



UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LINGUAGEM E CULTURA REGIONAL
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, ARTES E CULTURA REGIONAL

JUCIMARA BRAGA ALVES

O poeta que pinta
Um estudo dos *tópoi* em Manoel de Barros

Boa Vista, RR
Março de 2012

JUCIMARA BRAGA ALVES

O poeta que pinta
Um estudo dos *tópoi* em Manoel de Barros

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Letras da Universidade Federal de Roraima como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em Letras perante a banca examinadora sob a orientação do Professor Doutor Devair Antônio Fiorotti.

Boa Vista, RR
Março de 2012

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)
Biblioteca Central da Universidade Federal de Roraima

A474p

Alves, Jucimara Braga.

O poeta que pinta: um estudo dos tópoi em Manoel de Barros/ Alves,
Jucimara Braga Alves. – Boa Vista, 2012.

116 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Devair Antônio Fiorotti.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Roraima, Curso de
Letras.

1 – Crítica literária. 2 – Teoria literária. 3 – Literatura brasileira. 4 –
Manoel de Barros. I Título. II – Fiorotti, Devair Antônio.

CDU – 869.0(81).09

JUCIMARA BRAGA ALVES

O poeta que pinta
Um estudo dos *tópoi* em Manoel de Barros

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Letras da Universidade Federal de Roraima para obtenção do Título de Mestre, defendida em 01 de março de 2012 e avaliada pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Devair Antônio Fiorotti (UERR – PPGL UFRR)

Prof. Dr. José Luís Jobim (UERJ)

Prof. Dr. Roberto Mibielli (UFRR)

Boa Vista, RR
Março de 2012

Dedico este trabalho à minha doce filha Jamilly, que mesmo sendo ainda um raminho de uma flor linda de gente já entende minha ausência.

Agradecimentos

Este trabalho de pesquisa foi escrito em meio a dificuldades várias. Em alguns momentos, pensei que não conseguiria; duvidava de mim mesma. E nesse momento de escrita que era “só meu”, eu e os livros, tive que travar uma “batalha” contra mim, na tentativa de não me deixar vencer, e nesse caso era Eu x Eu.

Consegui, de certa forma, alcançar essa etapa, mas sozinha não conseguiria. Tudo isso acredito que foram os momentos somados em sala de aula, as leituras e releituras realizadas, os seminários coordenados pelos professores Roberto Mibielli e Manoel Gomes, as aulas desafiadoras da professora Déborah Freitas.

E claro que nessa equipe não poderia faltar o nome do professor Devair Fiorotti, sua orientação foi essencial para a concretização deste sonho.

Agradeço, também, a todos os colegas da turma de Mestrado de Letras/2010 pelas discussões realizadas na sala de aula. Todos esses momentos contribuíram para o andamento das produções. Em especial, às colegas Patrícia Cunha e Leila Camargo pelas conversas e incentivos.

Também agradeço aos professores e aos alunos da Escola “João Paulo I”. Eles são testemunhas da minha agonia em ter que trabalhar e paralelamente escrever a dissertação. E em especial às turmas que participaram e abraçaram a causa juntamente comigo no projeto “Esquadrão Antibullying”; a realização do coral, a coreografia da dança, nos divertimos e aprendemos muito.

E, por fim, agradeço também à minha família pelo incentivo para continuar estudando. À minha mãe, Maria, que como todas as Marias lutam pelo pão de cada dia; à minha irmã Jucilene, por me escutar; e a minha amiga Edilza, pela torcida. E ao Samarone, por ser um pai amoroso e atencioso para nossa Jamilly.

Um grande rio de poesia

Atravessa-me doce...

Manoel de Barros

RESUMO

Esta pesquisa propõe-se a estudar os *tópoi* imagéticos na obra de Manoel de Barros. No primeiro momento, aborda os seres ínfimos, destacando neles suas grandezas, postas a dialogar com alguns conceitos de Bachelard, como ressonância e repercussão, *topofilia* e a imaginação criadora. Em seguida, reflete sobre os entulhos poéticos na obra barreana, refugos da sociedade, como crítica à sociedade consumista-capitalista. Dentre esses seres, analisa a organização do *topos* “lata” e os sentidos estabelecidos com outras imagens, o que possibilitaria que o sentido da palavra se renove e haja uma transformação de algo sem importância para algo grandioso. Nesse sentido, esta pesquisa aborda ainda a imagem do louco, representado pelos anti-heróis barreanos designados por “bocós”, “bestas”, “bobos”, demonstrando um olhar renovado sobre tais seres também excluídos da sociedade atual; seres que dialogam com outros personagens da ficção e do mundo cotidiano diagnosticados como loucos. E, por fim, analisa os *tópoi* eróticos, destacando o *topos* “lesma”. Nesse caso, a palavra é erotizada, quando possível estabelecer comparação com o corpo sensual feminino. E, dessa forma, o poeta metaforizaria também a sua escrita poética.

Palavras-chaves: Manoel de Barros; *tópoi*; ínfimo; louco; eróticos.

ABSTRACT

In this research, we study the imagetic *topoi* in the work of Manoel de Barros. First, we approach the unimportant beings, showing in them their greatness, dialoging with some concepts of Bachelard, as resonance and repercussion, *topophilia* and imaginative creation. After that, we reflect about the poetic rubbish in the work of Barros, the rejections of society, as a criticism of the capitalist-consumerist society. From among these beings, we analyse the organization of the *topos* “tin” and the meanings that are create with other images, what permits the meaning of “tin” to be renewed and the transformation of something without importance to something grandiose occurs. Therein, this research also approaches the image of the lunatics, represented by the anti-hero of Barros' named “stupid”, “beast”, “silly”, showing a renewed view upon these beings that are also excluded of the present society; beings that are related with other characters of the fiction and the quotidian world and are diagnosed as insane. For last, we analyze the erotic *topoi*, detaching the *topos* “slug”. In this case, the word is eroticized, when it is possible to make a comparison with the feminine sensual body. And, by this way, the poet metaphorizes also his poetic writings.

Key-words: Manoel de Barros; *topoi*; tiny; mad; erotic.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1: Os <i>tópoi</i> das grandezas do ínfimo	
1.1 As (in) significâncias na poesia barreana.....	15
1.2 A poesia das inutilidades: Os entulhos poéticos.....	26
1.3 Lata: do ínfimo ao esplendor.....	38
CAPÍTULO 2: Os <i>tópoi</i> dos delírios dos tidos por loucos	
2.1 A (dis) função lírica dos bocós.....	47
2.2 As loucuras dos anti-heróis na poética barreana.....	56
2.3 De criança e louco todo poeta tem um pouco.....	69
CAPÍTULO 3: Os <i>tópoi</i> eróticos: O cio das palavras	
3.1 A natureza do Pantanal: ambiência erótica e sensual.....	78
3.2 Manoel de Barros: o <i>voyeur</i> das palavras.....	85
3.3 Lesma: O corpo erótico da palavra.....	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	104
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	108
ANEXOS.....	113

INTRODUÇÃO

Esta proposta de pesquisa é fruto de uma profunda inquietação ao me deparar pela primeira vez com a poesia de Manoel de Barros. Lembro-me desse primeiro contato com sua poesia, quando, em sala de aula, no ano de 2007, participava da sexta edição do Concurso de Redação “Ler é Preciso”, com o tema *O melhor lugar do mundo*. Esse projeto de iniciativa do Instituto Ecofuturo buscava a escrita da redação a partir das leituras dos textos realizadas com os alunos. Na ocasião, o professor recebia um livro com variados textos, científicos, jornalísticos e literários, todos voltados para a temática da sustentabilidade do planeta. Dentre os textos literários, o poema “A menina que ganhou um rio”, de Manoel de Barros, estava lá, “escondidinho”, meio tímido. No entanto, o texto para mim soou forte, pois, até então, não havia pensado e nem lido algo parecido com a ideia simbólica de se ganhar um rio. No primeiro contato com esse poema, percebi de imediato o poeta sensível e genial que havia encontrado.

Manoel Wenceslau Leite de Barros, nascido em 1916, em Cuiabá, na infância viveu embrenhado nas matas do pantanal em Corumbá. Atualmente, apesar de não frequentar mais as terras pantaneira reconhece a presença dessa imagem em sua poesia, conforme dito em entrevista concedida à revista *Leituras* (2007): “Não tenho mais frequentado as terras e as águas do Pantanal. Mas sei que as minhas palavras são nutridas e fertilizadas pelo chão, pelas águas e pela natureza pantaneira” (p.16). Assim, o Pantanal é reinventado; o poeta cria seu próprio Pantanal. É a partir desse universo que Barros iniciou sua didática da invenção; inventou diversos inutensílios: o abridor de amanhecer, desenvolveu o esticador de horizonte e transformou latas em navios.

Nesse reino poético da imaginação, o poeta se autodefine em sua poesia como um ser “letral”, um ser que pensa por imagens: “Eu sou dois seres./ O primeiro é fruto do amor de João e Alice./ O segundo é letral:/ É fruto de uma natureza que pensa por imagens” (BARROS, 2010, p.437). Nesse mesmo caminho, na apresentação do livro *Manoel de Barros Poesia Completa*, o poeta diz: “Então comecei a fazer desenhos verbais de imagens” (*idem*, p.7).

A partir desse ser letral, esse ser que pensa por imagens, ele retira do chão matéria para sua poesia, caçando nele o que há de mais ínfimo: as miudezas jogadas fora, os pequenos seres, as coisas mais “desimportantes”, como expressa em seus versos: “O aparelho de ser inútil estava jogado no chão, quase/ coberto de limos – / Entram coxos por ele dentro” (2010, p.239). Assim escreveu no poema “Matéria de Poesia”: “As coisas que não levam a nada/ têm

grande importância/ [...] Tudo aquilo que a nossa/ civilização rejeita, pisa e mijá em cima,/ serve para poesia” (*idem*, p.145-146).

Todo esse mundo poético é criado e recriado por meio da palavra poética. Nesse sentido, consideramos a palavra em estado de invenção e propulsora de uma imaginação em diálogo com o pensamento de Bachelard (2005). Nesta pesquisa, objetivamos explorar o universo da imagem poética de Manoel de Barros, selecionando para isso alguns *tópoi*, como: a imagem do “ínfimo”, a imagem da “loucura” e a imagem “erótica”, com a finalidade de se entender parte da organização imagética da poesia de Manoel de Barros.

Os termos *tópoi* ou *topos* estão no sentido de lugar-comum, ou lugares repetidos na poética barreana. Na atualidade, a ideia da expressão “lugar-comum” ganhou uma designação pejorativa, expressando muitas vezes uma ideia gasta e sem vitalidade, transformando-se em clichês ou estereótipos. No entanto, na antiguidade clássica e até no período da Idade média o sentido de lugar-comum era muito valorizado, pois designava um recurso importante para desenvolver argumentos convincentes, o que facilitaria o entendimento do público. Assim, os *tópoi* imagéticos selecionados nesta pesquisa designam lugares comuns que ganham matizes diferentes.

No primeiro capítulo desta dissertação, intitulado “Os *tópoi* das grandezas do ínfimo”, enfatizamos a presença dos seres ínfimos na obra barreana, destacando neles as grandezas a partir das associações estabelecidas entre as palavras. Na poesia de Manoel de Barros, os seres jogados fora são valorizados. Nesse sentido, considera-se que os seres ínfimos provocam a contemplação e nos remetem à imaginação criante. As associações estabelecidas pelo poeta Manoel de Barros provoca o olhar do leitor quando se depara com comparações inusitadas para a lógica imperialista da razão e da utilidade consumista-capitalista.

A valorização do ínfimo construído no espaço poético de Barros provoca novos modos de ver e pensar o mundo. Nesse caminho, estabelecemos pontos de diálogos com a estética surrealista de Breton, quando considera a imagem poética da poesia contemporânea defensora de uma liberdade e contrária ao imperialismo da lógica da utilidade. Neste trabalho, analisamos ainda os conceitos de ressonância e repercussão em diálogo com alguns depoimentos de leitores da poesia barreana. Esses diálogos são estabelecidos com a colaboração das análises dos conceitos bachelardiano feitos por Pessanha (1994), Perkoski (2006) e Oliveira (2008). Desse modo, também, dialogamos com a perspectiva de Riffaterre (1989) e, Friedrich (1991) sobre os estudos da “anormalidade” da língua na construção de um mundo surreal e devaneante.

Nesse primeiro capítulo, exploramos a ocorrência e a organização do *topos* “lata”, quando sai da condição de lixo para o nível de grandeza e contemplação nas obras: *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, *Gramática Expositiva do chão*, *Poemas Rupestres*, *O guardador de águas*. E, dessa forma, dialogamos nessa discussão com poetas como: Drummond, Baudelaire e o pintor Marc Chagall.

No segundo capítulo, “Os *tópoi* dos delírios dos tidos por loucos”, selecionamos para o estudo da poética de Barros a imagem do *topos* “loucura”, materializada na figura de João, tido por “concha”, e Bernardo, o idiota de estrada, designados por “bobos”, “bocós”, “tontos”. Neste trabalho, a loucura não significa necessariamente doença mental, apesar de se fazer certa relação. Também a loucura que procuramos não é aquela que move os homens poderosos, heróis e super-heróis. O sentido da loucura que se busca é a loucura dos homens excluídos pela sociedade considerados muitas vezes loucos pelo fato de terem um comportamento diferente do esperado pela sociedade capitalista-consumista, orientada pela lógica da utilidade.

Nesse caminho, Foucault, em *A história da loucura na Idade Clássica*, contribui para a renovação do olhar sobre o louco e a loucura, quando analisa as relações de poder das instituições sobre aqueles tidos por loucos. O filósofo faz críticas aos excessos da ciência que se perde em suas próprias explicações. Esses excessos podem ser analisados em *O Alienista*, de Machado de Assis, na figura do Dr. Simão Bacamarte, metáfora de uma ciência que se acha senhora do saber e da verdade e que se perde nos seus próprios exageros. Esses pensamentos são postos a dialogar com a pintura do holandês renascentista Bosch; assim também, postas a dialogar com a obra de Erasmo de Rotterdam, *O elogio da Loucura*, quando personifica a loucura em forma de uma mulher que discursa em nome próprio. Nesse sentido, Manoel de Barros, em diálogo com esses filósofos, escritores e o pintor renascentista, traz o louco para sua obra, apresentando um olhar renovado sobre esses seres tão marginalizados ao longo da história.

Para isso, o poeta Barros apresenta seus anti-heróis e retira deles a liberdade de suas vidas para associar com a liberdade da palavra poética. Nesse sentido, os anti-heróis barreanos dialogam com personagens ontológicos, como: Dom Quixote e Sancho Pança, como também o personagem Carlitos, de Charlie Chaplin, Estamira e Bispo do Rosário. Dessa forma, esses seres podem simbolizar a liberdade associada à “loucura” da palavra poética analisada na poesia barreana. Já na última parte desse capítulo, relacionamos o poeta à criança e ao louco como seres que se complementam. O poeta quando comparado à criança e ao louco, considera a palavra em estado de invenção criativa e lúdica, assim também, em estado de demência e

delírio. De maneira análoga, o artista plástico Arthur Bispo do Rosário seria considerado louco pelo fato de se preparar para o dia do júízo final. Para isso, retira do chão objetos jogados fora e monta um coisário poético na criação de um mundo de imaginação análogo ao mundo de Manoel de Barros. Para o estudo desse segundo capítulo, destacamos as seguintes obras: *Matéria de Poesia*, *O guardador de Águas*, *O livro das Ignorâncias*, *Ensaio Fotográficos*. Tais obras foram selecionadas pelo fato da recorrência dos personagens João e Bernardo em relação ao *topos* “loucura”.

Já no terceiro capítulo, “Os *tópoi* eróticos: O cio das palavras”. Consideramos a palavra erótica como representação de uma sexualidade transfigurada para a linguagem do prazer. Nesse sentido, a imagem erótica seria descrita de maneira mais “revalorizada em função de uma ideia de amor ou da vida social” (ALEXANDRIAN, 1993, p.8). Nesse caminho, o conceito de erotismo seria contrário ao conceito de pornografia, diz Paes (2006) que seria uma descrição pura do prazer carnal visando unicamente efeitos de excitação sexual, preocupados apenas em atender um comercialismo rasteiro. Logo, o conceito de erotismo adotada nesta pesquisa está relacionado com a poesia numa relação de complementação, a partir da linguagem que permitiria a sugestão das ideias corpóreas e sensações (PAZ, 1994, p.12).

Assim, analisamos a imagem da natureza erótica na palavra poética barreana. Nesse momento, selecionamos as obras: *Poesias*, *O guardador de águas*, *Poemas concebidos sem pecado*, *Matéria de Poesia*, *Poemas Rupestres*. Dentre essas obras, a obra “*Poesias*” se destaca e dialoga com as outras obras. Nesse sentido, a imagem do Pantanal seria construída a partir da volúpia e da luxúria da palavra. Para isso, analisamos a imagem do Pantanal comparada à cidade bíblica de Sodoma. Assim, também, podemos associar a natureza erótica com as partes sensuais do corpo feminino. Nesse caminho, tal ideia será posta a dialogar com a imagem sensual da deusa grega Afrodite, deusa da beleza e da fertilidade. Ainda, destacamos a imagem da musa como uma imagem que se apresenta renovada e irônica. Desse modo, tal renovação possibilitaria uma proposta de reflexão no próprio fazer poético barreano.

Assim, da mesma maneira, a palavra se tornaria erótica pela sugestão do encontro amoroso entre os amantes apaixonados. Dessa forma, a poesia de Barros é posta a dialogar como o livro bíblico “*Cântico dos Cânticos*”. Nesse caso, a palavra poética materializada na voz do eu lírico feminino, torna a palavra poética erotizada. Nesse caminho de estudo, a erotização da natureza destaca-se também pelas metamorfoses que sofreriam os seres poéticos barreano. Eles se transfigurariam em outros seres, ganhando cores e formas diferentes. Nesse

sentido, a poesia barreana é posta a dialogar com a *Metamorfose*, de Ovídio, e com a obra *O Sexo Vegetal*, de Medeiros.

Nesse caminho de pensamento, consideramos a poesia barreana com muitas possibilidades de manifestação do erotismo, sugeridas pelas brincadeiras das crianças, bem como nas conversas despreziosas e banais. Nessa mesma discussão, trazemos o teórico Barthes em o *Prazer do Texto* (1987), analisando os conceitos de fruição/gozo/prazer associados à poesia barreana, quando o poeta desestabiliza e renova os sentidos das palavras. Nesse sentido, selecionamos a imagem da “maçã” associada ao fruto proibido, mas ao mesmo tempo representando o sabor e o desejo, sentimentos e sensações que podem estar associados à escrita poética de Barros. Nesse caminho, também analisamos o *topos* “lesma” como representação do ato da erotização da escrita poética em Manoel de Barros, como ainda sugestão do órgão sexual feminino, símbolo de desejo.

CAPÍTULO 1

Os *tópoi* das grandezas do ínfimo

1.1 As (in) significâncias na poesia barreana

É no ínfimo que eu vejo a exuberância.
(Manoel de Barros)

As imagens das coisas pequenas ou ínfimas são recorrentes na poética barreana. Nelas, o poeta explora as grandezas não percebidas pelo homem consumista, cujos olhos, cansados e sem vitalidade, são guiados pela lógica utilitarista, em que as coisas e as pessoas só têm importância a partir do que elas possuem na sociedade.

Na primeira parte do livro *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, o poeta seleciona miudezas, como: cisco, formigas, passarinhos, caracóis, lesma, lata. Nesse reino de coisas e seres ínfimos, o poeta consegue por meio do uso da linguagem e da sua imaginação recriá-los em um mundo imaginário e poético. Eles ganham, assim, novas significações longe do mundo guiado pela razão. Com isso, mediante a renovação da linguagem poética, a imagem nasceria inusitada, inesperada e, em algum sentido, absurda.

A partir da palavra encantada e em estado de deformação, o poeta consegue brincar com ela e faz dela uma construção de um mundo imaginário onde o impossível é possível. Para isso, ele desconstrói muitas “verdades” ditadas pela lógica da razão que impera na sociedade atual. Para o poeta, a razão não tem qualquer valia; nesse caso, critica as ciências de um modo geral, preocupadas apenas em medir e buscar a exatidão nas coisas:

A ciência pode classificar e nomear os órgãos de um
sabiá
mas não pode medir seus encantos.
A ciência não pode calcular quantos cavalos de força
existem
nos encantos de um sabiá.

Quem acumula muita informação perde o condão de
adivinhar: divinare
Os sabiás divinam. (2010, p. 340-341)

No caso do poema acima, Manoel de Barros provoca a reflexão a respeito das limitações das ciências no campo do imaginário poético. Nesse contexto, elas seriam dispensadas, pois a ciência não teria o poder de explicar tudo. Se talvez tivesse esse poder, a magia, o imaginário, o divino perderiam seus encantos, por exemplo. Dessa forma, Manoel de Barros corrobora com o pensamento de Bachelard (2005), quando o filósofo orienta sobre a leitura de seu livro *A Poética do Espaço*:

Um filósofo que formou todo o seu pensamento atendo-se aos temas fundamentais da filosofia das ciências, que seguiu o mais exatamente possível a linha do racionalismo ativo, a linha do racionalismo crescente da ciência contemporânea, deve esquecer o seu saber, romper com todos os hábitos de pesquisas filosóficas, se quiser estudar os problemas propostos pela imaginação poética. (*idem*, p.1)

Assim, contrariando o senso comum, Bachelard adverte para nos afastarmos da linha do racionalismo das ciências, se quisermos estudar o imaginário poético. De forma análoga, Manoel de Barros reconhece a incapacidade das ciências em explicar algumas coisas: “A ciência não pode calcular quantos cavalos de força/ existem/ nos encantos de um sabiá”. Dessa maneira, também contrariando o senso comum, Manoel de Barros busca nos seres menores, nos andarilhos, nos vagabundos, nas crianças, nos loucos todos os seus (des)saberes, suas “ignoranças” (BARROS, 2010, p.298).

Todos os seres ínfimos e desprezíveis são componentes privilegiados para compor a diversidade temática de sua poesia. Diante desse contexto, Barros busca as mais inusitadas comparações, causando um tom de humor pela aproximação que ele faz das ideias mais distantes e inesperadas. Para isso, compara algo ínfimo a algo muito valorizado na sociedade moderna. Nesse caminho, o poeta nos versos a seguir, compara um homem que se sente um esgoto com uma usina nuclear, algo ainda valorizado nas ciências modernas. Assim, o poeta estabelece a comparação criando uma imagem imprevisível e humorada:

[...]
 O homem que deixou a vida por se sentir um esgoto –
 Acho mais importante do que uma Usina Nuclear.
 Aliás, o cu de uma formiga é também muito mais
 importante do que uma Usina Nuclear.
 [...] (BARROS, 2010, p.341)

Nesse sentido, Barros provoca humor nos leitores quando traz a comparação inusitada e palavras não tão poéticas, como “esgoto” e, também, a expressão “cu de uma formiga”. Assim, o poeta ao zombar das censuras renova as imagens e renova as palavras, provocando nelas uma vivacidade. Da mesma forma, Bachelard (2005) em seus estudos fenomenológicos sobre a imagem poética considera que a poesia contemporânea ganha uma liberdade, o que permite a imprevisibilidade na palavra:

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

Nesse caminho de liberdade poética, Barros (2010) provoca os sentidos, causando um curto-circuito de sensações, quando aproxima diferentes sensações no mesmo verso: “Que ouvir o perfume das cores” (*idem*, p. 411), provocando um efeito inesperado e absurdo, em que os sentidos diferentes se encontram causando um choque sinestésico. Conforme Fiorotti (2006), o curto-circuito é o nome dado ao complexo efeito desestabilizador provocado no leitor diante de metáforas não acostumadas. Nesse caminho, tal efeito poderia ser obtido seguindo o pensamento de liberdade da imaginação defendida por Bachelard (2005). Segundo o filósofo, a representação é dominada pela imaginação e pela liberdade dada pelo absurdo: “Em caso de necessidade, o absurdo, por si só, liberta” (*idem*, p.159). De forma análoga, Barros (2010) com sua liberdade não obedece à lógica imperialista das gramáticas e nem à lógica da ditadura da razão, assim ele pôde criar frases como: “Que o esplendor da manhã não se abre com faca” (*idem*, p.299); “Nossa maçã é que come Eva” (*idem*, p.179); “Ontem choveu no futuro” (*idem*, p.305). Barros consegue trazer imagens inusitadas aproximando coisas, seres e sentimentos aparentemente tão distantes para uma lógica racionalista, o que causaria o chamado curto-circuito:

Apresentar ‘em curto-circuito’ é apresentar os termos comparados pela substituição *epifórica* sem a conexão: é afirmar x é y e não x é como y. Na metáfora há uma colisão de significados; na comparação, pelo uso do conectivo, essa colisão é muito minimizada. (FIOROTTI, 2006, p.35)

O curto-circuito se processa pela troca ou substituição sem a conexão entre as palavras. Esse processo seria *epifórico*, de substituição de palavras na cadeia sintagmática, termo que remete a Aristóteles, conforme analisado por Fiorotti (2006). Nele haveria um deslocamento ou um desvio de expectativa em relação aos sentidos das palavras no texto. Assim, o curto-circuito pode ser provocado pela quebra de expectativa do leitor, quando uma palavra é associada à outra. E nessa associação, há uma incompatibilidade semântica. Nesse sentido, o verso citado anteriormente: “Ontem choveu no futuro”, exemplifica essa incompatibilidade semântica, quando no verso observamos a presença das palavras “ontem” e “futuro” associadas na mesma cadeia sintagmática.

Nesse percurso, a quebra de expectativa acontece também quando se eleva a condição do ínfimo a algo de grandioso, conforme o pensamento de Bachelard (2005). Do mesmo modo, Barros no poema “Miudezas” constrói a contemplação dos seres ínfimos e os sentimentos que eles podem provocar:

Percorro todas as tardes um quarteirão de paredes
nuas.

Nuas e sujas de idade e ventos.
 Vejo muitos rascunhos de pernas de grilos pregados
 nas pedras.
 As pedras, entretanto, são mais favoráveis a pernas
 de moscas do que de grilos.
 Pequenos caracóis deixaram suas casas pregadas
 nestas pedras
 E as suas lesmas saíram por aí à procura de outras
 paredes.
 Asas misgalhadinhas de borboletas tingem de azul
 estas pedras.
 Uma espécie de gosto por tais miudezas me paralisa.
 Caminho todas as tardes por estes quarteirões
 desertos, é certo.
 Mas nunca tenho certeza
 Se estou percorrendo o quarteirão deserto
 Ou algum deserto em mim. (2010, p.409)

No poema apresentado, Barros sugere a importância dos seres miúdos: “rascunhos de pernas de grilos”, “pernas de moscas”, “pequenos caracóis”. O poeta, com o olhar de lupa, percorre seus rastros e os seus significados. Nessa contemplação dos seres, acaba percorrendo seu próprio ser até chegar à solidão. Assim, percorre do exterior até o seu interior, o que provocaria em sua poesia a impressão da imensidão: “Caminho todas as tardes quarteirões/ desertos, é certo./ Mas nunca tenho certeza/ se estou percorrendo o quarteirão deserto/ Ou algum deserto em mim”. Em entrevista concedida a José Castello, fala sobre os pequenos seres: “Meu impulso poético me diz que as coisas grandes devem ser desequilibradas com as pequenas. Tenho uma atração pelas coisas mínimas. O ínfimo tem sua grandeza e ela me encanta” (BARROS *apud* CASTELLO, 1997).

Assim, as miniaturas tornam-se valorizadas no mundo poético de Barros, pois o poeta se utiliza delas também para poder promover inversão de valores e a provocação de diferentes sensações. Ainda na mesma entrevista para José Castello, o poeta diz: “Uma espécie de gosto por tais miudezas me paralisa” (*idem*). A passagem que o poeta faz do exterior ao interior e as inversões de valores seriam o que desencadearia o processo da “imensidão”, essa palavra aqui entendida conforme o pensamento bachelardiano:

Poderíamos dizer que a imensidão é uma categoria filosófica do devaneio. Sem dúvida, o devaneio alimenta-se de espetáculos variados; mas por uma espécie de inclinação inerente, ele contempla a grandeza. E a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito. (2005, p.189)

Esse processo fenomenológico da imensidão como contemplação da grandeza construiria em nosso ser a imaginação pura, remeter-nos-ia à nossa imaginação criadora. Manoel de Barros, quando traz a imagem do “deserto” como algo íntimo na sua poesia,

dialoga com a fala de Bachelard (2005), quando diz: “A imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia, [...] mas que retorna na solidão” (p.190). Simbolicamente, a imensidão íntima é representada pela imagem do “deserto”. Nessa perspectiva, esta pesquisa apoia-se no pensamento do filósofo, para analisar a participação das imagens ínfimas como espetáculo de grandeza. Bachelard (2005), ao fazer um estudo das miniaturas literárias, analisa as imagens não como um eco de um passado, mas como uma explosão de imagens que tem um dinamismo próprio e que repercute no ser, enraizando-se. Para o filósofo, “a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade” (*idem*, p.2).

As imagens são percebidas como grandes espetáculos do devaneio, o que poderia desencadear o fenômeno denominado pelo filósofo de ressonância-repercussão. Esse fenômeno pode despertar uma atividade linguística: “Por sua novidade, uma imagem poética põe em ação toda a atividade linguística. A imagem poética transporta-nos à origem do ser falante” (*idem*, p.7). Assim, quando o poema invade o nosso ser, seria capaz de mudar algo no ser que seria tomado pelo espetáculo.

Para Bachelard (2005), as imagens miniaturas ativam valores profundos: “[...] é preciso compreender que na miniatura os valores se condensam e se enriquecem. [...] É preciso ultrapassar a lógica para viver o que há de grande no pequeno” (p.159). Para ele, as miniaturas tornam-se espetáculos, pois provocam a contemplação, levando o sonhador ao signo do infinito, diante do mundo do imaginário, da fantasia e do sonho.

