada na linguagem e na capacidade de emocionar, criando não apenas signos, mas principalmente sentidos profundos na representação das sensações que todos possuem e que poucos conseguem nominar.

O poema que inaugura a obra **Tratado geral das grandezas do ínfimo** é um bom exemplo desse cuidado do poeta em ressignificar, ou transcriacionar, pela linguagem sua “insignificância” descritiva. Manoel de Barros evidencia que as importâncias são momentos específicos da vida e, entre um instante de importância e outro, o que há é a própria vida e suas desimportâncias; logo, a existência é construída nos hiatos dos grandes acontecimentos, conduzindo o leitor sempre a pensar nas cruas coisas que preenchem aquilo que é, substancialmente, a vida. Esse pensamento Barreano é sua matéria-prima e, em todos os seus textos, de forma mais evidente ou implícita, sobre estes hiatos do ser, as imagens que contemplamos em seus poemas preenchem os vazios que não conseguimos nominar, sugerindo ao leitor a contemplação de algo grandioso, mas que muitas vezes não conseguimos ver, apesar de sentir.

A DISFUNÇÃO

Se diz que há na cabeça dos poetas um parafuso de a menos

Sendo que o mais justo seria o de ter um parafuso trocado do que a menos.

A troca de parafusos provoca nos poetas uma certa disfunção lírica.

Nomearei abaixo 7 sintomas dessa disfunção lírica.

1 – Aceitação da inércia para dar movimento às palavras.

2 – Vocação para explorar os mistérios irracionais.

3 – Percepção de contiguidades anômalas entre verbos e substantivos.

4 – Gostar de fazer casamentos incestuosos entre palavras.

5 – Amor por seres desimportantes tanto como pelas coisas desimportantes.

6 – Mania de dar formato de canto às asperezas de uma pedra.

7 – Mania de comparecer aos próprios desencontros.
Essas disfunções líricas acabam por dar mais
importância aos passarinhos do que aos senadores.
(BARROS, 2013, p. 09).

O eu lírico, de forma metalinguística, questiona, em seu processo de produção, o fato de muitos afirmarem que o poeta é um sujeito que possui um parafuso a menos, em sua concepção, o parafuso foi apenas trocado e essa troca gera uma disfunção lírica. Nesse ponto, o conceito sugerido de disfunção lírica ganha grande sentido como perspectiva poética Barreana, uma vez que todos os elementos enumerados pelo eu lírico, como consequência dessa disfunção poética, são, na verdade, possíveis definições sobre a maneira desconstrutiva e transcriacionista do fazer poético. Sua enumeração de sintomas dessa natureza propõe uma nova concepção lírica, em cada item o exercício de experimentação negando a razão convencional afirma como sua linguagem está preocupada em desdizer, transformando a aparente razão, em ilogismo da própria Terra, criando imagens expressivas e realidades purificadas, impregnando a poesia de uma essência de beleza rara. Assim, as imagens se tornam explosivas de uma arte poética quase topográfica da natureza e das emoções.

Cada um dos elementos possui um universo de valores em si mesmos. A aceitação da inércia para dar movimento às palavras desconstrói a lógica racional, sugerindo, pela ilogicidade, o real sentido poético. No segundo item, a vocação para explorar os mistérios irracionais complementa o pensamento contido no primeiro, contribuindo para o aparente “nonsense” poético. No terceiro, a experimentação se dá pela sintaxe, clarificando as anômalas relações entre os adjetivos e substantivos. A quarta definição propõe casamentos incestuosos entre palavras, sugerindo o aparente pecado em relacionar termos de uma mesma família, criando e recriando novas possibilidades de termos e sentidos – aquilo que aos olhos de muitos não seria aceito, ou mesmo seria entendido como desrespeitoso, para Manoel de Barros, é necessário, as palavras nascem das relações não imaginadas. Em seu quinto conceito, parafraseando o mandamento bíblico, apresenta o amor como elemento mais importante na concepção poética, mas o amor por seres desimportantes, assim como por coisas desimportantes, pois, é da aparente desimportância que se constrói a beleza das coisas. Em seu penúltimo “mandamento”, afirma que tem mania de dar formato de canto às asperezas de uma pedra, deixando clara a necessidade de dar voz ao silêncio e sensibilidade à dureza, há uma existência naquela essência que apenas nunca foi ouvida, mas que é necessário possibilitar a voz. Em sua última nomeação da disfunção lírica, o ilogismo ganha uma essência lúdica, quase

dadaísta, pois afirma ter mania de comparecer aos próprios desencontros, evidenciando a necessidade de buscar nos paradoxos do próprio ser o sentido das coisas.

Em todas as disfunções apresentadas pelo eu lírico, a poesia ganha protagonismo, destacando as inominações e ilogismos como forma de aproximar a voz e a natureza, concluindo que há mais importância nos passarinhos que nos senadores. Assim, o gosto pelas palavras transforma sua linguagem em um instrumento de representação dos imaginários impossíveis em um lugar possível, a essência do ser e da terra.

2.2 – AS FRONTEIRAS INVISÍVEIS ENTRE O SER E O ESPAÇO

“o minúsculo é uma morada da Grandeza”

Bachelard

Manoel de Barros, vanguardista de espírito, revolucionário pela linguagem, dialogou com vários movimentos modernistas ao longo do século 20, sem necessariamente participar diretamente de qualquer deles, criando um estilo que, mesmo inspirado em grandes autores, foi capaz de definir sua arte como absolutamente original, tomada por uma verdade catártica poucas vezes detectada na literatura brasileira.

Na produção Barreana, a imagem ganha protagonismo por meio de uma linguagem metafórica, em que a paisagem local não se basta apenas geograficamente, ou seja, os elementos da natureza são tão profundos em sua simplicidade e originalidade que se torna impossível detectar impressões ou traços específicos de um contexto regional. Justamente nesse ponto se evidencia o telurismo, pois a natureza, o homem, as imagens lúdicas e as tradições dialogam de forma tão profunda que um elemento está intrínseco no outro, sendo quase imperceptível a lógica do pensamento fora de uma lógica poética que só existe nesse universo descrito em seu próprio texto.

A natureza é um ser místico e mítico na concepção de Manoel de Barros, sendo seu espaço o lugar que define em si mesmo a presença do sagrado, contemplado por sua linguagem inventiva. Nesse lugar, pratica-se a fé, estabelecida pela cultura sertaneja, transformando essa natureza em um templo onde as imagens, os objetos e os elementos constitutivos dali criam uma lógica que se sustenta pelo desejo de acreditar e se constituir naquele corpo. O princípio em **Tratado geral das grandezas do ínfimo** é conduzir o leitor a pequenas “orações” em forma

de versos, provocando o desejo de pertencimento e comunhão do sujeito com a natureza. Nesse contexto, as pequenas coisas se tornam grandiosas quando o indivíduo percebe que as insignificâncias do lugar apresentado são símbolos do ritual de entendimento daquilo que traduz a existência do homem.

Refletindo a metáfora da natureza como elemento divino, evidencia-se o princípio de seu diálogo com o paganismo, uma vez que, na antiguidade, a natureza já era cultuada como o ser que dá ao homem o sentido da vida, e a Terra, como aquela formadora da própria vida. Assim, em um processo de atualização do sentido clássico, Manoel de Barros revisita o tema e o amplia, incorporando elementos do cristianismo, pois a origem do homem se dá pela linhagem de Adão e Eva. Em hebraico, Adão significa “homem da terra vermelha” e Eva, também do hebraico, representa “aquela que dá a vida”; dessa forma, a terra está para Adão como Eva está para a natureza, ou seja, o princípio da origem do homem está contido na Terra e na natureza, e a união desses dois elementos é o telúrico do pertencimento do sujeito em seu espaço. Por isso, as marcas regionalistas não interessam ao processo de produção, sendo seu sentido muito mais profundo no campo da existência do homem no lugar.

O sagrado é algo grandioso contido na pequenez das aparentes insignificâncias traduzidas pela linguagem dentro desse universo próprio, em que o exercício do tangenciamento das coisas se perde em imagens intangíveis. José Fernandes, em sua obra **A loucura da palavra**, define esse sentido da natureza em nosso autor, da seguinte forma:

O telúrico em Manoel de Barros não é apenas a assimilação da Terra pelo homem como ocorre em vidas secas, em que Fabiano é dominado pela seca, convertendo-se em uma agonia telúrica, mas absorção por qualquer ser vivente, como sapo, de todos os elementos constitutivos da paisagem local. A sístole e a diástole Da realidade pelo homem ou pelos animais só é factível mediante a purificação linguística das imagens poéticas. (FERNANDES, 1987, p. 26).

As fronteiras existentes nos lugares ligados à natureza que antes de Manoel de Barros eram tão definidas se tornam agora invisíveis, já que o espaço é algo maior que apenas um lugar, transformando-se no ponto de partida e, ao mesmo tempo, de chegada do “ser”. Por isso, Manoel de Barros e Mia Couto são diametralmente opostos nesse específico momento, pois no primeiro, a natureza é o sagrado em si mesmo, enquanto no segundo, a natureza é o lugar em que o sagrado se manifesta; mas em ambos, fica evidente a necessidade de conceber a noção de identidade a partir da percepção do sentimento de pertencimento e complementação do sujeito em seu lugar/natureza.

As imagens constituídas nesse espaço, especificamente na obra **Tratado geral das grandezas do ínfimo**, constroem um reino de coisas, seres e miudezas, repleto de ciscos, lesmas, passarinhos, pedras e outras insignificâncias. Por meio dessa linguagem imaginativa e transcriacionista, desenvolve-se o encantamento da palavra, mas, ao mesmo tempo, desenvolve-se, também, esse estado de deformação, representando um novo lugar em que a razão convencional, os métodos e a lógica, não traduzem o estado de graça do sujeito. Dessa forma, a poesia de Manoel de Barros dialoga com o pensamento de Bachelard em sua obra **A poética do espaço**.

Um grande verso pode ter grande influência na alma de uma língua. Ele desperta imagens apagadas. E ao mesmo tempo sanciona a imprevisibilidade da palavra. tornar imprevisível a palavra não será uma aprendizagem de Liberdade? Que Encanto a imaginação poética encontra em zombar das censuras! Antigamente, as artes poéticas codificavam as licenças. Mas a poesia contemporânea colocou a Liberdade no próprio corpo da linguagem. A poesia surge então como um fenômeno de liberdade. (BACHELARD, 2005, p. 11).

Para Bachelard, a poesia é a expressão máxima da liberdade, e a linguagem é a forma plena de sua concepção, expressando a imaginação criadora do autor como forma de tradução do universo e dos sentimentos que o compõem, “poderíamos dizer que é imensidão é uma categoria filosófica do devaneio. Sem dúvida, o devaneio alimenta-se de espetáculos variados; mas por uma espécie de inclinação inerente ele contempla a grandeza. e a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial um estado de alma tão particular que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito”. (2005, p. 189).

Nessa perspectiva, Bachelard compreende a poesia como o espaço em que as imagens produzem uma ebulição de sentidos no ser, sendo que sua contemplação se dá por uma “grandeza” a partir de um signo pautado pelo “infinito”. Em Manoel de Barros, as imagens também produzem um efeito de grandeza, mas seu infinito é composto pelo ínfimo; nesse exercício, aparentemente reducionista em sua análise, está a magia das imagens pela linguagem, pois as miudezas representam o todo no sujeito, suas memórias e o lugar. Então, o aparente devaneio nas descrições garante a universalidade da poesia.

Dessa forma, de acordo com a fenomenologia de Bachelard, o poeta é invadido por um conjunto de sentimentos dispersos, que unem e confundem o poeta, sua visão sobre o espaço e a perspectiva do leitor diante da visão sobre o texto. Isso transforma a produção em uma mesclagem de sensações, tendo como objetivo final provocar o ser; assim, o escritor-leitor

sempre constrói a imagem que extrapola a realidade, produzindo efeito de liberdade e as repercussões sentimentais que aprofundam nossa própria existência.

Esta imagem que a leitura do poema nos oferece torna-se realmente nossa. Enraíza-se em nós mesmos. Nós a recebemos, mas sentimos a impressão de que teríamos podido criá-la, de que deveríamos tê-la criado. A imagem torna-se um novo ser da nossa linguagem, expressa-nos tornando-nos aquilo que ela expressa - noutras palavras, ela é ao mesmo tempo um dever de expressão e um dever do nosso ser. Aqui a expressão cria o ser. (2005, p. 08).

Essa apropriação que a imagem produz no leitor como sua, expressa pela linguagem como forma transcriacional, é aprofundada quando Bachelard “associa as imagens e os seres da função de habitar” (2005 p.257), promovendo uma reflexão em que o espaço descrito nos versos se torna uma metáfora do ninho, como lugar e como acolhida pela linguagem e sua representação. Nesse processo, “o poeta, pela multiplicidade das imagens, nos torna sensíveis aos poderes dos diversos refúgios”. (2005 p. 263). Dessa forma, a metáfora da concha, ou do ninho, interessa muito às reflexões propostas neste trabalho, uma vez que caracteriza a sempre retomada do indivíduo para seu espaço de origem – seja a memória, a linguagem, os objetos, as coisas, a natureza ou qualquer outro elemento que traga a sensação de conforto e/ou lugar natural. “Poder-se-ia dizer, de uma maneira pedante que é o lugar natural da função de habitar. A ela se volta, ou se sonha voltar como o pássaro volta ao ninho, como cordeiro volta ao aprisco ponto este signo do retorno marca infinitos devaneios, pois os retornos humanos se fazem sobre o grande ritmo da vida humana, ritmo que atravessa os anos, que luta contra todas as ausências através do sonho. Sobre as imagens aproximadas do ninho e da casa repercute um componente de íntima fidelidade”. (2005 p. 262).

A poesia de Manoel de Barros sempre retorna à concha e/ou ao ninho, fazendo o movimento de reencontro com os elementos de íntima fidelidade do sujeito. No poema *O Cisco*, esse exercício de construção do sentido do retorno e da vida por meio da simplicidade se torna evidente ao expor, de forma aparentemente displicente, a beleza e a realização através de elementos insignificantes, mas formadores de sua reflexão, seu ninho.

O Cisco

(tem uma vez que a natureza ataca o Cisco para o bem.)
 principais elementos do Cisco são: gravetos, Areia,
 cabelos, pregos, trapos, ramos secos, asas de mosca,
 Grampos, cuspe de aves, etc.
 Há outros componentes do cisco, porém de menos
 Importância.

depois de completo, o cisco se ajunta, com certa
 humildade, em beiras de ralos, em raiz de parede,
 o, depois das enxurradas, em alguma depressão de
 terreno.
 mesmo bem rejuntado o cisco produz volumes quase
 sempre modestos.
 o cisco é infenso e fulgurâncias.
 Depois de assentado em lugar próprio, o cisco
 produz material de construção para ninhos de
 passarinhos.
 ali os pássaros vão buscar raminhos secos, trapos,
 asas de mosca
 para a feitura de seus ninhos.
 o cisco a de ser sempre aglomerado que se iguala
 arrestos
 que se iguala a restos a fim de obter a contemplação
 dos poetas.
 aliás, Lacan entregava aos poetas a tarefa de
 contemplação dos restos.
 e Barthes completava: Completar os restos é
 narcisismo.
 ai de nós!
 porque Narciso é a pátria dos poetas.
 um dia pode ser que o lírio nascido nos monturos
 empreste qualidade de beleza ao cisco.
 tudo pode ser.
 até sei de pessoas que propendem a cisco mais do
 que a seres humanos.
 (BARROS, 2013, p. 11-12).

A interação dos elementos constitutivos da paisagem revela um lugar pouco convencional, construído a partir do cisco. Este elemento físico e metafórico cria, ao mesmo tempo, um aparente sentido e contrassenso, sendo a fagulha de poeira uma imagem quase imperceptível aos olhos, mas fisicamente real, criando uma sobreposição de imagens que resgatam a natureza e a representação simbólica do homem. Simultaneamente, o cisco é a natureza e o homem, a memória e a realidade, a consciência e o devaneio, aquilo que produz sentido, mas que também pode cair no esquecimento. Essa oniricidade traz para o leitor o eterno retorno ao aconchego da palavra ou a reflexão sobre o ser e seu sentido existencial no espaço.

Devemos lembrar que o cisco é a centelha menor da matéria na natureza, isto é, o menor elemento formador; é, ao mesmo tempo, o elemento maior na construção do sujeito. Há uma dialética na exposição do cisco, representando algo sem valor material, mas responsável pelos pensamentos mais profundos sobre a composição humana; assim, “gravetos”, “areia”, “pregos” e “trapos” dialogam com “Barthes”, “Lacan” e o complexo de “Narciso”, pois “tudo pode ser” nesse processo de reencontro com o ninho/natureza da poesia.

Para o filósofo Bachelard em **A poética do Espaço**, a imaginação possibilita a multiplicação de imagens. Da mesma forma, em Manoel de Barros, as imagens são

representações de metáforas do pensamento recriadas por uma linguagem afetiva, provocando no leitor sensações que partem de elementos mínimos, mas responsáveis por construções imagéticas amplas e profundas. Por analogia, Bachelard valoriza os espaços diminutos, amados e simbólicos, perspectiva a que o filósofo atribui o nome de *topofilia*, os espaços e seus objetos são responsáveis pela criação e recreação constante das imagens. Manoel de Barros explora os microespaços de seu universo, recriando, através de sua imaginação e dos recursos de linguagem, essa miudeza do lugar. Dessa forma, o poeta manifesta em seu espaço poético a experiência da *topofilia*, apresentada por Bachelard.

Percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue a mensuração e a reflexão geométrica. é um espaço vivido. e vivido não por sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação. em especial, quase sempre ele atrai. (BACHELARD, 2005, p. 19).

Nessa perspectiva, a poesia de Manoel de Barros, em **Tratado geral das grandezas do ínfimo**, principalmente na primeira parte da obra, possui esse elemento aparentemente ilogista, não como uma forma de negar a realidade, mas sim como um recurso para construir uma realidade que não se sustenta pela lógica convencional da razão social. Assim, o sentido de sua poesia está tanto na representação das palavras e na lógica construída a partir das próprias palavras, quanto na representação dentro do seu mundo – em seus títulos, reside parte do sentido nesse diálogo transcricional proposto pelo poeta. Em vários dos poemas destacados nessa obra, os títulos remontam a animais e objetos que constroem essa aparente desimportância, mas se definindo como fundamental para a construção pela linguagem do universo sertanejo.

Em “De passarinhos”, a experiência poética está representada pelo desejo do eu lírico em “compor um tratado sobre passarinhos”, que já evidencia seu caráter quase surrealista, ou lúdico, em construir sentido naquilo que não deveria ter.

DE PASSARINHOS

Para compor um tratado sobre passarinhos
É preciso por primeiro que haja um rio com árvores
e palmeiras nas margens.
E dentro dos quintais das casas que haja pelo menos
goiabeiras.
E que haja por perto brejos e iguarias de brejos.
É preciso que haja insetos para os passarinhos.
Insetos de pau sobretudo que são os mais palatáveis.
A presença de libélulas seria uma boa.
O azul é muito importante na vida dos passarinhos
Porque os passarinhos precisam antes de belos ser
eternos.

Eternos que nem uma fuga de Bach.
(BARROS, 2013, p. 13).

As fronteiras entre o ser e o espaço são destruídas pelas imagens. A resignificação da linguagem em sua poesia, um tratado, é um acordo formal entre duas partes, detalhando e determinando uma combinação. Nesse caso, o acordo proposto por Manoel de Barros extrapola o sentido da razoabilidade, uma vez que seu objetivo é estabelecer um tratado sobre passarinhos, definindo combinações com os rios, as árvores, as palmeiras, os quintais das casas, as goiabeiras, os insetos, as libélulas, o azul do espaço e vários outros elementos que constituem ou dão sentido ao acordo estabelecido com os passarinhos para sua permanência ou existência.

Ao mesmo tempo que o autor pinta com palavras um painel de imagens representadas por suas insignificâncias, ele contrapõe esse princípio ao sugerir que todas essas alegorias são necessárias “porque os passarinhos precisam antes de belos, ser eternos. / Eternos que nem uma fuga de Bach”. Observem que, no desfecho do poema, o eu lírico transpõe o micro e busca o macro, alcançando, em Bach, compositor clássico alemão, autor de algumas das mais belas sinfonias Barrocas, um diálogo quase paradoxal, mas essencialmente fusionista, aproximando elementos aparentemente opostos, criando uma fluência entre eles e destacando na aparente simplicidade dos elementos/imagens poéticos a beleza e a complexidade em sua harmonia.

Segundo Carlos Eduardo Brefore Pinheiro, em seu artigo **Surrealismo em Manoel de Barros**, “a palavra transformada será instauradora de uma nova realidade, de um novo mundo, aberto ao maravilhoso e ao sonho. através de uma nova lógica (ou novas lógicas), o ser humano tem a chance de alcançar os tesouros materiais e espirituais que estão alheios à realidade concreta. Pela poesia, o homem terá um novo olhar ante os seres, as coisas e o mundo ao seu redor” (2008, p. 26). Por isso, Manoel de Barros constrói uma poesia tão rica em pequenas criaturas, ou seres, que, em sua natureza minimalista, compõe imagens grandiosas, transformadoras de sua realidade, sempre utilizando as cores da palavra/linguagem. No poema “As formigas”, continua compondo uma ode a essa natureza dos pequenos seres, misturando realidade e sonho, rompendo com a natureza racional das coisas, mas reconstruindo o lírico pela delicadeza do onírico.

AS FORMIGAS

Cerca de dez formigas
Tentavam arrastar um caranguejo morto até a entrada
da casa delas.
Mas não puderam recolher o caranguejo na casa
Porque a porta da casa era muito estreita.

Então as formigas almoçaram aquele caranguejo ali mesmo.
 Elas penetravam por dentro do caranguejo e comiam as substâncias de dentro.
 De outra feita eu vi uma formiga solitária a puxar de fasto
 Um marandová morto.
 Ela puxava puxava de fasto e nada.
 Não arredava do lugar um centímetro.
 A formiga foi chamar as companheiras,
 As companheiras vieram em bando, muitas.
 E almoçaram o marandová ali mesmo.
 O pitéu estava até desmanchando...
 (BARROS, 2013, p. 15).

As imagens se constroem nos versos de forma natural e benigna, sugerindo uma intimidade emotiva com leitor ao descrever a delicadeza das formigas e, ao mesmo tempo, sua ferocidade. É com singeleza que a poesia narrativa vai se discorrendo pelas palavras e compondo uma história em que a prosaica cena das formigas carregando seu alimento se transforma em uma épica saga pela sobrevivência: o esforço solitário de uma levando à força coletiva de várias, como em uma comunidade, construindo o sentido da vida pelas pequenas ações da natureza.

