



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE
ARTE, CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**LETRAS – ESPANHOL E PORTUGUÊS
COMO LÍNGUAS ESTRANGEIRAS**

**PAISAJES IMAGINARIOS DE AMÉRICA LATINA:
LA POESÍA HOLOSCÓPICA DE MANOEL DE BARROS**

TATIANA VEGA AHUMADA

Foz do Iguaçu
2019



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE
ARTE, CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**LETRAS – ESPANHOL E PORTUGUÊS
COMO LÍNGUAS ESTRANGEIRAS**

**PAISAJES IMAGINARIOS DE AMÉRICA LATINA:
LA POESÍA HOLOSCÓPICA DE MANOEL DE BARROS**

TATIANA VEGA AHUMADA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciada em Letras - Português e Espanhol como Línguas Estrangeiras.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Marinho.

Foz do Iguaçu
2019

TATIANA VEGA AHUMADA

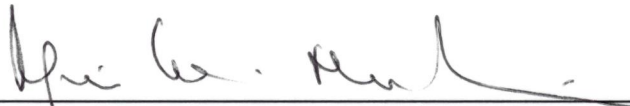
**PAISAJES IMAGINARIOS DE AMÉRICA LATINA:
LA POESÍA HOLOSCÓPICA DE MANOEL DE BARROS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em Letras - Espanhol e Português como Línguas Estrangeiras.

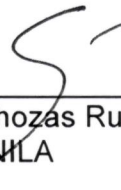
BANCA EXAMINADORA



Orientador: Prof. Dr. Marcelo Marinho
UNILA



Prdfa. Dra. Regina Coeli Machado e Silva
UNILA



Prof. Dr. Diego Chozas Ruiz Belloso
UNILA

Foz do Iguaçu, 09 de dezembro de 2019.

ATA DE DEFESA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos nove dias do mês de dezembro de 2019, realizou-se a apresentação pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado **Paisajes imaginarios de América Latina: la poesía holoscópica de Manoel de Barros**, apresentado pela discente Tatiana Vega Ahumada, do Curso de Licenciatura em Letras - Espanhol e Português como Línguas Estrangeiras. Os trabalhos foram iniciados às 18h00min pelo Prof. Dr. Marcelo Marinho, docente orientador e presidente da Banca Examinadora, juntamente com os docentes Profa. Dra. Regina Coeli Machado e Silva e Prof. Dr. Diego Chozas Ruiz Belloso.

Observações da Banca Examinadora: a Banca considera aprovado o estudo apresentado, felicita a candidata por seu trabalho, enfatiza a relevância do aspecto tratado e sugere que as pesquisas continuem, em nível de Mestrado e Doutorado. Para o texto final, a Banca sugere a realização de adequações textuais e a inclusão das observações decorrentes da arguição.


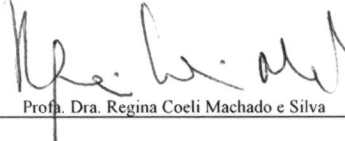
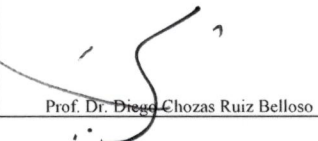
A Banca Examinadora, ao término da apresentação oral e da arguição da acadêmica, encerrou os trabalhos às 19h40min. Os examinadores atribuíram as seguintes notas:

Orientador	TCC (peso 6,0): 10,0	Defesa oral (peso 4,0): 10,0	Nota final: 10,0	Média /
Docente	TCC (peso 6,0): 10,0	Defesa oral (peso 4,0): 10,0	Nota final: 10,0	Nota final:
Docente	TCC (peso 6,0): 10,0	Defesa oral (peso 4,0): 10,0	Nota final: 10,0	10,0

Proclamado o resultado pelo presidente da Banca Examinadora, encerraram-se os trabalhos e, para constar, eu, Marcelo Marinho, lavrei a presente Ata que assino juntamente com os demais membros da Banca.

Foz do Iguaçu, 09 de dezembro de 2019.

Assinaturas:

 Prof. Dr. Marcelo Marinho	 Prof. Dra. Regina Coeli Machado e Silva	 Prof. Dr. Diego Chozas Ruiz Belloso
--	--	---

TERMO DE SUBMISSÃO DE TRABALHOS ACADÊMICOS

Nome completo do autor(a): Tatiana Vega Ahumada.

Curso: Letras: Espanhol e Português como línguas estrangeiras.

Tipo de Documento

(...x...) graduação	(.....) artigo
(.....) especialização	(...x...) trabalho de conclusão de curso
(.....) mestrado	(.....) monografia
(.....) doutorado	(.....) dissertação
	(.....) tese
	(.....) CD/DVD – obras audiovisuais
	(.....) _____

Título do trabalho acadêmico: Paisajes imaginarios de América Latina: la poesía holoscópica de Manoel de Barros.

Nome do orientador(a): Marcelo Marinho.

Data da Defesa: 09/12/2019.

Licença não-exclusiva de Distribuição

O referido autor(a):

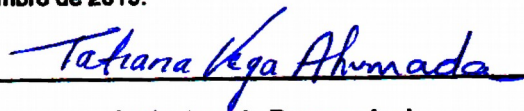
a) Declara que o documento entregue é seu trabalho original, e que o detém o direito de conceder os direitos contidos nesta licença. Declara também que a entrega do documento não infringe, tanto quanto lhe é possível saber, os direitos de qualquer outra pessoa ou entidade.

b) Se o documento entregue contém material do qual não detém os direitos de autor, declara que obteve autorização do detentor dos direitos de autor para conceder à UNILA – Universidade Federal da Integração Latino-Americana os direitos requeridos por esta licença, e que esse material cujos direitos são de terceiros está claramente identificado e reconhecido no texto ou conteúdo do documento entregue.

Se o documento entregue é baseado em trabalho financiado ou apoiado por outra instituição que não a Universidade Federal da Integração Latino-Americana, declara que cumpriu quaisquer obrigações exigidas pelo respectivo contrato ou acordo.

Na qualidade de titular dos direitos do conteúdo supracitado, o autor autoriza a Biblioteca Latino-Americana – BIUNILA a disponibilizar a obra, gratuitamente e de acordo com a licença pública Creative Commons Licença 3.0 Unported.

Foz do Iguaçu, 02 de dezembro de 2019.



Assinatura do Responsável

Dedico este trabajo a todos aquellos que de alguna forma estuvieron y están próximos de mi.

AGRADECIMIENTO

En estas líneas quiero agradecer a todas las personas que hicieron posible esta investigación y que de alguna forma estuvieron conmigo en todos los momentos.

Estas palabras son para ustedes. A mis padres por todo su amor, comprensión y apoyo por las decisiones que he tomado a lo largo de mi vida. Gracias por darme la libertad de desenvolverme como ser humano.

Por su incondicional estímulo y apoyo en esta travesía literaria, al profesor-orientador por su inmensurable amistad.

A los profesores examinadores del presente trabajo, por su contribución.

A los colegas de curso por este camino compartido.

*Para ver el mundo en un grano de arena,
Y el Cielo en una flor silvestre,
Abarca el infinito en la palma de tu mano
Y la eternidad en una hora.
William Blake.*

VEGA AHUMADA, Tatiana. **Paisagens imaginárias da América Latina: a poesia holoscópica de Manoel de Barros**. 2019. 90 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras: Espanhol e Português como línguas estrangeiras)– Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2019.

RESUMO

Este estudo tem como objetivo analisar o processo de construção verbal de paisagens, através da interpretação de imagens sensoriais distribuídas na obra poética de Manoel de Barros (1916-2014). Sob a perspectiva geopoética, são analisadas representações simbólicas (poéticas) de espaços naturais ou construídos. A pesquisa parte de conceitos fundamentais relacionados à literatura, paisagem e espaço, para levantar a idéia de que a poesia de Barros explora as complexas relações entre natureza e seres humanos. Portanto, o estudo também se baseia em um amplo panorama crítico-contrastivo sobre toda a obra do poeta do Pantanal. A consciência geopoética de Barros parece derivar de uma sensibilidade intuitiva que exige um olhar holoscópico para o cosmos interno e externo, misturado em uma unidade autônoma através da poesia.

Palavras-chave: Geopoética. Manoel de Barros. Espaço e paisagem. Poesia holoscópica.

VEGA AHUMADA, Tatiana. **Imaginary landscapes of Latin América:** the holoscopic poetry of Manoel de Barros. 2019. 90 p. Final Term Paper (Undergraduate studies in Literature: Spanish and Portuguese as foreign languages) – Federal University for Latin American Integration, Foz do Iguaçu, 2019.

ABSTRACT

This study aims to analyze the process of verbal construction of landscapes, through the interpretation of sensory images that are distributed in the poetic work of Manoel de Barros (1916-2014). Under the geopoetic perspective, symbolic (poetic) representations of natural or constructed spaces are analyzed. The research starts from fundamental concepts related to literature, landscape and space, to raise the idea that Barros' poetry explores the complex relationships between nature and human beings. Therefore, the study is also based on a broad critical-contrastive panorama regarding the whole work of the Pantanal poet. Barros' geopoetic consciousness seems to derive from an intuitive sensibility that asks for a holoscopic look towards the inner and outer cosmos, mixed in an autonomous unit through poetry.

Key words: Geopoetics. Manoel de Barros. Space and landscape. Poetry. Holoscopic poetry.

VEGA AHUMADA, Tatiana. **Paisajes imaginarios de América Latina: la poesía holoscópica de Manoel de Barros**. 2019. 90 p. Trabajo de Conclusión de Curso (Graduación en Letras: Español y Portugués como lenguas extranjeras). Universidad Federal de Integración Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2019.

RESUMEN

Este estudio se propone analizar el proceso de construcción verbal de paisajes, por medio de la interpretación de imágenes sensoriales que se distribuyen en la obra poética de Manoel de Barros (1916-2014). Bajo la perspectiva geopoética, se analiza representaciones simbólicas (poéticas) de espacios naturales o contruidos. La pesquisa parte de conceptos fundamentales atinentes a la literatura, al paisaje y al espacio, para plantear la idea de que la poesía de Barros explora las relaciones complejas entre naturaleza y seres humanos. Por lo tanto, el estudio se basa también en un amplio panorama crítico-contrastivo en cuanto al conjunto de la obra del poeta del Pantanal. La conciencia geopoética de Barros parece derivar de una sensibilidad intuitiva que solicita una mirada holoscópica hacia el cosmos interior y exterior, mezclados en una unidad autónoma por medio de la poesía.

Palabras clave: Geopoética. Manoel de Barros. Espacio y paisaje. Poesía holoscópica.

ÍNDICE

1 INTRODUCCIÓN	12
2 PAISAJES, ESPACIO Y LITERATURA: ASPECTOS TEÓRICOS DE LA GEOESCRITURA	16
<u>2.1 PERCEPCIÓN-CONCEPCIÓN: ESPACIOS FÍSICOS, ESPACIOS SIMBÓLICOS</u>	16
<u>2.2 PAISAJE Y POESÍA: CONSIDERACIONES FUNDAMENTALES</u>	22
<u>2.3 GEOPOÉTICA, GEOESCRITURA: CUESTIONES Y CONCEPTOS</u>	26
3 MANOEL DE BARROS: PANORAMA CRÍTICO-CONTRASTIVO	31
<u>3.1 IMAGINACIÓN: INFANCIA Y MEMORIA</u>	31
<u>3.2 PERCEPCIÓN-CONCEPCIÓN Y POESÍA DEMIÚRGICA</u>	36
<u>3.3 POESÍA, ESPACIO Y GEOESCRITURA</u>	42
4 GEOPOÉTICAS LATINOAMERICANAS: LA MIRADA HOLOSCÓPICA EN LA POESÍA DE MANOEL DE BARROS	49
<u>4.1 ACERCAMIENTOS, ALEJAMIENTOS: MIRADAS SOBRE EL PAISAJE</u>	50
<u>4.2 VERTICALIZACIÓN SENSORIAL, SENTIMIENTOS SINCRÓNICOS, SILENCIOS EXPRESIVOS</u>	57
<u>4.3 SIMBIOTIZACIÓN DE LA EXISTENCIA: TORNARSE PAISAJE</u>	66
5 CONSIDERACIONES FINALES	77
REFERENCIAS	80

1 INTRODUCCIÓN.

Como es notorio, desde las últimas décadas del Siglo XX, múltiples organizaciones gubernamentales y no gubernamentales se reúnen en las cumbres internacionales promovidas por la Organización de las Naciones Unidas (ONU) para debatir sobre el destino del planeta Tierra, seriamente amenazado sobretodo por las consecuencias catastróficas del cambio climático.

En esas cumbres mundiales, las más elevadas instancias de decisión planetaria, la Tierra, el Aire y el Agua se disputan intensamente por diversos actores sociales, políticos y económicos — de partícipes de la sociedad civil a empresas privadas, de instituciones investigadoras a agencias gubernamentales de desarrollo, de instituciones supranacionales a colectivos locales (HERRERA et al., 2015, p. 8). Pueblos originarios, campesinos, comunidades tradicionales e grupos diaspóricos, entre otros actores sociales, también se hacen oír en esos eventos de carácter mundial, ya que en eventos como estos hay también que considerar los conocimientos tradicionales, étnicos, populares, locales, generacionales, etc. La Organización de las Naciones Unidas (ONU), en consecuencia de seguidas cumbres internacionales sobre el estado actual del planeta Tierra, de las cuales participó un sinnúmero de expertos mundiales en temas ecológicos y sociales, concluye:

Cada vez hay más evidencia de los impactos del cambio climático, especialmente en eventos meteorológicos extremos. (...) La continuación a largo plazo de esta tendencia significaría que las generaciones futuras se enfrentarían a impactos cada vez más severos del cambio climático, como la elevación de las temperaturas, más olas de calor, el estrés hídrico, el aumento del nivel del mar y la destrucción de ecosistemas marinos y terrestres. (...) Los científicos coinciden en que es una tarea difícil y que la ventana de oportunidad se está cerrando (NACIONES UNIDAS, 2019).

Los expertos sostienen que el cambio climático es “atribuido directa o indirectamente a la actividad humana que altera la composición de la atmósfera mundial y que se suma a la variabilidad natural del clima observada durante períodos de tiempo comparables” (NACIONES UNIDAS, 1992, p. 3). Por lo tanto, se

puede deducir que esos graves problemas se relacionan directamente con la manera cómo los seres humanos ocupan su espacio de vida, el habitáculo a que se llama Planeta Tierra.

En las últimas décadas, a causa del estado de amenaza de la biosfera terrestre, las relaciones entre los seres humanos y la Tierra han despertado gran interés en el marco de los estudios de aquella literatura que se vincula directamente a representaciones verbales del espacio.

En 1979, el poeta irlandés Kenneth White lanza la propuesta de una Geopoética que vendría a colmar esa urgente necesidad de nuevas categorías de creación poética y de hermenéutica literaria, las cuales permitirían mejor analizar y comprender el complejo sistema heterogéneo de referencias geográficas planteado en los textos que imaginan e inventan nuevos planetas Tierra. Desde entonces, las ideas de White fueron retomadas, glosadas y ampliadas por críticos como Federico Italiano (Francia), Rachel Bouvet (Canadá), Fernando Aínsa (Uruguay), Vincenzo Russo (Italia), Bertrand Lévy (Suiza), entre otros.

El tema de esta investigación surgió a partir del acercamiento a la investigación científica, en proceso promovido por el Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) de la UNILA, con una participación en el proyecto “Paisagens imaginárias e geoescritura poética da América Latina”, desarrollado por el profesor Marcelo Marinho. Con dos becas que me fueran otorgadas, sucesivamente, una por el Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) y otra por la Fundação Araucária de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Estado do Paraná, me correspondió realizar la lectura contrastiva de poemas de Manoel de Barros con base a las nociones de geopoética, paisaje y espacio. Para reflexionar sobre la entidad espacial imaginaria que se llama Latinoamérica por medio de la obra literaria de Manoel de Barros, empecé por realizar una extensa revisión bibliográfica sobre los temas de geopoética, paisaje y espacio.

A partir de ahí, la curiosidad y el interés despertados por la obra de ese poeta reconocido a nivel internacional me hicieron tomar un inmenso gusto por el trabajo de investigación. La lectura de textos críticos y teóricos, en confrontación con los poemas de Manoel de Barros, me llevó a novedosas revelaciones acerca de las relaciones entre la materialidad de la naturaleza y la sacralidad de los espacios de vida, la trascendencia de los más pequeños elementos de la naturaleza en la cotidianidad individual y social, la conexión (o desconexión) de los seres humanos con los diversos espacios urbanos y rurales en su condición de habitáculos.

Tras la lectura de los poemas, me vi fascinadamente envolvida por el tema de la Tierra y sus problemas, lo que espejaba la preocupación ampliamente compartida en el planeta sobre la manera cómo los seres humanos estamos actuando en contra nuestro propio habitáculo. Así, de pronto me envolví con la permanente fricción entre las lecturas llevadas a cabo y las posibilidades telúricas que la poesía de Barros me revelaba a los sentidos visual, auditivo, táctil, gustativo y olfativo. Por supuesto, los constructos imaginarios de Manoel de Barros nos podrían proveer perspectivas novedosas en convergencia con los actuales movimientos sociales en defensa de la tierra, del agua, del aire y de los seres que viven en ese habitáculo — el planeta Tierra.

En el marco de los estudios en Geopoética, la presente investigación tiene como objeto la construcción verbal de paisajes imaginarios en la obra poética de Manoel de Barros. Como desvela su fortuna crítica, el espacio y el paisaje se han convertido en un aspecto central para indagar los sentidos de su obra poética, en la cual emergen múltiples elementos de la naturaleza (fauna, flora, accidentes geográficos etc.) latinoamericana, o más específicamente la región en que transcurrió su infancia y primera juventud: el Pantanal.

Surge, por lo tanto, la necesidad de analizar esa obra en conformidad con las siguientes cuestiones: ¿De qué forma la escogencia de palabras operadas por el poeta incide sobre la construcción de paisajes imaginarios en la literatura?; ¿cómo se manifiesta, en el plan verbal, la intensa articulación entre los

humanos y los elementos sensoriales del espacio físico (natural o construido; campo o ciudad; animal, vegetal o mineral; animado o inanimado)?; ¿cuáles son los artificios perceptivos puestos en marcha en ese ejercicio de creación poética?; ¿cómo la poesía podría abrir ventanas, aunque modestas, para expresar la integración entre los humanos y su habitáculo - el planeta Tierra?

La noción de “paisaje” podría conducir el presente estudio a elementos de respuesta para tales cuestiones. El “paisaje” es una categoría estética ligada a las representaciones artísticas del espacio terrestre, es decir, una categoría muy cercana a la Geopoética. Para más allá del significado que el sentido común atribuye a esa noción, diversas disciplinas se dedican a la reflexión sobre el paisaje. Desde la perspectiva del campo de la crítica literaria, encontramos en la Geopoética un interés amplio sobre el protagonismo del ser humano en la construcción imaginaria de paisajes. Así, acercar esta clave geopoética desde la estética de la percepción podría quizás revelar aspectos inéditos y nuevas perspectivas de lectura para obras que tienen el don de cambiar la forma de percibir los espacios de vida.

En esa perspectiva, el principal objetivo de este estudio es analizar la construcción de los paisajes poéticos en la obra de Manoel de Barros, por medio de la interpretación de las imágenes verbales que se distribuyen sobre las páginas de su obra poética. Por lo tanto, el presente estudio articula una extensa recolección de nociones teóricas y críticas, según tres ejes hermenéuticos: I. revisión contrastiva de conceptos en el marco de las relaciones entre geopoética, espacio y paisaje, sobretodo en cuanto a las nociones de percepción sensorial y geoescritura; II. construcción de un panorama de los textos críticos publicados sobre el trabajo poético de Manoel de Barros, en cuanto a los temas de la percepción y geoescritura; III. interpretación de una selección de poemas de Manoel de Barros, tomando la creación poética como expresión de la articulación sensible entre el cuerpo del observador y el espacio a su alrededor.

2 PAISAJES, ESPACIO Y LITERATURA: ASPECTOS TEÓRICOS DE LA GEOESCRITURA.

Partiendo del presupuesto de que espacio y paisaje se articulan de manera privilegiada en las representaciones poéticas, en este primer apartado del presente estudio se discuten aspectos teóricos, conceptos fundamentales y cuestiones de geopoética y geoescritura relacionados a la representación del espacio en los textos de naturaleza poética. Así, esta sección propone una revisión bibliográfica sobre los siguientes temas teóricos: 1. el papel que desempeña la percepción-concepción en cuanto a la articulación entre espacios físicos y espacios simbólicos; 2. articulaciones fundamentales entre lo que se convencionó llamar “paisaje” y la poesía, en su sentido más amplio; 3. las herramientas interpretativas de textos literarios propias al campo epistémico de la geopoética.

2.1 PERCEPCIÓN-CONCEPCIÓN: ESPACIOS FÍSICOS, ESPACIOS SIMBÓLICOS.

Michel Foucault, en cuanto a la aventura de viaje para el desciframiento del mundo, propone una idea que podría parecer una paradoja al sentido común. El filósofo francés afirma que Don Quijote monta en su caballo y recorre el mundo para confirmar las lecturas de textos poéticos hechas anticipadamente, como se constata en este pasaje de *Las palabras y las cosas*:

Don Quijote, en cambio, debe colmar de realidad los signos sin contenido del relato. Su aventura será un desciframiento del mundo: un recorrido minucioso para destacar, sobre toda la superficie de la tierra, las figuras que muestran que los libros dicen la verdad. La hazaña tiene que ser comprobada: no consiste en un triunfo real — y por ello la victoria carece, en el fondo, de importancia —, sino en transformar la realidad en signo (FOUCAULT, 1968, p. 54).

Foucault propone, así, transformar la superficie de la tierra en un conjunto de signos cuya descodificación depende profundamente de otras lecturas previas. En contrapunto, Octavio Paz afirma, en su célebre poema Blanco:

me miro en lo que miro // es mi creación esto que veo
como entrar por mis ojos // la percepción es concepción
en un ojo más límpido // agua de pensamientos
me mira lo que miro // soy la creación de lo que veo
(PAZ, 1967, p. 23).