A partir dessa perspectiva, Bachelard apresenta dois conceitos utilizados em sua fenomenologia, a ressonância e a repercussão. Diz:

As ressonâncias dispersam-se nos diferentes planos da nossa vida no mundo; a repercussão convida-nos a um aprofundamento da nossa própria existência. [...] A repercussão opera uma inversão do ser. Parece que o ser do poeta é o nosso ser. [...] É depois da repercussão que podemos experimentar ressonâncias, repercussões sentimentais, recordações do nosso passado. (2005, p.7)

A fenomenologia de Bachelard considera o próprio poeta como invadido pelo ser, caminhando para um aprofundamento, no qual a repercussão da poesia deveria tocar na alma do leitor-ouvinte, mesclando uma sensação de entusiasmo com um sentimento recalcado do leitor por não ser o poeta-escritor o qual lê. Nesse caso, haveria uma sugestão de inversão dos seres, em que o poeta se entranharia no leitor e este desejaria ser o poeta.

Oliveira (2008), no artigo *Imaginação e Pesquisa: Apontamentos e Fugas a partir d'A Poética do Espaço*, apresenta alguns escritos de Bachelard acerca da imaginação como faculdade humana criadora. O autor faz uma análise das palavras “ressonância” e

“repercussão”; ambas apresentam o prefixo re-, que acrescenta às palavras um sentido de retorno, mas de maneira diferente. Enquanto a primeira estaria mais ligada ao ato de ouvir um determinado som, a segunda nos traria uma significação mais profunda, seria mais “pulsante” e “vibrátil”, associada aos órgãos do coração e do pulmão, simbolicamente repercutiria na alma, na nossa própria existência:

Essa imagem que a leitura do poema nos oferece torna-se realmente nossa. Enraíza-se em nós mesmos. Nós a recebemos, mas sentimos a impressão de que teríamos podido criá-la, de que deveríamos tê-la criado. A imagem torna-se um ser novo da nossa linguagem, expressa-nos tornando-nos aquilo que ela expressa — noutras palavras, ela é ao mesmo tempo um dever de expressão e um dever do nosso ser. Aqui, a expressão cria o ser. (BACHELARD, 2005, p.7-8)

Pessanha (1994), em seu artigo *A presença do outro na arte*, analisa também os dois conceitos. Considera que a ressonância está no nível mais superficial e se restringe ao “espírito”, nível apenas da representação: “daquilo que lembro quando vejo uma certa imagem, de tudo aquilo que, de uma certa maneira, penso a respeito de uma imagem” (p.27). Já a repercussão seria mais profunda e atingiria a alma: “é algo mais fundo, é aquele abalo que faz com que aquela imagem não seja mais, para quem recebe, uma imagem do outro, mas uma imagem do próprio receptor, onde a categoria mesmo e outro, autor e receptor, autor e público começa a se dissolver” (*idem*).

Já Perkoski defende que a repercussão aconteceria quando, no ato de leitura, a imagem poética envolveria integralmente o leitor, atingiria a alma e invadiria o ser. Como consequência desse envolvimento ocorreriam múltiplas ressonâncias. A repercussão-ressonância se manifestaria no momento da emoção do leitor com o texto, quando o leitor passasse a considerá-lo como seu:

Essa participação, esse envolvimento acontece, porque há certos poemas que tomam conta de nosso ser inteiro, apossam-se de nós. Situam-se para além de um simples estado de leitura compreensiva do sentido do texto, ao contrário, invadem-nos integralmente. Eu já não sou eu, sou o Outro. Ele, maiúsculo; eu, pequeno e, de certa forma, invejoso, porque gostaria de ter criado esse poema. Ou melhor: esse poema é meu, porquanto esse poema sou eu. Ele está repercutindo, não na minha mente, nos processos cognitivos vinculados à racionalidade, mas no mais profundo de mim. Sou, nesse instante de intensidade da fruição, um leitor-emoção. (PERKOSKI, 2006, p.83-84)

O fenômeno ressonância-repercussão foi sentido por Perkoski antes mesmo de ele ter conhecido o pensamento de Bachelard. Assim ele narra a sua experiência com a leitura de um poema:

Essa foi a “repercussão” poética, um dos momentos de maior intensidade de leitura por que passei em minha vida. Depois, vieram os questionamentos acerca de por que

o poema havia me sensibilizado tanto. Vieram as “ressonâncias”, múltiplas e dispersivas. E as indagações começaram: quem era essa mulher que havia escrito um poema que estava dentro de mim? Buscava, temeroso. Meu receio se resumia à possibilidade de que seus outros poemas não tivessem para mim a mesma intensidade. Ao mesmo tempo descartava tal ideia, declarando internamente que não havia essa necessidade, que bastava tão somente esse poema. Assim, procurei, há anos atrás, em várias histórias da literatura, em várias antologias e enciclopédias, tenso e dispersivo, seu nome. Nessa procura, assaltou-me, o pensamento de que talvez eu não quisesse saber mais. Contudo, se até aquele momento nada sabia dela, pelo que me havia dado, ser-lhe-ia deverdor até o fim da vida, pois seu poema era meu. Pessoas amigas localizaram dados sobre a autora e, mais tarde, a internet complementou a descoberta de outras informações sobre Adelaide Crapsey. (PERKOSKI, 2006, p.88)

O fenômeno da ressonância-repercussão estaria interligado, ele se materializaria no momento da experimentação após a leitura de um poema, nesse momento o leitor experienciaria a ressonância e a repercussão. Ao ler um poema o leitor seria tomado por um desejo de tê-lo escrito, pois justamente o poema falaria aquilo que se gostaria de ter dito, o poema falaria de assuntos que de alguma forma repercutem no espírito de quem o lê. Enfim, o leitor seria perturbado com a leitura daquele texto antes desconhecido, ele ficaria deslumbrado. Após ouvir ou ler o poema, surgiria a experiência da repercussão-ressonância, quando o poema passa a ser do leitor, e não mais do poeta, e assim tal leitura conduziria à emoção do leitor.

No documentário *SÓ DEZ por cento é mentira* (2010) há alguns depoimentos de leitores da poesia de Barros. Eles narram como conheceram a obra do poeta e como isso de alguma forma repercutiu em suas vidas. A seguir, o depoimento de Adriana, uma das leitoras de Manoel de Barros:

É meio indescritível, porque eu acho que, pra mim, foi uma transformação, como ter um filho, perder mãe. Uma época eu achei que tinha um câncer. Tem umas coisas muito sérias na vida da gente, que provoca um tsunami dentro da gente. E o Manoel foi assim, eu comecei a ler e disse: ‘Gente, isso existe? Como é que eu não sabia?’ Eu acho a simplicidade da poesia do Manoel de uma profundidade, né? Que eu acho difícil teorizar sobre isso. (*idem*)

O depoimento dessa leitora é pertinente para exemplificar a repercussão se materializando a partir da leitura de um poema. Nota-se que a leitura dos poemas de Manoel de Barros repercutiu na vida dela, não apenas como leitora, mas como algo que profundamente mexeu com a sua história de vida. Os depoimentos anteriores, e esse último, especificamente sobre Barros, dialogam com os aspectos da ressonância-repercussão apresentados por Bachelard.

Nesse caminho, Barros também se aproxima do pensamento bachelardiano, quando valoriza o pequeno e quando busca neles os seus valores: “[...] o minúsculo é uma morada da

grandeza” (BACHELARD, 2005, p.172). Para isso, o filósofo acredita que a imaginação majora o valor e possibilita a multiplicação de imagens: “O grande sai do pequeno, não pela lei lógica de uma dialética dos contrários, mas graças à libertação de todas as obrigações das dimensões, libertação que é a própria característica da atividade de imaginar” (*idem*, p.163). De modo análogo, Barros declara: “É no ínfimo que eu vejo a exuberância” (2010, p.341). Em outro verso, diz: “Hei de monumentalizar as pobres coisas do chão mijadas/ de orvalho” (*idem*, p.343).

De maneira análoga, Bachelard (2005) valoriza a imaginação miniaturizante, onde os espaços amados e felizes são vividos, perspectiva em que o filósofo atribui o nome de *topofilia*, espaços vividos onde a imaginação incessantemente imagina se enriquecendo de novas imagens: “Mas as imagens não aceitam ideias tranquilas, nem sobretudo ideias definitivas. Incessantemente a imaginação imagina e se enriquece com novas imagens” (*idem*, p.19). Nesse caminho, o poeta Manoel de Barros explora as miniaturas do seu pantanal, criado e recriado através de sua imaginação e dos recursos de sua linguagem. Com o seu olhar de lupa, encontra as miudezas mais desprezadas, consegue, assim, elevar o pequeno à sua grandeza. A partir desse espaço poético, o poeta viveria a experiência da *topofilia*, como construído por Bachelard (2005):

O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão geométrica. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação. Em especial, quase sempre ele atrai. (p.19)

Em caminho similar, o Pantanal de Manoel de Barros aproxima-se do pensamento bachelardiano quando o poeta não se limita a descrever e muito menos mensurar o espaço do Pantanal; pelo contrário, o poeta o redimensiona no espaço da imaginação e o recria com sua linguagem imprevisível e sem censura. Assim mesmo, define em entrevista concedida a André Luís Barros: “Creio que a poesia está de mãos dadas com o ilógico. Não gosto de dar confiança para a razão, ela diminui a poesia” (BARROS *apud* ANDRÉ LUÍS BARROS, 1996).

Desse modo, Manoel de Barros, para criar seu espaço poético no campo da imaginação e de liberdade, nomeia em sua poesia sete sintomas do que ele chama de “disfunção lírica”. Tal disfunção combinaria com a liberdade de pensamento. Essa combinação poderia levar o delírio à palavra. Em consequência disso, se ganharia uma maior autonomia para a imaginação criadora. Assim Barros cita “os sintomas”:

palavras.
 2 – Vocação para explorar os mistérios irracionais.
 3 – Percepção de contiguidades anômalas entre verbos e substantivos.
 4 – Gostar de fazer casamentos incestuosos entre palavras.
 5 – Amor por seres desimportantes tanto como pelas Coisas desimportantes.
 6 – Mania de dar formato de canto às asperezas de uma pedra.
 7 – Mania de comparecer aos próprios desencontros.
 Essas disfunções líricas acabam por dar mais importância aos passarinhos do que aos senadores. (2010, p.399-400)

Segundo o poeta, esses sintomas ajudariam, também, a elevar o pequeno à sua grandeza: “Essas disfunções líricas acabam por dar mais importância aos passarinhos do que aos senadores”. As palavras “passarinhos” e “senadores” pertencem a mundos distantes. No entanto, o poeta quebra a expectativa do leitor quando os aproxima, a partir de uma nova lógica poética. O poeta provoca inversão de valores ao dar mais importância ao passarinho em vez de valorizar os senadores. Ao mesmo tempo, o poeta ao empregar a palavra “senadores” nos remete à realidade política e, pensando principalmente no contexto brasileiro, pode-se deduzir daí uma crítica implícita ao cenário político, ou melhor, parece fazer uma crítica à sociedade, pelo fato de valorizarmos mais o poder, o *status*, o dinheiro do que outros valores já esquecidos no mundo atual.

Pensando no título do poema, destacamos a palavra “disfunção”. Verifica-se a presença do prefixo “dis” que, acrescentado à palavra “função”, muda o sentido desta para a ideia de que algo não está funcionando normalmente; seria como numa espécie de “anormalidade”. Assim, a palavra “disfunção” associada ao sentido da “lírica”, que nesse contexto significa “poesia”, imprime-lhe um novo sentido não esperado: o sentido de que a poesia precisaria atingir um nível de “anormalidade” desencadeada na palavra poética. Barros busca na palavra a sua deformação, procura unir mundos praticamente inconciliáveis; com isso, desafia o modo tradicional de se pensar. A partir da palavra, questiona o mundo da lógica cotidiana, construindo um mundo surreal e devaneante. Assim, seguindo esse pensamento, o poeta pretende elevar a dimensão dos pequenos, do reles, do lixo, ao nível das grandezas, grandeza aqui entendida não somente em importância, mas em tamanho.

Continuando a análise dos sintomas da “disfunção lírica”, o primeiro sintoma – “Aceitação da inércia para dar movimento às palavras” – nos remete a união dos contrários, já citada anteriormente. Seria a anormalidade dada à linguagem, em que o poeta uniria dois conceitos aparentemente contraditórios: inércia x movimento. Segundo a lei da física um corpo em repouso tende a permanecer em repouso e um corpo em movimento tende a

permanecer em movimento, assim se um corpo se encontra num carro em movimento e se ele parar bruscamente a tendência será o corpo continuar em movimento. Nesse sentido, Manoel de Barros corrobora com o princípio da inércia de Newton quando diz que a aceitação da inércia é que daria movimento às palavras.

Nesse caminho, Barros sustenta a encantação de um verso: “O que sustenta a encantação de um verso (além do ritmo) é o ilogismo.” (2010, p.346). Fiorotti (2006), ao estudar o conceito de ilogismo defendido por Barros, associa-o ao conceito do *thaumaston* defendido por Aristóteles. Assim ele analisa o sentido da palavra:

O teórico [Aristóteles] associa o termo *alogos* à palavra *thaumaston*. *Alogos* é ‘o privado de razão, sem razão, contrário à razão, absurdo, inteligível, inesperado’. É o não *logos*. Como acentuou Sandra Rocha, em Aristóteles, a palavra *logos* já traz o sentido de razão, pois através da palavra o homem grego já havia criado a filosofia e, com ela, a busca de explicações para as coisas do mundo. É neste contexto que deve ser entendida a palavra *alogos*, na tradução de Eudoro de Sousa, ‘irracional’. (p.40)

Dessa forma, Fiorotti observa que a estrutura da palavra “ilogismo” trazida por Barros é semelhante à palavra *alogos*, sendo que o “a” nega o sentido de *logos*, assim também o “i”, de “ilogismo”, acrescentaria à palavra a ideia de não racionalidade. Para o pesquisador, Barros, ao falar que o ilogismo é que traz encantação ao verso, estaria teorizando sobre o fazer poético em que o ilógico é que causaria o encantamento surgido diante do espanto provocado pela junção dos contrários, o que faria surgir, também, imagens oníricas e surreais. Nesse sentido, Barros distanciaria sua linguagem da lógica da racionalidade, para assim criar um mundo surreal em sua poesia. Dialogando com essa perspectiva poética, Riffaterre (1989) diz:

As imagens surrealistas são geralmente obscuras e desconcertantes, e até mesmo absurdas. Os críticos geralmente se contentam em constatar essa obscuridade ou explicá-la pela inspiração subconsciente ou qualquer outro fator exterior ao poema. [...] O arbitrário dessas imagens só existe com relação aos nossos hábitos lógicos, à nossa atitude utilitária diante da realidade e da linguagem. No plano do discurso, elas são rigorosamente determinadas pela sequência verbal, e portanto justificadas, apropriadas, no quadro do poema. No interior desse microcosmo, impõe-se uma lógica das palavras que nada tem a ver com a comunicação linguística normal: ela cria um código especial, um dialeto no seio da linguagem que suscita, no leitor, o deslocamento da sensação considerado pelos surrealistas o essencial da experiência poética. (*idem*, p. 195)

Em consonância com esse pensamento, Pinheiro (2008) no artigo *Surrealismo em Manoel de Barros* analisa as imagens surreais no *Livro sobre nada* e comenta sobre como o surrealismo permite ao poeta afastar-se dos significados impostos pelo hábito, para com isso adquirir novas significações:

A palavra transformada será a instauradora de uma nova realidade, de um novo mundo, aberto ao maravilhoso e ao sonho. Através de uma nova lógica (ou novas lógicas), o ser humano tem a chance de alcançar os tesouros materiais e espirituais que estão alheios à realidade concreta. Pela poesia, o homem terá um novo olhar ante os seres, as coisas e o mundo ao seu redor. (p.26)

Assim, quando o poeta aproxima mundos distantes e contraditórios, procurando neles as dessemelhanças, dialoga com algumas características da estética surrealista, o que consegue produzir imagens surreais a partir dos recursos da linguagem, quando o poeta foge aos padrões da gramática, quando a linguagem ganha liberdade e autonomia.

Desse modo, a poesia de Manoel de Barros materializa o pensamento de Breton exposto no manifesto do Surrealismo de 1924. Nesse manifesto, critica a realidade cotidiana que se baseia apenas em uma lógica estéril: “Vivemos, ainda, sob o reinado da Lógica” (BRETON, 2001, p.23). Essa realidade, segundo ele, pode castrar as possibilidades da imaginação, vigiada pela lógica arbitrária do utilitarismo. Ao contrário disso, Breton, nesse mesmo manifesto, defende uma espécie de liberdade do espírito, em que a imaginação sairia do seu encarceramento, daquela lógica preestabelecida do racionalismo absoluto:

Mas, hoje em dia, os métodos da Lógica só servem para resolver problemas de interesse secundário. O racionalismo absoluto, ainda em moda, não nos permite considerar senão fatos estreitamente relacionados com a nossa experiência. Por outro lado, os fins lógicos nos escapam. A própria experiência, escusa acrescentar, passou a ter seus limites estabelecidos. Ela se move para lá e para cá dentro de uma jaula, de onde é cada vez mais difícil fazê-la sair. (*idem*)

Com isso, surgiria uma nova lógica ou muitas outras lógicas de um mundo chamado por Breton de surreal, onde as novas “leis” desse novo mundo fugiriam da utilidade imediata guardada pelo senso comum. Diante dessa nova realidade, o surrealismo influenciou a construção da imagem poética não tendo o real como única referência. Nesse sentido, Breton narra o momento em que veio à sua mente uma frase bizarra, o que lhe causara um espanto, apesar de não a ter guardado, ele reelaborara da seguinte forma: “Há um homem cortado em dois pela janela” (*idem*, p.36). A partir de então, Breton passou a desencadear um processo de criação de linguagem, no qual procurou unir mundos opostos no mais alto grau de arbitrariedade: “Os inúmeros tipos de imagens surrealistas [...] a mais forte é a que apresenta o mais alto grau de arbitrariedade; a que requer mais tempo para ser traduzida em linguagem prática [...]” (*idem*, p.54.).

Diante desse cenário, Bachelard e Breton apresentam ideias que se aproximam quando distanciam seus textos da lógica simplista do cotidiano. Assim, eles defendem uma maior liberdade à palavra poética vinda de uma imaginação que incessantemente cria. Daí, o diálogo estabelecido com o poeta Manoel de Barros quando valoriza os pequenos seres desprezados, o

que possibilita inverter valores, colocando o leitor em posição de reflexão sobre a linguagem e o mundo que o cerca.

1.2 A poesia das inutilidades: Os entulhos poéticos

A palavra poética de Barros questiona alguns conceitos ditados pelo mundo moderno, pós-moderno ou como se queira definir a atualidade. Mundo esse comandado pelas leis do consumo, em que o valor do humano em geral não está mais em seu ser, mas nos bens que possui. Ele vale ou pensa que vale pelo cargo que ocupa, pelo tamanho da conta bancária que tem, pela marca do carro que dirige ou pela roupa da moda que veste. Nesse sentido, a palavra consumismo está no sentido similar ao adotado por Bauman (2008) quando diz que é um atributo da sociedade, resultante na reciclagem de vontades e desejos permanente, o que seria propulso e operativa da sociedade: “[...] o consumismo, em aguda oposição às de vida precedentes, associa a felicidade não tanto à satisfação de necessidades [...], mas a um volume e uma intensidade de desejos sempre crescente, o que por sua vez implica o uso imediato e a rápida substituição dos objetos destinados a satisfazê-la” (BAUMAN, 2008, p.44). Diante dessa realidade, Manoel de Barros (2010) procura questionar esses valores do consumismo, quando ressalta em seu fazer poético a inversão de valores. Conforme diz o poeta:

Poderoso pra mim não é aquele que descobre ouro.
 Para mim poderoso é aquele que descobre as
 insignificâncias (do mundo e as nossas).
 Por essa pequena sentença me elogiaram de imbecil.
 Fiquei emocionado e chorei.
 Sou fraco para elogios. (p.403)

Nesse poema, Barros nega a importância do valor do “ouro” associado à ideia de poder, fugindo, assim, do senso comum do pensamento capitalista. E, para contestar com mais ênfase, ironicamente considera poderoso quem descobre as “insignificâncias”; elas, sim, são privilegiadas em seu mundo poético. Por tal motivo, o eu lírico é rotulado de “imbecil”. No entanto, ele não fica triste; ao contrário, sente-se emocionado e considera a palavra um elogio em vez de ofensa.

Seguindo esse caminho de pensamento, Costa (2010) em seu texto *A lírica e a Sociedade na Produção Literária de Manoel de Barros* observa que o poeta despreza aquilo que a sociedade considera útil e exalta aquilo que é rejeitada por ela. Desse modo, os *tópoi* imagéticos, como “pente”, “caco de vidro”, “pregos”, “grampos”, “latas”, “pedras”, e todo tipo de entulho servem de matéria para poesia barreana, inclusive o lixo também será muito

bom para compor os seus poemas: “O que é bom para o lixo é bom para a poesia” (BARROS, 2010, p.147). Em outro verso diz: Tudo aquilo que a nossa/ civilização rejeita, pisa e mijá em cima/ serve para a poesia” (*idem*, p.146).

Fiorotti (2006), ao pensar sobre o léxico barreano, analisa a utilização recorrente de palavras provindas da natureza, e como exemplo ele cita as palavras “gravetos” e “insetos”. Assim, constatou ausência daquilo que é associado à ideia de modernidade, quando o poeta passa a questionar o valor de mercadoria e das coisas. Para ele, isso causa uma quebra de expectativa esperada no leitor.

Nessa perspectiva, Friedrich (1991) constata que a poesia até o início do século XIX se preocupava apenas em criar uma imagem idealizante da sociedade. A partir daí, a poesia moderna passou a criticar a sociedade apenas preocupada com a realidade econômica. Portanto, o crítico afirma que a poesia moderna se apresenta como rompimento da tradição clássica poética:

Até o início do século XIX, e, em parte, até depois, a poesia achava-se no âmbito de ressonância da sociedade, era esperada com um quadro idealizante de assuntos ou de situações costumeiras, [...]. Em seguida, porém, a poesia veio a colocar-se em oposição a uma sociedade preocupada com a segurança econômica da vida, tornou-se o lamento pela decifração científica do universo e pela generalidade ausência de poesia; derivou daí uma aguda ruptura com a tradição; a originalidade poética justificou-se, recorrendo à anormalidade do poeta; a poesia apresentou-se como a linguagem de um sofrimento que gira em torno de si mesmo [...]. (p.20)

Da mesma forma, Benjamim (2000), ao analisar alguns temas poéticos de Baudelaire, constatou que esse poeta, ao criar uma teoria da arte moderna, destrói a auréola do poeta clássico, renascendo daí uma nova concepção do fazer poético. Logo, as imagens de alguns poetas modernos se construíram a partir da valorização dos bens desprezíveis da sociedade capitalista, criando a imagem do artista herói: “Os poetas encontram na rua o lixo da sociedade e a partir dele fazem sua crítica heroica. Parece que assim se integra no seu ilustre tipo um tipo semelhante, penetrado pelos traços do trapeiro que tanto preocupava Baudelaire” (*idem*, p.15).

Dessa maneira, Baudelaire (1985) vai às ruas catar seus temas poéticos, a rua passa a ser seu refúgio, é lá que o poeta seleciona seus personagens: o coletor de lixo, o trapeiro, o trabalhador operário, pessoas anônimas, distanciando-se do herói clássico. No poema “O vinho dos trapeiros”, Baudelaire (1985) apresenta a imagem do trapeiro recolhida no meio da multidão; a imagem desse ser desprezado passaria a representar o anti-herói moderno:

Muitas vezes, à luz de um lampião sonolento,
Do qual a chama e o vidro estalam sob o vento,

Num antigo arrabalde, informe labirinto,
Onde fervilha o povo anônimo e indistinto,

Vê-se um trapeiro cambaleante, a fronte inquieta,
Rente às paredes a esgueirar-se como um poeta,
E, alheio aos guardas e alcaguetes mais abjetos,
Abrir seu coração em gloriosos projetos,

Juramentos profere e dita leis sublimes,
Derruba os maus, perdoa as vítimas dos crimes,
E sob o azul do céu, como um dossel suspenso,
Embriaga-se na luz de seu talento imenso.

Toda essa gente afeita às aflições caseiras,
Derreada pela idade e farta de canseiras,
Trôpega e curva ao peso atroz do asco infinito,
Vômito escuro de um Paris enorme e aflito,

Retorna, a trescalar do vinho as escorralhas,
Junto aos comparsas fatigados das batalhas,
Os bigodes lembrando insígnias espectrais.
Os estandartes, os pendões e arcos triunfais

Erguem-se ante essa gente, ó solene magia!
E na ensurdecidora e luminosa orgia
Dos gritos, dos clarins, do sol e do tambor,
Trazem eles a glória ao povo ébrio de amor!

Assim é que através da ingênua raça humana
O vinho, esplêndido Pactolo, do ouro emana;
Pela garganta do homem canta ele os seus feitos
E reina por seus dons tal como os reis perfeitos.

E para o ódio afogar e o ócio ir entretendo
Desses malditos que em silêncio vão morrendo,
Em seu remorso Deus o sono havia criado;
O homem o Vinho fez, do sol filho sagrado! (p.379-381)

Baudelaire retira da multidão anônima a imagem do trapeiro. Segundo *Caldas Aulete*, trapeiro vem da palavra “trapo”, o que corresponde ao lixo, ao entulho, é “o que apanha trapo pelas ruas para vender; o que negocia em trapos. Indivíduo que recolhe papéis nas ruas, nas latas e carroça de lixo, para os vender”. Dessa forma, Baudelaire vai ao lixo, ao homem jogado fora e o transforma em estandarte. Esse homem “trapo” é colocado no poema anterior na mesma condição do poeta. Assim como o trapeiro vai ao lixo catar seus entulhos, de maneira análoga, o poeta procura seus heróis no lixo, na lama, ou melhor, dentre os excluídos da sociedade moderna: “Vê-se um trapeiro cambaleante/ a fronte inquieta,/ Rente às paredes a esgueirar-se como um poeta”. A atividade do catador de lixo é consagrada em seu poema; esse tipo social desprezado na sociedade moderna viraria rei na poesia baudelaireana; isso seria possível também no momento de sua embriaguez. O vinho seria o elemento simbólico que permitiria, ainda, a elevação do ser à grandeza. Esse líquido ao ser comparado ao rio

Pactolo, rio que segundo a mitologia grega conteria ouro, o que de certa forma autorizaria o catador a cantar seus feitos e a se tornar rei: “E reina por seus dons tal como os reis perfeitos”. Essa gente cansada e trôpega engrandece-se com sua embriaguez de delírio, afoga seu ódio e entretém-no no seu ócio, transformando-se no filho sagrado do sol.