Em Manoel de Barros, o exercício do fazer poético se revela absoluto, pois não apresenta limites nem restrições na utilização de suas palavras. Desse modo, a arte poética se faz contida nas mínimas coisas, que se tornam grandes por sua capacidade de construção imagética em seu leitor. Na obra **O arco e a Lira** de Octavio Paz, esse conceito é exposto de forma clara, dialogando com a essência poética de Barros.

O poema é um tecido de palavras perfeitamente datáveis e um ato anterior a todas as Datas: o ato original com que principia toda história social individual; expressão de uma sociedade e, simultaneamente, fundamento dessa sociedade, condição de sua existência. Sem palavra comum não há poema, sem palavra poética, tampouco há sociedade. (PAZ, 1972, p. 52).

Dessa forma, a definição de Octavio Paz explica a profundidade poética construída pela linguagem em Manoel de Barros. Nessa sequência de poemas aqui destacados, observamos a insistência do poeta em compor a imagem desse lugar que está além somente da matéria física, em um plano invisível, mas tangível pela poesia. Analisamos mais alguns textos como exercício de dar grandeza às pequenas coisas. O poema “A Pedra”, relembrando João Cabral de Melo Neto, compõe seus versos transformando a dureza da pedra em linguagem doce e imagética.

Pedra sendo
 Eu tenho gosto de jazer no chão.
 Só privo com lagarto e borboletas.
 Certas conchas se abrigam em mim.
 De meus interstícios crescem musgos.
 Passarinhos me usam para afiar seus bicos.
 Às vezes uma garça me ocupa de dia.
 Fico louvoso.
 Há outros privilégios de ser pedra:
 a – Eu irrito o silêncio dos insetos.
 b – Sou batido de luar nas solitudes.
 c – Tomo banho de orvalho de manhã.
 d – E o sol me cumprimenta por primeiro.
 (BARROS, 2013, p. 27).

Nesse poema, o conceito definido por Octavio Paz se aplica tanto em sua totalidade, ao evidenciar que o sentido da poesia está em si mesma, quanto no efeito da linguagem provocado em seu leitor. No poema “A Pedra”, os versos dão voz à própria pedra que, ao invés de assumir o papel de objeto estático, inerte e inorgânico, se torna dona de sua própria existência, consciente de seu valor e possuidora de seu discurso, explicando, de forma quase surrealista e/ou lúdica, o que significa ser pedra, o que vê e o que sente estando sempre ali ao longo do tempo. Assim, ela se opõe ao senso comum, afirma haver vários privilégios em ser pedra, e em todos existir uma sensibilidade, afirma ainda que em vários momentos não se percebe sequer na figura humana.

José Fernandes, crítico literário, autor da obra **O poeta da linguagem**, afirma, nessa mesma perspectiva poética, que “a existência do ser do homem é um novelo [...], a arte, sendo a mais próxima representação da existência, também se constrói sobre as experiências do passado [...] intertextualizar significa, assim, insuflar lhe nova roupagem, transformá-lo para que se adapte há uma nova fase da história do homem e da arte, e desenrolar o novelo das existências do homem e da arte em novas direções, imprimindo lhe imagens inusitadas.” (1983, p. 75-76).

Portanto, ao refletirmos sobre Manoel de Barros e essa existência do ser e do homem como um novelo, depois, ao desenrolamos sua linha, destaca-se a intertextualidade constante entre estes seres e elementos aparentemente periféricos da natureza e a necessidade do homem de se ressignificar e transformar seu meio. Nesse sentido, o poeta se torna um mestre, ao propor status de protagonista aos seres e coisas insignificantes. No poema “Os Caramujos”, a

sensibilidade poética dialoga com o intangível, criando um cenário quase bucólico, mas essencialmente lúdico.

OS CARAMUJOS

Há um comportamento de eternidade nos caramujos.
 Para subir os barrancos de um rio, eles percorrem um
 dia inteiro até chegar amanhã.
 O próprio anoitecer faz parte de haver beleza nos
 caramujos.
 Eles carregam com paciência o início do mundo.
 No geral os caramujos têm uma voz desconformada
 por dentro.
 Talvez porque tenham a boca trôpega.
 Suas verdades podem não ser.
 Desde quando a infância nos praticava na beira do rio
 Nunca mais deixei de saber que esses pequenos
 moluscos
 Ajudam as árvores a crescer.
 E achei que esta história só caberia no impossível.
 Mas não; ela cabe aqui também.
 (BARROS, 2013, p. 31).

O texto reflete a visão do eu lírico diante da importância, ou desimportância, dos caramujos, esses aparente seres desprezíveis ou desprezados pelos indivíduos são descritos como valiosos em suas “eternidades”. Nesse ponto, é preciso compreender que, para Manoel de Barros, a destruição das cintas convencional é a possibilidade da recriação de uma nova linguagem viva e orgânica, que, ao romper com as normas padrão, possibilita, ao longo do texto, experimentar sensações de linguísticas impossíveis ao sentido comum da linguagem. Dessa forma, as experimentações poéticas são recreações do homem, seu espaço e tempo, dialogando com as intertextualidades e constantemente fazendo uso da metalinguagem para dar propriedade a um tipo de produção pouco compreendida. Nesse caso, o caramujo representa a própria existência em um comportamento de eternidades sem preocupações; com a manhã, no final do poema, o eu lírico deixa clara a importância desse molusco no processo de equilíbrio e harmonia na natureza, mas extrapola sua função biológica ao “achar que essa história só caberia no impossível”, concluindo que não, ela cabe também nessa poesia.

“A Tartaruga” apresenta em seu título elementos da natureza. Nem por isso o exercício poético é menos valioso; pelo contrário, as metáforas são extremamente sofisticadas e as imagens profundamente representativas. Paul Ricoeur, em **Metáfora Viva**, afirma que a metáfora é a expressão simbólica na arte, assim, “a duplicação da referência e a Redescritção da realidade, submetida às variações imaginativas da ficção, aparecem como figuras específicas

de distanciamento, quando essas figuras são refletidas ou articuladas pelo discurso especulativo”. (2000 p. 482).

A TARTARUGA

Desde a tartaruga nada não era veloz.
 Depois é que veio o forde 22
 E o asa-dura (máquina avoadora que imita os
 pássaros, e tem por alcunha avião).
 Não atinei até agora por que é preciso andar tão
 depressa.
 Até há quem tenha cisma com a lesma porque ela
 anda muito depressa.
 Eu tenho.
 A gente só chega ao fim quando o fim chega!
 Então pra que atropelar?
 (BARROS, 2013, p. 33).

Apesar de se chamar “A Tartaruga”, aparentemente como forma de reflexão sobre o animal, Manoel de Barros provoca o leitor para refletir através da ação do animal sobre o tempo e sobre a forma como o sujeito em sua contemporaneidade compreende a velocidade desse tempo. Por meio de aparentes paradoxos, o eu lírico questiona a velocidade da vida e as criações humanas que potencializarão a intensidade do fluxo do tempo. Porém, na última parte do poema, a reflexão proposta questiona o próprio tempo, afirmando que “a gente só chega ao fim quando o fim chega”, concluindo ironicamente que, apesar de imprimirmos tanta velocidade à vida, não controlamos o tempo que há em nossa existência. Em conclusão, qual o sentido de atropelar a natureza das ações do tempo, se a única coisa que de fato fazemos é nos condicionarmos à efemeridade e transitoriedade do ser?

Os invisíveis limites entre o ser e o espaço revelam uma poesia que, como uma entidade mística e/ou folclórica, compõe universo próprio, pautando-se pela transgressão da matéria simples e criando elementos que transpõem a razão. Essa poesia visa uma essência em que o diálogo do homem com a natureza se transforma em uma oração, com profundo teor sagrado, e a linguagem humana se torna inumana, uma vez que a natureza se permite ouvir e falar pelo sujeito. Eliade Mircea afirma, em sua obra **Mito e Realidade**, que o sagrado e o humano se misturam pela fé, ou seja, pela escolha da ação de se ligar a algo.

Em suma, o que é essencial em todos estes ritos mágicos e mágico-médicos, é a orientação que se impõe à força que reside numa «ligação» qualquer, em toda a acção de «ligar». Ora a orientação pode ser positiva ou negativa [...] Todas estas crenças e todos estes ritos nos conduzem, sem dúvida, ao domínio da mentalidade mágica. (1979, p. 111).

Nos dois poemas “O Urubuzeiro” e “O Vidente”, da obra **Tratado geral das grandezas do ínfimo**, o autor discorre com mais profundidade sobre a íntima relação do homem com o sagrado que é a natureza. Dessa forma, a natureza em Manoel de Barros não é o meio, mas o início e o fim em si mesmo, e a linguagem é a forma de comunicação com essa entidade sagrada. No primeiro texto, “O Urubuzeiro”, a cumplicidade entre um homem comum e a natureza, representada pelos urubus, cria uma conexão capaz de provocar uma negação da razão convencional humana, aproximando-o daquilo que aos olhos da sociedade seria loucura: a capacidade de falar com as aves e de dominar uma língua estrangeira (urubus).

O URUBUZEIRO

Meu amigo Sabastião estourou a infância dele e mais
duas pernas
No mergulho contra uma pedra na Cacimba da Saúde.
Quarenta anos mais tarde Sabastião remava uma canoa
no rio Paraguaio
E deu o barranco de uma charqueada.
Sabastião subiu o barranco se arrastando como um
caranguejo trôpego
Até a casa do patrão e pediu um trabalho.
O patrão olhou para aquele pedaço de pessoa e disse:
Você me serve para urubuzeiro.
(Urubuzeiro era tarefa de espantar os urubus que
atentavam nos tendais de carne.)
Trabalho de Sabastião era espantar os urubus.
Sabastião espantava espantava espantava.
Os urubus voltavam de bandos.
Sabastião espantava espantava.
Um dia pegaram Sabastião a prosear em estrangeiro
com os urubus.
Chegou que Sabastião permitiu que os urubus
fizessem farra nas carnes.
Os urubus faziam farra e conversavam em estrangeiro
com Sabastião.
Veio o patrão e mandou Sabastião para o manicômio.
No manicômio ninguém compreendia a língua de
Sabastião
De forma que Sabastião despencou do seu normal
E foi encontrado na rua falando sozinho em
estrangeiro.
(BARROS, 2013, p. 21-22).

No poema, o eu lírico conta a história de seu amigo Sabastião, sujeito que na infância, ao mergulhar em uma Cacimba, colidiu com uma pedra, estourando seriamente suas duas pernas. As sequelas desse acidente o impediram de ter uma infância e uma vida adulta normal, de acordo com os padrões sociais. Certa vez, navegando pelo Rio paraguaio, aproximou-se do barranco de uma estância e pediu trabalho. O patrão, observando suas limitações, deu a ele

como trabalho a função de ficar espantando os urubus que insistiam em querer comer a carne que ficava estendida nos varais para secar. Depois de muito espantar os urubus, Sabastião começou a prostrar-se com os urubus, utilizando-se de uma língua que os indivíduos dali acreditavam ser estrangeira. Com a insistência da ocorrência seu patrão, o enviou para um manicômio. Quando saiu dali tempos depois, perambulava pelas ruas falando sozinho em uma língua que ninguém compreendia.

Essa cena, aparentemente compreendida pela razão com um surto de loucura, é, para Manoel de Barros, a capacidade do homem de se conectar com a natureza em seu estado primitivo. Sabastião era considerado inválido por possuir limitações físicas, mas esta deficiência não o impossibilitou de compreender a “língua” dos urubus, pois, naquele contexto, ambos eram vistos como rejeitados e indesejados, assim, a exclusão e a indiferença são elementos de conexão entre os seres. Em “O Vidente”, essa relação pela linguagem que conecta o humano e o sagrado da natureza se dá em outro contexto, tendo como referência a infância e sua inocência, capaz de ensinar, aos olhos daquele que está em formação, a pureza que os adultos não são capazes de ver.

O VIDENTE

Primeiro o menino viu uma estrela pousada nas
pétalas da noite
E foi contar para a turma.
A turma falou que o menino zoroava.
Logo o menino contou que viu o dia parado em cima
de uma lata
Igual que um pássaro pousado sobre uma pedra.
Ele disse: Dava a impressão que a lata amparava o dia.
A turma caçoou.
Mas o menino começou a apertar parafuso no vento.
A turma falou: Mas como você pode apertar parafuso
no vento
Se o vento nem tem organismo.
Mas o menino afirmou que o vento tinha organismo
E continuou a apertar parafuso no vento.
(BARROS, 2013, p. 25).

No poema “O Vidente”, a perspectiva da infância torna o texto ainda mais delicado em seu sentido lúdico/onírico. O diálogo da criança com o universo social é castrador em sua capacidade de abstrair da natureza a essência das coisas. O rito construído nos versos conduz o menino ao limite da sanidade considerada pela sociedade, mas, mesmo com todos ao seu redor não compreendendo aquilo que ele vê e acredita, ainda assim, não deixa de dialogar com o ilógico de seu espaço. Isso significa que suas visões lhe apresentam “estrela pousada em pétalas

da noite”, “o dia parado em cima de uma lata”, a capacidade de “apertar parafuso no vento” e, como não se importando com os questionamentos que os indivíduos racionais faziam, insiste em acreditar nas coisas que vê, pois sua vidência está em sua pureza e na capacidade plena de ver o “invisível” e dizer o “indizível”, nessa relação profunda com o sagrado da natureza.

Nesse sentido, a construção da linguagem se torna o elemento essencial para a compreensão da mudança de perspectiva apresentada do universo adulto, para uma nova representação da linguagem como urgência pela fala em construir as imagens necessárias que compõem o ideário infantil. Heidegger, em **O caminho para a linguagem**, propõe algumas reflexões sobre a importância da linguagem e seus caminhos possíveis para construção do sentido poético: “somos, antes de tudo, na linguagem e pela linguagem. Não é necessário um caminho para a linguagem. Um caminho para a linguagem é até mesmo impossível, uma vez que já estamos no lugar para o qual o caminho deveria nos conduzir.” (2003, p. 191-192).

Dentro desse contexto, Manoel de Barros compreende que o caminho da linguagem se faz na construção da própria linguagem e, ao atribuir voz à criança, suas descobertas se transformam na própria descoberta da linguagem, que se faz em sua constante construção. No poema “Ascensão”, há esse exercício do descaminho, ou seja, ao invés de construir a linguagem como amadurecimento pelo tempo partindo da infância para a vida adulta, o poeta apresenta o inverso, criando como ascensão a desconstrução da perspectiva da razão, permitindo à criança a construção de uma lógica que é só sua, em que o imaginário, aparentemente impossível, se torna, em sua perspectiva, possível e natural.

ASCENSÃO

Depois que iniciei minha ascensão para a infância,
 Foi que vi como o adulto é sensato!
 Pois como não tomar banho nu no rio entre pássaros?
 Como não furar lona de circo para ver os palhaços?
 Como não ascender ainda mais até na ausência da voz?
 (Ausência da voz é infantia, com t, em latim.)
 Pois como não ascender até a ausência da voz –
 Lá onde a gente pode ver o próprio feto do verbo —
 ainda sem movimento.
 Aonde a gente pode enxergar o feto dos nomes —
 ainda sem penugens.
 Por que não voltar a apalpar as primeiras formas da
 pedra. A escutar
 Os primeiros pios dos pássaros.
 A ver As primeiras cores do amanhecer.
 Como não voltar para onde a invenção está virgem?
 Por que não ascender de volta para o tartamudo!
 (BARROS, 2013, p. 41).

Em todo o poema, a sensatez apresentada pelo eu lírico está na destruição da razão instituída pelo mundo adulto. Sua linguagem é a descoberta da própria linguagem em que primeiro nascem as imagens e somente depois a palavra, ou seja, o poema é o útero do próprio poema, e a inocência em construção pela linguagem é a imagem da natureza humana e paisagem “lá onde a gente pode ver o próprio feto do verbo – ainda em movimento”. Em Manoel de Barros, pode-se atribuir às palavras um sentido absoluto, pois, na perspectiva de José Fernandes, “a poesia é o mistério brotando das palavras. Mistério que proporcionará o (des) concerto e a (des) ordem.” (1987, p. 82).

A poesia, desse modo, em **Tratado das grandezas do ínfimo**, é uma representação singular ao se propor dizer o “indizível”, revelando, não só pela perspectiva da natureza, mas principalmente da infância, o significado do lugar que é constantemente transcriacionado e ressignificado, segundo José Fernandes, “em vez de a palavra falar a sua essência e se ligar às realidades sígnicas de seu campo semântico, expressa substâncias desconhecidas e refratárias a seu universo de sentidos”. (1987, p. 83).

Essa dimensão onírica em que convergem a criança, a natureza e a linguagem se torna matéria poética em vários textos de Manoel de Barros. Em “Infantil”, a confluência dos elementos é ainda mais reveladora dessa disfunção da razão, quebra com a linguagem usual e atinge tamanha originalidade que singulariza sua arte poética.

INFANTIL

O menino ia no mato
 E a onça comeu ele.
 Depois o caminhão passou por dentro do corpo do
 menino
 E ele foi contar para a mãe.
 A mãe disse: Mas se a onça comeu você, como é que
 o caminhão passou por dentro do seu corpo?
 É que o caminhão só passou renteando meu corpo
 E eu desviei depressa.
 Olha, mãe, eu só queria inventar uma poesia.
 Eu não preciso de fazer razão.
 (BARROS, 2013, p. 29).

Ao analisarmos o poema, percebemos que os versos apresentam uma cena inverídica ao universo de códigos e sentidos lógicos humanos, mas dentro do imaginário inventado e paradoxalmente verídico da criança, há razoabilidade em toda a sua história. Mesmo quando sua mãe lhe questiona sobre certa falta de sentido, a criança explica, pela sua perspectiva onírica, o significado das coisas. Essa criança é o espelho do poeta que se dá a Liberdade plena

e inventiva de criar, pela poesia, a razão de ser. Em **O ser e o tempo da poesia**, Alfredo Bosi defende esse princípio, dando à voz poética a representação do sentido do olhar do poeta.

Ao primeiro homem, conta o Livro do Gênesis, foi dado o poder de nomear: Deus formou, pois, da terra toda sorte de animais campestres e de aves do céu e os conduziu ao homem, para ver como ele os chamaria, e para que tal fosse o nome de todo animal vivo qual o homem o chamasse. E o homem deu nome a todos os seres vivos, a todas as aves do céu, a todos os animais campestres (Gen., 2, 19-20). O poder de nomear significava para os antigos hebreus dar às coisas a sua verdadeira natureza, ou reconhecê-la. Esse poder é o fundamento da linguagem, e, por extensão, o fundamento da poesia. O poeta é o doador de sentido. (BOSI, 1993, p. 141).

Dessa forma, Manoel de Barros concretiza e representa a perspectiva de Alfredo Bosi, transformando-se em um legítimo “doador de sentido” ao texto poético, rompendo com a convenção e criando o “novo”. Essa criação possivelmente, em sua origem, se torna o mais próximo da tradição poética em sua natureza, que é dar ao texto lírico um sentido representado pela capacidade de expressar emoção, criando uma lógica que só reside em si mesmo.

2.3 – A NATUREZA COMO POESIA DOS “ENTRE LUGARES”

Na verdade na verdade
Os passarinhos que botavam primavera nas palavras.

Manoel de Barros

Na poesia de Manoel de Barros, experimento social e existencial, o poeta sul-mato-grossense sempre fez uso de seus versos como um mecanismo de construção de sentido não só para si, como também para todos que, de alguma forma, pertencem à natureza de algum lugar, pois o sentido da vida, segundo o autor, se constrói pela poesia, e o sentido da poesia se faz pela linguagem.

A voz que nós, leitores, ouvimos nos textos barreanos é a própria natureza pela infância do homem, ou pela infância da palavra, construindo sentidos únicos que expressam a pureza e origem dos seres e dos elementos que compõem o espaço, segundo Heidegger, “o homem fala à medida que corresponde à linguagem. Corresponder é escutar. Ele escuta à medida que

pertence ao chamado da quietude”. (2003, p. 26). Essa quietude em Manoel de Barros é o chão, a terra, a natureza, o lugar a que pertence e que o constrói. Na obra **A caminho da linguagem**, Heidegger define esse lugar da seguinte forma:

A palavra “lugar” significa originariamente ponta de lança. Na ponta de lança, tudo converge. No modo mais digno e extremo, o lugar é o que reúne e recolhe para si. O recolhimento percorre tudo e em tudo prevalece. Reunindo e recolhendo, o lugar desenvolve e preserva o que envolve, não como uma cápsula isolada mas atravessando com seu brilho e sua luz tudo o que recolhe de maneira a somente assim entrega-lo à sua essência. (HEIDEGGER, 2003, p. 27).

Nessa perspectiva, o lugar é o ponto de partida para a construção poética e o significado de sua poesia. Em especial, a produção Barreana é um experimento em que cada poema, por mais que dialogue tematicamente com vários outros, torna-se único, composto de matéria orgânica e inorgânica, formada pelo barro desse entrelugar “Barros” e “Pantanal”.

A poesia de um poeta está sempre impronunciada. Nenhum poema isolado e nem mesmo o conjunto de seus poemas diz tudo. Cada poema fala, no entanto, a partir da totalidade dessa única poesia, dizendo-a sempre a cada vez. Do lugar da poesia emerge a onda que a cada vez movimenta o dizer como uma saga poética. Longe de abandonar o lugar da poesia, a onda que emerge permite que toda a movimentação do dizer seja reconduzida para a origem sempre mais velada. Como fonte da onda em movimento, o lugar da poesia abriga a essência velada do que a representação estética e metafísica apreende de imediato como ritmo. (HEIDEGGER, 2003, p. 28).

O sentido da terra sobre o qual refletimos em Manoel de Barros extrapola toda a concepção regionalista desenvolvida até o modernismo em sua segunda fase, recriando, aqui, um espaço mágico onde habita seres encantados, mas não fantasiosos. Esse encantamento se faz pela intimidade com a natureza, sendo consequência das memórias, sensações e projeções no espaço físico de algo que ultrapassa a realidade, sugerindo uma metafísica da natureza. A criação desse lugar é onírica, lúdica e mimética, extrapolando todas as experiências linguísticas regionais produzidas até seu momento histórico. José Fernandes afirma que “o telurismo que perpassa seus poemas deixou-nos perplexo, tornando-se um desafio a nossa tentativa de análise, porque superação de um regionalismo, caracterizado unicamente pelo relato quase referencial dos componentes culturais e paisagísticos de uma determinada região, para ser uma identificação metafísica do homem com sua terra e com a natureza e da terra e da natureza com o homem.” (1987, p. 08).

