



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Campus Universitário de Três Lagoas
Programa de Pós-Graduação em Letras



PAULO SERGIO MARTINS

O SISTEMA POÉTICO PRIMITIVISTA DE MANOEL DE BARROS

TRÊS LAGOAS-MS

2024

PAULO SERGIO MARTINS

O SISTEMA POÉTICO PRIMITIVISTA DE MANOEL DE BARROS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Área de Concentração: Estudos Literários) do Câmpus de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, como requisito para a obtenção do título de Doutor.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Kelcilene Grácia Rodrigues

TRÊS LAGOAS-MS

2024

CAFÉ COM MANOEL DE BARROS

Paulo S. Martins

No laboratório, o avental sujo de terra,
debruçado sobre o telescópio, o Poeta dissecava um mandrúvã.
Maravilhado, tirava coisas daquela galáxia e colocava-as num pote:

Eram palavras.

Cerzia uma a uma na epiderme de um caderno,
entre assombros e êxtases.

Tudo cheirava a raspas de peroba rosa.
Limpou a boca ainda marcada de palavras e sorriu.
Tomou-me pela mão e levou-me para fora,

Para o seu Pantanal.

Era ali que controlava as cheias e a inutilidade das coisas.

Fechou a porta, ao abrir os olhos.

Embevecido, apresentou-me o seu jardim:

Era um deserto.

Depois, na cozinha, fez o café, com gestos, enfeitiçou o ar
e numa caneca esmaltada veio a fragrância consoladora da tarde.

Anoiteci o céu da boca sorvendo a alma de todos os cafezais,

Foi quando o poeta me contou seu sonho:

Sonhou que a guerra havia deixado míopes todos os satélites do céu
e as pessoas, ao redor de fogueiras, voltavam a contar histórias e a fazer poemas.

Chispas luminosas adornavam a noite.

AGRADECIMENTOS

Aos meus familiares e aos paroquianos mais próximos, que sempre acompanharam e se interessaram pelos caminhos da minha pesquisa, e torceram em uníssono pela conclusão deste doutorado, deixo meu profundo agradecimento.

Ao Pe. Gilberto Ferreira da Silva, amigo de longa data, com quem mantenho correspondência há 37 anos, resistindo à era digital e preservando a troca de cartas. Agradeço imensamente pelo envio de livros, artigos de jornal, as “Ilustríssimas” e por sempre ler e comentar meus textos.

Ao amigo Pe. Wanderlei Calça, que, mesmo à distância, me apoiou desde o início da pesquisa, expressei minha gratidão, mesmo pelo irritante, mas eficaz, jargão motivacional: “Força!”

Agradeço profundamente à minha orientadora, Professora Dr.^a Kelcilene Grácia-Rodrigues, cuja parceria intelectual foi essencial para a realização desta pesquisa. Sou igualmente grato à Professora Dr.^a Waleska Rodrigues de Matos Oliveira Martins e ao Professor Dr. Carlos Eduardo, cujas valiosas contribuições durante a Banca de Qualificação enriqueceram significativamente este estudo.

Por fim, agradeço à CAPES pelo financiamento, que foi fundamental para a concretização deste trabalho.

RESUMO

A obra de Manoel de Barros ocupa um lugar singular na literatura brasileira contemporânea, oferecendo uma excursão poética ao Pantanal. Esta tese explora o Sistema Poético Primitivista de Barros, um conjunto de princípios e práticas poéticas que estruturam sua obra. Utilizando o *Livro de pré-coisas* como objeto de estudo, observa-se a interdependência entre tempo, espaço e personagens, bem como uma simbiose entre memória e imaginação. Com base na filosofia de Giambattista Vico, que vê a poesia como uma forma primitiva de linguagem, analisa-se como Barros emprega esses elementos para recriar um mundo natural mítico e atemporal. No primeiro capítulo, define-se o primitivismo na obra de Barros, abordando sua relação com a natureza. No segundo capítulo, desenvolve-se o conceito de Sistema Poético Primitivista, fundamentado nas ideias de Vico. No terceiro capítulo, foca-se no *Livro de pré-coisas* e na figura de Bernardo da Mata, o *alter ego* do poeta, o qual sintetiza a unidade entre homem e natureza. Conclui-se que a poesia de Barros, permeada por suas experiências de vida, atua como uma forma de autoficção, celebrando a linguagem, a memória e a imaginação, e propondo uma nova maneira de habitar e interagir com o mundo.

Palavras-chave: Manoel de Barros; Sistema Poético Primitivista; Livro de pré-coisas.

ABSTRACT

The work of Manoel de Barros holds a unique place in contemporary Brazilian literature, offering a poetic journey through the Pantanal. This thesis explores Barros' Primitivist Poetic System, a set of poetic principles and practices that structure his work. Using *Livro de pré-coisas* as the object of study, the interdependence between time, space, and characters is observed, along with a symbiosis between memory and imagination. Based on the philosophy of Giambattista Vico, who views poetry as a primitive form of language, this analysis examines how Barros employs these elements to recreate a mythical and timeless natural world. In the first chapter, primitivism in Barros' work is defined, addressing its relationship with nature. The second chapter develops the concept of the Primitivist Poetic System, grounded in Vico's ideas. The third chapter focuses on *Livro de pré-coisas* and the figure of Bernardo da Mata, the poet's alter ego, who synthesizes the unity between man and nature. The conclusion suggests that Barros' poetry, permeated by his life experiences, functions as a form of autofiction, celebrating language, memory, and imagination, and proposing a new way of inhabiting and interacting with the world.

Keywords: Manoel de Barros; Primitivist Poetic System; *Livro de pré-coisas*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
1 O PRIMITIVISMO NA OBRA DE MANOEL DE BARROS.....	10
1.1 Elementos Centrais da Poética de Manoel de Barros.....	16
2 O SISTEMA POÉTICO PRIMITIVISTA.....	20
2.1 Teoria dos Sistemas e Sistemas Complexos.....	21
2.2 O que é o Sistema Poético Primitivista?.....	23
2.3 Memória e imaginação.....	28
2.4 A epistemologia de Vico.....	33
2.5 Os caracteres poéticos.....	36
2.6 A realidade “transvista”.....	40
2.7 A linguagem.....	46
2.8 A infância.....	52
2.9 Um sistema aberto.....	56
2.10 O <i>telos</i> do Sistema Poético Primitivista.....	62
3 O LIVRO DE PRÉ-COISAS.....	66
3.1 Origens do Sistema na Poética barreana.....	66
3.2 O Sistema Poético Primitivista no Livro de Pré-coisas.....	68
3.3 Bernardo da Mata	72
3.4 Bernardo no Pantanal.....	74
3.5 Afirmção da imanência.....	81
3.6 Crítica ao antropocentrismo.....	86
3.7 Noção de totalidade.....	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	95
REFERÊNCIAS.....	97

INTRODUÇÃO

A obra de Manoel de Barros ocupa um lugar singular na literatura brasileira contemporânea. Seu trabalho poético não só desafia as convenções literárias, como também nos convida a uma excursão poética no mundo natural, particularmente no ambiente rico e diverso do Pantanal. Barros, com sua linguagem inovadora e suas imagens surpreendentes, constrói um universo lírico que transcende o mero descritivismo e adentra uma dimensão quase mítica, onde a natureza e o homem coexistem em uma harmonia primitiva.

Esta tese busca explorar o que chamamos de Sistema Poético Primitivista de Manoel de Barros, um conjunto de princípios e práticas poéticas que permeiam sua obra. Nosso objeto de estudo será o *Livro de pré-coisas*, um texto emblemático que reúne muitos dos elementos centrais desse sistema. A escolha dessa obra específica se justifica pela sua riqueza estrutural e temática, a qual nos permite observar com clareza a interdependência entre tempo, espaço e personagens, bem como a simbiose entre memória e imaginação.

O conceito de Sistema Poético Primitivista que aqui propomos se fundamenta na ideia de que a poesia de Barros se constrói a partir de uma interação dinâmica e retroalimentada de diversos elementos, os quais, embora não explicitamente delineados, emergem como um paradigma tácito que governa a totalidade de sua obra. No centro desse sistema estão a memória, a imaginação e a linguagem — ferramentas com as quais Barros reinventa o mundo, transgredindo as fronteiras do convencional e revelando novas dimensões de significado.

No primeiro capítulo, definimos o primitivismo na obra de Barros, explorando a concepção do primitivismo e a relação entre o poeta e a natureza, selecionando, para tanto, alguns autores-chave que, através de suas análises, corroboram de forma aprofundada, a nossa afirmação sobre os temas recorrentes em sua obra.

No segundo capítulo, partindo da Teoria dos Sistemas, procuramos conceituar o que vem a ser o Sistema Poético Primitivista na obra de Barros. Com as ideias de Giambattista Vico, sobre a história e a linguagem, encontramos um *corpus* teórico fundamental para nossa análise. Vico argumenta que a poesia é a forma primitiva de linguagem, nascida da necessidade humana de expressar a experiência e a subjetividade, de forma criativa e simbólica. Essa perspectiva

vichiana nos permite entender como Barros utiliza sua memória e imaginação, para recriar o mundo natural, projetando sobre ele uma visão mítica e atemporal.

No terceiro capítulo, focamos no *Livro de pré-coisas* e na figura de Bernardo da Mata, o personagem que estrutura o sistema. Bernardo é um *alter ego* do poeta, uma figura que sintetiza a unidade entre homem e natureza. A escolha de Bernardo como personagem central revela a busca de Barros por uma reconciliação com suas origens e com uma visão primordial do mundo, na qual a poesia emerge como um meio de recuperar a totalidade da experiência humana.

A abordagem teórica que adotamos é a dos Sistemas Complexos, onde cada parte reflete o todo, reforçando a ideia de que a poesia de Barros é como um organismo vivo, interdependente e coeso. A teoria dos fractais, por exemplo, nos ajuda a ilustrar como cada poema carrega a marca do universo maior, revelando uma estrutura poética que é, ao mesmo tempo, simples e profundamente interconectada.

Finalmente, embora nossa análise se concentre na obra escrita, não podemos ignorar a figura do autor. Manoel de Barros, com suas experiências de vida e seu olhar singular sobre o mundo, permeia cada linha de sua poesia. Nesse sentido, o *Livro de pré-coisas* pode ser visto não apenas como uma obra literária, mas como uma autoficção, onde o poeta se narra através de seus personagens, encontrando neles uma forma de reconciliar-se com suas origens e com a totalidade da natureza humana.

Ao desvendarmos o Sistema Poético Primitivista de Manoel de Barros, esperamos não apenas oferecer uma nova perspectiva sobre sua obra, mas também inspirar uma apreciação mais profunda da poesia como um meio de reconexão com a essência primitiva da vida e da natureza.

1 O PRIMITIVISMO NA OBRA DE MANOEL DE BARROS

Os pássaros, os andarilhos e a criança em mim são meus colaboradores destas memórias inventadas e doadores de suas fontes.

(Barros, 2018, p. 41)

A obra de Manoel de Barros é amplamente reconhecida por seu caráter primitivista. A crítica literária, em suas várias abordagens, ao longo do tempo, tem se concentrado em elementos temáticos constantes na poesia de Barros. A infância é um dos temas centrais, frequentemente explorada em sua relação com a família e nas reminiscências pessoais acessadas através da memória. O espaço do Pantanal, onde Barros passou a maior parte de sua vida, é onipresente em sua obra, servindo como um cenário simbólico que infunde suas poesias com a exuberância e a vitalidade dessa região.

Os personagens de sua poesia geralmente são figuras marginais: loucos, crianças e despossuídos, aqueles que vivem à margem da sociedade e dos bens materiais. Esses personagens refletem a predileção de Barros por explorar as perspectivas e experiências daqueles que vivem fora das normas estabelecidas.

A linguagem, em sua poesia é em grande parte, infantil e brincalhona, evocando um senso de candura e espontaneidade que se assemelha ao modo de pensar das crianças. Essa escolha estilística reflete uma busca por simplicidade e autenticidade, marcas essenciais de seu estilo primitivista. O primitivismo, na poética de Manoel de Barros, é uma característica central que permeia toda a sua obra, evidenciando um anseio constante de retorno às origens primordiais da linguagem e da experiência humana.

Os elementos – infância, Pantanal, personagens marginalizados e uma linguagem lúdica – combinam-se para destacar um tema comumente presente em sua obra: os elementos primitivos. Esse primitivismo se manifesta como um anseio profundo de retorno às origens, ao primevo, à essência pura da existência. A crítica é unânime em reconhecer essa busca incessante de Manoel de Barros, por um mundo primordial e intocado, o qual permeia e enriquece cada aspecto de sua poesia.

Para ilustrar como esses elementos permeiam toda a poética de Manoel de Barros, é fundamental destacar alguns dos principais estudiosos que se dedicaram ao aprofundamento de

sua obra. A vasta fortuna crítica existente em torno da poesia de Barros oferece um rico campo de análise, e selecionamos alguns autores de referência, cujas investigações evidenciam, de maneira clara e exemplar, a recorrência de temas e motivos em sua produção literária.

Conforme Goiandira de F. Ortiz de Camargo, em sua tese *A poética do fragmentário*: uma leitura da poesia de Manoel de Barros (1996), a poesia de Manoel de Barros explora intensamente o tema da fragmentação. Ele trata como o sujeito, ou seja, a pessoa, se sente dividido e espalhado, em pedaços em seu mundo. Esse estado de estar fragmentado não é apenas uma ideia em seus poemas, mas algo que ele desenvolve e explora de maneira profunda, mostrando diferentes facetas e aspectos do eu poético.

Segundo a pesquisadora, Barros também escolhe focar em coisas pequenas e aparentemente insignificantes, como objetos sem valor ou seres que normalmente são desprezados, transformando-os na matéria principal de sua poesia. Ele dá voz e importância a tudo o que é considerado sem importância, tornando isso um ponto central em seu trabalho.

Além disso, sua poesia expressa uma crise da linguagem, na qual a própria maneira de se comunicar é questionada. Os poemas de Barros muitas vezes refletem sobre si mesmos e sobre a capacidade de as palavras realmente expressarem o que se quer dizer. Essa autorreflexão torna sua obra muito única, pois ele está sempre explorando e questionando o que é possível fazer com a linguagem.

Manoel de Barros também constrói uma consciência criativa, que está em constante conversa com a tradição literária e outras formas de arte. Ele não apenas escreve de forma isolada, mas suas ideias e formas de expressão dialogam com as grandes tradições da literatura e as várias correntes artísticas, revelando uma profunda conexão com a arte em geral.

Ao comparar Manoel de Barros com poeta Raul Bopp, Camargo (1996) argumenta que ambos fazem emergir uma pré-consciência nas imagens oníricas, resultado da fusão do ser humano com o cosmos. Essas imagens reconfiguram fragmentos da linguagem cotidiana, combinando-os com fragmentos que desafiam significados convencionais, criando um estranhamento que esvazia as palavras de seus sentidos tradicionais e lhes atribui novos significados exuberantes e desagregadores. Elementos dos reinos vegetal, animal e mineral se mesclam, de maneira inédita. Barros mantém um vínculo profundo com a natureza do Pantanal, uma ligação que remonta à mitologia de sua infância, pois ele cresceu no selvagem e não

desbravado Pantanal. Essa natureza primitiva se impregnou em sua poesia de modo transfigurado, transcendendo os limites regionais (Camargo, 1996, p. 54).

Camargo (1996) discute igualmente a luta de Barros por uma linguagem primordial, que conecta os leitores modernos ao espaço primordial e à sensação de recuperação da unidade perdida. Barros propõe uma linguagem fundada diretamente na essência das coisas nomeadas, como uma linguagem adâmica, pura e primeira. Ele ilustra esse retorno como uma progressão de “criança” a rã e, finalmente, a “pedra”, simbolizando uma regressão a um estado primitivo sem consciência (Camargo, 1996, p. 258). As crianças, ao não dominar a gramática formal, subvertem suas regras, de maneira espontânea. Esse comportamento serve como uma lição para os poetas, os quais devem reaprender a transgressão e o erro. O erro desafia a ordem e confronta o que é considerado correto, alinhando-se com os transgressores do sistema, como o bêbado, o marginal, a criança, o homem primitivo e o poeta. A rotina empobrecedora da sociedade suprime as forças da fantasia e do imaginário, reprimindo a criatividade e o lúdico. A poesia de Barros destaca a importância de recuperar esses sentimentos reprimidos pelo processo civilizatório (Camargo, 1996, p. 259).

Em poucas palavras, o primitivismo na poética de Manoel de Barros é uma celebração do essencial, do simples e do autêntico. É uma rejeição ao convencional e uma busca por uma conexão mais profunda com a natureza e a linguagem, em seus estados mais originais. Através de suas obras, Barros nos convida a olhar para o mundo com olhos novos, a valorizar o trivial e a redescobrir a riqueza que reside no que é marginalizado e esquecido. Seu primitivismo não é um retorno nostálgico ao passado, porém, uma constante redescoberta das origens e uma reafirmação da força poética que reside no essencial e no primevo.

Na pesquisa de Kelcilene Grácia-Rodrigues, intitulada *De corixos e veredas*: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa (2006), defende que a poesia de Manoel de Barros é uma criação original e não uma cópia da obra de Guimarães Rosa, tendo seu projeto autônomo e anterior ao de Rosa. Com uma análise comparativa, revela semelhanças e diferenças metalinguísticas, discursivas e estilísticas entre os dois escritores. Ambos compartilham uma inventividade e subversão semântica, mas possuem visões de mundo e projetos estéticos distintos. A pesquisa conclui que Barros e Rosa são inovadores, no sistema literário brasileiro, cada um avançando e rompendo com tradições, de maneira singular.

O terceiro capítulo da tese resenhada foca na *ars* poética de Manoel de Barros e Guimarães Rosa, elucidando os elementos característicos recorrentes na obra de Barros. Grácia-Rodrigues evidencia como certos poetas vanguardistas, como Rimbaud, Mallarmé, Baudelaire e Apollinaire, influenciaram o desenvolvimento de uma poética singular em Barros (Grácia-Rodrigues, 2006, p. 44).

Em *Poemas Concebidos sem Pecado*, a poesia de Barros destaca a valorização profunda do trivial e do comum. Ele retrata personagens frequentemente marginalizados pela sociedade, como lavadeiras, bêbados, prostitutas e loucos, transformando suas histórias comuns em material poético rico e significativo (Grácia-Rodrigues, 2006, p. 48). Desde sua primeira obra, “Cabeludinho”, que é sugestivamente autobiográfica, emergem temas centrais de toda a sua poética, como a infância. A lírica de Barros faz uma “volta às suas origens”, guiando-se pelas memórias da infância e das paisagens que o encantaram (Grácia-Rodrigues, 2006, p. 58). Em “Cabeludinho”, Grácia-Rodrigues enfatiza a predileção de Barros por personagens humildes e paisagens cotidianas, as quais reforçam sua visão de mundo comprometida com a valorização do insignificante e do marginalizado.

No capítulo intitulado “Projeto Poético de Manoel de Barros”, Grácia-Rodrigues observa que a obra de Barros é uma celebração da simplicidade e da reinvenção da realidade, através da linguagem. Ela demonstra como Barros constrói uma poética única e inovadora, profundamente enraizada no Pantanal e nas experiências mais comuns, transformando o ordinário em algo extraordinário e novo. Barros convida os leitores a um novo olhar sobre o mundo, resgatando os detalhes e as coisas despercebidas de sua aparente inutilidade e conferindo-lhes valor.

Grácia-Rodrigues argumenta que o conceito de primitivo, na obra de Barros, está mais próximo da busca por uma linguagem primordial. Ele almeja resgatar a essência original das palavras, procurando um retorno às origens, onde as palavras não estão sobrecarregadas pelos significados adquiridos ao longo do tempo. Barros aspira a restaurar o sentido arcaico e intocado das palavras, antes que sejam alteradas e desgastadas pelo uso cotidiano. Ele quer encontrar a “palavra descascada”, livre das impurezas acumuladas, permitindo que a poesia emerga de forma nova e autêntica, evitando o convencional e o desgastado (Grácia-Rodrigues, 2006, p. 116).

Em outra passagem, Grácia-Rodrigues cita como Barros usa a metáfora de "trazer para a voz um formato de pássaro", para expressar a busca pelo sentido original das palavras, comparável às expressões artísticas dos povos primitivos. Em "Poemas Rupestres", Barros se inspira na forma como as palavras existiam antes de serem nomeadas e definidas, inaugurando novas possibilidades de linguagem. Ele tenta manter a poesia em um estado bruto e rústico, intocado pela manipulação humana e pelo passar do tempo, capturando a essência mais pura e autêntica de seu significado (Grácia-Rodrigues, 2006, p. 119).

Quanto ao espaço do Pantanal, para Grácia-Rodrigues (2006, p. 121), a poesia de Manoel de Barros reconstrói a paisagem do Pantanal, transformando em estatuto poético o que o menino Manoel vivenciou em sua infância: a convivência com o bugre, o homem simples e os animais. Essas experiências são resgatadas pela memória e transmutadas em uma realidade poética distinta, a qual se afasta do mundo concreto e real. Segundo Grácia-Rodrigues (2006, p. 265), o Pantanal é desrealizado ao extremo, organizando as contradições do mundo em imagens poéticas. Como demiurgo da linguagem, o poeta revisita o caos, a fim de criar um novo cosmo, onde o receptor percebe o real transfigurado e as marcas da poeticidade na linguagem metafórica. Barros engendra um tropos que se distancia do mundo analítico habitual, usando rupturas semânticas, fragmentação de frases, montagem caótica de versos e um inusitado liame de elementos díspares. Essas estratégias instauram uma poética que subverte o real, denunciando a coisificação do homem por uma sociedade desumanizadora que clama por transformação e revolução.

Waleska Rodrigues de Matos Oliveira Martins, em sua pesquisa *As figurações da morte e da memória na poética de Manoel de Barros* (2015), explora como Manoel de Barros aborda a Morte e a Memória em sua poética, relacionando a ideia de transformação com a presentificação. A Morte, sendo uma inevitabilidade humana, é tratada de maneiras diversas pelas sociedades e se entrelaça com a vida, sempre com foco na valorização desta última. A Memória, igualmente complexa, revive sensações e imagens, tornando-as presentes e vivas. Em suas obras, Barros coloca objetos insignificantes, a natureza, a infância, e figuras marginalizadas, como temas centrais, mas também mergulha na temática da Morte. A tese objetiva compreender como Barros integra a Morte e a Memória, de forma circular, analisando suas obras *Poesias* (1956), *Menino do Mato* (2010) e *Escritos em verbal de ave* (2011). A metodologia inclui pesquisa documental, bibliográfica e análise de entrevistas, para entender as perspectivas do poeta sobre esses temas.

Apesar de o foco principal da tese ser a morte, Martins aborda o conceito de "criançamento", central na obra de Barros, o qual se refere ao retorno à inocência e simplicidade da infância, um estado de constante movimento e descoberta. Para Barros, as crianças têm uma capacidade única de renomear o mundo e enxergar a realidade de maneiras inacessíveis aos adultos. Ele afirma: "As coisas que não têm nome são mais pronunciadas por crianças" (Martins, 2015, p. 178). A infância é idealizada como um estado ligado à origem do ser e a um desejo de retorno a um estado primordial. Esse desejo é expresso nestes versos: "Eu queria avançar para o começo/Chegar ao criançamento das palavras" (Martins, 2015, p. 179). Martins argumenta que a poesia de Barros está impregnada de imagens oníricas e memórias que evocam um sentimento de saudade e um retorno ao primordial. Ele utiliza a memória para trazer o passado ao presente e explorar a relação entre tempo e experiência, abordando temas profundos, como infância, origem, silêncio e morte. De acordo com Barros, o mundo é visto como um ciclo contínuo de transformação e renascimento.

No tocante ao primitivismo, Martins cita uma entrevista de 2010, em que Manoel de Barros é questionado sobre a relação de suas obras mais recentes, como *Memórias Inventadas III* (2007) e *Menino do Mato* (2010), com o conceito de primitivismo. Barros nega a ideia de retorno ao primitivismo, afirmando que, em sua essência, ele sempre foi primitivo. Ele explica que seu trabalho é uma busca pela "semente da palavra", ou seja, o "início do canto", uma conexão primordial com a expressão humana. Para Barros, a expressão humana começa com o canto, e sua poética é uma procura constante por essa origem. Ele vê suas explorações poéticas recentes não como um fechamento de ciclo, mas como uma continuidade de sua busca incessante pela origem. A metáfora da semente ilustra a dualidade entre começo e esperança, refletindo uma jornada contínua em direção ao essencial e primevo (Martins, 2015, p. 55).

Martins (2015, p. 155), no decorrer de toda sua tese, coloca o espaço do Pantanal em contraste com a cidade, o Rio de Janeiro. Para ela, o Pantanal representa um espaço onírico de vitalidade, evocando nostalgia, desejo e a memória pessoal: "Lembro-me bem [...]Vaqueiros vinham sentar-se à porta do galpão, de tarde/Olhando as nuvens [...]O homem chegava de canoa, dava notícias do gado, e dormia [...]Venha ver as cacimbas dormindo repletas!/Venha ver que beleza!" (Barros, 1995 apud Martins 2015)

As análises das pesquisadoras Goiandira de F. Ortiz de Camargo, Kelcilene Grácia-Rodrigues e Waleska Rodrigues de Matos Oliveira Martins sintetizam e iluminam aspectos essenciais da obra de Manoel de Barros, alinhando-se com a vasta fortuna crítica que explora

sua poética. Essa riqueza de críticas é unânime em realçar os elementos centrais que compõem a singularidade da poesia de Barros, os quais identificamos como parte de um “Sistema Poético Primitivista”.

1.1 Elementos Centrais da Poética de Manoel de Barros

O Espaço: O Pantanal

O Pantanal é mais que um cenário; é o universo simbólico e ontológico que infunde a obra de Manoel de Barros com uma vitalidade particular. Esse ambiente, com sua riqueza ecológica e cultural, serve como um microcosmo onde o poeta explora a interconexão entre o homem e a natureza. Barros transforma a paisagem do Pantanal em poesia, criando uma realidade onírica, onde cada detalhe da natureza ganha uma nova dimensão poética.

O Tempo: A Infância

A infância é um estado primordial e contínuo, na poesia de Barros. É durante esse período que se forma a visão de mundo que permeia toda a sua obra. Através da lembrança e da idealização da infância, Barros explora temas de inocência e a capacidade de maravilhamento. Ele utiliza a infância como uma lente, por meio da qual podemos retornar a um estado de ser, em que a percepção e a imaginação são mais intensas e menos corrompidas pelas convenções sociais.

Os Personagens: Os Marginalizados

Os personagens de Barros são frequentemente os despossuídos e os marginalizados: loucos, crianças, lavadeiras, prostitutas, bêbados e animais comuns do Pantanal. Esses indivíduos, os quais vivem à margem da sociedade, são elevados à condição de protagonistas, em sua poesia. Eles representam a riqueza oculta nas experiências simples e nas vidas ordinárias, destacando o valor daquilo que é frequentemente desprezado ou ignorado.

A Faculdade Mental: A Imaginação

Na poética de Barros, a imaginação se sobrepõe à razão. Ele celebra a capacidade humana de transcender a realidade física e explorar o mundo, por uma perspectiva lúdica e

criativa. A linguagem poética de Barros é um instrumento que permite essa exploração, de sorte que as palavras são moldadas e reformuladas para capturar a essência das coisas, de maneiras novas e surpreendentes.

A Linguagem: A Poética sobre a Lógica

A linguagem, em Manoel de Barros, é via de regra infantil e brincalhona, refletindo a procura por um retorno à uma inocência primordial. Ele desafia as convenções da linguagem racional, criando uma poética que valoriza o erro, a transgressão e a simplicidade. Sua poesia desestrutura a lógica formal e convida o leitor a ver o mundo através de uma perspectiva onde a imaginação é a força dominante.

Concordamos plenamente com essa visão crítica que reconhece na obra de Manoel de Barros uma busca incessante pelo primitivo e pelo essencial. Esta tese parte desses elementos fundamentais, propondo que eles compõem um padrão recorrente que chamamos de "Sistema Poético Primitivista". Esse sistema é caracterizado pela interconexão entre o espaço (Pantanal), o tempo (infância), os personagens (marginalizados), a faculdade mental (imaginação) e a linguagem (poética), todos apontando para uma finalidade comum: a busca pelo primitivo, pelas origens.

O "Sistema Poético Primitivista" de Manoel de Barros sugere uma interação dinâmica entre os elementos centrais de sua poética. Essa interação indica um desejo pelo retorno às origens, à pureza primordial da existência. O Pantanal, com sua riqueza natural, serve como um palco para a exploração da infância, um tempo de descoberta e maravilhamento. Os personagens marginalizados representam a simplicidade e a autenticidade que Barros valoriza, enquanto a imaginação e a linguagem poética transcendem a realidade lógica, permitindo um retorno ao essencial e ao primevo.