A imagem do poeta defendido por Baudelaire, apesar de mais urbano, reflete-se na poesia “O catador”, de Barros (2010):

Um homem catava pregos no chão.
Sempre os encontrava deitados de comprido,
ou de lado,
ou de joelhos no chão.
Nunca de ponta.
Assim eles não furam mais – o homem pensava.
Eles não exercem mais a função de pregar.
São patrimônios inúteis da humanidade.
Ganharam o privilégio do abandono.
O homem passava o dia inteiro nessa função de catar
pregos enferrujados.
Acho que essa tarefa lhe dava algum estado.
Estado de pessoas que se enfeitam a trapos.
Catar coisas inúteis garante a soberania do Ser
Garante a soberania de Ser mais do que Ter. (p.410)

No poema anterior, a imagem do catador iguala-se à imagem do poeta concebido por Baudelaire. Assim, quando o eu lírico recolhe do chão objetos e seres “inúteis” que servem de material poético para a sua poesia, ele assimila-se ao catador, e este ao poeta. Nesse caso, há um objeto e um ser na mesma condição de abandono e de rejeição social: o “prego” e o “Catador”. Entretanto, na poesia barroca tais seres são “monumentados”: “São patrimônio inúteis da humanidade”, “ganharam o privilégio do abandono”. Para isso, o “prego” perderia a sua funcionalidade social: “eles não furam mais”; “não exerce mais a função de pregar”. Os objetos metamorfoseiam-se e ganham estatutos de nobreza. Assim também a imagem do “Catador” passa a ser valorizada quando a ação de catar não o diminui; pelo contrário: “a tarefa lhe dava algum estado”. A imagem do “Catador” torna-se valorizada, ganhando “Soberania”: “Garante a soberania de Ser mais do que Ter”. Diante da vida capitalista em que o mais importante é “Ter”, Barros contraria essa visão, demonstrando que o mais importante é “Ser”. Da mesma forma, em outro poema, Manoel de Barros (2010) reforça o recolhimento de “os entulhos” para o seu material poético:

Todas as coisas cujos valores podem ser
disputados no cuspe à distância
servem para poesia
[...]
As coisas que não levam a nada
têm grande importância

Cada coisa ordinária é um elemento de estima
 [...]
 Tudo aquilo que a nossa
 civilização rejeita, pisa e mija em cima,
 serve para poesia
 [...]
 O que é bom para o lixo é bom para a poesia
 [...]
 As coisas jogadas fora
 têm grande importância
 — como um homem jogado fora
 [...]
 As coisas sem importância são bens de poesia
 [...] (p.145-148)

Nesse caminho, Barros também dialoga com o pensamento de Carlos Drummond de Andrade no poema “Eu, Etiqueta”. Neste, Drummond (2002) promove uma crítica social ao consumo exagerado do homem moderno em que o mais importante é “Ter” do que “Ser”:

Em minha calça está grudado um nome
 que não é meu de batismo ou de cartório
 um nome... estranho.
 Meu blusão traz lembrete de bebida
 que jamais pus na boca, nesta vida,
 Em minha camiseta, a marca de cigarro
 que não fumo, até hoje não fumei.
 Minhas meias falam de produto
 que nunca experimentei
 mas são comunicados a meus pés.
 [...]
 meu isso, meu aquilo,
 desde a cabeça ao bico dos sapatos,
 são mensagens,
 letras falantes,
 gritos visuais,
 ordens de uso, abuso, reincidência,
 [...]
 e fazem de mim homem-anúncio itinerante,
 escravo da matéria anunciada.
 Estou, estou na moda.
 É doce estar na moda, ainda que a moda
 seja negar minha identidade,
 [...]
 Agora sou anúncio,
 ora vulgar ora bizarro,
 em língua nacional ou em qualquer língua
 (qualquer principalmente.)
 [...]
 Eu é que mimosamente pago
 para anunciar, para vender
 [...]
 Saio da estamperia, não de casa,
 da vitrina me tiram, recolocam,
 [...]
 Meu nome novo é coisa.
 Eu sou a coisa, coisamente. (p.1252-1254)

Drummond, nesse poema-denúncia, ironicamente critica a forma como a sociedade contemporânea relaciona-se com os objetos consumidos — ou será que são os objetos que consomem esse homem alienado? O homem deixou de ser homem, para ser homem-anúncio, homem-coisa: “Meu nome novo é coisa./ Eu sou a coisa, coisamente.”. Enquanto a “coisa” passaria a ter vida, ela é quem passaria a comandar as relações sociais. Dessa maneira, o processo de coisificação do humano e humanização da “coisa” seria a consequência da lógica capitalista-consumista. Assim a filósofa Marilena Chauí (1981) analisa esse processo:

Em contrapartida, as coisas produzidas e as relações entre elas (produção, distribuição, circulação, consumo) se humanizam e passam a ter relações sociais. Produzir, distribuir, comercializar, acumular, consumir, investir, poupar, trabalhar, todas essas atividades econômicas começam a funcionar e a operar sozinhas, por si mesmas, com uma lógica que emana delas próprias, independentemente dos homens que as realizam. Os homens se tornam os suportes dessas operações, instrumentos delas [...] são ameaçados e perseguido por elas. Tornam-se objetos delas. Basta pensar no trabalhador submetido às “vontades” da máquina regulado por um “cérebro eletrônico” [...]. (p.58-59)

Nesse contexto, Drummond e Barros aproximam-se quando questionam a ditadura lógico-consumista e o processo de alienação social. Conforme Chauí (1994), a alienação vem do latim *alienus*, que quer dizer o “outro”. Assim ela conceitua o processo de alienação:

A alienação é o fenômeno pelo qual os homens criam ou produzem alguma coisa, dão independência a essa criatura como se ela existisse por si mesma e em si mesma, deixam-se governar por ela como se ela tivesse poder em si e por si mesma, não se reconhecem na obra que criaram, fazendo-a um ser-outro, separado dos homens, superior a eles e com poder sobre eles. (p.170)

No caso do poema de Drummond, seria o homem supervalorizando as coisas mais que o humano. O produto seria o mais importante nesse processo mercadológico. O homem deixando de ser ele mesmo e passando a ser outro; seria o homem-descartável em detrimento da supervalorização do objeto consumido. Assim, também, Barros, reconhecendo essa realidade, imprime em sua poética uma crítica ao social quando nivela de forma irônica o homem às suas inutilidades, valorizando tudo aquilo que o capitalista rejeita e despreza. Nesse caminho, Drummond e Barros dialogam com o pensamento de Adorno (2003), quando apresenta o social em suas líricas, quando as emoções individuais universalizam-se a partir do momento em que tocam no social:

[...] um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. (p.66)

Para Adorno (2003), as grandezas das obras de arte manifestam-se quando falam aquilo que a ideologia tenta esconder. Ideologia conceituada por ele como inverdade, falsa consciência, mentira. Assim, a arte poderia possibilitar uma vida menos alienante como a situação vivida pela dominação das mercadorias sobre o homem. As artes deveriam estimular à reflexão da realidade. Desse modo, o crítico acredita que as idiossincrasias do espírito lírico seriam uma forma de reagir ao processo de coisificação do mundo:

A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida. (p.69)

Em conformidade a esse pensamento, a poesia de Barros e Drummond apresenta uma crítica à sociedade, quando questiona a lógica da realidade cotidiana; valoriza de forma irônica o “inútil” ou tudo aquilo que ora a sociedade despreza para torná-lo útil em sua poesia.

Ainda, Leminski (2011) também condena a ditadura da utilidade centrada nos valores do lucrocentrismo. Para ele, essa forma de vida corrompe o ser humano, levando-o a crer que a própria vida deva gerar lucro. O poeta defende uma vida além da utilidade, a fim de se chegar à finalidade maior da vida: as coisas inúteis (ou in-úteis): “O amor. A amizade. O convívio. O júbilo do gol. A festa. A embriaguez. A poesia. A rebeldia. Os estados de graça. A possessão diabólica. A plenitude da carne. O orgasmo. Estas coisas não precisam de justificação e nem de justificativas.” (p.86). No entanto, Leminski, ao contrário de Adorno, defende a poesia como uma inutilidade, voltada apenas para o prazer. Ele condena qualquer forma de visão utilitarista para a arte: “A função da poesia é a função do prazer na vida humana” (*idem*).

Em pensamento similar, Vinicius de Moraes (1984) expõe sua opinião sobre essa temática na crônica “Sobre Poesia”. Para ele, a poesia seria uma das mais humildes e heroica das artes em que a aparente inutilidade refletiria sua maior beleza. Assim diz:

Mas para o burguês comum a poesia não é coisa que se possa trocar usualmente por dinheiro, pendurar na parede como um quadro, colocar num jardim como uma escultura, pôr num toca-discos como uma sinfonia, transportar para a tela como um conto, uma novela ou um romance, nem encenar, como um roteiro cinematográfico, um balé ou uma peça de teatro. Modigliani — que se fosse vivo seria multimilionário como Picasso — podia, na época em que morria de fome, trocar uma tela por um prato de comida: muitos artistas plásticos o fizeram antes e depois dele. Mas eu acho difícil que um poeta possa jamais conseguir o seu filé em troca de um soneto ou uma balada. Por isso me parece que a maior beleza dessa arte modesta e heroica seja a sua aparente inutilidade. Isso dá ao verdadeiro poeta forças para jamais se comprometer com os donos da vida. Seu único patrão é a própria vida: a vida dos homens em sua longa luta contra a natureza e contra si mesmos para se realizarem em amor e tranquilidade. (p.103)

Sanches Neto (1997), ao comentar o trecho anterior, acredita que é justamente a falta de valor, no sentido de ganhar dinheiro, que faz da poesia uma arte mais comprometida e rebelde. Assim, a poesia teria valor apenas para o leitor, para quem ela é destinada. Em caminho similar, Barros (2010) diz:

O poema é antes de tudo um inutilíssimo.

Hora de iniciar algum
convém se vestir roupa de trapo.

Há quem se jogue debaixo de carro
nos primeiros instantes.

Faz bem uma janela aberta
uma veia aberta

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

Ninguém é pai de um poema sem morrer. (p.174)

O poeta considera o poema como uma inutilidade; assim está escrito no primeiro verso da quinta estrofe: “Pra mim é uma coisa que serve de nada o poema”. Para isso, ele dá “orientações” de como escrevê-lo: “convém se vestir roupa de trapo”. Nesse verso, o poeta prepara e convida a “despir” o poema de temas nobres e clássicos, para poder “vestí-lo” de temas simples. O poema assim, “vestiria” a roupa da humildade tal qual a situação de São Francisco de Assis, que literalmente, vestiu roupas de trapos e renegou todo o luxo que sua família poderia lhe dar para viver na simplicidade.

No poema anterior, Barros faz referência ao ato de escrever um poema. Segundo o poeta, nessa escrita a “morte” do autor seria inevitável. O poeta “morre” ao iniciar o ato da escrita. O poema já não pertenceria mais a ele, o poema não tem mais “pai”, ele fica “órfão”, e nessa orfandade ele se liberta, pois quem falaria não seria o autor, mas a própria palavra. Da mesma forma, Barthes (2004a) no célebre texto “A morte do Autor” fala sobre o processo da escritura como um ato neutro, em que o autor perde sua identidade corporal: “o autor entra na sua própria morte, a escritura começa” (p.58). Segundo o crítico, a exigência do autor “pessoa” se deu com a ideologia capitalista, nascendo daí o império da autoria. Barthes (2004a) cita alguns autores que tentaram abalar esse conceito; cita o poeta Mallarmé, que suprimiu o autor em proveito da palavra, faz referência à escritura moderna de Proust. Mas, credita ao Surrealismo à contribuição de dessacralizar a figura do autor, portanto o autor nasceria e posteriormente morreria:

O escriptor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*. (p.61, grifos do autor)

A partir da “morte” do autor, o texto ganha um “espaço de dimensões múltiplas” (*idem*, p.62), em cujo cenário aparece a figura do leitor, o qual seria o destino do texto e seria nele que reuniria os traços que seriam constituídos o escrito.

Diante da ideia da “morte” do autor, o poeta Manoel de Barros cria um Pantanal feito da tessitura de palavras. A palavra é sua grande matéria poética, na qual ele faz grandes excursões pantaneiras no seu reino encantado. A partir da palavra, na condição dos *tópoi* das grandezas do ínfimo, o poeta promove inversões de valores daquilo que é importante para o mundo capitalista, como, por exemplo, os valores, como a noção de “importante” e “desimportante” são questionados e invertidos na poesia. O poeta relativiza essas noções no poema a seguir, pois o que era tão definido e demarcado como “importante” no mundo cotidiano consumista passa a ser questionado no contexto da poesia. Assim, o que não é importante para o homem racionalista, capitalista e consumista pode ser muito importante para a poesia do poeta. No poema “Sobre Importâncias”, Barros (2010) relativiza tais noções quando expressa que a importância dependerá da perspectiva de cada ser:

Uma rã se achava importante
 Porque o rio passava nas suas margens.
 O rio não teria grande importância para a rã
 Porque era o rio que estava ao pé dela.
 Pois Pois.
 Para um artista aquele ramo de luz sobre uma lata
 desterrada no canto de uma rua, talvez para um
 fotógrafo, aquele pingo de sol na lata seja mais
 importante do que o esplendor do sol nos oceanos.
 Pois Pois.
 Em Roma, o que mais me chamou atenção foi um
 prédio que ficava em frente das pombas.
 O prédio era de estilo bizantino do século IX.
 Colosso!
 Mas eu achei as pombas mais importantes do que o
 prédio.
 Agora, hoje, eu vi um sabiá pousado na Cordilheira
 dos Andes.
 Achei o sabiá mais importante do que a Cordilheira
 dos Andes.
 O pessoal falou: seu olhar é distorcido.
 Eu, por certo, não saberei medir a importância das
 coisas: alguém sabe?
 Eu só queria construir nadeiras para botar nas
 minhas palavras. (p.407-408)

Nesse poema, Barros coloca o conceito de importante como relativo, pois tudo dependerá do olhar de cada um e de suas necessidades. Na primeira estrofe, a rã achava-se mais importante que o rio, haja vista que da sua perspectiva o rio estava abaixo de sua posição, ele estava à sua margem. A margem não pertenceria mais ao rio, e sim à rã. O poeta desloca a palavra “margem” e desconstrói a imagem da “margem do rio”, reconstruindo uma nova imagem inesperada e estranha, quando ele aproxima a palavra “margem” à ideia de rã; com isso, traz uma nova imagem com sabor de “anormalidade”.

Em seguida, no verso “pingos de sol”, a palavra “pingo” nesse contexto ganha uma nova significação. Se antes, no senso comum, a palavra estaria ligada à ideia de líquido, agora na poética barreana a ideia se desfaz. Agora no contexto poético, a ideia de líquido se dissolve, pois quando a imagem do “pingo” associada à palavra “sol” ganha uma nova roupagem inusitada e inesperada, o que pode causar ao mesmo tempo uma fascinação e um desconcerto, nos faz repensar novas formas de ver a realidade e de perceber o texto poético.

Continuando ainda o poema “Sobre Importâncias”, Barros quebra a expectativa do leitor e a lógica esperada, pois ao mesmo tempo em que descreve o prédio bizantino como colossal, situa-o e desloca-o para frente das pombas, e não as pombas em frente ao prédio, como era de se esperar quando se tem como referência a realidade cotidiana. O simples fato de o poeta inverter a posição do prédio já provoca no leitor uma renovação da imagem. Nessa inversão, sugere a ideia de que o prédio estaria “atrapalhando” as pombas. Nesse caso, o poeta diminui a importância do prédio colossal em detrimento das imagens dos pássaros: “Mas eu achei as pombas mais importantes do que o/ prédio”.

Tudo isso nos faz pensar nas características que aproximam a poesia de Manoel de Barros às líricas contemporâneas. O conceito de anormalidade é baseado nas discussões que Friedrich (1991) estabelece com a lírica moderna. Para ele, anormalidade não está no sentido “degenerado”, mas, sim, na anormalidade de se buscar conciliar aquilo que era logicamente inconciliável, o que provocaria um efeito de estranheza e deformação. Nesse caminho, Barros, quando não mais atribui a margem ao rio, e sim à rã, estabelece a união de elementos aparentemente inconciliáveis. Nesse caso, surge uma nova realidade da poesia barreana não mais baseada na realidade do âmbito cotidiano, causando um estranhamento e um verso com sentido aparente de anormalidade.

Dessa forma, Friedrich (1991) analisa a poesia moderna:

Quando a poesia moderna se refere a conteúdos — das coisas e dos homens — não as trata descritivamente, nem com o calor de um ver e sentir íntimos. Ela nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os. A poesia não quer mais

ser medida em base ao que comumente se chama realidade, mesmo se — como ponto de partida para a sua liberdade — absorveu-a com alguns resíduos. A realidade desprende-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e subtraiu as distinções — repudiadas como prejudiciais —, que são necessárias a uma orientação normal do universo: as distinções entre o belo e o feio, entre a proximidade e a distância, entre a luz e a sombra, entre a dor e a alegria, entre a terra e o céu. Das três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica — sentir, observar, transformar — é esta última que domina na poesia moderna e, em verdade, tanto no que diz respeito ao mundo como à língua. (p.16-17)

Nesse sentido, Manoel de Barros montou um glossário. A primeira ideia que vem de um glossário é a de explicação ou elucidação de significados de uma palavra, no entanto no glossário montado pelo poeta não há explicação de palavras como se imagina; o que há o poeta denomina de: “Glossário de Transnomações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) ou menos” (BARROS, 2010, p.181). Essa frase, título do glossário, muda o sentido da palavra ou do que se espera de um “glossário”, quando o poeta diz: “que não se explicam algumas delas (nenhumas)” (*idem*). Dessa forma, a imagem de um glossário se distanciaria do seu sentido habitual, o que talvez pudesse provocar uma experiência mais intensa com a palavra. Portanto, a organização da ideia do título é perturbadora, e mais perturbadora e sem explicação é a definição da palavra “Cisco”:

Cisco, s. m.
 Pessoa esbarrada em raiz de parede
 Qualquer indivíduo adequado a lata
 Quem ouve zoadas de brenha. Chamou-se de
 O CISCO DE DEUS a São Francisco de Assis
 Diz-se também de homem numa sarjeta. (p.181)

A mudança de sentido da palavra “cisco” é estranha: “Pessoa esbarrada em raiz de parede”. O sentido mais comumente usado no dia a dia do *topos* “cisco” é no sentido de partícula de poeira que entra nos olhos. Mas, “cisco” no poema passou a designar “pessoa”, “indivíduo adequado a lata”, “homem numa sarjeta”. Como exemplo, cita São Francisco como uma espécie de “cisco”. Nesse sentido, o *topos* dinamizou-se, renovou-se, provocando novas formas de perceber o mundo e as pessoas por meio da palavra.

Nesse caminho, quando o poeta relativiza as coisas (des)importantes, ou quando ele atribui a imagem da “margem do rio” para a “margem da rã”, prolonga o tempo de percepção, o que nos permitiria a reelaborar o pensamento, o que poderia intensificar a relação do homem com a linguagem, tornando-a dramática. Dessa forma, o poeta permite a renovação da relação do homem com a linguagem, assim também renovando as relações habituais e cotidianas com o mundo a partir da renovação da linguagem poética:

Há quem receite a palavra ao ponto de osso, de oco;

ao ponto de ninguém e de nuvem.
 Sou mais a palavra com febre, decaída, fodida, na
 sarjeta.
 Sou mais a palavra ao ponto de entulho.
 Amo arrastar algumas no caco de vidro, envergá-las
 pro chão, corrompê-las
 até que padeçam de mim e me sujem de branco.
 Sonho exercer com elas o ofício de criado:
 usá-las como quem usa brincos. (BARROS, 2010, p.172)

O poeta Manoel de Barros, quando se refere à “palavra ao ponto de osso”, remete-nos às palavras não tão habituais e cotidianas, como também nos remete ao sentido não esperado, ao sentido do nada: “ao ponto de ninguém e de nuvem”. O poeta prefere outras formas, as mais sujas e as mais corrompidas: “a palavra com febre, decaída, fodida na/ sarjeta”. Dessa maneira, o poeta provoca caminhos não tão habituais à palavra, para isso Barros acolhe em sua poesia: “a palavra ao ponto de entulho”. Em outro, diz: “Sou mais a palavra [...] até que padeçam de mim e me sujem de branco”.

Nesse caminho, a imagem vinda da expressão “sujem de branco” provoca a pensar numa nova relação da cor branca. A imagem provocada pela ideia do verso é contrária ao que estamos acostumados a imaginar, pois se no senso comum estaria ligada a ideia de pureza, imaculada, sem mancha, na ideia do verso poético de Manoel de Barros a imagem do branco apresenta-se impura, suja e corrompida. Desse modo, as palavras organizadas pelo poeta provocam novas dinâmicas. Ao sair da palavra “rotina”, as palavras saem da “fôrma”, elas se desformam e/ou deformam procurando sair da rotina e dos significados acostumados. E, com isso, alçam “voos sem asas” encontrando “novos-lugares”.

Na obra *Livro sobre o nada*, o poeta Manoel de Barros (2010) diz:

Arte não tem pensa:
 O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
 É preciso transver o mundo.
 Isto seja:
 Deus deu a forma. Os artistas desformam.
 É preciso desformar o mundo:
 Tirar da natureza as naturalidades.
 Fazer cavalo verde, por exemplo.
 Fazer noiva camponesa voar — como em Chagall. (p.350)

O poeta acredita na arte como processo de deformação do mundo, sendo que para isso seria necessário: “tirar da natureza as naturalidades”, com isso cria o *topos* da imaginação, do onirismo com a ajuda de uma linguagem ilógica, agramatical e inaugural. Nesse caminho, Barros nesse poema alude à pintura *À la Russie, aux ânes et aux autres* (FIG.1, ver anexo), de Marc Chagall, exemplo de uma obra de arte que apresenta ideias consonantes com a que o

poeta defende em sua poética. As imagens fabulosas de uma mulher voando sem cabeça e de uma vaca vermelha sobre o teto são construídas a partir de uma lógica da imaginação. Assim Argan (2004) comenta sobre esta obra:

Decompondo figuras, casas, céus, segundo planos geométricos, cria uma espécie de perspectiva arbitrária, um espaço impossível, onde se torna normal o absurdo da vaca no telhado, da mulher que anda pelo ar; a geometria não é lógica [...]. Subvertida a sucessão ordenada, racional, dos planos, não surpreende que tudo caminhe ao contrário, como nos sonhos. (p.473)

E, nesse caso, o artista provoca o olhar com imagens fabulosas, oníricas. Dessa maneira, também o poeta Manoel de Barros constrói suas imagens poéticas vindas de uma imaginação criadora que subverte o olhar e a forma de pensar, tornando, portanto, lugar-comum em sua poesia. Cruz (2009), em sua dissertação de mestrado *Iluminuras: Imaginação criadora em Manoel de Barros*, analisa o diálogo estabelecido com a poesia de Manoel de Barros com a pintura de Chagall. Ela considera que as imagens ilógicas adaptam-se ao mundo onírico e fabuloso e, conseqüentemente, corrobora com a ideia de que Barros, ao se referir à moça camponesa, contempla a obra *À la Russie, aux ânes et aux autres*: “Caracterizando o fabuloso, o sonho e a espacialidade mística, Chagall adota o voo como seu motivo principal. O ilógico de suas construções plásticas encontra ressonância no tom onírico que Manoel de Barros emprega em seus versos” (p.60).

1.3 Lata: do ínfimo ao esplendor

Diante desse contexto poético, algumas imagens ínfimas são recorrentes na poética de Manoel de Barros, tornando-se lugares-comuns ou *tópoi* imagéticos, assim nomeados nesta pesquisa. Na obra *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo*, verificaram-se seis ocorrências do *topos* “lata”. Nessas imagens, o *topos* “lata” sai da condição de lixo, imagem desprezível para alçar outros voos, sai de sua condição de insignificância transformado na poesia barreana numa imagem de contemplação e grandeza, como também outras novas possibilidades de significado desse *topos*.

Dentre algumas imagens relacionadas ao *topos* “lata”, percebe-se a transformação de algo sem importância para uma imagem que leva à contemplação e ao esplendor. A imagem perde o seu significado habitual para ganhar novas comparações inesperadas e “absurdas”. Assim como, por exemplo, retomando o poema “Sobre Importâncias”, analisado no tópico anterior, a imagem “pingo do sol na lata” volta a relativizar a importância, quando se opõe

com a imagem “o esplendor do sol nos oceanos”. No senso comum se exaltaria essa última imagem. No entanto, no poema de Manoel de Barros, a imagem ínfima “do pingo de sol na lata” destaca-se e renova-se quando se propõe fugir do senso comum. A imagem do sol grandioso sobre o mar ou o oceano perderia a sua “força” imagética diante da ideia inesperada de se pensar no “pingo de sol” sobre uma “lata”. O *topos* “lata”, lugar-comum dentre os seres descartáveis exaltados no poema de Manoel de Barros, receberia “os pingos do sol” e com os seus radiantes brilhos tornariam o que era desprezível, ínfimo ou sem importância em um espetáculo grandioso. A imagem ganha uma nova roupagem e renova-se quando há aproximação de dois elementos como o “sol” e a “lata”.

No poema “O vidente”, o *topos* “lata” mostra-se, também, nos seguintes versos:

Logo o menino contou que viu o dia parado em cima
de uma lata
Igual que um pássaro pousado sobre uma pedra.
Ele disse: Dava a impressão que a lata amparava o dia.
A turma caçou. (BARROS, 2010, p.404-405)

Nesse poema, o poeta aproxima o “dia” e a “lata”, imagens aparentemente inconciliáveis: “o dia parado em cima/ de uma lata”. A imagem do “dia” elevaria da condição de resto da “lata” para o nível de grandeza. E, para essa imagem ter uma lógica mais forte de sua importância, o poeta elabora outra imagem como forma de comparação: “Igual que um pássaro pousado sobre uma pedra”. O poeta ao associar os dois versos coloca a imagem do primeiro verso em contraste com a do segundo, nesse caso enfatiza a aparente anormalidade do primeiro verso. Nesse contexto, Barros compara a imagem do “dia” à imagem do “pássaro” e a imagem da “lata” associada à da “pedra”. Mediante tal comparação, pode-se dizer que há uma renovação das imagens e uma forma inusitada de se comparar. Em outro verso, o eu lírico continua: “Dava a impressão que a lata amparava o dia”. Essas imagens nos deslocam para um mundo imaginário, versos que vêm da voz de um menino. O eu lírico, sendo uma criança, permite também a criação de outro mundo, de outra realidade, construída a partir da lógica da imaginação.

O livro *Gramática Expositiva do chão* está dividido em cinco partes. No poema I, “Protocolo Vegetal”, sugere a prisão de um homem pelo fato de terem sido encontrados com ele objetos desimportantes: vinte e nove folhas de títulos variados, uma tela de colagem, a descrição do possível “criminoso”, o esclarecimento de uma testemunha e um antissalmos por um desherói. Dentre os itens encontrados com o homem, preso por praticar “limo”, encontra-se o *topos* “lata” presente na tela descrita pelo amigo do preso: “o artista recolhe nesse quadro seus companheiros pobres do chão: a lata, a corda, a borra, vestígios de árvores, etc.” (p.122).

Aqui novamente o *topos* do “trapeiro” apresenta-se comparado à imagem do artista; ambos recolhem material do chão para compor seu trabalho. A tela descrita é uma espécie de colagem feita a partir dos seguintes materiais:

[...]
 realiza uma colagem de estopa arame tampinha de
 cerveja pedaços de jornal pedras e acrescenta inscrições
 produzidas em muros – números truncados caretas
 pênis coxas (2) e 1 aranha febril
 tudo muito manchado de pobreza e miséria que se
 não engana é da cor encardida entre amarelo
 e gosma. (BARROS, 2010, p.122-123)

Nesse poema é descrita uma técnica de colagem de vários materiais aparentemente sem utilidade e valor. Nota-se que a seleção do material é aleatória e sem qualquer relação entre um e outro objeto; talvez a única relação entre eles se dê pelo fato de serem objetos sem valores econômicos: “manchado de pobreza e miséria”. Em diálogo com esse poema, Picasso e Braque desenvolveram em torno de 1911 a técnica de colagem para a pintura, composição feita a partir de materiais diversos colocados superpostos ou lado ao lado. Além da colagem, também praticaram a técnica de *Assemblages*, que consiste basicamente em colar materiais totalmente díspares, no entanto cada peça não perde sua originalidade formando um conjunto coeso. Segundo Sylvester (2006), Picasso desejava o reconhecimento da fonte dos fragmentos da realidade que absorvia e transformava. Conforme o crítico, o pintor cubista usava ambas as técnicas para transformar refugos em imagens humanas e animais: “Não é só uma questão de converter algo insignificante e desprezado em arte; é também uma questão de trazer matéria morta para a vida” (p.468). Dessa forma, a poesia de Barros dialoga com a técnica da colagem e *Assemblage* utilizada por Picasso quando promove a junção de imagens inesperadas e aleatórias, cultuando a imagem da pobreza e rejeitando temas nobres. Assim, faz do material do cotidiano tema de arte.

Na sequência do *topos* “lata”, refugio da sociedade moderna. Apresentamos poema II, “O homem de lata”, do livro *Gramática Expositiva do chão*. Esse poema está organizado em vinte e oito estrofes com vinte e nove ocorrência do *topos* “lata”. No poema a seguir, a imagem da “lata” compõe a matéria do homem — ele seria feito de “lata”. Nesse processo, ocorreria um efeito aparente de desumanização do homem e uma tentativa de humanização da lata. Pois o homem não perderia a condição de ser vivo e a lata não perderia sua condição de lata, apenas se transfigurariam na condição de outros seres:

O homem de lata
 arboriza por dois buracos

no rosto

[...]

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

[...]

O homem de lata
se devora de pedra
e de árvore

[...]

o homem de lata
se alga
no Parque.

[...] (BARROS, 2010, p.127-130)

Continuando a análise, percebe-se que o *topos* “lata” está presente em outros poemas. Na 2ª parte do livro em análise, *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo*, obra já citada anteriormente, existe um poema intitulado “O livro de Bernardo”. Neste, o eu lírico autodefine-se uma pessoa solitária: “Dentro de mim/ eu me eremito” (BARROS, 2010, p.413). Um homem simples, em contato com a natureza, um andarilho sem caminho certo ou muitos caminhos ou nenhum, tal qual a imagem do poeta construído por Barros: “Todos os caminhos – nenhum caminho / Muitos caminhos – nenhum caminho / Nenhum caminho – a maldição dos poetas” (*idem*, p.263). O poeta, assim como o andarilho caminha sem rumo, cata os objetos (des)prezados e com eles se iguala: “Ao lado de uma lata/ de uma pedra/ estou conforme” (p.414). Segundo *Caldas Aulete*, “conforme” é “que tem a mesma forma, ou forma semelhante”. Em consideração à informação anterior, o significado da palavra “conforme” coloca o eu lírico na mesma condição à da “lata” e da “pedra”.

No entanto, esse nivelamento de Bernardo com os objetos desprezados não o diminui; pelo contrário, ambos são enaltecidos naquilo que possam ter de grandeza: “Pelo corpo/ das latas podres/ relvam rosas” (BARROS, 2010, p.420). Aqui a imagem da “lata” associada ao lixo e ao “podre” se enaltece, e da condição de lixo ou objeto desprezível passa à condição de “fertilizador”, protegendo as rosas e espalhando-se ao redor delas, ou seja, as “latas” cobrem as “rosas”. A palavra “relvam” vem do verbo “relvar”, segundo o dicionário *Caldas Aulete* significa “camada de ervas rasteiras, lugar revestido por essas ervas”. A imagem da “rosa”, estereótipo de beleza e do amor, estranhamente necessitaria das “latas podres” e delas se “fertilizam”. A associação dessas duas imagens, aparentemente paradoxais e inconciliáveis,

acaba por elevar o podre, o sujo, o lixo, à mesma condição do amor, da beleza e delicadeza simbolizada pela imagem da rosa.

O contraste criado na imagem analisada anteriormente nos remete ao estudo de Fiorotti (2006), quando analisa a questão do jogo antitético, construída por duas noções semanticamente distintas. O pesquisador considera as imagens antitéticas como arranjos organizadores da linguagem poética de Manoel de Barros (2010), e assim diz: “A linguagem poética de Manoel de Barros se funda principalmente pela antítese” (p.226). Ele considera, também, a metáfora sinestésica como uma forte característica recorrente nos poemas de Barros. Apesar de alguns estudiosos analisarem tais recorrências como algo pejorativo, no entanto, para Fiorotti (2006), essas recorrências deveriam ser percebidas pelas nuances e reorganizações em novos contextos.