Adoptando este punto de vista, la percepción-concepción dependería intensamente de un proceso integrado de miradas en rotación multidireccional, que implica acercamientos y alejamientos en múltiples escalas, pero también el cambio de puntos de observación entre sujeto y objeto. En otros términos, una especie de mirada holoscópica. Por lo tanto, entiéndase “holoscópico” de acuerdo a la definición propuesta por Edgar Morin:

Brevemente, pues, el proceso de la percepción, que produce y necesita una representación, es a la vez: (...) holoscópico, ya que produce visiones de conjunto que invaden todo el horizonte mental, y que impregnan la mirada, el oído, al olfato de la forma, las formas y la consistencia del mundo exterior; igualmente, podemos suponer, es hologramático en sus modos de inscripción y de rememoración (MORIN, 1986, p. 119).

Por su vez, Maurice Merleau-Ponty afirma que “la percepción no es una ciencia del mundo, ni siquiera un acto, una toma de posición deliberada, es el trasfondo sobre el que se destacan todos los actos y que todos los actos presuponen” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 10). La percepción sería, por lo tanto, una superficie de pensamiento sobre la cual se reposan y se significan los actos o experiencias humanas. Ese filósofo fenomenologista sostiene, en esa perspectiva, que toda cosmovisión deriva de una articulación entre los espacios internos y externos del observador mismo: “mi cuerpo es el quicio del mundo: sé que los objetos tienen varias caras porque podría repasarlas, podría darles la vuelta, y en este sentido tengo consciencia del mundo por medio de mi cuerpo” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 101). Así, la consciencia de que el cuerpo está inmerso en el mundo, es decir, el reconocimiento de que el cuerpo es el instrumento para aprenderse el mundo, engendraría un cambio de perspectiva en cuanto a los espacios vividos, atenuando la tensión entre los infinitos universos interiores y exteriores.

En consecuencia, cuerpo y percepción serían el punto de convergencia del conocimiento y de la experiencia humana. Ambos son interdependientes el uno al otro para el proceso de percepción de signos espaciales, para la concepción de sentidos y de perspectivas sobre el mundo. Pero tales perspectivas no serían el mero reflejo objetivo y unidireccional del mundo, pues dependen de nuestras experiencias de vida, nuestras lecturas previas, nuestros afectos (sobre todo en cuanto a los espacios físicos). El conocimiento concebido alrededor de la percepción es particular, imperfecto, incompleto y siempre abierto a nuevas tentativas de interpretación.

En esa línea de pensamiento, el geógrafo Paúl Claval define el espacio como “un dato sensible donde se yuxtaponen zonas repletas de objetos y seres, y áreas que parecen vacías. Se compone de lugares y territorios a los que los hombres otorgan su afectividad” (CLAVAL, 2002, p. 34).

Por su vez, el filólogo Antonio Garrido Domínguez, en sus estudios, parte de la premisa de que el espacio “es el soporte de la acción” (GARRIDO DOMÍNGUEZ, 1996, p. 207). En esa medida, nótese que el espacio comprendido por la biosfera terrestre ha despertado interés en áreas del conocimiento como las ciencias sociales y humanas, por los crecientes riesgos implicados en las relaciones entre los seres humanos y su habitáculo — el planeta Tierra. Como ejemplo de lo que se convencionó llamar “giro espacial” de las ciencias, véase que hasta la geografía ha puesto atención hacia la literatura, en el estudio concerniente al tratamiento de la percepción-concepción del espacio en los textos literarios.

El desplazamiento epistemológico de las ciencias sociales y humanas en cuanto a las representaciones literarias, de acuerdo con María Antonieta Gómez Goyeneche (1992), se desarrolla a partir del siglo XX. Con el giro espacial, “los presupuestos cognoscitivos y la centralización de la conciencia no están orientados hacia la historia, la temporalidad y la captación puramente tematizante, sino en torno a constantes sincrónicas y de percepción estructuralista,

captadora de códigos, sistemas, organizaciones y sintaxis del saber” (GÓMEZ GOYENECHÉ, 1992, p. 36).

Por otro lado, para Fernando Aínsa, teórico de la geopoética, el estudio sobre la apropiación traumática del espacio americano en la literatura carecía de “instrumentos adecuados para aprehenderla e ir ‘espacializando’ la realidad” (AÍNSA, 2005, p. 4). Por supuesto, ¿cómo proceder al análisis, en textos literarios, sobre el conocimiento del ser humano acerca de su entorno físico, sobre sus sensibilidades espaciales, sus afectos delante del paisaje?

Para dar solución al problema, Fernando Aínsa (2005) sugiere dos principios de lectura: primero, debemos comenzar por establecer que el espacio en el texto es una construcción mental, una articulación de imágenes (visuales, olfativas, sonoras, táctiles, gustativas), cuya percepción-concepción demanda por palabras, en lo más de las veces creadas por poetas a través de recursos retóricos y estilísticos; segundo, recordar que la concepción dominante sobre el espacio tiene una matriz colonial (mercantil y utilitaria). En complemento, la crítica literaria Rachel Bouvet advierte que, en los procesos culturales, es preciso considerar que las estrategias de organización de la Tierra “obedecemos a imperativos de rentabilidad e não levam em conta as necessidades reais dos habitantes do planeta” (BOUVET, 2012, p. 9).

En una perspectiva convergente, el poeta José Manuel Caballero Bonald afirma que “podría decirse que el escritor no puede contar una historia que no esté previamente enraizada en una geografía específica, ya sea de índole urbana o rural, real o imaginaria” (CABALLERO BONALD, 2009, p. 15). Así, la doble perspectiva, a la vez objetiva y subjetiva, con que la literatura representa la naturaleza y la cultura, tiene al espacio como base estructural de una estética verbal, la cual, en proceso de recepción, puede alejar o acercar los seres humanos de su espacio vivido.

En ese orden de ideas, Fernando Aínsa concibe “el espacio como centro dialéctico de las extensiones entre el mundo del yo individual o colectivo y el vasto e inédito del no-yo” (AÍNSA, 2006, p. 55). Por su vez, el geógrafo Milton Santos ve al espacio como “um conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistemas de ações” (SANTOS, 2006, p. 226). En consecuencia, se puede decir que el espacio, en su dimensión simbólica, es una entidad dinámica cuya forma y cuyo sentido decorren de las relaciones entre el mundo del yo y el mundo del no-yo.

El crítico literario Noé Jitrik sostiene que “la escritura resulta de un proceso de apropiación de un espacio que, por un lado, [...] anula el espacio del que se apropia y, al mismo tiempo, crea un espacio nuevo y diferente de índole dual”, o sea, la escritura es un proceso en que hay, por un lado, “creación de significación apropiable, por el otro, creación de una estructura física” (JITRIK, 2000, p. 28). Se puede concluir que el espacio simbólico resulta de ese proceso de apropiación imaginaria sobre el espacio físico, sobre el objeto de aprehensión.

El historiador de arte Mieczysław Porębski (1978) define el concepto de “espacio físico” como “the whole world of events empirically accessible to us. It is heterogenous and furnished with things”¹ (apud KOLBUSZEWSKA, 2000, p. 12). En esa medida, la definición de Porębski implica marcos espaciales múltiples y sensibles, como los contornos, volúmenes, materiales, texturas, colores, olores y sonidos propios a los accidentes geográficos naturales cuanto a los espacios construidos o modificados por los seres humanos, aprehendidos de manera empírica por los individuos. En ese sentido, los geógrafos Roberto Doberti y Liliana Giordano (2000) recuerdan que:

Habitamos, y solo habitamos los humanos, porque somos la única especie que carece o ha renunciado a un hábitat natural, porque estamos capacitados y obligados en todo momento a definir, es decir a establecer culturalmente, nuestras condiciones de Habitar (DOBERTI; GIORDANO, 2000, p. 35).

1 “Todo el mundo de eventos empíricamente accesible para nosotros. Es heterogéneo y amoblado con cosas” (traducción nuestra).

Por otro lado, habitar un espacio implica profundas articulaciones entre el interior y el exterior del sujeto, individualmente o en grupo, como se infiere de las ideas de la antropóloga María Patiño Díe (2013):

La emisión simbólica de un espacio no es propia de su naturaleza, sino de los significados asignados por los grupos sociales. En las valoraciones que se hacen de un espacio se tiene en consideración el grado de concordancia que existe entre el espacio y las actividades que se realizan, puesto que las actividades que allí ocurren dan significado al mismo, aunque las valoraciones que se hagan en algunos casos puedan ser contradictorias. Un espacio tiene semiotividad por el contenido apreciable para la colectividad, conformándose así una imagen urbana [...] (PATIÑO DÍE, 2013, p. 22).

En esa misma línea de interacciones entre espacios simbólicos y físicos, Mircea Eliade (1981) escribe:

[...] el espacio no es homogéneo; presenta roturas, escisiones: [...] Hay, pues, un espacio sagrado y, por consiguiente, «fuerte», significativo, y hay otros espacios no consagrados [...] sin estructura ni consistencia [...] Desde el momento en que lo sagrado se manifiesta en una hierofanía cualquiera no sólo se da una ruptura en la homogeneidad del espacio, sino también la revelación de una realidad absoluta, que se opone a la no-realidad de la inmensa extensión circundante. La manifestación de lo sagrado fundamenta ontológicamente el Mundo. En la extensión homogénea e infinita, donde no hay posibilidad de hallar demarcación alguna, en la que no se puede efectuar ninguna orientación, la hierofanía revela un 'punto fijo' absoluto, un 'Centro' (ELIADE, 1981, p. 15).

La razón por la escogencia de esta idea de sacralidad de Mircea Eliade es fundamental para la noción de la percepción-concepción pues, la manifestación de lo sagrado es una toma de conciencia (percepción-concepción) del ser humano de la existencia de un ente superior en el espacio. A partir de esa conciencia percibida-conceptualizada, el ser humano como ser espacial busca un centro en el espacio infinito, un punto de apoyo, una ruptura que se respalda a través de la sacralización de la tierra.

En torno a los elementos señalados, las roturas del espacio son huellas físicas que intervienen en el proceso de percepción-concepción individual o colectiva. Estas huellas físicas en el espacio podrían concebirse como marcos de referencia frente al caos existencial en que viven los seres humanos. Así es que

los poetas tendrían el don privilegiado de organizar el espacio físico o simbólico por medio de la palabra poética, edificando nuevos universos marcados por su particular manera de ser y de concebir el mundo. El poeta es “el ser humano [que] fija distancias y funda lugares, [...] un hombre cuyo punto de vista crea horizontes y perspectivas” (AÍNSA, 2003, p. 22). Por tales razones, veamos cómo se articulan las relaciones entre palabra y espacio, entre poesía y paisaje.

2.2 PAISAJES Y POESÍA: CONSIDERACIONES FUNDAMENTALES.

La palabra “paisaje” tiene una etimología muy apropiada para su función de representar una abstracción recortada desde la realidad de los espacios físicos. Federico Fernández Christlieb (2015) retoma Wolfgang Haber y Holt-Jensen para recordar que “*landschaft*” y “*landscape*” son términos de las culturas pictóricas germánica e inglesa, las cuales, en el siglo XVI, así se definían:

Land hace referencia a la tierra, es decir, a la parte natural, al suelo, al ambiente original. La segunda, *schaffen*, se refiere al modelado que, ya sea la naturaleza misma o el hombre, dan al terreno [...] *shape* en inglés, cambió un poco el énfasis, del acto formador, por la forma resultante. [...] el *landscape* aparece en la lengua inglesa del siglo XVI [...] denota una extensión representada desde un punto de vista fijo, el término *landschaft* registra una información que nos habla de una representación de un país con buena parte de su complejidad cultural (FERNÁNDEZ CHRISTLIEB, 2015, p. 56).

Al se trasponer a la cultura castellana por intermedio del francés, el término “paisaje”, de acuerdo con Claudio Guillén (1989, p. 78), deriva de un galicismo de principios del siglo XVIII: “Lo utiliza Palomino en su Museo pictórico de 1715 — con estas palabras en su ‘índice de términos’: País, s.m. Pintura de arboledas y cosas de campos; Paisaje. Pedazo de país.” Mientras en la cultura francesa, de acuerdo a Claudio Guillén (1989):

Los vocablos franceses *paysage*, *pays* y *paysan* proceden de *pagensis* y de *pagus*, el cual perdura hoy en la palabra «pago», tal como se utiliza por ejemplo en Andalucía: espacio limitado de tierras y heredades, subdivisión de comarca o de término de pueblo. El francés *pays* fue aumentando el espacio que abarcaba, desde el pequeño territorio rural hasta lo que hoy

denominamos en castellano «país», en su acepción más amplia y sin embargo arraigada en la conciencia de la localidad (GUILLÉN, 1989, p. 78).

De ese orden de ideas, se puede inferir que el paisaje implica una forma de organización espacial de elementos sensoriales, modelados por la mirada de grupos humanos. Claudio Guillén sostiene que la mirada es el instrumento para convertir “cierto espacio en paisaje, consiguiendo que una porción de tierra adquiriera por medio del arte calidad de signo de cultura” (GUILLÉN, 1989, p. 78). Por su vez, Federico Italiano afirma que el "paisaje" correspondiente a un “recorte de pago” (ITALIANO, 2008, p. 4.), se vincula su noción de “pago” con fuertes implicaciones afectivas y su relación con elementos naturales o contruidos en el espacio, en el plano de lo sensible (visión, olfato, tacto, gusto, oído): rocas, aguas, lluvia, nubes, animales, plantas, abrigos, ventanas, techos, paredes, puertas, etc.

Luego, “el paisaje [...] vuelve a ser, no el espejo del yo ni tampoco el de la historia de la nación, sino cauce de la búsqueda de verdades constituyentes, de valores esenciales, tanto del hombre como de lo que no es” (GUILLÉN, 1989, p. 97). El paisaje representaría un espacio con infinitas posibilidades de significación para todos los seres vivientes, humanos o no — animales, vegetales o minerales, pero también para los seres híbridos (líquenes, corales, entre otros). Así el paisaje se podría concebir como respuesta eventual a la búsqueda de totalidad en medio del caos, en su condición de representación imaginaria de los espacios, donde el yo tendría la posibilidad de converger con el otro.

En consecuencia, el paisaje representaría en sí propio el conocimiento subjetivo y objetivo alrededor de determinadas experiencias espaciales — es decir, la Vida misma. En cierta medida, los experimentos sensoriales sobre el espacio físico determinan el paisaje, soporte imaginario sobre el cual se proyectan de manera simbólica el conocimiento individual o colectivo sobre la Tierra, nuestro habitáculo.

Franklin Barreto Ordóñez recuerda que “el paisaje es un ejercicio que va más allá de la apariencia visual”, y su análisis en las obras poéticas supone “revelar el pulso dinámico, la vida misma contenida en ese lugar [...]” (BARRETO ORDOÑEZ, 2017, p. 29). El paisaje poético sería el lugar en donde uno podría salir de sí mismo en busca del más elemental espaciarse. Ese ejercicio imaginario conlleva a los lectores a nuevas y autónomas percepciones-concepciones, a un estado de contemplación cercano a las verdades constituyentes y los valores esenciales.

Fernando Aínsa complementa tales ideas al decir que “la pintura, como la literatura, delimita y embellece el espacio que representa como naturaleza, a la que domestica para transformarla en paisaje” (AÍNSA, 2006, p. 26). A pesar de esto, Gastón Bachelard sostiene que es el poema el que “teje lo real y lo irreal, que dinamiza el lenguaje por la doble actividad de la significación de la acción y de la poesía” (BACHELARD, 2000, p. 21). En consecuencia, si la imaginación poética, las estrategias discursivas y los recursos estilísticos se entretajan en la obra literaria para proponer una inédita percepción-concepción de espacios y paisajes no obstante, el crítico y teórico Venko Kanev, que los poemas “revelan la misma actitud frente a la realidad: representarla y recrearla” (KANEV, 2003, p. 14).

En cuanto a las relaciones entre paisaje y poesía, Kanev afirma que “los vínculos del espacio y el paisaje con los demás elementos del sistema de la obra literaria no se diferencian” (KANEV, 2003, p. 15). Sin embargo, Venko Kanev insiste en que “existe una diferencia respecto a la naturaleza: el personaje **actúa** dentro del espacio, mientras que **contempla** al paisaje [...]” (KANEV, 2003, p. 15).

Igualmente, para la arquitecta de paisajes Anne Spirn, “el paisaje — como palabra, idea y realidad material — tiene sus raíces en la asociación entre personas y lugar” (SPIRN, 2014, p. 17). Al contrario, el paisaje converge la aleación entre personas, espacios y palabras. En ello, se proyectan conflictos, tensiones, afectos, libres asociaciones de ideas, memorias, historia — o sea, textos narrativos. Por tales razones, Kanev llega a añadir la idea de que “cuando el paisaje pierde los

lazos emocionales se convierte en espacio [...]” (KANEV, 2003, p. 14). Así, el poeta Octavio Paz (2003) analiza esa relación discursiva entre seres humanos y espacio en estos términos:

Nuestra actitud ante el mundo natural posee una dialéctica análoga. [...] El mundo natural se presenta como algo ajeno, dueño de una existencia propia. Este alejamiento se transforma pronto en hostilidad. [...]. También puede ocurrir lo contrario: la naturaleza se repliega sobre sí misma [...]. No somos nada frente a tanta existencia cerrada en sí misma. Y de este sentirnos nada pasamos, [...] al estado opuesto: el ritmo del mar se acompasa al de nuestra sangre; el silencio de las piedras es nuestro propio silencio; andar entre las arenas es caminar por la extensión de nuestra conciencia, ilimitada como ellas; [...]. Todos formamos parte de todo. El ser emerge de la nada. Un mismo ritmo nos mueve, un mismo silencio nos rodea. Los objetos mismos se animan [...] (PAZ, 2003, p. 153).

Aún así, Anne Spirn considera, bajo el punto de vista de la división clásica de sujeto y objeto, que los “principios de la gramática gobiernan y guían la configuración de los paisajes, algunos específicos de ciertos lugares y sus dialectos locales, otros universales. El paisaje es pragmático, poético, retórico, polémico. Es una forma de lenguaje” (SPIRN, 2014, p. 20). Como Spirn bien hace en señalar que el paisaje es una forma de lenguaje empero, el paisaje es equivalente al lenguaje, en términos de comunicación y de significación. Así, las palabras corresponderían a las huellas físicas de la argamasa del espacio y el cuerpo del observador, las cuales, como vimos en Octavio Paz, pueden intervenir en el proceso de percepción-concepción individual o colectiva.

En convergencia con esas ideas, Michel Collot considera que “la dialéctica de lo visible y de lo invisible rige no sólo nuestra percepción del paisaje, sino también nuestras relaciones con los demás; atañe a la relación entre el espacio público y el privado, entre lo individual y lo colectivo” (COLLOT, 2018, p. 2). Es por ello que, desde el punto de vista de Collot, toda construcción artística de paisajes tendería a reflejar los espacios internos de los lectores, evocando sentimientos positivos o negativos, articulando espacios simbólicos y físicos, alejando o acercando los seres humanos y sus espacios de vida.

En definitiva, el presente apartado nos conlleva a reflexiones sobre el papel del discurso y de la poesía en la construcción de paisajes visuales, sonoros, táctiles, olfativos o gustativos. Tal plataforma de pensamiento — el paisaje — se construye, por supuesto, con retazos afectivos de tejidos sociales o íntimos. Y la expresión artística, sobre todo de la poesía, condensa impresiones e intuiciones más que privilegiadas en cuanto a la posibilidad de una escritura del planeta Tierra — de nuestro habitáculo mismo.

2.3 GEOPOÉTICA, GEOESCRITURA: CUESTIONES Y CONCEPTOS.

En cuanto a la idea de concebir la Tierra como habitáculo afectivo, la crítica literaria Rachel Bouvet (2012) inicia un instigante artículo sobre geopoética con las siguientes cuestiones: “Como habitar o mundo de manera geopoética? Como [...] conseguir vivir, habitar o mundo?” (2012, p. 9). Con esa línea de pensamiento, Bouvet parte de la geopoética para proponer la idea de que es necesario re-aprender a habitar el mundo por medio de la poesía. Pero, ¿qué significa re-aprender a habitar el mundo de manera geopoética? Con tales cuestiones, Bouvet nos conlleva a una idea de geopoética como filosofía de resistencia, como propuesta de desarrollarse una relación sensible e inteligente con la Naturaleza y otros espacios de vida, por medio de una mirada poética hacia el universo.

Para la secuencia del presente estudio, adoptamos como definición de “geopoética” la que propone Vincenzo Russo, catedrático de la Universidad de Milano: “dispositivo crítico-metodológico capaz de reconhecer e descrever os contrapontos territoriais que toda a representação poética produz e ao mesmo tempo ritualiza.” (RUSSO, 2012, p. 59).

La propuesta presentada por Kenneth White, el poeta fundador del Instituto Internacional de Geopoética, plantea que la “geopoética” se constituye en:

[...] une théorie-pratique transdisciplinaire applicable à tous les domaines de la vie et de la recherche, qui a pour but de rétablir et d'enrichir le rapport Homme-Terre depuis longtemps rompu, avec les conséquences que l'on sait sur les plans écologique, psychologique et intellectuel, développant ainsi de nouvelles perspectives existentielles dans un monde refondé² (WHITE, 2013).

Tales ideas son retomadas y explicadas por Federico Italiano (2008, p. 4) de la siguiente manera:

It is exactly that 'conscience géographique', that intimate and subjective Geography, that territorial knowledge as daily intelligence of the world, which makes the real sense of the prefixoid 'geo-' in the lexeme Geopoetics. The Geopoetics of an author is to be understood as his territorial intelligence, poetic and imagining ability for producing and constructing a world, his characteristic determination and presentation of the relation Man-Earth³ (ITALIANO, 2008, p. 4).

En el marco de la geopoética, la inteligencia poética territorial expresa una conciencia que se amalgama con territorios, lugares, nombres, cosas, seres, pensamientos y significados. Así, según Rachel Bouvet (2012, p. 10), la “geopoética atravessa diferentes territórios. A começar por aqueles que constituem as disciplinas: enquanto campo de pesquisa e criação transdisciplinar, a geopoética visa descompartmentalizar as disciplinas que são a geografia, a literatura, a filosofia, as artes, as ciências da terra, etc.”