No segundo capítulo desta tese, exploraremos em profundidade o que entendemos por "Sistema Poético Primitivista", na obra de Manoel de Barros. Analisaremos como cada um dos elementos mencionados interage e contribui para a construção de uma poética que almeja incessantemente o retorno às origens e à essência pura da existência. Tal sistema não apenas define a singularidade da poesia de Barros, mas também oferece uma nova perspectiva sobre como a simplicidade e o primitivo podem ser celebrados e resgatados, na literatura contemporânea.

A presente tese alinha-se com as ideias dos pesquisadores analisados, os quais, ao se focarem em aspectos específicos e profundos, proporcionam uma compreensão detalhada dos temas e elementos na obra de Manoel de Barros. No entanto, é essencial também adotar uma abordagem integral que considere as inter-relações entre os diversos componentes da poética de Barros.

Na academia, a tendência de se concentrar em temas específicos, a fim de produzir conhecimento detalhado e profundo é amplamente valorizada. Essa abordagem analítica possibilita que cada elemento de um sistema seja estudado minuciosamente, revelando nuances e complexidades que poderiam passar despercebidas, em uma visão mais ampla. Todavia, esse foco detalhado, embora crucial, pode resultar em uma compreensão fragmentada do objeto de estudo, especialmente em campos interconectados, como a literatura. É aqui que se destaca o diferencial da presente tese: ao invés de apenas dissecar os componentes individuais da obra de Manoel de Barros, propomos uma abordagem sistêmica. Argumentamos que, para realmente captar a essência do primitivismo, em sua poética, é essencial levar em conta como esses elementos específicos interagem e se combinam, dentro de um todo maior e coeso. Essa perspectiva integral não apenas revela a interdependência dos temas e motivos, na obra de Barros, mas também nos permite apreciar a profundidade de sua visão poética como um sistema completo.

Para ilustrar a força e as possíveis limitações desse enfoque especializado, podemos recorrer a uma analogia com a prática médica. Um cardiologista, por exemplo, é um especialista que se concentra exclusivamente no coração. Em contraste, um clínico geral possui uma visão ampla, capaz de diagnosticar uma variedade de condições, ao examinar as interações entre diferentes sistemas do corpo. Esse profissional avalia sintomas relatados, realiza investigações diretas e interpreta resultados de exames, de modo a identificar problemas de saúde. Quando necessário, ele encaminha o paciente a um especialista. Contudo, a perspectiva abrangente do clínico geral é crucial. Se um paciente com taquicardia e respiração ofegante busca diretamente um cardiologista, este, mesmo com vasto conhecimento sobre o coração, pode cometer um erro diagnóstico, se não considerar o paciente como um todo. Alguns aspectos, como o estado psicológico, incluindo uma perda recente ou uma desilusão amorosa, podem manifestar-se fisicamente, com sintomas cardíacos. Ignorar esses fatores pode levar a um diagnóstico equivocado, tratando uma condição cardíaca inexistente, enquanto a verdadeira causa é emocional ou sistêmica.

Esse exemplo não desmerece a importância da especialização, mas ressalta a necessidade de se manter a conexão entre a parte e o todo. Aplicando essa perspectiva à nossa análise, ao investigar um tema aparentemente específico, como o primitivismo na obra de Manoel de Barros, defendemos que esse tema vai além de ser uma constante temática. Ele representa a fidelidade do poeta a um Sistema Poético Primitivista mais abrangente. Portanto, enquanto a análise cartesiana enseja uma compreensão profunda de elementos individuais, é crucial não perder de vista como esses elementos interagem, dentro do todo maior da poética de Barros. Assim como na medicina, onde o conhecimento especializado de um cardiologista deve ser complementado pela visão holística de um clínico geral, a compreensão completa da poética de Barros exige uma integração de perspectivas específicas com uma visão global de sua obra.

Essa abordagem sistêmica revela que o primitivismo, em sua obra, não está isolado, porém, é parte intrínseca de um sistema poético integral que reflete uma visão profunda e coerente do mundo e da linguagem. Manoel de Barros, com o seguinte verso, manifesta seu contentamento, ao ser associado ao primitivismo: “Um dia me chamaram de primitivo. Não era para brigar? Era para brigar. Eu tive um êxtase” (Barros, 2022, p. 345). Aqui, ele deixa clara sua predileção pelo primitivismo, mesmo que o conceito possa carregar conotações de ser uma poesia ingênua, folclórica ou regional.

Integrando essa perspectiva, podemos ver que o primitivismo em Barros não é apenas uma escolha estilística ou temática, mas uma expressão de sua visão de mundo, onde o retorno ao primevo é um caminho para redescobrir a profundidade e a beleza da existência.

2 O SISTEMA POÉTICO PRIMITIVISTA

*Eu queria ir atrás dos clamores antigos que
estariam guardados dentro das palavras.*

(Barros, 2018, p. 7)

Neste segundo capítulo, apresentamos a tese central que orienta toda a pesquisa: a existência de uma simetria conceitual que permeia a obra do poeta Manoel de Barros. Essa constatação não se limita a um tema recorrente, mas revela uma coerência organizada que atravessa as investigações poéticas de Barros, centralizadas no tema do primitivismo. Esse fenômeno, o qual denominamos de Sistema Poético Primitivista, reflete o anseio pelas origens, expressa através da memória, da imaginação e do trabalho criativo do poeta. A linguagem poética de Barros é singular, focalizando especialmente a infância e o Pantanal, um espaço imaginário habitado por personagens despossuídos e marginalizados.

Inicialmente, definimos como os conceitos de "primitivo" e "primitivismo" são abordados, ao longo desta pesquisa. Em seguida, focalizamos o conceito de "sistema", em sua concepção filosófica, conforme exposto na obra Teoria Geral dos Sistemas de Bertalanffy, justificando a semelhança da poética barriana com um sistema organizado. Também elucidamos alguns conceitos da Teoria dos Sistemas Complexos, reconhecendo que o Sistema Poético Primitivista é, ele mesmo, um sistema complexo. Em seguida expomos o tema central da tese: o Sistema Poético Primitivista, seu significado e seus desdobramentos, dentro da poética de Manoel de Barros.

Utilizamos, ainda, o pensamento do filósofo e poeta Giambattista Vico, o qual critica a racionalidade, reivindica a superioridade da imaginação sobre a razão e investiga o surgimento da linguagem humana, afirmando ser esta, primordialmente, uma linguagem poética. A teoria vichiana, que conjuga razão, imaginação e linguagem poética, analisando os tempos históricos e o nascimento da civilização, a partir da linguagem poética, proporciona um significativo respaldo teórico à nossa tese.

2.1 Teoria dos Sistema e Sistemas complexos

O termo "sistema" deriva do latim tardio e do grego "systema" e "synistanai", que significam "juntar". Em sentido geral, refere-se a um conjunto de elementos inter-relacionados, ordenados de acordo com determinados princípios, formando um todo ou uma unidade, como, por exemplo, o sistema solar. O termo também se aplica a conjuntos de pensamentos, teses ou doutrinas articulados para formar uma unidade teórica, como o sistema cartesiano ou o sistema hegeliano (cf. "sistema", em Japiassú; Marcondes, 2008).

Para o filósofo Kant, na *Crítica da Razão Pura*, sistema "[...] é uma unidade de múltiplos conhecimentos, reunidos sob uma única ideia". Ele vê o sistema como um todo organizado e articulado, que não é simplesmente um amontoado de conceitos. Segundo Kant, um sistema pode crescer a partir de seu interior, mas não de seu exterior, mantendo a proporção do conjunto e tornando todos os membros mais fortes e aptos às suas finalidades, semelhante a um corpo animal, cujo crescimento não acrescenta membros, mas fortalece os existentes (cf. "sistema", em Abbagnano, 1970).

Bertalanffy (2013, p. 16-17), ao propor a Teoria Geral dos Sistemas, esclarece que há sistemas reais, como galáxias, células e átomos, que existem independentemente de um observador. Ele também discute a existência de sistemas conceituais, os quais requerem a interação entre o conhecedor e a coisa conhecida. Nos sistemas conceituais, não há referência direta à coisa real, entretanto, uma aproximação da verdade ou da realidade, onde podem ser incluídos fatores de natureza biológica, psicológica, linguística, entre outros. É nesse contexto que o Sistema Poético Primitivista se insere, sendo classificado como um modelo de Sistemas Simbólicos (linguagem, lógica, arte).

O Sistema Poético Primitivista não se limita a ser somente um conjunto de elementos inter-relacionados; ele também se caracteriza como um sistema complexo. Isto se deve à sua natureza multidimensional, a qual envolve a interação dinâmica entre memória, imaginação, trabalho criativo, infância e a ambientação no Pantanal. Esses elementos não apenas coexistem, mas se entrelaçam e se influenciam, criando uma rede intrincada de significados e experiências poéticas. A complexidade desse sistema emerge da riqueza de suas conexões, mantendo uma coerência interna que reflete a profundidade da poética de Manoel de Barros.

Dado que o Sistema Poético Primitivista se qualifica como um sistema complexo, é essencial aprofundarmos nosso entendimento sobre o que constitui um sistema complexo. A seguir, exploraremos os conceitos fundamentais dos sistemas complexos, permitindo-nos apreciar melhor como o sistema poético de Barros se enquadra nessa categoria e como suas características intrínsecas contribuem para a singularidade e a profundidade de sua obra.

O estudo de sistemas complexos é uma área interdisciplinar que se aplica a várias disciplinas, incluindo física, biologia, administração e psicologia. Na física, por exemplo, abordam-se as leis mecânicas que descrevem o movimento de sólidos e fluidos, enquanto, na biologia, exploram-se os mecanismos celulares e moleculares que explicam processos de variação, seleção e evolução. Na administração, são examinadas as dinâmicas burocráticas e organizacionais das empresas, enquanto, na psicologia, as interações interpessoais e intrapessoais são analisadas.

Segundo Bresciani Filho (2008, p. 24), a complexidade de um sistema é definida pela característica de ser um conjunto de objetos interconectados e interdependentes. Essa interdependência é crucial para diferenciar um sistema simples de um complexo. Nos sistemas complexos, o comportamento do todo não pode ser completamente descrito apenas pelo comportamento das partes individuais. A identificação da complexidade de um sistema pode ser verificada observando-se a interdependência entre suas partes: se a remoção de uma parte altera o comportamento do todo, o sistema é considerado complexo.

Um conceito central no estudo de sistemas complexos é a emergência, a qual se refere a propriedades ou comportamentos que surgem em um sistema complexo, que não podem ser previstos somente a partir das partes individuais. Um exemplo clássico de emergência é a temperatura e a pressão de um gás, propriedades que resultam do comportamento coletivo das moléculas do gás e não podem ser determinadas apenas se examinando cada molécula, isoladamente (Bresciani Filho, 2008, p. 25).

Em outras palavras, o estudo de sistemas complexos é essencial para a compreensão de fenômenos, em várias disciplinas. A complexidade é caracterizada pela interdependência dos componentes e pelas propriedades emergentes do sistema. A modelagem desses sistemas requer tanto a identificação qualitativa quanto a quantificação de suas características, para uma descrição precisa e abrangente.

O Sistema Poético Primitivista de Manoel de Barros pode ser considerado um sistema complexo, devido à intrincada rede de elementos interconectados que o compõem. Essa interdependência significa que a remoção ou a alteração de qualquer um desses elementos afeta o sistema como um todo, uma característica típica dos sistemas complexos. Além disso, a poética de Manoel de Barros apresenta propriedades emergentes que não podem ser previstas somente pela análise dos componentes individuais. Por exemplo, a maneira como sua linguagem poética transforma e transcende as convenções racionais, criando uma nova perspectiva de realidade, é uma propriedade emergente.

A memória e a imaginação não apenas criam personagens e cenários, mas também são continuamente moldadas pela linguagem poética e pelas vivências retratadas, resultando em um ciclo de *feedback* constante, típico dos sistemas complexos. O tempo da infância e o espaço do Pantanal são utilizados tanto como contextos quanto como entidades vivas que interagem com os outros elementos do sistema, gerando novas significações e percepções poéticas, ao longo do tempo. Essa interação em múltiplas escalas temporais e espaciais acrescenta uma camada adicional de complexidade ao sistema.

Por fim, o Sistema Poético Primitivista envolve a análise dos componentes individuais e das relações e interações entre eles. Tal abordagem holística permite compreender como Manoel de Barros cria um universo poético que é, ao mesmo tempo, intrincado e coeso, no qual cada elemento contribui para a totalidade do sistema.

2.2 O que é o Sistema Poético Primitivista?

Antes de conceituar o Sistema Poético Primitivista, convém ressaltar que o primitivismo de Barros tem um sentido positivo, referindo-se à aproximação do humano à sua essência e à natureza. O primitivismo não será aqui compreendido no sentido antropológico, o qual se baseia na ideia de que as sociedades humanas evoluem de um estado “primitivo” para um estado mais “civilizado”; ora, essa ideia é tomada como um processo histórico linear, própria do colonialismo europeu, constituindo uma forma de justificar o colonialismo, considerando tais sociedades como “inferiores” ou “simples” – incluindo as culturas indígenas. Apesar dessa ideia, Morin (2018, p. 118) dissocia o conceito de primitivo como uma etapa superada pela racionalidade humana, afirmando que a verdadeira racionalidade respeita e reconhece a complexidade presente nas culturas tidas como “primitivas” ou “pré-lógicas”. Em contraste, a

falsa racionalidade despreza essas culturas, rotulando-as de infantis, no sentido pejorativo, sem perceber a profundidade de seus conhecimentos técnicos, naturais e mitológicos.

Nesse sentido, o primitivismo barriano aproxima-se mais do sentido filosófico de Vico – como veremos, ainda neste capítulo – pois trata do homem primigênio, das origens. Com efeito, o homem primitivo não é inferior, mas uma fase fundamental para o desenvolvimento da história humana; essa fase “primitiva”, para Vico, é rica em imaginação e significado poético.

Manoel de Barros revela uma profunda conexão com as raízes e os começos da existência humana. Ao afirmar que possui “um sentimento de aldeia e dos primórdios” e que “não caminha para o fim, mas para as origens”, o poeta expressa sua busca constante por uma simplicidade essencial. O “criançamento das palavras” sugere um retorno à inocência e à originalidade da linguagem, uma tentativa de revitalizar a comunicação poética com o frescor e a autenticidade da infância. O conceito de “Vanguarda Primitiva” reflete sua fascinação pelo primitivo, não como algo arcaico ou ultrapassado, todavia, como uma fonte de inovação e renovação poética. Essa fascinação o leva a explorar e valorizar as culturas indígenas, reconhecendo nelas uma sabedoria ancestral e uma conexão profunda com a natureza e com a essência humana, enriquecendo, assim, sua própria obra poética:

Tenho em mim um sentimento de aldeia e dos primórdios. Eu não caminho para o fim, eu caminho para as origens [...]. Procurei sempre chegar ao criançamento das palavras. O conceito de Vanguarda Primitiva há de ser virtude da minha fascinação pelo primitivo. Essa fascinação me levou a conhecer melhor os índios (Bosco; Trimarco; Diegues, 2008).¹

Tal afirmação reforça o rumo que seguimos com a tese, quanto à existência de um sistema subjacente, na obra de Barros. O poeta, embora não demonstre a percepção da presença de um sistema, uma vez que “[...] não são objetos de percepção ou de observação direta; são construtos conceituais”, como afirma o biólogo Ludwig von Bertalanffy, autor da *Teoria Geral dos Sistemas* (2013). O que Barros possui é a consciência de que todo o seu esforço poético está voltado para as origens, para sua fascinação pelo primitivismo. Também quanto ao tempo infantil está direcionado mais para a linguagem, ao “criançamento das palavras”, do que

¹ Entrevista com Manoel de Barros concedida a Bosco Martins, Claudia Trimarco e Douglas Diegues, publicada na revista *Caros Amigos*, n. 117, em 2008. Disponível em: <https://www.terapiadapalavra.com.br/uma-maravilhosa-entrevista-de-manoel-de-barros>. Acesso em: 19 jun. 2024.

propriamente a uma evocação nostálgica da infância. Retomaremos os temas da infância e da linguagem, de modo aprofundado, mais adiante.

O Sistema Poético Primitivista de Manoel de Barros não se limita a uma coleção de termos ou definições isoladas; ao contrário, ele constitui uma abordagem literária profundamente interconectada, em que cada elemento é parte de uma estrutura poética orgânica. Para compreender a complexidade desse sistema, é essencial explorar como esses componentes aparecem e se relacionam na poética de Barros, em vez de tratá-los como conceitos abstratos.

A **linguagem poética** de Barros, por exemplo, não é meramente descritiva ou analítica, mas uma força intuitiva que realiza uma "antropofagia poética", absorvendo outras linguagens e saberes para criar algo novo. Essa linguagem transgressora valoriza o erro, desestrutura a lógica formal e convida o leitor a experimentar o mundo por meio de uma imaginação irrestrita. Palavras são remodeladas para capturar a essência das coisas de maneiras inesperadas, privilegiando a simplicidade e a surpresa.

Memória e imaginação são as principais fontes criativas do sistema, que, em sua busca pelas origens poéticas do ser humano, recorre à experiência pessoal do poeta. Essa investigação se manifesta em seus personagens, nas lembranças da infância e na relação com o espaço natural do Pantanal, todos elementos profundamente entrelaçados.

Os **personagens**, por sua vez, são figuras marginalizadas e despossuídas, como crianças, lavadeiras, loucos, bêbados e prostitutas, seres à margem que se tornam centrais no universo poético de Barros. Tais personagens associam-se aos demais elementos do sistema de modo coerente, suas existências estabelecem-se a partir do onírico, do lúdico, somando-se e adequando-se ao sistema primitivo.

O **tempo da infância** é outra dimensão essencial, um estado de descobertas constantes e de uma percepção do mundo livre das limitações da racionalidade adulta. Por fim, o **espaço do Pantanal** vai além de ser um mero cenário: ele é uma entidade viva que dialoga com a poesia, um lugar de exuberância primordial que Barros transfigura em um espaço lírico de transformação e renovação, onde a natureza e o ser humano coexistem em harmonia poética.

Esses elementos, em conjunto, revelam a profundidade e a originalidade do Sistema Poético Primitivista, mostrando como Manoel de Barros constrói uma poética onde imaginação, memória, personagens e paisagem se fundem em um todo maior.

Com a identificação desses elementos que norteiam a poética barriana, podemos conceituar Sistema Poético Primitivista como uma abordagem teórica desenvolvida para compreender a poética de Manoel de Barros, a qual organiza sua obra em torno de um anseio pelas origens e uma busca pela essência primitiva da linguagem e da experiência estética. Esse sistema está baseado em vários pilares fundamentais.

Primeiramente, o conceito de primitivismo no Sistema Poético Primitivista é inspirado pela filosofia de Giambattista Vico. Segundo Vico, o primitivo não é inferior, mas uma fase rica em imaginação e significado poético. Ele sugere que a linguagem humana nasceu como linguagem poética, com o pensamento primitivo sendo dominado pela imaginação e pelos mitos. Esse entendimento percorre a obra de Barros, onde o primitivismo é uma procura pelas raízes e pela pureza da expressão poética.

Além disso, o Sistema Poético Primitivista é visto como um sistema complexo, influenciado pela Teoria Geral dos Sistemas de Bertalanffy. Nele, múltiplos elementos interagem de maneira interdependente, incluindo aspectos biológicos, psicológicos e linguísticos. Isso cria uma unidade organizada e dinâmica, a qual evolui internamente, refletindo a complexidade e a profundidade da poética de Barros.

A memória e a infância desempenham um papel crucial nesse sistema. A obra de Barros é fortemente influenciada por suas memórias de infância e pelo ambiente do Pantanal. Esses elementos atuam como chaves mnemônicas, conduzindo o poeta e os leitores a uma experiência estética que resgata sentimentos e imagens arcaicas e profundas. A infância, com seu olhar ingênuo e criativo, é uma fonte contínua de inspiração para o autor, permitindo-lhe acessar uma originalidade poética perdida na vida adulta.

Outro aspecto importante do Sistema Poético Primitivista é o animismo e a comunhão com a natureza. O poeta evoca um "quase animismo" (Barros, 2021, p. 23), sugerindo que a percepção primitiva de uma comunhão com todos os seres vivos ainda está presente na mente humana, embora frequentemente ignorada pelas exigências da civilização moderna. Esse estado anímico é acessado por intermédio da poesia, que possibilita ao poeta intuir e expressar uma conexão íntima com a natureza, vendo vida e significado em tudo ao seu redor.

O conceito de animismo, de um modo geral, “[...] explica as crenças dos povos primitivos através de uma personificação dos fenômenos naturais” (Japiassu; Marcondes, 2011). Freud (2012) vê o animismo como um sistema de pensamento, de modo que o mundo passa ser assimilado como uma unidade.

Em *Totem e Tabu*, Freud (2012) afirma que o pensamento do primitivo leva em conta apenas o que é construído por sua imaginação, ainda que haja discrepância entre a realidade e a coisa imaginada. “Na fase animista o homem atribui a si mesmo a onipotência” (p. 59); de outro modo, é o homem primitivo que produz a realidade. Tal afirmação está em acordo com a máxima de Vico segundo a qual o primitivo “[...] faz de si a regra do universo [...] faz de si mesmo um mundo inteiro” (Vico, p. 240).

Barros ao evocar “[...] o velho e quase animismo” (Barros, 2021, p. 23), sugere que o animismo ainda está presente na mente humana, de modo latente, porém ignorado e esquecido pelas exigências da civilização. Para o poeta, somente uma espécie de comunhão, experimentada por uma atitude de contemplação, pode intuir esse estado anímico de perceber-se parte de um todo. A palavra “quase” revela que o poeta tem consciência da intangibilidade da condição de “primitivo”, porque a experiência anímica não pode ser mais espontânea, visto que mesmo o poeta já conjuga elementos conceituais com a sensibilidade. Por isso, em entrevista, ao asseverar que a sua poesia é muito intuitiva, manifesta que “[...] queria que fosse mais primitiva”, além de confessar sua “[...] fascinação pelas línguas primitivas indígenas” (Barros, p. 140). Afirma também que, “apesar dos estudos” o poeta é “[...] um inocente que é ligado a essas coisas primitivas”. Percebe-se que, embora o poeta seja estudado, há um esforço de retornar a um estado originário.

A linguagem poética e a criatividade são centrais no sistema. Barros desenvolve uma linguagem poética singular que conjuga razão e imaginação, criando também um “animismo linguístico”. Ele dá alma às palavras, promovendo uma liberdade transgressora da imaginação, sem amarras culturais. Sua poética é vista como um exercício arqueológico, escavando camadas de memória e experiências esquecidas, para trazer à tona a essência da experiência poética.

Finalmente, a fascinação pelo primitivo é evidente, na obra de Barros. reconhecendo que, apesar de ser um poeta estudado, ele busca retornar a um estado originário de singeleza poética. Sua obra reflete um esforço consciente de conectar-se com essas raízes primitivas, vendo nelas uma fonte de autenticidade e profundidade poética.

Em resumo, o Sistema Poético Primitivista é um conceito concebido a partir da obra de Manoel de Barros, o qual organiza a sua poética em torno de uma busca pelas origens, fundindo memória, imaginação e criatividade, a fim de desenvolver uma linguagem singular centrada na infância, no ambiente natural do Pantanal e em personagens despossuídos. Inspirado por certos conceitos filosóficos, como os de Giambattista Vico, e teorias de sistemas complexos, o Sistema Poético Primitivista almeja resgatar uma poética primordial, sugerindo uma ligação íntima entre a linguagem poética e a essência humana, promovendo uma estética que une razão e imaginação. Esse sistema é complexo e aberto, permitindo a integração de conceitos filosóficos, psicológicos e culturais.

A seguir, com base nos conceitos filosóficos de Vico, analisamos os elementos do Sistema Poético Primitivista e seus entrelaçamentos dentro da poética de Manoel de Barros. No terceiro capítulo, exploraremos detalhadamente alguns elementos, como o espaço do Pantanal e os personagens, quando investigaremos o comportamento do Sistema Poético Primitivista, a partir do *Livro de pré-coisas*, uma obra que exemplifica as interações entre os componentes desse sistema.

2.3 Memória e imaginação

Possivelmente, o poema a seguir possua o mais célebre verso do poeta Manoel de Barros: “Arte não tem pensa: o olho vê, a lembrança revê e a imaginação transvê. É preciso transver o mundo”. Quando uma expressão, um ditado, uma fábula ou um mito ganha o gosto do senso comum e alcança áreas para além da Literatura, entendemos que estes sejam transmissores de uma significativa sabedoria. O verso citado é do *Livro sobre nada* (2016b) e pertence ao poema “As lições de R. Q.” A sigla são as iniciais de Rômulo Queiroga, “um pintor boliviano” – provavelmente fictício –; o poema expõe os conselhos dados por esse eu lírico Rômulo Quiroga:

Aprendi com Rômulo Quiroga (um pintor boliviano):
A expressão reta não sonha.
Não use o traço acostumado.
A força de um artista vem das suas derrotas.
Só a alma atormentada pode trazer para a voz um
formato de pássaro.
Arte não tem pensa:
O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
É preciso transver o mundo.

Isto seja:
 Deus deu a forma. Os artistas desformam.
 É preciso desformar o mundo:
 Tirar da natureza as naturalidades.
 Fazer cavalo verde, por exemplo.
 Fazer noiva camponesa voar – como em Chagall.
 Agora é só puxar o alarme do silêncio que eu saio por
 aí a desformar.
 Até já inventei mulher de 7 peitos para fazer vaginação
 comigo (Barros, 2016b, p. 41).

Não nos causa espanto que o poema vai de uma sabedoria poética a um chiste erótico: “Até já inventei mulher de 7 peitos para fazer vaginação comigo” (Barros, 2016b, p. 41). Vemos aqui que o poeta assinala a liberdade de uma imaginação sem amarras. No segundo capítulo, na análise do *Livro de pré-coisas*, elucidaremos mais esse recurso muito utilizado pelo poeta, que ora causa surpresa e espanto, ora graça e comicidade.

Seguindo a análise do poema, vê-se reivindicada a necessidade de se redescobrir uma realidade para além do olhar, o qual, desgastado, se torna indiferente às coisas e situações existenciais belas e surpreendentes, a exemplo do pintor Marc Chagal, que, ao passar por vários períodos da história da Arte, não perde seu discurso profundamente simbólico e onírico, ao recusar seguir os cânones estéticos impostos pelo figurativismo clássico, pois “a expressão reta não sonha”. Chagal, ao recusar-se a pintar o que vê, “desforma” a forma das coisas com a liberdade da reinvenção, com tonalidades fortes, inverte as cores das coisas e dos seres, confere aos humanos a habilidade dos pássaros. O esforço do artista para gestar o novo cria certa angústia diante de tentativas e erros para “transver o mundo”. Somente desse modo o artista poderá acrescentar algo novo à realidade, propor um novo olhar, para além do que a realidade se apresenta. Para ampliar a realidade, a arte da poesia, portanto, parafraseando o poeta, deve “ligar o alarme do silêncio e sair desenformando por aí” a linguagem.

Em “As lições de R. Q.”, inferimos que o poeta reivindica a superioridade da imaginação sobre a razão, ao dizer que “a arte não tem pensa”; as expressões artísticas vêm de uma outra faculdade mental, a imaginação, na qual as percepções humanas nela são reelaboradas “desformadas” e “tira da natureza as naturalidades”, para dilatar nossas percepções de conteúdo poético.

Embora a civilização tenha alcançado um inegável progresso, no campo tecnocientífico, devido a escolhas realizadas no princípio da modernidade (que conhecemos por paradigma

newtoniano-cartesiano), entendemos que os caminhos tomados pelo pensamento tecnocientífico tenham oferecido grandiosos benefícios para a humanidade, porém, em contrapartida, geraram enormes distopias. Hoje, colhemos em diversos âmbitos da experiência humana – nos aspectos políticos, econômicos, sociais e culturais – consequências nefastas causadas por esse paradigma, que se consolida numa espécie de barbárie. O poeta, ao intuir que “expressão reta não sonha” (formas e conceitos), assume, ao lado dos artistas, a missão de uma espécie de profeta. Concebemos aqui profetas como personagens que surgem na história com a missão de anúncio e denúncia. Nesse sentido, os artistas estão à frente de seu tempo, intuem os sinais da realidade, ainda ignorados pelo senso comum, e utilizam a mediação da arte, seja pictórica, seja escrita, para denunciar as mazelas do mundo. Não obstante, são aqueles que também anunciam mundos possíveis e novas mensagens na contramão da decadência instaurada. Os artistas propõem a “transvisão” do mundo pela arte, que tem sua origem na imaginação e não na razão.