Manoel de Barros é um encantador de palavras e um místico em suas imagens e matéria poética; é um criador de universo próprio e ao mesmo tempo em constante transição. O Pantanal

é a matéria orgânica que habita o ser, mas o verdadeiro barro que constrói Manoel de Barros vem da experiência linguística de refletir sobre as pequenas coisas que compõem o seu mundo.

MIUDEZAS

Perco todas as tardes um quarteirão de paredes
nuas.
Nuas e sujas de idade e ventos.
Vejo muitos rascunhos de pernas de grilos pregados
nas pedras.
As pedras, entretanto, são mais favoráveis a pernas
de moscas do que de grilos.
Pequenos caracóis deixaram suas casas pregadas
nestas pedras
E as suas lesmas saíram por aí à procura de outras
paredes.
Asas misgalhadinhas de borboletas tingem de azul
estas pedras.
Uma espécie de gosto por tais miudezas me paralisa.
Caminho todas as tardes por estes quarteirões
desertos, é certo.
Mas nunca tenho certeza
Se estou percorrendo o quarteirão deserto
Ou algum deserto em mim.
(BARROS, 2013, p. 39).

No poema “Miudezas”, o eu lírico explora as aparentes pequenas coisas “misgalhadinhas”, ou seja, mínimas e dissipadas, em um processo de exposição das irrelevâncias que compõem a natureza. Ele faz um profundo exercício de significação do próprio ser, que reflete todos os elementos e seres que compõem o ambiente. Sua construção poética aproxima-se de uma experiência metafórica e surrealista, uma vez que extrapola todas as manifestações lógicas que visam compreender a razão social.

Ao afirmar que possui gosto pelas miudezas expondo os grilos, as moscas, os caracóis, as lesmas, as borboletas e as pedras, as palavras conduzem o leitor a um emaranhado de visões e sensações que reproduzem o olhar de dentro, da intimidade dos seres, deixando claro que os lugares por onde o eu lírico percorre são tentativas de preencher não apenas os espaços, mas principalmente o próprio sujeito “mas nunca tenho certeza / se estou percorrendo o quarteirão deserto / ou algum deserto em mim.”

O caminho poético apresentado por Manoel de Barros transfere, para a palavra, o sentido mais profundo no campo reflexivo. É na seleção dos termos e na escolha do léxico que toda a magia do encantamento se constrói. Segundo Heidegger, “existe algo mais provocante e perigoso para o poeta do que a sua relação com a palavra? Será que o poeta cria essa relação ou será que a palavra precisa desde si mesma e por si mesma da poesia, de maneira que somente

através dessa necessidade o poeta se torna aquele que ele pode ser? Tudo isso e muito mais dá a pensar e nos torna pensativos. Ao mesmo tempo, hesitamos em seguir esses pensamentos. Pois tudo isso se sustenta apenas num único verso de todo o poema.” (2003, p 175).

Os questionamentos e os conceitos apresentados pelo filósofo se tornam evidentes no exercício poético de Manoel de Barros, pois não é possível definir o exato limite entre a necessidade de criar a palavra para dizer aquilo que é preciso ou a palavra que existe pela tentativa de dar sentido ao seu próprio significado.

Nessa perspectiva, a escritura do poema parte do poeta, mas nunca tem no poeta o seu fim; os textos líricos visam dialogar com seus sentimentos, sentidos por meio da palavra/linguagem, mas só se constrói no diálogo franco e intertextual com leitor. Em Manoel de Barros, a poesia é sempre uma representação do sujeito do sujeito x terra x leitor, uma vez que a magia de suas metáforas só se realiza quando alcançam seu interlocutor (leitor). Segundo Octavio Paz em sua obra **Signos em rotação**, toda forma de escrita é uma cerimônia que somente se realiza no processo de criação e recriação pelo leitor.

Toda escritura convoca um leitor. A do poema vindouro suscita a imagem de uma cerimônia: jogo, reeitação, paixão (nunca espetáculo). O poema será recriado coletivamente. Em certos momentos e lugares a poesia pode ser vivida por todos: a arte da festa aguarda a sua ressurreição. [...] A poesia nasce no silêncio e no balbuciamiento, no não poder dizer, mas aspira irresistivelmente à recuperação da linguagem como uma realidade total. O poeta toma palavra tudo o que toca, sem excluir o silêncio e os brancos do texto. (PAZ, 1996, p. 119-120).

No poema “Joaquim Sapé”, o imaginário do indivíduo é transferido para o imaginário coletivo, e os vazios, silêncios e brancos do texto são tomados por uma palavra que preenche esses espaços, transformando signos em imagens, dando sentido às experiências sociais do sujeito lírico e do leitor. A experiência descrita no poema tematiza a figura de um sujeito chamado Joaquim Sapé e sua passagem por uma pequena aldeia: o andarilho dialoga com uma criança afirmando que “quando chove nos braços de uma formiga o horizonte diminui”, essa frase que, aos olhos de um adulto, racionalmente não faria nenhum sentido, na perspectiva do olhar infantil, contém o significado da grandeza das coisas que o olhar adulto não enxerga.

JOAQUIM SAPÉ

Os ornamentos de trapo de Joaquim Sapé já estavam
criando cabelo de tão sujos.
Joaquim atravessava as ruelas da Aldeia como se fosse
um Príncipe Com aqueles ornamentos de trapo.
Quando entrava na Aldeia com o saco de lata às
costas

Crianças o arroteavam.
 Um dia me falou, esse andarilho (eu era criança):
 — Quando chove nos braços de uma formiga, o
 horizonte diminui.
 O menino ficou com a frase incomodando na cabeça.
 Como é que esse Joaquim Sapé, que mora debaixo do
 chapéu, e que nem tem aparelho de medir céu, pode
 saber que os horizontes diminuem quando chove nos
 braços de uma formiga?
 Se nem quase formiga tem braço!
 Igual quando ele me disse que do lado esquerdo
 do sol voam mais andorinhas do que os outros pássaros?
 Pois ele não tinha aparelho de medir o sol, como
 podia saber!
 Ele seria um ensaio de cientista?
 Ele enxergava prenúncios!
 (BARROS, 2013, p. 37).

O poeta, ao emprestar sua voz à criança, produz uma série de questionamentos que não se sustentam somente pela perspectiva racional; há em seus questionamentos uma alquimia mística, representando as reflexões e lógicas, mas possíveis somente na beleza do olhar da infância. Assim como afirma Octavio Paz, a poesia é feita de encantamento e constante troca, provocando sempre a representação da ideia, e nunca a ideia em si mesma.

Gaston Bachelard, em **A poética do devaneio**, também se debruça sobre esse tema e contribui para compreendermos o processo de execução poética e representação imagética em Manoel de Barros. A fenomenologia obrigava-nos a pôr em evidência toda a consciência que se acha na origem da menor variação da imagem. Não se lê poesia pensando em outra coisa. Desde que uma imagem poética se renova, mesmo em um só de seus traços, manifesta-se uma ingenuidade primordial.

A imagem só pode ser estudada pela imagem, sonhando-se as imagens tal como elas se acumulam no devaneio. E um contra-senso pretender estudar objetivamente a imaginação, porque só recebemos verdadeiramente a imagem quando a admiramos. Comparando-se uma imagem a outra, arriscamo-nos a perder a participação em sua individualidade. (BACHELARD, 1988, p. 52).

Em meio a essa atmosfera, o poeta reflete a condição humana e o sentido de suas relações. Segundo Bachelard, as imagens são representações constituídas por um espasmo poético, contudo, devem ser analisadas a partir de si mesmas, refletindo a perspectiva do leitor e a capacidade de produzir sentido, mesmo que, simbolicamente, destrua a lógica original, possibilitando a ruptura para uma perspectiva primitiva/onírica em cada ser.

Em vista disso, Manoel de Barros faz uso dessa linguagem como representação da imagem, possibilitando ao leitor construir sentidos por meio de alegorias. As histórias

aparentemente *nonsense* apresentadas em seus versos são caóticas no plano racional, mas fantásticas no plano metafórico, transferindo para o leitor boa parte da responsabilidade de significar o poema. Assim, retomando Bachelard, a imagem poética somente é real quando a linguagem é capaz, no tempo do leitor, de produzir efeito de sentido que construa uma nova imagem pela leitura.

No último poema “O Catador”, da primeira parte de **Tratado geral das grandezas do ínfimo**, a imagem aparentemente despreziosa do sujeito que catava pregos no chão é polissemicamente explorada ao produzir o efeito de reflexão sobre as coisas úteis e inúteis para a sociedade, questionando a função das coisas e das pessoas, mas propondo uma reflexão metafísica sobre o Ser e o Ter.

O CATADOR

Um homem catava pregos no chão.
Sempre os encontrava deitados de comprido,
ou de lado,
ou de joelhos no chão.
Nunca de ponta.
Assim eles não furam mais — o homem pensava.
Eles não exercem mais a função de pregar.
São patrimônios inúteis da humanidade.
Ganharam o privilégio do abandono.
O homem passava o dia inteiro nessa função de catar
pregos enferrujados.
Acho que essa tarefa lhe dava algum estado.
Estado de pessoas que se enfeitam a trapos.
Catar coisas inúteis garante a soberania do Ser.
Garante a soberania de Ser mais do que Ter.
(BARROS, 2013, p. 43).

A seleção das palavras para a construção da imagem de um homem simples catando pregos e a forma como esse mesmo sujeito se comporta diante do mundo revela o valor da seleção lexical, quebrando com o tradicionalismo poético e criando uma forma de leitura quase sensorial. Tudo isso exige um diálogo entre os símbolos, as imagens, as sensações e a representação filosófica, fazendo do poema uma experiência ampla e profunda sobre a relação do sujeito e aquilo que o compõe.

A liberdade dos versos se complementa pela liberdade das imagens e a forma espontânea de se quebrar com a racionalidade, criando uma (des) ordem em sua composição. O eu lírico, ao descrever o homem catando pregos no chão, mescla cenas possíveis de serem compreendidas pela lógica com outras que só é possível imaginá-las quando destruímos esse conjunto de regras pautadas pela razão. Em vista disso, “pregos de joelhos no chão”,

“patrimônios inúteis da humanidade” e “estado de pessoas que enfeitam trapos” são algumas das cenas que geram o inicialmente desconforto ao pensamento, mas que, em seguida, produzem um efeito de afago à alma do leitor, uma vez que é nesse desassossego das imagens pela linguagem que reside o sentido da poesia “Catar coisas inúteis garante a soberania do Ser / Garante a soberania do Ser mais que do Ter”.

Em **A poética do Devaneio**, Bachelard afirma que “O devaneio faz-nos conhecer a linguagem sem censura. No devaneio solitário, podemos dizer tudo a nós mesmos. Temos ainda uma consciência bastante clara para estarmos certos de que aquilo que dizemos a nós mesmos só o dizemos de veras a nós mesmos”. (1988, p. 54). Esse devaneio percorre toda a poética de Manoel de Barros, por representar a busca de uma verdade que está contida nele, poeta, e também em nós, leitores, ao provocar um efeito de sentido em que a cumplicidade dos seus sentimentos com a natureza refletem direta ou indiretamente aqueles que participam de sua poesia como cúmplices, pela leitura.

Essa busca constante em significar o insignificante e em dar razão ao devaneio se faz presente no poema “Sobre importâncias”. Apesar de o título sugerir valorização das coisas que são, aos olhos da sociedade, importantes, o poeta faz o contrário, dando valor às desimportâncias da vida. Isso reflete paradoxalmente o que, de fato, é importante, deixando claro em seu texto que a singeleza e delicadeza da natureza e de tudo que a compõe é aquilo que possuímos de mais caro, deslocando o referencial de valor, acreditado como absoluto por uma sociedade tradicional e racional.

SOBRE IMPORTÂNCIAS

Uma rã se achava importante
 Porque o rio passava nas suas margens.
 O rio não teria grande importância para a rã
 Porque era o rio que estava ao pé dela.
 Pois Pois.
 Para um artista aquele ramo de luz sobre uma lata
 desterrada no canto de uma rua, talvez para um
 fotógrafo, aquele pingo de sol na lata seja mais
 importante do que o esplendor do sol nos oceanos.
 Pois Pois.
 Em Roma, o que mais me chamou atenção foi um
 prédio que ficava em frente das pombas.
 O prédio era de estilo bizantino do século IX.
 Colosso!
 Mas eu achei as pombas mais importantes do que o
 prédio.
 Agora, hoje, eu vi um sabiá pousado na Cordilheira
 dos Andes.
 Achei o sabiá mais importante do que a Cordilheira
 dos Andes.

O pessoal falou: seu olhar é distorcido.
 Eu, por certo, não saberei medir a importância das
 coisas: alguém sabe?
 Eu só queria construir nadeiras para botar nas
 minhas palavras.
 (BARROS, 2013, p. 35).

A poesia, segundo José Fernandes, “é a palavra agindo e sendo no mundo, [...] o nome Cria o Ser e, por vezes, um novo mundo, como o universo pantaneiro da poesia manuelina”. (1987, p. 75). Esse novo mundo, de tantas importâncias feitas de desimportâncias, representa valor às rãs, sendo os rios aqueles que passam por suas margens; ao artista, um ramo de luz sobre uma lata desenterrada; ao fotógrafo um pingo de sol em uma lata, ao invés do esplendor do sol nos oceanos, ou, ainda, um Sabiá que pousa na Cordilheira dos Andes, se tornando mais importante que a própria cordilheira. Tudo isso prova que, para Manoel de Barros e se eu olhar distorcido, sua melhor definição está contida em seu próprio texto: “não saberei medir a importância das coisas: alguém sabe? / Eu só queria construir nadeiras para botar nas minhas palavras.” Esse neologismo final representa a busca incessante pela palavra e a necessidade de dizer, falar, traduzir aquilo que não existem palavras para expressar.

A criação poética, emerge de estados oníricos, em que realidades opostas se unem através do processo metabólico das imagens permite ao poeta trânsito livre em todos os compartimentos dos infernos da linguagem e, em decorrência, dos sentidos e sem – sentidos da arte da existência. É sob este prisma que os elementos mais antagônicos e absurdos são aproximados e às vezes, até amalgamados em um único objeto, por que metamorfoseados pelas imagens emersas dos sonhos e do pensamento puro. Assim entendido, todos os aspectos da realidade servem para poesia, desde que transfigurados pelas imagens e purificados pelos filtros da linguagem poética. (FERNANDES 1987, p. 69).

A criação poética, na poesia manuelina, é resultado de uma íntima relação entre o poeta e a terra. Seus textos são resultados dessa experiência telúrica; essa busca pela imagem/palavra e esse sentido lúdico emergem do diálogo constante entre os seres e os homens e do próprio exercício poético. Retomando José Fernandes, o poema é uma construção de linguagem erigido com palavras e realidades que virgula muitas vezes, lhe são estranhas. O poético, assim entendido, não se encontra no objeto real, mas na transubstanciação a que é submetido ao se ingressar no poema.

POEMA

A poesia está guardada nas palavras – é tudo que eu sei.
 Meu fado é o de não saber quase tudo.
 Sobre o nada eu tenho profundidades.
 Não tenho conexões com a realidade.

Poderoso para mim não é aquele que descobre ouro.
 Para mim poderoso é aquele que descobre as insignificâncias
 (do mundo e as nossas).
 Por essa pequena sentença me elogiaram de imbecil.
 Fiquei emocionado e chorei.
 Sou fraco para elogios.
 (BARROS, 2013, p. 19).

Em “Poema”, é possível identificar o significado da poesia e como o poeta entende seu fazer poético, quase um testamento. Nesse sentido, há um diálogo entre Octávio Paz ao afirmar que “as palavras, como suas e alheias” e Manoel de Barros ao dizer que “a poesia está guardada nas palavras”, pois, em ambos, a palavra é protagonista no fazer poético e o eu lírico e/ou poeta compreende que sua função é construí-las, e não necessariamente esgotá-las em seu sentido. Isso significa que o poema apresenta a palavra escrita, mas seu verdadeiro significado extrapola o objetivo inicial de sua produção, transferindo para o texto e para o leitor a missão de reescrevê-lo em cada leitura.

2.4 – A INFÂNCIA DAS PALAVRAS: O SER NA LINGUAGEM

Era um caranguejo muito se achante.
 Ele se achava idôneo para flor.
 Passava por nossa casa
 Sem nem olhar de lado.

Manoel de Barros

A poesia de Manoel de Barros é um estado de graça que nasce de forma singela e se desenvolve como as águas de um Rio que seguem mansamente o seu curso, se preocupando apenas com a caminhada, com o deixar-se levar, sem nunca se importar onde irá desaguar, sabendo que as águas nunca terão fim, pois, mesmo no final do percurso, se misturarão com outras águas, transformando-se em mar.

Essa metáfora define bem o fluxo contínuo das imagens sendo construídas ao longo de suas obras por meio de seus textos. Em várias reportagens, o próprio autor sempre definiu sua escrita com a força da natureza. Em 1996, o poeta concedeu uma entrevista ao jornalista André Luís Barros, do Jornal do Brasil, em que afirmava “O tema do poeta é sempre ele mesmo. Ele

é um narcisista: expõe o mundo através dele mesmo. Ele quer ser o mundo, e pelas inquietações dele, desejos, esperanças, o mundo aparece. Através de sua essência, a essência do mundo consegue aparecer. O tema da minha poesia sou eu mesmo e eu sou pantaneiro. Então, não é que eu descreva o Pantanal, não sou disso, nem de narrar nada. Mas nasci aqui, fiquei até os oito anos e depois fui estudar. Tenho um lastro da infância, tudo o que a gente é mais tarde vem da infância.”

A infância das palavras, assim como a infância do sujeito é natural. Manoel de Barros traduz um estado de alma primitivo, descompromissado com a razão lógica do mundo materialista. Por isso, escrever é expor a língua do chão, das coisas miúdas, desimportantes, a língua da natureza e dos seres que a habitam. Em outra entrevista para o jornalista José Castelo em 2008, fala sobre essa escrita da natureza: “Não tenho medo de insetos, nem mesmo de baratas. Eu fui criado em chão de acampamento, no meio de lagartixas, lagartos, sapos, mosquitos. Vivi nos brejos, lugares úmidos que custam muito a secar. Eu convivi muito com essas palavras que aparecem em mim. Na hora de escrever um verso, essas palavras brotam em mim naturalmente. É o lastro “brejal” que não perdi.”

Na segunda parte da obra **Tratado geral das grandezas do ínfimo**, logo no início, dois poemas apresentam ao leitor essa natureza primitiva por meio da infância das palavras e introduz a figura de um novo personagem. Logo em seguida, esse personagem, chamado Bernardo, se apresenta por meio de 52 pequenos poemas, quase haicais, compostos em sua absoluta maioria por 3 versos curtos e intensos, experimentos em que a linguagem sempre visa dizer o indizível. Por meio de uma voz inaudível, a fala de Bernardo se mistura com a imagem da própria natureza.

Manoel de Barros, ao longo de sua poesia, apresentou lugar de destaque aos tipos humanos simples – os andarilhos, as crianças, os velhos, os loucos; sempre que questionado em relação a isso, afirmava que a beleza estava nas coisas desimportantes, tanto nos temas, quanto nos tipos humanos. O ilogismo linguístico é também fruto da tentativa de reproduzir a voz desses tipos marginalizados e/ou invisíveis. Assim, seu fundamento poético tem por objetivo restaurar a lógica fundadora da linguagem que está representada na palavra livre pela imagem.

Meu impulso poético me diz que as coisas grandes devem ser desequilibradas com as pequenas. Tenho uma atração pelas coisas mínimas. O ínfimo tem a sua grandeza e ela me encanta. Gosto muito das coisas desimportantes, como os insetos. Não só das coisas, mas também dos homens desimportantes que chamo de desheróis. (CASTELO, 2008, entrevista.)

Estes “des-heróis” construídos na poesia Barreana são quase sempre indivíduos inominados, que se confundem com quaisquer tipos que perambulam por uma paisagem qualquer. Entre todos esses tipos humanos apresentados em **Tratado do geral das grandezas do ínfimo**, se destaca a figura de Bernardo, que inicialmente se confunde na figura do adulto e da criança, pois ao mesmo tempo contemplamos a experiência pelo diálogo com a natureza e a inocência da descoberta das imagens pela linguagem.

É preciso compreender bem a figura desse sujeito, por se tratar de um personagem central na poética de Manoel de Barros. Bernardo existiu de fato na vida do autor, mas como ele mesmo afirmou em várias entrevistas, esse personagem não é apenas real ou mítico, transita e transpõe a realidade ou a ficção, se inspirando na figura do sujeito que falava pela natureza, mas representando todos os indivíduos que possuem em sua essência, essa mesma fala silenciosa da natureza: “Bernardo não fala, não fala mesmo. Não porque não queira, mas por fastio. Ele tem uma inocência animal”. (Castelo, 2008.)

Segundo Manoel de Barros, ele conheceu Bernardo, personagem real, quando tinha 18 anos, em 1935, ambos possuíam a mesma idade. Dois anos depois, em 1937, Bernardo foi morar na fazenda da família de Manoel de Barros; desde então, nunca mais saiu da vida ou da poesia do autor: “Esse Bernardo eu conheço de léguas. Ele é o único ser humano que alcançou de ser árvore. Por isso deve ser tombado a Patrimônio da Humanidade”. (2008, p. 25).

Bernardo é um ser que não conhece ter. Ele nunca teve nada, nunca pediu nada. A gente é que leva roupa, lhe dá comida, remédio. E tem uma memória igual à de um computador. Ele é capaz de dizer a idade de uma pessoa que ele conheceu há 50 anos e nunca mais encontrou. A memória é o sentido que, nele, absorveu os outros. [...] Não só os pássaros, mas até as galinhas selvagens. Os porcos querem ir para o seu colo. Todos os animais querem chegar perto de Bernardo. Não sei o que é, não me peça explicação. Bernardo tem uma inocência animal, de forma que os animais sentem e se aproximam. (CASTELO, 2008, p. 59).

A existência de Bernardo sequer seria necessária, pois a poesia basta. Todavia, quis o destino que Bernardo existisse na vida de Manoel de Barros, e não apenas isso, que ressignificasse a cada instante o sentido de sua poesia como forma de expressão das emoções primeiras do ser. Sua personagem extrapola a realidade e se transforma em ferramenta essencial para dar liberdade à perspectiva do eu lírico na forma como desenha as imagens diante de seus olhos e de seus sonhos.

Bernardo, sujeito lírico, indiferente da idade, será sempre a criança que contempla o mundo com os olhos do novo. O fato de se parecer com um indivíduo que não pertence a classes sociais elevadas, pelo contrário, identifica-se com o povo, em seu sentido mais singelo e autêntico, o qualifica para revelar, de forma íntima, a natureza em seu estado mais absoluto,

profundo e original. Sua marginalidade é a realidade verdadeira da natureza primitiva, sua invisibilidade social permite enxergar os invisíveis da fauna e flora, metaforicamente, também marginalizados, a pedra, o sapo, o passarinho, o rio e tudo que compõe essa paisagem.