Por lo tanto, Vincenzo Russo sostiene que la geopoética “pode contribuir não só para verificar – segundo a abordagem tradicional – o dado espacial

2 “Una práctica y teoría transdisciplinaria aplicable a todas las áreas de la vida y de la investigación, con el objetivo de restaurar y enriquecer el vínculo Ser humano-Tierra desde hace mucho tiempo roto, con las consecuencias que bien conocemos a nivel ecológico, psicológico e intelectual, desarrollando así nuevas perspectivas existenciales en un mundo refundado” (Traducción de Manuela Gorris Neveux).

3 “Es exactamente esa "conciencia geográfica", esa Geografía íntima y subjetiva, ese conocimiento territorial como inteligencia diaria del mundo, lo que tiene el verdadero sentido del prefijo "geo" en el lexema Geopoética. La geopoética de un autor debe entenderse como su inteligencia territorial, su capacidad poética e imaginativa para producir y construir un mundo, su determinación y presentación características de la relación Hombre-Tierra” (Traducción nuestra).

nas geografias desenhadas pela representação poética, mas também para descobrir aquele surplus imaginário que toda a poesia estratifica nos lugares” (RUSSO, 2012, p. 55).

El geólogo Régis Poulet se basa en White para afirmar que es necesario “volver a unir, de forma contemporánea, el pensar a la Tierra. Para esto es necesario explorar un campo de posible convergencia que surge desde la ciencia, la filosofía y la poesía: la geopoética” (POULET, 2014, s.p.). La geopoética busca que la poesía y la ciencia puedan converger con la “sensibilización de lo racional” para superar la fragmentación y buscar una forma de totalidad del ser humano en el mundo.

En esa dirección, el crítico literario Federico Bertolazzi estima que, para establecer lecturas geopoéticas, el crítico debe tener en cuenta

uma poética influenciada pela paisagem e a ela ligada quer no sentido de uma atenção topográfica ao entorno, em modo lírico o narrativo [...], quer, numa perspectiva inversa, em que é o artista que, nomeando-a, cria a paisagem, posto que o real é passível de nova definição a cada olhar diversamente atento ao qual corresponde uma obra [...] capaz de desvelar a verdade (alétheia) da coisa, trazendo à luz a sua essência (apud SILVA, 2019, p. 18).

En ese sentido, la filóloga Encarnación Medina Arjona afirma la urgente necesidad de una forma de “articular la geografía y la literatura que sea capaz de dar cuenta de las diferentes dimensiones del espacio literario: la referencia a los lugares reales, la construcción de un universo imaginario o de un paisaje y la espacialidad propia del texto” (MEDINA ARJONA, 2017, p. 225). Por consiguiente, Rachel Bouvet y Stéphanie Posthumus proponen la siguiente metodología de análisis geopoética:

A geopoetic approach starts by identifying the anchoring point of a specific landscape. As the smallest spatial dimension, the point represents the centre around which the literary landscape takes form. While the frame, horizon line and depth are also important, these all change when the anchoring point moves. Experienced through sensory perception — visual, auditory, olfactory, tactile and even gustative — the literary landscape varies with the anchoring point and engages different readers

schemas. Even if the landscape is a written text, it is absolutely necessary to consider sensorial and emotional experiences, in short the phenomenological dimension⁴ (BOUVET; POSTHUMUS, 2016, p. 12).

En torno a la geopoética latinoamericana, el teórico y crítico literario Fernando Aínsa (2006) sostiene que sería fundamental comprender cómo los escritores proyectan el espacio en sus obras y crean paisajes marcados por los afectos, ya que “todo espacio se fija a partir de los límites que una relación personalizada establece con su entorno” (AÍNSA, 2006, p. 22). En esa perspectiva, la configuración geopoética del espacio se concibe como un elemento primordial de investigaciones alrededor de la composición del texto.

El poeta Salvador Gallardo Cabrera sostiene que el ejercicio de escribir la Tierra “es cosa de espacio, si nosotros escribimos entre espacios, quien escribe lo hace desde una posición o se aventura en un devenir de posiciones” (GALLARDO CABRERA, 2008, p. 61).

Por lo tanto, en el marco de una revisión conceptual que contemple representaciones del espacio terrestre en la literatura, llegamos a la idea de “geoescritura”, es decir, una escritura de la Tierra (geo). Por consecuencia, podríamos aplicar a la geoescritura los diferentes niveles de “escritura de la Tierra” que José Luis Pardo (1991) plantea. Para este filósofo, en un primer nivel, la “tierra misma, ella, escribe y describe deslenguada; su lenguaje es el paisaje”. En el segundo nivel, se ubica la “inscripción en la tierra”, es decir, el depositar “en la tierra un signo (cualquier fragmento de naturaleza capaz de ‘hacer’ territorio)”, convirtiéndola en “un espacio artificial (un apriori geopoético)”. Después viene “la escritura sobre la tierra”, “una operación concreta de escritura” sobre “la tierra firme o el archi-suelo”. Por último, tendríamos una descripción de la tierra, pero “describir un espacio es re-correrlo, instalarse en su seno, en su interior, habitarlo. [...] describir

4 “Un enfoque geopoético comienza identificando el punto de anclaje de un paisaje específico. Como la dimensión espacial más pequeña, el punto representa el centro alrededor del cual toma forma el paisaje literario. Si bien el marco, la línea del horizonte y la profundidad también son importantes, estos cambian cuando se mueve el punto de anclaje. Experimentado a través de la percepción sensorial (visual, auditiva, olfativa, táctil e incluso gustativa), el paisaje literario varía con el punto de anclaje e involucra diferentes esquemas de lectores. Incluso si el paisaje es un texto escrito, es absolutamente necesario considerar las experiencias sensoriales y emocionales, en resumen, la dimensión fenomenológica” (Traducción nuestra).

un espacio es albergarlo, pintarlo, duplicarlo, poblarlo de signos, esto es, de iconos estetográficos, aprioris ad hoc de su devenir sentido.” (PARDO, 1991, p. 31).

Para el geógrafo Massimo Quaini, la geoescritura crea “um espaço no qual o leitor deve entrar, girar, talvez, perder-se”, espacio con “muitas saídas e possibilidades para abrir um caminho para sair” para “descobrir um entrelaçamento, um itinerário, uma solução” (QUAINI, 2009, p. 129). En ese contexto de navegación poética sobre la tierra escrita, se entiende que el lector actúa como un viajero que navega por las páginas, el cual debe perderse, entrar en conflicto con su propia versión de la realidad.

En síntesis, la geopoética es inteligencia territorial, es convergencia entre ciencia, filosofía y poesía, es reflexión sobre el discurso, inteligencia que se alimenta del paisaje de la Tierra y se expresa por medio de signos sobre un soporte simbólico. Por otro lado, la geoescritura es una inscripción de la tierra sobre un soporte material que, de acuerdo a la concepción-percepción del autor y del lector, puede conllevar a la comunión o desprendimiento del ser humano con el mundo.

3. MANOEL DE BARROS: PANORAMA ANALÍTICO.

Manoel de Barros ostenta una fortuna crítica envidiable: una consulta a los mecanismos de búsqueda desvela la impresionante suma de más de sesenta mil (60.000) resultados entre tesis, disertaciones y artículos sobre su obra. Su poesía es objeto de estudios en universidades de Brasil y de otros países, tales como Estados Unidos de América, Alemania, Francia, España, Hungría.

En esta sección del presente estudio, nos proponemos trazar un breve panorama sobre las nociones que transitan a través del mundo poético de Manoel de Barros, en cuanto a las estructuras de pensamiento y de imaginación. Este apartado busca identificar ciertas convergencias y disonancias interpretativas en el marco de la fortuna crítica de la obra del poeta. Después de proceder a la lectura de un conjunto formado por 160 artículos, 60 tesis de doctorado y disertaciones de maestría y 8 libros, se seleccionaron las interpretaciones destinadas a integrar este panorama crítico, según tres ejes hermenéuticos: I. imaginación, infancia y memoria; II. percepción, concepción y poesía demiúrgica; III. poesía, espacio y geoescritura. Así, nos proponemos a trazar un panorama del estado de la recepción crítica de la poesía de Barros en cuanto a los temas encima referidos.

3.1 IMAGINACIÓN: INFANCIA Y MEMORIA.

Empecemos la lectura con un significativo pasaje de un poema en prosa sobre el tema de las “lides de campear”, en el cual Barros afirma que el “Pantaneiro”, en su trabajo en el campo, junto a la naturaleza, “na troca de prosa ou de montada, ele sonha por cima das cercas. É mesmo um trabalho na larga, onde o pantaneiro pode inventar, transcender, desorbitar pela imaginação” (BARROS, 2010, p. 208). Aquí, el labor del poeta se presenta en una metáfora que subraya la figura de los habitantes del Pantanal, los cuales se aplican al ejercicio constante de la memoria, por medio de la palabra poética: “No conduzir de um gado, que é tarefa

monótona, de horas inteiras, às vezes de dias inteiros — é no uso de cantos e recontos que o pantaneiro encontra o seu ser” (BARROS, 2010, p. 208).

Para el autor, la mayor labor de ese pantaneiro-poeta es dedicarse a trabajar sobre la tierra-imaginación con la herramienta-palabra, tocando adelante el ganado-memória. Véase que, de acuerdo a Gaston Bachelard, la imaginación es un trabajo cotidianamente necesario de creación de imágenes, de “producción psíquica”, que permite sobrepasar la realidad (BACHELARD, 1999, p. 95), como se nota en ese pasaje de la poesía de Barros.

Esa necesidad fundamental de articular imaginación y memoria se manifiesta en los versos de Barros según un modelo de pensamiento que el poeta cualifica como “criançamento”, tal como apunta Paulo de Moraes (2014, p. 98) en los siguientes versos: “eu queria avançar para o começo, // chegar ao criançamento das palavras” (BARROS, 2010, p. 339). Esa propuesta poética de desvío cognitivo por los inagotables senderos del imaginario infantil conllevaría al lector a ejercitar su imaginación sensomotora y sensible, según Moraes, lo que podría quizás modificar simbólicamente el tiempo, el lugar y las personas, conducir al lector hacia un posible estado cercano a la consciencia epifánica.

Por ese prisma interpretativo, Emanuela Ramires y Marcelo Marinho indican, en la obra de Barros, una intensa transformación del lenguaje petrificado por las convenciones, lo que podría configurar “novos modelos de ação e pensamento, para que se possa então entrar no mundo epifânico dos sonhos, tal como podem fazer as crianças” (RAMIRES; MARINHO, 2009, p. 101).

En consonancia con esas ideas sobre el lenguaje infantil en su condición de espacio privilegiado para juegos de recombinação y recomposición en el plan semántico y léxico, Raquel Souza (2012) analiza la aparente paradoja de la expresión “memórias inventadas”, con que Barros intitula una de sus colectáneas poéticas. Para ella, “Manoel explícita a relação da memória com a ficcionalidade”, al subvertir las categorías de “falso” y “verdadero”, “mentira” y “verdad”, como se ve en el célebre verso “Tudo o que não invento é falso”. La investigadora concluye: “Ele

inverte, pelo uso da negativa como premissa básica, o que se chama de ‘verdade’, porque o ‘falso’ é o antônimo do ‘verdadeiro’. Nesse jogo de negativas, o poeta reafirma seu credo na imaginação” (SOUZA, 2012, p. 103). El lenguaje infantil, la memoria y la imaginación se articulan para subvertir categorías y proponer creaciones novedosas, continuas y virtualmente infinitas.

Así, en su introducción al libro *La intuición del instante*, de Gaston Bachelard, Jean Lescure afirma: “La memoria objetiva y fechada [...] es para Bachelard una mentira del hombre para sí y para los demás, y sobre todo una pequeña leyenda, inventada por los adultos. [...] Bachelard opera audaces inversiones: la infancia se constituye en un porvenir en reanudación perpetua, en una creación continua” (in BACHELARD, 1999, p. 97). Como se deduce de las ideas planteadas encima, todo lo creado por la imaginación corresponde a una verdad individual, en tanto que la imaginación decurre de experiencias vividas, sean ellas propias o ajenas. En la obra de Barros, la idea de que la memoria es invención se acerca a esta definición que Bachelard propone respecto a la imaginación infantil.

Por ese mismo sendero, Rachel Souza añade la idea de que “a memória pertence ao presente, porque aquilo que a memória de alguma forma recupera do passado é reconduzido ao presente daquele que relembra. E assim se revive outra vez e mais outra e mais outra” (SOUZA, 2012, p. 105). Esa idea, que decorre de Bachelard, significa que la infancia y la memoria se reactualizan permanentemente en el momento presente de la imaginación. Por supuesto, la escritura y la lectura poéticas son prácticas imaginativas privilegiadas, en las cuales el lenguaje es el instrumento para actualización de la memoria y la infancia.

Por la misma vertiente, Claudio Guillén (1989, p. 92) sostiene que, en cuanto al poeta, “el ejercicio de la imaginación le aleja de lo palpable” e invita “al viaje y al ansia de lugares remotos y hasta inexistentes”. Así, la poesía de Barros supone que “o imaginário infantil passa a ser entendido como uma forma específica de relação da criança com o mundo e permite à criança alterar a linearidade temporal e navegar entre dois mundos — o real e o imaginário —, que coexistem na forma de racionalidade específica da criança” (SOUZA; MARQUES, 2018, p. 53). Es

decir que, en esa obra, infancia y memoria se articulan en una poética de collages lúdicas, heterogéneas y móviles donde los “trastes” se yuxtaponen a piedras, personas, animales y plantas, “numa engenhosa sobreposição de valores e significados, a igual diálogo com elementos artísticos”, tal como lo propone Valdecir Duarte (2016, p. 82).

Por su vez, Tamires Cândido e Maria Batistote indican que, en Barros, “o sujeito enunciador deseja apropriar-se das identidades da natureza para constituir-se um não-homem, para ter sua identidade formada a partir das efemeridades da natureza, assinalando com isso uma (res)significação da relação entre homem e natureza” (CANDIDO; BATISTOTE, 2016, p. 30). Esa apropiación ocurre por medio de un proceso de collages y recollages permanente, resignificando la infancia con base en una relación rememorativa privilegiada, en la cual el cuerpo se hace uno con la naturaleza. Es decir que la imaginación, a través de la sensibilidad corporal, tiende a apropiarse de las “roturas del espacio” (Marcie Eliade), de las huellas físicas y afectivas recuperadas e reactualizadas por la memoria.

Por supuesto, se podría aplicar a Barros estas ideas de Fernando Aínsa: “el punto de vista privilegiado, el lugar de presencia fundador de tantos horizontes y símbolos de existencia pierde parte de su natural intensidad y se diluye en el caleidoscopio del espacio” (AÍNSA, 2006, p. 29). Sin embargo, en cuanto a la infancia, ese espacio caleidoscópico moviente se refleja, verbalmente, en el hecho de que los niños, en sus representaciones imaginarias, tienen la propensión a “transgredir as formas engessantes da gramática” (RAMOS; MARINHO, 2009, p. 12). Es decir, se sirven del lenguaje para llegar más allá de un cosmos clausurado en horizontalidades y verticalidades, sean ellas espaciales, temporales, afectivas, sensoriales, cognitivas, espirituales. De manera complementaria, Maria Berwanger da Silva subraya en la poesía de Manoel de Barros los siguientes aspectos:

Traduzindo o frescor quase imaculado da fauna e da flora da geografia pantaneira, pelo sentimento do interior a ser desbloqueado, compõem certo espaço intersticial entre memória residual e memória nova; como se, relocalizado, o

sujeito redescobrisse cantos e frestas paisagísticos a explorar e que a subjetividade nomeia, auto nomeando-se (SILVA, 2016, p. 72).

En ese espacio transicional, marcado por memorias apartadas las unas de las otras en el tiempo y el espacio, el sujeto descubre inéditas perspectivas de sí mismo, las cuales permiten completar una experiencia subjetiva que se espeja en las palabras. De forma convergente, Paulo Moraes interpreta ese espacio intersticial como aquel en que “o lúdico é buscado, representado e reapresentado como sendo uma possibilidade de outra perspectiva para o pensamento — a volta para o sonho, a volta para a figura simples, a autenticidade, o relacionamento e a afabilidade [...]” (MORAES, 2014, p. 40). De forma complementaria, Wanessa Cruz apunta, en Barros, una poética lúdica en que las imágenes sensoriales son “capazes de estimular indiretamente todos os nossos sentidos, dando-nos a impressão de estarmos vendo algo, ouvindo ruídos, sentindo o cheiro das coisas” (CRUZ, 2009, p. 49).

Por lo tanto, se podría decir que el paisaje poético de Barros se compone de elementos sensibles, afectivos, intuitivos y sinestésicos, los cuales dialogan con el lector mediante un amplio proceso de asociación libre de ideas. Andreia Gil postula la idea de que “a apreensão do mundo por uma via sinestésica e sensorial fala da poesia como conhecimento que nos chega pela via do corpo, corpo vibrátil, em sintonia sensível com uma natureza absolutamente sensual e sedutora” (GIL, 2011, p. 84). Es decir, esa capacidad de actuar sobre las palabras mucho se debe a la imaginación infantil, pues los niños suelen desconsiderar las fronteras artificiales creadas por las gramáticas normativas del conocimiento racional y cartesiano.

Por otro lado, en cuanto al trabajo de imaginación poética articulada con otras expresiones estéticas, Marinei Almeida recuerda que Barros practica “o diálogo com outras áreas de representação artística, sobretudo com a pintura e a música” (ALMEIDA, 2014, p. 145). De esta manera, en lo referente al trabajo literario sonoro del poeta Manoel de Barros, Marcelo Fontes plantea que “a transformação de um som gerado por uma escuta, como aponta Manoel de Barros, modifica a

palavra e seu sentido e sonoridade. Sentido, não como origem, mas como um efeito a ser produzido” (FONTES, 2007, p. 25). O sea, Barros hace que el ritmo sonoro provoque y dispare mecanismos de memorias, sentimientos, emociones y afectividades. Desde otro punto de vista, Almeida añade la idea de que “há aí um encadeamento de jogo de palavras que soa como uma brincadeira infantil, que resulta de uma linguagem oral e que remete à cantiga popular, a qual Manoel de Barros traz com uma outra roupagem significativa” (ALMEIDA, 2014, p. 153).

En síntesis, se puede deducir, con Antonio Andrade, que “o pantanal para Barros não é um cenário de pacífica completude espiritual, e sim, um espaço de tensão entre a realidade e a perspectiva sonhadora, também focada na visão da infância” (ANDRADE, 2005, p. 42). Es decir que, en esas páginas poéticas, infancia y memoria se proponen como punto de convergencia para la imaginación creativa, que puede mediar un proceso de percepción-concepción de nuevas perspectivas existenciales. Mediante el primoroso ingenio de la imaginación infantil, Barros busca restaurar y estrechar la relación entre los seres humanos y su hábitaculo, el planeta Tierra.

3. 2. PERCEPCIÓN-CONCEPCIÓN Y POESÍA DEMIÚRGICA.

En cuanto a la función estructurante del verbo demiúrgico en la obra de Barros, Suzel dos Santos afirma:

[...] linguagem dotada da potencialidade superior de restauração ou recriação completa do mundo concreto. Essa concepção é reiteradamente apresentada e defendida, pela voz do sujeito lírico, a partir de um posicionamento demasiado otimista e confiante, de maneira que acaba por estruturar um discurso da demiurgia concomitante à Poética, singularizando a obra de Barros (SANTOS, 2017, p. 118).

En ese contexto, aquí se establecerá algunas relaciones contrastivas entre algunos autores que estudiaron esa obra poética con respecto al tema de la percepción-concepción, en articulación con la idea de una poesía profundamente demiúrgica. Inicialmente, notamos que Elisa dos Santos sostiene que:

a desterritorialização do ser, que transita sem certezas, carente do maravilhamento, incompleto na sua condição ontológica e afastado da experiência de um conhecimento do sagrado. Manoel de Barros propõe pelo exercício de criação poética esse preenchimento do seu próprio vazio (SANTOS, 2015, p. 136).

Por un lado, esa autora subraya en la poesía demiúrgica de Barros la materia misma que posibilita colmar las fracturas del ser; por otro lado, Martins y Marinho apuntan en esa poesía un “desejo de reinventar o universo por intermédio da reinvenção de nomes, agora mais ajustados às coisas representadas” (MARTINS; MARINHO, 2009, p. 107). Es decir que, en Barros, hay una “predisposición cosmológica a la creación demiúrgica”, para aquí retomar una idea de Fernando Aínsa (2006, p. 9). Esos poemas demiúrgicos implican, en esa perspectiva, un retorno imaginario a las primeras manifestaciones artísticas impresas en las paredes de las cavernas, según Hélivio Campos, momento “em que a linguagem ainda não havia evoluído ao seu grau máximo de abstração, nos caracteres que representavam sons, mesclando a perenidade de comunicação verbal com a eternidade das imagens impresas” (CAMPOS, 2014, p. 2).

Por lo tanto, tal como Giacomolli plantea, “coube ao poeta tratar as palavras, acariciá-las, transformá-las, dar-lhe um novo tratamento artístico, para transmutá-las numa magnífica e surpreendente forma” (GIACOMOLLI, 2017, p. 56). La multiplicidad de imágenes sensibles que transitan entre el espacio exterior e interior al cuerpo del poeta (olores, sabores, sentimientos, ideas, movimientos, sonidos, texturas, juegos de luz, proporciones, materias etc.) dan nacimiento a paisajes verbales que desvelan un fecundo ejercicio de creación imaginativa.

Podríamos aquí recurrir a las ideas de Octavio Paz, para quien “la imaginación es, primordialmente, un órgano de conocimiento, puesto que es la condición necesaria de toda percepción; y, además, es una facultad que expresa, mediante mitos y símbolos, el saber más alto” (PAZ, 2003, p. 234). Eso equivale a decir que la percepción procede de la imaginación, y no de la razón ni de los

sentidos, puesto que estos son limitados y contrarios a la permanente voluntad de trascendencia del ser humano (PAZ, 2003, p. 237).

De esta forma, por medio de una privilegiada capacidad de percepción-concepción, “Manoel de Barros opta por construir imagens com ‘coisas’ às quais o enunciador se iguala, ou tenta se igualar” (GUTIERRE; GONÇALVES; TOMAZ, 2015, p. 36). En esta idea se manifiesta el sujeto lírico como objeto de poesía, en la medida que se coloca a sí mismo como objeto a ser visto y aprehendido como paisaje.