O filósofo francês Paul Ricoeur (2014, p. 26-39) afirma que a noção que possuímos de memória e imaginação remonta aos primórdios da filosofia ocidental de herança grega, proveniente do conceito platônico, centrado no tema da *eikōn*, que trata da representação de uma coisa ausente, de modo que com essa compreensão, Ricoeur passa a tomar a noção de memória com a capacidade de preservar e reviver o passado, conectando-o ao presente. Ele a vê como um ato de rememoração que envolve tanto a retenção fiel de eventos quanto a interpretação subjetiva, mediada pela linguagem e pela narrativa. A memória, em sua visão, está sempre entre o lembrar e o esquecer, sendo fundamental na construção da identidade pessoal e coletiva.

Para Paul Ricoeur, a memória não é equivalente à imaginação, mas elas estão profundamente interligadas. A memória, para ele, refere-se à capacidade de reter e reviver o passado, enquanto a imaginação envolve a criação e a transformação de imagens e cenários, podendo projetar tanto o passado quanto o futuro. A memória depende da imaginação para recriar e dar forma aos eventos passados, nesse sentido, ajuda a "representar" o que foi vivido, mas também pode distorcer, preencher lacunas ou reconstruir a memória de maneira subjetiva. Assim, embora distintos, memória e imaginação se entrelaçam no processo de lembrar.

Para esse filósofo, há uma relevante distinção entre memória e recordação. Se a memória é um processo ativo que envolve a reconstrução do passado, a recordação, por sua vez, é o ato

consciente de rememorar, sempre sujeito a falhas e distorções, pois não se trata de uma simples reprodução do passado, mas de uma interpretação.

No Sistema Poético Primitivista de Manoel de Barros, o conceito de memória que mais dialoga com as ideias de Paul Ricoeur é o da memória como um processo ativo de reconstrução, influenciado pela subjetividade e pela imaginação. Para Barros, a memória não é uma simples reprodução do passado, mas um ato criativo e interpretativo, similar ao que Ricoeur descreve.

Barros transforma as experiências passadas e "descoisifica" as palavras e os objetos, reinventando a realidade com a liberdade de uma mente infantil, que reconstrói o mundo sem os limites impostos pela lógica convencional. Assim como Ricoeur, Barros entende a memória como algo fluido, distorcido e interpretativo, onde as lembranças são constantemente recriadas de forma poética, envolvendo um movimento entre o passado, o presente e o futuro.

Portanto, a ideia de memória interpretativa e temporal em Ricoeur, onde o passado é reconstruído e não apenas recordado, se alinha fortemente com a prática poética de Barros, que usa a memória como fonte de invenção e renovação.

Quanto à análise do conceito de imaginação e memória no pensamento moderno, Ricoeur tece críticas ao racionalismo cartesiano, por tomar o conceito de imaginação com grande suspeita, e reitera que esse mesmo comportamento ocorre também com diversos filósofos modernos.

Como a imaginação será um conceito problemático, no decorrer da história do pensamento, evitamos aqui uma investigação extensa, a qual passe pelo conceito atribuído por cada pensador, no decorrer da história. Optamos apenas por aprofundar o conceito de imaginação, no pensamento do filósofo francês René Descartes, por ele ser considerado um divisor de águas entre o pensamento medieval escolástico e o pensamento moderno. Aqui identificamos a dificuldade tida por Descartes em aceitar a imaginação, em seu sistema filosófico: de igual modo, outros filósofos oriundos do pensamento racionalista terão também uma difícil relação com esse conceito.

Para Descartes, todos os atributos humanos precisam ser considerados como forma de pensamento (*res cogitans*) ou como modo de extensão (*res extensa*). Ou se trata puramente de fenômenos físicos do corpo, como, por exemplo, os ruídos captados por fibras nervosas, enviados ao cérebro, ou se trata da mente (um espírito incorpóreo). No entanto, fenômenos

psicofísicos, como a visão, parecem para Descartes desobedecer à classificação de coisas puramente mentais ou puramente físicas (Cottingham, 1986). Logo, ao trabalhar com os dois polos, mente e corpo, Descartes admitirá que a experiência humana não pode ser tratada apenas dentro desses dois polos, pois há algo que nos escapa. Seriam as faculdades da sensação e da imaginação, para Descartes, uma espécie de faculdades “híbridas” entre corpo e mente; ao refletir sobre sua existência, escreve, na segunda meditação:

[...] então o que sou eu? Uma coisa que pensa. O que é isso? Uma coisa que duvida, compreende, afirma, nega, que tem vontade, que não tem vontade. [Esses até então são atos de inteligência e de vontade pertencentes à mente (*res cogitans*), no entanto em seguida surgem dois verbos inesperados] e também imagina e tem percepções sensoriais (Descartes, 2005, p. 47).

Descartes parece ficar reticente em unir os verbos “sentir” e “imaginar” aos outros modos de pensamento; assim, coloca-os à parte, por possuírem características especiais que se distinguem das outras. Contudo, será na sexta meditação que Descartes presta maior atenção à imaginação e à sensação, denominando-as “[...] faculdades de certas formas especiais de pensamento” (Descartes, 2005, p. 118). Esse termo “especial”, tanto para o sentido quanto para a imaginação, se dá pelo fato de essas faculdades exigirem atividade fisiológica, pois duvidar, compreender, afirmar, negar e desejar ocorrem frequentemente, sem nenhum estímulo fisiológico, isto é, não se configuram, na visão de Descartes, como atividade corpórea. O fato é que a imaginação não se assemelha ao intelecto puro e fica fora da faculdade do ato de pensar. Desse modo, Descartes irá conferir à imaginação uma qualidade inferior, concluindo que ela não pode ser um ato corpóreo nem mental. Será definida como algo de qualidade inerentemente confusa, indefinível e subjetiva.

Em correspondência de 21 de maio de 1643, entre Descartes e a princesa Elizabeth da Bohemia, com quem compartilhava seu pensamento, Descartes menciona não duas categorias (dualismo), mas três categorias – a extensão, o pensamento e a noção da união do corpo com espírito. É nessa terceira categoria “híbrida”, entre o pensamento e o corpo, que se encontram a imaginação e os sentidos (*apud* Cottingham, 1986).

Comentador de Descartes, John Cottingham sugere encontrar neste filósofo uma espécie de “trialismo”, para uma epistemologia que se pretende dualista, em essência. Todavia, entendemos também por que Descartes distancia a imaginação de seu projeto racionalista de ideias claras e distintas. Essa categoria “híbrida” que Descartes não assume, em seu sistema, por se apresentar de modo complexo, será acolhida pelos poetas e artistas.

Aqui encontramos um diapasão teórico que coloca o Sistema Poético Primitivista em fina sintonia com o pensamento do filósofo italiano Giambattista Vico. Para Vico, o conhecimento humano é primeiro despertado pela faculdade da imaginação, e as primeiras expressões desse pensamento primitivo não são conceituais, porém, são poéticas. Vico adverte sobre a atenção exacerbada dada pela modernidade a atividades puramente racionais, como a matemática e a lógica, conduzindo o homem a uma espécie de “barbárie”, levando-o à desumanização.

A seguir, apresentamos a síntese da epistemologia viquiana, com sua interpretação sobre a origem do pensamento e a defesa de um retorno ao primitivo poético, a fim de, numa linguagem barriana, “transver o mundo”.

Certos conceitos, como percepção, memória, razão e imaginação, são temas caros à epistemologia. Entre esses temas será a imaginação o conceito mais problemático, em sua definição e compreensão, e continuará sendo para muitos pensadores uma espécie de “pedra no sapato” para as epistemologias que seguem uma vertente mais cientificista. Na história do conhecimento, de forma quase unânime, a imaginação será relegada a um segundo grau de importância, ora vista com desconfiança por muitos filósofos, ora como um empecilho para os seus sistemas filosóficos. Será no pensamento do filósofo do século XVIII, Giambattista Vico, que encontramos uma crítica ao racionalismo cartesiano e a reivindicação de que a imaginação é uma faculdade preponderante para a obtenção de conhecimento.

2.4 A epistemologia de Vico

Se por um lado, a imaginação é considerada um atributo inferior para a epistemologia cartesiana, como uma espécie de anomalia para seu projeto dualista, em detrimento disso, na contramão do racionalismo, o filósofo italiano, contemporâneo de Descartes, Giambattista Vico (1668-1744), afirma que a imaginação não é uma faculdade secundária, mas o princípio mental de onde emerge o conhecimento humano e o desenvolvimento da história.

De acordo com Vico, o método racional de Descartes, o qual prioriza a verificação, a análise, a simplificação e a enumeração, seria um método mais voltado para as ciências naturais e não seria suficiente para o conhecimento das ciências humanas, porque, para estas, precisaria levar em conta a história, o direito, a política, a literatura e as artes. Descartes, ao dar mais

atenção ao método racional, põe de lado os conceitos de criatividade, memória e linguagem, aspectos característicos da mente.

Vico, por sua vez, ao priorizar a imaginação, propõe um horizonte mais amplo para o intelecto e reintegra a imaginação à razão, propõe uma noção menos reducionista da natureza humana. Ao reivindicar a faculdade da imaginação e da criatividade como atributos humanos, ele amplia os horizontes do conhecimento.

A base conceitual da epistemologia viquiana está na sua máxima *verum et factum convertuntur* (“conheço porque faço, faço porque conheço”). Para Vico, fazer é conhecer e vice-versa. Somente se pode conhecer aquilo que se faz. Ao homem não é possível o conhecimento da natureza em sua essência, pelo fato de não ser ele o seu criador. No entanto, o homem cria a história e, por isso, pode conhecê-la. Os vestígios históricos trazidos pela filologia (que entendemos por informação), somados à reflexão filosófica, poderão conduzir o homem ao conhecimento. Para Vico, o homem lança mão da imaginação e do engenho (criação) para criar modelos representativos do mundo e, assim, conceber a realidade.

Outro tema muito caro à epistemologia viquiana são os seus ciclos mentais, que se refletem na história e não têm origem na razão, mas na imaginação. Vico, portanto, dirige seu pensamento para o período pré-racional, pré-lógico, pré-histórico.

No decorrer desta brevíssima exposição sobre os ciclos mentais, utilizamos dois termos recorrentes nos escritos de Vico, o “homem primigênio”, que se refere aos primeiros homens (primitivos), e o termo “fantasia”, correspondente latino da palavra “imaginação”, de origem grega.

Acerca da origem do conhecimento, Vico concebe a existência de três ciclos mentais da humanidade: os sentidos, a imaginação e a razão. Em um primeiro momento, emergem os sentidos e a imaginação e, mais tardiamente, a razão. Os sentidos, a imaginação e a razão, todos inerentes às faculdades presentes no desenvolvimento linguístico humano, e Vico irá projetá-las como categorias que se manifestam dentro de um processo histórico, divididas por três grandes etapas definidas por Vico como as três idades: a idade dos deuses, dos heróis e dos homens.

Esses ciclos não são simples metáforas, contudo, obedecem a uma correlação necessária entre o processo de desenvolvimento da história, comum a todas as nações, juntamente com o

processo de desenvolvimento das ideias humanas que seguem uma mesma ordem (cf. Vico, 2005, p. 140), constituindo uma estrutura coesa entre pensamento, história, cultura e linguagem.

A idade dos deuses é a idade dos sentidos, ou a era da infância do homem. A mente humana atribui os efeitos da natureza aos deuses. Os homens dessa fase são homens robustos em força corporal (chamados por Vico de *gigantes*), que, dominados pelos sentidos e pelos instintos, expressavam suas violentas paixões. Segundo Vico, esses homens imaginavam o céu como um grande corpo e o chamavam Zeus, que lhes falava através de trovões. O nome Zeus deriva do som do raio, ao cair; é quando o homem primigênio apreende a primeira figura de linguagem, a onomatopaica. Partindo dessa experiência, observa-se como as forças naturais desenvolveram o entendimento, sentido, não racional, de que a natureza eram divindades terríveis e punitivas. A natureza do homem primitivo se reflete, por conseguinte, nas crenças religiosas. De acordo com Vico, seria então o sentimento religioso o primeiro passo rumo à civilização desses homens, que, temendo a ira dos deuses, abandonariam os costumes animalescos.

Na idade dos heróis, os homens ainda são dominados por essa visão fantástica do mundo, quando a fantasia predomina sobre o racional, pois, “[...] tanto mais robusta a fantasia mais débil o raciocínio” (Vico, 2005, p. 36). Dominados pela fantasia, os homens começam a organizar melhor a vida desenfreada do homem anterior, constituindo os primeiros grupos humanos, famílias e tribos – passam a cultivar a religião, sepultar os mortos e formar famílias. Dessas sociedades surgem as primeiras organizações, formadas para se proteger dos agressores nômades, manter a vida interna do grupo sob controle e preparar-se para os conflitos com as tribos rivais; assim, passam a elaborar o direito heroico, baseado na força, na indiscutível autoridade, por tratar-se da expressão e da vontade dos deuses. Nessa fase, as mentes primigênicas, embora fracas em racionalidade, eram robustas em imaginação, pois fingiam para si, de maneira tão sincera, que acreditavam ser a sua imaginação a verdade. Essa necessidade natural de imaginar será chamada por Vico de *caracteres poéticos*, recurso utilizado pelo homem primigênio para compreender a realidade, quando principia a atribuir a qualidade de um ser a outro, o que conhecemos nas figuras de linguagem como metáfora.

A idade dos homens, essa transição foi marcada por um processo longo e trabalhoso, como ressalta o próprio Vico: “Os costumes nativos, e o máximo da liberdade natural, não se mudaram de um golpe, mas por graus e ao longo de muito tempo” (Vico, 2005, p. 71). Nessa idade, havia constantes tensões internas e entre grupos sociais. Com o reconhecimento da

igualdade, estritamente ligada à ideia de uma razão comum entre eles, entra-se na idade dos homens. Nesse período, a razão encontra seu mais vasto campo de aplicação: só nela pôde nascer, então, a filosofia, uma metafísica não mais simplesmente sentida ou fantasiosa, porém, dada à reflexão de uma mente pura.

Desse movimento processual o homem parte de uma mente selvagem, imersa no caos de percepções desordenadas experimentadas pelos sentidos, para uma mente que vem a representar e reorganizar o mundo – tendo como instrumental os mitos e as fábulas, os únicos recursos cognitivos de que a mente nesse período dispõe – nascendo as primeiras sociedades civis e as culturas (cf. Vico, 2005, p.181), como afirma Vico: “O princípio do mundo humano está intimamente entrelaçado com o surgimento da cultura, do início da linguagem e das letras” (Vico, 2005, p. 37).

Frente às coisas incompreensíveis e desconhecidas, o homem faz de si mesmo a medida de todas as coisas, antropomorfiza o mundo, dando-lhe ações, atitudes e qualidades próprias de seres humanos. Esse processo de retroalimentação entre realidade e imaginação irá se manifestar através dos *caracteres poéticos*.

2.5 Os caracteres poéticos

A imaginação surge, para Vico, como componente concreto e primordial do conhecimento, criando todo um imaginário que irá se estruturar no horizonte dos *caracteres poéticos*, os quais são as representações, os mitos, os contos, as fábulas. Com esse impulso imaginativo que emerge da mente, a realidade passa a ser organizada como um cenário moldado pela imaginação. Os *caracteres poéticos* se tornam elementos necessários dos primigênios, aguçados pela imaginação, para compreensão do mundo e do surgimento da mentalidade humana. Desse modo, o homem começa a experimentar, moldar e compreender seu mundo, não como um espelho fiel da natureza, mas, ao contrário, o homem faz da natureza a imagem e a medida de si mesmo:

Os homens ignorantes das causas naturais que produzem as coisas, quando não as podem explicar nem sequer por coisas parecidas, dão às coisas a sua própria natureza (humana), como o povo, por exemplo, diz que o imã está enamorado do ferro. [...] a mente humana, devido a sua natureza indefinida, faz de si a regra do universo (Vico, 1971, p. 31).

No exemplo acima, vemos a analogia aplicada sobre a força magnética que atrai o imã para o ferro: é o efeito de um afeto humano, como o enamorar-se, o qual aproxima os seus pares. Com essa premissa, Vico exemplifica que, no ensejo de conhecer e nominar as coisas e os fenômenos, quando falta ao homem o conhecimento, cria-se, de forma engenhosa, um artifício linguístico, a fim de apreender o objeto ou o fenômeno que ainda nos escapa. Esse artifício será a metáfora, não como um recurso estilístico para a linguagem, todavia, como alguma coisa realmente sentida.

Em Manoel de Barros, encontramos traços bem característicos da relação do homem primigênio com a linguagem que passa ser sentida no corpo. Barros confere aos poetas essa capacidade de tocar esse mundo silencioso e primordial que dá origem à poesia sentida e incorporada no homem primitivo vichiano e no poeta barriano:

Nos poetas há uma fonte que se alimenta de escuros. Coisas se movendo ainda em larvas, antes de ser ideia ou pensamento. É nessa área do instinto que o poeta está. A coisa ainda particular, corporal, ainda não generalizada e nem mentada. Aquilo que mestre Aristóteles falou: “Todo conhecimento passa antes pelos sentidos”. O poeta é o primeiro a tocar nos ínfimos. Nas pré-coisas (Barros, 2010, p. 58 *apud* Müller, 2010).

Dessa forma, Barros (2010) afirma que o poeta intui, a partir desse escuro originário de “pré-coisas” a poesia viva, a qual já se move em estado larval, como um embrião que já possui vida, mas não tomou ainda uma forma definida, ou seja, o poeta alcança um *tropo* imaginário e sensitivo bem antes de trazer à luz da razão signos linguísticos que se aproximem da coisa sentida.

Barros salienta: “Não há de ser com a razão, mas com a inocência animal que se enfrenta um poema”. E acrescenta que “[...] a lascívia é vermelha, o desejo arde, o perfume excita” (Barros, 2010, p. 50 *apud* Müller, 2010). A relação de Barros com a palavra e a linguagem é sentida de maneira claramente erótica, na qual materializa nas palavras sua relação com a criação poética, como um envolvimento corporal erótico com as categorias incorpóreas da linguagem, uma relação entre significantes, que se atraem, rejeitam-se e fundem-se. E conclui que o “Poeta não é necessariamente um intelectual; mas é necessariamente um sensual” (Barros, p. 50 *apud* Müller, 2010).

Se o animismo é a compreensão de um mundo fantástico, no qual todos os seres são animados, possuidores de almas, se os primitivos experimentam assim a natureza, o poeta

Manoel de Barros pratica seu animismo linguístico com a alma das palavras que o afetam sensualmente.

Para Vico, muitas línguas atribuem características humanas a objetos inanimados, uma prática conhecida como antropomorfização. Ele observa que certas expressões, como "cabeça" para a parte superior de um objeto, "costas" para a parte traseira, "boca" para uma abertura e "dentes" para elementos como arados, ancinhos ou pentes, refletem essa tendência. A linguagem também personifica elementos da natureza, falando de "gargantas" ou "embocaduras" de rios ou montes, "colos" de terras, "braços" de rios, "corações" como centros de algo, "veios" de água ou minas e "vísceras" da terra. Vico exemplifica isso com expressões como "o céu ri", "o mar ri", "o vento assobia" e "a onda murmura" (Vico, 2005, p. 240).

Essas observações de Vico sustentam seu axioma de que “[...] o homem ignorante [que não possui o conhecimento] faz-se a regra do universo” (Vico, 2005, p. 240). Em outras palavras, os humanos projetam suas próprias experiências e emoções no mundo, ao seu redor, especialmente quando faltam conhecimento ou entendimento.

No campo das metáforas, por exemplo, quando alguém diz “meu sangue está fervendo”, para expressar raiva, hoje entendemos isso como uma figura de linguagem. No entanto, para o homem primitivo, a raiva era literalmente percebida como a sensação de sangue fervendo dentro de seu corpo. Analogamente, quando usamos termos como "dente de um arado" ou "boca de um rio", tratamos essas expressões como metáforas desgastadas, conceitos que simplesmente representam um objeto. Porém, para os nossos ancestrais, essas metáforas eram percepções reais: os arados realmente pareciam ter dentes, os rios semianimados possuíam bocas, a terra tinha entranhas e os ventos eram vistos como entidades furiosas. Toda a natureza se manifestava de maneira viva e ativa, para eles, imbuída de uma vitalidade que refletia sua compreensão intuitiva do mundo.

No poema “Didática da invenção”, de Manoel de Barros, o autor sublinha a potência da metáfora em capturar a essência das coisas, antes que conceitos rígidos as empobrecam. Barros descreve um rio que, para uma criança, parecia “um vidro mole” ou “uma cobra de vidro” que fazia uma curva atrás da casa. Essa imagem rica e fluida é rapidamente transformada pela intervenção de um adulto, que impõe a palavra "enseada" à cena. Com essa nova denominação, a vívida e lúdica metáfora se desfaz, perdendo sua magia para a precisão do termo.

O rio que fazia uma volta
atrás da nossa casa
era a imagem de um vidro mole...
Passou um homem e disse:
Essa volta que o rio faz
se chama enseada...
Não era mais a imagem de uma cobra de vidro
que fazia uma volta atrás da casa.
Era uma enseada.
Acho que o nome empobreceu a imagem.
(Barros, 2016d, p. 11).

Esse poema ecoa a observação de Vico sobre a antropomorfização e a força das metáforas nas línguas antigas. Assim como as crianças, que criam mundos imaginativos, onde um cabo de vassoura se transforma em cavalo e uma capa de plástico em um manto de herói, o homem primitivo via o mundo através de uma lente poética, conferindo vida e emoção a tudo ao seu redor. Barros sugere que, ao envelhecermos, tendemos a perder essa capacidade metafórica, sufocada pelos conceitos e definições racionais da vida adulta. Contudo, a poesia mantém viva essa sensibilidade, permitindo-nos revisitar esse frescor imaginativo que uma vez nos pertencia.

No poema, Manoel de Barros recupera a capacidade metafórica, de maneira poderosa, permitindo ao leitor vivenciar o mundo através de uma lente poética. Grácia-Rodrigues (2006, p. 218) sugere que “[...] o leitor recebe o discurso pela palavra que cria a imagem do objeto e, ensandecido pelo poético, [...] o recria. E o objeto apresenta-se como mimese e verossimilhança e se renova, numinoso, pelos olhos do poeta e pelo nune que o representa”. Nesse processo, a imagem ganha uma vida renovada, sendo simultaneamente familiar e surpreendente. A metáfora transforma o ordinário em algo extraordinário, ensejando que o leitor veja o mundo com um frescor de percepção, que é tanto antigo quanto eternamente novo. A poesia, assim, torna-se um portal para a imaginação, onde cada palavra é uma chave que desbloqueia a profunda ressonância das coisas simples e cotidianas, revelando-as como algo sagrado e misterioso.

Nesse poema, Manoel de Barros rememora sua percepção infantil do mundo, onde a imaginação dominava a realidade. Ele descreve o rio que passava atrás de sua casa com o repertório de uma criança: “vidro mole” e “cobra de vidro”. Essas imagens, ricas em criatividade, nomeavam o mundo de forma mágica e personalíssima. No entanto, quando um adulto lhe apresenta o conceito “puro” — a “enseada” —, Barros sente que a beleza e a vivacidade de suas imagens infantis foram diminuídas. Ele expressa um pesar profundo pela

forma como o conceito técnico “empobreceu a imagem”. Através dessa reflexão, Barros nos lembra que “[...] é pela imagem, pelo tropo metafórico, que o conceito que empobrece as coisas é suplantado poeticamente” (Grácia-Rodrigues, 2006, p. 218). As metáforas, por conseguinte, não apenas ornamentam o discurso, mas enriquecem a experiência humana, permitindo-nos transcender o mundano e acessar uma visão mais profunda e animada da realidade.

Ainda sobre o poema de Manoel de Barros, cabe observar um detalhe interessante que pode ter passado despercebido: nem mesmo o conceito de “enseada” é um nome tão “puro” assim. Essa palavra, que substitui a imaginação vívida do poeta infantil, se alinha perfeitamente com a compreensão viquiana das metáforas. Segundo Vico, as metáforas são inerentes à linguagem humana, e “enseada” é um exemplo claro disso. O termo sugere que a curva do rio se assemelha às curvas de um seio, carregando em si uma metáfora oculta. Assim, mesmo o conceito técnico denunciado pelo poema está impregnado de imagens poéticas.

Embora hoje essa visão fantástica do mundo seja um terreno fértil, principalmente para a sensibilidade dos poetas, é crucial destacar que a visão de mundo dos homens primigêneos — com seus mitos e fábulas — não se baseava nas premissas epistemológicas do racionalismo. Portanto, não deve ser reduzida a simples caprichos poéticos. Naquele estágio do desenvolvimento humano, essas percepções representavam uma forma genuína de compreender a realidade, um modo de conceber o cosmos. Embora não racional, a imaginação fornecia um conhecimento preliminar, o qual precedia e fundamentava a racionalidade.

Os “caracteres poéticos” de Vico formam a base de sua filosofia da imaginação, diferenciando-se dos conceitos e categorias do racionalismo, rigidamente estruturado por regras. Esse pensamento encontra ressonância perfeita no Sistema Poético Primitivista de Barros, que celebra a linguagem como um veículo de imaginação e redescoberta da essência das coisas. Em Barros, como em Vico, a imaginação não é uma mera ferramenta decorativa, mas a fundação sobre a qual construímos nossas primeiras visões do mundo.

2.6 A realidade “transvista”

Segundo Vico, a imaginação, que “[...] ora muda, ora compõe, ora separa a forma das coisas”, (cf. Vico, p. 624, 2005) necessita da realidade, para compor imagens que passam a formar todo um imaginário. Parece-nos impossível a imaginação sem a realidade. A imaginação

faz-se necessária para dar sentido à realidade, ao ser interpretada. Nessa perspectiva, há entre a imaginação e a realidade uma relação de interdependência. A imaginação compõe, elabora e reelabora o mundo circundante que se apresenta à percepção.

No pensamento vichiano, a imaginação é o impulso primordial que retira o homem de seu estado de ignorância e constitui uma espécie de base de lançamento na direção do conhecimento, passando a ser a faculdade por excelência, que o homem possui e sempre o conduzirá na direção da verdade – todavia, nunca uma verdade de maneira plena, apenas parcial e aproximada.

Entretanto, não será esse o projeto do pensamento racionalista. Entendemos que, ao invés de o racionalista adaptar-se à natureza humana, com suas idiossincrasias – de um ser que imagina, sonha, sente, intui –, irá optar por reduzir o humano ao seu sistema, numa espécie de amputação epistemológica. Será contra esse reducionismo prejudicial ao conhecimento que Vico irá se insurgir. Entendemos que o sistema barriano, através da obra que produz, também denuncia o reducionismo que ainda rege a civilização.

Conforme as premissas apresentadas no início deste capítulo, no ensejo de elucidar melhor o quanto a coerência de Barros se manifesta em suas obras, reproduzimos trechos de algumas entrevistas realizadas com ele. Sabemos que Barros era arredo a entrevistas pessoais e optava geralmente por responder textualmente as questões que lhe eram enviadas e, mediante as entrevistas por escrito, Barros exercia também o engenho poético. Em diversos momentos, deixa entrever suas predileções pelo primitivo

No trecho abaixo, extraído de uma entrevista realizada pelo jornal *O Estado de S. Paulo*, vemos como o poeta não trai a dinâmica de seu sistema. A certa altura da entrevista, talvez no intuito de criar um certo clima de competição entre Barros e Vinícius de Moraes, o jornalista pergunta a Barros: “As viagens marcaram sua poesia? Penso em um poeta como Vinícius de Moraes que, em cada cidade que viveu, parece ter sido um homem diferente”. Aqui, o jornalista, com certa astúcia, por talvez conhecer a obra do poeta, entende que Barros não abandona seu tema de investigação e parece deixar implícito na – nada ingênua – pergunta, uma crítica velada a Barros, por não mudar o horizonte temático de seus poemas, sugerindo que seus poemas sejam regionalistas e que viagens poderiam fazer bem ao poeta. Manoel de Barros responde:

Alguns anos da minha vida ambulei por lugares decadentes. Havia um certo fascínio em mim por cidades mortas, casas abandonadas, vestígios de civilizações. Um

fascínio por ruínas habitadas por sapos e borboletas. Eu gostava de ver alguma germinação da inércia sobre ervinhas doentes, paredes leprentas, coisas desprezadas. As fontes de minha poesia, estou certo, vêm de errâncias desurbanas. Agora, o caso do Vinícius é outro. Ele é um poeta inumerável. Ele vem das grandes paixões, das grandes complexidades, das perplexidades humanas. Ele era 300, ele era 350, como diria o nosso Mário de Andrade. Manoel de Barros só é um bugre perturbado. (Castello, 1996).