A definição da palavra “bandarra” é: sujeito sem ocupação, indivíduo vadio, mandrião. Mas em Manoel de Barros foi ressignificada para explicar, de forma emocional e singela, a figura do sujeito que associamos claramente à natureza de Bernardo.

O BANDARRA

Ele só andava por lugares pobres
 E era ainda mais pobre
 Do que os lugares pobres por onde andava.
 Falou de começo: Quem abandona a natureza entra a
 verme.
 Aves nutriam por ele deslumbramentos de criança.
 Ele sabia o sotaque das lesmas
 E tinha um modo de árvore pregado no olhar.
 O homem usava um dólma de lã sujo de areia e cuspe
 de aves.
 Mas ele nem tô aí para os estercos.
 Era desorgulhoso.
 Para ele a pureza do cisco dava alarme.
 E só pelo olfato esse homem descobria as cores
 do amanhecer.
 (BARROS, 2013, p. 49).

Esse sujeito descrito no poema perambulava por lugares pobres e essa pobreza é espelho de sua própria essência. Como um andarilho, ou ermitão, os lugares por onde passa se tornam sua casa e a natureza, uma extensão de si mesmo; as aves irmanam de sua imagem e o contemplam com olhar ingênuo, o mesmo que ele também possui ao vislumbrar os seres desse espaço.

Sua simplicidade é uma forma de contemplação e cumplicidade; neologicamente, os adjetivos a ele atribuídos são experimentações linguísticas que desafiam a tradição, produzindo um efeito sinestésico que contempla o fantástico da literatura ao tratar de forma simples e natural as situações e imagens que extrapolam a realidade.

No texto de abertura da segunda parte de **Tratado geral das grandezas do ínfimo**, intitulado “Pois Pois”, a apresentação de Bernardo da Mata se faz por meio de uma comparação com o literato sacro português, padre Antônio Vieira, entendido como um dos maiores poetas e oradores em língua portuguesa de todos os tempos. Durante o período Barroco, ele construiu textos com muito refinamento estético e semântico; seu cuidado Cultista e Conceptista dava aos poemas status de obra de arte. O diálogo construído a partir de Antônio Vieira e Bernardo sugere

ao segundo uma enorme capacidade linguística, não aquela formatada pela gramática normativa, mas outra gramática, aquela construída pelo chão, pelo perfume das cores, pelo silêncio das formas e pelo formato dos cantos.

POIS POIS

O Padre Antônio Vieira pregava de encostar as orelhas
na boca do bárbaro.
Que para ouvir as vozes do chão
Que para ouvir a fala das águas
Que para ouvir o silêncio das pedras
Que para ouvir o crescimento das árvores
E as origens do Ser. Pois Pois.
Bernardo da Mata nunca fez outra coisa
Que ouvir as vozes do chão
Que ouvir o perfume das cores
Que ver o silêncio das formas
E o formato dos cantos. Pois Pois.
Passei muitos anos a rabiscar, neste caderno, os
escutamentos de Bernardo.
Ele via e ouvia inexistências.
Eu penso agora que esse Bernardo tem cacoete para poeta.
(BARROS, 2013, p. 51).

A natureza de Bernardo se confunde com a própria existência da natureza e, nessa confluência de imagens, a linguagem é o elemento que dá sentido a toda forma de comunicação e emoção. Segundo José Fernandes, em **A Loucura da Palavra**, “a junção de realidades contrárias na (in) coerência da imagem possibilita a simbiose dos seres e das ações”. (1987, p. 25).

Ao construir a figura de Bernardo nessa parte da obra, Manoel de Barros o define como o verdadeiro autor dos textos, falando por meio dos versos o que as palavras no mundo real não eram capazes de dizer. Dessa forma, o poeta cria uma polifonia lírica, mesclando sua voz com a voz de sua personagem, dando-lhe autonomia para pintar seu mundo por meio de seus olhos, dando à sua linguagem autonomia descritiva. José Fernandes reflete sobre o poeta, que se confunde entre o criador e a criatura, atribuindo-lhe o seguinte sentido:

O poeta, é, portanto, aquele que busca, na inutilidade das coisas, o substrato Do Nada, para transportá-lo, através das palavras vibrantes e vivificadoras, às esfuziantes metamórficas da arte poética. É aquele que caminha sobre a neutralidade dos signos para, mediante o conhecimento de sua superfície, penetrar nos profundos infernos das palavras e, arrancando-lhes a essência, arremessá-las na vida da poesia. (FERNANDES, 1987, p. 85).

A aproximação estabelecida entre a voz de Manoel de Barros e seu “autor” Bernardo revela muito sobre o desejo de retomar a infância, das palavras ou da vida, ou ainda de ambas. Seu personagem narrador é um retorno ao passado, vivido ou inventado, mas é da memória que as reflexões do presente são construídas e, por isso, é tão difícil definir a idade da voz que se manifesta nos versos. A criação de uma linguagem para descrever o que a racionalidade não é capaz de conduzir a uma infância das palavras, ao representar o nascimento das expressões linguísticas. Para Bachelard, em **A poética do devaneio**, o retorno à infância é uma forma de refletir a solidão, não aquela do sujeito que está só, mas aquela do sujeito que se faz só, ou seja, pela solidão há um reencontro com o próprio ser e com a construção da linguagem que o representa.

Quando, na solidão, sonhando mais longamente, vamos para longe do presente reviver os tempos da primeira vida, vários rostos de criança vêm ao nosso encontro. Fomos muitos na vida ensaiada, na nossa vida primitiva. Somente pela narração dos outros é que conhecemos a nossa unidade. No fio de nossa história contada pelos outros, acabamos, ano após ano, por parecer-nos com nós mesmos. Reunimos todos os nossos seres em torno da unidade do nosso nome. (BACHELARD 1988, p. 93).

Partindo dessa perspectiva, a poesia de Manoel de Barros descortina a última parte de sua produção, intitulada “O Livro de Bernardo”. Este livro não é escrito de forma convencional, com uma sequência de capítulos narrativos, em que uma história é construída com seu início, meio e fim. O livro é composto por pequenas reflexões, em sua maioria com três versos, com total liberdade na métrica e na rima. Seus quase haicais e/ou aforismos são reflexões íntimas sobre as lições dadas pela natureza e seus habitantes, ou ainda impressões da vida e das coisas que cercam a existência, mas sempre tomando a simplicidade e o estado afetivo das palavras como elemento central em suas composições.

Os poemas não possuem títulos, apenas números ordinais em sequência. Em todos, a aprendizagem, a natureza, a memória, a infância, a simplicidade e a linguagem são objetos refletidos pelo eu lírico narrador. Dessa forma, Bernardo é a figura cristalizada do telurismo manifestado no homem em Manoel de Barros. Esse estado de pertencimento do sujeito a um lugar, na poesia Barreana, reside sempre nas memórias e na infância que atravessam o Pantanal, mas não se limita somente a esse lugar, e à infância que mora na poesia do nosso autor; não é somente uma infância pela idade, é a infância pelo nascimento do sentido das coisas no sujeito, desde o início da própria vida.

A relação com a natureza é originária dos primórdios do sertanejo, sua solidão, suas memórias primitivas e a necessidade de construir um código linguístico que expressa a essência

do sujeito, ajuda a construir a imagem de sua própria existência. Retomando Bachelard, é possível dialogarmos com esses valores ideias, ao afirmar que “Toda a vida é sensibilizada para o devaneio poético, para um devaneio que sabe o preço da solidão. A infância conhece a infelicidade pelos homens. Na solidão a criança pode acalmar seus sofrimentos. Ali ela se sente filha do cosmos, quando o mundo humano lhe deixa a paz. E é assim que nas suas solidões, desde que se torna dona dos seus devaneios, a criança conhece a ventura de sonhar, que será mais tarde a ventura dos poetas”. (1988, p. 94).

A aventura do poeta Bernardo começa em uma tentativa de se compreender a partir da definição dada pelos meninos de onde viviam. A palavra bandararra, como definida anteriormente em outro poema, significa “mandrião” ou “vadio”, mas, na perspectiva das crianças, era definido como um cavalo velho, solto no pasto, deixado às moscas e, ao afirmar que era desse termo que os meninos o chamavam, revela ser este seu estandarte, ou seja, aceita e se sente lisonjeado por sentir-se livre e igual a todas as criaturas “insignificantes” da natureza.

1 Os meninos me letram de Bandararra.
(Bandarra é cavalo velho
solto no pasto, às moscas.)
Esse é meu estandarte.
(BARROS, 2013, p. 51).

Sua construção poética continua “flanando” por versos que são tentativas de nominar emoções e visões que pertencem mais à natureza do que ao próprio homem, e por isso fundem ambos em um só ser, “não tenho pensa / tenho só árvores ventos / passarinhos – issos.” (2013, p. 51). Estes “issos” são tentativas lúdicas de manifestar a linguagem ou, ainda, afirmações metafísicas àquilo que a linguagem ainda não consegue dizer.

O caminho das palavras é também a tentativa de definir o próprio caminhar do poeta na experiência lírica.

3 Dentro de mim
eu me eremito
como os padres do ermo.

4 Meus caminhos
a garça
redime.
(BARROS, 2013, p. 51).

Sempre compreendendo que o sentido da vida não está na partida ou na chegada, mas sim na caminhada, na estrada que os pés constroem, sejam eles humanos ou da própria natureza,

o rio pode ser também a estrada, que se constrói em suas ondulações, várzeas ou rebojos. Dessa forma, a história do sujeito lírico se constrói ali na margem do Rio, representando um tempo que sempre corre, mantendo em suas águas a eternidade do tempo e levando do homem suas memórias, histórias e vida.

Segundo Bachelard, “o poeta inventa essas grandes imagens que revelam a intimidade do mundo”. (1988, p. 105). Essa afirmação é retomada em José Fernandes, ao dizer que “a poesia é uma maneira singular de dizer o indizível”. (1987, p. 82). Assim, “a voz dos sapos de tarde / é destroçada / por dentro” (2013, p.52) significa refletir que cabe ao poeta construir signos que representem o mundo, mesmo quando o mundo não consegue construir palavras para dizer. Manoel de Barros é um alquimista da linguagem, ao misturar tanto arcaísmo, justaposições por prefixação ou sufixação, neologismos e experimentalismos, sempre sendo leal ao desejo, mesmo que onírico e surrealista, de dar voz aos seres que não possuem.

A voz é sempre necessária para dizer algo, mas quando ela não existe, o silêncio também fala, pelo sol, pelas seriemas, ou mesmo pela pedra.

8 O sol transborda
nas estradas
e no olhar das sariemas.

9 Ao lado de uma lata
de uma pedra
estou conforme.
(BARROS, 2013, p. 52).

Bernardo é, em vários momentos, o silêncio, a figura solitária, rejeitada, que se funde com a natureza e incorpora seus sentimentos e seu silêncio. Essa foi a forma encontrada pelo poeta para compreender a profundidade da verdade que existe nos diálogos silenciosos da natureza:

É sobre esta concepção que o poeta é um criador de inutensílios. Utensílios inúteis para aqueles - e não são poucos - que não sabem ler a essência da palavra, a essência do poético. Para eles a poesia é apenas loucura, invenção de mundos irrealis que nem os próprios poetas entendem. Mas, no momento que, o poeta, em passe de mágica, transforme em poesia a realidade inútil dos pobres de espírito, está, simultaneamente, subtraindo-os do nada e convertendo-os em arte, além de estar criando uma nova poética a poética do inútil [...] Por isso, só é permitido ao homem virar poesia, quando for reconhecidamente inútil, reconhecidamente nada, pois, o nada é que pode ser tudo (FERNANDES, 1987, p. 84).

José Fernandes, ao categorizar a poesia de Manoel de Barros e classificá-la como “poética do inútil”, consegue definir finalmente um conceito para a linguagem e a arte poética

produzida por Manoel de Barros. Por consequência, a trajetória e/ou saga de Bernardo confirma e justifica essa poética: é da aparente ausência de nexos ou sentido semântico que nascem as imagens e a linguagem em sua poesia, pois, só é possível conceber que “uma rã me benzeu / com as mãos / na água” quando da leitura manuelina.

O sentido de seus versos está contido na magia deles mesmos; as metáforas e prosopopeias enriquecem os dizeres e/ou desdizeres da linguagem. Sua poesia busca, no Reino da invenção, o des-razoável, o impróprio, o ilógico, o insólito e o imaginário como forma de contemplação das pré-coisas:

13 Caramujos sempre chegam depois.
Representa que estão chegando
da eternidade.

14 Meu desagero
é de ser fascinado
por trastes.
(BARROS, 2013, p. 53).

Racionalmente, seria impossível compreender como os caranguejos estão chegando da eternidade; os crustáceos são físicos, reais, enquanto a eternidade é abstrata, metafísica. No universo Manoelino, por meio de Bernardo, essas pontas se unem e se explicam pela magia da linguagem e por sua cosmovisão poética. O “desagero” neologístico é justificável ao atribuir sentido ao seu fascínio por trás, ou seja, pelas coisas de pouca importância, abandonadas, o insignificante para as pessoas.

Essa atmosfera mágica apresenta uma íntima comunhão entre o homem e a terra, os animais e os pequenos seres que aqui existem. Nessa perspectiva, a comunhão dá origem e significado à existência telúrica em Manoel de Barros, pois o simbólico e o mítico não se revelam através da natureza, mas sim nela mesma, na descrição de sua existência e na linguagem como forma de expressão de sua essência.

15 O silêncio
está úmido
de aves.

16 Registros de lagartixas
nas ruínas:
elas têm sabimentos de pedras.

17 Vi o verão
no meio das pedras
e um lagarto.

18 A chuva
 azula a voz
 das andorinhas.
 (BARROS, 2013, p. 53).

As aves e seu silêncio, as lagartixas em suas ruínas, o conhecimento das pedras, o verão nos lagartos, a cor da chuva e a voz das andorinhas são experiências de uma existência por meio de sua essência. Dessa forma, segundo José Fernandes, é preciso observar os utensílios utilizados pelo poeta para traduzir esse conjunto de elementos simbólicos.

O poeta, faz poesia com a sensibilidade isto é, com corpo. Quem não tiver corpo não penetra no Reino sagrado de sua arte. Para entendê-lo, é necessário senti-lo com corpo inteiro, incluindo também a alma. sem alma não se vê o coração da palavra poética. Vê-se por fora, e ver por fora é inútil.” (FERNANDES, 1987, p. 84).

A afirmação conceitual defendida por Fernandes sobre o poeta, sua sensibilidade e a capacidade de ver com a palavra, com o coração e com a alma dialoga claramente com os versos “eternidade / é palavra / encostada em Deus”, no canto dezenove do “Caderno de Bernardo”.

Nesse estado permanente de infância do ser ou das palavras, Gaston Bachelard, em **A Poética do Devaneio**, apresenta mais uma possibilidade de leitura e entendimento dos processos desenvolvidos na poética de Barros, “nos devaneios ligados à infância, nos poemas que gostaríamos de escrever para fazer reviver nossos sonhos primeiros, para nos devolver o universo da felicidade, a infância aparece, no próprio estilo da psicologia das profundezas como um verdadeiro arquétipo, o arquétipo da felicidade simples”. (1988, p. 118).

Essa felicidade simples a que se refere Bachelard, derivada desses devaneios ligados ao princípio, está em todos os cantos da poesia de Bernardo: “sou livre / para o silêncio das formas / e das cores”. (1988 p. 55). A liberdade está além da razoabilidade das coisas lógicas e a profundidade da imagem se constrói sinestesticamente pela capacidade de transcrição do poeta.

Todo o “Livro de Bernardo” é construído a partir das lições aprendidas com a natureza, da mesma forma que uma pedra está fixa no chão, ou um lagarto caminha entre as folhas, ou a mosca voa desordenadamente. Bernardo existe entre todas essas coisas que preenchem esse lugar, tornando-se capaz de transverter pelos objetos ou seres que constroem a natureza; assim, as lições que guarda em si foram todas ensinadas pelas palavras não ditas, pelo silêncio da pedra ou pelo barulho ensurdecido, mas que não se percebe, dos seres que ali existem.

26 Passam formigas perdidas
 no lado esquerdo
 da casa.

27 No olho songo
do lagarto
nasce um pedaço de nuvem.

28 O corpo do rio prateia
quando a lua
se abre.

29 Na beira da mosca
o céu parou
o dia parou.
(BARROS, 2013, p. 56).

Se todo o seu conhecimento vem das lições aprendidas pela natureza, seu caderno tem ensinamentos para que o leitor possa aprender metafisicamente, por meio dessas mesmas lições. Manoel de Barros está em Bernardo e Bernardo está na natureza mais pangética; por isso, se torna tão simples, pelo campo imagético, e tão complexo, pela perspectiva racional, reproduzir no leitor efeito de sentido, já que sua linguagem é primitiva, retomando o início dos tempos. Esse tempo não é o cronológico datado por eras, mas o tempo dos sentimentos, uma era em que todos os seres dialogavam e se compreendiam pelo sentido da inutilidade das coisas, que residia na consciência da ausência das utilidades, ou seja, um tempo em que tudo era nada e o nada era igual ao todo.

Novamente, José Fernandes, em sua obra **A loucura da palavra**, colabora nesse processo de compreensão da importância da linguagem como elemento construtor de um conjunto de valores e sentidos, capaz de traduzir a expressão do ser na figura de Bernardo. Ao mesmo tempo que se une aos elementos da natureza, se fragmenta por meio desses mesmos elementos, criando pela linguagem micro, particular, pela perspectiva dos seres deste universo, representando algo ainda maior, o sentido da poesia: “A palavra é a quarta dimensão do poeta. [...] Não é para os cegos que o poeta oferece as suas luzes, e para os que enxergam, os que podem ver o fundo do poço da linguagem”. (1987, p. 84-85).

No canto trinta e seis, Bernardo constrói sua metapoesia dando liberdade à imagem unificadora do espaço e do ser “estou pousado em mim / igual que Formiga / sem rumo” (p. 58). A formiga sem rumo é aquela que está perdida, ao se comparar com o inseto. Afirmar que está pousado em si mesmo sugere uma imagem sobre o alheamento em si mesmo, mas estar perdido é uma forma de se encontrar pelos descaminhos.

Como sua linguagem é labiríntica e se constrói pelo próprio processo de construção, as palavras sempre foram desafiadoras, transformadoras de sua realidade.

41 Palavras
Gosto de brincar com elas.
Tenho preguiça de ser sério.

42 Tenho candor
por bobagens.
Quando eu crescer eu vou ficar criança.

43 Bom é
constar das paisagens
como um rio, uma pedra.
(BARROS, 2013, p. 56).

A preguiça de Bernardo em ser sério com as palavras resulta de sua negação da lógica linguística social, permitindo-se brincar com essas palavras para que digam bobagens, como a inocência das crianças ao tentar nominar o que desconhecem. Por isso, ao crescer, ele quer continuar criança, desejando manter a capacidade lúdica de transpor a paisagem de um rio por meio de uma pedra, revelando que a verdade está na singeleza das insignificâncias. Em **A terra e os devaneios da vontade**, Bachelard afirma que “Todos os poetas fazem o mesmo – quebra o verbo em consoantes duras, quebram as palavras, martelam as sílabas multiplicando as aliterações do martelo. Em suma, contam a ira de um Deus com os meios expressivos da cólera de criança.” (2001 p. 110).

46 Poeta
é uma pessoa
que reverdece nele mesmo.
(BARROS, 2013, p. 60).

Ao criar o verbo “reverdece”, o eu lírico retoma a ideia de que a criação do poeta está contida em sua capacidade de recriar a si mesmo e todo o espaço que lhe compreende, sendo a linguagem o mecanismo de aperfeiçoamento do fazer poético. Heidegger, em **A Caminho da linguagem**, dialoga com o exercício de reflexão sobre a linguagem executado por Manoel de Barros ao propor que, “Ao discutir a essência da linguagem, agarra-se a linguagem num conceito, mas o que a agarra é um outro elemento e não a linguagem ela mesma. Quando, porém, se atenta à linguagem como a linguagem, a linguagem nos obriga a trazer, para a linguagem como linguagem, o que pertence à linguagem.” (2003, p. 201).

Em seus últimos textos, Bernardo conclui seu caderno com a mesma singeleza e delicadeza que apresentou em toda a caminhada constituída por sua linguagem experimentalista, única em sentido. Na capacidade de provocar no leitor o sentimento de pertencimento, há um espaço que nunca visitou, mas é tão ilustrado por imagens simbólicas, que mesmo o mais racional leitor se permite ser e estar nesse lugar de insignificâncias.

50 Já me dei ao desfrute
de ser ao mesmo tempo
pedra e sapo.

51 Preciso de alcançar
a indulgência
pedral.

52 Uma açucena
me convidou
para de noite.
(BARROS, 2013, p. 61).

Dessa forma, a linguagem manuelina constrói o homem e a natureza, fundindo suas essências e negando a racionalidade das estéticas de sua época. Bernardo tem sua existência ampliada a um universo que extrapola a própria existência física do ser, possibilitando dialogar entre os dois mundos, sem necessariamente pertencer a qualquer um deles, ou paradoxalmente, existindo em ambos. Assim, o Telurismo em Manoel de Barros transforma a natureza no sagrado que habita o homem e seu estado de infância das imagens pela linguagem primitiva e lúdica.

III – O SAGRADO DA POESIA TELÚRICA EM MIA COUTO

No mundo que combato
 morro
 no mundo por que luto
 nasço

Mia Couto

3.1 – O ESPAÇO: MORADA DO SER

Neste capítulo, a relação natureza e sujeito terá como referencial a figura de um dos maiores autores em prosa e poesia de Moçambique na era contemporânea, Antônio Emílio leite Couto (Mia Couto), um tradutor zeloso de seu espaço e dos elementos que constituem todo o universo representativo do lugar a que pertence. Nascido em 1955, na cidade de Beira, apresenta de forma sagrada os símbolos que carrega em sua ancestralidade e que traduzem, no tempo presente, as vozes sagradas que compõem a história e a tradição africana. Em sua produção “Raiz de orvalho”, publicado originalmente em 1999, o autor de tantas prosas se dedica a construir, em versos, um conjunto de textos dialogando com a essência da identidade que constantemente se constrói no exercício do sujeito em seu espaço. Assim, propomos, ao longo dessa análise, investigar como se estabelece essa relação do indivíduo e de seu lugar, ou seja, de que forma a natureza se faz no amalgamamento do ser.