Aquí, conviene recordar que Milton Santos sostiene la idea de que “la percepción es siempre un proceso selectivo de aprehensión” (SANTOS, 1996, p. 60). En ese sentido, Elvio Gonçalves plantea que, en Barros, es “através da visão que se modifica o meio para dar vazão à expressão, para criar o poema. O ‘olho’, então, é um meio de apreensão e transformação da matéria poética que está no ambiente” (GONÇALVES JUNIOR, 2018, p. 186). Tal noción corresponde en parte a este pasaje de Octavio Paz, en cuanto al proceso de percepción-concepción engendrado por la poesía:

la silla se nos da con todas sus contrarias cualidades y, en la cúspide, el significado. Así, la imagen reproduce el momento de la percepción y constriñe al lector a suscitar dentro de sí el objeto un día percibido. El verso, la frase-ritmo, evoca, resucita, despierta, recrea. O como decía Machado: no representa, sino presenta. Recrea, revive nuestra experiencia de lo real (PAZ, 2003 p. 109).

Puesto que el ojo no suele percibir todos los contrastes inherentes al objeto observado, la mirada, como principio instaurador de paisajes, tendría que articular parcialmente ou simultáneamente los cinco sentidos. El cuerpo, en su totalidad, es el instrumento con el cual el poeta proyecta el cosmos en sus versos, por medio de los ritmos, de la sonoridad expresiva, de la carga semántica de las palabras, de la fuerza evocativa del poema. Si las cosas existen porque las miramos y les damos vida en forma de palabras, en la poesía de Barros la escrita demiúrgica evoca, resucita, despierta, recrea experiencias sensibles sobre “roturas del espacio”, es decir, sobre elementos concretos enmarcados por rasgos de afecto. Las

imágenes y las frases-ritmo propuestas en sus versos lanzan al lector en “un dentro” (Aínsa), es decir, dentro de un holograma de memorias y afectividades que pueden fundar, para él, el conocimiento o el reconocimiento sobre el habitáculo Tierra.

Así, pintura, fotografía y poesía corresponderían a recortes estéticos de la geoescritura que se estructurarían de acuerdo a principios, leyes y lógica compositiva desde una mirada particular y subjetiva del autor (JAVIER TENLLADO, 2015, p. 36). Es decir, tratase de procesos de representación que dependen de una determinada lógica perceptiva del espacio, mediada por la cultura y por la propia subjetividad del sujeto (VARGAS, 1994, p. 47). En afinidad con tales ideas, Fábio Pereira e Marcelo Marinho subrayan “a actividade que ocupa a construção poética em Barros: a criação por meio da negação das convencionalidades do cosmos que perpassa pelo nada, rumo à reconstrução de um novo mundo” (PEREIRA; MARINHO, 2009, p. 58).

Asimismo, Miriam Garcia añade el juicio de que, en Barros, el “poema é composto com base na forma como o poeta vê (reflete sobre) o olhar (percepção) do menino”, mientras esa mirada pueril y esa fantasía instauran “novos padrões de significação da realidade” (GARCIA, 2006, p. 73). En concordancia con tal juicio, Wellington Silva afirma que es la sensibilidad que “dará conta da percepção estética de sua poesia, pois, segundo o poeta, sua poesia é formada por ‘desenhos verbais de imagens’” (SILVA, 2011, p. 28). Así, Maria Baseio plantea que el arte poético del poeta Barros “valoriza a percepção primeira: o primeiro olhar, o primeiro toque, o primeiro gesto, o primeiro cheiro, o conhecimento primeiro nascido dos sentidos, o olhar de fonte” (BASEIO, 2011, p. 58).

En perspectiva convergente, Elisa Santos sostiene que esa poesía demiúrgica desvelaría un fuerte “poder de criar um mundo, sendo este um mundo natural que se estende por dentro do sujeito lírico, o que privilegia o poder superlativo da natureza em detrimento do homem” (SANTOS, 2015, p. 117). Si el menino que percibe-concibe paisajes dibujados con palabras sobre la hoja correspondería al principio mismo de la poesía demiúrgica, Elisa Santos añade la

idea de que “o poeta, como um jardineiro, apara as arestas, cria formato, põe cerca, ajusta, ainda respeitando o fluxo próprio das transformações dos ciclos e estações” (SANTOS, 2015, p. 117). Por la misma vertiente, Malcolm McNee afirma que Barros tiene el poder alquímico de transformar los más sencillos elementos de la naturaleza en algo etéreo y sublime, en imágenes alegóricas que transportan al plan de la trascendencia la materialidad física misma de los seres animados o inanimados (MCNEE, 2013, p. 167).

Por otro lado, algunos estudiosos afirman que Barros procede a la “recreação do cosmos por intermédio da palavra em forma de subtrair o universo ao caos e de ordenar os dispersos fragmentos em um ato de ‘faça-se a luz’ em um êxtase voluptuoso de criar” (SILVA; MARINHO, 2009, p. 70). Mientras tanto, desde la perspectiva de Jones Goettert (2012), la percepción poética de Manoel de Barros tuvo fuerte influencia del cubismo de Pablo Picasso, el surrealismo de Salvador Dalí, el dadaísmo de Marcel Duchamp, una vez que la poesía de Barros es:

um espaço completamente desalinhado e espedaçado, como que triturado e moído em uma poética de retalhos à “imitação” de Pablo Picasso: o espaço cubista em poesia é aquele cortado a mil tesouras; à “imitação” de Salvador Dali: o espaço surreal desmanchando o tempo acumulado em cada lugar; ou, ainda, à “imitação” de Marcel Duchamp: o espaço dadaísta como uma fonte de urinar “pedaços de gente”... O “chão” retalhado, desmanchado e re(a)jeitado se expõe em uma gramática espacial que escapa de nossos ajeitamentos sempre bem postados, arrumados, ordenados (GOETTERT, 2012, p. 162).

Por el mismo prisma, Wanêssa Cruz relaciona el espacio imaginario de Barros con un paisaje de orden surreal, una vez que “as diferentes figuras fusionadas rompem com a lógica, os elementos soltos no espaço nada tem em comum, notas musicais, olhos, insetos, misturados a formas geométricas só se relacionam numa atmosfera surreal” (CRUZ, 2009, p. 62).

Sin embargo, para lejos de la categoría estética de lo surreal, ese “espacio experimental” (AÍNSA, 2006, p. 21) se materializa, en la poesía de Barros, bajo la forma de un habitáculo poético que conduce al lector a una reflexión sobre el

hecho de que el lenguaje jamás podría verdaderamente estar pegado a las cosas nombradas, por más extendido que sea el “lexicon” disponible para representarlas (TRUJILLO DINIZ, 2018, p. 74). Esa condición del lenguaje lleva al poeta a una relación propia y única con el mundo exterior, en la cual las palabras se presentan como homólogos a la naturaleza y a la vida. Para mucho más allá de la creación de paisajes lúdicos, el poeta construye modelos “para pensar a complexidade de uma realidade” (GIACOMOLLI; MOUSQUER, 2017, p. 97). En ese caso, la imaginación se basa en la memoria para que el paisaje poético espeje la gran diversidad de vidas que comparten el habitáculo Tierra.

En la poesía de Barros, la tentativa de ordenamiento verbal del cosmos espeja el poder de producir conocimiento y saberes, como se infiere del oxymoron estampado en el simbólico título del *Livro das ignoranças*. En Barros, la “ignorância” se propone como método de creación, pues, conforme apunta Santos y Müller, para Barros, “criar sempre começa do desconhecer” (SANTOS; MÜLLER, 2015, p. 29). De forma complementaria, Santos sostiene la idea de que el “esquecimento acende a imaginação; exhibe de maneira aguçada a afinidade entre o referencial e o poético” (SANTOS, 2017, p. 4753). La ignorancia saca su fecundidad de la curiosidad delante del misterio que representan los otros seres, el Otro, la otredad. Las imágenes poéticas incuban nuevas realidades en las cuales pueden habitar en convivencia todos los seres. Ese novedoso paisaje poético en donde la ignorancia está en la base misma de la percepción-concepción corresponde a una forma de “escritura sagrada: escritura de fundación”, para retomar una idea de Octavio Paz (2003, p. 238).

De las ideas aquí expuestas, se puede deducir que la poesía demiúrgica decurre de la necesidad de colmar los espacios huecos de la existencia humana. Sin embargo, pensar la creación de un cosmos a partir de la composición de paisajes constituidos por una percepción de un “ojo anómalo” (Élvio Gonçalves) que selecciona, aprehende y transforma (es decir, percibe-concibe) seres invisibilizados en materia de poesía. Esta reflexión no termina por expresar la articulación sensible entre el cuerpo del observador y el espacio en la poesía de Manoel de Barros. La poesía de Barros propone un amplio collage heterogéneo y un

regreso a una narrativa primordial, como formas de “incitar a liberdade de um sentir e de um olhar mais ativos e criadores sobre o mundo, para além das limitações do convencional, do automatismo da percepção” (SANTOS, 2017, p. 92).

3.3. POESÍA, ESPACIO Y GEOESCRITURA.

Retomando brevemente sobre la función imaginativa de toda obra de arte, Heidegger afirmar que “la obra, en tanto que obra, levanta un mundo [...] la obra-templo no permite que desaparezca el material [...] Todo empieza a destacar desde el momento en que la obra se refugia en [...] el poder nominal de la palabra” (HEIDEGGER, 1996, p. 12). La poesía de Manoel de Barros se refugia en la palabra para destacar otras realidades recreando con ellas paisajes.

Una línea de continuidad al razonamiento de Heidegger es la abordada por Emanuela Ramires y Marcelo Marinho sobre la función de la obra poética de Manoel de Barros, “a arte, neste caso, cumpre sua função de salvaguardar o patrimônio cultural de um povo, que o atarefado homem urbano tende a destruir” (RAMIRES; MARINHO, 2009, p. 91). Este punto de vista puede encontrarse representado en el trabajo realizado por Suzel Santos, quien observa que “Manoel de Barros, por sua vez, mostra-se ideologicamente contra um mundo guiado pelos ditames da sociedade de consumo ao construir um universo ideal, um refúgio no plano da linguagem” (SANTOS, 2017, p. 72).

En otro estudio, desde una óptica geopoética, la poesía de Barros dispone de riqueza de vocabulario ligado a la geo-grafía del territorio y se decanta como un espacio abierto de creación de nuevas asociaciones semánticas y morfológicas como lo hace notar el estudio realizado por Paulo Benites Moraes y Josemar de Campos Maciel al decir que “toda riqueza vocabular, [...] conduzem o leitor a deixar seu mundo lógico e viver em estado de poesia, um mundo reinventado com criatividade e fantasia” (MORAES; MACIEL, 2013, p. 11). Esta percepción reitera la idea de Ricardo Pinilla Burgos al considerar que “una de las funciones de

toda obra de arte que es la de mantener abierto y disponer un mundo” (PINILLA BURGOS, 2017, p. 950).

En esa misma línea, la obra de Barros expresa “vontade de expandir o universo, de descobrir novos mundos, por sua expressividade” (MORAES; MACIEL, 2013, p. 12) su poesía termina por disponer y abrir puertas hacia diversidad de mundos. Nos invita a transitar de ese foco reduccionista y excluyente de la realidad hacia una prosa poética de experiencias personales.

De otra forma, Elisa Santos caracteriza la poesía de Barros como un espacio de confluencia entre pensamiento y paisaje “longe de se caracterizar como uma poesia realista, ekphrastic (Écfrasis), preocupada com a descrição objetiva do fora, a relação com a ambiente se dá na obra de Barros pelo prisma de um pensamento-paisagem” (SANTOS, 2015, p. 80) igualmente, este razonamiento plantea que la poesía de Barros al igual que el lenguaje pictórico le interesa la relación ser humano-naturaleza desde lo simultáneo, visual, continuo y auditivo.

En esa medida, el pensamiento de Dóris Giacomolli complementa la idea mostrando el cómo se realiza esa relación ser-naturaleza, que es “através da recriação da linguagem, combinando palavras, cria imagens estampadas nas páginas poéticas; novas imagens, significados e valores de um conhecido mundo, reinventando-o, fazendo-o novo, como em seus primórdios” (GIACOMOLLI, 2017, p. 56). En la medida que el verso entrelaza cualidades opuestas, la palabra es un lugar donde convergen lo sagrado y lo profano, pues ahí el verbo resguarda el ánima y sacraliza a aquellos objetos que la palabra señala. De hecho, la imagen poética se transforma en habitáculo de experiencias vividas y sensibilidades.

En la poesía, lo profano cohabita con lo sagrado, llevando al lector a la reflexión sobre las relaciones espaciales del ser con su entorno. Las imágenes que nos evoca la palabra conducen a otras imágenes mentales, llaves de acceso a trazos sensibles, colores, sonidos, olores, texturas, volúmenes, impresiones palatales, los cuales permitirían una cierta comunicación con lo sagrado.

Eso podría dar lugar al “espacio como centro dialéctico de las extensiones entre el mundo del yo individual o colectivo y el vasto e inédito del no-yo”, si retomamos las ideas de Fernando Aínsa (2006, p. 55). La mirada que propone Fernando Aínsa de separar lo real de lo representado. Ese espacio dialéctico “yo y no-yo” es una cuestión que Valdecir Duarte integra al incluirlos como trozos en un sistema más amplio que denominó (des)espacio ya que “o desespaço na poesia de Manoel de Barros não pode se fechar porque, feito de pedaços, sempre e ainda outro pedaço, esvaziado de sua condição de coisa útil, pode, assim, querer se juntar para espantarem a solidão de sua inutilidade moderna” (DUARTE, 2016, p. 82). Teniendo en cuenta que, cosa útil e inútil, moderno y obsoleto conviven en el mismo verso.

Por ello, Renata Souza propone que Manoel de Barros, “por meio da linguagem, valoriza a relação do ser humano com a natureza em suas poesias, modificando as ordens das palavras de tal modo que embora cause um estranhamento, leva o leitor a visualizar imediatamente o que lê e o faz sentir presente no espaço criado pelo poeta” (SOUZA, 2019, p. 179). Aunque estas dos líneas de pensamiento difieren en algunos aspectos, convergen al reconocer el espacio de la poesía “como ese ceder y hacer sitio” (PINILLA BURGOS, 2017, p. 950) en donde se podrían juntar y relacionar el vasto mundo de la naturaleza y el mundo del ser humano.

En contraste con el (des)espacio de Valdecir Duarte, Malvina Argumedo ve un espacio múltiple entramado con un tiempo múltiple. Se trata de un espacio abierto y plural donde “la multiplicidad radical del ser se enmarcaría en un tiempo no homogéneo que se condice con un espacio abierto, un espacio habitable de manera plural”, es decir, una poesía en la cual el espacio y el tiempo se conciben “como condición de posibilidad de un ser siendo, de un ser cuando” (ARGUMEDO, 2017, p. 12). Se trata al fin de una opción poética que supera una existencia humana limitada por el tiempo artificial creado por las culturas y fijado por medio de equipos

tecnológicos (calendarios, ampollitas, relojes, sirenas de fábricas, ruidos de las máquinas urbanas, tablero de circulación de transporte público, etc.).

Si la poética de Barros apela a la concepción de una espacialidad y una temporalidad siempre abiertas, “as interpretações possíveis de sentidos para a paisagem são sempre provisórias, emaranhadas e imperfeito no sentido de uma completude” (MENDES; DIAS, 2010, s.p). Siendo así, un ejemplo de posible interpretación de significado de paisaje en Barros lo provee Antonio Andrade al decir que “o eu lírico manoelino se sente um exilado que vê parado, ao contrário do sujeito moderno que vê andando” (ANDRADE, 2005, p. 41).

De acuerdo a lo expuesto, el paisaje perfilado por las palabras de la poesía de Manoel de Barros supondría un paisaje separado de la imaginación del sujeto lírico con el sujeto moderno. Al separar el sujeto lírico del otro sujeto “o olhar do eu-poético valoriza o que tem vida, aquilo que pertence à terra mas é insignificante para a sociedade e ignora o que não tem vida, mas é valorizado pela sociedade” (MORAES; MACIEL, 2013, p. 10). Sin embargo, el sujeto lírico y el sujeto moderno mudan y conviven en la poesía de Manoel de Barros. El paisaje como tablero de arena dentro de la poesía de Barros se moldea a la interpretación de los lectores, en ella se inscriben todo tipo de emociones y razonamientos sin discriminación, ignorancia o separación de los diversos mundos. Todo es valorizado porque esta presente en las palabras con diferentes distancias focales.

En esos términos en que se puede arraigar razón e imaginación en un mismo espacio, “nesse mundo que se forma do próprio ser, nesse mundo único e singular, fugaz e transitório, o sujeito (devaneador, poeta, leitor) deverá renunciar provisoriamente à razão” (GERMANO; MARINHO, 2009, p. 43). Por ello, Wanessa Cruz sostiene que “o recurso imagético permite ao poeta e ao leitor extrapolarem as fronteiras do real e retomá-lo em sua essência, seja pelo insólito, pela sintaxe incomum ou pela transgressão lógica” (CRUZ, 2009, p. 50). Concordamos en parte en estas dos apreciaciones, la poesía es un mundo único, singular, fugaz, pasajero, sobrepasa las fronteras. Aún así, no se trata de una transgresión lógica o inusual es

de preferencia, una sintaxis que articula lo afectivo del cuerpo con lo racional de las cosas.

En el modo especial desarraigado de habitar la Tierra, “todo espacio que se crea en el espacio del texto instauro una gravitación, precipita y cristaliza sentimientos, comportamientos, gestos y presencias que le otorgan densidad en lo que es la continuidad exterior del espacio mental” (AÍNSA, 2006, p. 35). De forma convergente al razonamiento de Aínsa, Giacomolli afirma que “a paisagem não expressa aquilo que o eu-lírico está sentindo no momento narrado [...] o eu lírico expressa a natureza, a vida e alma, mostra aquilo que está sente no momento narrado; é o resultado de uma interação” (GIACOMOLLI, 2017, p. 54). En otro sentido, creemos que el paisaje espeja ciertas sensibilidades del sujeto-lírico, cuando Barros crea un paisaje horizontal y permite que “o ‘eu’ espectador se arraste/ escorregue/ abandone seu Ser para comungar da horizontalidade da imagem até que também se transforme nela mesma” (SANTOS, 2015, p. 83).

En ese contexto, Antonio Andrade concluye que “o Pantanal para Barros não é um cenário de pacífica completude espiritual, e sim, um espaço de tensão entre a realidade e a perspectiva sonhadora, também focada na visão da infância” (ANDRADE, 2005, p. 52). En consecuencia, se podría recurrir a Mircea Eliade para añadir que, en esa poesía emerge “un espacio trascendente de una estructura diferente del espacio profano, compatible con una multiplicidad y con una infinidad de ‘centros’” (apud BRUNE, 2017, p. 125).

Inclusive, el espacio en la poesía de Manoel de Barros hace coincidir humanidad y naturaleza, lo trascendental y lo mundano es decir, induce experiencias articuladoras de trascendencia y profanidad en el lector en un mismo espacio. Así, la poesía hace como la naturaleza hace puesto que, desde las consideraciones de José Pardo (1991), Ana Noguera de Echeverri y Diana Gómez Sánchez (2013, p. 25) sostienen que la naturaleza se inventa a sí misma como signo, mientras crea los signos mismos, y los paisajes se transforman en un lenguaje que sobrepasa el

discurso humano. “O sujeito se transforma, transformando a paisagem” (SILVA, 2016, p. 73), en la medida que registra la lengua de la tierra en su hacer poético.

Retomando a Noguera de Echeverri y Gomez Sánchez, el registro de la lengua de la tierra está enmarcada con ritmos diferentes a la registrada por los fenómenos de la historia humana. Sin posibilidad de equivalencia, la “visión de la infancia” (ANDRADE, 2005) media entre la tensión de la realidad y la soñada, entre una historia de la tierra biofísica y la humana simbólico-social. En la medida que “conquistar o núcleo sem semente e consequentemente estéril equivale ao conquistar o poder de torná-lo fértil-naturalmente, por intermédio da palavra poética” (SILVA; MARINHO, 2009, p. 69).

La escritura de la tierra se instala en el momento en que “la lengua de la tierra sirve de soporte para otras lenguas” (PARDO, 1991, p. 32), la tierra habla en diversas formas de vida y acentos transformada en escritura. En todas estas construcciones simbólicas, cuerpos, moradas, lugares se instalan en la piel terrestre y se inscriben en la geoescritura.

Este concepto de geoescritura se localiza en la poesía de Barros cuando “o poeta faz um trabalho de reciclagem por meio da palavra poética, ou seja, a ‘despalavra’, esse expediente que é um ‘olhar para baixo’ e que admite todas as coisas rejeitadas pela sociedade” (MORAES; MACIEL, 2013, p. 10).

Un proceso de la mirada que concierne “a presença da nítida expressão da palavra como instrumento subversivo de significados” (AMARAL; MARINHO, 2009, p. 44). En esa medida Axel Trujillo Diniz encuentra que “the word ‘pantanal’ is not capitalized. As such, the word seems to avoid attaching any specificity to the landscape”⁵ (TRUJILLO DINIZ, 2017, p. 76). En consonancia con Malcolm McNee, esto implica que “his poem surpass any documentary or

5 “la palabra ‘pantanal’ no esta en mayúscula. Como tal, la palabra parece evitar atribuir alguna especificidad al paisaje”. (traducción nuestra).

encyclopedic register, as their central force of meaning transcends territorial signification without simply negating it”⁶ (MCNEE, 2013, p. 162).

Por lo tanto, una de las posibles razones de la formación del espacio trascendente en la poesía de Barros, según Dário de Freitas Júnior, se deba a la “recusa aos grandes temas, a elevação do desimportante à categoria poética; assinalam, também, as filiações poéticas que, possivelmente, influenciam as escolhas de Barros para sua composição” (FREITAS, 2009, p. 93).