O jornalista Castello, ao sugerir a Barros que visitar novas paisagens pode ser benfazejo para a obra de um autor, age como se acusasse Barros de ser – parafraseando o compositor – poeta de uma paisagem só. Como se não bastasse, coloca o grande poeta Vinícius de Moraes como exemplo de poeta influenciado por viagens e lugares. Barros não perde, na entrevista, sua verve poética e também sua coerência com o seu Sistema Poético Primitivista, deixando a entender que poeta e poema se misturam. Barros sugere que o tema preferido de Vinícius não são lugares, mas a paisagem complexa da alma humana, principalmente a das paixões e afetos pelas inúmeras mulheres que o poeta Vinicius de Moraes amou. Quanto aos lugares, Barros fala de sua predileção por “lugares abandonados”, “lugares decadentes”, “cidades mortas, casas abandonadas, vestígios de civilizações”. Uma clara alusão a que suas investigações poéticas buscam o silêncio da paisagem intocada ou abandonadas de qualquer pretensão utilitarista.

Quanto ao modo que a natureza segue e se impõe sobre os resquícios esquecidos de civilização, “ruínas habitadas por sapos e borboletas”, diante da comparação com o poeta Vinícius, Barros diz preferir as pessoas e coisas pequenas e esquecidas, concluindo: “Manoel de Barros só é um bugre perturbado”, ao se referir a si mesmo na terceira pessoa do singular, reforçando seu desinteresse de ser comparado ao poeta Vinícius de Moraes. Ao se autoclassificar de “bugre perturbado”, declina de sua condição de poeta para colocar-se ao pé das coisas esquecidas e insignificantes.

Evidentemente, Barros realizou muitas viagens, as quais, ao contrário de marcarem a sua poesia, podemos dizer que é a sua poesia que marca os locais por onde viaja: sua imaginação subversiva afeta a paisagem e subverte a relevância de grandes cartões postais europeus. Longe de seu *habitat*, circunscreve em outros lugares o mesmo espaço selvagem do Pantanal e o mesmo tempo psicológico infantil. “Mas o que eu gostaria de dizer é que o chão do Pantanal, o meu chão, fui encontrar também em Nova York, Paris, na Itália etc.” (Barros, p. 61 *apud* Müller, 2010).

Em Nova York, vê a cidade, não a cidade real, mas a cidade vista pelas páginas do livro *Poeta en Nueva York*, de Garcia Lorca, porque ali fica impactado com o verso “una gota de

sangre de pato, barro las mutiplicaciones”, encanta-se com o fato de Garcia Lorca, diante dos arranha-céus da cidade, exaltar no verso o ínfimo detalhe de uma gota de sangue de pato no asfalto (cf. Barros, p. 61 *apud* Müller, 2010).

Em Paris, diante da torre Eiffel, Barros relata que, ao ver turistas subindo a grande torre “sem asas”, senta-se em um banco e volta sua atenção para uma mosca que pousa sobre o turbante de um homem indiano que cheira a remédio – “A mosca estava atracada quase no silêncio dele” – e para um besouro que entra na areia, “[...] como se entrasse numa casa de chá”. Barros afirma que tais contrastes causam-lhe certa epifania (cf. Barros, p. 55 *apud* Müller 2010). Ainda em Paris, na catedral de Notre Dame, diante dos grandiosos vitrais medievais, a razão de sua atenção recai sobre uma lesma: “Confesso que eu não era versado em lesma de catedral. Mas ali reparei que uma gosma da lesma se incorporava bem aos vitrais que resplandeciam de uma cor ordinária” (Barros, p. 62 *apud* Müller, 2010).

Em Portugal, na cidade de Lisboa, diante da imponente construção medieval do Mosteiro os Jerônimos, seu encanto pousa sobre a “[...] ervinha que crescia sobre as pedras da história [...] que fazia chão no ventre do mosteiro.” ((Barros, 2010, p. 62 *apud* Müller, 2010).

Barros pinta as sofisticadas paisagens europeias de Pantanal. A mosca, o homem de turbante, a lesma, a erva – as coisas pequenas e os seres insignificantes, as pessoas desfavorecidas – são habitantes do seu sistema e impregnam todas as paisagens. Sua atenção se volta para a condição dos mesmos personagens que deseja promover. É coerente com seu mundo simbólico e, mesmo em outros lugares, sente-se integrado, pois seu mundo primitivo não é externo, mas está dentro de si, esse ser primitivo. Conforme explicita, “[...] minha linguagem será sempre de comunhão. É dessa forma que em mim o Pantanal se expõe. Tenho em mim lastro de brejos e de pássaros que inevitavelmente aparecem na minha poesia” (Barros, p. 131 *apud* Müller, 2010).

Essa “linguagem de comunhão” exige um aproximar-se das coisas de modo gratuito e desinteressado. “Precisamos de aprender ignorância, nesse sentido de ver as coisas pela primeira vez: com o mesmo assombro das crianças e dos primitivos” (Barros, p. 96 *apud* Müller, 2010). As crianças e as pessoas simples não têm o olhar condicionado para o valor ou para a monumentalidade das coisas grandes, porém, estão voltadas para o encanto e para o espanto das coisas e seres também pequenos e complexos. A poesia de Barros parece reivindicar, a todo

tempo, um retorno a essa capacidade humanizadora de contemplar e de espantar-se com um mundo estranho e incrível: a perda dessa capacidade empobrece a alma humana.

A poesia de Manoel de Barros busca fugir das formas e estruturas sofisticadas da civilização, distanciando-se das criações humanas que exaltam a arte e a técnica. Enquanto arquitetos e pintores moldam suas obras a partir da imaginação, Barros volta seu olhar para o mundo natural em sua simplicidade primitiva, onde pedras, árvores e pequenos seres permanecem intocados pela intervenção humana. Nessa pureza, ele encontra um fascínio genuíno, alheio à transformação que a humanidade impõe sobre a natureza.

No coração dessa experiência poética é a essência do termo grego "teoria" (θεωρία), que significa o ato de observar e contemplar. Para Barros, a poesia é um convite a essa contemplação desinteressada, anterior a qualquer ideia de utilidade ou manipulação. Ele valoriza as coisas em seu estado mais arquetípico, desconsiderando seu valor prático ou cultural. Sua obra nos convida a uma apreciação despretensiosa da natureza, destacando o valor da observação sem propósito importante, onde o encanto reside no que é bruto e essencial.

Em seu Sistema Poético Primitivista, Manoel de Barros aplica o mesmo princípio, ao se voltar para as pessoas, exaltando determinadas figuras, como os andarilhos, os mendigos e os loucos. Ele não explicita se essa predileção reflete uma práxis de engajamento social com o objetivo de expor desigualdades e denunciar a indiferença da sociedade para com os marginalizados. Contudo, sua poesia não apenas se alinha com esses personagens, porém, ele se identifica com elas, posicionando-se como um bugre perturbado e invejando a liberdade do andarilho Bernardo. Em sua obra, o andarilho, o mendigo e o louco são vistos como seres humanos plenos, existindo além das categorias de "ter" ou "parecer".

Barros desafia a visão social que condiciona a humanidade de uma pessoa à posse de bens ou aparências, sugerindo que algumas pessoas são consideradas mais humanas que outras. Na visão poética de Barros, independentemente da condição existencial, seus personagens são manifestações autênticas de vida, resgatando uma perspectiva ontológica essencial: o ser, em sua essência, importa mais do que seus atributos ou qualidades superficiais. Ele nos lembra que a verdadeira humanidade reside na existência genuína de cada indivíduo, a despeito de sua posição social ou aparência.

Manoel de Barros, em sua poética, privilegia um retorno às coisas simples e essenciais, apontando para uma realização humana fundamentada na contemplação do que é básico e verdadeiro. Ao abordar personagens marginalizados, como os andarilhos, os mendigos e os loucos, ele não enfatiza o sofrimento ou a miséria de suas existências. Em vez disso, Barros os envolve em uma aura de heroísmo, apresentando-os como símbolos de uma vida realizada, mesmo na precariedade e instabilidade. Esses personagens vivem sem os artifícios da cultura e do conforto moderno, o que, de certa forma deixa entrever caminhos alternativos para a felicidade.

A felicidade, frequentemente vista com desconfiança, na contemporaneidade, é considerada um atributo intangível, é reinterpretada na poética de Barros. Ele promove uma “transvisão” do real, não como uma fuga da realidade, mas como uma imersão profunda na natureza e no cotidiano do Pantanal. O poeta nos convida a redescobrir a beleza e a poesia presentes na natureza, em sua forma mais pura e telúrica, sem recorrer a abstrações metafísicas. Para ele, a verdadeira felicidade se encontra nas coisas essenciais, como exemplificado no personagem Bernardo.

Bernardo, excluído das comodidades da civilização, é invejado pelo próprio poeta, o qual o transforma em seu *alter ego*, aspirando à simplicidade primitiva representada pelo personagem o qual se torna uma metáfora de realização poética, sugerindo que a felicidade pode ser encontrada na vida despojada, em harmonia com a natureza e longe das ilusões da modernidade.

Barros questiona a visão civilizatória de que a felicidade reside na posse de coisas, pessoas ou condições temporárias, como a juventude ou a saúde. Ele observa que, na transitoriedade da vida, nenhuma dessas condições pode proporcionar felicidade duradoura. A busca incessante por tais “felicidades” apenas amplifica a frustração humana. As coisas são efêmeras, as pessoas podem falhar ou nos decepcionar, e estados de bem-estar, como a juventude e a saúde, são inevitavelmente temporários. Apostar toda a nossa felicidade nessas coisas leva inevitavelmente à decepção e ao sofrimento.

A poética de Barros sugere que o caminho para uma felicidade possível está na aceitação da instabilidade existencial e histórica. A verdadeira felicidade, segundo Barros, emerge de uma “transvisão” – um modo de olhar a realidade que privilegia o presente. Bernardo exemplifica isso, vivendo no momento, no aqui e agora, e é essa presença plena que lhe permite ser feliz.

Barros nos lembra que apreciar a vida como uma série de momentos poéticos é uma habilidade rara, na contemporaneidade, pois exige tempo, dedicação e contemplação.

A partir dessa reflexão sobre a felicidade, Manoel de Barros nos convida a redescobrir o valor das coisas simples e do estar no presente, onde uma poesia se revela em cada detalhe do cotidiano, como na vida de Bernardo da Mata. Essa visão de mundo, essencial e despojada, também se reflete em sua abordagem da linguagem, que, assim como a vida simples, retorna à sua origem primitiva.

2.7 A Linguagem

A linguagem primitivista é concebida como um retorno à origem. Manoel de Barros se expressa através de diversos personagens que compartilham características semelhantes. Ele submete a linguagem a concessões, "errando na gramática para acertar na poesia", aproximando-se de uma linguagem verossímil à mente infantil. Essa mente não teme brincar com o sentido das palavras, nas quais tudo ainda são pré-coisas, sem nomes definidos ou significados únicos.

A mente primigênia é livre para experimentar e errar com as palavras. A mente infantil pode "descoisificar" as coisas, libertando-as das prisões dos significados fixos, encontrando-as em um estado primevo. O poeta é o primeiro a fazer essa experiência, seguido pelo leitor, que experimenta o frescor das palavras provenientes de um lugar inacessível para muitos, exceto para poetas, loucos, marginalizados e despossuídos, como Bernardo.

O mundo de pré-coisas considera a natureza nossa origem, um mundo antes de nos tornarmos seres de cultura (no sentido vichiano). Esse mundo aponta também para a origem do pensamento humano, e o caminho mais curto para chegar até ele é o tempo da infância e o espaço do Pantanal. O poeta entrega à poesia sua própria origem, seu espaço e seu tempo, os primórdios linguísticos "descoisificados" da infância.

A imaginação transgride a memória e a reinventa. O tempo e o espaço são invadidos, como o Rio Taquari invade e restaura o Pantanal nas cheias, trazendo renovação. O poema invade as memórias inventadas, reinventando-as com a ousadia e a liberdade das crianças. À semelhança do Pantanal, a linguagem, após passar pelo caos e conflitos semânticos e sintáticos,

com a ação conjunta da memória, da imaginação e da criatividade, deixa emergir uma linguagem estranha e surpreendente.

Manoel de Barros dedicou sua obra a explorar a linguagem como uma força criativa e transformadora. Ele se afastou de rótulos simplistas como poeta ecológico ou cronista da natureza, colocando a palavra no coração de sua poesia. Para Barros, a verdadeira arte não reside na mera representação da paisagem ou na preservação de costumes, mas na invenção e no encantamento proporcionados pela linguagem. A seguir, examinamos suas reflexões sobre como a linguagem é o cerne de sua expressão poética.

O autor é frequentemente mal-interpretado como um poeta ecológico ou um autor engajado em questões políticas, especialmente em relação ao bioma do Pantanal. Esse equívoco é reforçado pela forte presença da natureza, em sua obra, levando muitos a acreditarem que sua poesia é uma espécie de ativismo ambiental ou uma crônica das belezas e problemas naturais. Todavia, Barros combate energicamente essa interpretação, em diversas entrevistas e escritos, destacando a primazia da linguagem em sua arte. Em suas próprias palavras, Barros esclarece seu verdadeiro propósito poético conforme mostrado no documentário *Só dez por cento é mentira*:

Eu sou um poeta da palavra e pouca gente entende isso. Que eu não sou poeta de paisagem, não sou poeta ecológico, não quero fazer folclore, não quero expressar costumes, não sou historiador. Eu sou poeta, poeta é um ser que inventa, eu invento o meu Pantanal. [...] A poesia não é um fenômeno de paisagem, a poesia é um fenômeno de linguagem [...]. Eu não quero dar informação, eu quero dar encantamento (Barros *apud* CÉSAR, 2018).

Barros insiste que sua obra transcende a simples descrição da natureza ou qualquer mensagem ambientalista explícita. Para ele, a poesia é essencialmente um ato de criação linguística, onde a palavra é o protagonista e o meio pelo qual a realidade se transforma em algo mágico e encantador. Seu intento é criar uma experiência estética que vai além da mera observação do mundo ao seu redor. Em outra ocasião, Barros reforça sua posição contra a rotulação de seu trabalho como folclórico ou regionalista: "A expressão poeta pantaneiro parece que me quer folclórico. Parece que não contempla meu esforço linguístico. A expressão me deixa circunstanciado. Não tenho em mente trazer contribuição para o acervo folclórico do Pantanal. Meu negócio é com a palavra" (Barros, p. 76 *apud* Müller, 2010).

Essas declarações são essenciais para se entender a profundidade e a intenção da poesia de Manoel de Barros. Ele se distancia de qualquer categorização que o limite a um poeta da paisagem ou a um defensor ecológico. Em vez disso, sua obra celebra a palavra e a capacidade poética de reinventar o mundo. Barros nos convida a ver além do aparente, a explorar a linguagem como um meio de encantamento e descoberta, onde o verdadeiro Pantanal é aquele criado pela imaginação e pela força poética de suas palavras. Se a poesia é, de fato, um “fenômeno de linguagem”, como defende Manoel de Barros, então seu primitivismo poético está longe de ser um simples elogio ao irracionalismo. Interpretar sua obra dessa maneira seria equivocado, já que a poesia depende intrinsecamente da linguagem, que é uma expressão da razão. Como observou Vico, a imaginação é o berço da racionalidade, e a linguagem poética está na origem do pensamento racional. Apesar de valorizar a imaginação, Vico também reconhece a racionalidade como um aspecto essencial e inerente à natureza humana.

Na filosofia escolástica, à qual Vico se opôs, prevalecia a ideia de que a filosofia era subserviente à teologia — "*Philosophia ancilla theologiae*" (a filosofia é serva da teologia). Essa visão, a qual atribuía uma suposta superioridade à teologia, valorizava os grandes filósofos, como Platão, Aristóteles, Santo Agostinho e São Tomás de Aquino, mas sempre sob o escrutínio da autoridade eclesiástica. Em contraste, Manoel de Barros frequentemente enfatiza que sua relação é com a linguagem e a palavra. Parafraseando a máxima escolástica, podemos afirmar que, no primitivismo de Barros, a razão é serva da imaginação.

Barros é um artesão da linguagem, um pensador que se dedica ao meticuloso trabalho de procurar a palavra exata. Ele desloca e ressignifica palavras, para criar novos sentidos, fechando as portas do entendimento conceitual e abrindo amplamente as janelas da imaginação. Ele próprio admite não saber o que é inspiração, distanciando-se da ideia de uma criação fácil e intuitiva: “Literatura porrista me lembra literatura de inspiração, coisa que me parece um rio urinário. O porre me deixa burro e com inclinações ao preciosismo. De porre me acho brilhante. E isso é perigoso” (Barros, p. 113 *apud* Müller, 2010). Conforme o poeta, a poesia é trabalho árduo, uma luta contínua com as peripécias linguísticas. Esse paradoxo é similar ao encontrado em Fernando Pessoa, que usa a linguagem e o pensamento para expressar que a própria linguagem e o pensamento podem ser desnecessários: “Pensar é estar doente dos olhos” e “Amar é a eterna inocência, e a única inocência não pensar” (Pessoa, 2018, p. 31).

Assim como Alberto Caeiro, um dos heterônimos de Pessoa, reflete sobre um estado de desapego reflexivo em direção às sensações, Barros apresenta seu *alter ego*, Bernardo. Porém,

ao contrário de Caeiro, o qual teoriza, Bernardo não possui um pensamento analítico. Ele sente, cria, brinca e experimenta. Vico (2005) salienta que, “[...] quanto mais forte a imaginação, mais fraca a razão”, e é nesse sentido que Barros opera.

Embora Fernando Pessoa seja um poeta cerebral, utilizando a linguagem para expressar sensações decorrentes de suas percepções, Manoel de Barros avança nessa relação com a palavra. Enquanto Pessoa busca capturar as nuances da percepção, Barros provoca uma verdadeira revolução na linguagem, buscando não apenas falar sobre sensações, mas gerar essas sensações no próprio corpo do leitor. Seus poemas não se restringem à inteligibilidade racional; eles criam uma nova forma de expressão que transcende a comunicação convencional e se transforma em uma experiência sensorial e visceral, como vimos em sua afirmação de que “[...] poesia não é para compreender, mas para incorporar” (Barros, 2016a, p. 20).

Esse movimento de transcendência também se reflete na maneira como Barros construiu seu repertório poético. Embora suas imagens possam sugerir uma percepção direta da natureza e das coisas, na realidade, seu invento poético emerge do imaginário. Ele faz memória de seus filhos pequenos, de lugares pelos quais passaram, de personagens do passado, citando livros, filmes, artistas, pinturas e músicas. A criação poética, portanto, não é apenas fruto da observação externa, mas de uma elaboração interna, profundamente ligada à sua vivência e à riqueza de suas referências culturais.

A linguagem escrita tem sua origem nos desenhos mentais do imaginário, como assegura Bosi (1977, p. 7): “Formada, a imagem busca aprisionar a alteridade estranha das coisas e dos homens. O desenho mental já é um modo incipiente de apreender o mundo. O desenho inscrito o faz com o instrumento da mão [...]”. O lugar da poesia de Manoel de Barros transcende o tempo linear, não se fixando no passado nem se restringindo à contemplação do presente. Sua poesia habita um espaço descontínuo e atemporal, onde a imaginação e a memória se entrelaçam. É através da interação dessas duas faculdades que o gênio poético manipula a linguagem, procurando criar efeitos que causem encanto e maravilhamento. Barros se empenha em capturar, na precariedade das palavras, a experiência poética perdida, aspirando a reconciliar o homem com a natureza.

Esse exercício de artesanaria semântica — de tecer com as melhores palavras versos que elevem a poesia a um estado de deleite — reflete a ambição de Barros. Seu trabalho visa a restaurar a conexão original entre o homem e a natureza, que se fragmentou com o tempo. Ao

desenhar com as palavras, o poeta experimenta o espanto e reconhece a beleza do poema, quando ele evoca um estado poético: “Com pedaços de mim eu monto um ser atônito” (Barros, 2016b, p. 21).

O talento de Barros reside na sua habilidade de subverter a linguagem, recusando a “palavra engavetada”, aquela que não pode mudar de lugar (Barros, 2018, p. 14).

Em seus versos, Barros provoca no leitor, que possui uma subjetividade rica em imaginação, o espanto e o encantamento. Como observa Octavio Paz, “[...] cada leitor procura algo no poema. E não é insólito que o encontre: já o trazia dentro de si” (Paz, 1982, p. 29).

Assim, o autor não apenas escreve poesia; ele cria uma experiência estética que ressoa profundamente dentro de cada leitor, despertando aquilo que já habitava em seu interior. Sua obra não almeja apenas ser compreendida, mas sentida, oferecendo um retorno ao estado primordial de unidade com a natureza, por intermédio da força transformadora da linguagem.

É evidente que podemos encontrar em muitos poetas o anseio pelas origens, uma idade da humanidade similar ao da infância, quando a faculdade intuitiva não é negligenciada, oferecendo à humanidade uma experiência existencial integradora do indivíduo com seu entorno. Encontramos no poeta Manoel de Barros o protótipo desse anseio, uma vez que ele deixa tão claro nos versos de seus poemas o desejo de retorno, admitindo ser a imaginação a “transvisão” da realidade – e é na concretude da linguagem que possibilita, primeiro para si, depois para seus leitores, um convite às origens intuitivas, despertadas pelo espanto, pela surpresa da linguagem, ao oferecer uma roupagem semântica nova para palavras gastas. Ele propõe, na contramão da lógica, uma distorção do real, de modo que o real se apresente como novidade ao olhar, a exemplo do olhar curioso e instigante de uma criança ávida por desbravar um mundo no qual tudo é novo, tudo se mostra de modo fabuloso e extraordinário.

A utilização das metáforas, no sistema barriano, não lança mão do privilégio de desperdiçar essas figuras, a partir da imaginação de um erudito, um intelectual portador de palavras e expressões que se tornam poéticas, com seu grandioso repertório linguístico adquirido pela cultura dos livros, das músicas e viagens. Trata-se, ao contrário da escassez. A metáfora nasce na criança e na mente primigênia como recurso, para uma escassez linguística de nomear o mundo, mormente, como vimos em Vico, em que o homem primitivo atribui partes de si mesmo às coisas.

Manoel de Barros, apesar de seu vasto repertório cultural, opta por não transferir para sua lírica um vocabulário extenso e sofisticado. Seu esforço em adentrar a mente primitiva o leva a explorar o possível dentro de sua experiência existencial, especialmente através da infância. Ele não se esforça para olhar o mundo como uma criança, mas configura uma visão do mundo incorporada por uma criança, conforme ele próprio revela: “Eu escrevo com o corpo, poesia não é para compreender, mas para incorporar. Entender é parede: procure ser uma árvore” (Barros, 2016a, p. 20).

Para Barros, entender um poema de maneira conceitual é como apreendê-lo em um conjunto de conceitos frios e estáticos, como uma parede. Sentir um poema com o corpo, por outro lado, é experimentar sua complexidade orgânica e viva, como uma árvore.

Os desenhos com que Barros ilustra o livro *O guardador de águas* (2017, p. 22-27) são reveladores dessa estética primitiva e puramente rudimentar. Embora Barros tenha vasto conhecimento sobre artistas renomados, como Rafael, Paul Klee, Chagall e Van Gogh, ele opta por traços simples e vacilantes, lembrando garatujas infantis. Essa escolha não é casual; ela reforça sua poética de retorno ao essencial e ao primitivo, em sintonia com sua visão de uma arte não sofisticada, mas pura e espontânea.

Apesar da familiaridade com esses grandes mestres, cujas obras são marcadas por técnica refinada ou inovação estilística, Barros voluntariamente se exclui da complexidade formal. Seus desenhos parecem esboçados sem pretensão de perfeição, como se fossem traçados pela mão esquerda — ele, que era destro —, o que sugere um desejo de recriar a espontaneidade da infância. O resultado são traços rudimentares que ecoam a simplicidade das primeiras tentativas de uma criança em alfabetização, ou ainda as expressões simbólicas das pinturas rupestres do Nordeste brasileiro. Dessa forma, Barros reafirma sua busca por uma linguagem primitiva, tanto em palavras quanto em imagens, reafirmando sua concepção de que a arte verdadeira não está na técnica, mas na capacidade de despertar o essencial.

Dessa forma, Barros persegue, em muitos de seus poemas, uma linguagem concreta, no sentido empregado por Piaget, evitando deixar demasiados resquícios de sua bagagem cultural. Ele busca uma expressão mais autêntica e visceral, focada na experiência sensorial e emocional.

A união desses conceitos destaca a singularidade de sua abordagem. Ao escrever com o corpo e adotar uma perspectiva primitivista, ele nos convida a uma experiência poética que transcende o entendimento racional e abraça a vivência sensorial. Sua obra, portanto, não é apenas um exercício intelectual, mas uma imersão na essência da poesia, onde a simplicidade das palavras e a ingenuidade dos desenhos infantis se tornam veículos de encantamento e reflexão. Essa fusão entre linguagem e corpo, entre a simplicidade da infância e a profundidade da experiência humana, reflete o desejo de Barros de nos reconectar com uma visão mais genuína e intuitiva do mundo.

2.8 A infância

O poeta, ao remeter-se ao estado psicológico da infância, retrata-a como um momento de descobertas e aprendizagens, na qual a imaginação infantil é livre e o mundo ainda é uma fonte inesgotável de estranhamentos, de encantos, onde o espanto e a confabulação estão latentes.

A evocação da infância, em Manoel de Barros, não se manifesta de modo ressentido, como uma espécie de carência ou uma perda irreparável, a exemplo do poema de Pessoa (2018, p. 367): “[...] eu era feliz e ninguém estava morto [...] a raiva de não ter trazido o passado roubado na algibeira!” Ao contrário, a infância acessada pelas memórias do poeta se configura de maneira prazerosa e bem-humorada.

Com o exercício da imaginação e com a materialidade das palavras, Barros investiga algo mais profundo que apenas a atmosfera de uma infância feliz ou a memória nostálgica de uma infância aprisionada no passado, a exemplo do poema de Pessoa. Ademais, “[...] o sentido do objeto na participação poética também não é determinado pelo passado. [...] Na operação poética o sentido dos objetos de memória é determinado pela invasão *atual* do sujeito” e, portanto, “a poesia *nunca* é o lamento do passado. [...] no objeto lamentado, o passado tem menos interesse do que, em si mesma, a expressão do lamento” (Bataille, 2015, p. 35). O tema da infância, em Manoel de Barros, é tomado mais como um dispositivo que vai ao encontro de uma faculdade mais profunda no espírito humano, a intuição. Trata-se, outrossim, de um estado poético presente no brincar infantil, que ao adulto só é possível acessar pela fantasia, como afirma Freud:

Ao crescer, as pessoas param de brincar e parecem renunciar ao prazer que obtinham do brincar. Contudo, quem compreende a mente humana sabe que nada é tão difícil para o homem quanto abdicar de um prazer que já experimentou. Na realidade, nunca renunciamos a nada; apenas trocamos uma coisa por outra. O que parece ser uma renúncia é, na verdade, a formação de um substituto ou sub-rogado. Da mesma forma, a criança em crescimento, quando para de brincar, só abdica do elo com os objetos reais; em vez de brincar, ela agora fantasia (Freud, 1996, p. 80).

Freud sugere que, à medida que crescemos, substituímos o ato de brincar por outras formas de prazer. Embora pareça que abandonemos o brincar, na verdade, apenas trocamos a brincadeira com objetos reais por fantasias. A ideia é que nunca renunciamos completamente a um prazer, mas sim, encontramos outras maneiras de satisfazê-lo. Inferimos que o retorno à infância, na obra de Manoel de Barros, seja uma metáfora para esse recurso da fantasia (imaginação) aludido por Freud, onde, por meio da criação, a poesia viceja.

Como um artesão da palavra, Barros engendra um itinerário de retorno a esse princípio olvidado pela civilização, a qual, ao distanciar-se da natureza, ampliou o hiato de insensibilidade entre razão e intuição, entre cultura e natureza. Sustentamos, portanto, que, em sua poética, o tema da infância não é um fim em si mesmo, assemelhando-se mais a um recurso, um meio para alcançar a intuição poética.

O homem moderno se encontra em meio a regras, costumes, hábitos, crenças, objetividade e racionalidade (estado de cultura), de sorte que a intuição parece tornar-se mais rarefeita, devido aos desdobramentos da cultura, conforme vemos ainda em Pessoa: “[...] triste de nós que trazemos a alma vestida!” (2018, p. 60). Em face de uma vida revestida dos excessos da civilização, Barros deseja ser como os andarilhos, homens desprendidos da terra, espontâneos e livres. A faculdade poético-intuitiva almejada por Barros exige um retorno às origens do pensamento humano, onde a imaginação e a intuição são ainda predominantes. Nela, a infância se apresenta mais como um meio e não como um fim, consistindo em uma figuração para significar um retorno às origens intuitivas humanas, ofuscada pela racionalidade – que teve seu agravamento na modernidade. O anseio de Barros não parece se voltar às reminiscências da infância, mas esta surge mais como um itinerário de retorno a essa faculdade intuitiva originária que constitui o humano. A imaginação é a via de condução para essa experiência, ao passo que o veículo, mesmo que precário, para esse percurso é a linguagem.