Rapidamente, ao compararmos o telurismo de Manoel de Barros e Mia Couto, observamos, com clareza, que, no primeiro, o ser existe na natureza, já no segundo, a natureza existe no ser. Manoel de Barros e a natureza fundem-se em um mesmo corpo, se confundindo no espaço e no tempo a partir das insignificâncias das coisas. Mia Couto constrói o sentido de sua existência como forma de perpetuação cultural a partir da natureza, transformando as tradições, os costumes e os lugares em componentes essenciais para a percepção do indivíduo sobre quem ele é.

A existência representada pela natureza nos poemas de Mia Couto são reflexos não apenas de um indivíduo, mas de toda uma sociedade que de forma tardia reclama o desejo de manifestar sua Liberdade, definindo, assim, a verdade de sua identidade. Moçambique enfrentou um longo período de luta armada contra o colonialismo português, alcançando sua Independência somente em 1975. Após a Independência de Moçambique, a paz não reinou

absoluta, pois se seguiu um longo período de conflitos, depois uma luta armada entre os dois principais partidos do país, de um lado a Frente de Libertação de Moçambique (FRELINO), de outro, a Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO). A paz foi alcançada somente em 1992, com a assinatura do Acordo Geral de Paz, estabelecendo o desenvolvimento da democracia no país.

A cultura africana sempre possuiu forte protagonismo, por apresentar um rico emaranhado de signos, símbolos e valores, que dialogam com a tradição e com a íntima relação do homem com seus ritos, costumes e natureza, mas as violências sofridas por invasões e colonizações ao longo dos séculos impossibilitaram que seus cidadãos, em especial aqueles de Moçambique, experimentassem a natureza gradativa das reflexões necessárias e do estudo preciso para consolidar academicamente sua cultura. A constante presença do outro (colonizador) norteava os valores a serem seguidos ou compreendidos, retardando o instante de plenitude do moçambicano diante da naturalidade expressiva dos seus costumes.

É nesse contexto que o autor Mia Couto constrói, de forma delicada, respeitosa, original e natural, uma poesia que reflete o sujeito naquilo que ele possui de mais íntimo e ao mesmo tempo universal, sua identidade. Apesar de se destacar principalmente por suas produções em prosa, que mesmo em prosa, possuem fortíssima carga lírica, aventurou-se em **Raiz de Orvalho**, para produzir versos que apresentem ao leitor um testemunho sensível daquilo que caracteriza ressignificar o pertencimento do homem em seu lugar.

No início da década de 1980, o autor Mia Couto ainda não havia alcançado a idade de seus trinta anos, logo, com a inquietação típica da juventude e a vontade de experimentar a liberdade em sua plenitude, percebia seu caminho entremeado também com o desejo de liberdade almejado por todos em seu país, que, mesmo conseguindo a Independência de Portugal, não conseguiram uma Independência da realidade armada em seu território. A consciência da necessária construção de uma identidade para seu povo passava por três temas essenciais: a Tradição, a Liberdade e a Natureza. Assim, sua poesia é um constante ensaio experimentalista sobre o desejo de “Ser” em sua totalidade.

O Telurismo se revela permeando seus poemas como forma de intersecção desses temas. O autor compreende que o homem precisa ter consciência sobre sua história e pertencimento àquele lugar, para, de forma sagrada, traduzir os valores formadores de sua cultura – a natureza como símbolo dessa tradição. É na terra em que os ritos e costumes são constantemente revisitados, como forma de manutenção e renovação da própria cultura; por isso, a liberdade, mesmo não existindo fisicamente em sua totalidade, ainda é real e possível, pois cada homem,

ao beber dessa fonte sagrada em sua história, experimenta, pela natureza personificadora da tradição, a plenitude dessa liberdade ao se permitir existir como elemento de resistência cultural, ou seja, pelas tradições, o sagrado e a natureza residem no sujeito.

A escolha do título da obra **Raiz de Orvalho** é muito simbólica, uma vez que reforça essa perspectiva que conduz o autor a uma busca constante de suas raízes e da necessidade de fazer germinar a vida pelo orvalho. Em seu **Dicionário de Filosofia**, Nicola Abbagnano define raiz como “termo com que na linguagem filosófica se designa frequentemente um princípio primeiro ou um elemento último” (1998, p. 128); segundo Bachelard, em **A terra e os devaneios da vontade**, a raiz e o instante de florescer se completam.

Considerada como imagem dinâmica, a raiz recebe igualmente as forças mais diversas. É ao mesmo tempo força de manutenção e força tenebrante. Nas fronteiras de dois mundos, do ar e da terra, a imagem da raiz anima-se de uma maneira paradoxal em duas direções, conforme se sonhe com uma raiz que leva ao céu os sucos da terra, ou se sonhe com uma raiz que vai trabalhar entre os mortos. Por exemplo, se é extremamente comum sonhar com uma raiz que vai levar seu ato colorante à flor resplandecente, é possível entretanto encontrar belas e raras imagens que conferem uma espécie de força enraizante contemplada. Florescer bem é então uma maneira segura de enraizar-se [...] (BACHELARD. 2001, p. 290/291).

A raiz é o elemento fundamental para o desenvolvimento da planta, para o corpo que precisa se desenvolver, para o ser que necessita germinar. Ela também é responsável por fixar na Terra sua estrutura, alimentando-se do chão e das coisas que esse solo produz. Metaforicamente, Mia Couto possibilita depreender de seu título, ao fazer uso da palavra raiz, que toda a sua poesia está fixada em seu chão, sua natureza, sua terra, assim, a raiz não apenas sustenta o corpo da árvore, mas também alimenta sua vida. A raiz é a parte mais profunda do processo formador e germinador da identidade de seu povo, produzindo um exercício constante em que se busca, na profunda essência de suas crenças e valores (sua terra), a certeza do alimento capaz de fazer existir e crescer a cultura de sua gente.

Ainda segundo Bachelard, em **A terra e os devaneios da vontade**, o orvalho é também substância essencial que concentra força e pureza necessárias para gerar a vida.

O orvalho vem do céu no mais claro dos tempos. A chuva cai das nuvens, fornece uma água tosca. O orvalho desce do firmamento, fornece uma água celeste. Mas que será a palavra celeste para uma alma de hoje? Uma metáfora moral. É preciso, para compreender o orvalho celeste em sua substância, lembrar-se de que o adjetivo celeste foi um adjetivo de matéria. A água pura, impregnada da matéria celeste, eis ali o orvalho. (BACHELARD. 2001, p. 326).

O orvalho é uma substância geral do universo, formada por uma partícula pequena composta por água e capaz de alimentar a vida sobre a Terra. O orvalho, na produção poética de Mia Couto, é o elemento que possibilita a existência, ou seja, mesmo tão aparentemente frágil, delicado e insignificante, possui em sua natureza a insistência da constância, produzindo ao longo do tempo a vida representada em sua poesia.

O título completo **Raiz de Orvalho** possibilita uma reflexão sobre o orvalho como o elemento que possui em sua essência a própria raiz, sugerindo que a esperança, como o orvalho que molha e ao irrigar germina a vida, seja a própria raiz, sustentando aquilo que precisa tanto estar fixado. Assim, a raiz é o próprio orvalho. Dialeticamente, fica claro que, no campo da poesia, as raízes não precisam penetrar a terra, mas sim o próprio indivíduo e se essa raiz é o orvalho, sempre se desenvolverá o que ali estiver plantado. Metaforicamente, o autor contempla seu momento histórico, o desenvolvimento de seu povo e a necessidade de produzir a esperança, evidenciando a cultura como o orvalho que penetra suas raízes no mais profundo dos valores de seu povo. Dessa forma, percebe-se claramente que suas imagens não são de fato os elementos reais que as palavras definem, mas a simbologia e a força do que representam para seu país.

Em o **Arco e a Lira** de Octavio Paz, várias reflexões sobre o significado das palavras, a constituição em uma frase e o sentido que se busca na construção da linguagem são destacados e analisados como componentes formadores do sentido artístico da palavra escrita e sua função na representação da literatura.

A palavra solta não é, propriamente, linguagem; tampouco linguagem é uma sucessão de vocábulos dispostos ao acaso. Para que a linguagem se produza é mister que os signos e os sons se associem de tal maneira que impliquem e transmitam um sentido. A pluralidade potencial de significados da palavra solta se transforma na frase numa certa e única direção, embora nem sempre rigorosa e unívoca. Assim, não é a voz, mas a frase ou a oração, que constitui a unidade mais simples da fala. Toda linguagem, como num microcosmo, vive nela [...] A linguagem é um universo de unidades significativas. (PAZ. 1982, p. 45).

O autor, nesse processo de construção poética, nutre sua linguagem e as imagens que compõem seus versos, com elementos que traduzem não apenas seus anseios, mas também os de sua comunidade, representando seus mitos, seus sonhos e suas paixões. Ainda segundo Octavio Paz, o poeta se apoia na linguagem social, dessa forma, em Mia Couto, evidencia-se não apenas uma voz, mas a voz de todos aqueles que, em Moçambique, mantinham suas raízes como orvalhos, úmidos e suspensos, acreditando pela linguagem serem capazes de germinar os sentimentos e os desejos de novos tempos.

O poema é feito de palavras necessárias e insubstituíveis. Por isso é tão difícil corrigir uma obra já feita. Toda correção implica uma recriação, um retorno sobre nossos passos, para dentro de nós mesmos. A impossibilidade da tradução poética também depende dessa circunstância. Cada palavra do poema é única. Não há sinônimos. Única e irremovível: impossível ferir um vocábulo sem ferir todo o poema; impossível mudar uma vírgula sem transtornar todo o edifício. O poema é uma totalidade viva, feita de elementos insubstituíveis. A verdadeira tradução não pode ser, portanto, senão uma recriação. Afirmar que o poeta só emprega palavras que já estavam nele não desmente o que se disse sobre as relações entre poema e linguagem comum. Para dissipar esse equívoco basta recordar que, por sua própria natureza, toda linguagem é comunicação. As palavras do poeta são também as palavras de sua comunidade. Do contrário não seriam palavras. Toda palavra implica dois elementos: o que fala e o que ouve. O universo verbal do poema não é feito dos vocábulos do dicionário, mas dos vocábulos da comunidade. O poeta não é um homem rico em palavras mortas, mas em vozes vivas. (PAZ. 1982, p. 55).

O poeta, na perspectiva de Octavio Paz, é um servo das palavras, tornando-se um instrumento, ou meio, para expô-las. Mia Couto, em sua produção **Raiz de Orvalho**, restitui a linguagem a seu estado original, dando às palavras, a singularidade de sua escrita, e, ao mesmo tempo, uma pluralidade de sentidos, própria da essência da linguagem.

A construção poética se transforma em uma grande experiência sobre a capacidade de expressar a essência da natureza das coisas, apresentando a figura do poeta como um caleidoscópio que amplia e/ou filtra tudo ao seu redor, para dizer, como fruto de uma dada realidade ou, ainda, como orvalho tentando ser raiz, que é na linguagem que a poesia se constrói.

No poema “ser que nunca foi”, a linguagem poética metaforiza a busca constante do ser em sua jornada existencial, contemplando a vida e questionando os caminhos. Nele, o sujeito lírico se percebe no espaço, mas não se sente pertencendo a ele, uma vez que não reconhece o lugar, não consegue reconhecer a si próprio, sugerindo a necessidade de um amalgamamento como forma telúrica de pertencer; enquanto isso não ocorrer, a existência e a natureza se fazem pela ausência.

SER QUE NUNCA FUI

Começo a chorar
do que não finjo
porque me enamorei
de caminhos
por onde não fui
e regressei
sem ter nunca partido
para o norte aceso
no arremesso da esperança

Nessas noites
em que de sombra
me disfarcei

e incitei os objetos
na procura de outra cor
encorajei-me
a um luar sem pausa
e vencendo o tempo que se fez tarde
disse: o meu corpo começa aqui
e aponte para nada
porque me havia convertido ao sonho
de ser igual
aos que não são nunca iguais

Faltou-me viver onde estava
mas ensinei-me
a não estar completamente onde estive
e a cidade dormindo em mim
não me viu entrar
na cidade que em mim despertava

Houve lágrimas que não matei
porque me fiz
de gestos que não prometi
e na noite abrindo-se
como toalha generosa
servi-me do meu desassossego
e assim me acrescentei
aos que sendo toda a gente
não foram nunca como toda a gente
(COUTO, 2018, p. 43-44)

Em **O ser e o tempo da poesia**, de Alfredo Bosi, o sentimento do tempo representado na figura do poeta e na construção de seu texto é objeto de reflexão, sendo definido como “a evocação é um movimento da alma que vai do presente do eu lírico para o pretérito, e daí retorna, ao tempo de quem enuncia” (1977, p. 25), sugerindo uma tendência do poeta à representação do passado e da natureza como elementos recorrentes da formação da imagem no poema. Retomando Octavio Paz em **O arco e a Lira**, é possível dialogar com os conceitos apresentados por Alfredo Bosi sobre a imagem no poema e o diálogo com suas representações. Para Paz, cada imagem é um produto único e, portanto, cada imagem é como um poema.

A palavra imagem possui, como todos os vocábulos, diversas significações. Ou figura real ou irreal que evocamos ou produzimos com a imaginação. Nesse sentido, vocábulo possui um valor psicológico: as imagens são produtos imaginários. Não são esses seus únicos significados, nem os que aqui nos interessam. Convém advertir, pois, que designamos com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema. (PAZ. 1982, p. 119).

Na perspectiva de Alfredo Bosi, a palavra possui, pela imagem, um enorme valor que, como já apresentado por Octavio Paz, é necessário e essencial para o processo de abertura

poética pelo leitor, mas enfatiza, corroborando com um processo poético realizado por Mia Couto, que o fazer poético é também uma projeção pelas imagens do sujeito e do objeto, do mundo e do homem, da consciência e das ideologias.

O trabalho poético é às vezes acusado de ignorar ou suspender a praxis. Na verdade, é uma suspensão momentânea e, bem pesadas as coisas, uma suspensão aparente. Projetando na consciência do leitor imagens do mundo e do homem muito mais vivas e reais do que as forjadas pelas ideologias, o poema acende o desejo de uma outra existência, mais livre e mais bela. E aproximando o sujeito do objeto, e o sujeito de si mesmo, o poema exerce a alta função de suprir o intervalo que isola os seres. Outro alvo não tem na mira a ação mais enérgica e mais ousada. A poesia traz, sob as espécies da figura e do som, aquela realidade pela qual, ou contra a qual, vale a pena lutar. (BOSI. 2000, p. 192).

A poesia de Mia Couto se diferencia de outros autores de sua época ao propor, da mesma forma que Manoel de Barros, reflexões sobre possíveis desimportâncias, explorando por meio das metáforas e imagens aquilo que aparentemente são fragmentos, mas que, na verdade, são pequenos elementos que contribuem para a percepção do homem dentro do seu tempo e espaço. Assim, o diálogo indireto ou sugestivo com a sociedade e a natureza que compõem o homem em seu espaço revela uma necessidade de reflexão constante com uma outra forma de Telurismo. Nessa perspectiva, o elemento telúrico não se revela somente como um elemento da paisagem refletido no sujeito, mas como o próprio sujeito que carrega em si a natureza por meio de sua paisagem, rituais e cultura.

A questão da busca ou crise de identidade vivenciada pelo povo moçambicano na década de 1980, e espelhada na poesia de Mia Couto, nos conduz a essa perspectiva telúrica que, ao amalgamar o homem e seu espaço, traz em sua natureza toda a sua essência, vinculada à noção de pertencimento do homem em seu lugar. Alfredo Bosi, em **O ser e o tempo na poesia**, aborda tanto essa questão quanto a função poética ao refletir a importância das imagens por meio da linguagem.

Quanto às relações do poema com os tempos da sociedade, importava trazer à luz da consciência as respostas muitas vezes tensas que a obra poética dá às ideologias dominantes, venham estas do mercado, do poder do Estado ou das várias instituições senhoras da palavra. (BOSI. 2000, p. 12).

Nessa perspectiva, **Raiz de orvalho** é fruto do diálogo entre o sujeito, as tradições, a noção de pertencimento e o desejo de construir uma identidade, que naquele momento histórico se fragilizava e se fragmentava. Assim, a noção de raiz está de fato vinculada às raízes culturais de Mia Couto e de seu povo, revelando o quanto há uma forte ligação telúrica com a cultura

local e seus antepassados, comprovando que sua identidade está relacionada às suas raízes, e não ao contexto conturbado de seu momento presente; o orvalho, também elemento ligado à natureza telúrica do poeta, remete à vida, ao começo e à fertilidade, sugerindo o desejo forte de superar as crises de seu contexto histórico e permitir que floresça pela cultura e tradição o sentimento de pertencimento existente em todos, nascido após a Independência de seu país e que agora tornava-se ausente pelos conflitos políticos existentes.

No poema “Identidade”, texto que inicia sua produção, o eu lírico tenta a todo instante se definir, e quanto mais tenta fazê-lo, menos consegue se perceber. A insistência em apresentar marcas da primeira pessoa enfatiza o desejo de se compreender, revelando um contínuo exercício de se perceber no outro e, ao mesmo tempo, não ter da percepção do outro a figura do eu. O poema se revela aparentemente como uma confiança de um sujeito que não se reconhece enquanto indivíduo, mas ao longo de sua leitura, evidencia-se uma profunda preocupação com a coletividade representada na figura do eu poético, pois, para se perceber no outro, é necessário que o outro se veja refletido nele. Porém, em uma constante crise social e política, as aparentes divergências são maiores que os elementos que convergem, expondo as fissuras de uma sociedade que, apoiada na natureza de sua cultura, buscava o exercício do sentido da identidade em construção.

Preciso ser um outro
para ser eu mesmo

Sou grão de rocha
Sou o vento que a desgasta

Sou pólen sem inseto

Sou areia sustentando
o sexo das árvores

Existo onde me desconheço
aguardando pelo meu passado
ansiando a esperança do futuro

No mundo que combato
morro
no mundo por que luto
nasço

(COUTO, 2018, p. 13)

É em sua primitividade, associada aos elementos da natureza, que reside sua originalidade. O grão de rocha, o vento, o pólen e as árvores são os elementos que ainda o

mantêm ligado a uma essência telúrica formadora do sujeito. À vista disso, por mais que o eu lírico se questione sobre sua identidade, são esses elementos que ainda dão a ele a capacidade de se perceber e se reconhecer, possibilitando, apoiado nesses símbolos, a começar o exercício de percepção e construção de sua própria identidade.

Em **Pensatempos**, livro publicado em 2005, Mia Couto produz uma série de textos de opinião, propondo algumas reflexões sobre a identidade, a natureza e outros elementos formadores do sujeito, em que a temática destacada no poema é uma constante.

Se o passado nos chega deformado, o presente desagua em nossas vidas de forma incompleta. Alguns vivem isso como um drama. E partem em corrida nervosa à procura daquilo que chamam a nossa identidade. Grande parte das vezes essa identidade é uma casa mobilada por nós, mas a mobília e a própria casa foram construídas por outros. Outros acreditam que a afirmação da sua identidade nasce da negação da identidade dos outros. (COUTO. 2005, p. 14).

O Telúrico em Mia Couto é ressignificado por meio de uma perspectiva em que a natureza sempre se faz presente como elemento que não permite que o homem perca a direção em sua existência, possibilitando ao sujeito apoiar-se no sagrado, afirmar seus valores, seu folclore, suas tradições e seus costumes. Dessa forma, mesmo evidenciando uma impossibilidade de definição de sua identidade, não há a menor dúvida sobre sua origem e os elementos que devem nortear o sentido de sua vida, fixando seus pés e sua cabeça em sua terra, lembrando que sua natureza é a raiz que, orvalhada, permitirá germinar a cultura de seu país.

3.2 – O PERTENCIMENTO COMO DIMENSÃO TELÚRICA

Entre o desejo de ser
e o receio de parecer
o tormento da hora cindida

Mia Couto

Quando analisamos os conceitos representativos do homem e seu espaço, aparentemente há uma facilidade reflexiva, já que todo sujeito existe em um dado momento condicionado a um conjunto de elementos que compõem o seu estar no mundo. Mas, em Mia Couto, esse questionamento se torna bastante complexo, pois os fatores que constroem a relação homem e lugar sofre inúmeras variáveis condicionantes de sentidos que extrapolam a perspectiva simplista da natureza paisagem como mero reflexo do indivíduo.

Em uma primeira leitura, devemos nos debruçar sobre o prisma da natureza como conceito sobre aquilo que significa ser africano – as inúmeras interferências externas de outros países em processos violentos de exploração territorial geraram fissuras profundas na relação entre o africano e sua própria identidade. Mia Couto, em sua obra **Pensatempos**, afirma que “as definições apressadas de africanidade assentam numa base exótica, como se os africanos fossem particularmente diferentes dos outros, ou como se suas diferenças fossem o resultado de um dado de essência. África não pode ser reduzida há uma entidade simples, fácil de entender. O nosso continente é feito de profunda diversidade e de complexas mestiçagens. Longas e Irreversíveis misturas de culturas moldaram um mosaico de diferenças que são um dos mais valiosos patrimônios do nosso continente. Quando mencionamos essas mestiçagens falamos com algum receio como se o produto híbrido fosse qualquer coisa menos pura. Mas não existe pureza quando se fala da espécie humana. Não há economia atual que não se alicerça em trocas. Pois não há cultura humana que não se alicerce em profundas trocas de alma.” (p. 19).

A produção poética de Mia Couto exercita uma forma específica de Telurismo, em que a natureza extrapola o referencial da paisagem física e se constrói por meio de um mosaico de imagens e paisagens, compostas pela ideia de participação do sujeito em seu lugar; por sua dimensão espiritual e sagrada, produto daquele espaço; por seu diálogo com outro que reflete não apenas as igualdades, mas principalmente, as diferenças; e essencialmente por sua

identidade, como o produto do encontro e do sentido de pertencimento do homem em uma determinada cultura.

Nesse processo questionador, há um afunilamento da macroperspectiva para a microperspectiva sobre o homem e seu lugar. Após refletir sobre o continente, Mia Couto fala sobre seu país e revela o quanto a identidade de um povo pode estar no próprio exercício da busca e da reflexão sobre a identidade. Ainda em **Pensatempos**, afirma:

Os moçambicanos estão vivendo com perplexidade um momento muito particular da nossa História. Até aqui Moçambique acreditou dispensar uma reflexão radical sobre os seus próprios fundamentos. A nação moçambicana conquistou um sentido épico na luta contra monstros exteriores. O inferno era sempre fora, o inimigo estava para além das fronteiras. Era Ian Smith, o apartheid, o imperialismo. O nosso país fazia, afinal, o que fazemos na nossa vida quotidiana: inventamos monstros para nos desassossegarmos. Mas os monstros também servem para nos tranquilizar. Dá-nos sossego saber que eles moram fora de nós.