No livro *Poemas Rupestres*, há apenas uma referência ao *topos* “lata”. O livro é dividido em três partes. Na primeira, com o título “Canção do ver”, que já anuncia um jogo sinestésico, os sentidos da visão e da audição amalgamam-se formando um paradoxo de sensações que se harmonizam. Essa primeira parte é constituída de nove poemas, em que o poeta fala de um tempo “imemorial” guiado pelo olhar de um menino que tinha o “olhar de um pássaro” (BARROS, 2010, p.425), que podia ver “a cor das vogais” (*idem*, p.428). Assim, o eu lírico causava “distúrbios no idioma” (*idem*). Os poemas dessa primeira parte do livro remontam uma época em que as coisas eram “inominada. A palavra “inominada”, um dos tantos neologismos criados por Manoel de Barros, apresenta o prefixo negativo “i”, o que modifica a ideia relativa aos nomes. Logo, a época da qual o eu lírico se refere seria uma época em que as coisas não teriam nomes, uma época inaugural da linguagem: “Como se fosse infância da língua” (BARROS, 2010, p.425). Lá tudo era lento, quase parando: “de hoje ainda era ontem” (*idem*, p.426), pois as coisas, em vez de acontecerem, elas “desaconteciam”. A própria palavra “rupestre” nos remete aos inscritos nas cavernas da pré-história, aos inscritos feitos nas rochas pelos primeiros povos da humanidade.

Na segunda parte, com o título “Desenhos de uma voz”, da mesma forma, há um jogo antitético dos sentidos “ver e “ouvir”. Essa segunda parte é composta por doze poemas com temas variados, dentre os quais o intitulado “A teologia do Traste”. Nesse poema, Barros (2010) volta ao *topos* “lata”:

As coisas jogadas fora por motivo de traste
são alvo da minha estima.
Prediletamente latas.
Latas são pessoas léxicas pobres porém concretas.
Se você jogar na terra uma lata por motivo de

traste: mendigos, cozinheiras ou poetas podem pegar.
 Por isso eu acho as latas mais suficientes, por
 exemplo, do que as ideias.
 Porque as ideias, sendo objetos concebidos pelo
 espírito, elas são abstratas.
 E, se você jogar um objeto abstrato na terra por
 motivo de traste, ninguém quer pegar.
 Por isso eu acho as latas mais suficientes.
 A gente pega uma lata, enche de areia e sai
 puxando pelas ruas moda um caminhão de areia.
 [...] (p.438)

Nesse poema, a palavra “lata” reforça as estimas do poeta com relação às coisas (des)importantes. Aqui novamente Barros exalta o lixo, o descartável; em detrimento, ironiza a inutilidade do pensar. Novamente o poeta provoca uma inversão de valores, pois o “pensar” ainda é supervalorizado. Nesse caso, o *topos* “lata” é valorizado pela sua concretude e suficiência, mas do que ideias abstratas. Por outro lado, Costa (2010) ao analisar a imagem “lata” não a considera como objeto, mas a palavra concreta. Para ela, o poeta consegue essas inversões de valores só por meio do inusitado que ele carrega na sua escrita:

Manoel de Barros [...] traz o inusitado para sua escrita e, com isso, provoca, a todos nós, leitores, acostumados com o que o senso comum estabelece como elementos poéticos e, assim, vemos nossa lógica desafiada, nossas bases estremecidas. (*idem*, p.3)

Nesse caminho, ao analisar o *topos* “lata”, encontramos no livro *O guardador de águas* o personagem Bernardo da Mata, andarilho. Nesse livro há seis ocorrências da imagem “lata”:

[...]
 Correm águas agradecidas sobre latas...
 O som do novilúnio sobre as latas será plano. (BARROS, 2010, p.239)

[...]. O chão dá encosto para as suas latas, seus trevos, seus apetrechos[...] (p.249)

[...]
 Formigas carregam suas latas
 Devaneiam palavras. (p.252)

Com cem anos de escória uma lata aprende a rezar. (*idem*, p.257)

[...]
 Falam que passou de lata. (p.261)

[...]
 Ai frases de pensar!
 Pensar é uma pedreira. Estou sendo.
 Me acho em petição de lata (frase encontrada no lixo). (p.263)

No primeiro verso ocorre a personificação dada à “água” pela palavra “agradecida” diante da passagem pelas “latas”. A imagem da “água” é humanizada, quando a ela é atribuída à ação de agradecer. O poeta apresenta o lugar onde Bernardo vive, entre “limos”, “coaxos”, “água”, “latas” e “o aparelho de ser inútil”. No verso seguinte, há ocorrência de outra personificação por meio da natureza associando a imagem da “lua” com a imagem da “lata”. Conforme o dicionário *Caldas Aulete*, a palavra “novilúnio” vem do latim “*novus* (novo) + *luna* (lua)” e quer dizer “lua nova” ou “o tempo da lua nova”, a essa imagem é atribuída à capacidade de emitir sons. A personificação é uma figura de linguagem frequente na poesia barroca. Fiorotti (2006) traz o conceito de máscara, via prosopopeia, para pensar a humanização e a desnaturalização da natureza. Segundo ele, a especificidade desse tropo consistiria em deslocar ações humanas a seres não humanos (p.81).

Na segunda citação, a imagem do “chão” dá “encosto” à “lata”. Às várias acepções da palavra “encosto”, destaca-se o sentido figurado dado por *Caldas Aulete*: “Aquele ou aquilo que serve de amparo, de proteção”. Nesse sentido, o “chão” protege e ampara os objetos desprezados. Já na citação seguinte, há a imagem da “formiga” relacionada à imagem da “lata”: “formigas carregam suas latas”. Essa imagem nos leva para um mundo fabuloso em que as formigas são personificadas com características humanas. Em seguida, diz: “devaneiam palavras”. A expressão “devaneio” estaria ligada ao processo de imaginação: “O devaneio poético, ao contrário do devaneio de sonolência, não adormece jamais. Sempre lhe é preciso, a partir da mais simples imagem, irradiar ondas de imaginação” (BACHELARD, 2005, p.52).

Na terceira citação, a imagem da “lata” é também personificada, ela aprenderia a rezar, e pelo fato de “rezar” a imagem da “lata” se divinizaria, o que possibilita o *topos* “lata” elevar-se da condição de desprezível, “de escória”, para a condição de algo divino. Em seguida, a imagem da “lata” ganha um sentido de estado, uma fase ou um momento vivido pelo eu-lírico: “Falam que passou de lata”. E, na última citação, o eu lírico solicita que o coloque na condição de “lata” ou de “lixo” do que na condição daquele que tenha a função social de “pensar”. Para ele, a função de pensar é desprezada, e como consequência o eu lírico considera-se em estado de “petição de lata”. Essa expressão, nesse contexto, lembra outra não tão falada atualmente “petição de miséria”, muito usada antigamente para se referir aos momentos difíceis passado durante a vida. Nesse sentido, a expressão “petição” no contexto do poema refere-se à situação do eu lírico em estado de “lata”, de “lixo”. Situação considerada por ele paradoxalmente melhor do que viver sob as exigências do pensar.

Nesse caminho, a partir da consciência sonhadora do poeta, as imagens da “lata” ganhariam novas roupagens ao longo da construção poética nos livros aqui analisados: de seres de escória, resto e lixo, transfiguram-se em imagens de grandeza, ora servem para fertilizar, ora se divinizam com as personificações atribuídas a eles. Segundo Bachelard, a imaginação criadora, devaneante e onírica vem de uma consciência sonhadora, assim o poeta conseguiria atingir o mundo da fantasia inventado pela linguagem, construindo, portanto, o reino das imagens.

Os *tópoi* ínfimos são recriados e renovados na poética barreana. Para isso, Barros valoriza algo desprezado na sociedade capitalista a partir de inusitadas comparações. Isso provoca a quebra de expectativa e de estranhamento do leitor, o que poderia desencadear o efeito de curto-circuito. Essa renovação das imagens pode ser possível porque o poeta coloca a palavra em estado de deformação, ele brinca com a palavra e a transforma em estado de encantamento, como numa espécie de anormalidade ou uma espécie de disfunção lírica da palavra.

A partir de uma concepção de imaginação criadora, Manoel de Barros coloca a palavra em estado de liberdade até atingir o absurdo. Ao atingir o nível de absurdo da língua, o poeta poderia estabelecer comparações inesperadas e aproximar seres dessemelhantes. Nesse sentido, quando o poeta percorre com sua lupa as imagens de seres e objetos inúteis, diante do espaço poético inventado, poderia provocar o que Bachelard chama de imensidão, assim atuariam valores profundos. Nessa mesma perspectiva, os conceitos de ressonância e repercussão estariam interligados e expressariam as possíveis reações do leitor diante da poesia de Barros.

Nesse sentido, os entulhos poéticos de Manoel de Barros representam de certa forma uma crítica irônica contra o consumismo exagerado da sociedade capitalista apenas preocupada mais no “Ter” do que “Ser”. Assim, a imagem do trapeiro torna-se emblemática, quando recolhe o lixo despejado pela sociedade. Dessa forma, passa a ser comparado como uma espécie de poeta que também sai às ruas recolhendo temas para a sua poesia. E, assim, a poesia volta-se para temas antes marginalizados. Como no caso do *topos* “lata”, imagem de insignificância transformada em imagem de contemplação e grandeza, de lixo à condição de fertilizador. A imagem personifica-se e diviniza-se. A partir também desse *topos*, o poeta provoca novas formas de pensar e ver o mundo.

CAPÍTULO 2

Os *tópoi* dos delírios dos tidos por loucos

2.1 A (dis)função lírica dos bocós

*Desencostado da terra
Sabastião
Meu amigo
Um pouco louco.
(Manoel de Barros)*

O poeta Manoel de Barros, além de privilegiar os seres e objetos estudados no primeiro capítulo, também constrói a sua poética a partir do *topos* “loucura”, materializada na figura do “tonto”, “bobo”, “bocó”, “besta”, “leso”. Essas são algumas designações dadas pelo poeta a alguns dos seus personagens que são apresentados também com certa (dis)função lírica da loucura: o João , tido por concha, e Bernardo, o idiota de estrada. Buscamos neles suas demências poéticas e peregrinas.

Neste trabalho, a loucura não significa doença mental, apesar de se fazer certa relação. Logo, o sentido da loucura é considerado como um desvio em relação à norma guiada por uma razão de uma sociedade considerada como moderna. Nesse sentido, aqueles tidos por louco apresentam comportamentos diferentes ou considerados “anormais” diante da lógica da prática capitalista e utilitária na atualidade. Esses seres rompem com padrões do viver atual, vivem sem a ganância do “ter” e procuram trilhar outro caminho. Apesar de serem considerados errantes, na visão de Barros, constroem caminhos de um viver poético, quando conversam com passarinhos, brincam com peixes e pensam e falam como as crianças e os loucos.

Para Barros, esses seres carregam, em suas vidas e na sua linguagem, material para a sua poesia; assim diz: “Os loucos de água e estandarte/ servem demais” (2010, p.146). Nesse verso, o verbo “servir”, relacionado aos loucos, coloca-os em condição de importância ou de utilidade para o poema. O louco seria útil para a poesia, se não o é para a sociedade, mas para a poesia tem muito valor. O poeta usa o termo “loucos de água” para se referir aos loucos e, no mesmo verso, adiciona a palavra “estandarte”. Essa palavra pode significar símbolo de destaque. Por esse sentido, o louco se tornaria um emblema, algo consagrado no contexto da obra barreana. Ainda a expressão “louco de água” lembra-nos outras, como: “louco de pedra” e “louco varrido”, expressões usadas comumente para rotular pessoas que apresentam comportamentos diferentes daquilo esperado como normalidade. A palavra “normalidade” é problemática e será posteriormente analisada.

Nesse caminho, destacamos a expressão “louco de água” pela relação que há entre “loucura” e a palavra “água”. Também a palavra “água”, nesse contexto, lembra-nos algo

misterioso, denso, desconhecido como talvez o nosso inconsciente. Mas, a relação da palavra loucura com água não para por aí; ela é uma relação de longa data, é uma relação histórica. Nesse caso, a palavra “água” relacionada à “loucura” reporta-nos também ao período da Renascença, com a imagem da “Nau dos Loucos”, recordada por Michel Foucault em um dos seus clássicos livros: *A história da loucura na Idade Clássica*, escrito em 1961. Nessa obra, Foucault vai além de um estudo simplesmente histórico da loucura, ele procura demonstrar as relações de poder das instituições sobre os considerados “anormais”. Assim, ele constata que os internamentos são apenas sistemas de exclusão e de poder, e não de uma possível cura em relação ao louco. Esse estudo trouxe uma grande contribuição para a renovação do olhar sobre o louco com sua “loucura”. Em sentido análogo, Manoel de Barros traz o *topos* “loucura” para a sua obra a partir de alguns personagens, e com isso contribui também com um olhar poético sobre esses seres tão marginalizados ao longo da história.

Foucault (2010), ao recordar a “Nau dos Loucos”, espécie de composição literária muito comum na época, povoados de tipos sociais e heróis imaginários, demonstra a relação histórica da água com a loucura, como também constata como o louco ou aquele estigmatizado como louco era mantido distante dos olhos da sociedade. *A Narrenschiff*, a única que teve existência real, levava sua carga insana de uma cidade a outra. Acredita-se que essas naus simbolizam uma viagem simbólica dos insanos em busca da razão. E, nesse caso, temos a presença da água como um valor simbólico na relação com a loucura. Portanto, segundo Foucault (2010), a água não só levaria embora o louco como também o purificaria: “[...] a água acrescenta a massa obscura de seus próprios valores: ela leva embora, mas faz mais que isso, ela purifica” (p.12).

Diante desse cenário, a imagem do louco embarcado nas naus da renascença, vivendo como um ser errante, andarilho do mundo, sem lar e sem proteção, dialoga com os andarilhos errantes, alguns tidos por idiotas, bocós e bobos na poesia barroca. Apesar de não viverem embarcados, vivem andando em caminhos errantes ao esmo: “Eles enverdam jia nas auroras./ São viventes de ermo.” (BARROS, 2010, p.242). Assim, eles são vistos como diferentes e “anormais”, pois, se obedecem a alguma regra ou conduta, não são as regras que regem o mundo consumista capitalista e, portanto, transformam-se como uma espécie de refugos da sociedade.

Durante muito tempo, a sociedade tentou, e ainda tenta, esconder e excluir a imagem da loucura e, conseqüentemente, do tido por louco do convívio social. Nessa intenção, as embarcações serviam, assim como posteriormente, as casas de internamentos, como forma de isolamento e exclusão desses seres. Conforme Foucault (2010), o classicismo experimentou

um pudor diante dos loucos, considerados inumanos eram isolados da sociedade por meio dos internamentos, como forma de mantê-los distantes e ocultos na sociedade; eles eram motivos de vergonha e de desonra para a família:

O internamento, pelo contrário, trai uma forma de consciência para a qual o inumano só pode provocar a vergonha. Há aspectos do mal que têm um poder de contágio, uma força de escândalo tais que toda publicidade os multiplicaria ao infinito. Apenas o esquecimento pode suprimi-los. (p.145)

Apesar de a sociedade, durante muito tempo, ter mantido, e ainda mantém, esses seres de alguma forma excluídos de um convívio social, para a poesia de Barros eles despertam um fascínio e trazem consigo saberes que vêm dos delírios. Da maneira similar, Foucault (2010) fala que a loucura em si encerra uma sabedoria própria e delirante:

É preciso a loucura do amor para conservar a espécie; são precisos os delírios da ambição para a boa ordem dos corpos políticos; é preciso a avidez insensata para criar riquezas. Desse modo, todas essas desordens egoístas penetram na grande sabedoria de uma ordem que ultrapassa os indivíduos. (p.179)

Foucault (2010) coloca a loucura como motivadora de muitas de nossas ações; há nela toda uma sabedoria, há nela uma ordem na própria desordem que ultrapassa o nosso entendimento racional. Nesse mesmo caminho, em defesa da loucura, no início do século XVI, Erasmo de Rotterdam escreveu a obra *O elogio da loucura*, na qual o filósofo usa recursos literários e personifica a loucura em forma de uma mulher. Ela seria filha de Plutão, deus da riqueza, com a ninfa Neotetes, deusa da mocidade e do prazer. Dessa forma, a loucura seria a combinação da riqueza com a juventude. Essa combinação construiria uma loucura nascida do prazer e da liberdade. A loucura nasceu nas ilhas Fortunadas, lugar sem velhice, sem doença e, assim em meio a delícias. Ela foi alimentada pela embriaguez e a imperícia. Apesar disso, a loucura seria útil aos deuses e aos homens, seria a única capaz de trazer a verdadeira felicidade. Para o filósofo, só a loucura poderia beneficiar aos homens: “O que seria esta vida, sem os prazeres da volúpia? [...], no meu entender, loucura é a mesma coisa que sabedoria” (ROTTERDAM, 2003, p.28). A loucura na voz de uma mulher desmascara a hipocrisia da sociedade da época. Para o autor, a loucura é capaz de dizer “verdades” que o sábio, com sua prudência e por medo, prefere se omitir:

Se a prudência está contida no uso moderado das coisas, eu gostaria de saber qual dos dois de preferência deve ser honrado com o título de prudente: o sábio que, parte por modéstia, parte por receio, nada concretiza, ou o louco, que nem o pudor (que ele não conhece) nem o perigo (porque não o enxerga) podem demover de qualquer empresa? [...] Quero observar-vos, além do mais, que aqueles que preferem a prudência baseada no julgamento das coisas estão muito distantes de possuir a verdadeira prudência. (p.55)

Rotterdam (2003), ao comparar a loucura com a prudência, questiona quem seria o verdadeiro prudente: o sábio, que por medo e vergonha nada realiza; ou o louco, que enfrenta todos os perigos e dificuldades para realizar suas ambições? Nesse caso, para o filósofo, o verdadeiro prudente seria o louco: “quer-me parecer que atinge a verdadeira prudência” (*idem*). Nessa linha de pensamento, Breton (2001) também defende o louco com sua loucura. Para o autor, ele é um ser que deve ser privilegiado na vida:

As confidências dos loucos são algo que eu passaria toda minha vida a suscitar. Eles são criaturas de uma honestidade escrupulosa cuja inocência só se pode comparar à minha. Foi preciso que Colombo embarcasse na companhia de loucos para descobrir a América. E é de ver como essa loucura tomou corpo e tem durado. (p.18)

Breton fala da loucura de modo irreverente, quando comenta a honestidade dos loucos. Ele compara a honestidade deles com a sua; talvez, nesse caso, incluindo-se também como “louco”. Nessa fala, ele exalta aquela loucura corajosa que move a humanidade; sem ela, talvez, a humanidade não tivesse tomado o rumo que tomou. Por esses e outros motivos, a loucura exerce um fascínio. Esse fascínio da loucura nasceria a partir da coragem inerente a ela, vinda de uma liberdade que rompe com as regras sociais, rompe com os parâmetros daquilo que é normal para uma determinada sociedade. Ela não tem pudor, nem medo de arriscar. Assim, também, a loucura atrai principalmente por certa sabedoria que tanto a racionalidade ignora ou tenta ocultar.

Em diálogo com esse pensamento, Estamira, uma catadora de lixo, personagem-título do documentário produzido por Marcos Prado (2004), diagnosticada com quadro psicótico, conta sua história em meio ao lixo e a loucura. No entanto, em sua fala observamos momentos de lucidez, quando se mostra consciente de sua “perturbação”. Ela relembra passagens que teve com sua mãe: “[...] coitada da minha mãe, mais perturbada do que eu. Bem, eu sou perturbada, mas lúcido e sei distinguir a perturbação, entendeu como é que era? E a coitada da minha mãe não conseguia, mas também pudera, eu sou a Estamira” (ESTAMIRA, 2004). Ao mesmo tempo, ela vocifera, num tom eloquente e místico, contra o sistema e contra Deus: “Como pode uma coisa dessas, a pessoa não pode nem andar na rua que mora? Nem trabalhar dentro de casa? E nem em lugar nenhum? Que Deus é esse? Que Jesus é esse? Que só fala em guerra! Não é ele que é o próprio “trocadilo”? [...] Quem já teve medo de dizer a verdade?” (*idem*).

Nesse caminho, a personagem do documentário materializa em certa dimensão a figura da mulher, metáfora da loucura, descrita por Rotterdam no *Elogio da Loucura*, no momento em que ela não tem medo nem vergonha de desmascarar a hipocrisia sociopolítica

em que se vive atualmente. Assim, Estamira revela qual é sua missão: “É revelar a verdade, somente a verdade, seja a mentira, seja capturar a mentira e tacar na cara, ou então, ensinar a mostrar o que eles não sabem... os inocentes. Não tem mais inocente, tem esperto ao contrário” (ESTAMIRA, 2004).

Em consonância com esse pensamento, essa liberdade presente na loucura também se materializa no poema “A Poética”, de Manuel Bandeira. O eu lírico exalta a loucura e seus seres representativos. Dessa forma, critica o lirismo comedido e comportado dos temas e das formas. Para isso, o poeta exalta a liberdade presente no lirismo dos loucos:

[...]
 Quero antes o lirismo dos loucos
 O lirismo dos bêbedos
 O lirismo difícil e pungente dos bêbedos
 O lirismo dos clowns de Shakespeare
 — Não quero mais saber do lirismo que não é libertação. (2000, p.32-33)

Nesse poema, Bandeira ao fazer referência aos “loucos”, aos “bêbedos” e aos “clowns”, apresenta uma nova forma de se abordar a poesia. Os três tipos são simbólicos; primeiro, no “louco”, representaria os delírios vindos de uma insanidade; no “bêbedo”, o comportamento desregrado; e nos “clowns”, palavra do inglês que significa palhaço, o que pode suscitar alegria ou diversão, e assim ridicularizando a própria razão. E, por fim, as três palavras deságuam na ideia de libertação da poesia. Dessa maneira, o poeta talvez esteja defendendo uma poesia revolucionária, distante dos padrões tradicionais e clássicos, sugerindo a exaltação da ideia de liberdade para a poesia, talvez um parecido ideal de “liberdade”, como exaltada pelos ideais surrealistas. Segundo Breton, ela seria inspiração legítima do espírito:

A palavra *liberdade* é a única que ainda me exalta. Considera-a apta a sustentar, indefinidamente, o velho fanatismo humano. Ela responde, sem dúvida alguma, a minha única aspiração legítima. No meio de todas as desgraças que herdamos, cumpre reconhecer que nos foi deixada a maior *liberdade de espírito*. (2001, p.17, grifos do autor)

Nesse caminho de pensamento, Breton, quando defende a liberdade, dialoga também com as ideias de Rotterdam (2003), defensor da loucura. Assim, se deduz que a defesa de uma pressupõe a defesa da outra, em uma relação recíproca; para Breton a liberdade seria uma herança positiva diante de tantas outras desgraças herdadas. Já para Rotterdam (2003) a loucura se divertiria com a existência humana:

[...] não será também verdade que a Loucura foi a Promotora de todas as famosas proezas dos valentes heróis, que tantos literatos eloquentes elevaram às estrelas? É a Loucura que forma as cidades; graças a ela é que subsistem os governos, a religião, os conselhos, os tribunais, é ainda lícito assegurar que a existência humana não é, afinal, mais do que uma espécie de divertimento da Loucura. (p.54)

Rotterdam, assim, exalta a capacidade de a loucura mover a humanidade. Ele acredita que ela seria motivadora da criação das sociedades. Segundo o filósofo, a loucura promoveria a vontade no homem de realizar-se, isso tudo com a liberdade que seria inerente à loucura.

Em caminho similar, o poema de Bandeira aproxima-se do pensamento do filósofo e de Breton e da poesia barreana, quando associa liberdade com a loucura. O poeta celebra a poesia por meio da loucura dos loucos, dos bêbados, dos vagabundos e de toda espécie humana “jogada fora” e associa tudo isso ao fazer poético. Assim, Barros (2010) também defende a liberdade a partir da palavra em sua poesia, quando diz: “Que a palavra parede não seja símbolo/ de obstáculo à liberdade/ nem de desejos reprimidos/ nem de proibições na infância” (p.261). O poeta busca a liberdade mediante as palavras, as quais devem burlar os sentidos acostumados, como, por exemplo, o vocábulo “parede”, usado neste contexto. Barros questiona o seu sentido comum, na maioria das vezes associado à ideia de separação, divisão ou de prisão. Segundo o poeta, a palavra poderia ter outros sentidos. Nesse caso, poderia ter o sentido de liberdade, oposto ao sentido que imposto à palavra parede. Como no caso da poesia “Não, só quero a liberdade”, de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa (2010):

Não! Só quero a liberdade!
 Amor, glória, dinheiro são prisões.
 Bonitas salas? Bons estofos? Tapetes moles?
 Ah, mas deixe-me sair para ir ter comigo.
 Quero respirar o ar sozinho,
 Não tenho pulsações em conjunto,
 Não sinto em sociedade por quotas,
 Não sou senão eu, não nasci senão quem sou, estou cheio de mim.
 Onde quero dormir? No quintal...
 Nada de paredes – só o grande conhecimento –
 Eu e o universo,
 [...] (p.215)

Pessoa, por meio de seu heterônimo Álvaro de Campos, tematiza a liberdade em oposição à prisão movida pela própria sociedade. O poeta usa palavra “parede” para sugerir que a sociedade nos aprisiona e, na voz do eu lírico, clama por liberdade. Segundo o eu lírico, vivemos em um mundo de máscaras, de regras, movido por glória e dinheiro. Campos nega tudo, como uma espécie de filosofia de negação; “não tenho.../ não sinto.../ não sou eu não...”. Dessa forma, a imagem “parede” sugere-nos a ideia de prisão, estando em oposição à imagem “quintal” e “universo”, que representariam a “liberdade”.

Comparando o sentido da palavra “parede” usada pelos dois poetas, Barros, ao contrário de Pessoa, sai do clichê, quando diz que “parede” pode ter o sentido de liberdade em vez de prisão, como acostumamos associar, e como utilizado por Pessoa. Assim, ao questionar o sentido da palavra “parede”, ele a liberta de seu enclausuramento, com isso atribui-lhe um novo sentido. Nesse sentido, o poeta procura “rachar” o clichê e nos mostra que essa ou qualquer outra palavra poderia ganhar sentidos outros, e não somente aqueles esperados. A palavra na poesia barreana tem a liberdade de ter sentido que o poeta quiser dar a ela.

Assim, seria também essa liberdade defendida por Barros (2010) em diálogo com a estética surrealista, que se materializa na imagem da loucura. Para isso, também, o poeta materializa a liberdade na fala insana dos loucos, capaz de trazer delírios ao poema, pois o poeta não procura a lógica de nada, ele não quer entender e nem explicar nada. Pelo contrário, o poeta busca “desexplicar”, procura o desentendimento a partir de uma “agramaticalidade quase insana”:

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

Nesse poema, Barros apresenta o homem “coisal” de fala insana, corrompida e agramatical. Segundo o poeta, essa fala “empoema o sentido das palavras”. No primeiro verso, encontram-se dois neologismos: “coisal” e “empoema”. Sabe-se que há um amplo uso da palavra “coisa” na língua portuguesa e, nesse contexto, “coisal” estaria no sentido de existente ou que poderia existir, no seu sentido de materialidade; conforme *Caldas Aulete*: “Reduzir (o ser humano ou sua consciência) a simples coisa ou algo que tem somente valor material”. Nesse contexto, a palavra “coisal” nomeia aquele tipo de homem que poderia adquirir qualquer forma como as não humanas, podendo até se coisificar, ou seja, virar um inumano. Barros cria um neologismo a partir da palavra “coisa” acrescentando a ela o sufixo “al”. Segundo o dicionário etimológico de Cunha (1997), o sufixo “al” atribui à palavra um sentido de conjunto. Então, esse ser que pode se coisificar e se tornar coisal, ganha o poder de corromper os sentidos das palavras vindas de uma agramaticalidade insana que podemos comparar às falas dos loucos, e isso, segundo o poeta, traz encanto às palavras. Já o

neologismo “empoema” vem da união do prefixo “em” + “poema”. Essa palavra, no verso do poema anterior, sugere-nos que a insanidade da palavra, sua forma agramatical, também torna o sentido das palavras mais poético.

Dessa maneira, a poética barreana simbolicamente presentifica o *topos* “loucura” quando considera anormal a ação dos seus personagens, como também se materializa na ignorância, no errar e na agramaticalidade das falas dos bocós, idiotas e tontos. No entanto, essas “errâncias” seriam perfeitas nas falas dessas pessoas e necessárias para a poesia barreana, pois expressariam saberes poéticos a partir das falas e das ações dementes e peregrinas. No documentário, *SÓ DEZ por cento é mentira*, Bernardo é apresentado por meio de depoimentos de pessoas que o conheceram pessoalmente. Conforme o narrador do documentário, Bernardo seria uma espécie de *alter ego* de Manoel de Barros; o próprio poeta declara isso em seu poema:

Também os meus alter egos são todos borra,
cisco, pobres-diabos
[...]
Todos bêbados ou bocós.
[...]
Um dia alguém me sugeriu que adotasse um
alter ego respeitável – tipo um príncipe, um
almirante, um senador.
Eu perguntei:
Mas quem ficará com os meus abismos se os
pobres-diabos não ficarem? (2010, p.394)

No documentário há o depoimento do Sr. Palmiro, trabalhador das terras do poeta Manoel de Barros há 28 anos; ele conheceu Bernardo. No depoimento, percebemos que Bernardo era alguém que vivia em pleno contato com a natureza e distante de qualquer ambição comum e esperada como “normal” em um mundo capitalista. Se analisarmos o comportamento de Bernardo do ponto de vista da lógica capitalista, ele não corresponde à norma. Logo, por dedução, seria um anormal, um “louco de água”, “louco varrido” ou “louco de pedra”. Assim Palmiro testemunhou:

Teve uma época, que eu levantei o colchão dele, tinha dois pacotes assim de dinheiro. Dois pacotes assim, debaixo do colchão. Mas nenhum prestava mais. Ave Maria! Do tempo do Anhanguera. Velho! Tava até mofo, já. Passarinho sentava nele. Passarinho ele acenava, ficava fazendo assim, assobiando e “eles vinha”. Sentava no ombro dele. No braço, na mão dele. Vários tipos de passarinhos. Ele entrava n’água e ficava fazendo assim com os peixes na mão. (*SÓ DEZ por cento é mentira*, 2010)

O comportamento de Bernardo testemunhado por Palmiro nos leva a olhá-lo como um ser indiferente ao mundo moderno capitalista consumista. Ele conseguiu transformar o

dinheiro, algo tão desejado e de certa forma útil na atualidade, em algo inútil e sem valor. Nesse sentido, Bernardo por suas atitudes, poderia ser comparado a um louco ou à ingenuidade de uma criança que ainda não atribui valor às coisas. Conforme a análise de Cruz (2009), também Bernardo na poesia combinaria a ingenuidade de uma criança com o desvario de um lunático. Nesse sentido, a imagem do personagem na poesia barreana apresenta-se como um ser em constante mutação, de ser animado passa a ser inanimado, em que o reino vegetal com o reino mineral se complementariam para compor o personagem Bernardo:

Ele tem pertinências para árvore
O pé vai se alargando, via de calangos, até ser
raizame. Esse ente fala com águas.
É rengo de voz e pernas. (BARROS, 2010, p.246)

O ser Bernardo é apresentado como em processo de metamorfose. A aparência de Bernardo em certo sentido apresenta-se grotesca, mas em simbiose com a natureza. Ele é apresentado no poema como torto, pois é rengo das pernas; mas é também na voz, sua fala seria torta e teria propensão para louco: “Esse ente fala com águas”. O ato de falar com a natureza pode ser visto como atitude de alguém que se distancia de uma certa normalidade atual. Aos olhos do outro, Bernardo seria visto como bocó, uma pessoa que não pensa: “A mãe disse que Bernardo é bocó. Uma pessoa sem pensa” (*idem*, p.335).