Barros, na maioria de seus poemas, não revisita a infância como nostalgia, não se esforça para escrever obras infantis que agradem às crianças ou tenha se tornado um garoto-propaganda

de material didático ou de fomento à literatura infantil. É fato que os vislumbres da escrita de Barros encantam as crianças, uma vez que sua escrita compartilha do mesmo espanto infantil. As crianças se identificam com os poemas que brincam com as palavras. Todavia, entendemos que não é o principal motivo de habitar a infância, em grande parte de seus poemas.

Defendemos que se trata de uma ambição literária mais profunda: trata-se da idade da imaginação, da fabulação, da peculiaridade linguística ainda não decantada pelas regras gramaticais na criança. O grande interesse na infância parece ser a linguagem, a liberdade linguística das crianças, que não raras vezes, concebem formações lexicais de rara beleza poética e profundidade filosófica. Barros, ao evocar a infância, parece interessar-se mais pela arqueologia da linguagem poética contida na fase infantil.

Vale aqui destacar a teoria de Jean Piaget (1970), quanto aos quatro estágios do desenvolvimento da criança. No tocante à linguagem e à imaginação, são correspondentes o estágio simbólico, que vai dos dois aos sete anos, e o estágio operatório simbólico, dos sete aos doze anos.

Na fase simbólica, a criança começa a dominar a linguagem e os símbolos de comunicação; já consegue classificar elementos, fazer representações e desenvolve a imaginação. Ainda mistura com facilidade a realidade com a fantasia e não é capaz de nexos causais, assim, por exemplo, ao deixar um balão escapulir, diz que o balão fugiu de suas mãos e não que o deixou escapulir.

No estágio operatório simbólico, a criança desenvolve uma noção mais clara do que é certo e errado, conseguindo não apenas distinguir regras morais, mas também colocar-se no lugar do outro. Isso permite que ela aprimore o raciocínio lógico, sendo capaz de ser alfabetizado e realizar operações matemáticas, embora ainda dependa de objetos concretos para consolidar essas habilidades. Nesse sentido, o aprendizado passa a ser mais estruturado, mas ainda fortemente enraizado na experiência sensível e concreta.

A relação entre a infância e o retorno ao estado de natureza, em Manoel de Barros, pode ser vista como central para sua poética. Barros parece intuir, ou talvez já saiba, que é na infância que reside uma chave para resolver o aparente paradoxo de sua busca por um "ser primigênio". As memórias da infância, transmitidas de uma ingenuidade e de um olhar desprovido das amarras da lógica adulta, são o portal que Barros abre em sua poesia para reconectar-se com

esse estado original. Através dessas lembranças, ele resgata o encantamento com o mundo, trazendo à tona a capacidade de olhar o cotidiano de forma lúdica e transgressora, próxima de uma forma de sabedoria ancestral que se perdeu com o passar do tempo.

Partindo-se da memória infantil, ao menos na fase simbólica, retêm-se memórias que podem ser verbalizadas na precariedade das palavras sempre aquém da experiência, do vivido, do sentido. Por que a infância? Porque é o elo do homem de cultura com o homem de natureza, que se perdeu nos labirintos do tempo. No aprendizado de ser criança, ou seja, imaginar, fabular, recuperam-se os caminhos das percepções perdidas desde a infância, expressas na linguagem: “Eu queria avançar para o começo. Chegar ao ‘criançamento’ das palavras. Lá onde elas ainda urinam na perna” (Barros, 2016b, p.26,).

As crianças, imersas em seu mundo de fantasia, não têm uma compreensão clara do tempo da finitude. Elas vivem num estado no qual o tempo não parece ter relevância. Esse "não Pantanal" da infância é um espaço de constante novidade, onde cada experiência é vivida com frescor, sem as marcas do passar do tempo. Logo, Barros, ao abordar temas metafísicos como tempo e a morte, o faz de maneira leve e bem-humorada, raramente de modo grave e trágico. Para as crianças, o conceito de tempo é uma abstração distante, porque elas vivem um presente perpétuo, quando cada momento é único e intocado. Essa vivência intensa do presente permite explorar o mundo com uma despreensão e uma liberdade que os adultos muitas vezes perdem. Na infância, as horas não importam; importa apenas o agora, repleto de possibilidades.

Enquanto as crianças vivenciam o mundo com uma espontaneidade genuína, imersas no presente e alheias ao peso do tempo cronológico, os adultos tendem a idealizar suas experiências, como o primeiro emprego, o casamento ou novos projetos, projetando expectativas muitas vezes distantes da realidade. Essas vivências iniciais, tanto na infância quanto na vida adulta, trazem uma sensação de novidade, revelação à pureza de uma nascente de rio ainda não turvada pelos desafios e frustrações da vida. No entanto, enquanto as crianças experimentam esse novo de forma plena e descomprometida, os adultos, ao se depararem com a discrepância entre suas idealizações e a realidade, frequentemente enfrentam desilusões. Barros, ao valorizar a infância em sua poética, parece buscar esse estado primordial, onde o ser primigênio ainda não foi contaminado pelas expectativas e desilusões típicas da vida adulta. Nesse sentido, a chave para abrir o portal para esse ser ancestral em sua poesia está nas memórias da infância, um tempo onde o lúdico, o novo e o imaginário coexistem.

2.9 Um sistema aberto

As propriedades de uma lírica primitiva já se encontram de forma embrionária desde os primeiros escritos de Barros; a partir dessas propriedades latentes, como o espaço primitivo, o tempo da infância e personagens com características primitivas, houve uma melhor sedimentação do seu sistema. Assim, pouco se acrescentou à sua poética quanto a mudanças de estilo ou adesão a novos manifestos literários em voga. A propósito do surgimento de uma Vanguarda Primitiva, é possível afirmar:

A vanguarda primitiva é uma criação coletiva do poeta Manoel de Barros, do jornalista Bosco Martins e do poeta do portunhol selvagem, Douglas Diegues. Surgiu inspirada em uma conversa literária que quer transformar o grau de conhecimento a todos em índice de desenvolvimento humano, através da fascinação pelo primitivo. Não curalesca e nem esotérica, a vanguarda primitiva já rendeu algumas obras em seu caminho para as origens (Barros, 2016b).

A Vanguarda Primitiva, idealizada por Manoel de Barros, Bosco Martins e Douglas Diegues, pouco acrescentou ao sistema poético já estabelecido do poeta. Esse sistema, centrado na infância, na natureza e na simplicidade da vida, estava já solidamente constituído antes do surgimento do movimento. A profundidade com que Barros explorou esses temas torna seu sistema poético autossuficiente, não necessitando da validação ou expansão proporcionada pela Vanguarda Primitiva. Em essência, a poética de Barros antecede e transcende o movimento, funcionando de forma independente e robusta.

Para melhor compreender como o sistema poético de Manoel de Barros se mantém relevante e integrado ao seu meio, podemos recorrer a conceitos da termodinâmica, particularmente os de sistemas abertos e fechados. Um sistema aberto, segundo Bresciani e D'Ottaviano (2000), é aquele que interage com seu ambiente, trocando energia e matéria. Em contrapartida, um sistema fechado, como uma pedra ou uma mesa, não troca energia ou matéria com o exterior, permanecendo em um estado de equilíbrio estático. Sem interação com o ambiente, um sistema fechado tende à desorganização e eventual colapso (Morin, 2011, p. 21).

Aplicando essa analogia ao Sistema Poético Primitivista de Barros, podemos observar que sua poética opera como um sistema aberto. Embora ela se retroalimente dos elementos primários da infância e da natureza, também interage continuamente com influências externas, sejam elas literárias, sejam artísticas ou culturais. Esse intercâmbio mantém sua poesia dinâmica e evita que ela caia na estagnação. Por conseguinte, enquanto a Vanguarda Primitiva

contribui para o contexto cultural em que Barros está inserido, sua poética já estava, por definição, preparada para absorver e transformar essas influências, sem perder sua essência.

Portanto, o sistema poético de Barros não só sobrevive, mas prospera em seu estado de abertura. Ele absorve e adapta influências externas, mantendo-se em um equilíbrio dinâmico que evita tanto a saturação quanto o colapso. As referências a personalidades do cinema, das artes, da música e da literatura são incorporadas ao sistema, de maneira a reforçar, e não a diluir, os eixos fundamentais de sua poética. A interação com essas influências externas ilustra a vitalidade e a capacidade de reinvenção constante da obra de Manoel de Barros, confirmando seu lugar como um sistema aberto e dinâmico, na literatura contemporânea.

Fazendo um paralelo a tal conceito da física, consideramos que o Sistema Poético Primitivista é semelhante a um sistema aberto, embora se retroalimente dos elementos contidos em seu próprio sistema, sem se deixar fragmentar perante manifestações externas, como estilos literários, artistas, lugares, eventos históricos ou ocorrências particulares na vida do poeta. Tais realidades não parecem mover os eixos temáticos de sua lírica, assim como “[...] a célula, como qualquer organismo vivo, não precisa de nenhuma informação vinda de seu ambiente para ser ela mesma. Em contrapartida, paradoxalmente, “[...] depende estritamente de materiais externos para sobreviver. Em outras palavras, toda a informação necessária para uma mosca ser uma mosca está dentro da mosca, todavia a mosca precisa dos elementos do ambiente para sobreviver” (cf. Capra, 2019, p. 222-223). Por esse ponto de vista, o sistema barriano, quanto aos elementos externos de sua lírica, comporta-se de maneira antropofágica – tendo em conta o Movimento Antropófago –, uma espécie de antropofagia, ao absorver elementos contidos em lugares, filmes, obras literárias, obras de arte; esses elementos externos vêm tão só reforçar os eixos essenciais do seu sistema.

Trata-se, pois, de um sistema aberto, no qual o diálogo intelectual com outras áreas da arte e da literatura colaboram para o equilíbrio e para a manutenção de seu Sistema Poético Primitivista. Ao manter esse equilíbrio, evita o estado de dissolução completa dos eixos temáticos de sua poética (tempo, espaço e personagens); ao abrir-se, seu sistema realiza ligações semânticas com a arte em geral, principalmente com a literatura, as artes plásticas e a música. Se, por um lado, Barros consegue evitar um excesso de repetições de seu sistema, que se retroalimenta de seus temas indefinidamente, os quais poderiam levar sua poesia à saturação e a um real colapso, por outro, os excessos de influências e as muitas vozes externas conduziriam

seu sistema ao nível de degradação, ao que a física chama de entropia (Japiassu; Marcondes, 2011)².

Observa-se que sua poesia se apropria de enorme quantidade de alusões a personalidades do cinema, como Charles Chaplin, do mundo das artes, como Paul Klee, Vincent van Gogh, Arthur Bispo do Rosário, da música, como Beethoven, além de poetas, como Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Drummond.

Em alguns versos, Barros parece convidar os poetas a dialogarem e contribuírem com sua poesia, mas tal comportamento pode levar ao equívoco de se interpretar sua obra como menos original. Contudo, no tocante à pretensa falta de originalidade de Barros, convém destacar a pesquisadora Kelcilene Grácia-Rodrigues, a qual, em sua tese, defende Barros da crítica de sua obra ser similar à obra de ninguém menos que João Guimarães Rosa. Grácia-Rodrigues, em sua tese de doutorado, *De corixos e de veredas*: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa (2006), expõe o equívoco de alguns críticos de considerar a arte poética de Manoel de Barros cópia da poética de Guimarães Rosa. Na tese, com conhecimento e argumentos contundentes, elucida a anterioridade da obra de Barros em relação à produção literária de Rosa, expõe as reais convergências entre os dois autores e reafirma a radical originalidade de suas poéticas.

Barros, em alguns versos, não se furta a parafrasear poetas preferidos, como Vinícius ou Rimbaud. Advertimos que nossa pesquisa não sugere algum tipo de plágio, pois apontamos semelhanças frasais que conscientemente ou inconscientemente são apropriadas e enriquecidas pelo poeta. Como exemplo dessa observação, vejamos a similitude semântica entre o verso de Vinícius e o de Barros:

No poema “No serviço (voz interior)”, encontramos: “E quando cesso o rumor das violetas desabro. Derrubo folhas de tarde. E de noite empedreço [...]” (Barros, 2021a, p. 30).

Nesse verso, o eu lírico é Bernardo, que no poema apresenta seu ofício, seu trabalho. Nota-se que a construção frasal evoca o verso de Vinícius, no poema “Poética”:

“De manhã escureço. De dia tardo. De tarde anoiteço. De noite ardo.” (Moraes, 2019).

² Entropia: “[...] medida de desordem de um sistema [...] A entropia significa assim, a extinção e a ‘morte’, por perda de energia, do universo” (Japiassu; Marcondes, 2011).

Se o poema de Vinícius sugere um eu lírico que troca o dia pela noite, indicando uma intensa vida noturna (“De noite ardo”), seja para uma vida boêmia, seja para a criação artística que pode ocorrer noite adentro, exigindo o descanso diurno (“De tarde anoiteço”), Bernardo, de dia, desperta (“desabro”) e, após um dia de trabalho cansativo, dorme como uma pedra (“empedreço”).

Ao apropriar-se da similitude dos versos de Vinícius, Barros inverte a condição de um intelectual ou de um eu lírico burguês, o qual pode trocar o dia pela noite, à do operário, como Bernardo, que trabalha pela comida e que, por isso, de noite “empedrece.”

Outro exemplo é o título da quarta parte do *Livro sobre nada* (Barros, 2016c, p. 39): “Os outros: o melhor de mim sou eles”. O título tem semelhança semântica com o verso de Rimbaud, “*Je est un autre*” [Eu é um outro] (*apud* HAMBURGUER, 2007, p. 63).

No verso de Rimbaud, fica mais evidenciada uma similitude na construção frasal e no sentido da sentença. Tanto Rimbaud - *je/autre* quanto Barros – “mim/eles” rompem com o dualismo eu/outro, quer para pessoa, quer para coisa, sugerindo uma mesma identidade em que A é B e A não é B, ao mesmo tempo. Ambos os poetas, a exemplo dos primitivos, transgridem o princípio da não contradição, em que nada pode ser e não ser, ao mesmo tempo; segundo já vimos, os primitivos entendem que tudo faz parte de uma mesma essência, sendo possível aos seres, de modo simultâneo, possuírem outras ontologias.

Ao demonstrar essas recorrências com possíveis apropriações dialógicas, na poesia de Barros com a poesia de outros autores – se se confirma esse diálogo –, atribuímos o exemplo acima ao mesmo fenômeno de um sistema aberto, o qual mantém interações com outros sistemas. Inferimos que, no Sistema Poético Primitivista, tal dialógica alimenta e enriquece os padrões temáticos permanentes de seu próprio sistema. Nos dois exemplos que abordamos acima, fica manifesta uma espécie de “antropofagia” primitiva, no sentido de Manoel de Barros, em alguns de seus poemas, ao apropriar-se de poéticas, sejam elas pictóricas, sejam musicais ou literárias, a fim de fortalecer os padrões que estruturam seu sistema.

Na esteira dessa reflexão, quando Barros dialoga como o verso “*Je est un autre*” de Rimbaud, julgamos que não dialogaria com o verso do poeta português Mário de Sá Carneiro “Eu não sou eu nem sou o outro [...]”. O poema, que tem como título o número “7”, tem teor

profundamente niilista e, ao apresentar um eu fragmentado, o verso vai de encontro ao sistema barriano. Se o elegesse, talvez o fizesse para subverter a ordem semântica do verso estabelecido.

Note-se que a poesia de Fernando Pessoa encontra consistente espaço na bagagem poética de Barros, quando, pelo tema dos poemas, a poética primitiva barriana parece ser refratária aos versos do contemporâneo de Pessoa, Mário de Sá Carneiro. Entre os diversos heterônimos de Pessoa, Alberto Caeiro é o que mais conversa com a visão de mundo do *alter ego* Bernardo, a começar pelo nome do livro, *O guardador de águas* (Barros, 2017), uma clara paráfrase ao título do livro *O Guardador de rebanhos*, obra composta por 49 poemas atribuídos a Caeiro.

Mesmo assim, encontramos alguma diferença significativa entre Barros e o heterônimo de Pessoa. Pessoa confere a Caeiro a característica de uma espécie de teórico das sensações, descrevendo suas sensações em relação à natureza; paradoxalmente, pensa para dizer que não se deve pensar; faz metafísica, ao criticar a metafísica. Com Caeiro, Pessoa pensa fazer poesia, mas, com divagações sobre as sensações e a necessidade de não pensar, Caeiro entrega-lhe filosofia. Barros pesquisa uma linguagem, um modo de dizer que não ofereça uma reflexão, uma teoria. Seu *alter ego* Bernardo não fala sobre sensações: ele sente, participa do fenômeno perceptivo; em contrapartida, Caeiro está ainda cindido entre o observador e a coisa observada, entre o eu lírico que olha a natureza, para descrever sua relação sensitiva com ela. Bernardo é com a natureza e não quer falar sobre sensações, quer causar sensações. Nesse aspecto, a empreitada de Barros torna-se arriscada e, ao mesmo tempo, complexa, posto que, como Pessoa e todos os poetas, possui somente a linguagem como meio para oferecer ao leitor não somente a inteligibilidade de um fenômeno, mas, pela linguagem, uma experiência estética.

Ainda na esteira das apropriações antropofágicas, as quais reforçam os padrões do Sistema Poético Primitivista, encontramos reflexos também nas artes plásticas. As artes plásticas fazem parte, igualmente, do repertório lírico de Barros. É revelador o diálogo de sua obra com pintores como Paul Klee ou Marc Chagal, quando não encontramos nenhuma referência a pintores como, por exemplo Piet Mondrian. Os três pintores são contemporâneos, produziram obras pictóricas muito diversas: Klee persegue o primitivismo, Chagall vislumbra um universo onírico e simbólico, quando Mondrian segue o puro abstracionismo racional.

Inferimos que as preferências de Barros por algumas poéticas – e não por outras – estão intimamente conectadas ao diálogo "antropofágico" com que Barros irá solidificar e

amadurecer seu sistema. Essa inferência carece de uma pesquisa mais aprofundada, todavia, concluímos que o sistema poético primitivista não se relaciona com a pintura de Piet Mondrian pelo mesmo motivo que não se relaciona com a poesia de Mário de Sá Carneiro.

A propósito de uma poética tão singular, o poeta Manoel de Barros ora é acusado de uma pretensa repetição, ora de falta de originalidade, como vimos. A pesquisadora da obra barriana Vanderlucé Moreira Machado de Oliveira (2016), em *A reescritura poética de Manoel de Barros*, argumenta que não há repetição na obra de Barros, e sim uma reescritura, que considera mais uma opção estética do que o alegado defeito de repetição. Em sua pesquisa, expõe a injusta acusação dirigida por alguns críticos literários à obra do poeta Manoel de Barros, como o escritor e jornalista Miguel Sanches Neto, no artigo “A repetição de si mesmo”, publicado na *Gazeta de Curitiba* (21/12/1998), onde declara que o poeta faz um pastiche de si mesmo, ao copiar-se. A crítica expressa o desconhecimento da proposta estética do poeta e um certo conservadorismo literário, de se esperar que uma obra seja necessariamente linear. Oliveira (2016) estrutura sua tese em defesa do poeta, ao afirmar que a reescritura, na sua obra, é mais uma opção estética do que um defeito. Partindo do primeiro livro de Barros, *Poemas concebidos sem pecado*, a autora investiga o processo de reescritura nas obras consequentes, de modo que se evidencia um processo no qual o poeta vai ressignificando a sua obra, que não evolui, mas amadurece.

A partir dessa ideia da obra que vai se ressignificando com o tempo, nas obras seguintes, percebemos que a autora corrobora a ideia de que a circularidade de expressões, personagens e espaços reforça a nossa tese de que o sistema barriano se retroalimenta, a exemplo de organismos vivos, não somente em contínua produção de si mesmos, mas em contínuo amadurecimento, sem perder suas características essenciais. É surpreendente que, na linguagem da teoria dos sistemas, um “[...] ciclo de *feedback*, ou laço de retroalimentação, corresponde a um tipo especial de processo não linear denominado interação, que deriva da palavra latina para ‘repetição’. Nesse laço, uma função opera repetidamente sobre si mesma”. (Capra, 2019, p.182). Esse tipo de “repetição”, que ocorre na lírica do poeta e que Oliveira (2016) denomina reescritura, asseguramos que se trata da fidelidade de Barros à sua condição de poeta primitivista, de maneira que a aparente circularidade de sua lírica reforça as interações de seu sistema.

Ao quebrar os paradigmas de uma literatura linear e causar o descontentamento em críticos conservadores desacostumados a encontrar uma literatura que se reescreve, para fazer

amadurecer sua mensagem (cf. Oliveira, 2016, p. 208), a obra literária de Barros segue provocando estranhamento e encanto, “desengavetando” nossa língua das palavras acostumadas.

2.10 O *telos* do Sistema Poético Primitivista

O Sistema Poético Primitivista, delineado na obra de Manoel de Barros, possui um propósito fundamental ou *telos*: a incorporação de reminiscências ancestrais e originárias que revitalizam a poesia e a experiência estética. Certos personagens, como o andarilho Bernardo, e a constante evocação da infância são veículos que conduzem a esse objetivo. Eles funcionam como instrumentos que desenterram camadas profundas de memória e experiência, trazendo à tona um estado autêntico de poesia, muitas vezes obscurecido pela modernidade.

Manoel de Barros, antes de sua morte, em 2014, esclareceu essa intencionalidade em sua obra, particularmente no último verso do seu poema "A Turma": “Mas o que nós queríamos é que a nossa palavra poemasse” (Barros, 2013, p. 449). Para alcançar esse ideal de "poemar", é essencial retornar às origens do sentimento poético.

O sistema poético primitivista retém o que há de mais autêntico na poética de Barros — um espaço primordial e esquecido. Não se trata de um retorno literal a um estado primitivo, seja no tempo histórico, seja no estado mental humano. Como Vico e Freud sugeriram, o desenvolvimento da história humana e do pensamento estão intrinsecamente conectados. Barros reconhece a impossibilidade de regressar a um estado de inocência, à frescura poética dos primórdios da humanidade.

O cerne da poesia de Barros está na consciência do homem de cultura: sentir, sabendo que sente, revisitando seu estado natural, sem abandonar sua condição cultural. A poesia se torna a chave para experimentar, mesmo que apenas através da linguagem, parte dessa experiência perdida com a civilização. Ela permite mitigar a nostalgia primeva e fundamental.

Apesar de saber que não pode voltar ao paraíso primordial, Barros enfrenta a tristeza de não ser Bernardo da Mata. Sua solução é criar um animismo linguístico, dando alma às palavras que emergem da vertigem da imaginação e da memória. Como um poeta-xamã, ele encanta as pessoas com suas "pajelanças semânticas", promovendo com método e disciplina o encontro

entre razão e imaginação. Com a liberdade transgressora de uma imaginação sem amarras culturais, sua lírica leva a linguagem ao extremo de seus jogos linguísticos.

A infância, o Pantanal e Bernardo são chaves mnemônicas que conduzem às fontes da poesia, emergindo do constante retorno aos recantos da memória. Às vezes, ele inventa memórias; outras, repete a mesma invenção, em diferentes contextos poéticos. A repetição desses elementos, em suas obras, se justifica, porque são fundamentais para o sistema poético primitivista, cujo *telos* é "poemar". Barros não vê necessidade de nomear novos elementos para permanecer fiel ao seu sistema. Crianças e andarilhos são colaboradores e doadores dessas fontes originais (Barros, 2018, p. 20).

O poeta assume a tarefa de um arqueólogo, escavando realidades mnemônicas que coexistem no presente, submersas em camadas de esquecimento. Sua missão é desenterrar: "[...] se a gente cavar um buraco ao pé do galinheiro, lá estará um guri tentando agarrar no rabo de uma lagartixa. Sou hoje um caçador de achadouros de infância. Vou meio dementado e com a enxada às costas a cavar meu quintal vestígios do menino que fomos" (Barros, 2018, p. 20).

Nesse poema, ele utiliza o verbo "estar" para descrever uma ação futura e o advérbio "ali" para indicar um local — seu quintal de subjetividades. A frase "lá estará" sugere uma concomitância temporal, na qual realizações passadas esperam em silêncio pela memória, prontas para se tornarem poesia. No final do poema "Achadouros" (2018, p. 20), ele acrescenta um toque de humor sereno e erótico: "[...] hoje encontrei um baú cheio de punhetas". Essa linha indica que a memória, ao evocar imagens, traz sensações que são incorporadas e reais em seus efeitos — como a excitação corporal, a aceleração do coração e da respiração. A memória, mesmo inventada, produz novas fantasias concretamente ressentidas, com o corpo respondendo aos estímulos dessa faculdade mental.

A memória está ancorada em algo concretamente vivido e experimentado, e cada evocação se reveste de novas interpretações, nunca se repetindo devido às inúmeras variáveis existenciais — como as circunstâncias espaço-temporais e as disposições mentais e corporais do sujeito que rememora. Assim, cada exercício de "escavação" mnemônica evoca novas imagens, reinventadas e reinterpretadas.

Esse exercício é uma procura incessante por uma experiência inalcançável, tentando reencontrar no passado a imagem e sua sensação ideal. A poesia nasce desse vazio, de uma

busca árdua por completude, algo que está lá, mas nunca é totalmente alcançado. O poeta se vê como um operário "[...] dementado e com a enxada às costas a cavar" o quintal de suas subjetividades. Em seu desejo de alcançar o poema, ele produz experiências poéticas, perseguindo um ideal utópico. Mesmo sabendo que é inalcançável, o poeta não se conforma. Através das escavações de seu quintal, ele oferece ao mundo fragmentos de si mesmo, pedaços de suas subjetividades. O resultado de suas buscas, de seus vazios, é tecido com a linguagem, com memórias de infância e com seus personagens.

Na tentativa de oferecer ao mundo o melhor de si, partindo de sua subjetividade, encontramos uma íntima convergência com a teoria estética de Schiller, o qual afirma que apenas pela "cópia" ou pela verossimilhança podemos transfigurar o real com a imaginação e a razão. Schiller sugere que a perda da intuição se dá pela racionalidade: "A humanidade perdeu a sua dignidade, mas a arte a salvou e a conservou em pedras insígnies; a verdade subsiste na ilusão, da cópia será refeita a imagem original" (Schiller, 2017, carta IX, p. 46). Para Schiller, a arte é capaz de resgatar a dignidade perdida, permitindo-nos experimentar uma realidade mais profunda e significativa do que a lógica e a razão poderiam oferecer.

Em *Educação Estética do Homem* (2017), Schiller reconhece que a civilização precisou afastar-se da natureza, em busca de sofisticação, mas preconiza que o retorno a esse estado natural deve ocorrer, não por uma procura literal, mas através da arte. As ações estéticas conduzem o ser humano a ações éticas, e a arte possui o poder de restituir essa dignidade perdida e reconduzir a humanidade à sua essência.

Barros, refletindo sobre a natureza do ser e do fazer poético, afirma que a poesia será sempre definida por suas faltas e imperfeições. Ele vê o papel do poeta como uma busca constante para preencher essas lacunas, através da criação de uma linguagem única que o complete. Aceitando suas imperfeições como parte essencial de sua identidade e estilo, ele encontra autenticidade em ser fiel às suas próprias falhas e erros (cf. Barros, 2010, p. 29).

Barros compreende essa suposta distorção, a qual desagrade críticos conservadores que veem a literatura como um processo evolutivo. O que pode parecer falha em sua poesia é, na verdade, fidelidade à sua lírica. Ele se reconcilia com sua condição existencial, dedicando-se ao exercício de auscultar a intuição, investigando seu ser poeta e reconhecendo sua incompletude. Esse reconhecimento o define como poeta; sua poesia nasce desse ato de insatisfação. O poeta se sacrifica como uma oferenda ao mundo, oferecendo sua natureza, seu

estilo, não aquilo que o mundo valoriza, mas aquilo de que o mundo carece (cf. Schiller, 2017, carta IX, p. 47). Destemido, conduzido pelos impulsos espontâneos da intuição, ele oferece ao mundo as idiossincrasias de seu engenho poético.

Em poucas palavras, podemos dizer que o *telos* do Sistema Poético Primitivista é revitalizar a poesia e a experiência estética, por intermédio de reminiscências ancestrais. Personagens como Bernardo e a infância desenterram memórias profundas, trazendo à tona um estado arquetípico de poesia. Manoel de Barros busca "poemar", criando um animismo linguístico que dá alma às palavras. Sua poesia oferece fragmentos de subjetividade, refletindo uma busca incessante por completude e autenticidade, alinhando-se à teoria estética de Schiller, onde a arte resgata a dignidade perdida.