De repente, o mundo mudou e somos forçados a procurar os nossos demónios dentro de casa. O inimigo, o pior dos inimigos, sempre esteve dentro de nós. Descobrimos essa verdade tão simples e ficamos a sós com os nossos próprios fantasmas. E isso nunca nos aconteceu antes. Este é um momento de abismo e desesperanças. Mas pode ser, ao mesmo tempo, um momento de crescimento.

Confrontados com as nossas mais fundas fragilidades, cabe-nos criar um novo olhar, inventar outras falas, ensaiar outras escritas. Vamos ficando, cada vez mais, a sós com a nossa própria responsabilidade histórica de criar uma outra História. Nós não podemos mendigar ao mundo uma outra imagem. Não podemos insistir numa atitude apelativa. A nossa única saída é continuar o difícil e longo caminho de conquistar um lugar digno para nós e para a nossa pátria. E esse lugar só pode resultar da nossa própria criação. (COUTO. 2005, p. 22).

A percepção do indivíduo, na poesia de Mia Couto, é construída do todo para a parte, enquanto Manoel de Barros compreende o Telurismo a partir das insignificâncias, dos mínimos elementos do espaço, para metaforicamente representar a universalidade do ser. Em Mia Couto, os mínimos fragmentos partem do ser, isto é, a universalidade somente será alcançada no chão, nas pequenas coisas que prendem o homem em seu espaço, possibilitando a ele dar sentido à existência. Dessa forma, enquanto Manoel de Barros parte de fora para dentro, Mia Couto propõe uma análise de dentro (identidade fragmentada) para fora (noção de pertencimento).

Raiz de orvalho reflete esse processo de criação literária intimamente ligado à terra e à memória cultural africana, destacando que, nesse exercício de compreensão sobre o sujeito, se faz presente a memória cultural africana e a importância da natureza por meio de seus elementos – pedra, água, poeira, raízes, vento e tantos outros como símbolos do sagrado, que conduzem o indivíduo ao reencontro não apenas com sua origem, mas com o mais profundo de sua própria existência. Suas metáforas e alegorias se tornam expressivas ao sugerir no imaginário poético os elementos formadores da imagem materna associada à terra e tudo o que

ela representa. É sempre o retorno ao chão, àquilo que prende o homem em seu espaço, que lhe capacita compreender a essência divina formadora da própria cultura.

Em **A História das Religiões**, Mircea Eliade analisa a representação simbólica da Terra como elemento sagrado e formador do sentido da vida, “Terra (Gaia), primeiro, deu à luz um ser igual a ela mesma, capaz de a cobrir totalmente, o Céu (Uranos) estrelado, que ofereceria aos deuses bem-aventurados morada segura para sempre. Este par primordial deu origem a família numerosa dos deuses, dos ciclopes e dos outros seres míticos. O casamento do Céu e da Terra é a primeira hierogamia. Os deuses tratarão de repeti-la e os homens, por seu turno, imitá-la-ão com a mesma gravidade sagrada com que imitavam qualquer gesto realizado na aurora dos tempos.” (2008, p. 193).

A Terra é entendida como “nossa mãe” e o Céu como “nosso pai”; ainda segundo Eliade, o céu fertiliza a Terra pela chuva e a Terra produz os cereais e as plantas, gerando vida. **Raiz de Orvalho** é a representação metafórica dessa relação entre a Terra e o céu; o chão é fertilizado pela água que cai do céu, assim, suas raízes se desenvolvem e germinam quando o orvalho toca a terra, umedecendo e possibilitando a vida a seguir seu ciclo de renovação.

Nos conjuntos míticos e rituais a terra e valorizada em primeiro lugar porque tem uma capacidade infinita de produzir frutos. É por isso que, com o tempo, a Terra-Mãe se transforma insensivelmente numa mãe das sementes: Mas os vestígios da teofania telúrica nunca desaparecem da figura das “Mães” das divindades telúricas. Desde a hierogamia cósmica do Céu e da Terra até a mais modesta prática que atesta a santidade telúrica, encontra-se sempre a mesma intuição central, que se repete como tema condutor: a Terra produz formas vivas, ela é uma matriz que procria incansavelmente. Qualquer que seja a estrutura do fenômeno religioso provocado pela epifania telúrica “presença sagrada” divindade ainda amorfa, figura divina bem definida ou, por último, “costume” resultante de uma recordação vaga das forças subterrâneas -, reconhece-se sempre nele a marca da maternidade do inesgotável poder de criação. (ELIADE. 2008, p. 211/212).

Ainda no campo do sagrado, sobre a natureza e os elementos formadores do homem, é preciso refletir de forma um pouco mais analítica sobre a dimensão da raiz enquanto símbolo de vida que penetra no profundo da Terra e se alimenta daquilo que os olhos não veem, pois, sem uma essência profunda, o tronco/árvore não se sustentaria. Para Bachelard em **A Terra e os devaneios da vontade**, a imagem da raiz prolonga sua misteriosa caminhada até as profundezas mais íntimas da Terra, “basta seguir as árvores na terra onde elas dormem, completamente enraizadas, para encontrar nos ‘nomes perdidos’ constâncias humanas” (2001, p. 293), ou seja, a cultura de um povo está associada à profundidade de sua natureza, lugar impossível de ser enxergado pelos olhos humanos, mas necessário de alcançarmos pelo resgate das tradições que constroem a história de um povo.

As raízes ligadas à Terra conectam o homem a uma profundidade ancestral e mesmo que no instante presente o sujeito se perceba fragmentado, basta buscar nas pontas distantes dessas raízes os nutrientes da memória, religião e cultura, para de alguma forma se perceba forte, fixado no chão, possuidor de uma natureza que sempre esteve ali e que apenas não era percebida. Segundo Bachelard, em **A Água e o Sonho**, a natureza extrapola o sentido da paisagem somente quando profundo, provocando um sentimento verdadeiro da plena natureza em seu estado de graça para o sujeito.

Não é o conhecimento do real que nos faz amar apaixonadamente o real. É o sentimento que constitui o valor fundamental e primeiro. A natureza, começamos por amá-la sem conhecê-la, sem vê-la bem, realizando nas coisas um amor que se fundamenta alhures. Em seguida, procuramo-la em detalhe, porque a amamos em geral, sem saber por quê. A descrição entusiasta que dela fazemos é uma prova de que a olhamos com paixão, com a constante curiosidade do amor. E se o sentimento pela natureza é tão duradouro em certas almas é porque, em sua forma original, ele está na origem de todos os sentimentos. É o sentimento filial. Todas as formas de amor recebem um componente do amor por uma mãe. (BACHELARD 2001, p. 119).

Dessa forma, a terra e as raízes se completam pelo orvalho, fonte de vida representado pela água. Bachelard, nessa mesma obra, diz que “a água é um leite quando é cantada com fervor quando o sentimento de adoração pela maternidade das águas é apaixonado e sincero” (2001, p. 123). Eliade Mircea, em **Tratado de História das Religiões**, também reflete sobre o sentido da água e sua simbologia, “o contato com a água implica sempre a regeneração: por um lado, porque à dissolução se segue um ‘novo nascimento’: por outro, porque a imersão fertiliza e aumenta o potencial de vida e de criação. Receptáculo de toda a virtualidade, fluida por excelência, suporte do devir universal” (2008, p. 154).

A água é o elemento gerador da vida, ademais, o caminho que conduz, trazendo ou levando os nutrientes necessários para o desenvolvimento da natureza – essa imagem é metáfora dos rumos que guiam os versos a germinar o poema ou, ainda, a direção possível para o poeta e seu eu lírico na construção do sentido de sua existência pela busca de compreensão sobre si mesmo. Em **Pensatempos**, Mia Couto reflete sobre a água, o mar, a brisa e o orvalho como alimento que mantém a memória e nutre o sentido da vida.

O farol do Macúti insiste, com a sua perna de zebra, em solitária vigília. Os mangais da Praia Nova resistem como veias salgadas irrigando o corpo da memória. As pequenas canoas - os conchos e as almadias - vencem as águas lamacentas do esquecimento. O Índico ficou margem da minha alma. Nesse lá eu nasci. Nasci tanto que, agora, os meus sonhos são anfíbios. O passado é um litoral onde tudo se converte em espuma. E a minha cidade é feita de maresia e espuma. (COUTO. 2005, p. 148).

No poema, “Sotaque da Terra”, Mia Couto apresenta alguns desses elementos formadores da natureza. Em sua composição, fica evidente a relação entre o sujeito lírico e seu espaço, reunindo e resumindo o forte desejo de difundir-se a Terra como elemento de resistência e pertencimento.

Estas pedras
sonham ser casa
sei
porque falo
a língua do chão

nascida
na véspera de mim
minha voz
ficou cativa do mundo,
pegada nas areias do Índico

agora,
ouço em mim
o sotaque da terra

e choro
com as pedras
a demora de subirem ao sol
(COUTO. 1983, p.65)

No título do poema, é possível perceber o valor sintagmático e simbólico produzido por Mia Couto. A presença da palavra **terra** remete à íntima relação entre o sujeito e seu espaço, reforçando a cumplicidade entre o chão (lugar) e o ser (identidade). O termo **sotaque** faz referência a determinadas marcas de oralidade típicas de lugares específicos, normalmente remete a espaços com forte influência cultural. A junção das duas palavras, sotaque da Terra, produz um efeito de sentido, valorizando ainda mais os elementos formadores daquele lugar, evidenciando a especificidade que torna o espaço diferente de todos os outros.

Na primeira estrofe, o eu lírico remete a duas imagens que estabelecem forte diálogo, as pedras e a casa. Ao passo que as pedras sugerem a resistência, a permanência, por outro lado também sugerem dureza, ao afirmar que sonham ser casa; depreende-se a imagem do elemento transformado em proteção, aquilo que acolhe e guarda. Dessa forma, apesar de toda rudez do espaço, há naquele lugar o desejo de plenitude, logo, a perspectiva do eu lírico se funde aos sentimentos possíveis daquele espaço. Na segunda estrofe, esse olhar se confunde com a língua do chão, em um exercício metafórico de cumplicidade, assim, o eu poético reflete os anseios e dores da própria terra.

A terceira estrofe é bastante reveladora, uma vez que apresenta uma voz que se tornou cativo no mundo, portanto, presa durante parte de sua existência. Ao longo de séculos, várias

regiões africanas foram escravizadas ou subjugadas a outros povos, perdendo o direito de sua voz ser ouvida, apesar de não perder o som de sua fala, produzindo um sujeito que, ao dizer, não conseguia ser ouvido e, assim, não sendo capaz de ouvir a própria voz, não compreendia quem era, sua cultura se perdia.

Na quarta estrofe, o sentimento de liberdade retorna à voz e ao peito do cativo, uma vez que consegue se libertar das amarras que o escravizava, mas os grilhões somente seriam completamente rompidos a partir do momento que o sujeito poético resgatasse o sentido de sua própria voz, se tornando capaz de ouvir o próprio som que produzia, o sotaque que dizia. Assim, a terra, como memória, construiria no imaginário coletivo a possibilidade de ressignificar o presente pelo passado.

Em sua última estrofe, todas essas imagens eclodem em uma mistura de sentimentos, representado pela dureza das pedras, mas ao mesmo tempo pela resistência que as pedras sugerem e, apesar de todo o choro, símbolo da exploração vivida, mas também da emoção pela liberdade, há uma demora para alcançarem a redenção, mas o sol já é possível ser compreendido como aquilo que aquece e ilumina a esperança de seu povo.

O poema “Sotaque da Terra” de Mia Couto, apesar de sugerir traços regionalistas, extrapola essa dimensão ao abordar o espaço como um elemento de diálogo cultural, e não apenas geográfico. Quando as vozes se confundem entre o sujeito e seu espaço, a reflexão se transforma em um questionamento profundo sobre a noção de liberdade, identidade e pertencimento ao seu lugar, manifestando um sentimento telúrico e ao mesmo tempo social.

Octavio Paz, em **O arco e a Lira**, ao analisar o sentido da construção e uso dos símbolos no processo de elaboração poética (como em Sotaque da Terra), afirma que a pluralidade essencial, construída pelas imagens, é representada pela linguagem, convidando o leitor para um processo em espiral, buscando sempre recriar a imagem e vivê-la a cada nova experiência de reencontro. Dessa forma, os elementos da natureza apresentados por Mia Couto partem de um conjunto de valores que são sempre ressignificados pela linguagem expressa e por sua capacidade de produzir sensações.

O sentido da imagem é a própria imagem. A linguagem ultrapassa o círculo dos significados relativos, o isto e o aquilo, e diz o indizível: as pedras são plumas, isto é aquilo. A linguagem indica, representa; o poema não explica nem representa: apresenta. Não alude à realidade; pretende - e às vezes consegue - recriá-la. Portanto, a poesia é um penetrar, um estar ou ser na realidade. A verdade do poema apoia-se na experiência poética, que não difere essencialmente da experiência de identificação com a “realidade da realidade” tal como foi descrita pelo pensamento oriental e uma parte do ocidental. (PAZ. 1982, p. 137).

Esse exercício poético produzido por Mia Couto, indo da parte para o todo e do todo para a parte, ou seja, do espaço para a identidade e da identidade para o espaço, é descrito por Octavio Paz como uma representação necessária no processo de construção da imagem por meio da linguagem, “a imagem revela o que é e não que poderia ser – a imagem recria o ser”. (1982, p. 119).

Já segundo Bachelard, em **A Terra e os devaneios da vontade**, “é a percepção das imagens que determina os processos de imaginação. vemos as coisas primeiro, imaginamo-las depois; combinamos, pela imaginação, fragmentos do real percebido, lembranças do real vivido, mas não poderíamos atingir o domínio de uma imaginação fundamentalmente criadora”. (2001, p. 02).

Os elementos formadores da relação entre o sujeito lírico e seu espaço ganham uma profunda dimensão quando pensados por essa perspectiva tanto da imaginação criadora, como da capacidade da imagem de reproduzir o que se viveu, além de representar uma projeção artística. No poema “Fundo do mar”, Mia Couto novamente se utiliza dos símbolos dessa natureza a que pertence para produzir, com sofisticadas imagens poéticas, o estranhamento típico da boa produção artística, capaz de gerar a inquietação necessária no leitor para, a partir da linguagem, provocar as reflexões necessárias sobre a realidade e a verdade.

Quero ver
o fundo do mar
esse lugar
de onde se desprendem as ondas
e se arrancam
os olhos aos corais
e onde a morte beija
o lívido rosto dos afogados

Quero ver
esse lugar
onde se não vê
para que
sem disfarce
a minha luz se revele
e nesse mundo
descubra a que mundo pertença
(COUTO, 2018, p. 50)

Em todo o poema, o eu lírico busca ver aquilo que os olhos não são capazes de enxergar, revelando o desejo infinito do homem por respostas para aquilo que não se tem capacidade de obtê-las. Bachelard, em **A água e os sonhos**, afirma que “a água pura, que é a água substância, que se possa tomar para si mesmo, aos olhos de certas imaginações representa o lugar de uma

matéria primordial”. (2001, p. 155). Assim, nesse lugar primordial, o sujeito lírico busca as respostas para si e sobre si.

Na primeira estrofe, os questionamentos feitos ao invisível, metaforizado na figura das águas, encontra a grandeza do mar e a certeza da pequenez do homem, evidenciando o desejo de purificação e renovação pelas águas. Mesmo diante dos perigos do fundo do mar, é preciso arriscar-se, pois a escuridão do fundo do mar não é diferente da escuridão sobre a Terra, logo, a busca pelas respostas gera a esperança que a realidade não apresenta.

Na última estrofe, ao afirmar que deseja ver esse lugar, o eu lírico compreende que não é possível, de forma física, enxergar alguma coisa nas profundezas das águas, mas acredita que esse estado de profundidade não é maior que aquilo que existe em si mesmo. Nessa circunstância, o fundo do mar, a escuridão, é de alguma forma um espelho de sua existência, por isso, acredita que é possível encontrar respostas no invisível da essência ou, ainda, que no confronto dessa escuridão do espaço e do sujeito, possa existir algum risco de luz que lhe possibilite enxergar, se não a totalidade, pelo menos, a possibilidade de se perceber em algum lugar, pois imagina pertencer a nenhum lugar. Essa reflexão revela, ao mesmo tempo, a fragmentação do sujeito lírico diante de sua realidade e o desejo de encontrar respostas no encontro do ser com a natureza.

3.3 – O CAMINHO POÉTICO DOS ENTRELUGARES

iludo a morte
na folha tombada do tempo

Mia Couto

O processo de criação poética em Mia Couto dialoga com a natureza humana bem como com a capacidade de representação imagética dos sentimentos e emoções que possuem como raiz a esperança de germinação pelo orvalho. Ao longo de sua produção, em **Raiz de orvalho**, os exercícios líricos são sempre tentativas de buscar, no mais íntimo do ser, a vida que deve florescer. Nota-se, na composição dos textos, a figura de um lírico profundamente comovido com seu “estar no mundo” e, em cada novo poema, se permitindo dialogar com as coisas, com a história, com a sociedade e com o próprio autor.

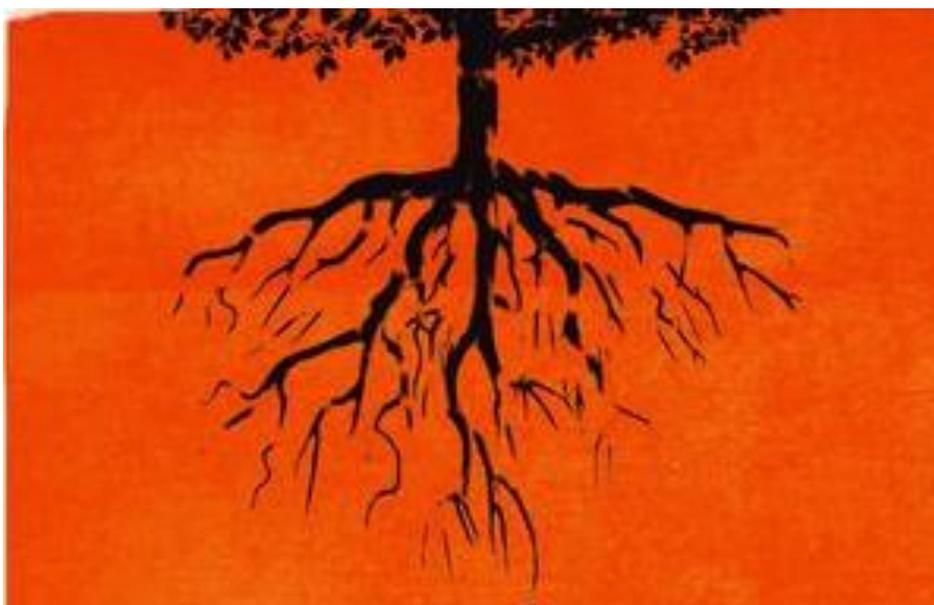
Os limites entre as vozes do eu lírico e do autor aparentemente são estreitos, mas essa semelhança é apenas um reflexo da memória e dos desejos de um sujeito que existe em seu tempo e, portanto, reproduz em seus versos os anseios de toda uma comunidade que vislumbra o novo, ansioso e temeroso por aquilo que está por vir. Por outro lado, esse sujeito também é cuidadoso com a tradição e com o passado, que possibilitam reflexões profundas sobre sua origem e os caminhos que deve percorrer no processo de construção de sua identidade.

Ao se analisar a capa da obra **Raiz de orvalho**, observa-se a imagem de uma árvore suspensa e de raízes expostas, figura bastante representativa para compreender o processo de construção poética ao longo dos textos, uma vez que se torna evidente, por parte do autor, seu desejo de construir, pela voz lírica, uma busca profunda sobre a cultura de seu povo e os elementos formadores de sua tradição.

Moçambique havia superado o inimigo estrangeiro e conquistado sua Independência, apesar dos conflitos internos e violentos acontecerem ainda, ao longo da década de 1980. Mia Couto compreendia que o fato de já terem se libertado do colonialismo português era matéria poética suficiente para que as reflexões sobre a identidade e a cultura de seu povo fossem produzidas. Porém, a relação estabelecida entre o eu poético e a realidade deve ser cuidadosamente analisada, pois, para o autor, a natureza deveria ser compreendida como instrumento e/ou meio para transitar entre o passado das tradições e o presente da modernidade. É nesse espaço do meio que se constrói a poética telúrica de Mia Couto.

O presente poético é o sentimento de liberdade, a qual não possui, em seu momento, uma consciência de existência em plenitude, pois ao longo das últimas décadas, o olhar do homem de Moçambique foi permeado pela perspectiva da visão europeia portuguesa. Dessa forma, a partir da liberdade como forma de suspensão, instante anestesiado, o indivíduo toma consciência de sua própria propriedade, mas não possui ainda norteadores que lhe deem identidade. A busca no passado sobre sua história, tradições e valores, todas representadas pela natureza, espaço sagrado e determinante para a formação do homem, é o elemento constituinte do corpo que não só existe, mas que tem consciência de que sua existência é produto de sua própria construção.

A formação do sujeito se realiza pelo exercício de passado e presente, resignificando o espaço entre esses dois lugares, representantes do ser. Não por acaso a imagem da árvore está suspensa; suas raízes estão expostas e, mesmo tão numerosas e fortes, é preciso fixá-las em algum plano. A árvore não está completa, seu tronco e suas galhas ainda se constroem; já suas raízes estão prontas, a imagem das raízes remete ao profundo passado, à memória, à tradição, à cultura e à manifestação do sagrado. Da mesma forma que as raízes não se fixam no chão, todos esses elementos também não representam a matéria física, mas sem eles, a existência não se constrói.



Capa – Raiz do Orvalho, Mia Couto, 2008.

O momento descrito pelo poeta compreende a década Pós-Independência, instante crítico na história de um país, quando a construção de sua cultura se faz necessária. Nesse caso,

já existe uma cultura que foi desenvolvida ao longo do período de permanência colonial, ou seja, é preciso entender o presente, resgatar o passado e construir o futuro. Os valores sociais são fruto dos diálogos cotidianos em comunidade, os indivíduos mais velhos eram os guardiões das memórias, sempre vinculadas ao primitivismo de suas crenças. O eu lírico existe neste instante, não pertencendo ao passado, tão rico em costumes, e não tão jovem para manter memórias somente do período pós-Independência. Desse modo, o sujeito poético contribui ao fazer a ponte entre as duas eras, mas traz consigo as feridas e cicatrizes de um período de dor e a ausência de Liberdade.