Para isso, o poeta cria uma língua própria para os idiotas, bocós, tontos: “Escrevo o idioleto manaelês arcaico (Idioleto é o dialeto que os idiotas usam para falar com as paredes e com as moscas)” (2010, p.338). Segundo Barros, esse idioleto é a variedade falada pelos “idiotas”. Nesses versos, observamos a criação do neologismo: “manaelês”. Essa palavra vem do nome do poeta “Manoel” + o sufixo “ês”. Segundo o dicionário etimológico de Cunha (1997), o sufixo “ês” documenta-se em vários vocábulos da língua portuguesa com a noção de origem, relação e procedência (cortês, francês, montês, etc.), logo “manaelês” passa a designar o nome da língua dos idiotas.

A partir dessa língua, as falas dos bocós, bobos e idiotas materializam-se com poesia e delírio. Nessas falas, podemos observar, também, a materialização da liberdade que questiona os valores de nossa atualidade por meio do pensamento e da lógica ingênua de seres poéticos excluídos da sociedade, mas enaltecidos na poesia barreana.

2.2 As loucuras dos anti-heróis na poética barreana

O personagem João, apresentado no poema “Com os loucos de água e estandarte”, na obra *Matéria de Poesia*, seria um típico anti-herói barreano. No título do poema, a expressão “Loucos de água” já analisada anteriormente, sugere que os personagens apresentados no poema foram classificados como loucos e, como tal, teriam comportamentos olhados como diferentes daquilo que seria regulado como norma ante a sociedade atual.

Logo na introdução do poema a seguir, o poeta configura a imagem de João como uma imagem bizarra e animalesca, sugerindo, assim, a configuração da loucura no personagem João:

Um João foi tido por concha
Atrapalhava muito ser árvore – assim como
atrapalhava muito
estar colado em alguma pedra

Seu rosto era trancado
com dobradiças de ferro
para não entrar cachorro (BARROS, 2010, p.151)

A palavra “concha” em referência a João remete à ideia de uma pessoa literalmente “torta” ou “encurvada”. Como também podemos deduzir, a partir desse contexto, alguém “louco” ou “doido”. A imagem de João apresenta-se em forma de mosaico, em simbiose com a natureza; ora se fazia “árvore”, ora “pedra”. Em seguida, em contraste com o que é estabelecido entre João e os elementos da natureza, surge a imagem do rosto dele feito de “ferro”. Em outro verso, surge a comparação com a imagem do animal “cachorro”. Simbolicamente, a apresentação de João é de uma imagem bizarra e grotesca, assim a imagem animalesca de João alude o lado pejorativo que compõe a loucura. O rosto de João descrito no poema alegoriza a imagem loucura de forma bizarra.

Em consonância, Foucault (2010), ao fazer o estudo histórico sobre a loucura, constata que os loucos entre os séculos XVII e XVIII foram “tratados” inumanamente. Nesses períodos, a imagem da loucura estava relacionada com a animalidade. E, assim, acreditava-se que a dominação dela só era possível mediante a domesticação. No entanto, esse processo não consistia em elevar o bestial ao humano, mas, sim, restituir o que o homem tinha de puramente animal: “[...] a animalidade que empresta seu rosto à loucura [...]. Através da animalidade, a loucura não se reúne às grandes leis da natureza e da vida, mas sobretudo às mil formas de um Bestiário” (p.153).

Desse modo, João, este ser errante e traste, que seria tido por louco, é apresentado na poesia barreana a partir de um olhar renovado sobre ele. Na voz desse ser, encontramos seus (des)saberes, sua imaginação e sua lógica. As palavras de João seriam ecoadas nos versos de Manoel de Barros, por meio de uma linguagem que seria percebida como errante e ilógica. Com isso, o poeta leva a pensar sobre a palavra em relação ao homem, conforme Fiorotti (1996) analisa:

Em seus poemas, Barros possibilita pensar a relação do homem com a palavra, numa radicalização em relação ao mundo das coisas. Essa radicalização está principalmente presente no arranjo significante que, muitas vezes, leva a instância metafórica a um nível de agramaticalidade semântica da língua (p.211).

A agramaticalidade semântica presente na poesia barreana, torta, absurda e aparentemente sem nexos, é colocada nas vozes de pessoas que têm autoridade para dizê-las: do “louco”, do “traste”, do “andarilho”, do “vagabundo”, da “criança” e do “poeta”. As loucuras das palavras estão presentes nas falas desses personagens líricos de Barros; assim o poeta diz: “Borboletas maduras/ chegavam de pousar nos seus discursos [...]” (BARROS, 2010, p.152). A imagem da “borboleta” relacionada à palavra “discurso” proporciona a ideia de encantamento, leveza, colorido, liberdade na fala desses personagens. E, nesse sentido, o discurso de João seria livre para criar a fala que quisesse como uma criança, como um louco, mesmo que seja a mais absurda. E é nessa fala “louca”, no sentido de agramatical, ilógica e imaginativa, que se encontram os delírios na poesia de Manoel de Barros.

No entanto, a manifestação do *topos* “loucura” em João construída pelo eu lírico não se manifesta apenas na linguagem ou em sua aparência, mas também em seus atos: “Madrugada esse João./ Botou o rio no bolso e saiu correndo...” (BARROS, 2010, p.153). Nesse verso delirantemente poético, João corre como se fugisse em seus devaneios e absurdamente coloca o rio em seu bolso. Esse comportamento provoca a pensar a palavra loucura, os seus conceitos diversos e contraditórios, como definir o que seria “normal” e o “anormal. Frayze-Pereira, no livro *O que é a Loucura* (1984), considera a questão problemática, ao mesmo tempo densa e delicada. O autor questiona a relação tradicional da loucura com a patologia. Para ele, considerar a loucura apenas como doença mental se torna limitado, pois passa a se considerar apenas o fato em si, esquecendo-se de que o fato é inevitavelmente relacional.

Segundo o psicólogo, a loucura seria definida em relação à outra pessoa ou a si mesmo. Nesse caminho, o autor, ao refletir sobre a loucura, perpassa pelas antíteses do que é anormal x normal. As duas palavras nos levam à definição de norma. Sendo controversa

também, ela estaria ligada mais às regras sociais do que mentais. No entanto, nesse jogo paradoxal, a norma ao tentar negar o “anormal” acaba enfatizando a presença aquilo que tenta excluir: a anormalidade. As duas palavras são inseparáveis, por isso é difícil definir a loucura em si mesma. Logo, o diagnóstico da doença mental estaria profundamente enraizado na vida social; os sintomas seriam identificados a partir do observador e na sociedade em que ambos vivem.

Nesse caminho, o eu lírico João, sendo um ser errante, vive sem rumo, sem lar. E nessa “torta” caminhada, vive momentos de delírios: “Pelos caminhos íngremes/ da mata/ via estrelas subindo em lombo de borboletas” (*idem*, p. 151). A palavra “íngreme”, nesse verso, sugere que os caminhos do andarilho são difíceis e árduos por vagar pela mata sem rumo certo, assim também pelo fato de ser talvez, a “mata” um lugar de difícil acesso. Segundo *Caldas Aulete*, há duas acepções da palavra “íngreme”: “1. Que é muito inclinado e por isso difícil de subir e de descer (montanha íngreme); 2. Fig. Árduo, custoso, trabalhoso (tarefa íngreme)”. As duas acepções podem ser usadas para fazer referência à vida e à caminhada de João. Nesse contexto, a imagem da vida e da caminhada “dura” e “difícil” relacionada ao andarilho seria somente percebida pelo olhar do “outro”, em contraste ao “olhar” de João, que via durante a caminhada apenas “estrelas” e “borboletas”. Assim, o personagem não vê a vida dificultosa que talvez viva; pelo contrário, vê a vida suave e iluminada, seus caminhos são momentos de lirismo. Desse modo, a possível loucura de João não o permitiria ver a realidade tal como ela era, por isso ele cria outra realidade a partir de seus delírios, devaneios e imaginação.

Nesse caminho, o *topos* “loucura” figurado em João reporta à imagem de Dom Quixote, personagem emblemático quando se aborda esse tema na literatura. No romance *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, o personagem Dom Quixote inicia o seu processo de loucura quando começou a ler incessantemente os livros de cavalarias a ponto de vender suas terras para poder comprá-los. A partir disso, passa a ter comportamentos considerados delirantes.

Dom Quixote em uma de suas “batalhas” imagina os trinta ou quarenta moinhos de ventos como gigantes. Nessa passagem, o personagem trava uma luta imaginária com os moinhos, confundido-os como gigantes, mesmo sendo alertado pelo seu amigo Sancho de que o que via era apenas imaginação, e não realidade. Quixote acredita e toma como real a sua própria imaginação. Assim diz Dom Quixote: “[...] vês ali, amigo Sancho Pança, onde se descobrem trinta ou mais desaforados gigantes, com quem penso fazer batalha, e tirar-lhes a todos as vidas [...]” (CERVANTES, 2003, p.59). O fiel escudeiro, não tendo a mesma

imaginação que o seu amo, assim o alerta: “[...] aquilo não são gigantes, são moinhos de vento; e o que parecem braços não são senão as velas, que tocadas do vento fazem trabalhar as mós.” (*idem*). Mesmo com os avisos de Sancho Pança, Quixote insiste naquilo que imagina, pois já estava “cego”. Logo só via e acreditava no que imaginava: “[...] tão cego ia ele em que eram gigantes, que nem ouvia as vozes de Sancho nem reconhecia [...]” (*idem*).

Em diálogo com essa cena, Drummond (1993) no poema “Disquisição na Insônia” retrata a loucura a partir dessas duas personagens simbólicas do romance de Cervantes: Sancho Pança e Dom Quixote. O título do poema apresenta a palavra “disquisição”, que sugere a ideia de que um exame ou indagação será feito sobre uma determinada temática. Dessa forma, o eu lírico questiona a possível loucura de Quixote, Sancho e a sua própria. Assim diz:

Que é loucura: ser cavaleiro andante
ou segui-lo como escudeiro?
De nós dois: quem o louco verdadeiro?
O que acordado, sonha doidamente?
O que, mesmo vendado,
vê o real e segue o sonho
de um doido pelas bruxas embruxado?
Eis-me, talvez, o único maluco,
e me sabendo tal, sem grão de siso
sou – que doideira – um louco de juízo. (p.73-74)

Os versos desse poema referem-se a Dom Quixote, quando insiste em suas aventuras delirantes, e a Sancho Pança, quando mesmo percebendo o comportamento alucinante de seu amo continua a acompanhá-lo, demonstrando talvez, tão louco quanto o seu amo. Nesse poema, Drummond questiona o que seria a loucura e quem seria o verdadeiro louco: Quixote, o cavaleiro andante; ou Sancho Pança, o seu fiel escudeiro? Quem seria o louco verdadeiro? Seriam os dois? Diante dos questionamentos, o eu lírico coloca em xeque a sua própria sanidade, considerando-se talvez, o único maluco nessa “história”, mas consciente de sua lúcida loucura.

Nesse caminho, a poesia de Drummond provoca a reflexão a respeito da difícil demarcação entre os limites daquilo que se pensa ser a realidade e a imaginação, como também a tênue separação entre o normal e a anormalidade. Nesse sentido, ao tentar definir um conceito de loucura, necessitaríamos, nesse caso, do parâmetro do olhar do outro. A partir desse olhar subjetivo, o louco seria sempre o “outro”, e nunca o “eu”.

Em conformidade com essa discussão, Drummond, ao colocar o eu lírico em questionamento sobre a loucura de Sancho, Dom Quixote e dele mesmo, evidencia a difícil demarcação entre quem seria o verdadeiro louco, por isso o poeta não nos dá uma resposta,

pois seria difícil chegar a uma conclusão. E, assim, ele resolve de forma irônica colocar o eu lírico refletindo sobre o seu próprio “eu”. Seria o eu lírico também louco? Dessa maneira, dialoga com a alteridade da loucura. Após esses questionamentos, o eu lírico chega a uma breve conclusão de sua possível loucura, demonstrando consciência dela: Eis-me, talvez, o único maluco,/ e me sabendo tal, sem grão de siso/ sou – que doideira – um louco de juízo”. As palavras “louco” e “juízo” são palavras de sentidos que se repelem, no entanto o poeta as une provocando algumas outras interrogações: seria a razão ou os que se acham dotados de razão também passíveis de manifestação de loucura?

Dessa forma, Foucault (2010) defende a loucura e apresenta os pontos positivos ignorados pela razão:

A Loucura também tem seus jogos acadêmicos: ela é objeto de discursos, ela mesma sustenta discursos sobre si mesma; é denunciada, ela se defende, reivindica para si mesma o estar mais próxima da felicidade e da verdade que a razão, de estar mais próxima da razão que a própria razão. (p.15)

Nesse caminho, corroborando com esse pensamento, no conto *O Alienista*, Machado de Assis aborda a temática da loucura como crítica aos métodos usados pela ciência do século XX. Em diálogo com essa reflexão sobre a loucura, a imagem da figura do Dr. Simão Bacamarte representaria a ciência, por ser um médico, estudioso da patologia cerebral, portanto talvez detentor da razão? Ele considera-se o único capaz de identificar os loucos de Itaguaí. Diante do seu interesse em estudar a loucura, resolveu construir um lugar para alojar e tratar todos aqueles considerados loucos por ele e, assim, estudar profundamente a loucura: “os seus diversos graus, classificar-lhes os casos, descobrir enfim a causa do fenômeno e o remédio universal. Este é meu mistério do meu coração. Creio que com isto presto um bom serviço à humanidade.” (ASSIS, 1997, p.3). No entanto, essa delimitação não é tão simples assim como defende Bacamarte, pois ele mesmo se perde dentro de sua própria delimitação, passando a considerar todo comportamento suspeito motivo de aprisionamento dos moradores, causando terror na população. Diante do comportamento de Bacamarte, surge a dúvida se ele de alienista não estaria também alienado? Esse questionamento nos faz lembrar um velho ditado popular: “De médico e louco todo mundo tem um pouco”. Como também faz estremecer as bases da razão, perdendo-se dentro dela mesma.

Diante da interrogação sobre o comportamento de Bacamarte, surge a dúvida quanto à lucidez do médico. Nesse contexto, um dos vereadores de Itaguaí, revoltado com as prisões promovidas pelo médico, faz a seguinte reflexão: “Nada tenho que ver com a ciência; mas, se tantos homens em que supomos são reclusos por dementes, quem nos afirma que o alienado

não é o alienista?” (*idem*, p.14). Nota-se, nesse caso, a crítica de Machado de Assis aos métodos da ciência por meio da figura emblemática de Simão Bacamarte. Do mesmo modo, Foucault (2010) lança mão da imagem da “loucura” para fazer uma crítica à ciência:

Mas se o saber é tão importante na loucura, não é que esta possa conter os segredos daquele; ela é, pelo contrário, o castigo de uma ciência desregrada e inútil. Se a loucura é a verdade do conhecimento, é porque este é insignificante, e em lugar de dirigir-se ao grande livro da experiência, perde-se na poeira dos livros e nas discussões ociosas; a ciência acaba por desaguar na loucura pelo próprio excesso das falsas ciências. (p.24)

Nessa citação, Foucault coloca a loucura como castigo de uma ciência que se acha senhora do saber e da verdade e que se perde nos seus próprios exageros. Diante da ironia de Machado de Assis e do pensamento de Foucault, podemos estabelecer contato com a pintura *A extração da pedra da loucura* (FIG.2, ver anexo) do humanista Hieronymus Bosch, pintor holandês que viveu entre metade do século XV até início do século XVI, que sugestivamente critica a ciência a partir dos personagens simbólicos: a freira, o frade e o curandeiro (espécie de médico falso).

Tavares, Stein, Nunes (2010), no artigo “Estrutura Clínicas: questões preliminares”, analisam o quadro ressaltando a sátira representada simbolicamente pelos seus personagens cristãos: “A presença do frade e da freira — ela, com um livro ferrado acima da cabeça; ele, com um cântaro de vinho na mão — seria uma alegoria do lugar de ignorância e insensatez, o qual se começava a atribuir ao clero” (p.72).

Na pintura, o falso médico realiza uma espécie de cirurgia retirando pedras da cabeça do paciente, sugerida pela inscrição ao redor do quadro: “Mestre, tira-me depressa esta pedra. O meu nome é Lubbert Das” (BOSING, 2010), mas ironicamente retira uma flor. Bosing (2010) acredita que a presença do frade e da freira olhando complacentemente para ação do “médico” seja uma atitude favorável a esse tipo de prática. Essa era uma prática de curandeirismo que felizmente só fazia parte do imaginário da Idade Média, diz-se daí que surgiu a expressão popular “louco de pedra”, já citada anteriormente. Foucault (2010) refere-se a tal obra e destaca o personagem do falso médico: “não nos esqueçamos do famoso médico de Bosch, ainda mais louco que aquele a quem pretende curar — com toda sua falsa ciência não tendo feito outra coisa senão depositar sobre ele os piores despojos de uma loucura que todos podem ver, menos ele” (p.26).

Dessa forma, a ciência, “senhora da verdade e do saber”, tenta a todo o momento excluir a desrazão de seu caminho, e nessa obsessão louca acaba se perdendo nos seus emaranhados de teses e nos seus excessos de exatidão.

Nesse sentido, retomando a poesia de Manoel de Barros com a discussão sobre normal x anormal, voltamos ao personagem de João. Ele é tido por louco pela sociedade a que pertence, e seu comportamento é rejeitado e ignorado. Nesse caminho de discussão, constata-se a relação de dependência com a sociedade para a definição do normal e anormal, pois seria ela que definiria quais são as normas de pensamento e de comportamento, por isso que é muitas vezes arbitrário o diagnóstico. Barros, por meio de sua poesia, provoca uma reflexão acerca dessas delimitações e limitações, e assim provoca uma sutil crítica à exclusão imposta a esses seres. Para isso, o poeta faz da imagem da loucura um *topos*, ou seja, um lugar-comum ou repetido, e nessa repetição a imagem do “louco” é renovada, procurando nele suas sabedorias e as suas inocências: “Conheço de palma os dementes de rio/ [...] / Todos catavam pregos na beira do rio para enfiar no/ horizonte/ [...] / Um dia encontrei Felisdônio comendo papel nas/ ruas de Corumbá/ Me disse que as coisas que não existem são mais/ bonitas” (BARROS, 2010, p. 316). Nesse caso, a possível demência de Felisdônio seria percebida pelas ações não consideradas normais pelo eu lírico como enfiar prego no horizonte ou na fala absurda de Felisdônio quando fala da beleza do inexistente.

Nesse caminho, o lirismo louco de João, na obra *Matéria de Poesia*, parte II do livro, há sete referências dessa relação entre a imagem da loucura com o personagem João. O excerto a seguir apresenta essa relação a partir de um diálogo entre o eu lírico que pergunta e João que sabiamente responde:

— Você sabe o que faz pra virar poesia, João?
 — A gente é preciso de ser traste
 Poesia é a loucura das palavras:
 Na beira do rio o silêncio põe ovo
 Para expor a ferrugem das águas
 eu uso caramujos
 Deus é quem mostra os veios
 É nos rotos que os passarinhos acampam!
 Só empós de virar traste que o homem é poesia... (BARROS, 2010, p.153)

No início desse poema, o personagem “João” é interpelado sobre poesia: “— Você sabe o que faz pra virar poesia, João?”. No verso seguinte, ele responde: “A gente é preciso de ser traste/ Poesia é loucura das palavras”; e, no último verso, conclui: “Só empós de virar traste que o homem é poesia...”. Esse último verso, a princípio, responde à pergunta. Em outras palavras, João responde que para o homem virar ou se transformar em poesia ele necessita antes virar um traste, ou seja, um ser inútil, sem préstimo, conforme o sentido dado no dicionário de *Caldas Aulete*: “indivíduo imprestável”. Então, segundo Barros, para o homem ser tema de poesia ou se igualar à poesia, precisaria “descer” ao nível de traste, um ser

sem serventia alguma para a sociedade capitalista. Nesses versos, o poeta faz uma poesia que tematiza a palavra poética e coloca a palavra em estágio de loucura: “Poesia é a loucura das palavras”.

Ainda nesse poema, a palavra que merece destaque é o *topos* “loucura”. Essa imagem estaria também associada para compor o conceito do que seria poesia. Para o eu lírico, as palavras poéticas deveriam estar no estágio da “loucura”, entendendo essa palavra no sentido de que ela sairia da sua condição “normal” para um processo de “anormalidade”; análogo conceito definido por Friedrich (1991), analisado no capítulo anterior. Esse processo daria à palavra poética um poder de romper com o conceito de um discurso considerado “normal”, exigida na fala cotidiana.

Segundo Riffaterre (1889), o significado de um texto poético é diferente de um não poético; assim diz o crítico nas primeiras frases do capítulo intitulado “Semântica do poema”: “Um poema não significa da mesma maneira que um texto não poético. A diferença é ainda maior se compararmos à comunicação em poesia com a comunicação na vida cotidiana, com o emprego utilitário da língua” (p.23). Ao lidarmos com a poesia, damos outro enfoque à linguagem. Assim Riffaterre (1989) continua:

Falaremos em metáfora ou em metonímia, isto é, em transferências, na substituição de um significante por outro com relação a um mesmo significado. Ou então acreditaremos encontrar a característica da significação poética na ambiguidade, ou seja, na invasão de um significado por outro com relação a um mesmo significante. Poderemos ainda constatar que há obscuridade quando o significado parece insólito no contexto onde figura seu significante (p.23).

Para o teórico, o olhar sobre um texto poético parte de uma compreensão semântica a partir da construção de sua linguagem. No entanto, o processo não seria tão simples assim; a análise de um poema é um processo complexo, pois passa por um julgamento de valor: “Julgamos as palavras em função das coisas, texto em comparação com a realidade” (p.23). Essa interpretação orientada pelo eixo vertical, eixo que “define as relações entre o signo e o representado, o eixo que une o significante ao significado e ao referente” (*idem*). Esse eixo que será guiado pela norma e toda anomalia seria contatada em função dela. Nesse sentido, haveria dois caminhos a serem seguidos: ou se procuram as “semelhanças” ou as “dessemelhanças”. Em ambos os casos, a realidade serviria para verificar, ou para medir a defasagem ou para complementar o texto. No entanto, esse processo seria falho, pois não permitiria diferenciar a semântica de um texto poético de um não poético, como também não permitiria a percepção da reação do leitor diante do arbitrário do signo da língua. Segundo o crítico, ambos os caminhos procuram a realidade como referência para interpretação do texto

poético, o que deixa lacunas: “o recurso ao real isola as significações umas das outras (cada uma é concebida como uma relação entre um componente textual e alguma coisa exterior ao texto), ao invés de considerá-las em suas combinações intratextuais” (*idem*, p.24). Riffaterre (1889) considera o critério de conformidade com as palavras mais seguro para uma análise de um poema do que o critério de conformidade com a realidade.

Fiorotti (2006), ao analisar a linguagem poética de Manoel de Barros apoiada nas ideias de Riffaterre, conclui que seria decepcionante relacionar a poesia barreana com a realidade exterior, pois seus poemas trabalham em um nível de perturbação linguística que levam ao centro da referencialidade da palavra, e não ao mundo exterior. Desse modo, considerando-se as ideias dos dois autores, seria decepcionante comparar o verso: “Na beira do rio, o silêncio põe ovo” com os fatos da realidade cotidiana. Esse verso beira ao absurdo, sugerindo uma deformação do real, mas construído a partir da combinação das palavras um mundo delirante e fabuloso. Nesse caso, a palavra atinge o nível de loucura.

Assim, o verso estaria dentro de um contexto de “anormalidade” se comparado com um discurso considerado “normal” em relação à vida cotidiana. No entanto, para Riffaterre, o absurdo existe na relação do significante com o significado. Dentro dessas combinações inesperadas, a ação de pôr ovo associada à palavra “silêncio” provoca a imagem anímica e humorada do “silêncio”, portanto uma nova significação, absurda e inesperada.

Ainda continuando análise do *topos* “loucura”, aqui entendido como um resultado de um desespero como, por exemplo, estar “louco de fome”, retomamos a parte I do livro *Matéria de Poesia* e destacamos os versos em que sugere a loucura de forma implícita em referência ao “vagabundo” Carlitos, na célebre cena dele comendo literalmente as suas botas no filme *Em busca do Ouro* (1925). Essa cena, segundo o poeta, faria um favor para a poesia “Mesmo sem fome, comer botas. O resto em/ Carlitos” (BARROS, 2010, p.148).

A imagem simbólica de Carlitos, ícone do anti-herói da modernidade, é apresentada na poesia barreana no momento de desespero, em que ele come as suas próprias botas. Em diálogo com o poema de Barros, a cena de Carlitos pode fazer referência aos “homens jogados fora”, aos “vagabundos” que variavelmente personificam a loucura na poesia barreana como a ação do personagem Felisdônio descrita pelo eu lírico: “Um dia encontrei Felisdônio comendo papel nas/ ruas de Corumbá/” (2010, p.316). Conforme Cony (1967), o ator Charlie Chaplin, com esse personagem, conseguiu conquistar o mundo e ser proclamado como gênio do cinema do século XX. Assim o autor descreve o personagem Carlitos:

Vagabundo sem pátria, sem família, sem amigos, sem ideais, aspira à única felicidade que lhe é possível: o abrigo para mais uma noite, um prato de comida, um

mínimo de segurança pessoal e de espaço físico para sobreviver num universo imenso e palmilhado sem sucesso pelas suas botas cobertas de pó [...] (p.8)

O autor, ao descrever o personagem, possibilita a dialogar com os “homens jogados fora” de que se refere Barros em sua poética. Manoel de Barros, em depoimento em *SÓ DEZ por cento é mentira* (2010), fala da influência que Charlie Chaplin teve em sua obra, principalmente a figura do anti-herói. Assim, Barros diz:

Eu sou apaixonado pelo Charlie Chaplin, sabe? Foi ele que despertou no mundo, não foi em mim, não, no mundo, foi o Charlie Chaplin que inventou o “desherói”. O vagabundo do Charlie Chaplin é que é o herói do nosso século. E essa visão, quem deu ao mundo, foi o Charlie Chaplin. Eu não tenho a menor dúvida disso. Porque a obra dele é eterna, é permanente. Você bota no seu coisa pra ver Charlie Chaplin. É um negócio atual, de agora. Foi ele quem me inspirou isso, me provou isso, né? Não é herói, é “desherói”, né? [...] Porra, era um negócio... Puta, ele encantou a minha vida toda. (*idem*)

Barros coloca a figura de Charlie Chaplin como um grande inspirador de sua obra e, sobretudo, inspirou a figura do anti-herói. O poeta, em sua poesia, coloca Chaplin como um dos grandes gênios, em igualdade com grandes nomes mundiais:

São Francisco monumentou as aves.
Vieira, os peixes.
Shakespeare, o amor, A Dúvida, os tolos.
Charles Chaplin monumentou os vagabundos. (2010, p.343)

A ascensão dos vagabundos e dos andarilhos colocados como loucos, esse *topos* na poesia de Manoel Barros, contraria o senso comum ao mostrar a grandeza deles. Eles se tornam seres poéticos. Assim, a cena de Carlitos comendo literalmente as botas, representaria o desespero louco de todos os homens, refugos da sociedade, sem emprego, sem dinheiro e que vivem na miséria e na exclusão social.

Continuando a análise do *topos* loucura na poesia de Manoel de Barros, partimos, agora, para a parte III ainda da obra *Matéria de Poesia*, com o título “Aproveitamento de materiais e Passarinhos de uma Demolição”. Nesse poema, há seis ocorrências em referência aos homens associado a algum tipo de desvio:

PASSEIO Nº 2
Um homem (sozinho como um pente) foi visto da
varanda pelos tontos
Na voz ia nascendo uma árvore
Aberto era seu rosto como um terreno. (BARROS, 2010, p.159)

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

Todo estragado de azul. (*idem*, p.160)

Um idiota de estrada passava por árvore (*idem*, p.161)

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

O outro capengava de uma espécie de flor aberta
dentro dele

Um outro não podia atravessar a rua sem apodrecer

E um sexto ficava de muletas toda noite para
qualquer lagartixa (*idem*, p.164)

Na primeira estrofe, apresenta-se a figura de um homem com posses, no entanto o poeta ironicamente não fala de um homem de grandes “posses”, mas um homem possuidor de um “pente” e uma “árvore”. Ambas as palavras vêm de mundos diferentes: a primeira, associada a um produto industrializado, enquanto a segunda vem de um mundo natural. Sabe-se que um “pente” é um objeto de pouco valor econômico, como também “árvore” não é tão preservada no mundo atual, o que nos sugere que o homem não precisa ser importante, ter fortunas, ser um grande empresário para servir de tema poético.