Em conclusão, este segundo capítulo apresentou o *corpus* essencial para a compreensão do Sistema Poético Primitivista, fundamentado nos conceitos filosóficos de Giambattista Vico e articulado com os elementos estruturais da poética de Manoel de Barros. Exploramos como a linguagem poética, a memória e a imaginação, os personagens, o tempo da infância e o espaço do Pantanal se interconectam e se entrelaçam, criando um sistema complexo e dinâmico. Esse entendimento nos prepara para o terceiro capítulo, onde analisaremos o *Livro de pré-coisas*, de Manoel de Barros, a fim de verificar como esses elementos interagem concretamente e evidenciam o funcionamento do Sistema Poético Primitivista, em uma obra específica. Essa análise permitirá uma visão aprofundada do modo como o sistema opera, reafirmando a tese central e ampliando nosso entendimento da riqueza e da complexidade da poética barriana.

3 O LIVRO DE PRÉ-COISAS

Isso eu sei de me ser. Falando é que não se entende.

(Barros, 2021a, p. 48)

Ao delimitar os elementos da narrativa – tempo, espaço e personagens –, neste capítulo, realizaremos a análise literária do *Livro de pré-coisas*. Utilizamos essa obra como um estudo de caso, para evidenciar as relações de coerência e interdependência entre esses elementos, revelando uma estrutura coesa que sustenta a tese de um Sistema Poético Primitivista. Elegemos o *Livro de pré-coisas*, porque nele vemos manifestar-se o universo literário do autor, apresentando eventos originários, o nascimento do espaço, o Pantanal, e o surgimento do personagem Bernardo. Este estudo explicita como os elementos da narrativa são interdependentes e evidenciam uma simbiose sistêmica.

3.1 Origens do Sistema na Poética Barriana

Embora o *Livro de pré-coisas* seja a obra que melhor manifeste o Sistema Poético Primitivista, recorreremos a uma brevíssima análise de alguns dos primeiros escritos, para demonstrar que o cerne desse sistema está presente em toda a obra de Manoel de Barros. Essa abordagem é semelhante à propriedade de sistemas complexos conhecidos por fractais, os quais são estruturas que se repetem em várias escalas (Capra, 2019, p. 199). Esta perspectiva fractal é aplicada com o Sistema Poético Primitivista, de sorte que cada obra do autor carrega o significado do todo, refletindo a essência primitiva de sua lírica.

Na gênese das suas investigações poéticas acerca dos seres espontâneos, como andarilhos e mendigos, assim como a condição infantil, Barros refere-se a eles como seres portadores de uma sabedoria que precede o conhecimento analítico, conferindo-lhes o *status* de mestres: “[...] essa pré-ciência que sempre vi nos andarilhos. Eles me ensinaram a amar a natureza” (2018, p. 41).

Também em seus primeiros escritos está o anseio de habitar espaços originários, como constatamos no poema “Na enseada de Botafogo” (Barros, 2013, p. 62):

Como estou só: afago casas tortas,
Falo com o mar na rua suja...

Nu e liberto levo o vento
 No ombro de losangos amarelos.
 Ser menino aos trinta anos, que desgraça
 Nesta borda de mar de Botafogo!
 Que vontade de chorar pelos mendigos!
 Que vontade de voltar para a fazenda!
 Por que deixam um menino que é do mato
 Amar o mar com tanta violência?

O poeta, quando verbaliza a “vontade de chorar pelos mendigos”, a impressão de “Ser menino aos trinta” e a “vontade de voltar para a fazenda”, imprime no poema a solidão sentida na cidade grande, encarnando o desamparo dos mendigos. O eu lírico do poema encontra-se deslocado espacialmente e alheio à sua própria cronologia mental: tendo trinta anos, sente-se um menino; deseja voltar para a fazenda. Mesmo na cidade, sua referência é a natureza: a conexão com a cidade do Rio de Janeiro está no que a cidade tem de mais natural, o mar; mesmo sendo poeta das coisas do interior, ama com toda aflição o mar, o mar que é natureza também. Note-se que o poema comunica uma afecção melancólica, um eu lírico entristecido, distanciado de sua origem, envolto de civilização, assinalado pela percepção dos casarios e ruas e pelo desejo de chorar pelos mendigos, que talvez em outros espaços seriam andarilhos.

Nesse poema, encontramos os três temas primigênicos que irão permear exaustivamente a obra do poeta: o tema da infância, a admiração pelos mendigos/andarilhos e o Pantanal como espaço primordial e primitivo.

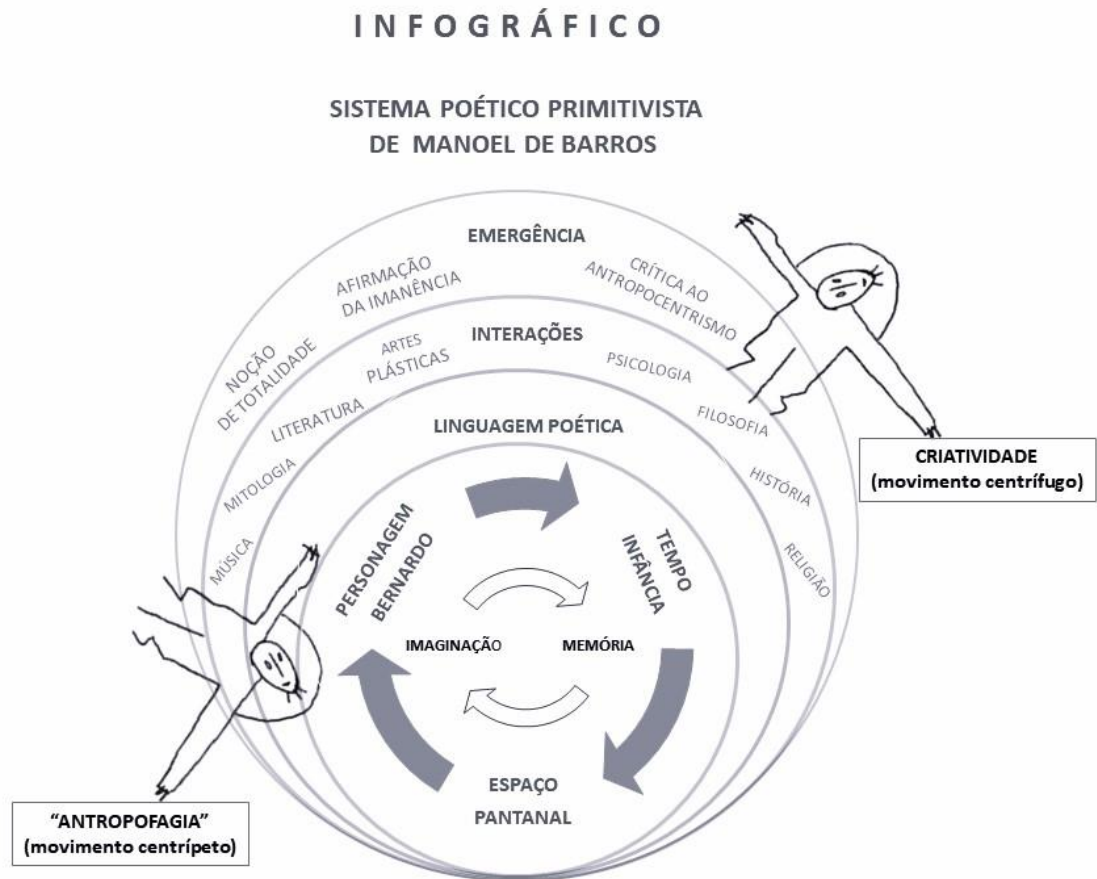
No poema “Na enseada de Botafogo”, a partir do espaço vivenciado pelo eu lírico, temos a manifestação da falta, ausência sentida por um ser deslocado que projeta com a imaginação duas dimensões psicológicas, uma espacial – o Pantanal –, e a dimensão temporal, a infância.

Logo depois do poema supracitado, encontramos no poema “Ode Vingativa” (2013, p. 63), a antecipação da relação simbiótica entre os seres, a qual também permeará muitos poemas de Barros:

Ela me encontrará forte, primitivo, animal
 Como planta, cavalo, como água mineral.

Nesse espaço primordial e primitivo, os reinos animal (cavalo), vegetal (planta) e mineral (água) estão imbrincados, pois o poeta almeja o retorno a um princípio de indistinção entre os seres.

3.2 O Sistema Poético Primitivo no *Livro de pré-coisas*



Fonte: Elaborado pelo autor

O infográfico acima representa a dinâmica completa do Sistema Poético Primitivista. Esse modelo ilustra uma estrutura conceitual que organiza os princípios e práticas poéticas, na obra de Manoel de Barros. O sistema inicia-se com relações de retroalimentação entre as faculdades da **memória** e da **imaginação**, em simultaneidade com os elementos de **espaço**, **tempo** e **personagem**, os quais se expressam na linguagem poética.

Na análise do *Livro de pré-coisas*, observamos como as **interações** do sistema com diversas áreas do conhecimento revelam um universo literário rico e multifacetado. Dessas relações, **emergem** novas informações que ampliam o conhecimento da poética primitivista de Barros. Tais informações estão destacadas nos subtítulos deste capítulo: noção de totalidade, reafirmação da imanência e crítica ao antropocentrismo.

Por fim, dois desenhos em posições opostas indicam que o Sistema Poético Primitivista pode ser interpretado a partir de dois movimentos simultâneos: um movimento **centrífugo**, que expande criativamente sua poética do centro para o exterior, e um movimento **centrípeto**, o qual absorve e transforma influências culturais externas em uma espécie de antropofagia poética. O desenho, feito pelo próprio poeta, ilustra o livro *O guardador de águas* (Barros, 2017, p. 22-27).

O Livro de pré-coisas apresenta-se como um sistema dinâmico, composto por elementos que interagem de forma tácita e sutil, governando a obra. Essa interação pode ser visualizada como círculos concêntricos que se retroalimentam, conferindo coesão e profundidade ao texto.

A alternância narrativa entre o narrador e Bernardo é um exemplo claro dessa dinâmica. Em diversos momentos, o narrador e o personagem se alternam, na condução da história, com mudanças perceptíveis na linguagem. O poeta narra Bernardo, que, por sua vez, influenciou a narrativa de Barros. Essa dinâmica de *feedback* permite que Barros interfira na narrativa de seu eu lírico, Bernardo, e vice-versa, criando uma fusão complexa entre criador e criatura.

As reminiscências de um Pantanal real fornecem o repertório básico para a imaginação do poeta. No entanto, essas memórias são distorcidas pela subjetividade e pela criatividade, resultando na reinvenção do Pantanal. Essa recriação do espaço natural reflete uma visão mais rica e multifacetada, onde o passado e o presente se entrelaçam.

A imaginação e a memória subvertem a linguagem comum, criando uma poética que provoca estranhamento e maravilhamento. A criatividade do poeta surpreende tanto ele próprio quanto aos leitores, despertando novas conexões imagéticas. A linguagem poética se torna um veículo para explorar e transgredir as convenções racionais, oferecendo uma nova perspectiva da realidade.

A linguagem, como expressão cultural, evolui dos signos pictóricos para a escrita que armazena informações, tornando-se lógica e analítica. Essa evolução faculta à humanidade recuperar a experiência primitiva de sua própria essência, conforme o pensamento de Schiller. A linguagem poética, nascida da imaginação, possibilita, conforme vimos em Vico, o surgimento da linguagem analítica.

Esses elementos demonstram como o *Livro de pré-coisas* se constitui como um sistema poético primitivista, no qual a memória, a imaginação, a linguagem e o espaço se entrelaçam,

criando uma narrativa rica e multifacetada. Essa interdependência dos elementos reforça a complexidade do sistema, evidenciando como cada componente influencia e é influenciado pelos outros, resultando em uma obra que transcende a soma de suas partes.

Embora a análise deva se concentrar nos limites da obra escrita, a presença do autor no *Livro de pré-coisas*, também se revela. Há uma interferência no poema que sugere dados biográficos, aproximando o poema de uma autoficção. Não se trata de dados biográficos explícitos, mas de uma psicografia da alma do autor, a qual, em Bernardo, encontra a reintegração de sua essência esmaecida pela cultura.

Em “Anúncio”, o autor adverte: “Este não é um livro sobre o Pantanal. Seria antes uma anunciação” (2021a, p. 8). O ponto de partida é um gesto de ousadia, quando o poeta, com as faculdades da imaginação e da memória, lança o espaço do Pantanal ao escrutínio linguístico das pré-coisas, onde a linguagem ainda não se impregnou nas coisas.

Essa anunciação evoca os elementos mais arcaicos dos mitos de criação: água, luz, escuridão e a pronúncia do verbo “faça-se” – e tudo foi criado. Tais elementos estão projetados no ato criador do poeta Homo-Deus, que cria, a partir do tempo pretérito da memória, a presentificação de um mundo que emerge das pré-coisas, portanto, mítico.

O “anúncio” sugere uma Anunciação, remetendo às raízes cristãs, quando um anjo anuncia a Maria o nascimento de Cristo. Para a anunciação de uma realidade mítica e atemporal, a memória é sempre precária, como “manchas” e “nódoas de imagens” esparsas que se entregam aos “festejos de linguagem”. As memórias não são capazes de oferecer todas as percepções vivenciadas pelo poeta, apenas alguns lampejos mnemônicos, como nódoas ou manchas que emergem do tecido alvo das memórias em silêncio.

Assim como a memória é incapaz de oferecer, de modo íntegro e confiável, os fatos, a linguagem, por sua vez, não pode conter em sua expressão os sentimentos provenientes da memória. Incapaz de apreender em palavras as suas disposições mentais, o poeta lança mão da criatividade, para cerzir palavras e signos como recurso para comunicar estranhamentos, surpresa e maravilhamentos, em função de “festejos de linguagem”, como fogos de artifício que iluminam o céu escuro, em tempo de festas, causando certo encantamento. As memórias, as mais arcaicas, recriadas, inexistentes, inventadas, tornam-se poemas. São essas faculdades, a memória e a imaginação, os “organismos do poeta”, os quais irão despertar o mundo das pré-

coisas. No poema “Anúncio” (2021a, p. 8) o poeta “adoece a Natureza”, ao transgredir os nomes e sentidos semânticos, de modo a obter sentenças como “Sapo nu tem voz de arauto” ou “Passam louros crepúsculos por dentro dos caramujos.” O Barros recria a natureza, “transfazendo-a”.

No poema “Narrador apresenta sua terra natal”, a madrugada quase noite traz a expectativa da luz e a promessa de um evento. O caos é representado pela escuridão, e a luz, pela organização de um cosmo. Em “Corumbá estava amanhecendo”: a cidade é o portal para o espaço imaginário do Pantanal. A criação surge de águas primordiais: “O tempo e as águas esculpem escombros nos sobrados anciãos” (2021a, p. 9). As águas, sem pressa, rompem e apodrecem as edificações inertes e inflexíveis, do mesmo modo que o poema rompe as palavras acostumadas e envelhecidas.

Esse *fiat lux* ilumina pela manhã o rio Paraguai e revela sua fauna e a sua flora. As árvores dão pouso para as aves do céu, e as águas estão cheias de rãs. No céu, o firmamento encontra-se com as águas, as garças do céu, e as rãs das águas, agora próximas, confirmam essa conexão.

Na cidade, coexiste uma natureza diversa, com cuiabanos, chiquitanos (bolivianos), turcos e papa-bananas (espécie de pássaro). O poeta conjuga humanos, pássaros e elementos minerais, como água e pedras, enquanto partes de um único ecossistema.

A origem do poeta Manoel de Barros é a cidade de Corumbá. Desde o início dessa viagem ao Pantanal mítico, percebe-se que o *Livro de pré-coisas* é também uma autoficção, a qual abraça o paradoxo de duas palavras que por si só se excluem. Nele, memórias da vida do próprio poeta são o gatilho para a invenção desse espaço. Um exemplo disso é o pai do poeta, que veio para o Pantanal: “Meu pai jogou canga pra cima no primeiro escrutínio e fugiu para cá”.

O poeta, ao dizer que “adoece a Natureza” e “meus olhos estão sujos de civilização”, expõe seu divisor de águas, um homem cindido entre cultura e natureza. Cresce, então, dentro de seus olhos o desejo de “árvores e aves”. As pessoas dessa região possuem uma relação anímica com os elementos naturais e têm uma consciência mítica da realidade, “[...] são cheias de prenúncios”. O poeta confessa a satisfação de mesclar suas fantasias às palavras civilizadas, porque divertir-se com palavras pressupõe a liberdade para despir-se de convenções

linguísticas, como uma criança que ousa dizer que “[...] aquele morro bem que entorta a bunda da paisagem”.

3.3 Bernardo da Mata

Manoel de Barros, na sucessão de poemas e obras, cita diversos personagens que encarnam seus ideais de liberdade, singeleza e espontaneidade, como Maria-do-Lado de Fora (*Retrato do Artista quando coisa*), Maria Pelego Preto (*Ensaaios fotográficos*), Polina (*Poemas concebidos sem pecado*), Inácio Rubafo (*Poemas concebidos sem pecado*), Mário Pega Sapo (*Matéria de poesia*), Gedeão (*Matéria de poesia*), Aniceto (*Arranjos para assobio*), Apuleio (*Livro das ignorâncias*), Felisdêonio (*Livro das ignorâncias*), Andaleço (*Livro das ignorâncias, Livro sobre nada*), Inácio Rayzama (*Livro das ignorâncias*), Rogaciano (*Livro das ignorâncias*), Bernardo (*Livro de pré-coisas, Guardador de águas, Concerto a céu aberto, Livro das ignorâncias, Livro sobre nada, Retrato do artista quando coisa, Tratado geral das grandezas do ínfimo, Menino do mato*) dentre outros. Fica evidente, no decorrer de seus escritos, e também em suas entrevistas, que é Bernardo o personagem mais significativo de sua obra.

Investigar se o poeta se valeu de pessoas reais do seu cotidiano para inspirar os personagens supracitados, é fato que merece atenção minuciosa. Todavia, é notório que o personagem Bernardo seja uma direta referência ao Bernardo da Mata, agregado da família. O andarilho Bernardo surge na fazenda da família de Manoel de Barros, pedindo emprego, tendo nessa ocasião, 18 anos. Bernardo não sabe escrever e não fala, comportamento que define também seu personagem: “Não tive estudamentos de tomo. Só conheço as ciências que analfabetam” (Barros, 2016b, p. 46). Bernardo é um andarilho diferente, tornou-se adulto e não perdeu a inocência. Embora tenha consciência de sua existência, é como criança em estado oceânico, no sentido utilizado pelo psicanalista Sigmund Freud (2011, p. 4), para designar a fase infantil na qual a criança se encontra imersa na realidade; sem diferenciar-se das outras pessoas e das coisas ao seu entorno, Bernardo é livre, não verbaliza suas experiências, apenas as vivencia. Mesmo adulto, é como criança, brinca na natureza e é como a natureza.

Manoel de Barros tinha a mesma idade, quando conheceu Bernardo, porém, como todo adulto, viu-se obrigado a se afastar da infância e dar conta das exigências e responsabilidades que os papéis sociais lhe exigiam – estudos, família, profissão. No entanto, Barros não tem tino para a vida prática, logo, tais exigências parecem lhe pesar, é poeta. Como vemos na transcrição,

a seguir, de suas palavras, no início do documentário *Só dez por cento é mentira* (2009), Manoel de Barros confessa sua inabilidade para as convenções existenciais e revela a sua vocação:

Meu pai me sustentou muito tempo. Comigo dava tudo errado, arranjei vários empregos, trabalhava um pouco, achava chato, desistia. Passei dez anos no Pantanal com a minha mulher, depois de dez anos consegui que a minha fazenda desse a renda pra ficar à toa. Significa o seguinte, eu ficar à toa é eu ficar à disposição da poesia.³

Sendo homem de letras, diferentemente de Bernardo, pode expressar a realidade e os sentimentos, mas não sente como ele. Barros deseja ser como Bernardo. Tal conjectura é também corroborada com o depoimento do amigo da família, o jornalista Bosco Martins: “Digo sempre uma coisa: desconfio que Manoel de Barros gostaria de ter nascido Bernardo.” E acrescenta: “Quando morreu [Bernardo], o poeta [Manoel de Barros] disse: “Digo uma coisa a você: ‘Acho que eu, Manoel de Barros, gostaria de ter nascido ele’”.”⁴

Bernardo da Mata tem a espontaneidade e a inocência que faltam ao poeta. Barros deseja o estado da poesia, mas só pode expressá-la em poemas. Bernardo experimenta o estado poético, todavia, não pode expressar, apenas sente. Temos aqui então um paradoxo e Barros o soluciona, com a mediação da imaginação e posteriormente da linguagem. Barros aproxima-se do estado de poesia, vivenciado por Bernardo, faz dele seu *alter ego*, recria-o em seu imaginário, dá-lhe voz e pensamento, através de seus versos, traduz seus espantos e encantamentos. Nos versos, o personagem Bernardo tem uma existência simbiótica com as plantas, com as águas, com os animais, tem percepções sinestésicas com o tempo, com as cores, com o vento.

O poeta, na impossibilidade de brincar com a natureza, brinca com as palavras. Não parte da imagem, nem da natureza, nem do Bernardo real: parte do imaginário. Se o Bernardo real se funde à natureza, Barros confunde as palavras e, nos versos, pode ser Bernardo. Ao falar de Bernardo, fala de si mesmo, e suas realidades estão imbricadas: o Bernardo real é livre, Barros liberta-se na invenção do personagem. Bernardo brinca com a natureza, Barros fantasia com as palavras. Podemos afirmar que Barros, inevitavelmente moldado pela cultura e impossibilitado de experimentar o estado de natureza, recria Bernardo, para sê-lo ao menos na poesia. Bernardo, tendo a natureza e o silêncio, é considerado como a fonte da poesia, enquanto

³ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VG4P_mWWAIQ. Acesso em: 06 jan. 2023.

⁴ Disponível em: <https://linhaslivres.wordpress.com/2013/12/19/aos-97-anosmanoel-de-barros-renasce-em-bernardo-e-com-poesia-inedita/>. Acesso em: 25 mar. 2023.

Barros, tendo a imaginação e as palavras, "engendra o poema". Isso sugere que a poesia provém do silêncio e da natureza, contudo, é criada pelas palavras e a imaginação.

O personagem Bernardo surge nos livros *Livro de pré-coisas* (1985), *O guardador de águas* (1989), *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001) e nos *Escritos em verbal de ave* (2011). Embora, como frisamos, os loucos, andarilhos – personagens incomuns para a poesia – estejam presentes em obras precedentes, o andarilho Bernardo é o que recebe mais destaque, não somente no número de vezes, mas também na beleza poética que Barros elabora, por meio dele.

O personagem Bernardo nasce a partir de Bernardo da Mata, sendo o *alter ego* de Barros. Curiosamente, o espelhamento das iniciais de seus nomes BM e MB (Bernardo da Mata e Manoel de Barros) sugere uma identificação psicológica que vai além da criação de um mero personagem gerado pela imaginação. Trata-se de um poeta narrando-se em um personagem, nele se encontrando e fazendo as pazes com suas origens. Assim, o poeta Manoel de Barros, em seu personagem Bernardo, pode enfim unir o homem de cultura ao homem de natura, com o intuito de alcançar, através da poesia, a totalidade da natureza humana. Bernardo, portanto, parece ser a síntese de todos os personagens criados pelo poeta, sendo o personagem que mais fortalece e justifica o Sistema Poético Primitivista.

3.4 Bernardo no Pantanal

É chegado o momento “[...] em que o narrador viaja ao encontro de seu personagem” (2021a, p. 11). O poeta-criador move-se pela face das águas, a fim de resgatar uma parte de si, soterrada nas camadas e fuligens da civilização. Tal personagem é o encontro do poeta consigo mesmo, com a dimensão mais original do seu ser, sua essência, a fim de recuperar o “Paraíso perdido”.⁵

No *Livro de pré-coisas*; Bernardo nasce junto com o Pantanal, Barros compõe um roteiro, “[...] uma excursão poética ao Pantanal”. Já na primeira página, adverte que a narrativa que se segue não é sobre o Pantanal, contudo, constitui um engenho poético que concebe um novo Pantanal. Barros reconfigura esse novo mundo, através da linguagem poética que ele

⁵ Referência ao título do livro *Paraíso perdido*, de John Milton. Uma obra épica que reflete sobre a perda do Éden e a condição humana após o pecado.

mesmo afirma ser “pré-coisas de poesia”, onde o “[...] organismo do poeta adoece a natureza” (2021a, p. 8). Com efeito, o organismo é a imaginação que apresenta um Pantanal incomum ao “fazer a língua delirar”, numa expressão deleuziana⁶. Para apresentar esse outro Pantanal, Barros também evita se utilizar de uma linguagem comum, partindo desta para afastar-se da linguagem pré-estabelecida, “adoece as palavras”, faz a linguagem abandonar seu eixo semântico, estruturada por regras gramaticais definidas, para criar uma nova linguagem, revestindo as palavras de sentido inédito e restituindo ao texto uma nova intensidade. Evidentemente, o Pantanal imaginário se alicerça sobre o Pantanal existente, do mesmo modo que palavras já existentes deverão ser também adoecidas, pelo esforço de uma nova linguagem.

A narrativa, embora surja de bases memoriais do próprio autor, como uma autoficção, coloca o narrador como um espectador que evoca impressões imediatas, visuais, olfativas, táteis e auditivas. Na maior parte do texto, a narrativa ocorre no tempo presente, tudo é narrado, não como memória, mas como um devaneio presentificado, no qual o narrador faz e “transfaz” a natureza (2021a p. 9). Há vidas fecundadas para se manifestar, traz em “ato” potencialidades de vidas que estão na iminência de eclodir, sente-se “[...] um rumor de útero nos brejos”.

Há uma aura de expectativas, que antecede o nascimento do personagem Bernardo. O narrador apresenta a metamorfose iminente, a qual o bioma do Pantanal está prestes a sofrer, que vai de uma seca desoladora à eclosão de vidas, com o advento da chuva. O *Livro de pré-coisas* sugere uma espécie de gênese primordial, vê-se o surgimento de um novo mundo, descrito com o exercício da imaginação, iluminado pela poesia, sem eximir-se de um realismo naturalista pouco romântico.

Ao aludir ao estio no Pantanal, na contramão do lamento sobre as consequências de uma seca severa, no poema “*Agroval*” Barros opta por expor a vida que teima em resistir à estiagem; assim, parte de um nicho ecológico onde arraias resistem ao período da seca, chafurdando-se no raso do brejo lamacento, enquanto outras espécies de vida se instalam no seu entorno:

Com pouco, debaixo de suas asas de suas abas, lateja um agroval de vermes, cascudos, girinos e tantas espécies de insetos e parasitas que procuram o sítio como um ventre. Ali, por debaixo da arraia, se instaura uma química de brejo. Um útero vegetal, insetal, natural (2021a, p. 16).

⁶ Em seu livro *Crítica e Clínica* (1997), Deleuze dirá que uma das principais missões da literatura é de apropriar-se da própria língua e fazê-la delirar, ou seja, a exemplo de Barros, subverter a linguagem para, dessa forma, criar novos sentidos, de modo a enriquecer a linguagem, dilatando-a com a criação poética.

A arraia que se enterra para sobreviver à seca é comparada a um "útero" ou "ventre" que gera vida. Ela cria um ambiente fértil, onde diversos seres minúsculos encontram abrigo e se desenvolvem. Como um sistema aberto, onde acontece uma troca constante de matéria e energia com seu ambiente, ela recebe e nutre diferentes formas de vida, funcionando como um microcosmo de um ecossistema. Barros descreve a "troca de favores" e o "mutualismo" entre as espécies, destacando a interdependência entre os organismos que habitam esse espaço, no qual a vida sob a arraia representa um ambiente dinâmico.

O poeta, ao descrever a parte desse microcosmo que se constitui com “química de brejo”, termo que coloca como antítese à “química dos civilizados”, indicando que a pequena arraia em tempo de seca é mantenedora de vida, ao acolher em suas abas outras espécies, numa natural interdependência e colaboração que gera vida, quando, por outro lado, a “química dos civilizados” é causa de doenças e mortes, com grandes aglomerados de pessoas em busca de riquezas, provoca a degradação do meio ambiente, com maquinários que ferem a terra, assoreiam os rios, com o uso de químicos do mercúrio para separar o ouro dos sedimentos, contaminam as águas, que animais, humanos e peixes compartilham.