De esta manera, comparando el pensamiento anterior con otros estudios la transformación de lo desimportante a categoría poética pasa por un proceso de trabajo estilístico de musicalidad. Paulo Benites de Moraes y Maciel suponen que “o poeta tem maestria de aproveitar essa experiência común e compilar em palavras estilisticamente trabalhadas que formam versos rimados, [...] com sonoridade, com expedientes poéticos dos mais variados para se aproximar ao máximo da exatidão daquele momento” (MORAES; MACIEL, 2013, p. 3). Mientras que para Andrade, a partir de una perspectiva de carácter dialéctico y creativo de la mirada, “o eu lírico ao mesmo tempo entorta e é entortado pela paisagem, como se esse entortar contaminasse reciprocamente o sujeito e o espaço em que ele está inserido” (ANDRADE, 2005, p. 40).

En síntesis, la poesía de Manoel de Barros es considerada un espacio trascendente en la medida que transcribe los ritmos de la Naturaleza en cultura a través de una experiencia de construcción y habitar el pantano, trascendiendo la ciénaga al describirlo como un “lugar de encuentro y síntesis” (AÍNSA, 2006, p. 23) a favor de una experiencia en que el ser humano se transforma, transformando el paisaje.

⁶ “su poesía sobrepasa cualquier documental o registro enciclopédico, ya que su fuerza central de significado trasciende la significación territorial sin negarla simplemente”(traducción nuestra).

4. GEOPOÉTICAS LATINOAMERICANAS: LA MIRADA HOLOSCÓPICA EN LA POESÍA DE MANOEL DE BARROS.

Como vimos, la obra de Manoel de Barros parte de una conciencia geográfica que, por medio de un lenguaje demiúrgico, busca llegar a nuevas formas sensoriales para aprehender y representar las huellas físicas de lo que se convenció llamar “realidad”. En ese sentido, veamos la siguiente definición propuesta por Milton Santos: “Todo lo que vemos, lo que nuestra visión alcanza es el paisaje. Este puede definirse como el dominio de lo visible, lo que la vista abarca. No solo está formado por volúmenes, sino también por colores, movimientos, olores, sonidos, etc.” (SANTOS, 1996, p. 59).

Así, de acuerdo al geógrafo Milton Santos, una de las herramientas sensoriales claves para la composición del paisaje es la visión (complementada con los demás sentidos), puesto que es a través de ella como herramienta que se desarrolla la sensibilidad y la destreza para percibir-concebir imágenes. Sobre todo, es evidente que la visión se integra con los otros sentidos para percibir-concebir como ya lo ha referido Octavio Paz, imágenes plásticas con volúmenes, formas, colores, olores, sonidos, y texturas.

En el decurso de dos años de investigaciones en el ámbito de literatura comparada, bajo un plan de trabajo situado entre la poesía, la geografía y la fenomenología, fueron inicialmente seleccionados y analizados un grupo de poemas debido a una razón subjetiva y otra objetiva.

En el primer caso, los poemas fueron escogidos por conllevar una visión particular de percibir y concebir la realidad, muy cercana a aquella que yo traía conmigo, aunque no lo tenía claro por entonces. Como lectora de Barros, las palabras lanzadas en torrente dentro de versos inesperados generaron una serie de sentimientos y emociones, impresiones olvidadas de mi niñez, la evocación de juegos pueriles, el contacto con la tierra húmeda, el olor de hojas machucadas por mis pies descalzos, la textura del vuelo de los pájaros, el sabor

tierno de las nubes, y todos esos espacios huecos y cálidos que los niños rellenan con su imaginación y creatividad.

En cuanto al aspecto objetivo, la estructura poética propuesta en los poemas vislumbraban una posible relación entre espacio exterior y experiencias interiores representadas en el campo de la sintaxis y la semántica de las palabras. Cada fragmento de la estructura sintáctica y semántica de la lengua portuguesa se presentaba como una señal geográfica apuntando hacia un sistema de percepción de múltiples dimensiones.

Para llegar a esa conjetura, la metodología adoptada para la escogencia de los poemas, se inició de manera previa en la identificación, lectura y recolección de datos bibliográficos críticos que proponen conceptos de geopoética, espacio y paisaje en el campo de la literatura. Luego, se consideró textos críticos publicados sobre el trabajo poético de Manoel de Barros. Así, partiendo de esos estudios teóricos, se realizó el levantamiento y la lectura contrastiva de poemas que reflejan aspectos de geoescritura, espacio y paisaje.

Siendo así, se eligieron bajo aquella profundización teórica, los poemas que tenían mayores posibilidades de proveer indicios sobre estructuras poéticas que se comportarían como coordenadas y enlaces de un sistema de percepción-concepción de amplio alcance. Los poemas son: Línguas del libro Ensaios fotográficos, publicado inicialmente en el año 2000; 6, de Retrato do artista quando coisa, de 1998; O fotógrafo, del libro Ensaios fotográficos, de 2000; Miudezas, de Tratado geral das grandezas do ínfimo, de 2001. Los poemas están recogidos en la obra Poesia completa: Manoel de Barros, publicada por la Editorial Leya, en 2010.

4.1 ACERCAMIENTOS, ALEJAMIENTOS: MIRADAS SOBRE EL PAISAJE.

Para empezar el análisis de la selección de poemas de Barros para el presente estudio, tomamos como complemento las ideas de Milton Santos, la siguiente aserción de Lacan:

O que me determina fundamentalmente no visível é o olhar que está do lado de fora. É pelo olhar que entro na luz, e é do olhar que recebo seu efeito. Onde se tira que o olhar é o instrumento pelo qual a luz se encarna, e pelo qual – se vocês me permitem servir-me de um termo, como faço freqüentemente, decompondo-o – sou foto-grafado (LACAN, 1985, p. 104).

Ilustremos las ideas de Lacan con los siguientes versos de Manoel de Barros (2010, p. 361):

Aprendo com abelhas do que com aeroplanos.
É um olhar para baixo que eu nasci tendo.
É um olhar para o ser menor, para o
insignificante que eu me criei tendo
(BARROS, **Retrato do artista quando coisa**, 2010, p. 361).

Como se puede constatar arriba, Lacan establece una relación comparativa entre la fotografía y la mirada contemplativa, donde la acción de “grafar” (escribir) se hace mediante la luz (foto); en esa perspectiva, se puede decir que los versos de Barros evidencian un ejercicio de escritura de imágenes verbales que iluminan volcada a hacer percibir formas, colores, texturas, olores y sonidos efímeros, imperceptibles por la percepción-concepción humana en espacios físicos como debajo de la tierra con poca o nula luz.

Esa es la idea percepción-concepción de lo imperceptible, en la estrofa se ve en las palabras “insignificante”, “abelhas”, “baixo”, las cuales remiten tal vez a un gesto de humildad de la geopoética del poeta hacia los seres que viven cercanos a la tierra, las piedras, los arenales y los tremedales: en esos versos, los insectos menos perceptibles bajo la mirada humana son traídos a la luz verbal, o sea, los seres pequeños son dotados de la potencia superior de la palabra para hacerse protagonistas, fuentes de vida en la creación de paisajes.

Luego, la iluminación verbal de aquella poesía actúa como regulador que ajusta el factor afectivo ser humano-Naturaleza, destaca con la palabra “Aprendo” a las “abejas” puesto que le asigna un valor apreciado por la sociedad. En seguida, la iluminación verbal al sacar a la luz aquel ser, el ojo del espectador lo

comienza a percibir y colocarlo en sus afectos. De la naturaleza desapercibida llegan a la luz los pequeños seres del suelo, los que están por debajo de las hojas, de las cáscaras vegetales, de las raíces, de la tierra misma, dentro de los huecos de los árboles y de las rocas.

El lector es invitado a acercarse a esos seres para experimentar otras formas propias de mirar al universo, bajo aparatos perceptivos que menciona el poema "6". Podemos observar en el caso de los versos: "É um olhar para baixo que eu nasci tendo. // É um olhar para o ser menor, para o insignificante que eu me criei tendo" (BARROS, 2010, p. 361). De acuerdo a los versos, entendemos que hay un "olhar" que opera como aparato perceptivo en dirección a la Tierra. Un "olhar" cuyas características de composición físicas no son mencionadas lo que sugiere, una visión que desborda las fronteras de lo material.

En suma a lo anterior, el poeta Dionisio Cañas afirma que "el modo de operar del poema es muy similar a la mirada" (CAÑAS, 1984, p. 17), en esa medida, el poema de Barros al operar de manera semejante al ojo humano, podríamos decir que, el poema está reflexionando para así mismo, del cómo opera su mirada: "olhar para baixo". Enfatizando que el poema es autoconsciente y autocrítico en su hacer poético.

En esos términos, el "olhar para baixo" tiene la habilidad como un ojo de crear un nuevo orden, "similar al efecto de las cámaras cinematográficas, que lentamente ponen en valor un personaje o un objeto en la pantalla, y hace que parezca borroso el fondo para que quede más nítido el objeto en que se quiere concentrar la mirada del espectador" (CAÑAS, 1984, p. 17).

Fundamentados en esa apreciación, podríamos inferir que la percepción poética actúa como protagonista de su propio arte. Esta idea, se deja ver por la palabra "olhar", ella se ubica en una posición principal en las frase y destaque por la presencia del verbo "É", mientras que el "eu" pasa a tener una posición complementaria o secundaria.

Así, el ojo del lector como espectador coloca más atención y valor al objeto de valía para la poesía. El ojo en amalgama con la estimulación de los cinco sentidos del cuerpo despierta diferentes sensaciones, imágenes e ideas en el acto de leer los paisajes.

Así es que se puede decir que la geoescritura de Barros se asienta en dos niveles de escritura, “escritura sobre la tierra” y “descripción de la tierra”. Por un lado, transmite en la objetividad de la sintaxis la sabiduría y valores del Pantanal. Por otro lado, es un ejercicio de arraigamiento a la tierra. Recrea permanentemente espacios simbólicos de relación sensible y afectiva entre la tierra y el ser humano, donde la extrañeza inicial provocada por los versos es una invitación a reducir la lejanía. Ejercicio de enraizamiento en la tierra-escritura sobre la tierra y descripción de la tierra (actor y observador desdoblado).

Vimos entonces que el psicólogo francés descompone los vocablos en sus más pequeños elementos morfológicos (“foto-grafado”) para extraer nuevas inferencias, precisamente como Barros, al inventar nuevos paisajes, descompone el universo sensible en sus más sintéticos elementos sensoriales: visuales, auditivos, olfativos, táctiles, palatales. Por consiguiente, el poeta recombina holográficamente segmentos morfológicos verbales para estimular los sentidos y despertar percepciones.

En el verso “Aprendo com abelhas do que com aeroplanos” (Barros, 2010, p. 361), se observan recombinaciones semánticas que estimulan los sentidos y la memoria cognitiva. La primera característica que sobresale en el verso es una relación analógica entre abejas y aeroplanos, la cual es marcada por la asonancia en el “a” inicial de cada palabra. En paralelo, se observan atributos semánticos que permiten establecer relaciones de convergencia y divergencia entre las palabras “abelhas” y “aeroplanos”. Entre las convergencias semánticas, se destacan las nociones de “aéreo”, “movimiento”, “vuelo”, “sonido”, “comunicación”. Mientras que

entre las oposiciones semánticas podemos ver relaciones antitéticas como pequeño/grande, animal/máquina, orgánico/artificial, movimiento ondulado/ movimiento recto.

Si “arcaísmo” corresponde a un “elemento lingüístico cuya forma o significado, o ambos a la vez, resultan anticuados en relación con un momento determinado” (RAE, 2018), el vocablo arcaico “aeroplano” puede ser significativo en varios aspectos poéticos. La palabra “aeroplano” además de ser una palabra con un valor estético preciso para el poema, este vocablo nos remite a la idea de que las palabras pasan al igual que los seres humanos por un proceso de cambio constante. El lenguaje, que hace parte de la vida del ser humano, las palabras son seres vivos que nacen, viven y mueren, precisamente como las cosas, ideas y conceptos que son por ellas representados.

En el paisaje poético, los arcaísmos traen de nuevo a la vida palabras cargadas de sentidos olvidados, enmascarados, cubiertos de polvo, por veces soterrados bajo el peso de las sombras. La poesía tiene la capacidad de revolver la memoria en busca de la esencia de las cosas. De esa manera, el vocablo “aeroplano” es como una arcilla maleable que, entre las manos del poeta, puede cambiar la concepción-percepción del paisaje mismo. Es decir que los vocablos elegidos por el artista tienen una función pedagógica de producción de conocimiento sobre la existencia.

En contrapunto, “abelhas” es un vocablo en pleno uso desde su creación, y las abejas son considerados los seres vivos más fundamentales para la conservación de la vida sobre el planeta Tierra. Puesto que llevan en su ser el conocimiento de la vida individual y colectiva: fecundación, alimentación, estructura social y proveen resguardo de los mejores de la naturaleza. En ese orden de ideas, “aprender con abejas” más que con “aeroplanos” representaría una opción de vida favorable a una cercanía más estrecha con la Naturaleza, la cual tiene una capacidad más amplia y fértil de enseñarnos a vivir en armonía con el cosmos.

En esa perspectiva, “aprendo com as abelhas” y “olhar para baixo” y “olhar para o ser menor” llevan al lector rumbo a un paisaje en donde el universo natural es constituido de arcilla, tierra, polvo, sombras, sonidos zumbantes de insectos, microelementos cuyas huellas se amplían y se hacen visibles en las imágenes mentales de ese nuevo paisaje. En un proceso continuo de imitación, inscripción y significación, de habla inaugural y de transcripción verbal. La creación poética consiste en reordenamiento del lenguaje, en espejamientos sensoriales, en potencialización de los estados cognitivos en cuanto a la naturaleza, a los paisajes y a la vida. Como se ve, la poesía de Barros implica una experiencia sensorial y fenomenológica muy cercana a la que Octavio Paz presenta, en su célebre poema “Blanco”, del cual se presenta parcialmente en la primera parte del presente estudio.

En ese poema, Paz afirma que “la percepción es concepción”: eso equivale a decir que no habrá percepción del mundo si no hay concepción, pues la percepción legítima, altera el mundo percibido, lo engendra de nuevo, y distintamente, en la imaginación. Así, el mundo se concibe según la mirada (acercadora o alejadora) de quien mira, percibe, concibe y siente. Si la percepción fundacional es esencial para la elaboración de nuevos paisajes, el verso “É um olhar para baixo que eu nasci tendo” (BARROS, 2010, p. 361) implica la idea de necesidad propia, heredada de acercamiento al suelo, a la tierra misma.

Sobre esa optica, “É um olhar para baixo que eu nasci tendo”: véase que el verso se concluye con la perífrasis verbal “nasci tendo”. El engendramiento del sujeto poético (“eu nasci”), semánticamente modificado por el gerundio “tendo”, registrase poéticamente en una acción simultánea y cohesionada, durativa y formativa. El hecho de escribir sobre el engendramiento de sí mismo, característica similar al de la Naturaleza, podría sugerir, que Barros se inclina hacia una forma de afecto hacia la tierra. Dado que su verso habla de un renacer y formación constante de sentidos y transformación del sujeto poético. Esa complicidad entre el suelo natal y el ser humano se define como “topofilia”, sentimiento que, según Yi-Fu Tuan, corresponde a “todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material” (TUAN, 2008, p. 107). La misma condición se ve en estos versos: “É um

olhar para o ser menor, para o // insignificante que eu me criei tendo” (BARROS, 2010, p. 361).

En ese verso, la palabra “*insignificante*” puede ser descompuesta en sus elementos morfológicos. Podemos discriminar el prefijo “*in*” que según el diccionario electrónico Dicio se refiere a un “elemento de composição de palavras que traz consigo a ideia de negação ou de algo que segue para dentro: infelicidade; interno.”(DICIO, 2019) Por su vez, “*significante*” remite a la teoría del signo lingüístico de Ferdinand de Saussure (1991, p. 102), en la cual el término *significante* corresponde a la huella material del signo que puede identificarse en su aspecto fónico.

De esta forma, al atar estos dos términos “*in*” y “*significante*”, podemos decir que en el verso se expresa una mirada poética que pone en valor singular la representación psíquica sonora que, de los Seres y las cosas, el ojo ha percibido. Cualidades sonoras singulares grabadas por la escritura poética reflejadas en el uso de la aliteración en el poema.

Podemos concluir hasta aquí que, la lógica compositiva simbólica mostrada en los versos se basa en la descomposición de las palabras. Ese juego de desbaratar los vocablos coloca a la escritura al servicio de lo invisibilizado. Las palabras dan forma y sentido a lo irreconocible. La relación semántica abeja/aeroplano se inscribe dentro de una relación contrastiva más amplia de sentido, la reproducción autosuficiente de la naturaleza, viva en su fragilidad omnipresente frente a la inmutación de la artificialidad de un “aeroplano”. Aparato que no cambia sino bajo los efectos de la creación humana. Siendo una relación diferenciadora de dos objetos, enfocando con el lente poético la vida, resaltando su importancia, disminuyendo el valor de las cosas materiales desenfocándolas, colocándola en un segundo plano en el paisaje.

A partir de ese método compositivo, el dispositivo óptico del lector es orientado a un objetivo determinado. Mientras el ojo del lector aprehende la luz de

las palabras, el lector va cultivándose en la práctica del mirar, creando un nuevo orden al mundo. El poema como el ojo de una cámara acerca y coloca de relieve un objeto y aleja otras hacia el fondo de la pantalla. Así el paisaje toma forma con un conjunto de elementos vivos e inertes que se organizan de acuerdo a una visión particular y una visión general de la existencia.

4.2 VERTICALIZACIÓN SENSORIAL, SENTIMIENTOS SINCRÓNICOS, SILENCIOS EXPRESIVOS.

La poesía y la fotografía desde los albores del movimiento de las vanguardias (artísticas, poéticas, literarias) del siglo XX han consolidado un diálogo continuo entre sí para comprenderse, estrechar esfuerzos. En esa intersección de conocimientos ambas artes se conectan en la búsqueda de perpetuar, delimitar y capturar en un instante la esencia de las cosas y los seres que viven en el mundo. Por ejemplo, los sentimientos, las sensaciones, las angustias, la existencia, la belleza se manifiesta en una imagen poética. Por eso, Octavio Paz cree que la “imagem nunca quer dizer isto ou aquilo. Sucede justamente o contrário, [...] a imagem diz isto e aquilo ao mesmo tempo. E mais ainda: isto é aquilo” (1982, p. 231). Lo que nos propone Paz es una imagen que extrae sus significaciones de la habilidad de percepción-concepción del observador, es decir, nosotros le damos significado a las imágenes de acuerdo a nuestros imaginarios, conocimientos, experiencias, emociones.

En esa perspectiva, el tema de la imagen como evocación de muchas cosas es un preámbulo para dar paso al poema “O fotógrafo” (BARROS, 2010, p. 379), el título ya nos anuncia lo que propuso Paz acerca de la imagen poética “isto é aquilo” (PAZ, 1982, p. 231) o sea, la doble significación de la imagen, el título del poema remite al instante, la profesión de fotógrafo y la profesión de poeta.

De esta manera, a través de la analogía fotografía-escritura se diluyen características técnicas y códigos del lenguaje fotográfico y escrito para ser

empleadas como medio expresivo. El empleo, por ejemplo, de la imagen poética en el pasaje “preparei minha máquina” (BARROS, 2010, p. 379), el término máquina designa el instrumento de trabajo del fotógrafo y, al mismo tiempo, designa el instrumento de trabajo del poeta. El verso proporciona la fusión entre fotografía y poesía respecto a los procedimientos mecánicos y estéticos para capturar las imágenes.

En consecuencia, las percepciones sensoriales del poeta se entrelazan, al mismo tiempo, con las percepciones mecánicas de la fotografía para crear una imagen poética. Lo anterior permite dilucidar una “perspectiva vertical que domina el instante poético” (BACHELARD, 1999, p. 72) cuyo fin es “la verticalidad, la profundidad o la altura” (BACHELARD, 1999, p. 72). En la concepción de Bachelard la verticalidad es una cualidad del tiempo detenido es decir la “imagen poética” en Paz (1982, p. 31). Una imagen poética ambivalente y simultánea que es capaz de colocar el ser en otro eje vertical, colocarlo en un espacio simbólico de subidas y bajadas sin aceptar el espacio físico del mundo.

Por esa misma verdiente, el verso “Madrugada a minha aldeia estava morta” (BARROS, 2010, p. 379) presenta un “paisaje” construido a partir de la combinación de percepciones sensoriales recogidas de manera simultánea en una imagen poética. El uso que el poeta hace de las percepciones sensoriales nos hacen contemplar un poeta que valora la percepción. El poeta utiliza las técnicas de verticalidad fotográfica (instante poético) para plasmar su estado de ánimo en el hacer poético. Al observar la realidad a través del sujeto poético, el poeta imprime la huella de sus sentimientos al paisaje de la aldea. El espacio físico de la aldea, sus objetos materiales se capturan con la percepción sensorial del cuerpo, figura análoga al lente de la cámara.

Ahora, veamos el caso que se presenta en los versos “Eu estava saindo de uma festa. // Eram quase quatro da manhã. // Ia o Silêncio pela rua carregando um bêbado” (BARROS, 2010, p. 379). El paisaje se va definiendo por el movimiento vertical del “eu” que transita fotografiando de un punto espacio-temporal

de subida hacia otro de bajada, de una coordenada “festa” hacia la coordenada de la calle de la aldea. En definitiva, la ciudad como construcción humana se mueve con la propia consciencia de su creador (AÍNSA, 2006, p. 166) constituyendo un habitar poético.

En ese habitar, Barros presenta en epígrafe a Borges, anunciado al inicio del poema “O fotógrafo” en el que se declara “imagens não passam de incontínências do visual”⁷ (BORGES, 1928, p. 30). Esta inscripción es adecuada a la escena anterior, en la medida que las imágenes creadas por el “eu” son producto de una mirada inusual que se desborda a la perspectiva clásica de orden y control común de los objetos. Resultando un habitar auténtico, soberano, autónomo.