Nesse processo, a identidade se transforma em um desejo vital para a definição do seu povo e seus versos, como raízes, buscam, no mais profundo de sua terra, a essência dos nutrientes que permitiram a existência da árvore e a possibilidade de, em algum momento, produzir frutos. Há mais possibilidade de fortalecer a estrutura social e cultural de seu povo ao dispor em sua poesia a seiva produzida pelas memórias. Por mais que sua realidade se torne difícil de ser compreendida, é necessário o diálogo com o instante por meio da construção de uma nova consciência em Moçambique que encontre a identidade de seu povo. Em **Pensatempos**, Mia Couto reflete sobre esse processo de identidade.

O que aconteceu foi que a sua identidade foi sendo desenhada e redesenhada pela própria vida. Aquele homem não deixou nunca de ser atacado pela História. Mas a História também nos fez algumas emboscadas. Os que, como eu, têm hoje quarenta e cinquenta anos já atravessaram realidades históricas muito diversas. Já foram de muitos Moçambiques. Pertenceram, primeiro a um Moçambique colonial. A um Moçambique que ainda não era Moçambique. [...]
Para muitos de nós estão nascendo outras primeiras. identidades. Pode ser uma identidade racial, tribal, religiosa. Esse sentimento de pertença pode colidir com isso que chamamos de «moçambicanidade». Pensar que me alio a alguém porque somos da mesma raça não é apenas errado mas é historicamente pouco produtivo. [...]
Podemos ser diversas coisas - O erro é quando queremos ser apenas uma. O erro é quando queremos negar que somos diversas coisas ao mesmo tempo. (COUTO. 2005, p. 22).

Diferentemente de Manoel de Barros, que estabelece uma fusão do homem com a natureza, transformando o sujeito na própria natureza, Mia Couto constrói a figura do homem a partir da natureza, a existência do sujeito está contida na alma da natureza e cabe ao eu lírico resgatar essa essência que se perdeu. O exercício de busca de sua origem é um constante diálogo com os pedaços que se perderam ao longo do tempo; é uma busca de sua cultura, de suas crenças e de sua tradição. Assim, a identidade, conceito em constante construção, se torna para o eu poético ainda mais complexo, uma vez que os fragmentos estão dissolvidos ao longo da história, do tempo e da própria existência.

No poema “Identidade”, é possível refletir sobre esse processo de busca contínua do sentido de sua existência por meio da consciência de seu pertencimento.

Preciso ser um outro
para ser eu mesmo

Sou grão de rocha
Sou o vento que a desgasta

Sou pólen sem inseto

Sou areia sustentando
o sexo das árvores

Existo onde me desconheço
aguardando pelo meu passado
ansiando a esperança do futuro

No mundo que combato
morro
no mundo por que luto
nasço
(COUTO, 2018, p. 13)

No início do poema, o eu lírico destaca a necessidade do espelhamento da imagem do “eu” no “outro” como forma de reconhecimento de si mesmo. Em um momento de tantas indefinições históricas pelo qual passava seu país, depois de tantos séculos de colonização, era difícil observar apenas sua própria imagem sem confrontá-la com a dos outros que ali estiveram; era preciso de um referencial para se definir.

Nos versos seguintes, afirma ser “grão de rocha”, “vento”, “pólen”, “areia”, elementos da natureza que, mesmo pequenos e aparentemente sem grande importância, são fundamentais para a existência. Embora suas imagens sejam descritas de forma paradoxal, uma vez que se sente “o vento que desgasta a rocha”, “o pólen sem inseto” e a “areia sustentando o sexo das árvores”, o ser em todos os versos é contraditório a si mesmo por não reconhecer a importância nas pequenas coisas.

Esse sentimento conflituoso se segue na próxima estrofe, aprofundando nos elementos históricos de sua cultura: “existo onde me desconheço/aguardando pelo meu passado/ansiando a esperança do futuro”. Dessa forma, sua existência é construída também pelos hiatos, pelas lacunas que como fantasmas o assombram, refletindo o período colonialista e o espelhando em uma era de Liberdade.

Em sua conclusão não menos conflituosa, o eu poético apresenta-se em um mundo velho, marcado por suas lutas e cicatrizes (lutas físicas – conflito armado). Esse mundo é metáfora de um período em que a liberdade não existia e por ela valia a pena morrer. Uma vez alcançada a independência daquele modelo político, a luta de fato iria começar, por uma sociedade que tanto almejavam. Diante desse desejo de luta, o eu poético sentia-se nascendo.

Stuart Hall, em seu trabalho intitulado **Quem precisa da identidade?**, afirma que “as identidades são construídas por meio da diferença, e não fora dela. Isso implica o reconhecimento radicalmente perturbador de que é apenas por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta, com aquilo que tem sido chamado de seu exterior constitutivo, que o significado ‘positivo’ de qualquer termo – e, assim, sua ‘identidade’ – pode ser construído”. (2014, p.110).

Nesse processo de elaboração sofisticada de uma tessitura poética, em que as imagens pela linguagem são construídas como identificação do próprio sujeito com os elementos formadores de sua essência, a natureza é o referencial primeiro de ancestralidade, portanto, o ponto de partida para o amalgamento do indivíduo com a terra. No poema “Árvore”, a conexão com a natureza parte do solo e se constrói pela comunhão do ser com seu espaço.

cego
de ser raiz

imóvel
de me ascender caule

múltiplo
de ser folha

aprendo
a ser árvore
enquanto
iludo a morte
na folha tombada do tempo
(COUTO, 2018, p. 61)

Segundo Gheerbrant e Chevalier, em seu **Dicionário de Símbolos**, a árvore é o “símbolo da vida, em perpétua evolução e em ascensão para o céu, ela evoca todo o simbolismo da verticalidade; Por outro lado, serve também para simbolizar o aspecto cíclico da evolução cósmica: morte e regeneração” (2006, p. 84). Dialogando com essa definição, o eu poético apresenta, na primeira estrofe, a imagem da raiz como metáfora da cegueira, mas, mesmo as raízes estando dentro do chão e não enxergando o mundo externo, ela que sustenta e define a

própria vida; sua visão não é externa, mas sim interna, construindo de dentro todas as formas que se compõem para fora.

O tronco é único e imóvel, as folhas são múltiplas e dinâmicas. Ao se tornar liricamente a árvore, sugere a profundidade da vida mesmo diante da inércia do instante e conclui sua última estrofe com um jogo de imagens, afirmando “iludir a morte / na folha tombada do tempo”, ou seja, a efemeridade da folha física da árvore é abordada metafisicamente como forma de resistir e permanecer tombando o próprio tempo.

Agripina Encarnación Alvarez Ferreira, em seu **Dicionário de Imagens, Símbolos, Mitos, Termos e Conceitos Bachelardianos**, afirma que “A árvore tem um sentido imanente e transcendente. Nasce no homem e contorna-se em consonância com o seu desenvolvimento e sua atuação espiritual nesse mundo contingente. O ser humano, como a árvore, possui raízes que o fixam às profundezas sombrias da terra e, como espírito e luz, alteia-se no ilimitado espaço azul infinito. Vive entre a terra e o céu, entre o sensível e o inteligível.” (2013, p. 29).

Nessa mesma perspectiva amalgamadora do homem com a natureza, o poema “Ave” propõe uma reflexão sobre o sentido da liberdade.

Seria um pássaro

No sono das asas
ondulava
toda a solidão do céu

Terrestre,
só a fugitiva sombra

Paisagem nenhuma
lhe dava abrigo

Pousado,
o corpo
de si mesmo se exilava

Nos ensinava
a deslumbrância da viagem
a nós que só na morte
olharemos os céus de frente
(COUTO, 2018, p. 59)

Gheerbrant e Chevalier, em seu **Dicionário de Símbolos**, predispõe a representação do pássaro como:

a servir de símbolos às relações entre o céu e a terra. Em grego, a própria palavra foi sinônimo de presságio e de mensagem do céu. E essa a significação dos pássaros no

taoísmo, onde os Imortais adotam a forma de aves para significar a leveza, a liberação do peso terrestre. Na mesma perspectiva, o pássaro é a representação da alma que se liberta do corpo, ou apenas o símbolo das funções. O pássaro opõe-se à serpente, como o símbolo do mundo celeste ao do mundo terrestre. (CHEVALIER E GHEERBRANT 2006, p. 954).

No poema “Árvore”, o autor apresenta um eu poemático vinculado ao chão, preso por suas raízes; no poema “Ave”, o objetivo não é de oposição ao sugerir a imagem contrária representada pelo voo e o céu, mas sim de complementar os elementos em suas perspectivas específicas referentes à natureza. Neste último texto, o pássaro, como bem definido por Bachelard e Chevalier, é a figura que unifica a terra e o céu, transitando entre os dois espaços, simbolizando os dois mundos, o físico e o espiritual.

O sentimento do eu lírico se confunde com a imagem da ave, transformando o segundo em desejo do primeiro, pois o homem, um ser físico e terreno, espera, na metáfora da ave, alcançar a liberdade que o mundo não lhe proporciona, invejando sua leveza e “sono das asas”, planando o céu e enxergando lá de cima o que a limitada percepção da realidade não vislumbra, acreditando que “somente na morte conseguiríamos olhar os céus de frente”. Nesse processo de construção da identidade e de percepção telúrica diante de sua formação, a perspectiva do olhar por ângulos distintos, ora pelo chão, ora pelo céu, possibilita compreender o sentido da vida.

O processo de descoberta lírica pelos elementos físicos ou metafísicos da natureza continuam nos exercícios de seus poemas. Em “Manhã”, O elemento imagético utilizado como alegoria do sujeito não é mais objectual; a ideia, representada pelo dia que amanhece, traz consigo uma forte carga de elementos simbólicos, sugerindo a quebra com a treva e a chegada da luz. Para Bachelard, em **A Poética do Devaneio**, “o devaneio do dia beneficia-se de uma tranquilidade lúcida. Poderíamos ser levados a crer que essa tranquilidade lúcida é a simples consciência da ausência de preocupações. Mas o devaneio não perduraria se não tivesse a nutri-lo as imagens da doçura de viver, as ilusões da ventura. O devaneio de um sonhador é suficiente para fazer sonhar todo um universo”. (1988, p. 64).

Essa definição de Bachelard evidencia-se nos primeiros versos do poema “Manhã”. No instante que o eu lírico diz “estou / e num breve instante / sinto tudo / sinto-me tudo”, com o despertar do dia e a brevidade do momento, revela-se a fusão entre o olhar lírico e o próprio dia. Ao sentir-se a si mesmo e a tudo que o rodeia, as angústias começam a ser substituídas por verdades e clarezas; “ausento-me da morte”, representada pela noite, que no instante da manhã é vencida por mais um dia. Ao concluir seus versos, afirma alimentar-se de todas as coisas e somente adormecer onde a luz e a poeira não se fizerem presentes.

Contrapondo a esse poema, escreve “Noturnamente”. As aparentes contradições não são de fato oposições, mas sim dicotomias ou dualidades metafóricas sobre perspectivas da relação do homem e os símbolos que constroem a natureza de seu espaço. Enquanto na manhã a vida se faz para fora do próprio ser, tendo no espaço a possibilidade de expansão do sujeito, durante a noite, ou noturnamente, a construção das palavras, da respiração, do olhar, da carne, se torna perspectiva interna sobre o ser e a existência.

Noturnamente te construo
para que sejas palavra do meu corpo

Peito que em mim respira
olhar em que me despojo
na rouquidão da tua carne
me início
me anuncio
e me denuncio

Sabes agora para o que venho
e por isso me desconheces
(COUTO, 2018, p. 42)

Em “Sono da Terra”, o sentimento de cumplicidade entre o eu poético e seu espaço alcança uma dimensão profundamente lírica, gerando uma forte e delicada consciência entre o signo linguístico e seu significado poético. Segundo Eliade Mircea em **Imagens e Símbolos**, “na geografia mítica, o espaço sagrado é o espaço real por excelência [...] é em tal espaço que se está diretamente em contato com o sagrado” (1979, p. 39). A percepção da terra como elemento sagrado permeia todo o poema em um contínuo exercício metafórico das experiências vividas em sua realidade histórica. Esse exercício metafórico se estende com a necessidade de retomar, por meio da espiritualidade primitiva de seus antepassados, o sentido do solo, do chão.

Deitei ao sono
a terra
lhe beijei os olhos fatigados
e me ficou nos lábios
um sabor de gota

Era a lágrima do sangue
a seiva ferida do chão
clamando em sua carne
a derradeira carícia

Adormecida,
a terra me ofertou seu ventre
para que nele guardasse
toda a minha morte

E eu deixei
 ensonar a mão
 sobre o último abismo
 (COUTO, 2018, p. 74)

Com enorme sensibilidade poética, o eu lírico delicadamente faz referência à sua terra como aquela que, cansada de combater, resistir e lutar, precisa descansar, e, como uma mãe que pega seu filho no colo para embalá-lo e protegê-lo, o eu poético também embala o sono de sua terra. “Sono da Terra” dialoga com seu momento histórico marcado pelo fim de uma guerra de Independência, instante em que a violência e a instabilidade se fazem constantemente presentes. Ao sugerir o sono, propõe conduzir a terra cansada ao descanso e proteção, terra marcada pelo sangue e pelas mortes, por isso “deitei ao sono / a terra / lhe beijei os olhos fatigados”, olhos cansados de enxergar tanta dor: “Era a lágrima do sangue / a seiva ferida do chão / clamando em sua carne / a derradeira carícia”. (2008, p. 56).

Uma vez adormecida, se faz protegida e descansa, diante de toda a violência sofrida ao longo de tantos séculos de exploração e colonialismo. Nesse instante, se oferece para guardar em seu solo toda forma de morte, pelas lembranças, memórias e sofrimento, ao mesmo tempo, permite que também seu solo, como ventre, possa gerar a vida que deva ser construída a partir desse presente, dando sentido a uma nova terra.

Mia Couto, em **Pensatempos**, apresenta várias reflexões sobre aspectos da política, da sociedade, da identidade, da natureza e da relação sujeito e seu sentimento de pertencimento ao espaço, em um contínuo diálogo entre o passado e o presente, a memória a consciência, a infância e a maturidade, “o que mora no meu lugar de infância é o indomesticável, aquilo que ficará para sempre ingovernável”. (2005. p. 145). Nessa mesma produção, explica sua íntima relação com a terra e com a água ao resgatar suas origens “Falo da minha Beira, pequena cidade em que nasci, localizada no centro de Moçambique, na margem esquerda do rio Pungué. A Beira é um sítio roubado às águas de um estuário, forrado de lodo e mangais. Cidade líquida, num chão fluvial. Tanto que, para falar dela, eu digo: a Beira, minha água natal.” (2005. p. 145). O poema “Aguário” atravessa esses sentidos e conduz o eu poético à fluidez das imagens e memórias como a própria imagem do rio e suas águas que passam diante dos olhos.

Que idade
 tem o rio?
 Sua infância flui
 sempre menimesma
 Sua voz permanece azul,
 água aberta, alcapão

por onde o tempo perde a voz
e o imenso se faz imerso

Fumo molhado
que todos bebemos
crença que aprendemos:
a vontade do rio
morrendo eterna no infinito

2. Pássaro:
quem decepou tuas raízes?

3. Terra fluida
e transparente,
margem e leito
se invertem no percurso
até o mundo
ser um rio de águas lentas,
sólidas e sonolentas
tão devagarosas
que escapam da moldura do tempo
(COUTO, 2018, p. 90/91)

Com uma linguagem fluida e suave, como as águas de um rio, o eu poético conduz as palavras e as imagens por caminhos delicados, atravessando os espaços e o tempo, ligando o passado ao presente, as tradições à modernidade. Seus neologismos são experimentalismos gráficos e fonéticos, mesclando a mesmice do rio à meninice de suas águas que sempre se renovam, em um ritmo que acelera e ao mesmo tempo recua em sua velocidade. Dessa forma, o rio, como ser sagrado, existiu, existe e existirá sempre ali para alimentar a terra e renovar a vida física e espiritual daqueles que ali habitam.

No poema “Quissico”, a imagem de uma cidade é resgatada por meio da perspectiva lírica do sujeito poético. A memória do lugar se expande e se confunde com a própria África e com o indivíduo, isto é, na descrição do espaço reside o ser. Mia Couto, em **Pensatempos**, diz que “os africanos são um entrelaçar de muitos povos. A cultura africana não é uma única mais uma rede multicultural em contínuas construções”. (2005. p. 145). Assim, ao apresentar uma parte, nunca enxergaremos o todo, pois há a cultura de Moçambique, enquanto o povo africano está em constante construção, respeitando os rituais e a tradição como raiz formadora e fixadora de seu povo em seu chão.

1. Deixei o sol
na praia de Quissico

De braços
sobre o verão

eu deixei o sol
na extensão do tempo

Molhado, quase líquido,
o dia afundava
nas fundas águas do Índico

A terra
se via estar nua
lembrando, distante,
seu parto de carne e lua

2. Não o pássaro: era o céu
que voava
O ombro da terra
amparava o dia

A luz
tombava ferida
pingando
como um pulso suicida
em minhas ocultas asas
(COUTO, 2018, p. 87/88)

Novamente o Sol, o dia, o céu, a terra e a luz, todos elementos da natureza em sua primitiva essência, sustentam as reflexões líricas que constroem o sentido da vida. Da mesma forma que Manoel de Barros, Mia Couto brinca não só com as palavras, mas também com a forma como essas palavras, em sua origem, constroem não apenas a linguagem, mas o próprio sujeito.

Em “Protesto contra a lentidão das fontes”, a descrição da paisagem, em relação com o processo de formação da cultura de seu povo, se torna bastante ampla, passeando pela savana, pelos bois, pelos troncos, pelas chuvas e pela violência da terra. A seca, a intensidade do sol e a interferência do homem junto à natureza fazem com que cada instante se torne mais duro e difícil que o anterior. As dores do homem diante da vida são múltiplas, o mesmo sol que abençoa é o que castiga.

Vazaram-se as luas da savana
ossadas pálidas emigraram
dos corpos para o chão
ajoelharam-se os bois
exaustos de carregarem o sol

Escureceram as horas
nomeadas pela fome
extinguiu-se o sangue da terra
esvaiu-se o leite
num coágulo de saudade

Restam troncos
 sustendo gemidos
 mães oblíquas sonhando migalhas
 mendigando crenças
 para salvar os filhos já quase terrestres

Quem protege estes meninos
 feitos da chuva que não veio?
 Que casa lhes havemos de dar?

Amanhã
 quando se entornarem os cântaros do céu
 as aves voltarão a roçar a lua
 e as cigarras de novo espalharão seu canto

Mas dos meninos
 talhados a golpes de poeira
 quantos restarão
 para saudar o amanhecer dos frutos?
 (COUTO, 2018, p. 64)

Nesse texto, a natureza é apresentada de uma forma intensa e personificante, em que o questionamento do eu lírico se faz ao contemplar a seca e a miséria que atormenta o homem em inúmeros lugares do planeta, especificamente ali, em seu espaço real, onde a dor daqueles que vivem a miséria reflete a própria existência condicionada em seu contexto. Mesmo em um poema tão crítico e reflexivo, a integração homem natureza se faz respeitosa e religiosa, compreendendo a cumplicidade de ambos para a construção da própria vida.

A voz lírica nos textos de Mia Couto ressoa as aspirações da metamorfose presente ao longo de toda a existência formadora do ser; desde o nascimento até sua morte, seus poemas são paisagens cristalizadas pelas imagens e pela linguagem, contribuindo para a construção da identidade que se refaz a cada instante. Em “Meus Julhos”, traços do biografismo sombreiam as formas em ebulição a partir da infância.

1. Sou julho,
 estou explicado só pelo sol

Meu erro
 é procurar um território
 apto a nascer

A única geografia
 que me aceita é a poesia

Como a chuva
 que repousa entre nuvem e terra
 me escrevo

na ausência de todas as línguas

2. Me esqueço-me:
só me faltou eu
para ficar todo só

3. Antes de nascer
já eu tinha envelhecido tudo
Por isso,
não me espanta
o casal de pedras
nem a árvore que engravidou

Minha doença,
felizmente,
é muito miracurável
(COUTO, 2018, p. 70)

A voz poética tenta encontrar uma explicação sobre a natureza formadora de si, mas seu sentido extrapola o entendimento comum, sendo possível entender-se apenas como estado de natureza, desvinculado das razões convencionais. Por conseguinte, essa voz poética existe pelo sentido da própria existência, “Estou explicado só pelo sol”, transpondo a natureza panteísta e se explicando somente pela perspectiva animista, pois em tudo há alma/essência.

Afirma transpor as geografias específicas que insistem em definir de onde cada um é, não se entende como de um único lugar, mas sim de todos os lugares, sendo a terra. Afirma transpor as territorialidades, pois somente na poesia se cabe e se compreende “como a chuva / que repousa entre nuvem e terra / me escrevo / na ausência de todas as línguas”, deixando claro que enquanto força poética, por mais que os elementos da natureza existam nele e ajudem a compreendê-lo, constrói sua poesia para além das coisas compreensíveis.

A linguagem merece uma atenção especial ao descrever as imagens de forma alegórica e quase infantil, aproximando-se novamente de Manoel de Barros, ao falar das coisas simples e quase insignificantes, revelando de forma lúdica a difícil diferença entre a voz poética e a voz da natureza. Seus neologismos são ricos em imagens ao tentar dizer o indizível que nasce da infância da própria linguagem: “minha doença / felizmente / é muito miracurável”. Experimentando uma mistura entre as palavras miraculoso e curável, sugere que sua doença (poesia) tem como cura ser admirável e deslumbrante no campo poético.

O “Poema Mestiço” representa esse caminho poético dos entrelugares e essa busca constante do pertencimento como dimensão sagrada do homem.

escrevo mediterrâneo
na serena voz do Índico

sangro norte
em coração do sul

na praia do oriente
sou areia náufraga
de nenhum mundo

hei de
começar mais tarde

por ora
sou a pegada
do passo por acontecer
(COUTO, 2018, p. 60)

Por consequência de um longo período colonialista, o povo de Moçambique se constituiu por uma forte mestiçagem, que contribuiu para a construção de um sentimento de pertencimento ambíguo ou de um não pertencimento. Muitos habitantes se reconheciam mestiços na cor, na cultura ou na educação. A voz poética se percebe nesses entrelugares e, por mais que pertença a todos os cantos, se sente de canto nenhum, portanto conclui em seus versos compreender que suas pegadas representam uma caminhada que ainda está por vir, mas que ainda não aconteceu.