Assim, também, vagabundos e andarilhos vivem fora do padrão social exigido, vivem segundo suas próprias regras, e não conforme as normas impostas pela sociedade. Eles representam certa anormalidade, um desvio social. Logo, de certa forma são vistos como loucos por suas condutas, suas vestimentas e, ainda, por sua linguagem. E tudo isso fascina o poeta Manoel de Barros, razão pela qual esses seres foram monumentados em sua poesia.

Nos excertos anteriores há referência explícita e outras implícitas às figuras dos homens excluídos: um idiota que “passava por árvore” e observado pelos tontos, outro era palhaço que gostava só de lixeiras. Na primeira estrofe, há a imagem do pente comparada ao homem, sugerindo a solidão: o pente estava sozinho, bem como o homem, sendo observado pelo olhar bobo, dos tontos. Em sequência, a palavra “voz” ganha um sentido de língua, idioma ou a fala: “Na voz ia nascendo uma árvore/ Aberto era seu rosto como um terreno”. Nesse verso, a voz demente dos idiotas, bobos e tontos metaforiza-se. O poeta utiliza-se, nesse caso, de uma linguagem surreal para descrever a língua própria desses seres; da imagem da “voz” nasce a “árvore”. Nessa imagem surrealista, absurda e desconcertante para a linguagem utilitária, o verbo “nascer” reinventa a relação semântica entre “voz” e “árvore”. Essa nova relação sugere a ideia de que a linguagem desses “restos” de homens seria fertilizante para a poesia barreana. Na linguagem dos bobos há vida, sabedoria, criatividade e

imaginação. E, no último verso dessa estrofe, a imagem plástica surge na associação do rosto comparado a um terreno, o que materializa o rosto “encravado” no chão.

A estrofe seguinte apresenta a imagem do “palhaço”. Esse ser retira do lixo: “crianças” e “árvores”. Tais imagens representam o desprezo da sociedade em relação a elas, pois foram achadas no lixo. O palhaço é, ao mesmo tempo, catador e andarilho, e bobamente ele arrasta uma “estrela suja”. A imagem da estrela ganha uma nova roupagem: se antes a imagem era conotação de sucesso, glória e fama, na poesia de Barros ela está suja, reles ao chão, para assim ganhar estatuto poético. Nessa perspectiva, ela, no céu, radiante, não presta para a poesia de Manoel de Barros. Nesse contexto, segundo a análise de Sanches (1997), o sujo, o lixo, o impuro transformam-se em sublime, conforme ele analisa:

A estrela, símbolo do sublime, da elevação, dos ideais superiores, é mostrada num nível chão. Está decaída. Esta estrela suja, marcada pela proximidade com a terra, e amarrada como um ser rasteiro e doméstico, é o objeto de preocupação do poeta. A estrela distante, inatingível e indiferente aos problemas que acontecem aqui ficam fora do âmbito do poético. [...] A estrela se purificou não quando ela estava acima das misérias humanas, mas sim quando caiu, se arrastou, se sujou no estrume, conheceu da podridão. Esta é a maneira de se purificar que defende Barros: participando da imundície, provando do impuro. (p.45-46)

Nas citações seguintes, a imagem do homem em retalhos, reconstruído com restos: “fazer seu retrato, pedaços/ de tábua, conchas, sementes de cobra” (BARROS, 2010, p.164) reforça a ideia da relação homem e natureza. Esse homem “resto”, “entulho” e “jogado fora”, vira flor, “apodrece”, aproxima-se da lagartixa. Assim, germinaria e proliferaria na natureza, fazendo dele um ser em mutação constante. O retrato feito em forma de mosaico de entulhos simbolicamente configura o rosto disforme de seres em constante processo de exclusão da sociedade, no entanto recolhidos e amparados no chão poético da poesia de Manoel de Barros.

E, por fim, os últimos excertos referem-se explicitamente aos personagens nomeados de idiota: “Um idiota de estrada passava por árvore”. Essa nomeação talvez seja dada pelo fato de o personagem viver andando sem rumo, sem destino, vagando sem rumo certo ou realizando atividades não consideradas úteis de alguma forma para a sociedade capitalista. E, nesse sentido, os personagens ganham comparações inusitadas: um com a imagem de uma flor, o outro com a imagem do apodrecer e o último com a lagartixa.

Na primeira parte da obra *O guardador de Águas*, há seis referências à imagem do tonto e idiota associado ao ato poético. Nessa obra, destaca-se o personagem Bernardo, que vive sozinho e ao ermo, distraído, fala com os passarinhos e as águas. É considerado como traste e visto como alguém imprestável e movido pelo nada: “Seria um idiota de estrada?” (BARROS, 2010, p.239) e de aparência grotesca: “[...] de seu casaco, de seus óculos e de

seus urinóis” (p.247); “É rengo de voz e pernas.” (p.246) e, dessa forma, passa a ser considerado sem valor aos olhos da sociedade atual. O poeta critica essa atitude diante do outro e, em resposta, demonstra que ele não é tonto como parece ser, pois tem seus saberes, que deveriam ser valorizados: “De tonto tenho roupa e caderneta./ Eu sei desigualar por três. [...]./ Eu sei o nome das letras./ E desenvolvo moscas em peneira./ Sou muito lateralmente entre-tontos.” (p.246).

Bernardo, sendo um idiota da estrada, preocupa-se apenas com as coisas sem importância, como: insetos, cacos de vidro, cascas podres, coisas que ele apanhava do chão:

O que ele era, esse cara
Tinha vindo de coisa que ele ajuntava nos bolsos –
por forma que pentes, formigas de barranco, vidrinhos
de guardar moscas, selos, freios enferrujados etc.
Coisas
Que ele apanhava nas ruínas [...] (BARROS, 2010, p.241)

A imagem de Bernardo recolhendo coisas “sem importância” do chão alude à imagem de Arthur Bispo do Rosário:

Arthur Bispo do Rosário se proclamava Jesus. Sua obra era ardentes de restos: estandartes podres, lençóis encardidos, botões cariados, objetos mumificados, fardões da Academia, Miss Brasil, suspensório de doutores — coisas apropriadas ao abandono. Descobri entre seus objetos um buquê de pedras com flor. Esse Arthur Bispo do Rosário acreditava em nada e em Deus. (BARROS, 2010, p.352)

Segundo Dantas (2009), Bispo do Rosário fora diagnosticado com um quadro de “esquizofrenia”. Acreditava ser o “escolhido” de Deus e para isso, preparava-se para o dia do Juízo Final confeccionando seu mundo mítico a partir de sucatas garimpadas do chão, e assim exteriorizava seus delírios. Bispo produziu vários objetos que deixaram muitos estudiosos da arte impressionados. Diante dessa pequena descrição, a poesia de Barros condensaria a crença de um homem que criava seu mundo fantasioso a partir de coisas retiradas do chão. Essas sucatas ganhariam a mesma importância na obra do poeta Manoel de Barros. Barros, assim como Bispo do Rosário procuram a expressão também do “nada”; o que importa para eles são as coisas de pouco valor, as coisas “apodrecidas” e “cariadas”.

Nesse caminho, Barros acolhe a imagem de Bispo do Rosário juntamente com sua arte de coisas sujas, reles e acolhidas do chão. Dantas (2009), em estudo que faz da obra de Arthur Bispo do Rosário, destaca o desejo que ele tinha pela criação de seu próprio mundo, um mundo encantado construído por meio de miniaturas, bordados, estandartes e objetos diversos. E, nessa criação, Bispo e Barros aproximam-se; ambos criam um mundo encantado

de objetos que foram perdendo sua funcionalidade. Na obra *Crânio, assemblage* (FIG.3, ver anexo), o artista compõe um mosaico de objetos (des)inúteis que a sociedade descartou. O artista ao tirar a funcionalidade dos seus objetos proporciona uma nova leitura às coisas e ao mundo.

Dessa forma, Cruz (2009) analisa a relação da poética de Manoel de Barros com o artista Arthur Bispo do Rosário:

A resignificação do banal em extraordinário é atravessada pelo movimento espontâneo da imaginação. Nas estratégias artísticas ou poéticas de resignificação ou reencantamento diante das coisas banais, é importante considerar também a relação com a vida, a atenção diante das pequenas coisas e o acaso. Manoel de Barros, em consonância com Arthur Bispo, também se vale dos restos para compor sua poética: — ‘cada coisa sem préstimo tem seu lugar na poesia ou na geral [...] O que é bom para o lixo é bom para a poesia’. Barros possui estima por tudo que é ordinário. O que a nossa civilização rejeita, o poeta, nos achamentos do chão, vai catando e transformando em matéria de poesia. Considera que — ‘as coisas apropriadas ao abandono o religam a Deus’. (p.72)

Assim, Barros e Bispo do Rosário dialogam quando buscam restos da sociedade capitalista e transformam em estado poético. Ambos os artistas criaram um universo particular, o que provoca o olhar e a forma de pensar. Eles tiram dos objetos a capa da utilidade e vestem neles a ousadia da inutilidade. Manoel de Barros e Bispo transformam o ordinário, o sujo, as miniaturas em algo a ser contemplado e valorizado em seus mundos poéticos.

2.3 De criança e louco, todo poeta tem um pouco

Barros (2010) procura construir uma poesia apoiada em um universo mágico poético da infância e dos devaneios dos loucos. Pare ele, o poeta deveria voltar ao estágio da infância e, assim, reaprender a errar a língua como uma forma de peregrinação na linguagem até atingir sua demência:

Que os poetas aprenderiam — desde que voltassem às
crianças que foram
[...]
Para voltar à infância, os poetas precisariam também de
reaprender a errar a língua.
Mas esse é um convite à ignorância? A enfiar o idioma
nos mosquitos?
Seria uma demência peregrina. (p.266)

O poeta coloca duas condições para se fazer poesia: voltar à infância e errar o idioma. Ao errar o idioma, a palavra poderia chegar ao seu estágio de loucura; esse “erro” poderia ser

um convite à demência no seu sentido mais lírico e criativo: “As palavras, na viagem para o poema, recebem/ nossas torpezas, nossas demências [...]” (*idem*, p.382). A fala de um poeta para ganhar poesia deveria restituir o que ela tem de inocência da criança e do louco. Nesse sentido, o verso: “A enfiar o idioma/ nos mosquitos?” sugere a representação da fala absurda desses dois seres. As combinações absurdas das palavras desviam da lógica semântica do cotidiano, caracterizando o idioma manelês, nomeado por Barros. Portanto, esse novo idioma deformaria o pensar e nos convidaria à recriação e à problematização da língua.

No documentário *SÓ DEZ Por cento é mentira*, Barros, em depoimento, acredita que a infância seja uma das melhores fontes de poesia. Segundo ele, o “erro” verificado na fala da criança deve ser aproveitado na poesia. Assim diz no documentário: “se elas erram na gramática, acertam na poesia” (*idem*). Nesse sentido, Barros dialoga com o pensamento de Bachelard (2006), quando acredita que a nossa infância dura para sempre em nossas vidas. O filósofo propõe na obra *A poética do devaneio* a volta à infância, a fim de despertar as imagens amadas:

Por alguns de seus traços, *a infância dura a vida inteira*. É ela que vem animar amplos setores da vida adulta. Primeiro, a infância nunca abandona as suas moradas noturnas. Muitas vezes uma criança vem velar o nosso sono. Mas também na vida desperta, quando o devaneio trabalha sobre a nossa história, a infância que vive em nós traz o seu benefício. É preciso viver, por vezes é muito bom viver com a criança que fomos. Isso nos dá uma consciência de raiz. Toda a árvore do ser se reconforta. Os poetas nos ajudarão a reencontrar em nós essa infância viva, essa infância permanente, durável, imóvel. (p.20-21, grifo do autor)

Voltar à infância seria a capacidade de nos despertar para uma consciência criadora, o que permitiria a construção de um olhar poético comparado ao olhar das crianças para o mundo. Olhar poético que infelizmente vamos perdendo com a vida prática exigida no mundo adulto. O olhar da criança seria como aquele olhar descrito por Alberto Caeiro, de Fernando Pessoa, em que vê sempre o mundo como uma eterna novidade:

O meu olhar é nítido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...
E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
E eu sei dar por isso muito bem...
Sei ter o pasmo essencial
Que tem uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do Mundo. (2010, p.34)

A poesia do heterônimo Caeiro fala do olhar do poeta diante do mundo, olhar comparado ao da criança, que, mesmo vendo as coisas todos os dias, seria como se estivesse vendo pela primeira vez. Segundo Chauí (1994), a expressão “eterna novidade” gera um paradoxo, já que a palavra “eterna” nos traz a ideia de que as coisas ficam sempre idênticas com o passar do tempo, ao contrário da ideia de novo, algo visto pela primeira vez. A arte se movimentaria em torno dessas duas ideias: o eterno e o novo, realizado pela e para a humanidade.

Nesse caminho, Barros explora o mundo também a partir do olhar da criança curiosa, já que ela vê às coisas de forma dinâmica. A criança não olha para os objetos pensando logo na funcionalidade deles. Ao contrário, a partir da imaginação ela tira a função dos objetos. Nesse caminho, Barros acredita nessa “teoria” e, para isso, em nome da imaginação, e a partir da perspectiva das “coisas”, defende que elas sejam olhadas pelas crianças, e não por pessoa razoáveis:

As coisas não querem mais ser vistas por pessoas
razoáveis:
Elas desejam ser olhadas de azul —
Que nem uma criança que você olha de ave. (2010, p.302)

Nesse poema, o olhar da criança é comparado à cor azul: “Elas desejam ser olhadas de azul”. A palavra “azul” associada ao olhar da criança sugere a capacidade que elas têm em imaginar e criar, em uma espécie de imaginação criadora, como fala Bachelard (2006), quando volta para examinar as recordações da infância: “A criança enxerga grande, a criança enxerga belo. O devaneio voltado para a infância nos restitui à beleza das imagens primeiras.” (p.97). Nesse caminho de análise, o último verso, sugere o olhar da criança, associado ao olhar aguçado de uma ave. A metáfora do olhar da ave sugere o olhar da novidade em que sempre se está reinventando as coisas do mundo.

Na obra *Matéria de Poesia*, há uma referência da criança à feitura da poesia: “De repente/ Esse homem sorriu/ Crianças/ Em pleno uso de poesia/ Funcionavam sem apertar o botão (BARROS, 2010, p.152). O fato de o homem permitir voltar à condição de criança possibilitaria, assim, a sua entrada no mundo da poesia. A infância pode ser tema enriquecedor na obra de qualquer poeta, principalmente por meio de sua fala espontânea e, ainda, pouco articulada, e dessa forma chegar ao criancimento das palavras. Assim, Barros (2010) diz:

Carrego meus primórdios num andor.
Minha voz tem um vício de fontes.

Eu queria avançar para o começo.
Chegar ao criancimento das palavras.
Lá onde elas ainda urinam na perna.
Antes mesmo que sejam modeladas pelas mãos. (p.339)

Barros acredita que sua poesia consegue a palavra na sua origem, nos seus primórdios a partir da ludicidade na fala da criança, no momento em que “elas ainda urinam na perna”. Esse momento seria a fase em que ela ainda não foi moldada à língua castradora da gramática decorada das escolas com excessos de regras e exceções.

Nesse caminho, Quintana, de maneira análoga, aborda em seu poema a criança e a coloca em igualdade com os poetas e os loucos:

ATAVISMO
As crianças, os poetas, e talvez esses incompreendidos, os loucos, têm uma memória atávica das coisas. Por isso julgam alguns que o seu mundo não é propriamente este. Ah, nem queiras saber... Eles estão neste mundo há muito mais tempo do que nós! (2005, p.575)

Quintana exalta as habilidades que possuem os poetas, os loucos e as crianças. Esses três seres seriam capazes de criar mundos, pois eles têm a liberdade de fantasiar e, partindo de sua imaginação, criar as suas próprias regras e a lógica de seu mundo. A “memória atávica” a que se refere o poeta remete justamente a capacidade de construir um saber original, lúdico e ilusório, ingredientes criativos para a poesia.

Nesse sentido, Quintana diálogo com a poesia de Barros, quando explora o mundo das crianças e dos loucos. Assim também Barros faz referência explícita ao louco e à criança como provedora da poesia, no livro *Arranjos para Assobio*. Barros (2010) define o que seria a poesia em seu “Glossário de Transnomações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) ou menos”; assim diz:

Produto de uma pessoa inclinada a antro
[...]
Designa também a armação de objetos lúdicos
com emprego de palavras imagens cores sons etc.
— geralmente feitos por crianças pessoas esquisitas
loucos e bêbados (*idem*, p.181)

Nesse poema, Barros define a poesia como “inclinada a antro”. Segundo *Caldas Aulete*, a palavra “antro” designa o sentido de lugar de perdição, de vícios e degradação moral. Nesse sentido, a poesia para Barros caminha em direção a todas as coisas excluídas por serem sujas e sem utilidade. Barros também associa a poesia ao objeto lúdico; Assim, a poesia seria comparada novamente a uma espécie de brinquedo. O Ludismo empregado por Barros (2010) leva o poeta, assim como as crianças: “a desinventar objetos [...] Dar ao pente funções

de não pentear” (p.300); a desnomear as coisas: “As coisas que não têm nome são mais pronunciadas por crianças” (*idem*); como, também, mudar a função da palavra até o verbo atingir o delírio: “verbo tem que pegar delírio” (p.301):

[...]
 O delírio do verbo estava no começo, lá onde a
 criança diz: *Eu escuto a cor dos passarinhos*.
 A criança não sabe que o verbo escutar não funciona
 para cor, mas para som.
 Então se a criança muda a função de um verbo, ele
 delira. (*idem*)

Segundo o poeta, o delírio da palavra aconteceria quando a criança consegue mudar a função de uma palavra: “*Eu escuto a cor dos passarinhos*”. A incompatibilidade semântica do verbo “escutar” associado à palavra “cor” provoca um curto-circuito sinestésico, termo já analisado anteriormente. Segundo Fiorotti (2006), esse tipo de questionamento de sentido seria muito comum na fala de uma criança, mas também nas do poeta, e aceito nas falas dos loucos e velhos. Assim, a criança, tal qual o poeta e o louco, conseguiria atribuir à palavra liberdade e novas significações.

O poema anterior encontra-se na obra *O livro das Ignorâncias*. O livro está dividido em três partes. Na primeira parte, “Uma didática da invenção”, há quatro referências da capacidade criativa das crianças com relação às palavras. Portanto, o poeta, por meio da perspectiva da criança, diz: “Hoje eu desenho o cheiro das árvores” (2010, p.301), causando novamente o curto-circuito sinestésico. Os verbos “desenhar” e “cheirar” nomeiam ações que não se relacionam na vida prática cotidiana, o que causaria um estranhamento ao pensarmos na possibilidade de se desenhar algo sem forma, como o cheiro. Da mesma forma, nessa obra há a valorização do saber das crianças: “As coisas que não têm nome são mais pronunciadas/por crianças” (*idem*, p.300). Esse verso faz alusão à inventividade da criança com a linguagem, a capacidade criativa de “errar” o idioma.

Nesse sentido, Barros convida o leitor a percorrer pela linguagem lúdica da criança que também, assim como a do louco, beira a “demência”, procurando nessa falas: o absurdo, o ilógico e a fantasia. Assim, o poeta, para conseguir tais recursos, precisaria assemelhar-se aos loucos e às crianças. O poeta precisaria falar e pensar como um louco ou como uma criança. Nas falas dos loucos e na das crianças há poesia tanto quanto nos versos dos poetas; seus lírios alucinam com sua agramaticalidade quase insana. O louco e a criança, bem como o poeta, possuem sua fala própria que não obedece às regras da gramática, às regras sociais. Em determinado verso, o poeta diz: “Eu sou o medo da lucidez” (*idem*, p.266). Ser lúcido é tudo o

que o poeta não quer ser na sua poesia. A característica da lucidez impediria Barros a atingir a linguagem poética. Ser claro, conciso e preciso no raciocínio não são ingredientes para a poesia barreana. Nesse caso, poeta, louco e criança interdependem-se. Nesse sentido, a fala da criança e do louco, socialmente apresenta-se uma fala desarticulada e desacreditada, no entanto, na poesia barreana passaria a ter muito valor.

No poema “Seis ou treze coisas que eu aprendi sozinho”, da obra *O guardador de Águas*, o eu lírico fala de suas aprendizagens por meio dos “lírios dos loucos” e relaciona o poeta ao louco: “Poeta é um ente que lambe as palavras e depois se alucina./ No osso da fala dos loucos há lírios” (2010, p.257). A palavra seria para o poeta seu alucinógeno, ele se alucina e, com ela, delira. Nesse sentido, poeta e louco aproximam-se com suas falas semanticamente absurdas feitas de palavras: “Poetas e tontos se compõem com palavras” (*idem*, p.263), com o propósito mais de desexplicar do que explicar: “Ao poeta faz bem/ Desexplicar — / Tanto quanto escurecer acende os vaga-lumes.” (*idem*, p.265).

Na 2ª parte do poema *Ensaio Fotográficos*, Barros fala de um menino que tinha um defeito de nascença: “Desde criança minha mãe portava essa doença./ Ela que me transmitiu” (p.390). A “doença” a que se refere é a de ser poeta, pois a criança gostava e passava o dia escutando o som das palavras, sofria de “lonjuras” e a distância era uma coisa vazia que sentia no olho. Esses mesmos “sintomas” seriam também sentidos pelo poeta. E isso era visto como um problema pelo adulto; assim o pai alertava: “Quem acha bonito e pode passar a vida a ouvir o som/ das palavras/ Ou é ninguém ou zoró” (*idem*, p.390). A criança que já teria “cacoete” para poeta era vista como “zoró”; essa palavra nos lembra as palavras “doidas”, “malucas”. Observa-se na fala do pai uma visão prática e utilitarista em relação ao futuro do filho, pelo fato de o menino viver em um mundo de sonhos e fantasias, comportamento preocupante para o pai. Dessa forma, poeta e criança são rotulados de loucos pelos olhos dos que se consideram dotados de maior lucidez e dotados de razão.

O menino tinha o “ermo” dentro do olho: “O ermo que tinha dentro do olho do menino era um/ defeito de nascença, como ter um perna mais curta” (BARROS, 2010, p.392). A palavra “ermo” significa solidão, isolamento. A possível solidão do menino o levaria ao processo poético da imaginação e da criatividade. Nesse sentido, o *topos* “loucura” associado à fala imaginativa e criativa da criança enriquecem a poesia barreana. A criança por ter esse “defeito” não conseguia realizar nada concretamente, por isso: “Fazia tudo de conta” (*idem*). Diante dos sintomas descritos, o poema “O fingidor”, de Manoel de Barros, aborda o processo de imaginação tão importante para a criação poética. O título do poema faz menção ao processo de fingimento falado por Pessoa no seu célebre poema “Autopsicografia”. O

processo de fingimento poético seria o poder de criação que o poeta adota para a feitura de sua poesia. Dessa mesma forma, o menino imaginava ou fingia: “Fazia tudo de conta./ Fingia que lata era um navio e viajava de lata./ Fingia que vento era cavalo e corria ventena./ Quando chegou a quadra de fugir de casa, o menino/ montava num lagarto e ia pro mato./ Mas logo o lagarto virava pedra” (BARROS, 2010, p.392).

Na obra, *Ensaaios Fotográficos*, há duas referências associando o *topos* “loucura” à imagem do poeta. Dentre elas, a figura de Bola Sete e a do escritor Rabelais. Bola Sete é apresentado no *Livro sobre nada* como filósofo do beco. O beco seria para ele um lugar que ascende o louco; por ter esse dom tinha “laia de poeta”:

Bola Sete não botava movimento.
Era incansável em não sair do lugar.
Igual o caranguejo de Buson que foi encontrado
de manhã debaixo do mesmo céu de ontem.
Pra compensar tinha laia de poeta.
Dava qualidades de flor a uma rã.
Dava às pessoas qualidades de água.
Isso ele fazia com letras, não precisava se mover. (BARROS, 2010, p.386)

O personagem Bola Sete, com sua imaginação criadora, típica de um poeta, aproximava coisas e seres, atribuindo qualidades de um ser a outro: “Dava qualidade de flor a uma rã/ Dava às pessoas qualidades de água”. Segundo o eu lírico, isso só seria possível a partir da palavra poética: “Isso ele fazia com letras”. Com esse processo poético, o poeta e o louco aproximam-se, criando seus mundos de devaneios poéticos. No terceiro verso, há menção de um dos poetas mais famosos do Japão, chamado Yosa Buson (1716-1784); além de poeta, foi pintor. Compôs belíssimos *haicais* e um deles encontra-se inserido no corpo da poesia: “Igual o caranguejo [...] foi encontrado de manhã debaixo do mesmo céu de ontem”. O poeta Manoel de Barros insere o verso do *haikai* de Buson e aproveita a imagem do movimento lento do caranguejo para comparar com o personagem Bola Sete. Com isso, reforça a relação entre o personagem e a poesia, devido à vida tranquila que leva em contato com a natureza. Bola Sete, com sua “laia de poeta” e de louco, tinha a capacidade de criar tudo com as letras e nem precisaria sair do lugar.

Em outro poema, de título “Rabelais”, Barros (2010) faz referência ao escritor francês renascentista François Rabelais:

Por volta de 1532 andava pelas ruas de Paris o doido
de Rabelais.
O doido apregoava pregos enferrujados.
Ele sabia o valor do que não presta.
Rabelais chegaria a imaginar assim:
Quem atinge o valor do que não presta é, no mínimo,

Um sábio ou um poeta.
 É no mínimo alguém que saiba dar cintilância aos
 seres apagados.
 Ou alguém que possa frequentar o futuro das palavras.
 vendo aquele maluco de rua a apregoar pregos
 enferrujados.
 O nosso pensador imaginou que talvez quisesse
 aquele homem
 anunciar as virtudes do inútil.
 (Rabelais já havia afirmado antesmente que poesia é
 uma virtude do inútil) (p.387)

No início do poema, Barros cita um determinado personagem que pertenceria ao escritor Rabelais. O poeta o denomina de “doido de Rabelais” por dar valor às insignificâncias. Barros inverte valores e contraria o senso comum, quando elogia o ato de valorizar as “insignificâncias”. Por tal motivo, o escritor francês deveria no mínimo ser chamado de “sábio” ou “poeta”. Nota-se que essas duas palavras associadas com a palavra “doido” coloca em condição de arejamento a ideia de ser “doido” e permite o deslocamento de sentido: do pejorativo ao sentido positivo. Logo, seguindo o pensamento barreano, podemos deduzir que doido, sábio e poeta nivelam-se na poesia barreana, pois a sabedoria seria o fato de atribuir virtude a tudo aquilo que ora a sociedade ainda despreza: “os seres apagados”, e isso seriam comportamentos comuns desses três tipos sociais. O poeta Manoel de Barros atribui esses pensamentos ao escritor francês Rabelais: “(Rabelais já havia afirmado antesmente que poesia é/ uma virtude do inútil)”, porque enquanto escritor também valorizou em seus escritos temas não tão nobres, como, por exemplo, os excrementos citados nas obras principais do autor, *Gargântua* e *Pantagruel*. No capítulo “As conversas dos Beberões”, os personagens divertem-se muito, com muita bebida e comida. Observam-se nos diálogos conversas inúteis, como na fala de um personagem: “Mas se eu mijasse isso que bebes, porias na boca meu mijador?” (RABELAIS, 2003, p.42).

Assim, a análise do *topos* “loucura”, associado aos bocós, tontos e idiotas, personificados nos personagens de João e Bernardo e outros aqui analisados, traz para a poesia barreana suas demências poéticas. As falas e as ações desses seres carregam a ideia de liberdade, na maioria das vezes, associada ao comportamento de quem é rotulado de louco. Assim também a palavra em Manoel de Barros sugere a liberdade relacionada à loucura, quando atinge a agramaticalidade quase insana. Assim, o *topos* “loucura” traz à poesia barreana uma forma dinâmica e inovadora de ver e perceber o mundo, bem como restitui a inventividade e a ludicidade à palavra poética.