La confrontación de los datos indica la captura de instantes por la percepción sensorial del cuerpo del poema. La percepción-concepción poética logra convertir la contradicción en ambivalencia y lo sucesivo en simultáneo (BACHELARD, 1999, p. 72). La mirada traslada el silencio en una fracción de segundos al espacio simbólico del texto poético como una fotografía “fotografei a existencia dela.”, “fotografei o sobre”, “fotografei a Nuvem de calça” (BARROS, 2010, p. 379). Como ha sido descrito por Dubois (1986) en su experiencia fotográfica:

ese momento único, tomado del continuo del tiempo referencial, se convierte, una vez tomado, en un instante perpetuo: una fracción de segundo, es verdad, pero ‘eternizado’ [...] una vez cogido por el dispositivo, cazado por el agujero (la caja) negro (a), pasa de golpe definitivamente al ‘otro mundo’. [...] Ese fragmento de tiempo abandona el tiempo crónico, real, evolutivo, el tiempo que pasa como un río, nuestro tiempo de seres humanos, inscritos en la duración, para entrar en una temporalidad nueva, separada y simbólica, la de la foto (DUBOIS, 1986, p. 148).

En consecuencia, allí donde el fotógrafo realiza el “click” es el instante de la verticalización sensorial de la poesía que habla Bachelard y la imagen poética que enuncia Paz y Borges. Por ese prisma, el verso “Vi ainda um azul-perdão no olho de um mendigo. // Fotografei o perdão” (BARROS, 2010, p. 380). La verticalización sensorial se manifiesta en el momento de la percepción que se

7 Extraído del original *El idioma de los Argentinos*, de 1928.

expresa en el verbo “Vi”. Una vez el ojo azul del mendigo es capturado por todos los sentidos en un instante, una vez tomado el momento, este pasa al espacio simbólico de la poesía donde es posible una realidad nueva.

Ahora, veamos cómo los sentimientos sincrónicos se presentan en el poema *O fotógrafo*: composición narrada en primera persona, es un diálogo reflexivo que cuenta la búsqueda del instante perpetuo de lo efímero. El poema se divide en dos fases de acto creativo: la primera fase, abre y cierra con dos versos, inicia enunciando “Difícil fotografar o silencio” y termina con “Foi difícil fotografar o sobre” (BARROS, 2010, p. 379). Los dos versos indican circularidad del poema e instantáneamente, la finalización de un periodo de prueba sensorial de creación poética en el que se expresan sentimientos de gozo y satisfacción al capturar la esencia de las cosas.

En la segunda fase, una vez realizado ese camino de prueba visual, se encuentra al pie de la obra del poeta ruso Maiacovski, en el que se expresa la siguiente apreciación poética “por fim eu enxerguei a nuvem de calça” (BARROS, 2010, p. 379). En ese “enxerguei” el poeta-fotógrafo sustituye su ojo por la máquina (la palabra). Sistema que funciona como escudo-espejo para “abatir el punto de vista sobre el punto de fuga” (DUBOIS, 1986, p. 136) en otras palabras, el dispositivo verbal del poeta como la cámara posibilita la sincronía de sentimientos, intercambio de miradas entre el poeta-fotógrafo y el objeto.

Ese proceso de ida y vuelta de las miradas se hace en “el instante” conforme entiende Octavio Paz en el siguiente trecho “Cuando percibimos un objeto cualquiera, éste se nos presenta como una pluralidad de cualidades, sensaciones y significados. Esta pluralidad se unifica, instantáneamente, en el momento de la percepción” (PAZ, 2006, p. 108). La percepción sensorial del poeta-fotógrafo unifica en un instante fotográfico: el poeta Maiacovski y su obra. Luego, en la foto poética, poema y poeta son otra realidad, son una “nuvem de calça”. Lo cual genera el registro de sentimientos de gozo y alegría simultáneo al registro de la foto manifestado en el verso: “a foto saiu legal” (BARROS, 2010, p. 379).

Se infiere que el poeta usa la analogía de la cámara en el proceso de construcción de paisajes. El espacio físico al ser fotografiado sufre una metamorfosis, creando una atmósfera donde se ejecuta una imagen del viaje del poeta en búsqueda de “una temporalidad nueva, separada y simbólica, la de la foto” (DUBOIS, 1986, p. 148). La experiencia vivida del viaje se percibe en el confronto con “outras visoes naquela madrugada” (BARROS, 2010, p. 379) que ocurre en la “aldeia”. Durante el viaje, el poeta-fotógrafo concilia sus sentimientos en sincronía con el estado de silencio expresado en el espacio simbólico de la “aldeia”. Luego, el espacio se hace paisaje al cargarlo de sensibilidad con la presencia de verticalidad sensorial es decir, el instante fotográfico en intersección con el espacio físico de los objetos de la “aldeia”.

El poeta Dionisio Cañas afirma que “la mirada que se apropia de un objeto, se adueña tanto de sus lados más visibles como de sus necesariamente ocultos lados” (CAÑAS, 1984, p.18) por lo tanto, hay un primer aspecto de “instante poético” (BACHELARD, 1999, p. 72). Y en ese sentido, Volvamos a ver la estrofa que es bastante pertinente:

Madrugada a minha aldeia estava morta.
Não se ouvia um barulho, ninguém passava entre
as casas.
Eu estava saindo de uma festa.
(BARROS, **Ensaios fotográficos**, 2010, p. 379)

Como puede observarse, estos versos se caracterizan por la configuración del sentir más que el significar. Es precisamente en la modificación del orden convencional de las cosas que se engendra la poesía. Se percibe una relación entre palabras concretas y palabras abstractas. La relación del vocablo “aldeia” con el vocablo “morta”, “ninguém” con la palabra “casas”. De esa sincronización de sentimientos y afectos hacia el silencio de las “casas”, “aldeia” se libera la palabra del significado convencional para concretarse un paisaje.

Un segundo aspecto del instante poético es la “altura” (BACHELARD, 2002, p. 72). Se entiende por altura el valor de importancia que le da

la mirada a las cosas o a los seres. En esa medida, se observa en varios versos que para la mirada poética crece de importancia (altura) el silencio de las cosas pasajeras en tanto carecen de voz, forma y espacio. El silencio es un detalle intraducible como el punctum es a la foto, punctum que se efectúa en el esfuerzo de cerrar los ojos y “fazer a imagem falar no silêncio” (BARTHES, 1984, p. 84). Tal idea sobresale conforme se ilustra en estos pasajes:

“la o Silêncio pela rua carregando um bêbado”, “tinha um perfume de jasmim no beiral de um sobrado”, “vi uma lesma pregada na existência mais do que na pedra”, “vi ainda um azul-perdão no olho de um mendigo”, “Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa” (BARROS, 2010, p. 379).

Veamos el caso del primer verso: en el enunciado se percibe la importancia que la percepción del sujeto poético le da al silencio. El sujeto poético le atribuye al Silencio, un movimiento marcado por la sucesión regular de condiciones opuestas a su significado habitual, en el espacio físico de una calle. Primero, la mirada del “eu” le confiere al silencio forma humana, otorgando al silencio movimiento a través de la acción de cargar con lirismo la alegría del poeta “bebado”. Segundo, singularizar el silencio con la letra “S” en mayúscula. Lo que correspondería a que el Silencio es de suma importancia como pausa que marca los versos del poeta. El silencio actúa en el espacio siguiendo el ritmo silencioso de las pausas que hace el sujeto poético en el poema.

A partir de esta primera percepción-concepción del Silencio cargando a un poeta embriagado, cargado de silencio. El silencio son las pausas donde el poeta se recarga para crear. Fundamentado en ese retrato llamativo, inicia una serie de percepciones sensoriales ilustrados por los verbos “tinha”, “vi”, “olhei” y actos de concepción ilustrado por el verbo “fotografar” en los versos: “fotografei o perfume”// “fotografei a existência dela” // “fotografei o perdão”// “fotografei o sobre” (BARROS, 2010, p. 379). En el poema, las cosas efímeras que se captan con la mirada se transforman en silencios expresivos en la foto. Cuyo final culmina con el contacto íntimo de la representación conmemorativa de Maiakovski y su obra *Nuvem*

de calça. O sea, el sujeto poético percibe la efimeridad de las cosas que, al traspasarlas a la superficie de la foto o al límite de las molduras de las páginas como arte, solo se percibe un mutismo expresivo para la mirada del lector.

Por ello, el poema tiene su fuerza en lo implícito, sugiriendo al lector la mudez y el silencio como reguladores de la poesía y la vida. El poema solicita la acción de los cinco sentidos del lector, siendo la vista insuficiente para percibir el silencio expresivo de la fotografía del perfume. Se requiere la participación de todos los sentidos (olfato, tacto, oído, vista, gusto) en el mismo instante para construir sentido.

Precisamente, la captura de sensaciones mediante las percepciones sensoriales, producen sentimientos sincrónicos (instantáneos) en la psiquis. Después, el poeta los hace propios con la geoescritura, bosquejando sentimientos en un espacio simbólico, transformándolos en paisaje. Un espacio de silencios expresivos de fondo constituido por la relación de puntos de apoyo: un donde (aldea), un cuando (madrugada) y un como (muerto).

En ese empeño de constituir espacios rítmicos de Silencios, la escrita de Manoel de Barros desea corresponder a la vida, una vez más, como en todos los poemas analizados, la poesía hace espacio a la música. Esta vez, por medio de la música de la naturaleza, la poesía ofrece escuchar las lenguas de otra forma. De esta manera, damos paso al poema “línguas” (BARROS, 2010, p. 381) perteneciente a la primera parte de ensaios fotográficos:

Contenho vocação pra não saber línguas cultas.
Sou capaz de entender as abelhas do que alemão.
Eu domino os instintos primitivos.
A única língua que estudei com força foi a portuguesa.
Estudei-a com força para poder errá-la ao dente
(BARROS, **Ensaios fotográficos**, 2010, p. 381).

De inicio, el verso: “Contenho vocação pra nao saber línguas cultas” (BARROS, 2010, p. 381) se percibe el deseo de alejarse del trato “objetivo” y descriptivo de las lenguas. Para concretar esa voluntad, el verso crea las lenguas en

una bella imagen de vida natural y poetica en una relación de mimetización⁸ y sinestesia⁹. Un juego de imitación entre dos organismos vivos: la naturaleza y las lenguas, constituida por la sinestesia. En el siguiente verso “Sou capaz de entender as abelhas do que alemão” (BARROS, 2010, p. 381), el sujeto poético trae la voz del infante, fuente creadora de asociación sensorial espontánea, cuya percepción infantil entrelaza la imagen visual de la abeja y la lengua por medio del sonido.

De esta manera, la correspondencia de la escritura con las emociones se expresa sentido de pertenencia y afiliación fusionada con la naturaleza. El sujeto lírico como infante caracteriza sus deseos en las palabras, imitando los sonidos del zumbido de la abeja con el uso de la aliteración de consonantes.- el fonema fricativo /z/ en la palabra “capaz” y /s/ fricativa en la frase “as abelhas”. En consecuencia, la asociación de elementos fonéticos retrata la afiliación del sujeto poético con la naturaleza, y recalca el conocimiento empírico e intuitivo aprendido por los seres vivos y, el conocimiento científico que tienen de la lengua.

En el siguiente verso, “a única língua que estudei com força foi a portuguesa”, “Estudei-a com força para poder errá-la ao dente” (BARROS, 2010, p. 381). La aliteración del sonido de la vocal “a”, una vocal abierta, reproducida varias veces con los organos del habla (lengua, boca, labios, etc.), imita la creación y articulación de los sonidos de la naturaleza. La constante repetición de la vocal “a” logra extraer la lengua del estado inmóvil, para darle vida. En otros terminos, dominar la normativa de la lengua y estar consciente de que se yerra, para desadaptar lo que es definido como norma y así, ejercer autonomía en la escrita.

De acuerdo con eso, en las próximas estrofas la fuerza creadora del error comienza por fundar las nuevas lenguas, asociadas al movimiento de la vida, humanizando las aguas, las piedras, alejándose de la inmovilidad descriptiva. Así, mejor lo expresa la estrofa que inaugura el paisaje de las lenguas de los Guató:

8 "adopta la apariencia de los seres u objetos del entorno" (RAE, 2018); es un "*fazer como ou fazer como a natureza faz*" (HALICARNASO, 1986, p. 15).

9 “unión de dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales” (RAE, 2018).

A língua dos índios Guatós é múrmura: é como se ao dentro de suas palavras corresse um rio entre pedras (BARROS, **Ensaio fotográfico**, 2010, p. 381).

La cuestión central discutida en estos versos es el trazo imaginario sonoro y visual del paisaje simbólico de la sociedad de los Guató en el territorio poético de Barros. La primera característica que se visualiza en ese pasaje imaginario es la imitación de la lengua de los Guató mediante el sonido de las palabras. En la estrofa se recurre a algunos recursos literarios para imitar los sonidos de la naturaleza. Se puede apreciar en el verso, el empleo de la aliteración para explorar la musicalidad de la lengua por ejemplo, en aquel verso la figura retórica de la aliteración busca reproducir el efecto sonoro del golpe del agua sobre las piedras, destacándose los sonidos de los fonemas explosivos (u oclusivos) /t/, /d/, /p/ y la consonante constrictiva /r/ vibrante.

Tal dato conducen a la idea de que los órganos del habla del ser humano se sincroniza con el paisaje sonoro creado en el verso. El aparato fonador forma un estrechamiento parcial de los órganos que se encuentran en los vocablos “múrmura”, “dentro”, “palabras”, “corresse”, “rio”, “pedras” irradiando sensibilidad musical de la naturaleza en el cuerpo y la mente del lector.

Por el mismo vies, otro fonema recurrente en el pasaje es el sonido fricativo de la consonante /s/. El fonema /s/ imita el suave silbido del agua y del aire moviéndose y se friccionando contra las piedras. De manera que la forma sonora y el significado de las palabras asumen función de espejos ante el estado físico de la naturaleza.

Esta función de espejamiento sensorial recrea en la mente del lector “un estado de abundancia verbal;[...] las frases brotan como chorros o surtidores”(PAZ, 2003, p. 53). Este movimiento se realizó mediante la figura del lenguaje de la sinestesia, se mixturan grafías con imágenes visuales, sonoras, olfativas, táctiles. Tal como el doctor en crítica poética Ricardo Alexandre Rodríguez señala “na visão do poeta, a escrita literária mimetiza as manifestações da vida, valendo-se da espontaneidade dos jogos sinestésicos”(RODRÍGUEZ, 2007, p. 5).

En ese sentido, la figura sinestésica en los versos sugiere un efecto de continuidad entre las relaciones sensoriales. La continuidad entre los sentidos corpóreos y los elementos de la naturaleza contemplada, garantiza la organización de las sensaciones de cuerpo y naturaleza en un paisaje.

En síntesis, la conciliación entre los sentimientos y el espacio simbólico de la aldea se realiza mediante el uso de la fotografía y su analogía el poema. Así, la perspectiva vertical de la mirada es un importante componente discursivo en la poesía de Manoel de Barros, juega un papel en la configuración de paisajes en el poema. El lenguaje poético al conjugarse con el lenguaje visual fotográfico revela la estructura de un sistema visual sensible que unifica el ser humano y la naturaleza. La valoración del instante sensorial del silencio, oler el perfume de un jazmín, presentir la existencia, percibir el mutismo expresivo rompe los espacios de anonimato y soledad.

4.3 SIMBIOTIZACIÓN DE LA EXISTENCIA: TORNARSE PAISAJE.

Cada vez es más difícil ignorar la falta de una profunda integración a la Naturaleza, en presencia de un mundo cotidiano que ofrece realidad de consumo. La exposición ilimitada de formas que instigan y desvian la integridad sensorial del ser humano con la naturaleza, hurtando la capacidad de atención, de sensibilización y emoción del ser humano frente a la vida. Sin embargo, Yi-Fu Tuan destaca que “para a apreciação do cenário. Esta, não importa quão intensa, é efêmera, a não ser que nossos olhos fiquem presos ao cenário por alguma outra razão, quer pela lembrança de fatos históricos que santificaram a cena, quer por a lembrança de sua subjacente realidade geológica e estrutural” (TUAN, 2016, p. 108).

En relación a la poesía de Barros, la apreciación de un paisaje perdurable está sujeta al modo como el poeta recrea la vinculación ser humano-naturaleza en los poemas. El poeta se hace parte del poema, contando y recreando sus memorias con imaginación a través de la naturaleza. El poeta traspasa a la escritura lo fascinante de esa relación simbiótica con la Naturaleza: la riqueza de las

aguas del Pantanal en mezcla de sensaciones y recuerdos humanos encubiertos de realidad emotiva y racional con la Tierra.

En correspondencia, los lugares naturales más ampliamente conocidos en el espacio latinoamericano por el ser humano son, de acuerdo con Fernando Aínsa, islas referenciadas por la literatura con espacios aún por significar al sostener que “entre esos puntos aislados integrados sigue habiendo vastas extensiones vacías de todo sentido, humano y cultural” (AÍNSA, 2006, p. 105). Esto quiere decir, que en el espacio Latinoamericano aún sigue habiendo estratos superficiales y profundas de la Tierra sin ser escritas. Siendo una situación propicia para relacionarnos con la Tierra de otras maneras.

Desde ese razonamiento, el poema “miudezas” de Manoel de Barros se nos revela como un mosaico de paisajes que invitan a exceder los límites de la convencionalidad e imaginar otras condiciones espaciales de apropiación del espacio. La posibilidad de recomponer espacios prescriptivos de inclusión y exclusión urbana creando otros mundos.

De esta manera, a partir de la lectura del poema “miudezas” (2010), coincidimos con Junior Valdecir Duarte al decir que la poética de Barros está en la búsqueda de un tipo específico de equilibrio (DUARTE, 2016, p. 79). Un diálogo caracterizado por una dinámica de relación mutua entre el ser humano comulgando con la autosuficiencia de la naturaleza a travez del espacio arquitectónico urbano.

Caminho todas as tardes por estes quarteiroes
desertos, é certo.
Mas nunca tenho certeza
Se estou percorrendo o quarteirão deserto
Ou algum deserto em mim
(BARROS, **Tratado geral das grandezas do ínfimo**, 2010, p. 409).

En los versos arriba, se evidencia la acción y el efecto de esa dinámica de autosuficiencia natural en el ser, de manera que la acción de caminar por los “quarteiroes” le proporciona al ser un estado de plenitud máxima. La cotidianidad del espacio se transforma en un sentir, pensar y entender integrado con los sentidos de la naturaleza. Un instante de iluminación existencial y efervescencia

imaginativa que se conecta con la realidad mental de sí propio, a cambio de este beneficio, la naturaleza permanece intacta, sublime en sí misma.

Al hablar de estos encuentros simbióticos de espacio interno y espacio externo simbólico en los versos por analogía, podemos encontrar casos similares al observar la naturaleza. Por ejemplo, la relación simbiótica entre especies distintas como la araña y el sapo, la oruga y las hormigas. Estas relaciones simbióticas de la naturaleza se infiere fueron observadas por el infante Manoel de Barros al contacto de los animales, rios, plantas del pantanal. Estos paisajes sensoriales formados en su infancia son huellas retratadas en su escritura poetica. Al mencionar, en los versos un lado natural que se reestructura en juegos verbales creando paisajes lúdicos de poesía.

Podemos constatar en los próximos versos, fronteras orgánicas “pernas de grilos”, “misgalhadinhas de borboletas” y minerales como “as pedras” que se involucran en la relación beneficiosa e invitan a cruzar por lugares posiblemente inexistentes del ser.

Vejo muito rascunhos de pernas de grilos pregados
nas pedras.
Asas misgalhadinhas de borboletas tingem de azul
estas pedras
(BARROS, **Tratado geral das grandezas do ínfimo**, 2010, p.
409)

En estos versos se aprecia un ser que ve, en ese ver, el ser se esboza en trazos morfosintácticos. En otras palabras, todos los deseos del ser se imprime en la escritura como los “rascunhos de pernas de grilos” y “asas misgalhadinhas de borboletas” sublimados en las piedras.

Esta manera de trasladar la naturaleza a la consciencia y de la consciencia a la palabra escrita manifiesta un proceso de “symbiotization”, término sugerido por el epistemólogo cultural Maruyama Magoroh (1978, p. 75) que se define como “evolving harmony. Positive sum. Look for mutually beneficial relations with new elements and aliens. Regard differences as beneficial. Incorporate new

endogenous elements”¹⁰(apud HOLLOWAN, 1978, p. 30). En relación a los versos, la simbiotización ser humano y animal se reconoce en dos lugares: el interior de la conciencia y el exterior conocido como el referente extralingüístico, el significado del signo “grillos”, es igual en la conciencia al significante “grillos”. Ello se soporta en la afirmación de la lingüista Émile Benveniste “los dos juntos han sido impresos en mi espíritu, juntos se evocan en toda circunstancia, hay entre ellos simbiosis” (BENVENISTE, 2004, p. 51). Desde el otro ángulo, para Benveniste esa relación de simbiosis se desplazará hacia el “exterior” y pasará a ser una relación arbitraria entre el signo y el referente extralingüístico, se valorará la diferencia entre las formas, la oposición de valores que se mantienen en mutua relación de necesidad.

Por esta razón, en la conciencia los signos de grillos, moscas, babosas, mariposas están involucrados en una relación armónica y positiva. Al pasar esa relación al sistema de signos de la lengua se considera las diferencias de sus formas como beneficiosas. El ser humano se involucra en la simbiosis con los animales en la representación simbólica de los bichos. Al ellos tener la potestad de trazar límites, recortar, poseer la conciencia para separarse y reconocer otros espacios. Observamos que los verbos de acción “deixaram”, “saíram”, el adverbio de lugar “aí” son indicios de la presencia de conciencia humana mimetizada en forma de animales y piedras. En la siguiente estrofa puede reconocerse:

Pequenos caracóis deixaram suas cascas pregadas
nestas pedras.
E as suas lesmas saíram por aí a procura de outras
paredes
(BARROS, **Tratado geral das grandezas do ínfimo**, 2010, p.
409)

Desde esa línea biológica, en los aspectos relativos a la formación del paisaje poético de Manoel de Barros, se entiende en las palabras de Fernando Aínsa como *configuración poética del paisaje* (AÍNSA, 2003, p. 26) a la relación, modelación e inscripción novedosa de los elementos conceptuales del punto de vista, horizonte, perspectiva, puntos cardinales exteriorizada por la inteligencia territorial del poeta en el poema.

10 “armonía envolvente. Suma positiva. Búsqueda de relaciones mutuamente beneficiosas con nuevos elementos y extranjeros. Considerar las diferencias como beneficiosas. Incorporar nuevos elementos endógenos” (Traducción nuestra).