Tal realidade sugere, um nicho de miséria que reflete toda uma região com situações similares. São esses os “[...] resíduos de um Cuiabá-garimpo” (2021a, p. 28); é essa realidade miserável de “velas rampadas e crianças papudas” que será testemunha do nascimento do personagem Bernardo.

A emergência do andarilho Bernardo, nesse nicho degradado de uma “Cuiabá garimpo” nos remete ao poema de João Cabral de Melo Neto, quando, nos mangues do Capiberibe, na periferia do Recife, numa situação de miséria e pobreza, e no auge do conflito pessoal do personagem Severino retirante que, em meio a tanta desilusão acumulada pelo sofrimento, no caminho do sertão para a cidade, pensa em tirar a própria vida, afogando-se no rio, quando surge o milagre da vida em uma criança que nasce, no último verso do poema:

E não há melhor resposta que o espetáculo da vida: vê-la desfiar seu fio, que também se chama vida, ver a fábrica que ela mesma, teimosamente, se fabrica, vê-la brotar como há pouco em nova vida explodida; mesmo quando é assim pequena a explosão, como a ocorrida; como a de a pouco, franzina; mesmo quando é a explosão de uma vida severina (Melo Neto, 2010, p. 103).

O poeta do Pantanal coloca também seu personagem numa origem precária, feito a pobreza dos seres do manguê da periferia. Se a vida que explode, frágil e franzina, numa

realidade desumanizada, sempre porta consigo os germes da vida que resiste. É sob esse horizonte que Bernardo emerge da vida exuberante do Pantanal imaginário de Barros.

No poema “Vespral de chuva” (Barros, 2021a, p. 18), o fenômeno das cheias simultaneamente se move por todo o Pantanal; a ansiosa expectativa é compartilhada pelas plantas, animais e humanos que, juntos, intuem o fenômeno restaurador que se avizinha: “[...] a chuva que anda por vir está se arrumando no bojo das nuvens. Passarinho já compreendeu, está quieto no galho”, “[...] por dentro da alma das árvores, orelha-de-pau está se preparando para nascer”.

Na iminência da chuva, intensifica-se a urgência das ações: “[...] o homem foi reparar se as janelas estão fechadas”, “[...] mulheres cobrem espelhos”, “[...] todo vivente se assanha”.

Tudo está preparado para a vinda das águas, tem uma festa secreta na alma dos seres. O homem nos seus refolhos pressente o desabrochar.
Caem os primeiros pingos. Perfume de terra molhada invade a fazenda. O jardim está pensando em... em florescer (Barros, 2021a, p. 18)

O poema capta a essência de um microcosmo onde as atividades menores refletem a preparação para um grande evento natural (a chuva). As ações detalhadas dos insetos, animais e humanos são pequenos reflexos do macrocosmo da natureza se preparando para a mudança.

Dentro desse arranjo poético, numa narrativa semelhante ao realismo mágico, Barros, ao exaltar a exuberância de vidas proporcionada pelas águas, inaugura o seu Pantanal. Ao modo da narrativa mítica hebraica relativa à criação, Barros segue com expressões similares e quase sequenciais do capítulo do livro bíblico de Gênesis: “Nos primórdios era só água e sol”, “As coisas ainda eram inominadas”, “[...] como no começo dos tempos”, “Logo se fez piranha”, “Em seguidas domingo e feriados”, “Nem precisaram dizer cresci e multipliquei. Pois já se faziam filhos e piadas com muita animosidade” (p. 25).

O poeta parodia o texto hebraico: ali, a criação ocorre em seis dias, quando, no sétimo dia, o Criador descansa (feriado sabático). A exemplo do mito hebraico, na criação do Pantanal, o poeta criador prepara-se para a concepção de Bernardo – é momento favorável para o nascimento do primeiro homem, um proto-Adão para o paraíso pantaneiro imaginado por Barros.

A exemplo do mito da criação ocidental, sobre o surgimento do mundo e da humanidade, o poeta sugere que seu Pantanal é um éden primordial, preparando-se para o surgimento do primeiro homem. O mito hebraico segue uma ordem crescente em complexidade: no primeiro dia, o tempo e o eterno, representados por céu e terra (Gn. 1, 1-2) e, no segundo dia, os fenômenos físicos, como a Luz (Gn. 1, 3). Após os fenômenos físicos, cria a matéria. No terceiro dia, em grau de complexidade, cria primeiro a matéria mineral terra e água (Gn. 1, 10-13), em seguida, a matéria biológica, o vegetal (Gn. 1, 11). Ao dividir, no quarto dia, o dia e noite, tardes e manhãs, cria na classe da matéria biológica o animal, seguindo a complexificação que parte das aves, peixes e répteis, no quinto dia (Gn. 1, 21-23), para, em seguida, criar os mamíferos “[...] animais selvagens e rebanhos domésticos” (Gn. 1, 24-26) e, dentro da classe dos mamíferos, cria por último a humanidade, indicando ser – dentro da sequência mineral, vegetal, animal – a humanidade o grau máximo de complexificação (Gn. 1, 27-31).

Parafraseando Fernando Pessoa,⁷ dizemos: Deus quer, o homem imagina, Bernardo nasce: “Bernardo está pronto para poema. Passa um rio gorjeando por perto. Com as mãos aplaina as águas. Deus abrange ele.” (Barros, 2021a, p. 28). O poeta apresenta seu *alter ego*, em momento favorável, tempo das cheias, tempo de um Pantanal Paraíso – Bernardo, o primeiro homem concebido pelo verbo. Esse Adão pantaneiro é uma eterna criança e nasce torto como o próprio poeta.

Ora, via de regra, capítulos de livros são seguidos de subtítulos que, de antemão, revelam de modo sintético do que se trata aquela parte do texto. É curioso que, no *Livro de pré-coisas*, o capítulo “O Personagem” – o que já sugere dizer respeito ao personagem Bernardo – segue com uma série de subtítulos: “No presente”, “No serviço (voz interior)”, “No tempo de andarilho”, “Um amigo” etc. Os subtítulos sugerem a intenção do autor em falar sobre “O Personagem”, que, como se vê, é o título do capítulo, no entanto, causa espanto, ao descobrir que os conteúdos nem sempre condizem com o subtítulo. No subtítulo “Um amigo”, por exemplo, no segundo parágrafo, lemos: “Dá-me a impressão de alguém obscuro que vem de lugar nenhum e vai para nada todos os dias”.

Quando entendemos tratar-se do personagem Bernardo, o autor descreve o comportamento de um cágado: “[...] à procura de água, desce o cerrado, no pino do sol, tardoso e raro. É o próprio esquisitão que aprendeu a paciência sem cartilha...” Ali, humano e quelônio

⁷ “Deus quer, o homem sonha, a obra nasce.” É o verso original de Fernando Pessoa, no livro *Mensagem*.

se confundem. Esse excerto do poema exemplifica a surpresa, a imprevisibilidade própria de sistemas complexos, nos quais as regras não são claramente definidas ou as variáveis podem mudar de maneira imprevisível; o resultado final é difícil de prever e, no caso do poema, observa-se que o título do texto não determina o conteúdo do poema, pois o texto se confunde dentro de um comportamento não determinístico.

A leitura do capítulo “O personagem” causa estranhamento a todos nós que temos nossos hábitos mentais voltados para uma visão conceitual e lógica da realidade. Tal narrativa não soa estranha para uma criança, para um indígena ou para o poeta, os quais têm a facilidade de relativizar a lógica do Terceiro excluído de Aristóteles – em que ser é, ou não é, não podendo ser as duas coisas ao mesmo tempo – e conjugar os seres numa mesma realidade. Esse excerto do *Livro de pré-coisas* é um, entre tantos onde o poeta deixa entrever suas reminiscências primitivas. Para exemplificar o Terceiro excluído, aludimos a algumas culturas indígenas que consideram uma espécie de trânsito ontológico entre os seres, onde animais são humanos e *vice-versa*, a exemplo do excerto do livro *A queda do céu*, do Xamã Yanomami Davi Kopenawa: “Nós também, por mais que comamos carne da caça, bem sabemos que se trata de ancestrais tornados animais. São habitantes da floresta, tanto quanto nós” (Kopenawa, 2019, p. 122).

Em “Lides de Campear”, Barros deixa entrever suas reminiscências pré-lógicas, ao abordar a comunhão ou uma participação ontológica entre os seres, quando são dissipadas as diferenças entre espécies mineral, animal, vegetal, todas passíveis de comunhão com o humano: “Sente-se pois então árvores, bichos e pessoas têm natureza assumida igual. O homem no longe, alongado quase, e suas referências vegetais, animais. Todos se fundamentam na mesma natureza intacta. Sem as químicas do civilizado. O velho quase animismo” (2021a, p. 23). O poeta sugere que o trabalho do pantaneiro, ao se tornar monótono, a ponto de se arrastar horas e dias pelos campos, colabora para o desenvolvimento da liberdade de imaginar e contar causos, aplacando a solidão humana com o exercício das palavras e, mesmo de vocabulário restrito, acrescenta a elas imagens e brincadeiras. Apresentando a espontaneidade do pantaneiro, o poeta fala de uma realidade intuitiva, de que todos os seres ali estão conjugados numa mesma realidade, sem grau de importância ou superioridade e que têm sua origem num mesmo princípio.

No poema “Na mocidade, feito lobisomem” (2021a, p. 36), quando há a expectativa de que o poeta expresse algo sobre a mocidade do personagem e, ao aludir a uma entidade mítica, o lobisomem (metade animal metade humano), percebe-se em seguida que a intenção não é

contar uma fábula ou lenda pantaneira, outrossim, utiliza-se dessa entidade mítica para, de modo irônico e cético, insinuar que tal assombração se trata de presenças humanas em necessidades muito específicas, como encontros clandestinos na noite: “[...] houve quem tenha visto até lobisomem de chinelo”; “Passos no quarto da moça, com passo de gente”; “Parente de viúva aparece muito de noite”. Em outro momento, identifica o lobisomem como sendo o próprio Bernardo, que pede brasa para as cozinheiras na cozinha e fica para um cafezinho: “Outros são de rondar cozinha (Bernardão era). Rogam tições pras cozinheiras. Conversam de cunhado e acabam tomando cafezinho arretado”. Mais adiante, o poema produz estranhamento, introduzindo a história de uma personagem com mais de cem anos, velha Honória, que passa a viver na mata; a narrativa se dilata na aura de um realismo fantástico, sugere ser Bernardo o filho mais velho de Honória, que, de noite, leva farofa e fósforos para a velha, a qual insiste em habitar a mata feito lobisomem (Barros, 2021a, p. 36). O poema, sem razoabilidade e sem a coerência de uma narrativa linear, segue o fluxo da liberdade imaginativa, a fim de causar alumbramento estético, também reforça uma carga de estranhamento mítico em torno do personagem Bernardo, na fase de sua mocidade.

No poema “No presente” (2021a, p. 28), o sujeito lírico introduz o personagem Bernardo, sem abandonar a verve poética: “Bernardo se ilumina... A jacaroa e ele se miram imaculados. A própria ovura!” (2021a, p. 28). Aqui o personagem participa do encanto do surgimento de um filhote de jacaré que rompe a casca do ovo, para a sublimidade do momento em que o olhar de Bernardo comunica ternura ao encontro, com o olhar da “Jacaroa”. Com efeito, o poeta cria para esse instante o neologismo “ovura”, a junção da palavra ovo com ternura.

Percebe-se que os poemas seguintes dão uma guinada significativa, passando da experiência de ternura e encantamento para narrativas escatológicas e grotescas, sem eximir-se também da crueldade das travessuras infantis.

Em Barros, ao reportar às origens, temos poesia, mas uma poesia que não molda a natureza em palavras romantizadas. Sua poesia nos apresenta uma realidade não lapidada ao gosto romântico. No poema, esforça-se por uma decepção dos afetos, apresenta a natureza como ela é. Ao exaltar a natureza, não exalta os fenômenos naturais, de modo sacralizado. Nem mesmo a natureza é evocada de modo antropomórfico, onde a realidade modifica-se pelos nossos afetos interiores, ora alegre, ora triste, ou se confunde com nossas concepções morais de bem ou mal.

O autor não faz uma reflexão filosófica sobre a imparcialidade da natureza, propõe a mesma reflexão com imagens poéticas e, parece-nos que de modo calculado, conduz o leitor de um estado que vai da sublimidade poética ao fastio, à repugnância e ao ridículo. Essa derrocada, presente no *Livro de pré-coisas*, parece uma advertência do poeta, de que se, se anseia retornar à natureza, é necessário levar em conta que a natureza não é boa nem má, segundo nossos critérios morais, contudo, a natureza apenas é o que é – o resto pertence às considerações humanas.

3.5 Afirmação da imanência

No *Livro de pré-coisas*, embora encontremos versos de beleza lírica, o poeta não apresenta uma natureza divinizada, a exemplo do Cântico das Criaturas, de São Francisco de Assis. O Pantanal paraíso não é recriado de modo transcendente – belo, perfeito e eterno –; ao contrário, trata-se de um paraíso imanente, o qual se afasta do conceito cristão de paraíso, um reino do céu visto como lugar de perfeição, oriundo da filosofia grega de Platão e ressignificado pelo cristianismo, de modo que essa concepção de natureza barriana se aproxima mais do deus de Espinosa do que do paraíso cristão.

O filósofo Baruch Espinoza (1632-1677) se contrapõe à ideia de um Deus pessoal, enquanto manifestação de um ser que supre as nossas necessidades e que, portanto, exige ritos e sacrifícios. Para Espinoza, Deus é a própria natureza: ele utilizará, em seus escritos, a expressão “*Deus sine natura*” (Deus é o mesmo que a natureza). A natureza ou Deus é tudo que existe, é a totalidade, uma substância única e infinita. Todas as coisas particulares, um homem, uma pedra ou um planeta, são modos da natureza, são expressões de uma mesma substância. Dessa maneira, de acordo com Espinoza, não há uma ação externa sobre a natureza, e qualquer evento deve ocorrer necessariamente dentro da natureza. Deus é essa totalidade, e as coisas são como são e não podem ser de outra forma. Em outras palavras, as ações de Deus e as leis da natureza são equivalentes. As coisas ocorrem na natureza, dentro das relações de causa e efeito, fazendo-se então necessário conhecer as causas verdadeiras das coisas naturais, ao invés de conceber um Deus antropomorfizado, uma projeção dos afetos e das necessidades humanas na natureza (cf. Espinoza, 1979, XVII).

Esse paraíso imanente é o Pantanal, que não é bom nem mau; a natureza é o que é, nem moral, nem imoral, a natureza é amoral – no sentido de desconhecer as noções de moralidade

ou imoralidade. Para situar o leitor nessa realidade telúrica, em que o sublime e o grotesco estão conjugados no texto, encontramos, em determinado momento, situações escatológicas que envolvem homens, porcos e excrementos, por exemplo, no poema “Dos veios escatológicos”: “[...] na hora do homem fazer força, quando a vaidade acaba, justo aí chegavam os porcos famintos...” (2021a, p. 50)

Em alguns trechos, seus poemas podem causar algumas reações de repulsa, fastio, repugnância, pois o poeta parece realizar aqui um esforço poético para rechaçar qualquer carga de sentimentos elevados ou emocionais, Barros não confere à natureza valores morais, não imprime nos seres emoções e benevolências humanas. O poeta, com o recurso do grotesco, afasta essa possibilidade. Só assim será possível compreender esse pantanal imaginário e primitivo, sem as expectativas de antropomorfizar a natureza.

Todo o poema “Dos veios escatológicos” é envolvido por uma forte carga de erotismo primitivo da vida que brota da cópula animal, incluindo os humanos. Traçando um paralelo com pré-coisas, encontramos também em *Memórias Inventadas* (Barros, 2018) a mesma licença poética tomada por Barros para falar da cópula, do ato de defecar ou da prática da masturbação juvenil, também ali tratadas com leveza e comicidade:

No fim do jogo alguns iam bater bronha, outros iam no mato jogar o mantimento, e outros iam pelotear passarinho (2018, p. 39).

Quando eu estava no colégio, interno,
Eu fazia pecado solitário.
Um padre me pegou fazendo [...]
O padre me deu para decorar o Sermão da Sexagésima do Vieira. [...]
Meu Deus, agora eu precisava fazer mais pecado solitário! (2018, p. 13).

Para alguns leitores, deparar-se com poemas que trazem, de modo desavisado, um teor erótico, pode causar desconforto, porque não seria para os primitivos. Sob esse ponto de vista, a poesia barriana é um exercício de olhar o mundo pelo viés da proposta poética; assim, quando uma obra causa no leitor esse desconforto, pode ser a manifestação de amarras morais, e o quanto deve haver esforço de tolerância na aceitação da diversidade do fazer poético e de se saber que não há uma receita de cultura a ser seguida por todos.

A poesia, sem atacar frontalmente a moral judaico-cristã, produz um impacto ainda maior, ao apresentar com naturalidade a trivialidade da sexualidade. Nesse sentido, questiona a ultrapassada concepção pietista e puritana que nega da experiência humana a integração da corporalidade com a espiritualidade. No *Livro de pré-coisas*, no esforço por apresentar uma

realidade desromantizada, Manoel de Barros não se limita a belas expressões poéticas sobre a infância. Ele expõe essa fase da vida, não apenas nos aspectos de inocência, ingenuidade, liberdade e criatividade, mas também na sua potencial crueldade. Barros reconhece que a natureza infantil pode ser cruel, como ao "pelotear passarinhos", "fazer besouro nadar em querosene", "regaçar lagarto assustado", "dar banho de álcool em urubu, soltar fogo pra ver incêndio no céu", "destarrachar o traseiro dos gafanhotos", "desemendar cachorro com água pelando" e "enfiar ferro em brasa na cona das jacaroas" (Barros, 2021a, p. 49).

Ao abordar a crueldade praticada com os animais, o autor se afasta de um maniqueísmo romântico, de uma literatura dualista dividida entre mocinhos e bandidos, bons e maus, vítima e opressor, para aproximar-se de uma literatura mais condizente com a psicologia contemporânea. Nesse contexto, as pessoas, inclusive crianças, podem ser ao mesmo tempo boas e más, pois todos carregam em si as sementes dessas atitudes, as quais podem ser despertadas ou arrefecidas pelas circunstâncias e pelo ambiente em que vivem.

Aqui somos instados a traçar um breve paralelo com a obra de William Golding, *O Senhor das Moscas* (1954), para perceber que crianças expostas a circunstâncias adversas podem apresentar comportamentos igualmente cruéis. No romance, um grupo de meninos, após um acidente de avião, fica preso em uma ilha deserta. A ausência de adultos e a luta pela sobrevivência levam os meninos a se dividirem em grupos e a adotarem comportamentos violentos e primitivos. O personagem principal, Ralph, tenta manter a ordem e a civilidade, mas é confrontado pelo antagonista, Jack, o qual lidera um grupo que se torna cada vez mais violento e sádico. Golding suscita questões sobre civilização e barbárie, evidenciando como o comportamento humano, exposto a determinadas circunstâncias, pode revelar-se bárbaro e selvagem.

Não é o caso de discutir aqui se as ações éticas humanas são inatas ou adquiridas; nosso interesse é destacar que Barros se esforça para nos devolver a realidade de uma comunhão com a natureza, sem considerações antropocêntricas equivocadas. Ele nos mostra a natureza como ela é, sem julgar eventos como morais ou imorais. Apenas com um olhar desprovido de juízos de valor e julgamentos éticos ou estéticos, podemos nos aproximar da espontaneidade primitiva, despida de conceitos humanos. A ideia de que a natureza é apenas um reflexo de simplicidade, beleza e sublimidade é ingênua. Na verdade, o feio e o monstruoso também são componentes essenciais do mundo natural, assim como do mundo humano. A natureza é complexa em todos

os seus aspectos, e essa complexidade só pode ser realmente compreendida, se a observarmos atentamente e sem preconceitos (cf. Barros *apud* Müller, 2014, p. 23).

Ao utilizar esse recurso, em sua lírica, Barros não o faz de modo gratuito. Parece haver uma denúncia contra leitores que veem a literatura apenas como fruição estética e não se agradam de temas sensíveis, como os que levam à censura de livros em bibliotecas escolares, por serem considerados "inadequados". Sua lírica se insurge contra leitores que, saturados de literatura ingênua ou excessivamente açucarada, com narrativas que dividem a história entre bons e maus, bonitos e feios, certo e errado, não percebem as mensagens preconceituosas e racistas que podem estar sub-repticiamente contidas nessas narrativas.

No *Livro de pré-coisas*, o poeta se insurge contra a ladainha literária do excesso de entretenimento que anestesia os espíritos. Em meio aos excessos de "candura" literária, que causam indiferença pela saturação, a lírica barriana surpreende e desinstala o leitor do conforto desse tipo de leitura. O efeito é a surpresa e o desejo do poeta de que o leitor desperte, volte a sentir e a indagar-se sobre a realidade, a partir do desconforto da narrativa, e, evocando uma linguagem de teor escatológico, Barros anseia que seus leitores despertem da indiferença e sintam algo genuíno.

No *Livro de pré-coisas*, há uma forte carga transgressora, ao aproximar práticas cristãs de situações constrangedoras, distantes dos ideais cristãos. Essas situações, carregadas de ironia cômica, parecem quebrar a arrogância de alguns religiosos, mostrando que religiões são feitas por humanos. Um exemplo claro disso é a construção poética que, pela subversão e perplexidade, ganha contornos declaradamente surreais: "Dava um prazer froidítico no sacristão em desmoçar as beatas dentro do Tanque, entre rãs prenhas. A égua velhaca da Praça só se entregava pra ele. Era de ver a mansura da égua com o sacristão" (Barros, 2021a, p. 50).

A seu personagem Bernardo Barros não confere nenhuma ação cruel, reservando-lhe a condição de um homem em profunda comunhão e compaixão com todos os seres, a ponto de "[...] os *hippies* o imitarem por todo o mundo" (2021a, p. 33). Bernardo é apresentado como um modelo intangível de harmonia com a natureza. "Não sei se os jovens de hoje, adeptos da natureza, conseguirão restaurar dentro deles essa inocência". Bernardo é indefinível e fascina o poeta. Referindo-se aos *hippies* da década de 1960, que buscavam paz, um estilo de vida natural, alimentação saudável e simplicidade em harmonia com a natureza, Barros reconhece que, ao contrário de Bernardo, para eles, essa escolha é um esforço consciente.

Bernardo vive sua realidade visceralmente, com uma renúncia incondicional, sendo inocente por não ter consciência da beleza revolucionária de seu modo de vida. Nem os *hippies*, nem o próprio poeta podem alcançar a autenticidade de Bernardo, porque já foram sequestrados pelas convenções sociais. "Não sei se conseguirão matar dentro deles a centopeia do consumismo. Porque já desde nada, o grande luxo de Bernardo é ser ninguém. Por fora é um galalau. Por dentro não arredou de criança. É ser que não conhece ter. Tanto que inveja não se acopla nele" (2021a, p. 33).

O luxo de Bernardo é ser ninguém, o que não humilha sua humanidade, mas o coloca em pé de respeito com todos os seres. A humanidade, ao se descolar da natureza, cinde essa relação, e a inveja, fruto de relações sociais equivocadas, cria inseguranças e tristeza. Bernardo está integrado ao espaço primitivo, sua existência lhe basta e ele não compreende o conceito de inveja. O poeta reconhece que, para os *hippies* e para ele, a condição primitiva é uma quimera intangível. Todos foram expulsos do paraíso, por terem provado do fruto do conhecimento, mas Bernardo ainda vive nesse paraíso.

No *Livro de pré-coisas*, o poeta elabora sua lírica da imanência, a partir dos fenômenos manifestos no espaço delimitado do Pantanal, sem aludir diretamente a temas metafísicos. Na história da filosofia, a ideia de metafísica é ampla e variável, estudando os princípios da realidade como o ser, o conhecimento, o tempo, o espaço e Deus. Kant define metafísica como a pretensão ao conhecimento que busca ultrapassar o campo da experiência possível, abrangendo a natureza ou a aparência das coisas, tal como nos é dada (cf. *Metafísica*, in: Japiassu; Marcondes, 2011).

No poema "A fuga (voz interior)" do *Livro de pré-coisas*, Barros escreve: "[...] porém uso os mistérios com cuidado. Porque ninguém sabe ainda aonde que começa o fim do arcano e nem o começo da roda" (2021a, p. 48). Essa cautela em não evocar excessivamente temas metafísicos reflete a incerteza sobre o que é sagrado e o que é invenção humana, representada pela roda, uma das primeiras tecnologias criadas pelo engenho humano. Wittgenstein (2023, p. 76) reforça essa ideia, ao afirmar que "Do que não se pode falar, deve-se calar", argumentando que alguns temas estão fora do alcance da linguagem.

Quando Barros diz "hoje estou comparado com árvores", ele se afasta da noção de que somos "imagem e semelhança de Deus" e se aproxima mais da concretude do fenômeno natural, expressando uma relação simbiótica com a árvore e narrando apenas seus nascimentos (2021a,

p. 48). Suas experiências viscerais no Pantanal informam seu conhecimento, como "[...] os rios influem na plumagem das aves" e "[...] vespas de conas frondosas produzem mel azulado".

Os poemas de Barros que fazem referência a temas religiosos e teológicos permanecem restritos ao fenômeno religioso e seus desdobramentos culturais, com um teor pitoresco e folclórico, sem a gravidade usual dos grandes temas teológicos como o céu, o inferno, o pecado ou a salvação. Esses temas surgem em suas obras com leveza e ironia, subvertendo a seriedade convencional das religiões. Barros adota a perspectiva das crianças, as quais relativizam os grandes temas metafísicos, mantendo a coerência de seu sistema poético, ao não levar a sério nada que contradiga a seriedade com que concebe seus jogos poéticos.

No *Livro de pré-coisas*, Barros trata todos os temas, inclusive os teológicos e religiosos, com a mesma importância das coisas do chão, da imanência. Parafraseando Ortega y Gasset⁸, substituindo "artista" por "poeta": ser poeta é não levar a sério o homem sério que somos, quando não somos poetas. O compromisso de Barros é com sua poesia livre, que expressa a alma singular de um poeta primitivo.

3.6 Crítica ao antropocentrismo

No *Livro de pré-coisas*, Barros confere a Bernardo o *status* de anti-herói, não ocultando seus defeitos e idiosincrasias humanas. “No tempo de andarilho” (2021a, p. 32), “Bernardo trabalha pela boia. Claro que resmunga. Está com raiva de quem inventou a enxada. E vai assustando mato como um feiticeiro”, revelando-se que Bernardo não gosta de trabalhar, apenas o faz pela comida, o que o caracteriza como um personagem fugidio e insubmisso, semelhante aos “primitivos” que não se adequam a trabalhos metódicos e disciplinados. Esse entendimento errôneo foi imposto por séculos sobre os povos originários do Brasil, ainda hoje tidos como preguiçosos.

O autor se alinha a um grande exército de artistas críticos do antropocentrismo idealizado, os quais reivindicam uma maior proximidade entre o homem e suas inevitáveis contingências e fragilidades. Ele clama por uma maior consciência da soberba humana que amplia o abismo entre o homem e a natureza, e entre os próprios humanos, em razão de

⁸ Frase original: “Ser artista é não levar a sério o homem sério que somos quando não somos artistas”. Disponível em: https://www.revista.vestibular.uerj.br/coluna/coluna.php?seq_coluna=57. Acesso em: 22 nov. 2023.

condições sociais, etnia ou gênero. Essa visão reducionista sequestra o que verdadeiramente importa: o humano como expressão de vida, que, só por ser vida, tem o direito de existir. Ao exaltar as coisas ínfimas e inúteis e ao fazer do lixo e da escória a matéria de sua poesia, Barros se alinha a escritores malditos, como Jean Genet. Genet dá voz à "escória humana" – ladrões, mendigos e “transviados” – o poeta retirando o humano de seu pedestal e colocando-o ao rés do chão, junto aos seres pequenos e rasteiros, como répteis, quelônios, anfíbios, aves, árvores e pedras.

Barros não rebaixa o humano, exaltando as coisas pequenas com uma importância e sublimidade únicas. Esse Sistema Poético Primitivista critica o antropocentrismo, tanto na relação de dominação humana sobre a natureza quanto na autoimagem do humano; desse modo, podemos dizer que a lírica barriana se aproxima da Teoria dos Sistemas, a qual refuta a hierarquia e sugere que tudo na natureza está interligado em redes de relações. Segundo Capra (2019), a visão cartesiana de hierarquias e dualismos mente/matéria, observador/observado é inadequada. A natureza deve ser vista como interdependente e cooperativa. Barros reivindica um comportamento humano que supere um olhar antropocêntrico, destacando a importância de todos os seres, como formigas, moscas e lesmas, ao lado de estruturas grandiosas, como usinas nucleares, a torre Eiffel e arranha-céus.