CAPÍTULO 3

Os *tópoi* eróticos: O cio das palavras

3.1 A natureza do Pantanal: ambiência erótica e sensual

Nas orvalhadas vaginas das violetas
(Manoel de Barros)

Na obra de Manoel de Barros, a imagem da natureza, quando associada à imagem feminina, revela uma sensualidade que vem de uma luxúria verbal até atingir o estágio erótico. Segundo Batista (1995, p.26 *apud* SOARES, 2009, p.74), a palavra nasceria sensual e, como em um orgasmo lírico, a palavra em volúpia floresceria, germinaria e frutificaria. A imagem do Pantanal se construiria com a volúpia de uma palavra poética que se mostra erótica e sensual. E essa volúpia poderia, também, nascer da relação do poeta com a natureza e, dessa ambiência erótica, a imagem poética revelaria o êxtase lírico:

A luxúria verbal encontrada na lírica de Manoel de Barros nos mostra que, para o poeta, o signo pantanal é uma Sodoma às avessas. A volúpia do contacto do poeta com a natureza obriga-o a perceber a realidade de forma não só filosófica mas também sensual e porque não dizer de uma ambiência erótica, onde a imagem poética é quem revela a natureza do orgasmo lírico. (*idem*)

Na citação anterior, a imagem do Pantanal compara-se com a imagem da cidade de Sodoma. A imagem de “Sodoma” é apresentada relacionada à poesia de Manoel de Barros, só que às avessas. A expressão “às avessas” relacionada à imagem do Pantanal sugere um ambiente contrário ao esperado. Assim, Batista, por meio dessa comparação, considera o pantanal de Barros um lugar de desejos, volúpias e erotismo, entre os seres e a palavra. E, nessa ambiência erótica, o eu lírico, em contato com a natureza, seria o revelador dos prazeres associados à natureza:

Para quem guardei na minha carne
As cicatrizes das batalhas perdidas? E os sulcos
Regados pelas chuvas de abril? Para que
Guardei as colinas do meu corpo? Senão
Para ele caminhar... E minhas mãos de aurora
Senão para ele acariciar? E meus cabelos negros?
Ai, não sei. Não posso enganar-te. Pai. Aberta
Estou, como pétalas noturnas,
Para os astros. Minha boca silenciosa.
Ficarei inclinada levemente para ele
Como torre. Inclinada para sua violência.
Ele me fará frutificar como as árvores na chuva.
Florescer entre pedras, aves e astros. Abrir-me
Como as rosas da noite, ao luar.
Ele terá meu corpo, minha vida, meus sonhos.
Ele terá minhas cicatrizes.
E as colinas de meu corpo. Lívida,
Lívida ele me possuirá. (BARROS, 2010, p. 52-53)

Nesse poema, o eu lírico feminino fala de seu corpo e compara-se com a natureza; cada parte de seu corpo alude a uma parte da natureza: as colinas representariam as curvas femininas simbolizando a sensualidade do corpo desabrochando para o amor; as mãos, a aurora; e os cabelos negros seriam comparados com as matas no escuro. A imagem da natureza é comparada à de uma mulher que eroticamente prepara-se para ser “possuída”: “Aberta Estou, como pétalas noturnas, para os astros”. A imagem “pétalas noturnas” sugere a preparação para o coito, para o prazer e, nesse sentido, para a criação: “Ele me fará frutificar como as árvores na chuva”. A natureza, como um ato sexual, procria e fertiliza em uma espécie de “gozo” com as palavras: “Florescer entre pedras, aves e astros”.

A imagem feminina da natureza lembra a deusa grega Afrodite, a deusa da fertilidade e da beleza. Segundo a *Teogonia*, de Hesíodo (1995), a deusa Afrodite nasceu do esperma do deus Urano, representado pela espuma do mar. A beleza e a fertilidade dialogam com a imagem feminina sugerida na poesia barreana. Dessa forma, o Pantanal seria representado na imagem de uma mulher sensual preparando-se para o ato sexual, como também poderia representar o útero, onde germinaria a vida.

A imagem da mulher sensual é figura recorrente na poesia barreana. Ela desencadearia a sedução e o erotismo, necessários para o gozo poético, encontro entre o erotismo e a poesia. Nismária Barros (2010), a respeito do erotismo presente na poesia barreana, um dos focos de sua tese de doutorado, investiga o sujeito lírico como poeta na relação com a erotização da palavra. Nesse caminho, apresenta o poema “Informações sobre a musa” de Manoel de Barros, momento em que se desvela o erotismo.

No início do poema, a imagem da Musa é apresentada como meio inspirador: “Musa, sobre de leve em meus ouvidos a doce poesia” (BARROS, 2010, p.31). No entanto, na sequência do poema essa ideia de musa idealizada vai se desconstruindo, com isso, o poeta parodia a imagem, tornando-a jocosa e irônica. Nismária Barros (2010), ao analisar as imagens da musa barreana, constata que o poeta desconstrói a imagem da Musa tradicional para inová-la: “Minha Musa sabe asneirinhas” (BARROS, 2010, p.31). Essa renovação possibilitaria, também, repensar o fazer poético, pois o poeta relacionaria a imagem renovada da musa com a sua escrita poética.

A partir da imagem sensual e erótica feminina, o poeta propõe uma reflexão sobre o seu fazer poético, ironizando o processo defendido por alguns, como poesia fonte de inspiração. Da mesma forma que a imagem da musa é renovada, assim também a imagem da lua: se antes considerada como fonte de inspiração, agora na poesia barreana é apresentada sem essa funcionalidade: “– Essa Lua que nas poesias dantes fazia papel principal, não quero

nem pra meu cavalo” (2010, p.31). E, assim, o poeta propõe a sua linguagem poética momentos de humor, de ironia e autorreflexão. Nesse caminho de pensamento, Barros num tom irreverente, relaciona o fazer poético ao prazer sexual: “Fiquei excitadinho pra mulher” (*idem*).

Dessa forma, o poeta estaria mostrando a sua forma humorada de escrever poesia, questionando o escrever convencional e ironizando a ideia de inspiração, portanto, renovando o fazer poético. Regino (2011), em *O mito de Hermes na obra poética de Manoel de Barros*, assinala a sugestão da natureza dos clichês assombrando o espaço poético de Barros a partir do diálogo irônico e irreverente entre a musa e seu amante, quando ela responde a ele: “você poetas são intersexuais” (BARROS, 2010, p. 31) e “Tenho uma coleguinha que lida com sonetos de dor de corno; por que não vai nela?” (*idem*). Segundo a pesquisadora, esses versos referem-se às repetições de imagens desgastadas: “Para a musa, a repetição e formas desgastadas constitui o pecado original na concepção de um poema” (REGINO, 2011, p.2). Então, seguindo o pensamento da autora, o poeta estaria sozinho, sem musa; logo, o poeta procuraria em si desbravar seus próprios caminhos.

E, nesse sentido, a obra *Poesia*, de Manoel de Barros, é dividida em duas partes. A primeira parte, intitulada “Fragmentos de canções e poemas”, é organizada em dezesseis poemas. As outras partes são poemas soltos e cada um com o seu título. O conjunto temático que compõe a obra é variado, mas um dos temas é o amor em contato com a natureza. O poeta coloca o homem e a natureza em transmutação, para isso a natureza ganha algumas vezes contornos humanos com as personificações estabelecidas.

Ainda no poema “Fragmentos de Canções e Poemas”, a imagem do *topos* “natureza” destaca-se com uma sensualidade expressa no movimento das folhas, no florescer da tarde, na luz que divide o corpo. O eu lírico caminha e observa a natureza em relação às coisas, às pessoas e a si próprio:

1.
Ah florescer de tarde
De amor, no cais!
Entre navios altos
E velas brancas.
[...]

2.
São mil coisas impressentidas
Que me escutam:
O movimento das folhas
O silêncio de onde acabas de voltar
E a luz que divide o corpo do nascente
[...]

São mil coisas impressentidas
 Que me escutam:
 Sou eu apreensivamente
 Solicitado pela inflorescência
 Redescoberto pelo bulir das folhas... (*idem*, p. 49-50)

Assim também, o *topos* “natureza” mostra-se sensual quando relacionado também aos sentimentos entre um homem e uma mulher. No poema seguinte, o amor é cantado e exaltado juntamente com a natureza na voz de uma mulher que espera seu amado chegar:

4.
 Que rosa esplendente é o amor!
 Que maravilha adorar!

 Tenho certeza que ando perdida
 E que o Senhor me perdoará

 Que fazer com o rosto de amora
 No instante dele chegar?

 Meus olhos negros de sonhos
 Minha boca de beijar?

 (No campo as árvores dormem
 Banhadas em luz de luar...)

 Meu corpo pra que me serve
 Senão pra desabrochar
 Entre as colinas noturnas
 Na hora dele chegar? (BARROS, 2010, p.51)

O erotismo presente no poema anterior é sugerido pela fala do eu lírico feminino. O eu lírico deseja ardorosamente o retorno do seu amante para o encontro amoroso. Para isso, o corpo prepara-se para recebê-lo: “Meu corpo pra que me serve/ Senão pra desabrochar/ Entre as colinas noturnas/ Na hora dele chegar?”. O corpo prepara-se ao “desabrochar” para recebimento do amor. Nesse sentido, o corpo feminino é comparado com a natureza e vice-versa. Para Barbosa (2003), os poemas que compõem “Fragmentos de Canções e Poemas” aludem tanto ao livro bíblico “Cânticos dos Cânticos” quanto a uma cantiga de amigo, pela semelhança da presença da voz feminina que se declara apaixonada pelo seu amado. O autor nota semelhanças entre os textos: “Em ambos há a voz feminina que se declara apaixonada pelo seu amado, em ambos a linguagem simples, em ambos o amor é utilizado como um líquido poderoso e vivificador” (BARBOSA, 2003, p.47), como podemos observar nos versos a seguir:

Eu sou do meu amado,
 e ele me tem afeição.
 Vem, ó amado meu,

saíamos ao campo,
 passemos as noites nas aldeias.
 Levantemo-nos de manhã para ir às vinhas,
 vejamos se florescem as vides,
 se aparecem as tenras uvas,
 se já brotam as romãzeiras;
 ali te darei os meus amores.
 As mandrágoras exalam o seu perfume,
 e às nossas portas há todo o gênero de excelentes frutos,
 novos e velhos;
 ó amado meu, eu os guardei para ti. (BÍBLIA, Cânticos 7:10-13)

Segundo Barbosa (2003), os poemas citados referem-se tanto à sujeição Deus, quanto à sujeição amorosa. Assim, o amor é exaltado em contato com a natureza. Ela não serve apenas como cenário romântico e idealizado na relação amorosa, mas compartilha aos amantes e prepara o corpo feminino para receber o seu amado.

Logo, na erotização da natureza na poesia barreana, os seres que compõem essa ambiência tornam-se eróticos e metamorfoseiam-se em outros seres capazes de tornar a natureza mais transfiguradas, ganhando outras formas e cores:

A partir da fusão com a natureza esses bichos se tornaram eróticos. Se encostavam no corpo da natureza para exercê-la. E se tornavam apêndices dela. Ou seres adoecidos de natureza. Assim, pedras sonhavam eles para musgo. Sapos familiarizavam eles com o chão. Nenhuma coisa ficava sem órgãos ou locas. Mudaram a brancura das chuvas e a extensão dos escuros. (BARROS, 2010, p.248)

A fusão da natureza com os bichos provoca uma erotização da natureza e dos seres. Eles se transfiguram em outras formas: as pedras em musgo; sapos em chão. Esses seres representariam os órgãos sexuais da natureza, assim seriam capazes de transformar a própria natureza, mudando suas cores. Diante desse cenário ambiente, o corpo da natureza, como uma espécie de mãe, recebe e acolhe todos os seres, tornando-se um ambiente fértil para a criação e a recriação dos seres. Cruz e Santos (2008), no texto *Ecos Ovidianos na poesia de Manoel de Barros*, propõem um diálogo da poesia barreana com a obra *Metamorfose*, de Ovídio. Nessa obra clássica, o mito da criação seria sugerido quando os homens e os deuses transfiguram-se em outros seres, como animais, pedras, rios e árvores. No livro I, o corpo da natureza é apresentado sem forma, onde havia apenas o Caos, massa indigesta e rude. No entanto, a natureza foi ganhando forma a partir da ordem de um deus (qualquer que fosse):

Ao mar então mandou que se esparzisse,
 Que ao sopro inchasse forçosos ventos,
 E o orgulhoso abrangesse as louras praias;
 À mole orbicular deu fontes, lagos
 Rios cingindo com oblíquas margens. (OVÍDIO, 2000, p.36)

Dessa maneira, seguindo o pensamento de Cruz e Santos (2008), o corpo da natureza iria se moldando, e do caos se transformaria em uma ordem. Nesse sentido, o inverso também poderia acontecer, de transformar a ordem em caos. Assim, podemos aludir o poeta Ovídio como uma espécie aproximada de um deus criador, em que por meio da palavra cria e recria seus mundos com a imaginação. Diante de Deus e do poeta, tudo seria possível, suas falas teriam o poder de transformar o caos em ordem, ou a ordem em caos. Desse modo, o poeta não apenas diz, mas faz acontecer com o poder das palavras. Nesse caminho, podemos dialogar com o poder de criação apresentado no livro Gênesis:

No princípio criou Deus os céus e a terra. E a terra era sem forma e vazia; e havia trevas sobre a face do abismo; e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas. E disse Deus: Haja luz; e houve a luz. E viu Deus que era boa a luz; e fez Deus separação entre a luz e as trevas. E Deus chamou à luz Dia; e às trevas chamou Noite. E foi a tarde e a manhã, o dia primeiro. (BIBLÍIA, Gênesis, 1:1-5)

Em consonância com esse pensamento, Sérgio Medeiros, poeta e tradutor, escreveu o livro *O sexo vegetal*. Ele acredita que o “sexo vegetal” seja uma forma de cosmogonia, na qual haveria um potencial erótico, para isso ele “fertiliza” e erotiza plantas e árvores, assim estabelece comparação com a relação sexual humana: “O tronco tem muitas línguas finas e grossas, umas sobre as outras, lambem-se noite e dia, uma de repente se dobra e pende, como enfastiada, e seca aos poucos, cáqui” (MEDEIROS, 2009, p. 28). Esses versos sugerem um ato amoroso simbolicamente induzido pelas expressões: “línguas finas e grossas”; “lambe-se noite e dia”. O tronco é personificado com partes humanas. A palavra “enfastiada” significa “entediado”, “aborrecido”, no entanto, nesse contexto, adquire o sentido de cansaço produzido talvez pelo “gozo” do ato sexual, em consequência a árvore ficaria seca e mudaria de cor para “cáqui”, a cor do barro, a cor da terra. Nesse sentido, a ideia do barro e da terra simbolizaria a criação, uma espécie de cosmogonia, uma (re)criação do mundo: “O sexo vegetal é uma cosmogonia. Uma humilde (re) criação do mundo. Humilde e eficaz a sua maneira” (MEDEIROS, 2009, p.16).

Diante da poesia barreana, da poesia de Ovídio, do texto bíblico e da poesia de Medeiros, nota-se um diálogo estabelecido pelo poder da palavra, mundos são construídos e recriados em uma dimensão mítica. Segundo Fiorotti (2006), Manoel de Barros recria o texto bíblico a partir do seguinte verso: “No descomeço era o verbo” (BARROS, 2010, p.301). O pesquisador ao analisar o prefixo “des” anexado à palavra “começo”, constata que o sentido da palavra é renovado, nascendo daí o neologismo “descomeço”. Essa palavra, associada ao texto bíblico, provoca uma releitura dele, recriando-o. Assim, segundo o pesquisador, Manoel de Barros recria, por exemplo, o texto de evangelista, de forma paralelística, conforme suas

palavras: “A palavra ‘descomeço’ aponta para o instante anterior das coisas; destacadamente aponta também para um momento após o começo, lá onde o começo pode ser desconstruído” (FIOROTTI, 2006, p.24). Seguindo esse pensamento e dialogando com o texto de Ovídio e o texto bíblico, observa-se o poder que a palavra tem de construir e desconstruir mundos.

Dessa forma, a natureza ganha um corpo com um rosto, lábios, mãos e boca:

A boca está aberta, seca e escura
De raízes mortas...
Encontro restos de orvalho
No rosto da terra, e os bebo

Ao silêncio do enxofre que penetra
Deito-me para germinar...
Ouço fluir a seiva
Ouço o caule crescer

Do ventre que gesta sob ramos...
Uma flor de molíços depois
Irá comendo o contorno dos lábios
E as mãos sem despedidas.

Corpo em árvore feito
Serei como talha de pedra
Na terra, com molduras de fresco
E hortênsias...

Ervas tolhiças crescerão
Nos interstícios do ser
E o que foi música e sede de sarças
Há de ser pasto de águas... (BARROS, 2010, p.53-54)

A voz do eu lírico interage com a imagem da natureza e com os seus restos: “raízes mortas” e “restos de orvalho”, eles servem para preencher as lacunas do ser poético. Para isso, O *topos* “eróticos” relacionado à natureza materializa-se na imagem de um eu lírico que beberia o orvalho, penetraria no silêncio e passaria absurdamente a escutá-lo, e assim o eu lírico, como a natureza, germinaria: “Corpo em árvore feito/ Serei como talha de pedra”. Assim como a natureza transmuta-se em formas humanas, da mesma maneira o homem molda-se em árvore, em pedra. Logo, o eu lírico consegue transmutar-se juntamente com outros seres.

Nesse caminho, a imagem da natureza apresenta-se erotizada também quando o poeta enfatiza os sentidos do paladar, audição, tato e olfato, em que eles se misturam e entram em choque sinestésico. Na primeira estrofe, a imagem da boca “seca”, “escura” e “sedenta”, assim como o verbo “beber” sugere o sentido do paladar. Imagem que se complementa com a da terra, que se personifica como um rosto, um rosto molhado de orvalho que sacia a sede do eu lírico; na segunda estrofe, o sentido da audição é ressaltado, quando o eu lírico destaca o

“silêncio”, e numa confusão de sentidos o substitui pelo olfato sugerido pela palavra “enxofre”. Na sequência, o sentido de “ouvir” é restabelecido quando se ouve o eu lírico germinar juntamente com a natureza. Na terceira estrofe, o toque e o paladar são realçados na imagem de uma flor personificada que se auto-alimenta, devorando-se. A imagem da flor lembra o mito de Erisictão, rei da Tessália. Segundo a versão mitológica grega, o rei fora castigado pela deusa da fome (Éton) que despertara nele uma voraz insaciedade capaz das maiores atrocidades, enlouquecendo de fome come a si próprio. De forma similar, Manoel descreve a planta que se autodevora: “Do ventre que gesta sob ramas.../ Uma flor de moliços depois/ Irá comendo o contorno dos lábios/ E as mãos sem despedidas”.

E nas últimas duas estrofes, mostra-se o eu lírico contribuindo para moldar em corpo à natureza e, ao mesmo tempo, o preenchimento dos vazios dos seres. Nesse sentido, o *topos* “natureza” erotizada apresenta-se sensual, quando se personifica em partes humanas, a fim de suggestionar sensações.

3.2 Manoel de Barros: o *voyeur* das palavras

Manoel de Barros diz que quando escreve poesia “goza com as palavras”. Essa frase foi declarada em entrevista ao jornal “O Estado”. Nessa entrevista, o poeta expressa sua opinião em relação ao ato de escrever poesia:

É verdade, eu gozo com as palavras. Já escrevi: ‘Meu gozo é no fazer’. É no fazer o verso que o poeta goza. Eu tenho isso: todo verso meu, eu gozei nele. Não escrevo muito porque eu demoro muito para gozar. Eu trabalho muito em cima das palavras, bolino muito as palavras, acarício. ‘Uma palavra tirou o roupão para mim’, eu escrevi. E é exatamente isso o que acontece. (BARROS, *apud* CASTELLO, 1997.)

Para Barros, o ato de escrever poesia seria como um ato sexual com as palavras. O poeta induz a pensar a escrita poética como uma relação erótica com elas. A escrita seria uma escrita de gozo. A palavra “gozo” é recorrente nesta análise, e refere-se à palavra francesa *jouissance* empregada por Barthes na obra *Plaisir du Texte*. Ela é motivo de discussão entre tradutores da obra do escritor francês. O tradutor J. Guinsburg explica, porque adota o termo “fruição” em vez de “gozo” para a tradução da palavra francesa *jouissance*. Segundo ele, o termo “fruição” teria um sentido mais delicado e reproduziria mais poeticamente o movimento fonético do original, assim também encerraria a mesma acepção da palavra “gozo”. Já Leila Perrone-Moisés, tradutora e estudiosa da obra de Barthes, ao analisar a palavra francesa *jouissance* no posfácio da obra *Aula* (2004b), considera inadequada a tradução dessa palavra para “fruição”, pois a origem de *jouissance* vem diretamente da libido,

por isso, segundo a teórica, a palavra “gozo” seria mais adequada nesse contexto do que “fruição”. Desse modo, a palavra adotada aqui será “gozo”, e não “fruição”, para se referir à análise do *topos* “eróticos”, associando o “gozo” à escrita poética de Manoel de Barros.

Nesse sentido, retomando a ideia de Barros ao prazer das linguagens, assim o poeta, em um de seus versos, diz: “Mas pode pegar em mim que estou uma Sodoma” (BARROS, 2010, p.15). A partir de então, podemos inferir que a relação erótica é declarada tanto pelo poeta em suas entrevistas como em sua poesia na voz de um eu lírico que se confunde com a do próprio poeta.

No verso anterior, há a sugestão de um mundo criado pelo poeta como um mundo de devassidão e luxúria da palavra. A palavra “Sodoma” referencia a cidade bíblica de mesmo nome, lugar onde reinavam orgias e vícios de toda ordem. De maneira análoga, podemos relacionar essa imagem da cidade dos “prazeres” com a linguagem poética provocadora de Barros. Essa comparação à poesia barreana nos induz a pensar a palavra poética em processo de renovação.

O verso citado está contextualizado no livro *Poemas concebidos sem pecado*, em que o eu lírico traça um diálogo provavelmente com sua amante:

— Sou uma virtude conjugal
adivinha qual é?
— Um jambo,
um jardim outonal?
— Não.
— Uma louca,
as ruínas de Pompeia?
— Não.
— És uma estátua de nuvens,
o muro das lamentações?
— Não.
— Ai, entonces que reino é o teu, *darling*?
Me conta, te dou fazenda,
me afundo, deixo o cachimbo.
Me conta que reino é o teu?
— Não.
Mas pode pegar em mim que estou uma Sodoma... (BARROS, 2010, p.14-15)

O verso: “Mas pode pegar em mim que estou uma Sodoma”, agora aqui contextualizado, é o último verso do poema, sendo uma das falas da amante com o eu lírico Cabeludinho, a respeito do que seria uma “virtude conjugal”. Nesse contexto, seria interessante assinalar o paradoxo criado pela presença da palavra “virtude”. Nota-se um contraste no que a amante conceitua ao longo do poema. A “Virtude conjugal” apresentada é contrária ao esperado pelo senso comum, pois a amante ao se comparar com a imagem de “Sodoma” carrega consigo um sentido oposta ao conceito de “virtude”.

No diálogo travado entre os dois personagens, Cabeludinho procura entender o conceito de virtude prometido pela amante. Para isso, o eu lírico coloca as opções relacionadas com a ideia do que conceberia como virtude. Após todas as opções questionadas por Cabeludinho serem negadas por ela, a amante finaliza comparando-se com a cidade bíblica de Sodoma. Assim, ela se mostra como uma mulher que pode oferecer tudo aquilo que talvez seja proibido ou prazeroso, talvez análogo à ideia defendida pelo poeta com relação à sua escrita, uma escrita que lhe proporcionasse prazer.

Diante de alguns versos eróticos, aquele leitor que ainda está limitado pelos tabus e pela lei da moral e dos bons costumes ou, por exemplo, aquele leitor que é fervorosamente guiado pela religião cristã, pode procurar se afastar desse tipo poesia. Os temas voltados para sexualidade ainda são olhados com certo receio, causado talvez pela longa história da sexualidade ligada ao pecado e ao mal. Conforme Foucault (1998), na obra *História da Sexualidade: O uso dos prazeres*, a sexualidade, principalmente fora do casamento, sempre foi defendida pela Igreja cristã como algo sujo, imoral ou como pecado, ao contrário da Antiguidade, que via a sexualidade com significações positivas.

Segundo o estudioso, a prática sexual para o cristianismo deveria ser aceita no interior do casamento monogâmico e com objetivo exclusivo para a procriação. Esses pensamentos marcaram a ética cristã e o comportamento moral da sociedade moderna europeia. Ainda continuando o pensamento sobre a repressão sexual, em outra obra, *História da Sexualidade: A vontade de saber*, por exemplo, Foucault (1999) fala das proibições impostas às crianças. Elas não poderiam falar sobre sexo e nem manifestar sexualidade; a elas seriam impostas a lei do silêncio e a afirmação da inexistência da sexualidade. Nesse mesmo caminho, Foucault (2009) reafirma seu entendimento na obra *A ordem do discurso*, quando diz que a interdição é a forma mais familiar de controle:

Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. [...] Notaria apenas que, em nossos dias, as regiões onde a grade é mais cerrada, onde os buracos negros se multiplicam, são as regiões da sexualidade e as da política: como se o discurso, longe de ser esse elemento transparente ou neutro no qual a sexualidade se desarma e a política se pacifica, fosse um dos lugares onde elas exercem, de modo privilegiado, alguns de seus mais temíveis poderes. Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder. (p.9-10)

Foucault (2009) revela que nos nossos dias os discursos sobre a região da sexualidade e da política são um dos mais vigiados, pois elas têm fortes ligações com o desejo e com o

poder, e por isso sofrem interdições. Em diálogo com o pensamento do filósofo, Drummond, em tom de denúncia e ironia, aborda o controle da sexualidade:

Certas palavras não podem ser ditas
em qualquer lugar e hora qualquer.
Estritamente reservadas
para companheiros de confiança,
devem ser sacralmente pronunciadas
em tom muito especial
lá onde a polícia dos adultos
não adivinha nem alcança.

Entretanto são palavras simples:
definem
partes do corpo, movimentos, atos
do viver que só os grandes se permitem
e a nós é defendido por sentença
dos séculos.
E tudo é proibido. Então, falamos. (ANDRADE, 2002, p.994)

Drummond apresenta o controle social que sofremos no nosso cotidiano. As nossas falas são vigiadas e não podem ser ditas a qualquer hora ou em qualquer lugar; a elas são reservados lugares restritos e longe dos olhos alheios. Essas palavras reportam-se ao nosso corpo, aos nossos desejos, elas são proibidas. O fato de serem proibidas, talvez, desperte mais a curiosidade e o desejo de falar: “E tudo proibido. Então, falamos”. Apesar de explorarmos aqui a questão da repressão sexual, no entanto, Foucault (1999) não considera essa temática como central em sua obra e nem contesta essa ideia; pelo contrário, o que interessa para ele seria a colocação do sexo em discurso: “quem fala, os lugares e os pontos de vista de que se fala, as instituições que incitam a fazê-lo, que armazenam e difundem o que dele se diz, em suma, “o fato discursivo” global, a ‘colocação do sexo em discurso’ ” (p.16). Para ele, houve a partir do século XVII, uma proliferação de vozes sobre esse assunto movida por três razões que estariam interligadas: poder – saber – prazer, que sustentam os discursos sobre a sexualidade humana. O estudioso apesar de não considerar a interdição sobre o sexo o tema principal de sua análise, não nega a sua existência. Esse controle pode ser mais bem observado no que diz respeito à sexualidade infantil, pois houve um combate por parte dos médicos e dos pedagogos considerando a prática do onanismo, uma epidemia a ser extinta:

De fato, ao longo dessa campanha secular, que mobilizou o mundo adulto em torno do sexo das crianças, tratou-se de apoiá-la nesses prazeres tênues, de constituí-los em segredos (ou seja de obrigá-los a esconderem-se para poder descobri-los, procurar-lhes as fontes, segui-los das origens até os efeitos, cercar tudo o que pudesse induzi-los ou somente permiti-los; em todo canto onde houvesse o risco de se manifestarem, forma instalados dispositivos de segurança, estabelecidas armadilhas para forçar confissões; impostos discursos inesgotáveis e corretivos; [...]) (FOUCAULT, 1999, p.42)

Nesse sentido, Barros retrata, no poema a seguir, o momento de repressão quanto à sexualidade de um personagem que se recorda dos momentos de juventude em um colégio interno:

Quando eu estudava no colégio, interno,
 Eu fazia pecado solitário.
 Um padre me pegou fazendo.
 — Corumbá, no parrrede!
 Meu castigo era ficar em pé defronte a uma parede e
 decorar 50 linhas de um livro.
 O padre me deu pra decorar o Sermão da Sexagésima
 de Vieira.
 — Decorrrar 50 linhas, o padre repetiu.
 O que eu lera por antes naquele colégio eram romances
 de aventura, mal traduzidos e que me davam tédio.
 Ao ler e decorar 50 linhas da Sexagésima fiquei
 embevecido.
 E li o Sermão inteiro.
 Meu Deus, agora eu precisava fazer mais pecado solitário!
 E fiz de montão.
 — Corumbá, no parrrede!
 Era a glória.
 Eu ia fascinado pra parede.
 Desta vez o padre me deu o Sermão do Mandato.
 Decorei e li o livro alcandorado.
 Aprendi a gostar do equilíbrio sonoro das frases.
 Gostar quase até do cheiro das letras.
 Fiquei fraco de tanto cometer pecado solitário.
 Ficar no parrrede era uma glória.
 Tomei um vidro de fortificante e fiquei bom.
 A esse tempo também eu aprendi a escutar o silêncio
 das paredes. (2003, Parrrede!, IV)¹

Nesse caminho, o *topos* “erótico” materializa-se na representação que Barros estabelece entre o prazer sexual com o gozo poético. A expressão “fazer pecado solitário” alude ao ato de se masturbar, e nesse caso, associado ao prazer corporal e ao poético. O eu lírico, quando estudante de colégio interno, fora flagrado masturbando-se e, como castigo pelo “pecado”, tivera que ler Sermões do padre Antônio Vieira. E, ao descobrir que com as leituras dos sermões mais prazer sentia, então cometia mais “pecado solitário” para ter como “castigo” às novas leituras. O castigo imposto pelo padre ao jovem estudante dialoga com a análise que Foucault (1999) estabelece com os discursos sobre a sexualidade humana e como as instituições criam mecanismos de controle e “correção” sobre a nossa sexualidade. No entanto, de alguma forma, esse controle sobre a prática do “sexo solitário” do personagem levava-o a descobrir um prazer talvez muito maior: o gozo da leitura. Segundo Barthes (1987),

¹ Esse poema encontra-se no livro *Memórias Inventada: Infância*. O livro não está paginado e apresenta-se dentro de uma caixa com folhas soltas.

esse momento se daria quando o leitor se deparasse com um texto que rompe com o preestabelecido, rompe com o padrão. E, nesse rompimento, iniciaria um jogo entre o leitor e o texto, em que é criado um espaço de prazer, dentro de uma dialética do desejo.