Sobre los paisajes delineados en la poesía de Barros, Malcolm K. McNee sostiene que “Barros’s Pantanal shift back and forth across various registers of signification and referentiality, including the territorial, existential, biotic, metalinguistic, and metatextual. It is both microcosmic and a synecdoche for the cosmos”¹¹(MCNEE, 2014, p. 167).

En el poema “miudezas” se desbordan las relaciones de dominio del espacio como horizonte, límite de la vista panorámica de la tierra (TRUJILLO DINIZ, 2018, p. 76). Al mirar al suelo, el ojo amplía en detalle las líneas microscópicas de los insectos configurando inscripciones nuevas de relación, de diferenciación espacial natural y artificial, inteligencia territorial “construido tanto con el espacio exterior como interior, subjetividad inserta en una temporalidad histórica del ‘espacio vivido’” (AÍNSA, 2006, p. 19). Por ejemplo, en la composición poética en Barros, el horizonte es una línea vertical imaginaria (pared) que separa el cielo de la tierra, el límite lo determina la capacidad imaginativa de la conciencia con una mirada hacia el suelo que se alía a la huella de otros campos de visión de la naturaleza determinando un horizonte holoscópico marcado por la verticalidad (Instantes).

A cada imagen simbólica de los insectos y la arquitectura humana se le asigna una posición creadora de paisaje dentro de un paisaje mayor. La tierra en su horizontalidad se interpola con la pared vertical al relacionarse a través del material de piedra de la cual está construida. De otra parte, el ser humano se relaciona con el insecto porque ambos tienen la capacidad de trazar la tierra, viajar y ambos se muestran soberanos.

En ese orden de ideas, Axel Trujillo Diniz afirma “anthropocentric in his gaze, the poet sees the tree not as a tree, but as a human made artifice that interrupts the panoramic view of the land. The last line of the second stanza further accentuates this by anthropomorphizing the tree as it ‘gesticulates’ or ‘moves its

11 El Pantanal de Barros va y viene a través de varios registros de significación y referencialidad, incluidos los territoriales, existenciales, bióticos, metalingüísticos y metatextuales. Es a la vez microcósmico y sinécdoque para el cosmos (Traducción nuestra).

arms”¹²(TRUJILLO DINIZ, 2018, p. 76). Veamos el caso del sustantivo "tarde" en el primer verso de la siguiente estrofa:

Percorro todas as tardes um quarteirão de paredes
nuas.
Nuas e sujas de idades e ventos.
(BARROS, **Tratado geral das grandezas do ínfimo**, 2010, p. 409)

Como se sabe, “tarde” se define como “parte del día comprendida entre el mediodía y el anochecer” (RAE, 2018). Así, en el verso, este pasaje temporal remite a un tiempo intermedio, una fisura en ese paisaje que cambia según la hora del día y de la noche en el espacio exterior. Ese fenómeno astronómico es transformado en recurso artístico metafórico que exprime la temporalidad del espacio interior subjetivo del ser poético “para se encontrar com a palavra posta à luz, valorizando a existência de um sujeito por trás da revelação” (SANTOS; MÜLLER, 2015, p. 30). Es decir, el sujeto poético examina todas las aberturas y posibilidades de ser interior para encontrarse con un paisaje verbal vertical (pared) puesta a la luz de la palabra "tarde". Así, por medio de la luz verbal de la tarde el sujeto poético logra transfigurar el muro y vaciarlo de la lógica cartesiana con que se construyó.

Esa función simbólica del paisaje verbal sobre el individuo es comparable a la usada en la pintura corporal del pueblo kadiwéu, como se puede deducir de las palabras de Lux Vidal:

Nesse nível geral de significado, a pintura corporal sobrepõe uma segunda pele social à pele biológica, desnuda, do indivíduo. Essa segunda pele, constituída de padrões exprime simbolicamente a ‘socialização’ do corpo humano: a subordinação dos aspectos físicos da existência individual ao comportamento e aos valores sociais comuns (VIDAL, 2000, p. 143).

12 “antropocéntrico en su mirada, el poeta ve el árbol no como un árbol, sino como un artificio hecho por el hombre que interrumpe la vista panorámica de la tierra. La última línea de la segunda estrofa acentúa esto antropomorfizando el árbol a medida que ‘gesticula’ o ‘mueve sus brazos’ ”(Traducción nuestra).

Por tanto, en las siguientes líneas de la estrofa “nuas e sujas de idades e ventos” (BARROS, 2010, p. 409), el sujeto poético proyecta la segunda piel sobre la pared “una temporalidad histórica del espacio vivido”(AÍNSA, 2006, p. 19), expresada en los sustantivos “edades” y “ventos”. El primer sintagma “edades” está dotado de sentido de temporalidad, espacio vital que remite al tiempo vivido por los seres. De manera simultánea, en el verso se envuelve una suma de eventos históricos en armonía en un mismo espacio, el periodo que comprende la vida humana y el periodo vivido de los seres de la naturaleza.

El segundo sintagma, los “ventos” nos recuerda la volatilidad del tiempo y de la existencia. En ese caso, se asigna en el territorio tiempo-espacio de la tarde y la pared. Manoel de Barros realiza una recreación visual de la melancolía de la presencia de un tiempo de existencias que ya se marcharon pero dejaron su rastro.

Los rastros de animales que recorrieron alguna vez la pared y se fueron de viaje, dejaron atrás formas orgánicas fosilizadas. Las piedras abandonadas por las babosas, único rastro perenne de aquellas existencias, permite a la conciencia enraizar en el gran océano de la palabra esencial y comunicar a través de ellas con la esencia de los antepasados. Pensamiento que se manifiesta en el verso:

Pequenos caracóis deixaram suas cascas pregadas
nestas pedras
(BARROS, **Tratado geral das grandezas do ínfimo**, 2010, p. 409).

Por otro lado, *Cáscaras adheridas a las piedras* son el material empleado que reorganiza como punto fijo el espacio arquitectónico del muro sagrado, con el fin de “que a parede não seja símbolo de obstáculos a liberdade” (BARROS, 2010, p. 261). El poeta está interesado en vivir en un “dentro” poético (AÍNSA, 2005, p. 38), centrarse en la construcción simbólica interna de un paisaje existencial como viaje, como camino. Reordenar simbiótico del paisaje y de la vida humana misma, colocarse bajo la apariencia de ese paisaje y ser como la “lesma” que sale buscando otras paredes. Tal idea sobresale en el siguiente verso:

E as suas lesmas saíam por aí a procura de outras
Paredes
(BARROS, **Tratado geral das grandezas do ínfimo**, 2010, p.
409).

Dentro de los tópicos literarios, la estrofa podría encuadrarse dentro de un lugar común: el *homo viator* y la *vita flumen*. Considerando que *homo viator* es un camino sobre el que nunca volvemos y, mientras vivimos vamos cubriendo etapas y haciendo una ruta que no ha sido hecha por ningún otro. Carácter itinerante del vivir humano, considerada la existencia como “camino”, viaje o peregrinación, “peregrinatio vitae”(HOMO VIATOR, p. 17). En paralelo el *Vita flumen* se refiere a “la vida es como un río que va a dar a la mar, que es la muerte” (VITA FLUMEN, p. 46).

Esa vida de peregrinaje manifestados en los versos “percorro todas as tardes um quarteirão de paredes nuas” // “caminho todas as tardes por estes quarteirões desertos, é certo”(BARROS, 2010, p. 409) se ven espejados en el peregrinar de la “lesma” por causa de la relación estrecha entre dos formas distintas de existencia.

El espacio interior mental del sujeto poético incorpora y origina nuevos elementos de esa relación orgánica y mineral. El cual se coloca de relieve en los versos:

Uma espécie de gosto por tais miudezas me paraliza.
Caminho todas as tardes por estes quarteirões
(BARROS, **Tratado geral das grandezas do ínfimo**, 2010, p.
409).

Se revela los “quarteirões” como el lugar donde el yo se construye y estructura, siguiendo el movimiento oscilatorio referenciado por los verbos “paraliza” y “caminho”.

La variedad de seres microscópicos de la naturaleza envuelven cada una de sus partes a la base del muro como piezas constitutivas de la arquitectura de los “quarteirões”. La pared se constituye como sujeto interlocutor y lugar de interlocución, la pared se transforma en un objeto animado que se comunica mediante los trazos orgánicos de la tierra. Lugar familiar de líneas móviles y límites

porosos construida a partir de la unión de concepto arquitectónico y un concepto orgánico.

En esa misma línea de pensamiento simbiótico, esos versos se relacionan con los versos de otro poema llamado *Línguas*: “A língua dos índios Guatós é múrmura: é como se ao dentro de suas palavras corresse um rio entre pedras”(BARROS, 2010, p. 381). Mediante el mecanismo de la metáfora, la lengua de los Guató es definida como “murmura”, palabra que proviene del verbo murmurar, de acuerdo al diccionario Houaiss, el cual significa “produzir som breve e baixo” (HOUAISS, 2004, p. 510). En proximidad al español la palabra *murmura* se refiere al sustantivo murmullo que según la **RAE** es “ruido que se hace hablando, especialmente cuando no se percibe lo que se dice”. Así, en este verso, el murmullo es el sonido breve materializado en palabras por el poeta, al asociarlo a la imagen mental del río y las piedras.

En ese tenor, Edna Pereira Silva y Marcelo Marinho (2009, p. 70) postulan que “a palavra, ao dar forma a algo anteriormente inexistente, pode reordenar o universo e ao mesmo tempo falar sobre si mesma”. En el verso, la palabra reordena la lengua de los Guató de acuerdo a la hidrografía conocida, el río y las piedras en su sentido sinestésico y simbiótico. Los versos trazan una metáfora geográfica de la lengua construida desde el espacio interior del sujeto poético que de manera instintiva y creativa se aproxima a la estructura de la lengua valiéndose de un sistema de lugares ya conocidos.

La sinestesia se puede apreciar en el ritmo del verso cuando se pronuncian las palabras, se escucha y se ve el correr del agua, el viento y las piedras. Lo que produce una asociación fraternal de organismos de especies diferentes. La lengua imaginaria Guató se concreta en el golpe del agua del río contra las piedras. Así mismo, el verbo “corresse” como verbo de movimiento ejemplifica el deslizamiento de lugar del río entre las piedras, es un hacer como la naturaleza hace. La normativa de la lengua Guató se delineó de acuerdo al sonido, la apariencia del entorno del tremedal.

En paralelo, las palabras piedra y río asocian dos registros sensoriales distintos de verticalidad y horizontalidad. La imagen de la piedra y el río en la naturaleza sugiere relación con la fuerza de atracción de la Tierra, fuerza que actúa con dirección vertical, la cual transmite velocidad, movimiento y poder hacia la tierra conectándose al mismo tiempo con el horizonte del río.

En esas circunstancias, en la siguiente estrofa se continua construyendo un mundo que se percibe con la totalidad de los sentidos:

A língua dos Guaranis é gárrula: para eles é muito mais importante o rumor das palavras do que o sentido que elas tenham.
Usam trinados até na dor
(BARROS, **Ensaio fotográficos**, 2010, p. 381).

En esa estrofa, la lengua es movida a un espacio más acorde a su naturaleza, enmarcada por el esfuerzo de la escritura para liberarse del cuño enciclopédico de los diccionarios. La lengua pasa por el proceso de fundación, asignándole una característica de la naturaleza que quiebra la correspondencia semántica y sintáctica común de las definiciones. Como efecto aparece la sinestesia, la sensación táctil y auditivo que producen las palabras: “gárrula” (viento suave), “rumor”, “trinados” que apuntan para otras cualidades que en la cotidianidad no se le asignaría a la lengua. Al caracterizar las cosas excluidas con cualidades valoradas por la sociedad, se convierte en un recurso para cuestionar todo aquello que parece común y proporcionar pluralidad de sensaciones.

Sobre esa optica, se deduce que la tarea fue arrastrar la lengua fuera del significado cotidiano hacia el espacio simbólico donde el lenguaje, la naturaleza y la poesía interactúan en una relación estrecha de simbiosis. Allí, la lengua es transfigurada en viento, rumor, canto, sorprendiendo la percepción del lector al notar que un objeto como la lengua de los Guaraní se ha manifestado una presencia evidente pero nueva por su imperceptibilidad.

En consonancia con los versos tratados, el espacio poético se presenta como un mundo gobernado por las leyes del lenguaje de la Tierra en el que el poeta delinea el saber del Otro en “conhecer, refratadas positivamente numa nova

língua, as impossibilidades da nossa” (BARTHES, 2007, p. 11), la poesía traza un nuevo paisaje simbólico para las lenguas, configurándolas a partir de la simulación de la relación sinestésica ser humano-tierra. Las lenguas son dotadas de características mimética y sinestésica dándoles mayor relevancia, en la medida en que estaban alejadas de la descripción enciclopédica.

Como se analizó en páginas anteriores, la poesía es el lugar de intermediación que permite captar lo ínfimamente esencial de la lengua del ser humano y atribuirle forma verbal. Todavía, la poesía posibilita la manifestación de un determinado orden geográfico y el reflejo del cosmos bajo la atribución de la figura retórica de la sinestesia al asignar una sensación de sonidos orgánicos al sentido visual. A partir de esa sinestesia, la naturaleza interior del sujeto se mimetiza en los versos, encapsulada a la espera de una voz que las reproduzca y las altere en múltiples significados.

5 CONSIDERACIONES FINALES.

En el marco de la creciente preocupación sobre la manera como el ser humano está habitando el planeta Tierra, el mundo organizado por lógicas financieras y económicas obedece a estrategias de rentabilidad que olvidan las demandas y necesidades fundamentales de los seres vivos habitantes de este planeta. En ese contexto, la tierra como recurso está en disputa por varios discursos económicos, sociales y culturales. En esa medida, los grandes organismos internacionales por más que deseen abarcar a todos aún su mirada no abarca a cubrir la totalidad. Por ello, la literatura, en especial el discurso poético, su poesía y sus poemas buscan espacio de participación en las cumbres sobre el tema de la Tierra. Este campo tecnológico tiene formas de representación estética cuyos paisajes invitan y despiertan ideas para exceder la realidad y sus problemas de tierra.

En consecuencia, pudimos ver que la geopoética, una “relação sensível e inteligente com a Terra” (BOUVET, 2012, p. 10), implica una forma de representación estética que puede transformar nuestra percepción y relación con el planeta.

En nuestras investigaciones, llegamos a la idea de que la poética de Manoel de Barros es reveladora de un sistema de percepción con evidente complicidad con la Tierra y sus habitantes. En ese contexto, analizamos la construcción verbal de paisajes poéticos por medio de la interpretación de imágenes verbales que se distribuyen sobre las páginas de su extensa obra poética. De este modo, la geoescritura llevada a cabo por Barros resulta de un espejamiento sensorial de principios subjetivos y objetivos determinados por un amplio y delicado proceso de percepción-concepción individual.

En cuanto a la construcción de paisajes en los poemas de Barros, es posible decir que su práctica de geoescritura parte de una mirada holoscópica que

engloba la Tierra, la cual se proyecta en el cuerpo afectivo del observador. El poema construye estrategias de estimulación sensorial contrastiva, por medio de una descomposición y recombinación holográfica de elementos sensibles del espacio entorno.

De esta manera, la imagen poética en Barros propone múltiples sentidos para los paisajes, pues evocan sensaciones y sentimientos sincrónicos, pluralidades verticales y horizontales que se unifican “en el momento de la percepción” (PAZ, 2006, p, 108). El espacio físico se convierte en paisaje cuando el aparato poético conlleva el lector a la fruición de afectos hacia la Tierra, por medio de palabras sabiamente elegidas por el poeta.

Así, vale notar que, en Barros, la geoescritura implicaría una relación entre la vida y la poesía, una vez que su lenguaje poético tiene el don de mimetizar aspectos sensibles de la vida en todas sus formas: ríos, nubes, piedras, árboles, líquenes, insectos, pájaros y — por supuesto — los seres humanos. En los poemas, el lenguaje es arrastrado hacia el punto epifánico donde asume nuevas corporalidades y significaciones.

La dinámica de transformación del paisaje de Manoel de Barros hacia un paisaje inacabado lo creemos significativo pues, nos revela la utopía de integrar al ser humano al propio universo, totalizar el ser humano con el mismo y eliminar la distancia entre sujetos, entre el ser humano y otros seres.

Cada imagen simbólica se refleja en paisajes que se articulan en el marco de un paisaje más amplio y englobante. Así, en esa poesía, la variedad de seres microscópicos de la naturaleza se proponen como complemento a la percepción-concepción humana.

Entonces, el paisaje se transforma en un universo hologramático en rotación permanente, bajo múltiples miradas de un mismo y único observador. Cada

mirada orienta su propio campo visual hacia las demás perspectivas, lo que permite llegar a la percepción-concepción de un universo holoscópico.

En esa poesía, se evidencia una relación entre el espacio exterior y las vivencias interiores, bajo esa mirada que se puede entonces definir como holoscópica: una mirada que captura elementos sensoriales y afectivos de múltiples dimensiones, de manera simultánea y sistemática.

REFERENCIAS

AÍNSA, Fernando. **Del Topos al logos: propuestas de geopoética**. Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert, 2006.

_____. Del espacio vivido al espacio del texto: Significación histórica y literaria del estar en el mundo. **Cuyo**. Anuario de Filosofía Argentina y Americana, n. 20, p. 19-36, 2003. Disponible en:<http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/189/AinsaCuyo20.pdf> Acceso el: 22 Nov. 2019.

_____. **Espacio literario y fronteras de la identidad**. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2005.

_____. Propuestas para una geopoética latinoamericana. **Pensamiento. Archipiélago. Revista Cultural de Nuestra América**. Ciudad de México, v. 13, n. 50, 2005, p. 4-10, 2005. Disponible en:<<http://www.revistas.unam.mx/index.php/archipelago/article/download/20313/19300>> Acceso el: 20 Nov. 2019.

ALMEIDA, Marinei. Tributo a Manoel de Barros – Algumas Incursões Em Sua Produção Poética. **Revista Ecos**. Cuiabá, v. 17, n. 2, p. 341-155, 10 nov. 2014. Disponible en:<<https://periodicos.unemat.br/index.php/ecos/article/view/348/330>> Acceso el: 20 Nov. 2019.

ANDRADE JUNIOR, Antonio Francisco de. Com olhos de ver: poesia e fotografia em Manoel de Barros. **Cadernos de Letras da UFF**. n. 30, p. 35-47, 2004/2005. Disponible en:<<http://www.cadernosdeletras.uff.br/joomla/images/stories/edicoes/30-31/artigo4.pdf>>. Acceso el: 23 out. 2018.

ARGUMEDO, Malvina. De infancias, tiempos y existencias: habitar los espacios del “quando infante”. **Childhood & philosophy**. Rio de Janeiro, v. 13, n. 26, p. 05-20, 2017. Disponible en:<<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/childhood/article/view/26261>> Acceso el : 20 Nov. 2019.

BACHELARD, Gastón, **La intuición del instante** [1932], trad. Jorge Ferreiro, México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

_____. **La poética del espacio**. Traducción Ernestina de Champourcin. 1 Ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

BARROS, Manoel de. **Retrato do artista quando coisa**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. **Ensaio fotográficos**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2000.

_____. Tratado geral das grandezas do ínfimo. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BARRETO ORDÓÑEZ, Franklin. **Paisajes de la soledad : *El llano en llamas* (Juan Rulfo, 1953) y *Vidas secas* (Graciliano Ramos, 1938)**, 2017. Disertación de Maestría (Maestría Interdisciplinaria en Estudios Latinoamericanos). Universidad Federal de la Integración Latinoamericana, Foz do Iguaçu, 2017. 129 f.

BARTHES, Roland. **A cámara clara: nota sobre a fotografia**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1984.

_____. **O império dos signos**. Tradução Leyla Perrone-Moises. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BASEIO, Maria Auxiliadora Fontana. Literatura e imaginário: o sagrado em Manoel de Barros. **Revista de Teologia & Cultura. Ciberteologia**. Ano VII, n. 36, p. 55-66, 2011. Disponible en:<<https://ciberteologia.com.br/assets/pdf/post/literatura-e-imaginario-o-sagrado-em-manoel-de-barros.pdf>> Acceso el: 20 Nov. 2019.

BATESON, Gregory. **Mente e Natureza**. Tradução de Cláudia Gerpe. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de lingüística general**, Volumen 1. Ciudad de México: Siglo XXI, 2004.

BORGES, Jorge Luis. **El idioma de los Argentinos**. In: Jorge Luis Borges. El idioma de los argentinos, José Edmundo Clemente. El idioma de Buenos Aires. Buenos Aires: Peña Del Giudice, 1928.

BOUVET, Rachel. Como habitar o mundo de maneira geopoética? Conferência apresentada à Universidade Federal Fluminense (UFF), Interfaces Brasil/Canadá, **Revista Brasileira de Estudos Canadenses**, v. 12, n. 1. Niterói, p. 9-15, 6 jun. 2012. Disponible en:<<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/interfaces/article/view/7200>> Acceso el : 20 Nov. 2019.

BOUVET, Rachel; POSTHUMUS, Stéphanie. Eco- and Geo-Approaches in French and Francophone Literary Studies: Écocrítique, écopoétique, géocritique, géopoétique, En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. Berlin, p. 1-27, 1 Dic. 2016. Disponible en:<http://oic.uqam.ca/fr/system/files/garde/61176/documents/geo_eco_bouvet_posthumus_0.pdf> Acceso el: 30 Nov. 2019.

BRUNE, Francois. **Para que el hombre se convierta en Dios**. Traducción de Alfredo Camarero Gil. Madrid: Liber Factory, 2017.

CABALLERO BONALD, Manuel José. In: Literatura y Naturaleza (Congreso). Jerez, 2009. **Actas...**, 2009. Disponible en:<<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsb631>> Acceso el: 30 Nov. 2019.

CAMPOS, Helvio Henrique. Rômulo Quiroga na galeria dos pintores modernos: junção entre poesia e pintura na poesia de Manoel de Barros. **Línguas & Letras**, [S.l.], v. 15, n. 30, dez. 2014. Disponible en: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/10214/8049>>. Acceso en: 16 dic. 2019.