O poeta denuncia a nossa indiferença para com os seres invisibilizados, mostrando que a realidade é rica em nuances que o olhar acostumado não percebe. Ele resgata nossa visão e nos faz ver a realidade com novos olhos, reconhecendo que os contrastes evidenciam disparidades econômicas, culturais e sociais. A poética barriana combate a visão equivocada de que o humano está fora da natureza, defendendo uma visão cooperativa e interdependente.

Barros se junta a artistas críticos do antropocentrismo, reivindicando uma maior consciência das contingências e fragilidades humanas. Em outros poemas e entrevistas, ele cita Chaplin, Guimarães Rosa e Kafka, colocando-se em diálogo com escritores que exploram as profundezas da alma humana. A visão sistêmica de vida defendida por Vico e Leonardo da Vinci⁹, que vê a natureza como cooperadora do conhecimento, é negligenciada no pensamento moderno, o qual segue uma concepção linear e reducionista da realidade. Essa visão linear ignora a interdependência dos sistemas naturais e promove um mito de progresso infinito, em

⁹ Leonardo Da Vinci muitos anos antes dos pensadores modernos, já possuía uma visão sistêmica da vida, olhava a natureza como cooperadora do conhecimento, não como objeto de mera exploração (cf. CAPRA 2019, p. 36).

um planeta de recursos finitos. O consumismo incentivado gera desperdício, degradação ambiental, problemas de saúde, pandemias, catástrofes naturais, aumento da temperatura, migrações, conflitos sociais, violência e extremismos políticos. A análise sistêmica revela que as consequências são catastróficas, pois tudo está correlacionado, e a ruptura das relações cooperativas leva ao colapso.

O Sistema Poético Primitivista de Barros denuncia essa cegueira e erro de percepção humana, removendo o verniz de enganos que idealizam a humanidade e omitem suas fraturas sociais e humanas. A literatura, ao insistir em não ocultar essas fraturas, coloca-se em diálogo íntimo com muitos escritores, como Fernando Pessoa, Dostoiévski e Kafka, que também mergulham nos bastidores da alma.

3.7 Noção de totalidade

“A pelagem do gado está limpa. A alma do fazendeiro está limpa. O roceiro está alegre na roça, porque sua planta está salva. Pequenos caracóis pregam saliva nas roseiras. E a primavera imatura das araras sobrevoa nossas cabeças com sua voz rachada de verde” (2021a, p. 20).

Note-se que Barros imprime com as palavras um torvelinho de percepções sobrepostas de modo concomitante, cuja dinâmica exposta nessa sequência de palavras parece abarcar, como o instantâneo de uma fotografia, a totalidade, uma realidade onde seres e coisas pulsam juntas e inseparáveis. O verso está no poema “Mundo renovado”, uma referência direta à renovação da vida trazida pelas chuvas, após o período de estiagem.

No poema “No serviço (voz interior)” (p. 30), o personagem ganha um fluxo de consciência no qual desencadeia uma profusão de imagens e sensações em que, por serem inefáveis, o poeta desenvolve um recurso linguístico estranho e vertiginoso, embaralha as palavras, concebe conjunções frasais inconciliáveis e neologismos:

O que ajo é palavra desnobre. Coisa de noves fora: teriscos, nname-nname, de réis, niilidades, oco, borra, bosta de pato que não serve nem pra esterco. Essas descoisas: moscas de conas redondas, casulos de cabelo. Servicinho de pessoa Quarta-Feira que sai carregando uma perninha de formiga de dia de festa. De modo que existe um cerco de insignificâncias em torno de mim: atonal e invisível. Afora pastorear borboletas, ajeito éguas pra jumento, ensino papagaio fumar, assobio com o subaco. Serviço sem volume nem olho: olho de vespa no arame. Tudo coisinhas sem veia nem laia. Sem substantivo próprio. Perna de inseto, osso de morcego, tripa de lambari. Serviço como natureza vil de ranho. Tudo sem pé nem cunhado. Tem hora que ajunto ciscos debaixo

das portas onde encontro escamas de pessoas que morreram de lado. Meu trabalho é cheio de nó pelas costas. Tenho que transfazer a natureza. À força de nudez o ser inventa (Barros, 2021a, p. 30).

Entendemos que a intenção do poeta não é produzir sentido conceitual, mas provocar no leitor as percepções imediatas de Bernardo. Temos, na arte contemporânea indígena, um exemplo muito ilustrativo dessa percepção de totalidade. Na 35ª Bienal de Arte de São Paulo (2023), entre as obras expostas de artistas indígenas, o artista Bane, da etnia Huni Kuin, expôs grandes pinturas¹⁰ em tinta acrílica, com cores vivas, nas quais sobressaem as cores primárias. É curioso e muito revelador que as pinturas não possuem vazios de um desenho para o outro: pedras, plantas, animais da fauna brasileira, terra, céu estão todos integrados nos grandes painéis, de sorte que a composição preenche todo o tecido e não há hiatos pictóricos, pois tudo está tecido junto, como uma clara representação do olhar animista indígena. Apenas com um olhar mais atencioso, pode-se aos poucos separar os elementos, o que já se torna um modo cartesiano de classificar e separar com o olhar os elementos do todo da composição artística. As grandes pinturas expostas enfocam reminiscências arquetípicas de uma percepção onde tudo está integrado.

No capítulo "O personagem", Bernardo parece habitar o íntimo do narrador. Bernardo está presente "No presente" (p. 28) como uma "voz interior". Barros utiliza esses títulos para marcar a presença de Bernardo. Dois poemas desse capítulo trazem o termo "voz interior": "No serviço (voz interior)" (p. 30) e "A volta (voz interior)" (p. 47). Em outro poema, intitulado "Um amigo" (p. 34), o narrador coloca Bernardo como alguém que é mais do que um amigo, é um irmão, como vemos no título do poema "Retrato de irmão" (p. 38). Esse irmão é descrito como um "[...] ente irresolvido entre vergôntea e lagarto", uma mistura de elementos naturais.

No poema "O tratado de metamorfoses", o narrador afirma ter sido deixado por Bernardo. A partir daí, emerge uma síntese de todo o *Livro de pré coisas*, onde ocorre o "festejo de linguagem" apregoado por Barros. Esse festejo é a liberdade de brincar com a linguagem, como crianças sem a presença moderadora dos pais. Livres e possuídas pela imaginação, as crianças (ou poetas) engenham expressões e brincam com as palavras, concebendo frases desconexas e versos de profundo teor lírico e filosófico. Um exemplo é “[...] vaga-lumes driblam a treva”, significando que o efeito luminescente dos vaga-lumes ilumina a noite. Ao

¹⁰ Disponível em: <https://35.bienal.org.br/participante/mahku/>. Acesso em: 10 mar. 2022.

observar o voo rápido e imprevisível dos vaga-lumes, parece que eles estão "driblando a treva", como um jogador de futebol dribla o adversário.

Outro exemplo é “Bicho acostumado na toca encega com estrela”. A partir do neologismo “encega”, o poema sugere que animais habituados à escuridão de suas tocas ficam ofuscados pela luz das estrelas. Esse verso remete ao mito da caverna de Platão, onde as pessoas, acorrentadas na escuridão e iludidas pelas sombras, ao serem libertadas, têm os olhos ofuscados pela luz do conhecimento, o qual deve ser absorvido lentamente.

Nos "festejos de linguagem", a alma é livre, como crianças descobrindo a linguagem. Elas se encontram no limiar das pré coisas, onde o sentido ainda não se impregnou, permitindo ao poeta transformar formas e seres. Bernardo é um irmão, um amigo, um "[...] ente irresolvido entre vergôntea e lagarto". Juntos, na linguagem poética, criam novas formas de perceber o mundo. Quando a linguagem se modifica, a percepção do mundo também se altera. Sob o domínio do poeta, a palavra deixa de ser apenas signo, significante e significado, e passa a ampliar e renovar o mundo, manifestando-se como um organismo vivo, em contínua metamorfose.

No capítulo "Pequena história natural", o personagem Bernardo desaparece, deixando uma narrativa quase árida de um mundo habitado pelos animais da fauna pantaneira. O poeta apresenta uma versão peculiar do Pantanal, contemplando espécies conhecidas da região, como urubu, socó-boca-d'água, tatu, quero-quero, cachorros, quati e garça. Em "Pequena história natural", evidencia-se a crueza de uma natureza sem floreios idealizados. A ausência de Bernardo como personagem parece fazê-lo assumir a narrativa, voltando-se para as necessidades primárias da natureza: a sobrevivência, a caça, a procriação e o ciclo de vida e morte. Desvela-se uma natureza brutal e realista, focada nos instintos de “comer e descomer” e nas constantes cópulas.

Nessa narrativa, Barros incorpora um eu lírico primitivo, dando voz a Bernardo, que narra sua história natural do ponto de vista de um homem integrado à natureza. Ao mesmo tempo, o autor se funde ao personagem, interferindo culturalmente nas observações de Bernardo. Essa fusão complexa resulta em Bernardo da Mata como a síntese da unidade homem/natureza, tornando-se indistinguível dos seres da mata e transformando-se em uma só natureza. Ao ser absorvido pelo mundo natural das pré-coisas inominadas, Bernardo deixa de ser narrado pelo poeta e torna-se o narrador de sua "Pequena história natural". Poeta e

personagem, Barros e Bernardo se fundem, com Bernardo influenciando a narrativa de Barros, enquanto Barros interfere na linguagem árida de Bernardo, com elementos e percepções estéticas alheias ao personagem.

Há uma tecitura complexa de retroalimentação, no capítulo "Pequena história natural", na qual o personagem afeta o poeta e o poeta interfere na narrativa do personagem. Essa interação se manifesta na maneira como Bernardo, enquanto um eu lírico primitivo, e o poeta Manoel de Barros se influenciam mutuamente. As interferências do homem culto, ou seja, do poeta, sobre o esforço de narrar sob o ponto de vista de Bernardo, são evidentes nas nuances e voltadas para a linguagem utilizada. Exemplos dessa interação podem ser observados em alguns versos específicos que demonstram como a influência cultural do poeta permeia a narrativa de Bernardo:

No poema "De Urubu" (p. 53), encontramos: "[...] como quando o cavalo de Átila estava passando"; "[...] isso está no Levítico, urubu tem muita fiuza no Levítico". Aqui, uma referência ao cavalo de Átila e ao Levítico introduz elementos culturais e históricos que refletem a interferência do poeta na perspectiva de Bernardo.

No poema "Socó-boca-d'água" (p. 55), lê-se: "[...] sabendo ninguém o que seja gravanha. A palavra é bonita e selvagem. Não está registrada nos léxicos". A introdução da palavra "gravanha" e sua descrição como algo não registrado nos léxicos indicam a influência da criatividade do poeta sobre a percepção de Bernardo.

No poema "De Tatu" (p. 57), o verso "[...] protocolo que a natureza lhes confere para montar filhos são tântricos" reflete uma linguagem peculiar e inventiva que é moldada pela perspectiva do poeta, mesmo quando filtrada pela voz de Bernardo.

Esses exemplos revelam a complexidade da interação entre o eu lírico primitivo e a visão culta do poeta, mostrando como a linguagem e as referências culturais do homem culto se misturam com a narrativa de Bernardo, criando um entrelaçamento dinâmico e multifacetado.

Ora, o capítulo "Pequena história natural" segue o método utilizado ao longo do livro. Barros mescla versos escatológicos para os urubus, de erotismo para os tatus e os quero-queros, e deixa para as garças os versos mais elevados. "De cantos portanto não é que se faz a beleza desses pássaros. Mas com cores e movimentos. Lembram Modigliani. Produzem no céu iluminuras. E propõem esculturas no ar." Nesse verso, Barros compara as garças em voo a

esculturas no ar, produzindo no céu desenhos como as iluminuras medievais, com sofisticados contornos sobre antigos pergaminhos. Ao citar Modigliani, ele não se refere à paleta de cores do artista, todavia, aos retratos pintados por Modigliani, que têm como característica singular o pescoço longo, semelhante ao de uma garça.

O livro é concluído de maneira sugestiva, evidenciando um momento de reflexão do poeta sobre sua tentativa de observar a natureza com um olhar desinteressado e acolhedor, semelhante ao de uma criança ou de um primitivo. Ele escreve: “Acho que estou querendo ver coisas demais nessas garças. Insinuando contrastes – ou conciliações? – entre o puro e o impuro etc.” (p. 6). Ao perceber a tentação de antropomorfizar a realidade ou de apreender conceitos sobre a natureza, Barros interrompe sua narrativa sobre o Pantanal. No último parágrafo, cercado por parênteses, ele questiona: “Não estarei impregnando de peste humana esses passarinhos?” e parafraseia a expressão “Deus me livre” como “Deus os livre”. A “peste humana” refere-se à tendência de separar o homem de sua essência natural, representada pela perspectiva de Bernardo, a qual resulta na perda da totalidade. Barros parece reconhecer a interferência do poeta na integridade primitiva e espontânea de seu personagem, optando por deixá-lo em paz, no silêncio das pré-coisas puras e inominadas.

Ao reconhecer a interferência do poeta na essência primitiva e espontânea de seu personagem e ao decidir deixá-lo em paz, no silêncio das pré-coisas puras e inominadas, Barros sugere que a linguagem escrita é insuficiente para alcançar a essência da linguagem primitiva. Esse reconhecimento de uma limitação linguística é um dado novo e inesperado, em sua lírica. Após *Livro de pré-coisas* (1985), Barros publicou *O guardador de águas* (1989), no qual, pela primeira vez, seus poemas são acompanhados por uma série de desenhos criados por ele. O desejo de retornar aos primórdios não se encerra na linguagem escrita; manifesta-se também em desenhos rudimentares, semelhantes aos das cavernas e às garatujas infantis.

Barros completa o ciclo de fidelidade ao seu Sistema Poético Primitivista, ao incorporar expressões pictóricas, alcançando o estágio primitivo da linguagem: o desenho. Nos primórdios, a humanidade narrava histórias, experiências e sonhos por meio de figuras antropomorfas, animais, cenas de danças rituais e outros grafismos geométricos.

Como vimos em Vico, no segundo capítulo, sobre a idade dos deuses, o homem primigênio captava a realidade de maneira infantil, pelos sentidos e pela imaginação, utilizando uma linguagem predominantemente muda e pouco articulada. Diante do desconhecido, ele

possuía uma vontade natural e irresistível de conhecimento. Apropriando-se da matéria disponível, o homem primitivo codificava seu universo, produzindo as primeiras narrativas míticas pela força da imaginação. Rompia com a perplexidade da idade dos deuses, descobrindo o poder de ler, representar e interpretar simbolicamente o mundo.

Camargo (1996, p. 275) compartilha essa percepção, ao observar os desenhos de Barros junto aos poemas. Para ela, os desenhos contribuem para a construção de uma consciência criativa e continuam a busca pela linguagem perdida, remetendo à escrita primordial dos antigos. Esses desenhos são questionamentos sobre a linguagem, sua transitoriedade e a impossibilidade das palavras, revelando uma poética em progresso, a qual recria o mundo, através de uma nova linguagem. Barros acredita em um conhecimento poético do mundo e trabalha para construí-lo, explorando indagações sobre a linguagem e representando a realidade e a vida interior do sujeito.

Perguntado se o *Livro de pré-coisas* foi uma anunciação ou uma invenção/fundação do Pantanal, Barros responde que a obra não trata de informações, mas é para ele um festejo da linguagem e um enfeite da imaginação. Segundo ele, a exuberância não está nas linhas, mas nas entrelinhas, apresentando um Pantanal transfigurado.

Ao nosso ver, o *Livro de pré-coisas* é o mais complexo de todas as obras de Barros, onde seus poemas oscilam entre vários momentos de profundo lirismo e construções desconcertantes, às vezes de crua brutalidade, parecendo comprometer a harmonia literária, podendo decepcionar um leitor que procura apenas descansar o olhar sobre poesias bonitas, bem-humoradas e inteligíveis. Em certas passagens, o *Livro de pré-coisas* nos priva de tudo isso, ora lançando o leitor ao desconforto, ora ao constrangimento. O leitor é provocado a sentir uma certa vertigem, o que pode levá-lo ou a abandonar o texto ou a admitir que está entrando na alma primitiva, no profundo de um pantanal originário, que nos oferece um pantanal, não o que foi, não o que é, mas o pantanal do poeta. Ao aceitar as linhas de palavras áridas, quer procurando a beleza semântica, quer sacrificando-a em favor da beleza sintática e, às vezes, ao construir frases incompreensíveis que sugerem um dadaísmo poético, Barros desvela e revela o Pantanal do nosso interior, um Pantanal primitivo que nunca se habituou com a polidez excessivamente civilizada, uma civilização que nos oferece, como subproduto de si mesma, a hipocrisia e a destruição. Nesse sentido, o que parece ser a fragilidade da obra é, ao contrário, sua força. A obra alcança seu intuito.

Esta breve análise do *Livro de pré-coisas* nos oferece a possibilidade de compreender o modo como os diversos elementos do sistema poético primitivista estão interligados: as categorias de espaço e tempo, as faculdades humanas da imaginação e da linguagem. O livro nos apresenta, na forma de um grande rascunho, algo inacabado, todavia, minuciosamente pensado para se parecer assim. O conjunto dessa obra busca apreender ou transmitir uma realidade que dialogue com a coisa sentida, experimentada pelo eu lírico, para comunicar ao leitor uma percepção: o poeta esforça-se para abarcar a totalidade e, nessa perspectiva, o *Livro de pré-coisas* é uma obra bem-sucedida em seu conjunto.

O Sistema Poético Primitivista, delineado por "linhas tortas" no *Livro de pré-coisas*, nos convida a reencontrar nossa natureza esquecida, devolvendo-nos a nós mesmos. Ele nos chama a conciliar razão e imaginação, humanidade e natureza, sob a regência transformadora da linguagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente tese buscou compreender e delinear o Sistema Poético Primitivista, na obra de Manoel de Barros, com uma análise aprofundada do *Livro de pré-coisas*. Partimos da premissa de que Barros, com sua linguagem inovadora e imagética, constrói um universo lírico que transcende a descrição convencional e se insere em uma dimensão mítica, onde natureza e humanidade coexistem harmoniosamente. Utilizando a filosofia de Giambattista Vico, como base teórica, exploramos como a poesia de Barros se apropria da memória e da imaginação, para recriar o mundo natural, de maneira singular.

No segundo capítulo, definimos o conceito de Sistema Poético Primitivista na obra de Barros, analisando como ele se apropria dos elementos naturais para compor sua poesia. Discutimos a relação entre o poeta e a natureza, ressaltando o papel fundamental de Vico e outros teóricos, na construção desse entendimento. A noção de primitivismo em Barros é não apenas uma volta às origens, mas uma reinterpretação e reinvenção contínua de suas experiências e memórias.

No terceiro capítulo, interpretamos o *Livro de pré-coisas* como a anunciação de um universo poético primordial. Aqui, Barros recria elementos míticos e atemporais, por meio da imaginação, estabelecendo um espaço onde a linguagem ainda não se impregnou nas coisas. Por meio de uma análise detalhada, evidenciamos como o poeta transforma suas memórias e observações do Pantanal em uma narrativa poética, a qual celebra a natureza em sua forma mais pura e essencial. O personagem Bernardo da Mata, o *alter ego* de Barros, que simboliza a fusão entre homem e natureza, é a personificação do Sistema Poético Primitivista, representando a unidade e a interdependência entre os elementos da narrativa. Através dele, Barros encontra uma forma de reintegração de sua essência esmaecida pela civilização, usando a poesia como um meio para alcançar a totalidade da experiência humana e natural.

Adotando uma abordagem de sistemas complexos, sugerimos que a poesia de Barros pode ser compreendida como um sistema fractal, onde cada parte reflete o todo. Essa perspectiva revela uma estrutura coesa e interdependente, em sua obra, demonstrando como cada elemento poético contribui para a construção de um universo literário integrado e multifacetado.

Concluimos que a poesia de Manoel de Barros, permeada por suas experiências de vida, atua como uma espécie de autoficção. O poeta narra a si mesmo, através de seus personagens, reconectando-se com a essência primitiva da vida e da natureza. O Sistema Poético Primitivista de Barros é, assim, uma celebração contínua da linguagem, da memória e da imaginação, as quais, juntas, criam um espaço poético onde o humano e o natural coexistem em perfeita harmonia.

Embora Barros não seja caracterizado como um poeta da ecologia, entendemos que a visão de conjunto oferecida pelo Sistema Poético Primitivista, em sua obra, pode colaborar para uma melhor consciência do lugar que o humano ocupa no mundo. Em sua poética, observamos um discurso ético, no sentido de *ethos* de agir bem e no sentido de *ethos* como habitação, como casa comum. Essa colaboração vem do poeta, ao colocar o humano no nível do chão, despertando para uma comunidade planetária não antropocêntrica, onde todos os seres são levados em conta.

A obra de Barros coloca a espécie humana no “rés do chão”, como um convite para superar nosso orgulho catastrófico de “dominar todas as criaturas”. Sua poética reivindica a recuperação de um tempo acelerado e fragmentado para o ritmo das lesmas, cágados e caracóis. Implícita em sua obra está a necessidade de recuperar o sentido etimológico da palavra “respeito”, que significa olhar para trás, recuperar a consciência do que foi visto, olhar novamente. Esse olhar novamente, para compreender mais a realidade, exige o tempo e o espaço da poesia. O tempo e o espaço de Bernardo.

Dessa forma, a poética de Manoel de Barros nos convida a uma reflexão profunda sobre a nossa relação com o mundo natural, propondo um resgate de valores primordiais e uma reintegração do humano com o seu entorno. O Sistema Poético Primitivista se revela como uma ferramenta de crítica e reinvenção de nossa percepção do mundo, oferecendo uma nova maneira de habitar e interagir com o nosso planeta.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1970.
- AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato*. Tradução Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boi Tempo, 2018.
- BAUMAN, Zygmunt. *Retrotopia*. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.
- BARROS, Manoel de. *Meu quintal é maior do que o mundo*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2015a.
- BARROS, Manoel de. *Menino do mato*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2015b.
- BARROS, Manoel de. *Arranjos para associado*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016a.
- BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016b.
- BARROS, Manoel de. Manoel de Barros em três entrevistas. *Templo Cultural Delphos*, 2016b. Disponível em: www.elfikurten.com.br/2016/06/manoel-de-barros.html. Acesso em: 01 dez. 2023.
- BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2013.
- BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016d.
- BARROS, Manoel de. *Poemas concebidos sem pecado* – Face imóvel. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016e.
- BARROS, Manoel de. *O guardador de águas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017.
- BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2018.
- BARROS, Manoel de. *Matéria de poesia*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019.
- BARROS, Manoel de. *Livro de pré-coisas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2021a.
- BARROS, Manoel de. *Ensaaios fotográficos*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2021b.
- BARROS, Manoel de. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2022.
- BARROS, Manoel de. *Compêndio para uso dos pássaros*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2023a.
- BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2023b.
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BERTALANFFY, Ludwig von. *Teoria geral dos sistemas*. Tradução Isaías Claro. Petrópolis: Vozes, 2013.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2017.

BRESCIANI FILHO, Ettore. *Sistemas Complexos e Sistemas Dinâmicos*. Texto apresentado nos Seminários sobre Auto-Organização, CLE-UNICAMP, Campinas, 2008.

BRESCIANI FILHO, Ettore. *Considerações sobre sistemas dinâmicos complexos*. Trabalho apresentado nos Seminários sobre Auto-Organização, do CLE - Centro de Lógica, Epistemologia e História da Ciência, da UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas, 2013.

BRESCIANI FILHO, Ettore; D'OTTAVIANO, IML. Conceitos básicos de sistema. In: D'OTTAVIANO, Ítala M. Loffredo; GONZALEZ, Maria Eunice Quilici (org.). *Auto-Organização: Estudos Interdisciplinares*. Campinas: CLE/UNICAMP, 2000. p. 283-306 (Coleção CLE v. 30).

CAMARGO, Goiandira de F. Ortiz. A poética do fragmentário: uma leitura da poesia de Manoel de Barros. 1996. 299 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

CANDIDO, Antônio. *Tese e Antítese*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.

CAPRA, Fritjof. *A visão sistêmica da vida*. Tradução Newton Roberval Eichenberg. São Paulo: Cultrix, 2019.

CASTELLO, José. Manoel de Barros busca sentido da vida. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, 3 ago. 1996.

CÉSAR, Paulo. Documentário *Só dez por cento é mentira: Manoel de Barros, Desbiografia oficial*. Direção Pedro César. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZdDmLBPqDvY>. Acesso em: 01 de dezembro 2023.

CHOMSKY, Noam. *Que tipo de criaturas somos nós?* Tradução de Gabriel de Ávila Othero e Luisandro Mendes de Souza. Petrópolis: Vozes, 2016.

COTTINGHAM, John. *Uma filosofia de Descartes*. Tradução de Maria do Rosário Souza Guedes. Rio de Janeiro: Edições 70, 1986.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Tradução de Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DESCARTES, René. *Meditações*. São Paulo: Abril Cultural, 1983 (Série Os Pensadores).

DESCARTES, René. *Meditações Metafísicas*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ESPINOSA, Baruch. *Coleção dos pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

FONSECA, Cândido Alberto da. Documentário *Conceição dos Bugres*. 2023. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=dOG2ifLMQhY. Acesso em: 21 jun. 2024.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FREUD, Sigmund. (1907 [1906]) Delírios e sonhos na Grádiva de Jensen. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GOLDING, William. *Senhor das Moscas*. Tradução de Sergio Flaksman. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2021.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. *De corixos e de veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa*. 2006. 318 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – FCL – Unesp, Araraquara - SP, 2006.

GUIDO, Hermínio; SEVILHA, José Manuel; SILVA NETO, Severino de Albuquerque S. (org.). *Embates da Razão: mito e filosofia na obra de Giambattista Vico*. Uberlândia: EDUFU, 2012.

HAMBURGUER, Michael. *A verdade da poesia*. Tradução Alípio de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

JAPIASSU, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2019.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MARTINS, Bosco; TRIMARCO, Cláudia; DIEGUES, Douglas. Uma maravilhosa entrevista com Manoel de Barros. *Caros Amigos*, n. 117, 2008. Disponível em: <https://www.terapiadapalavra.com.br/uma-maravilhosa-entrevista-de-manoel-de-barros>. Acesso em: 19 jun. 2024.

MARTINS, Waleska Rodrigues de Matos Oliveira. *As figurações da morte na poética de Manoel de Barros*. 2015. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

MASP. Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Exposição Conceição do Bugres: Tudo é da natureza do mundo*. 2021. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=dog2iflmqhy. Acesso em: 21 jun. 2024.

MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida severina*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

MELLO, Ana Maria Lisboa de (org.). *A poesia metafísica no Brasil: percursos e modulações*. Porto Alegre: FAPA, 2009.

MOISÉS, Carlos Felipe. *Poesia para quê?* São Paulo: Editora Unesp Digital, 2019.

MORAES, Vinícius de. Poética. *Poesia Primata* – Revista Eletrônica de Poesia Brasileira, São Paulo, 4 fev. 2019. Disponível em: <https://www.poesiaprimata.com/vinicius-de-moraes/vinicius-de-moraes-1913-1980/> Acesso em: 06 dez. 2023.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Tradução de Eliane Lisboa. 4. ed. Porto Alegre: Sulina, 2011.

MÜLLER, Adalberto (org.). *Manoel de Barros*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010 (Coleção Encontros).

OLIVEIRA, Vanderluce Moreira Machado. *A reescritura poética de Manoel de Barros*. Curitiba: Appris, 2016.

PESSOA, Fernando. *Ficções do interlúdio*. São Paulo: Novo Século, 2018.

PIAGET, J. *A construção do real na criança*. Rio de Janeiro, Zahar, 1970. Disponível em: <https://acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/224/1/01d11t01.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2023.

QUINTANA, Mário. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015 [recurso eletrônico].

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François. Campinas: Editora UNICAMP, 2014.

RONNBERG, Ami (chefe de redação). *O livro dos símbolos: reflexões sobre imagens arquetípicas*. [s.l.]: Taschen, 2012.

SCHILLER, Friedrich. *Educação estética do homem: numa série de cartas*. Tradução Roberto Schwarz e Márcio Susuki. São Paulo: Iluminuras, 2019.

VICO, Giambattista. L'antichissima sapienza degli italici da ricavarsi dalle origini dela lingua latina [De antiquissima italarum sapientia ex linguae latinae originibus eruenda -1710]. In: VICO, Giambattista. *Ópera filosófica*. Trad. isto. Paulo Cristofolini. Florença: Sansoni, 1971.

VICO, Giambattista. *A Ciência Nova*. Tradução de Jorge Vaz de Carvalho. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2005.

WITTGENSTEIN, L. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Tradução José Awning. São Paulo: Convivim Editorial. 2023.