Em a **Poética do Espaço**, de Bachelard, se compreende que o campo poético é desenvolvido a partir de reflexões que potencializam as impressões sobre a imensidão poética. Os textos de Mia Couto exercitam a cada instante essa imaginação transformadora do mundo; em alguns momentos, o caminho poético dos entrelugares se revela como busca de um pertencimento pelo passado, em outros, pela história e, ainda, pelos conflitos, mas em todos, a natureza é o elemento transversal que possibilita as reflexões, o caráter efêmero e particular e universal e existencial. Bachelard explica esse movimento poético e seu espaço da seguinte forma:

De ser imaginado, a calma se institui como uma emergência do ser, como um valor que domina, apesar dos estados subordinados do ser, apesar de um mundo conturbado. A imensidão foi aumentada pela contemplação. E a atitude contemplativa é um tamanho valor humano que dá uma imensidão que um psicólogo teria toda a razão em declarar efêmera e particular. Mas os poemas são realidades humanas; não basta referir-se a "impressões" para explicá-las. É preciso vivê-las em sua imensidão poética. (BACHELARD 1989. p. 334).

Dessa forma, nesse processo de construção poética, em alguns momentos, o estreitamento entre o eu lírico e o espaço se constitui por meio da própria história e, no caso de Moçambique, é preciso retomar a consciência de que o espaço poético é também um lugar de

manutenção da memória e de todas as formas de violência vividas até se conquistar, nesse instante, a sensação de liberdade pelo espaço, pela cultura e pela natureza. Mia Couto, em **Pensatempos**, reflete sobre a cultura e o fazer poético.

Na maior parte das nossas línguas bantus, não há tradução para dizer «cultura», como não há tradução para dizer «natureza», para dizer «sociedade». Esta ausência de equivalência não deriva de alguma menoridade das nossas línguas. Resulta, sim, de um outro ponto de partida filosófico, de uma outra visão do mundo. Para a maioria dos moçambicanos rurais não existe essa fronteira entre aquilo que é «cultural» e «natural». Existe, sim, um mundo interligado, que só pode ser entendido e designado de uma forma única.

O que importa reter é que tudo o que estamos discutindo hoje se baseia não numa visão holística do mundo, mas em dualidades criadas por Descartes no fim do século XVII: a dicotomia entre «natural» e «social», entre «conservação» e «utilização», entre «homem» e «natureza». Continuamos prisioneiros de falsos conflitos, entre a «exploração» e a «preservação», entre aquilo que é «impuro» e «virgem», entre o que é «transformado» e o que é «selvagem». (COUTO, 2005. P. 128).

Esse mundo interligado, que só pode ser compreendido de forma única de acordo com a cultura africana, é o produto poético em Mia Couto. É indissociável a crença e a natureza, o homem e a natureza, a cultura e a natureza, pois a natureza é a essência primordial para a construção do sentido de tudo ao redor do homem. Mesmo refletindo as questões políticas ou sociais de seu país em um período de tantas transformações e tão conturbado, a natureza, inerente à minha vontade, existe em mim, habita os outros e o mundo em que nos inserimos. No poema “Companheiros”, o título não remete a qualquer ideologia política, mas à complementação de um sujeito na figura do outro, que luta por todos.

quero escrever-me de homens
quero calçar-me de terra
quero ser
a estrada marinha
que prossegue depois do último caminho

e quando ficar sem mim
não terei escrito
senão por vós
irmãos de um sonho
por vós
que não sereis derrotados

deixo-vos
a paciência dos rios
a idade dos livros que não se desfolham

mas não levo
mapa nem bússola
porque andei sempre
sobre meus pés

e doeu-me às vezes viver
 hei de inventar
 um verso que vos faça justiça

por ora
 basta-me o arco-íris
 em que vos sonho

basta-me saber que morreis demasiado
 por viverdes de menos
 mas que permaneceis sem preço

companheiros
 (COUTO, 2018, p. 83/84)

A Independência era pouco para tantos anos de submissão; a liberdade e a identidade sim, eram necessárias para a manutenção e a perpetuação de toda a tradição cultural de seu povo. Nesse poema, há a justa saudação e homenagem a todos que lutaram e deram suas vidas por uma causa maior que suas vontades pessoais.

Na primeira estrofe, o poeta/eu lírico revela seu desejo de escrever não para homens, mas sim de homens, vestindo-se de suas histórias e se calçando de seu chão, sua terra. Sua poesia seria o caminho que continuaria depois do caminho que para muitos acabaria. Sua voz lírica deveria transpor sua própria existência, comungando dos mesmos sonhos, que nunca seriam derrotados, pois o ato de sonhar permitiria que eles continuassem sempre, por mais que eventualmente fossem vencidos no campo de batalha, havia a necessidade de compreenderem que a manutenção da paciência e resistência pelos sonhos seria uma forma de se perpetuarem.

O caminho até alcançarem a vitória seria difícil, duro e inglória; assim, os versos alimentariam os instantes até a chegada do grande momento. Mesmo tantas vezes violentados e feridos de morte, todos esses companheiros permaneceriam “sem preço”, ou seja, não se venderiam a outros valores, tornando-se “imprecificáveis” para a causa defendida em nome de todos no país.

O último poema que será apresentado nesta breve reflexão sobre a manifestação telúrica na construção poética de Mia Couto é exatamente o texto que dá nome ao livro **Raiz de orvalho**, escrito em agosto de 1982, que propõe, pela escolha das palavras, remeter à tradição representada pela “raiz” e a esperança, vida e inovação representada pelo “orvalho”. No início deste capítulo, analisamos a capa da obra que se sustenta no espaço. No poema em questão, as raízes não estão suspensas, mas sim fixadas no mais profundo da terra que representa a cultura do povo de Moçambique; o orvalho, fonte de água, metaforicamente sugere a vida que se faz a partir da Independência de seu país.

Dessa forma, conjugados, os elementos representam o desejo de construção da identidade de seu povo em uma nova era social, marcada pela liberdade e profundamente fixada nas tradições e rituais formadores da cultura.

Sou agora menos eu
e os sonhos
que sonhara ter
em outros leitos despertaram

Quem me dera acontecer
essa morte
de que se não morre
e para um outro fruto
me tentar seiva ascendendo
porque perdi a audácia
do meu próprio destino
soltei a ânsia
do meu próprio delírio
e agora sinto
tudo o que os outros sentem
sofro do que eles não sofrem
anoiteço na sua lonjura
e vivendo na vida
que deles desertou
ofereço o mar
que em mim se abre
à viagem mil vezes adiada

De quando em quando
me perco
na procura da raiz do orvalho
e se de mim me desencontro
foi porque de todos os homens
se tornaram todas as coisas
como se todas elas fossem
o eco das mãos
a casa dos gestos
como se todas as coisas
me olhassem
com os olhos de todos os homens

Assim me debruço
na janela do poema
escolho a minha própria neblina
e permito-me ouvir
o leve respirar dos objetos
sepultados em silêncio
e eu invento o que escrevo
escrevendo para me inventar
e tudo me adormece
porque tudo desperta
a secreta voz da infância

Amam-me demasiado
as coisas de que me lembro
e eu entrego-me
como se me furtasse
à sonolenta carícia
desse corpo que faço nascer
dos versos
a que livremente me condeno
(COUTO, 2018, p. 39/41)

Raiz de orvalho é a síntese de uma proposta poética que compreendia com clareza a necessidade de dar voz e vez a si e aos outros, em uma tentativa de definir a identidade de um povo, ou melhor, de iniciar um processo de reflexão poética que possibilitasse a construção da imagem de um povo, representado por um sujeito lírico que traduzisse o sentido da natureza mais íntima e formadora do ser.

Dessa forma, apesar da aparente distância entre a poética de Mia Couto e Manoel de Barros, é possível perceber que a palavra pela infância, a simplicidade das imagens, o lúdico de suas reflexões e a presença da natureza como elemento sagrado no ser transformam as lonjuras em encruzilhadas.

IV – CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Telurismo sempre havia sido compreendido como uma manifestação simples da relação do homem com a natureza, porém, ao longo de toda essa produção, pudemos observar e analisar o Telurismo por uma perspectiva ainda pouco abordada e explorada, em que o espaço não se limita ao aspecto geográfico de um lugar, mas, ao contrário disso, abrange a representação simbólica e profunda da relação entre o sujeito e sua terra, o sujeito e sua cultura.

Manoel de Barros constrói em sua poética uma íntima relação panteísta com a natureza, revelando uma relação transcendente com a Terra, uma vez que a natureza não possui alma, ela possui, em si mesma, a essência sagrada que dá sentido a sua existência. As barreiras entre a matéria e o simbólico são rompidas e, por meio da poesia e de sua linguagem, tudo vira território para se construir a existência do ser a partir da terra e de sua cultura.

Em Manoel de Barros, a poesia é a terra, cujos limites entre as mínimas coisas que compõem a natureza, seus minerais e suas criaturas estão contidos no próprio homem e cuja noção de pertencimento se confunde com todos os elementos que compõem o espaço. Assim, essa terra não é somente o chão e os elementos que o compõem, a terra é, essencialmente, a de toda uma cultura que ali existe e que reside no próprio ser, criando uma irmandade em que não é possível definir com precisão onde termina a natureza e onde começa o homem. As miudezas que constantemente povoam em sua poesia são os objetos e os elementos que dão sentido à construção do indivíduo diante do seu universo, pois, para Manoel de Barros, a poesia é a Terra, e não é possível compreender a complexidade do ser se não conseguirmos enxergar a singeleza da natureza no homem. O lugar/espaço é a metáfora da cultura que constrói todos os elementos que compõem o significado da vida; dessa forma, a cultura é a morada do ser.

Mia Couto, geograficamente tão distante de Manoel de Barros, procura construir em sua poesia o sentido de identidade e pertencimento, da mesma forma profunda que o autor brasileiro, mas os mecanismos para construir seu sentido telúrico possui um conjunto de valores próprios, condicionados a uma realidade específica da relação estabelecida entre o sujeito e a natureza. Em Mia Couto, seus versos apresentam uma essência animista, destacando um cuidado reflexivo que revela a força da vida na natureza, a Terra está sempre viva e pulsando, pois ali residem seus antepassados e todo o primitivismo que habitava neles; portanto, a natureza possui alma e ao mesmo tempo é o passado, o presente, e o futuro, não apenas do sujeito poético, mas de toda a cultura que ele reside.

Na poética de Mia Couto, a Terra é a poesia, uma vez que do chão emana toda a vida e toda a morte. A cultura moçambicana é, em sua natureza, muito rica em simbologias, representando na Terra o elemento primário para a comunhão do homem com o universal. Ao refletirmos sobre a natureza, que para alguns seria a menor parte da cultura secular, em Mia Couto, essa perspectiva é exatamente inversa, revelando uma preocupação fundamental com os ritos, os símbolos e as tradições, deixando claro que é da mínima parte que se constrói o todo da cultura de um povo. Dessa forma, a Terra é de fato a poesia, pois o sagrado poético a habita, dando ao homem a capacidade de entender a si mesmo, por meio da compreensão da natureza, transformando o chão, simbolicamente, na base em que se constrói toda a cultura não só do sujeito, mas de seu povo.

A palavra “Telúrico” origina-se do latim *Tellus*, que significa aquilo que é relativo à terra. Ao longo dos séculos, as culturas sempre associaram esse conceito aos elementos que compunham a simples relação do sujeito com sua natureza. Em Manoel de Barros e Mia Couto, essa terminologia é tão ressignificada que nos conduz a uma nova concepção de seu sentido, uma vez que o exercício da relação entre o indivíduo e o espaço não se dá de forma física simplesmente, mas sim de forma sagrada, transformando os elementos concretos em simbólicos, os objetos em metáforas, as imagens em sentidos e a natureza em cultura. Assim sendo, não podemos confundir a representação da terra e do espaço como marcas reducionistas de uma representação regionalista; pelo contrário, a linguagem poética dos autores extrapola qualquer marca de condicionamento geográfico limitante e sua imagem poética constrói conscienciosamente um mosaico de elementos que reconfiguram o sentido da existência do ser em seu mundo.

A Terra é sagrada em Manoel de Barros por representar o nascedouro da vida e seu sentido, enquanto a Terra é sagrada em Mia Couto por revelar a resiliência da existência em uma busca pela constante identidade em construção. O caminho poético em ambos se faz em um contínuo exercício de fora para dentro e de dentro para fora, ou seja, a pedra, a terra, a água, a raiz, o inseto – são todos elementos significativos no processo de percepção do sujeito diante de seu espaço, gerando a consciência de pertencimento como mecanismo de ligação do sujeito com os mínimos elementos que constituem a matéria que o compõe, mas, ao mesmo tempo, os sujeitos líricos representam a consciência necessária reflexiva ao expor interiormente o desejo em se compreender, gerando análises densas, mesmo com linguagem delicada sobre a fragmentação do ser ou ausência plena de uma identidade quando não ciente de sua importância

nesse espaço. Portanto, a natureza é o reflexo da essência do ser, da mesma forma que a natureza do ser deve se tornar reflexo de sua cultura.

Em **A loucura da Palavra**, José Fernandes afirma que “o telúrico em Manoel de Barros não é apenas a assimilação da Terra pelo homem, mas absorção por qualquer ser vivente, como o sapo, de todos os elementos constitutivos da paisagem local”. (1987, p. 26). Dessa forma, “a linguagem manuelina constrói o homem e os objetos, porque funde as essências, sem obedecer-lhes sequer as leis que regem as espécies” (1987, p. 89).

Mia Couto, em sua produção **Pensatempos**, revela que sua poesia seria “uma literatura que ajudasse a descoberta e a revelação da Terra [...] escrever de um outro modo, mais próximo do sotaque da Terra sem cair na tentação do exotismo [...] uma escrita ocupada pela fala, da inundação da cultura popular em territórios chamados cultos”. (2005, p. 104). Sua poesia deveria, portanto, revelar “essa relação com o divino que é o chão da nossa alma enquanto indivíduos e coletividade”. (2005, p. 106).

Essas duas perspectivas alusivas aos mecanismos de construção poética de Manoel de Barros e Mia Couto convergem a uma mesma essência representada pela cultura em seu sentido pleno. Alfredo Bosi, em **Colônia, Culto e Cultura**, define o valor do significado desse conceito como elemento representativo para um sujeito ou um povo ao afirmar que “a possibilidade de enraizar o passado a experiência atual de um grupo se perfaz pelas mediações simbólicas. É o gesto, o canto, a dança, a oração, a fala que evoca, a fala que invoca. No mundo arcaico tudo isso é fundamentalmente religião, vínculo do presente com o outrora-tornando-agora, laço da comunidade com as forças que é criaram em outro tempo e que sustêm a sua identidade”. (1992, p. 15).

Segundo Alfredo Bosi, a simbologia da crença vinculada à Terra são os elementos que melhor expressam a cultura como imagem da identidade do ser. Em Barros e Couto, esse exercício da busca do sentido do sujeito pelo espaço é uma constante, como forma de entendimento por meio da linguagem poética, da própria existência.

Por fim, é preciso compreender que o elemento telúrico é o meio que possibilita, ao sujeito irmanado à natureza, alcançar o sagrado poético do ser, criando as condições necessárias para que a identidade possa ser concebida. A cultura é a representação mais singela e ao mesmo tempo essencial para se conceber o sentido da existência de um indivíduo a partir de um lugar ou de uma comunidade. Manoel de Barros constrói, pelas miudezas da Terra, o sagrado do homem. Mia Couto representa a construção da identidade pelo sagrado da Terra. Portanto, a

Terra é o sentido da permanência e existência do ser como diálogo constante entre o passado formador e o futuro que haverá de ser.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JR., Benjamin. Fronteiras múltiplas, identidades plurais. São Paulo, Senac, 2002,
- ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de filosofia. 4.ed., rev. e ampl. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ADORNO, T. W. e HORKHEIMER, M. Dialética do Esclarecimento. Trad. de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- AGUIAR E SILVA, V. M. de. Teoria da literatura. 6. ed. Coimbra: Almedina, 1984.
- ALVAREZ Ferreira, Agripina Encarnacion. Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos [livro eletrônico] /Agripina Encarnación Alvarez Ferreira. – Londrina: Eduel, 2013
- ARCIMBOLDO Sandra Iris Sobrera Abella, Rafael Raffaelli. As Estruturas Antropológicas do Imaginário de Gilbert Durand em Cinco Pinturas / Cad. de Pesq. Interdisc. em Ci-s. Hum-s., Florianópolis, v.13, n.102, p.224-249 jan/jun 2012
- BACHELARD, Gaston. A terra e os devaneios da vontade. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BACHELARD, Gaston. O ar e os sonhos. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BACHELARD, Gaston. A poética do devaneio. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BACHELARD, Gaston, 1884-1962. A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria / Gaston Bachelard; [tradução Antônio de Pádua Danesi]. - São Paulo: Martins Fontes, 1997. - (Coleção Tópicos)
- BACHELARD, Gaston. A terra e os devaneios do repouso. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BARROS, Luis André. O tema da minha poesia sou eu mesmo, p.1. Disponível em Acesso: 17-jun.-2007.
- BARROS, Manoel de. O guardador de águas. 1ª– ed. – Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017.
- BARROS, Manoel de. Tratado geral das grandezas do ínfimo. Rio de Janeiro/São Paulo, Editora Record: 2001
- BARTHES, Roland.O rumor da língua. Lisboa: Edições 70, 1987. 318 p.
- BOSI, Alfredo. O ser e o tempo da poesia. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- BOSI, Alfredo – “Colônia, culto e cultura”, in: Dialética da Colonização, 2ª edição, Companhia das Letras, São Paulo / SP.

BARROS, André Luís. O tema da minha poesia sou eu mesmo. *Jornal do Brasil*. Caderno Ideias. Entrevista, Rio de Janeiro, 24 ago. 1996.

Disponível em: <https://www.escritas.org/pt/t/4780/o-tema-da-minha-poesia-sou-eu-mesmo>.

BYLAARDT, Cid Ottoni. Que poesia é essa do Manoel?
www.gocities.com/vestibular2001/ufmg/livrodasignorancas.html

CABAÇO, J. L. A questão da diferença na literatura moçambicana. *Via Atlântica*, São Paulo: USP, n. 7, 2004.

CARONE, Modesto. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Editora Perspectiva S A. 1974.

CASTELLO, José. Manoel de Barros busca o sentido da vida. *O Estado de São Paulo*. Caderno 2. Disponível em: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/castell11.html>.

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

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT A. *Dicionários de símbolos*. Coordenação C. Sussekind. Tradução V. da Costa e Silva et. all. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2006.

CAMPOS, Maria Cristina de Aguiar. *Manoel de Barros: O demiurgo das terras encharcadas*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.

CASTRO, A. de. *A poética de Manoel de Barros: a linguagem e a volta à infância*. Campo Grande: FUCMT-UCDB, 1992.

COUTO, Mia. *Raiz de orvalho e outros poemas*. 3ª ed. Lisboa: Caminho, 2001.

COUTO, Mia. *Pensamentos: textos de opinião*. 2. Ed., Lisboa, Editorial Caminho, 2005.

CURY, Maria Zilda Ferreira & FONSECA, Maria Nazareth Soares (orgs). *Mia Couto - espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008

DAMAZIO, Reynaldo. *Nono livro sintetiza todo o universo simbólico do poeta*. Folha de São Paulo. Livros. São Paulo-SP, 14 nov. 1993.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. 3a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. trad. Sônia Cristina Tamer. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. trad. Pola Civelli. 4.ed., São Paulo, Perspectiva, 1994.

ELIADE, Mircea. 1979. *Ferreiros e alquimista*. (Trad. Roberto Cortes de Lacerda) Rio de Janeiro: Zahar. [1977]

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano. A essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FERNANDES, José. A loucura da palavra. Barra das Garças: Universidade Federal de Mato Grosso, Centro Pedagógico de Barra do Garça, 1987.

FILHO, G. Uma palavra amanhece entre aves. In: BARROS, M. de. Gramática expositiva do chão: poesia quase toda. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. p. 317-323.

FOUCAULT, M. O que é um autor? Lisboa: Passagens, 2002[1969].

FRIEDRICH, Hugo. Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do Século XX). São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRAGA, Rosidelma Pereira. A fortuna crítica acadêmica de Manoel de Barros. Revista eletrônica Falas Breves, v.4, Universidade Federal do Pará, Campus Universitário do Marajó – Breves, maio, 2017

FRAGA, R. Entrevista com o fazedor de amanhecer. In: Convergências e tessituras de pedras, rios, ilhas e ventos: Manoel de Barros, João Cabral de Melo Neto e Corsino Fortes. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós - graduação em Letras e Linguística. Caderno de Teses e Dissertações. Universidade Federal de Goiás, 2009. 164p.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Do conceito de mimesis em Adorno e Benjamin", in Stté aulas sobre linguagem, memória e história. Rio de Janeiro: Imago, 1997

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Lembrar, escrever, esquecer. In:_____. (Org.). Verdade e memória do passado. São Paulo:Editora34, 2006.p. 39-47

GINZBURG, C. Mitos emblemas, sinais: morfologia e história; tradução Frederico Carotti – São Paulo: Companhia das Letras, 1989

GONÇALVES. Wellington Bueno. Manoel de Barros: o poeta das coisas sem importância. Uma poesia sobre nada, Curitiba, 2012.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Trad. Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.) Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

HEIDEGGER, Martin. A Caminho da linguagem. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback – Petrópolis, RJ; Vozes; Bragança paulista. SP: 2003.

HEIDEGGER, M. Ser e tempo (1927), Partes I e II, tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback, Petrópolis: Vozes, 2002. [Sein und Zeit, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977.]

LARROUSE, Ática: Dicionário da Língua portuguesa – Paris: Larrouse / São Paulo: Ática, 2001.

MATA, Inocência: Pelos Trilhos da Literatura Africana em Língua Portuguesa, Braga, Cadernos do Povo / Ensaio, 1992.

- 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>.
- MENEGAZZO, Maria Adélia. Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda. Campo Grande: CECITEC/UFMS, 1991.
- MOISÉS, Massaud. Dicionário de termos literários. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 2004
- MOISÉS, Massaud. A criação poética. São Paulo: Melhoramentos, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.
- PAZ, Octávio. O Arco e a lira. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro; Nova Fronteira, 1982.
- PAZ, Octavio. Signos em rotação. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- PINHEIRO, Carlos Eduardo Brefore. Surrealismo em Manoel de Barros. Revista eletrônica do Instituto de Humanidades, vol. 6, n. 24, jan./mar. 2008.
Disponível em: <http://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/reihm/article/view/48/51>.
- ROSA, Maria da Glória Sá, MENEGAZZO, Maria Adélia, RODRIGUES, Idara N. Duncan. Memória da arte de Mato Grosso do Sul: histórias de vida. Campo Grande, MS: UFMS/CECITEC, 1992.
- RICOEUR, Paul. A metáfora viva. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.
- TAVARES, Jorge Campos: Deuses, Mitos e Lendas, Porto, Lello & Irmão Editores, 1992.
- TODOROV, Tzvetan (ed.): Teoria da Literatura I, Lisboa, Edições 70, 1987.
- WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.) Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.