CANDIDO, Thamires Dantas Pereira; BATISTOTE, Maria Luceli Faria. Poemas de Manoel de Barros em Criação, de Mario Camillo: uma leitura semiótica. **Papéis**. Campo Grande, v. 20, n. 39, p. 21-31, 16 Mar. 2016. Disponible en: <<http://www.desafioonline.ufms.br/index.php/papeis/article/view/3440>> Acceso el: 20 Nov. 2019.

CAÑAS, Dionisio. **Poesía y percepción**. Ed. 1. Madrid: Hiperion, 1984.

CARMO, Valéria Amorim do. Por um Habitar Poético – o Encontro da Fotografia com a Poesia de Manoel de Barros. **Revista da Abordagem Gestáltica - Phenomenological Studies**. Goiânia, v. 22, n. 2, p. 134-139, jul./dez. 2016. Disponible en: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rag/v22n2/v22n2a04.pdf>>. Acceso em: 23 out. 2018.

CASTAÑO, Julio. El sorprendente cerebro del bebé. **Archivos Argentinos de pediatría**. V. 103 n. 4. Buenos Aires, Argentina, p. 331-337. jul./ago. 2005. Disponible en: <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S032500752005000400008&lng=es> Acceso el: 30 Nov. 2019.

CLAVAL, Paul. El enfoque cultural y las concepciones geográficas del espacio. **BAGE: Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles**. Madrid, n. 34, p. 21-39. 2002. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=660030>> Acceso el: 20 Nov. 2019.

COLLOT, Michel. Ciudad y paisaje. **Cuadernos LIRICO** [En línea], 18. París. 16 sep. 2018. Disponible en: <<http://journals.openedition.org/lirico/4568>> Acceso el 20 Nov. 2019.

CRUZ, Wanessa Cristina Vieira. **Iluminuras: a imaginação criadora em Manoel de Barros**. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2009, 136 f.

DAGOGNET, Francois; VIGHETTI, Patrick. Seguir su camino (edición revisada y aumentada). Un itinerario filosófico. **Ciencias Sociales y Educación**, Vol. 4, Nº 7, p. 240-288, Medellín, 2015. Disponible en: <https://revistas.udem.edu.co/index.php/Ciencias_Sociales/article/download/2851/2605/> Acceso el: 22 Nov. 2019.

DOBERTI, Roberto; GIORDANO, Liliana. De la descripción de costumbres a una Teoría del Habitar. **Revista de Filosofía Latinoamericana y Ciencias Sociales**. Buenos Aires, n. 22, Oct. 2000, p. 120-149. Disponible en: <<https://asociacionfilosofialatinoamericana.files.wordpress.com/2018/12/doberti-giordano-dela-descripcion-de-costumbres-a-una-teoria-del-habitar.pdf>> Acceso el: 18 nov, 2019.

DUARTE, Junior Valdecir. **(Des)Espaço na poética de Manoel de Barros quando A literatura engravida a Geografia de Espaços outros**. Dissertação (Mestrado em geografia). Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2016. 124 f.

DUBOIS, Philippe. **El acto fotográfico**. De la representación a la Recepción. Ed.1. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986.

ELIADE, Mircea. **Lo sagrado y lo profano**. 4. Ed. Traducción de Luis Gil. Guadarrama: Punto y Omega, 1981.

EMILIOZZI, Maria Valeria. El territorio hecho cuerpo: Del espacio material al espacio simbólico. **Revista de la Facultad de Ciencias Sociales Universidad Nacional**. V. 33, N. 47, Heredia, dic. 2013. Disponible en: <<https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/abra/article/view/5579/5413>> Acceso el : 20 Nov. 2019.

FERNÁNDEZ CHRISTLIEB, Federico. El nacimiento del concepto de paisaje y su contraste en dos ámbitos culturales: el viejo y el nuevo mundo. **Seminario permanente sobre Paisaje y Geografía cultural**. Instituto de Geografía, Universidad Nacional Autónoma de México, México, p. 55-79, 2015. Disponible en: <<http://www.igg.unam.mx/sigg/cultural/?v=cGFnPXB1YmxpY2FjaW9uZXM=>> Acceso el 28 mar 2019.

FONTES, Marcelo Barbosa. **Territórios da escrita em Manoel de Barros: por uma poética da escuta**. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua portuguesa). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2007, 105 f.

FOUCAULT, Michel. **Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas**. Buenos Aires: Siglo XXI, 1968.

FREITAS JUNIOR, Dario Taciano de. **The animal medieval symbolism: a literary safari through Moacyr Scliar and Manoel de Barros**. Dissertação (Mestrado em Lingüística, Letras e Artes). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

GALLARDO CABRERA, Salvador. **Sobre la tierra no hay medida: Una morfología de los espacios**. México: UMBRAL, 2008.

GARCIA, Mirian Theyla Ribeiro. **Exercício de ser humano: a poesia e a infância na obra de Manoel de Barros**. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade de Brasília, Brasília, 2006, 125 f.

GARRIDO DOMINGUEZ, Antonio. **El texto narrativo. Teoría de la literatura y la literatura comparada**. Madrid: Síntesis, 1996.

GIACOMOLLI, Dóris Helena Soares da Silva. Manoel de Barros: a paisagem e a linguagem. **Revista de Letras**. v. 10, n. 1, p. 50-62, Águas Claras, jul. 2017. Disponible en: <<https://portalrevistas.ucb.br/index.php/RL/article/view/8828>>. Acceso el: 23 out. 2018.

GIACOMOLLI, Dóris Helena Soares da Silva; MOUSQUER, Antonio Carlos. Manoel de Barros – A paisagem e a linguagem. **Literatura e Autoritarismo**. Santa Maria, n. 30, p. 87-98, 2017. Disponible en: <<https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/29804>> Acceso el: 20 Nov. 2019.

GIL, Andréia de Fátima Monteiro. **Poesia e Pantanal: o olhar mosaicado de Manoel de Barros**. 2011. P. 87-98. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2011. p. 103.

GOETTERT, José Dari. Um “Desespaço” da dor em “Gramática Expositiva Do Chão” de Manoel de Barros. **Espaço em Revista**. v. 14. N. 2. Grande Dourados, jul./dez .2012. Disponible en:<<https://www.revistas.ufg.br/espaco/article/view/21110>> Acceso el: 20 Nov. 2019.

GOMEZ SANCHEZ, Diana; NOGUERA ECHEVERRI, Ana. Ciudades irradiantes, ciudades itinerantes. Tensiones del desarrollo en el habitar urbano. **Bitácora Urbano territorial**. Bogotá, v. 22, n. 1, enero-junio 2013, pp. 21-34. Disponible en: <<https://www.redalyc.org/pdf/748/74829048003.pdf>> Acceso: 20. nov. 2019.

GÓMEZ GOYENECHÉ, Maria Antonieta. Algunas confluencias epistemológicas en la actual Crítica literaria. **THESAURUS**. Tomo XLVII. N.º 1. Centro Virtual Cervantes, 1992. Disponible en:<https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/47/TH_47_001_033_0.pdf> Acceso el 19 Nov. 2019.

GONÇALVES JÚNIOR, Elvio. O olhar anômalo: modos de ver e apreender o mundo na obra de Manoel de Barros. **Opiniões**, n. 12, p. 181-192, 29 jul. 2018. Disponible en: <<http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/142843>> Acceso el : 30 Nov. 2019.

GUILLÉN, Claudio. Paisaje y Literatura, o los fantasmas de la Otredad. Actas del X Congreso de la asociación internacional de hispanistas. Barcelona, p. 77-98, 1989. Disponible en:<<http://www.cervantesvirtual.com/obra/paisaje-y-literatura-o-los-fantasmas-de-la-otredad/>> Acceso el 20 Nov. 2019.

GUTIERRE, Magdalena; GONÇALVES, Larissa; TOMAZ, Regina. Retrato do Artista quando coisa: figuratividade e sentido. **Revista Eletrônica de Letras R.E.L.** v.8, n.1, edição 8, Franca, São Paulo, jan-dez 2015. Disponible en: <<http://periodicos.unifacef.com.br/index.php/rel/article/view/1028>> Acceso el: 20 Nov. 2019.

HALICARNASSO, Dionísio de. Tratado da imitação. Editado por Raul Miguel Rosado Fernandes. Instituto Nacional de investigação científica. Centro de estudos clássicos das Universidades de Lisboa. Lisboa: U.F.M.G-Biblioteca universitaria, 1986.

HEIDEGGER, Martin. El origen de la obra de arte. In: Heidegger, Martin. **Caminos de Bosque**, Madrid, Alianza. 1996. Disponible en: <http://www.lauragonzalez.com/TC/Heidegger_El_origen_de_la_obra_de_arte.pdf>, Acceso el: 27 Oct. 2019.

HERRERA, Johana et al. **La tierra un recurso en disputa**. Instituciones, actores y procesos en Argentina, Colombia, Perú y Venezuela. Lima: international land coalition, 2015.

HOLZER, Werther. O conceito de lugar na Geografia Cultural-Humanista: uma contribuição para a geografia contemporânea. **GEOgraphia**. Niterói, ano V, n. 10, p. 113-123, 2003. Disponible en:<<http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/view/130/127>> Acceso el: 20 Nov. 2019.

HOLLOMAN, Regina et al. **Perspectives on Ethnicity**. The Hague/Paris: Mouton, 1978.

HOMO VIATOR. IN: **Diccionario de tópicos literarios**. Renacimiento y Barroco. Departamento de Lenguas Castellana y Literatura. IES. Los cantos.

INSIGNIFICANTE. In: DICIO, **Dicionário Online de Português**. Porto: 7Graus, 2019. Disponible en:<<https://www.dicio.com.br/insignificante/>>. Acceso el: 21/11/2019.

INSTITUTO ANTONIO Houaiss. **Minidicionário Houaiss da Língua portuguesa**. 2 Ed. Revista e aumentada, 2004.

ITALIANO, Federico. Defining Geopoetics. **TRANS**. Revue de Littérature Générale et Comparée. Paris, n. 6. p. 2-10. 2008. Disponible en:< <http://trans.revues.org/299>> Acceso el 20 Nov. 2019.

JAVIER TENLLADO, Francisco. **Composición y sintaxis en fotografía. Elementos de fotografía**. Córdoba: Umbrella, 2015.

JITRIK, Noé. **Los grados de la escritura**. Buenos Aires: Manantial, 2000.

KANEV, Venko. Paisaje y espacio en literatura. **América**. Cahiers du CRICCAL, n. 29, París. p. 9-19. 2003. Disponible en:<https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2003_num_29_1_1582#ameri_0982-9237_2003_num_29_1_T1_0019_0000> Acceso el: 18 nov. 2019.

KOLBUSZEWSKA, Zofia. **The poetic of chronotope in the novels of Thomas Pynchon**. Learned Society of the Catholic University of Lublin, 2000.

LACAN, Jacques. **O seminário. Livro 11. Os quatro Conceitos fundamentais da psicanálise**. 3 Ed. Jorge Zahar. Rio de Janeiro. 1985.

MAGOROH, Maruyama. **Perspectives on Ethnicity**. The Hague: Mouton, 1978.

MARINHO, Marcelo et al. **Manoel de Barros: o brejo e o solfejo**. Campo Grande/Brasília: Letra Livre/Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul/Editora da Universidade Católica de Brasília, 2009.

_____. L'arbre à palabres, paysages imaginaires : regards sur une traduction brésilienne de Louis-Philippe Dalembert. **Loxias-Colloques** [online], n. 9, Ene. 20. 2018. Disponible en:<<http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=1028>> Acceso el: 16 Nov 2019.

MCNEE, Malcolm. Between Backyard Swamps and the Cosmos: Place, Space, and the Intersubjective Mesh in the Poetry of Manoel de Barros. **Journal of Lusophone Studies**. The journal of the American Portuguese Studies Association, Smith College, v. 11, n. 1, p. 161-186, jan. 2013. Disponible en: <<https://jls.apsa.us/index.php/jls/article/view/80/101>>. Acceso el: 27 set. 2018.

MEDINA ARJONA, Encarnación. Hacia un atlas literario de la provincia. **Boletín**. Instituto de estudios Giennenses, n.º 216, p. 223-235. 2017. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6408929.pdf> > Acceso el: 19 nov. 2019.

MENDES, Walcler de Lima; DIAS, Juliana Michaello Macedo. "Paisagens desurbanas" de Barros e Rosa: Uma cartografia dos dizeres-paisagens na poesia de Manoel de Barros e em Grande Sertão: Veredas. [online]. Disponible en: <<http://pignabrasa.blogspot.com/2010/12/paisagens-desurbanas-de-barros-e-rosa.html>> Acceso el: 30 Nov. 2019.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenología de la percepción**. Barcelona: planeta Editorial Agostini, 1994.

MIGNOLO, Walter. **La Idea de América Latina**. Barcelona: Geodisa, 2007.

MIMETIZACIÓN. In: RAE, **Real Academia de la lengua Española**. España, 2018. Disponible en:<<https://dle.rae.es/mimetismo#Nrl5OEn>>. Acceso el: 20. Nov. 2019.

MORAES, Paulo Eduardo Benites de; MACIEL, Josemar de Campos. Representações literárias da paisagem natural e cultural: uma leitura geopoética da obra de Manoel de Barros. **Revista Linguagem**. 21 Edição. 2013. Disponible en: <<https://slidex.tips/download/representacoes-literarias-da-paisagem-natural-e-cultural-uma-leitura-geopoetica-d>> Acceso el : 20 Nov. 2019.

MORAES, Paulo Benites de. **Manoel de Barros: Poeta Antropófago**. 2014. Dissertação (Mestrado em estudos de Linguagens) Centro De Ciências Humanas e Sociais, departamento de Letras. Universidade Federal De Mato Grosso Do Sul, Campo Grande-MS.

MORIN, Edgar. **El método III: El conocimiento del conocimiento**. Editorial Seuil, 1986.

MURMULLO. In: RAE, **Real Academia de la lengua Española**. España. 2018. Disponible en:<<https://dle.rae.es/murmullo?m=&e=>>. Acceso el: 20. Nov. 2019.

NACIONES UNIDAS. Artículo 1, 1992. Convención marco de las naciones unidas sobre el cambio climático. p. 27. 1992. Disponible en:<<https://unfccc.int/resource/docs/convkp/convsp.pdf>> Acceso el: 1 Dic. 2019.

NACIONES UNIDAS. **Cambio climático: cinco cosas que debes saber sobre la COP25**. Nov. 2019. Disponible en:<<https://news.un.org/es/story/2019/11/1465981>> Acceso el: 1 Dic. 2019.

PAGEAUX, Daniel-Henri. **Musas na Encruzilhada. Ensaios de literatura comparada**. Organização de Marcelo Marinho et al. São Paulo/Santa Maria: HUCITEC/UFSM, 2011.

PANADERO MOYA, Miguel. El espacio geográfico del Quijote. **Estudios Geográficos**, [S.I.], v. 65, n. 256, p. 471-496, sep. 2004. Disponible en: <<http://estudiosgeograficos.revistas.csic.es/index.php/estudiosgeograficos/article/view/177>> Acceso el: 21 nov. 2019.

PATIÑO DÍE, María. **Los espacios del miedo. Espacios Físicos y Simbólicos. Estudio de caso: Lavapiés (Madrid)**. Barcelona: Institut Interuniversitari d'Estudis

de Dones i Gènere (iiEDG), 2013.

PARDO, José Luis. **Sobre los espacios pintar, escribir, pensar**. Barcelona. Serbal, 1991.

PAZ, Octavio. **El arco y la lira El poema. La revelación poética. Poesia e Historia**. 3 Ed. Mexico: FCE, 2003.

_____. **O Arco e a Lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1982.

_____. Fragmento (IV) : MUNDO NUEVO. **Revista de América Latina**, n. 16, octubre, 22 p. 1967.

PAGEAUX, Daniel-Henri. **Musas na Encruzilhada**. Ensaio de literatura comparada. Organização de Marcelo Marinho et al. Sao Paulo/Santa Maria: HUCITEC/UFMS, 2011.

PINILLA BURGOS, Ricardo. Espacio, Arte y Trascendencia. **Pensamiento**, v. 73, n. 277, p. 943-960. Universidad Pontificia Comillas, Madrid, España, sep. 2017. Disponible en: <<https://repositorio.comillas.edu/rest/bitstreams/135755/retrieve>> Acceso el: 4 dic 2017.

POULET, Regis. **Breve introducción a la geopoética**. [online]. Disponible en: <<https://www.institut-geopoetique.org/es/articulos/214-breve-introduccion-a-lageopolitica>> Acceso el: 16 Nov 2019.

QUAINI, Massimo. As cidades invisíveis de Ítalo Calvino. Uma lição de geografia. In: **Territórios e territorialidades: teorias, processos e conflitos**. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

RODRIGUEZ, Ricardo Alexandre. Oficina de Transver o Mundo. **Revista Garrafa**, v. 5, n. 16. Brasil, jul/sep. 2007. Disponible en: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/8513/6976>> Acceso el: 22 Nov. 2019.

RUSSO, Vincenzo. "Imaginatio locorum". Para uma geopoética de Eugenia de Andrade. **Revista de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana**. v. 5, n. 9. p. 55-56, Milan, Italia. Nov. 2012. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5616545>> Acceso el: 28 de Nov. 2019.

SALTARELLI, Thiago César Viana Lopes. Imitação, emulação, modelos e glosas: o paradigma da mimesis na literatura dos séculos XVI, XVII e XVIII. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, [S.I.], p. 251-264, dez. 2009.. Disponible en: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1517>> Acceso el: 01 dez. 2019.

SANTOS, Milton. **Metamorfosis del espacio habitado**. Barcelona: OIKOS-TAU, 1996.

_____. **Pensando o espaço do Homem**. São Paulo: Universidade de São

Paulo, 2007.

_____. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SANTOS, Junior, José Rosa do. **Dos delírios irracionais da imaginação: Poesia e memória em Manoel de Barros.** In: Congresso Internacional da ABRALIC., 15, 2017, Rio de Janeiro, **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro: UERJ. 2017. P. 4750-4760. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522243736.pdf> Acesso em: 1 Dic. 2019.

SANTOS, Suzel Domini dos. **Poesia e pensamento em Manoel de Barros.** Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto, 2017. 199 f.

SANTOS, Suzel Domini dos. **Manoel de Barros e o Surrealismo.** In: ANAIS. ABRALIC. 2017, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro:UNESP/SJRP. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522184557.pdf> Acesso em: 20 Nov. 2019.

SANTOS, Elisa Duque Neves do. **Manoel de Barros: Peregrinação da poesia por um conhecimento natural.** Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Brasileira). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015. 222 f.

SANTOS, Elisa Duque Neves dos; MÜLLER JUNIOR, Adalberto. A via sacra da poesia de Manoel de Barros. **Terceira Margem**, v. 19, n. 31, p. 22-49. 2015. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/9691>> Acesso em: 20 Nov. 2019.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Linguística General.** Madrid: Akal, 1991.

SILVA, Maria Luiza Berwanger da. Poesia brasileira contemporânea, paisagem e memória contemporary brazilian poetry, memory and landscape. **Organon.** Porto Alegre, v. 31, n. 61, p. 65-80, dez./dec. 2016. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/66133>> Acesso em: 01 nov. 2018.

SILVA, Vanessa Correia de Araújo. **A geopética de Sophia de Mello Breyner Andresen: paisagem e escrita.** Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019. 104 f.

SILVA, Wellington Brandão da. **Inclinações da metapoesia de Manoel de Barros.** 2011. p. 61. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

SOUZA, Raquel R. Chaves para ler as Memórias inventadas, de Manoel de Barros. **Estud. Lit. Bras. Contemp.**, Brasília, n. 40, p. 99-112, Dec. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182012000200007&lng=en&nrm=iso>. acesso em 16 Nov. 2017.

SOUZA, Thais Baldo de; MARQUES, Amanda Cristina Teagno Lopes. Manoel de Barros: um novo olhar para a criança –reconhecimento e valorização da infância na

poesia de Manoel de Barros. **REVISTA Argumento**. Ano 19, N. 28. 2018. Disponible en:<<https://revistas.anchieta.br/index.php/revistaargumento/article/view/104/54>> Acceso el: 20 Nov. 2019.

SOUZA, Renata de Melo. A relação entre a visão sistêmica da vida e o espaço poético bachelandiano presentes na poesia de Manoel de Barros. **REVELL**. VII EIEL. 2019. Disponible en:<<https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/3413>> Acceso el: 20 Nov. 2019.

SPIRN, Anne Whiston. El lenguaje del paisaje: alfabetización, identidad, poesía y poder/The language of landscape: Literacy, identity, poetry and power. **Urban**, [S.l.], n. 05, p. 17-34, ene. 2014. Disponible en:<<http://polired.upm.es/index.php/urban/article/view/2063/2108>> Acceso el: 18 Nov. 2019.

TARDE. In: **RAE, Real Academia de la lengua Española**. España. 2018. Disponible en:<<https://dle.rae.es/tarde?m=&e=>> Acceso el: 20. Nov. 2019.

TRUJILLO DINIZ, Axel. Infinitesimal Poetics of the Sedimented Ground: The Pantanal in Manoel de Barros. **Mosaic: An interdisciplinary critical journal**. Manitoba, Sept, 2018, Vol. 51 Issue 3, 71. Disponible en:<<https://muse.jhu.edu/article/703313/pdf>> Acceso el: 15 nov. 2017.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia: Um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. São Paulo: Difusão, 1980.

VALLADARES ANGUIANO, Reina. Indicadores urbanos de habitabilidad: ¿qué medir y por qué? In: **Diversas visiones de la habitabilidad**. 1 Ed. México: Editorial de la Red Nacional de Investigación (RNIU), 2015.

VARGAS MELGAREJO, Luz María. Sobre el concepto de percepción. **Alteridades**, v. 4, n. 8, 1994, p. 47-53. Editorial Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa. Disponible en:<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74711353004>>. Acceso el 15 nov. 2017.

VIDAL, Lux. **Grafismo Indígena. Estudios de antropología estética**. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

VITA FUTEM. IN: **Diccionario de Tópicos literarios renacimiento y Barroco**. Departamento de Lenguas Castellana y Literatura. IES. Los cantos.

WHITE, Kenneth. Géopoétique. **Encyclopédie de l'Agora [online]**. Quebec, 2013. Disponible en:<<http://agora.qc.ca/dossiers/geopoetique>> Acceso el: 20 Nov. 2019.