Nesse sentido, “o sexo solitário” proporcionou a descoberta erótica com a palavra poética. Assim, o prazer corporal e o prazer verbal fundem-se em um só momento: “Ao ler e decorar as 50 linhas da Sexagésima fiquei embevecido”. A palavra “embevecido”, que quer dizer extasiado, induz a pensar na leitura como prazer: “Eu ia fascinado pra parede”. Essa fascinação de ir para parede poderia se dar mais pelo prazer proporcionado pela leitura dos Sermões do que propriamente o prazer de se masturbar. Aqui novamente o gozo poético equipara-se ao gozo sexual.

Diante da comparação, entre gozo sexual com o gozo poético, assim o *topos* “erótico” repete-se. Nesse sentido, Barros talvez aqui quisesse realçar a necessidade de se escrever com prazer, também a necessidade da leitura com o prazer, dessa forma a sua escrita assumiria um caráter erótico, tal como já analisado anteriormente nas falas do próprio poeta, quando diz que “goza com as palavras”. Assim, o pensamento de Barthes dialoga com o prazer descoberto nas palavras pelo personagem do jovem leitor do poema “Parrede!”. Esse prazer viria do som e do “cheiro” das palavras: Aprendi a gostar do equilíbrio sonoro das frases./ Gostar quase até do cheiro das letras”. Nota-se que o prazer é associado com os sentidos despertados. Nesse jogo de prazer do corpo com o prazer verbal, o eu lírico encanta-se com as palavras, com sua combinação rítmica sonora, como também o silêncio que elas podem trazer, seus interditos, suas ausências, lacunas: “A esse tempo também eu aprendi a escutar o silêncio/ das paredes”.

Assim, retomando o *topos* “erótico”, associando prazer sexual com o prazer da palavra, seguimos o caminho sobre a sexualidade nos jovens. A adolescência é o momento de transição e de grandes descobertas: o primeiro namorado, o primeiro beijo, o primeiro amor. Barros destaca esse momento em sua poesia e, assim, coloca a palavra em estado de erotização. O poema a seguir encontra-se na parte I da obra *Matéria de Poesia*:

Então — os meninos descobriram que amor
 Que amor como amor
 Que um homem riachoso escutava sapos
 E o vento abria o lodo dos pássaros.
 [...]

 Atrás de um banheiro de tábuas a poesia
 Tirava as calcinhas pra eles
 Ficavam de um pé só para as palavras —
 A boca apodrecendo para a vida! (2010, p.149)

Os personagens meninos descobriram o “amor como amor”. Essas descobertas são comparadas também ao momento de descobertas do homem com o delírio da palavra: “homem riachoso escutava sapos”. O homem “escutava” sapos e chegava ao delírio verbal, em estado de “riachoso”. O ato de escutar desperta um dos sentidos: a audição. E por esse sentido podemos sentir prazer pela combinação sonora das palavras, de seu ritmo, como também podemos sentir prazer ao nos depararmos com a criação de novas palavras. Nesse jogo da palavra poética, o prazer germinaria.

Nesse sentido, as palavras criadas pelo poeta, apesar de obedecer a uma certa estrutura da língua portuguesa, criam efeitos inesperados. O neologismo “riachoso” nasce da combinação do substantivo “riacho” + sufixo “oso”. Nesse caso, “riachoso” associado ao substantivo “homem” cria um mecanismo de combinação inovador e inesperado. A ideia literal de um homem provido de riacho desestabiliza o modo tradicional de ver as coisas e as pessoas. E, dessa forma, a imagem de um “um homem riachoso” que “escutava sapos” leva à metáfora de um homem em delírio com a palavra, assim, também, provocaria a pensar o estágio do gozo com a palavra. A palavra seduziria e sugestivamente “tira a calcinha” para despertar mais desejos. Assim, o poeta poderia fazer dela um jogo de prazer. Nesse sentido, no verso seguinte, as relações entre as palavras renovam-se: “E o vento abria o lodo dos pássaros”. A palavra “lodo”, no sentido de lama, desestabiliza a imagem clichê associada a pássaros e ventos, o que pode provocar a renovação das imagens acostumadas. A imagem dos pássaros, na maioria das vezes, está associada à ideia de dia claro e ensolarado, enquanto que a palavra “lodo” contradiz essa ideia, já que nos faz lembrar dia chuvoso e lamacento. Logo, com a renovação das imagens, as palavras ganham um arejamento consequência da instância criadora da palavra. Em consonância com esse pensamento, assim Fiorotti (1996) analisa a poesia barreana:

A literatura de Barros, de modo geral, é uma tentativa de estabelecer um idioleto, uma variação dentro da língua portuguesa. Uma linguagem arejada pelas possibilidades poéticas. Principalmente é uma tentativa de ensinar a respeito do voar fora da asa. Essa instância criadora e criatura do humano. Ela só é possível pela linguagem, essa coisa terrivelmente caçadora de nossa petulância humana. O poema, como uma brincadeira com palavras, torna-se uma metáfora de nossa relação com as palavras. (p.75-76)

Portanto, a poesia barreana desafia o entendimento e coloca-nos diante das suas reflexões a respeito de sua poética, fazendo ruir o preestabelecido, nascendo daí uma palavra em crise. Seguindo esse pensamento, os pesquisadores Melloto e Marinho (2002) analisam a obra de Barros e destacam a autorreflexividade constante na poesia barreana. Nesse processo,

classes gramaticais são abolidas e a reflexão metalinguística assumiria foros de reflexão do próprio universo. Assim a criação literária ganharia imagens como uma “procriadora de palavras” decorrentes de um relacionamento erótico que recai sobre o próprio universo poético, o que decorreria da relação entre seu criador e as palavras. Para eles, há múltiplas possibilidades de manifestação de erotismo na poesia de Barros, seja por meio de formas ingênuas e pueris como nas brincadeiras de crianças sugeridas na poesia, seja do tratamento poético do erotismo presente no cotidiano das pessoas.

Quanto à possibilidade de brincadeiras na infância manifestarem de forma inocente o erotismo, Melloto e Marinho apresentam a análise de um trecho do poema do livro *Exercícios de ser criança*: “Sempre a gente só chegava no fim do quintal./ E meu irmão nunca via a namorada dele —/ Que diz-se que dava febre em seu corpo” (BARROS, 2010, p.471). Para eles, esse verso sugere a fase da adolescência, momento de afloramento do erotismo estimulado pela impossibilidade da presença feminina, o que geraria uma imaginação erotizada, provocando novas sensações, como a “febre”. Conforme dizem os autores: “Nesse poema, Manoel de Barros faz aflorar, um erotismo ameno, ingênuo, pueril, um erotismo vago e indefinido, um erotismo de descoberta. A imaginação transforma-se em fonte e objeto de fruição.” (MELLOTO e MARINHO, 2002, p.20).

Outra maneira de erotismo seria uma forma cotidiana existente nas conversas banais e despreziosas. Para isso, os autores analisam uma passagem do poema do livro *Retrato de Artista quando Coisa* em que o personagem é nada mais e nada menos do que Guimarães Rosa, um dos grandes inspiradores para a poesia de Manoel de Barros:

Levei o Rosa na beira dos pássaros que fica no
meio da Ilha Linguística.
[...]
Rosa gostava muito do corpo fônico das palavras
Veja a palavra bunda, Manoel
Ela tem um bonito corpo fônico além do
propriamente [...] (2010, p.362-363)

Nesse poema, o poeta fala que a erotização não se encontra apenas nas formas sensuais do corpo feminino, assim as palavras com o seu “corpo fônico” também se tornam erotizadas. Logo, a palavra “bunda” possuiria uma erotização pela própria combinação sonora que a compõe. Segundo Melloto e Marinho (2002), a erotização da palavra se daria pela emissão do som que se estabelece no aparelho fonador, como também pelo som nasal interiorizado. Assim segundo eles, o som da palavra “bunda” pode sugerir: “a sensação de rotundidades, a imagem de algo que se completa em si mesmo, algo macio, tépido, aveludado,

agradável ao tato: tal como uma arredondada e macia parte do corpo humano poderia ser.” (p.21). Nesse jogo de desejo com a palavra, ela pode se tornar erotizada, ela pode despertar os desejos mais recônditos, como os desejos expressos no verso seguinte, em que o poeta expõe sua terapia com a linguagem: “A terapia literária consiste em desarrumar a linguagem a ponto que ela expresse nossos mais fundos desejos.” (BARROS, 2010, p.347). Os dois pesquisadores fazem uma análise relacionando criador/leitor/palavra nesse jogo de prazer:

Assim, entre leitor/criador e palavra poética há um ‘relacionamento voluptuoso’, uma troca mútua, prazerosa, aproveitável, plena de volúpia e ‘luxúria’. Entre dois seres, homem e poesia, ocorre uma relação imaginária que conduz ao êxtase. O êxtase também provoca um estado de ‘quimeras’, de sonhos, de fantasia, de imaginação sem limites, de rompimento com o plano da realidade. (MELLOTO e MARINHO, 2002, p.22-23)

Nesse caminho, a relação erótica entre a palavra poética e o leitor dialoga com o pensamento de Barthes (1987), quando ele se coloca na condição de crítico e como tal na condição também de leitor: “visto que sou aqui um leitor em segundo grau, cumpre-me deslocar minha posição: esse prazer crítico, em vez de aceitar ser o seu confidente – meio seguro de perdê-lo – posso tornar-me o seu *voyeur*: observo clandestinamente o prazer do outro, entro na perversão” (p.26).

Em Manoel de Barros, a poesia proporciona às palavras novos experimentos que desestabilizem os sentidos acostumados. Para isso, brinca com as palavras e, com essa ludicidade, o poeta provoca o leitor, o que poderia causar prazer pela desestabilização dos sentidos das palavras. Assim, a poesia de Barros provocaria no leitor a entrega ao prazer do texto. Como diz Barthes (1987), o leitor quando se entrega ao prazer do texto, equipara-se a uma espécie de contra-herói, porque, ao se entregar, estabelece uma relação com muitas linguagens, contradições e ilogismos como se tivesse numa verdadeira torre de “Babel feliz”. Em diálogo com a imagem do leitor contra-herói de Barthes, o poema “Ao leitor”, de Baudelaire (1985), configura uma imagem de leitor análogo ao do teórico, quando diz: “Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!” (*idem*, p.101). Nesse verso, o eu lírico iguala-se à condição do leitor e convida-o ao desafio de percorrer a sua poesia para conhecer a hipocrisia presente no seu próprio ser. A imagem do leitor contra-herói sugere a ideia de um leitor aberto às possibilidades da linguagem: “ali ao sabor das ilusões, seduções e intimidações da linguagem, qual uma rolha sobre as ondas, permaneço imóvel, girando em torno da fruição *intratável* que me liga ao texto (ao mundo)” (BARTHES, 1987, p.28, grifo do autor).

Desse modo, o leitor é colocado em uma relação erótica com a palavra poética. Em consonância, o poeta Manoel de Barros confirma essa relação dele enquanto poeta com as

palavras: “As palavras se oferecem no cio para mim. Tenho uma relação erótica com elas” (BARROS *apud* MENEZES, 1998). E nessa relação, o poeta explicita metaforicamente no poema a seguir:

MAÇÃ
 Uma palavra abriu o roupão pra mim.
 Vi tudo dela: a escova fofa, o pente a doce maçã.
 A mesma maçã que perdeu Adão.
 Tentei pegar na fruta
 Meu braço não se moveu.
 (Acho que eu estava em sonho.)
 Tentei de novo
 O braço não se moveu.
 Depois a palavra teve piedade
 E esfregou a lesma dela em mim. (BARROS, 2010, p.444)

Esse poema, encontra-se na 3ª parte da obra *Poemas Rupestres*, em que há referência à imagem da lesma. Ela sai de dentro da “fruta” e se “esfrega” possivelmente no poeta: “E esfregou a lesma dela em mim”. Nesse caso, o eu lírico observa como se olhasse pelo buraco da fechadura, como *voyeur*. Assim, a palavra desconfiando que esteja sendo observada, mostra-se sensual e sexual, e ele vê tudo dela, suas partes eróticas: “a escova fofa, o pente a doce maçã”. Essas palavras simbolicamente sugerem a erotização do corpo feminino e da própria palavra, como no caso da expressão “doce maçã” que despertaria o sabor, o desejo de “comê-la”. Nesse sentido, o ato de comer lembraria também o ato sexual. Seguindo essa análise, podemos associar esse mesmo ato sexual com o ato de escrever poesia. O poeta traça uma comparação entre esses dois atos. Assim, tanto a escrita poética quanto o ato sexual seriam atos amorosos. Continuando no mesmo raciocínio, o desejo, o sabor, o prazer inerentes ao ato sexual seriam, também, inerentes ao ato da escrita poética barreana.

Nesse caminho, o título do poema “MAÇÃ” nos remete metaforicamente à passagem bíblica de Adão e Eva quando aconselhados a não comer a fruta proibida: “A mesma maçã que perdeu Adão”. O poeta erotiza a palavra maçã, desnudado-a, para assim revesti-la de novos sentidos: “Uma palavra abriu o roupão pra mim” (BARROS, 2010, p.444). Assim o poeta ao “desnudar” a palavra poética possibilita recriá-la, assim possibilita uma renovação da palavra poética tal qual “um objeto inesperado, uma caixa de Pandora de onde saem voando todas as virtualidades da linguagem; é portanto produzida e consumida com uma curiosidade particular, uma espécie de gulodice sagrada” (BARTHES, 2004c, p.43). É dessa forma, que a poesia barreana com suas fendas e com uma certa “Fome da palavra, comum a toda poesia moderna” (*idem*), revela-se, constrói-se e reconstrói-se na possível tentativa de sair do lugar-

comum, das palavras acostumadas. E, assim, o poeta consegue renovar a palavra, tornando-a sensual e erotizada.

3.3 Lesma: O corpo erótico da palavra

Enfatizando a imagem da lesma associada à palavra em estado de erotização, retomamos o último verso do poema “MAÇÃ” analisado no subcapítulo anterior, em que apresenta a imagem da “lesma” associada ao verbo “esfregar”: “E esfregou a lesma dela em mim” (BARROS, 2010, p.444). Essa imagem, no contexto do poema, provoca no corpo da palavra “lesma” um processo de erotização, contribuindo para a ideia de sensualidade, luxúria e libidinagem da palavra poética. A palavra “lesma” ganha uma roupagem sexual pelo aspecto anatômico de um corpo mole e lubrifico, o que sugestiona a imagem da vagina, o órgão sexual feminino. Assim, o verbo “esfregou” lembra o ato de tocar no corpo, a sensação do toque alude ao sentido do tato, tocar no corpo proporcionaria prazer. Nesse sentido, o corpo erótico feminino compara-se ao corpo da palavra erotizada, sua forma, seu som, suas combinações inusitadas, para isso ele se utilizaria da imagem da lesma como metáfora da palavra sensual e erótica que provocaria o poeta a escrever.

Em diálogo com a imagem da lesma, o poema de Carlos Pessoa Rosa, denominado “Poerótico”, estabelece de maneira mais explícita o ato sexual:

separo os lábios
como se abrisse um fruto
— morango com perfume de ambrósia
ou um figo —
onde a língua passa carnosa e úmida
o nariz a explorar os odores
de uma fêmea que se contorce lesma
entre gemidos
e jorramento de palavras obscenas. (ROSA, [2008?])

No início do poema, a imagem dos lábios é comparada ao fruto do morango e do figo, ambos frutos suculentos e saborosos. O verbo “separo” associado à palavra “lábios” induz a imaginar o órgão sexual feminino. E nessa comparação sugestiona o ato sexual oral e, conseqüentemente, a imaginar o beijo: “onde a língua passa carnosa e úmida”. Na sequência dos versos, a imagem da lesma é comparada ao corpo sensual feminino: “uma fêmea que se contorce lesma”. Desse modo, com a relação amorosa sugerida, as palavras proliferam e participam dessa relação ganhando roupagens de sensualidade e obscenidade. Em diálogo com a palavra erótica do poema “MAÇÃ”, de Manoel de Barros, é interessante ressaltar o

jogo que Barros estabelece entre a imagem da lesma representando o órgão sexual feminino: “E esfregou a lesma dela em mim” (BARROS, 2010, p.444). Diante das palavras “lesma” e “maçã”, o poeta estabelece um jogo entre as palavras e o objeto quando sugestivamente cita a palavra “fruta” se referindo ao objeto propriamente dito e, em seguida, reporta à palavra “maça” quando sugere que acorda de um sonho: “Tentei pegar na fruta/ Meu braço não se moveu./ (Acho que eu estava em sonho) / [...] Depois a palavra teve piedade/ E esfregou a lesma dela em mim” (BARROS, 2010, p.444).

No início do poema, o poeta refere-se apenas à palavra, depois alude à imagem da fruta propriamente. Como numa espécie de sonho, tenta pegar a fruta e, por último, como se acordasse desse sonho, retorna à palavra “maçã”, assim sugerindo que o interesse do poeta pela palavra seja maior do que propriamente pelo objeto. A imagem da palavra “maçã” metaforiza o prazer da degustação, o sabor de comer, como também pode metaforizar com a fruta proibida, a fruta do pecado e também do conhecimento que levou Adão e Eva a serem expulsos do paraíso, mas, em contrapartida, os dois ganharam o prazer da liberdade de conhecer a “árvore do conhecimento”, lembrando o prazer de conhecer.

Nismária Barros (2010) constata que o poeta utiliza-se da sensualidade e da erotização do corpo feminino e estende isso à palavra poética e, também, ao corpo da natureza por meio dos recursos da personificação. Para constatar essa ligação, a pesquisadora se utiliza do *topos* “lesma”, que é recorrente na obra barreana, para compreender o porquê da escolha do poeta por essa imagem e como a imagem da “lesma” conduziria o leitor a ver o mundo de forma diversa. Para ela, há uma forte relação da palavra “lesma” com a palavra erótica na poesia de Manoel de Barros; essa palavra seria uma metáfora da relação do poeta com a erotização da palavra:

Na percepção do poeta, a interação do corpo da lesma com o meio natural é erótica e metaforiza a relação do poeta com a palavra erótica, logo, esta relação recebe também o valor erótico. A recorrência da imagem da lesma, na obra barreana, instiga o leitor a confirmar Barros como leitor de si mesmo. (BARROS, Nismária. 2010, p.125)

Conforme a pesquisadora, há uma relação íntima entre natureza/corpo/poesia, o que mobiliza tanto a experiência erótica como a poética. Da mesma forma, Barthes (1987) utiliza a metáfora do corpo se desnudando para localizar metaforicamente onde fica escondido o prazer do texto: “O lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestuário se entreabre?” (p.16). Nessa metáfora, onde “o vestuário se entreabre” seria o objeto de desejo do poeta, sugerindo o aparecimento/desaparecimento da palavra, onde se localizaria a parte mais

“escorregadia” do texto, a parte ambígua, a dubiedade das palavras, a parte mais erótica do texto:

O texto tem uma forma humana, é uma figura, um anagrama do corpo? Sim, mas de nosso corpo erótico. O prazer do texto seria irreduzível a seu funcionamento gramatical (fenotextual), como o prazer do corpo é irreduzível à necessidade fisiológica. O prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias ideias – pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu. (BARTHES, 1987, p.25-26)

O poeta Manoel de Barros (2010), ao “desnudar” a palavra, invade a intimidade e revela os desejos da palavra: “[...] Ela deseja que eu a seja” (p.347). Ele a espreita e descobre seus segredos, com isso consegue pervertê-la, tornando a palavra deformada e em estado de “apodrecimento” para nascer renovada, com novas formas e sentidos múltiplos e inesperados. Assim diz Barthes no magistral *Aula* (2004b): “As palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa” (p.21). Nesse caminho, as palavras “saber” e “sabor” irmanam-se como uma fonte de prazer, prazer no sentido de fruição, ou melhor, no sentido de “gozo”, quando os sabores metafóricos das palavras despertam nossos sentidos.

Assim, retomamos a imagem da lesma no seguinte poema. Neste contexto, ela se apresenta esfregando-se na pedra e precisando de alguma forma dela para viver. Essa relação de interdependência pode ser comparada com a relação que o poeta estabelece com a palavra:

Em passar sua vagínula sobre as pobres coisas do chão,
a lesma deixa risquinhos líquidos...
A lesma influi muito em meu desejo de gosmar sobre as
palavras
Neste coito com letras!
Na áspera secura de uma pedra a lesma esfrega-se
Na avidez de deserto que é a vida de uma pedra a lesma
escorre...
Ela fode a pedra.
Ela precisa desse deserto para viver. (BARROS, 2010, p.260-261)

Esse poema encontra-se na obra *O guardador de águas*. Nela, há apenas uma referência a imagem da “lesma”. Esse *topos*, nesse contexto, seria também a metáfora do poeta em produção poética, pois a lesma arrasta sua “vagínula” pelo chão, espécie de órgão sexual e, com o seu líquido, inscreve seu rastro por onde passa. Nesse sentido, o arrastar da lesma metaforiza a necessidade do poeta de escrever: “A lesma influi muito em meu desejo de gosmar sobre as palavras”. Assim, metaforiza o ato da escrita poética do poeta. O ato de gosmar alude à criação poética, seria o gozo do encontro do poeta com sua matéria, a palavra.

E nesse encontro ocorreria a erotização da palavra na criação poética, como no verso seguinte: “Neste coito com letras”; “Ela fode a pedra”. Nesses versos, ocorre uma comparação do ato sexual que envolve “gozo” com o ato da escrita poética; para o poeta, escrever, envolveria também, essas sensações.

Seguindo o *topos* “lesma”, na 2ª parte da obra *Arranjos para Assobio*, há outra referência à imagem dessa palavra. Da mesma forma, há uma comparação do corpo com a escrita:

Semente molhada de caracol que se arrasta
Sobre as pedras deixando um caminho de gosma
escrito com o corpo
Indivíduo que experimenta a lascívia do ínfimo
Aquele que viça de líquenes no jardim (BARROS, 2010, p.181-182)

A imagem da lesma com seu corpo sensual arrasta-se e deixa seus escritos novamente. Ela se repete como metáfora da escrita do poeta, escrita que se corporifica e experimenta também o prazer proporcionado pelo contato com a palavra. Em diálogo com esse pensamento, Octávio Paz (1994), no seu livro *A dupla chama Amor e Erotismo*, entra em uma fronteira movediça entre sexo, amor e erotismo. A metáfora da palavra “chama” sugere a relação dúbia entre as palavras “amor” e “erotismo”. Conforme a explicação de Paz no prefácio escrito em 1993 sobre a tal metáfora, o fogo representaria a sexualidade, que é a parte mais original e primordial; ele seria o que levantaria a chama, a parte mais sutil do fogo, o que representaria o erotismo e, conseqüentemente, o que sustentaria a chama do amor. No capítulo I, “Os reis de Pã”, o autor relaciona poesia e erotismo. Para ele, há uma forte relação entre essas duas palavras, pois enquanto o erotismo seria uma poética corporal, a poesia seria uma erótica verbal; ambos se opõem e se complementam:

A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem — som que emite sentido, traço material que denota ideias corpóreas — é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal — é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora. A imagem poética é abraço de realidades opostas e a rima é cópula de sons; a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo. (p.12)

Paz (1994) compara o erotismo como uma poética corporal, pela cerimônia e representatividade transfigurada em metáfora da sexualidade. Já a poesia seria comparada a

uma erotização da palavra, pois por meio da linguagem pode sugerir ideias corpóreas e dar nomes a sensações. Apesar dessa diferença, o erotismo e a poesia apresentam semelhanças e irmanam-se quando a imaginação move tanto um quanto a outra. Para Paz, a própria poesia já seria um processo de erotização da linguagem. Nesse sentido, a escrita poética de Barros erotiza-se a partir das palavras sensuais que aludem o corpo feminino sensual, bem como a própria prática sexual.

Na obra *O livro das Ignorâncias*, há uma referência ao *topos* lesma. No poema que segue, o eu lírico confunde-se com a lesma e com a parede. E essa confusão sugere a autorreflexão do eu lírico com as palavras:

Toda vez que encontro uma parede
 ela me entrega às suas lesmas.
 Não sei se isso é uma repetição de mim ou das
 lesmas.
 Não sei se isso é uma repetição das paredes ou de
 mim.
 Estarei incluído nas lesmas ou nas paredes?
 Parece que lesma só é uma divulgação de mim.
 Penso que dentro de minha casca
 não tem um bicho:
 Tem um silêncio feroz.
 Estico a timidez da minha lesma até gozar na pedra. (BARROS, 2010, p.320)

O eu lírico duplica-se em formas não humanas: “lesma” e “paredes”, na dúvida entre uma ou outra imagem, ele se interroga: “Estarei incluído nas lesmas ou nas paredes?”. As duas palavras “parede” e “lesma” demonstram a relação do poeta com as palavras, de modo que ele deixa de ser ele mesmo e passa a se representar em suas palavras. Esse processo compara-se com a análise feita anteriormente; aqui novamente o poeta se utiliza da imagem da lesma em contato com algo concreto, como a parede ou uma pedra, para representar seu contato com as palavras. Para Manoel de Barros, o poeta e a palavra se confundem como a lesma se confunde com a parede. “Não sei se isso é uma repetição de mim ou das lesmas./ Não sei se isso é uma repetição das paredes ou de mim”. No último verso, o poeta por meio da imagem da lesma e da parede, representando a palavra poética, problematiza sua própria poesia.

Nesse caminho, a poesia barreana entraria em crise com a linguagem, principalmente quando a palavra desvia de sua finalidade primeira, que seria a comunicação, e quando passa a expressar o indizível, o mesmo silêncio que o poeta busca nas palavras: “É aquele idioma que melhor abrange o silêncio das palavras” (BARROS, 2010, p.382). Em “O silêncio e o Poeta”, Steiner (1988) aponta uma possível crise da linguagem na modernidade, pois os poetas recolhem à experiência do silêncio: “Na maior parte da poesia moderna, o silêncio

representa as exigências do ideal; falar é dizer menos” (p.68). Segundo ele, a palavra estaria ameaçada devido à erosão dos valores burgueses europeus, o que provocou a desvalorização e a desumanização linguística. As palavras esvaziaram-se de seus sentidos, ficaram gastas e surradas, e só o poeta, à semelhança dos deuses, poderia renovar, multiplicar e revitalizar as palavras:

É ele quem conserva e multiplica a força vital da fala. Graças a ele, mantém-se a ressonância das palavras antigas, e elevam-se as novas, a partir das trevas ativas da consciência individual, à luz comum. O poeta cria à perigosa semelhança dos deuses. Seu canto constrói cidades; suas palavras têm aquele poder que, acima de todos, os deuses negariam ao homem, o poder de conferir vida duradoura. (STEINER, 1988, p.56)

A poesia de Manoel de Barros apresenta reflexos dessa possível crise da palavra, pois a palavra poética em Barros não tem obrigação com os significados; ela pode ter o sentido qualquer em sua poesia. E isso pode gerar a crise, mas uma crise que é positiva, pois por meio dela o poeta propõe uma autorreflexividade poética, bem como promove a vitalidade em palavras antigas, como também possibilita escutar o silêncio delas ao dizer o indizível. Em consonância com esse pensamento, Barthes (2004c) corrobora com a ideia de que a poesia moderna destruiu a natureza funcional da linguagem:

Essa Fome da Palavra, comum a toda poesia moderna, faz da palavra poética uma palavra terrível e desumana. Institui um discurso cheio de buracos e cheio de luzes, cheio de ausências e de signos supernutritivos, sem previsão nem permanência de intenção e por isso tão oposto à função social da linguagem, que o simples recurso a uma palavra descontínua abre a via de todas as Sobrenaturezas. (p.43-44)

Assim, Barthes considera que a poesia moderna, a partir de Rimbaud, opõe-se à poesia clássica, conforme diz:

Dessa estrutura sabe-se que nada resta na poesia moderna, [...]; os poetas instituem doravante a sua palavra como Natureza fechada, que abraçaria a um só tempo a função e a estrutura da linguagem. A Poesia já não é mais então uma Prosa decorada de ornamentos ou amputada de liberdades. É uma qualidade irreduzível e sem hereditariedade. Não é um atributo, é uma substância [...]. (2004c, p.38)

Portanto, a palavra na poesia moderna fica em um estado de natureza fechada, em que a “substância” está na e a partir da palavra. Dessa forma, a poesia deixa de ter ornamentos, para se configurar uma aventura possível, em uma eterna “fome de palavra”. A palavra poética torna-se o próprio tema poético na forma de espiral, representando o movimento do eterno retorno. Assim, a palavra poética seria seu ponto inicial e sua finalidade primeira: “[...] vai o poema moderno construindo sua autorreferência. Produz algumas questões, entre as

quais: pergunta sobre o que é, pergunta também com o próprio instrumento de fazer a pergunta — a palavra” (CHALHUB, 2005, p.46).

Péres e Cintra, em seu artigo *A morte do Autor em Manoel de Barros*, analisam as reflexões e o processo de autocrítica que o poeta realiza em sua escritura, voltando-se para o interior do seu próprio fazer poético. Essa característica marcante na poética barreana confunde os leitores, que muitas vezes consideram sua poética como “autobiográfica”, devido ao constante jogo entre o autor e o sujeito lírico. Segundo as autoras, as líricas contemporâneas estariam no momento de crise tanto nas formas de representação quanto nas representações do sujeito lírico. Assim, a poesia de Manoel Barros enquadrar-se-ia nessa crise. Para investigação, as autoras se limitam a estudar a suposta intromissão do poeta a partir das epígrafes e notas de rodapé. Após as análises do material, elas concluem que o autor Barros só existe no processo da escritura e se reafirma nas notas e epígrafes.

Segundo Barbosa (2003) a poesia de Barros se assemelharia ao “texto de gozo”, expressão denominado por Barthes. E assim, se afastaria do conceito de “texto de prazer”. Dessa forma, Barthes estabelece diferença de sentido entre um texto de gozo para um texto de prazer:

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (1987, p.21-22, grifo do autor).

Nesse caminho, Barthes ao estabelecer a diferença entre texto de prazer e texto de gozo, permite relacionar o depoimento de Manoel de Barros comentado no início do capítulo dado na entrevista ao jornal “Estado” ao conceito de texto de fruição/gozo. Retomando a fala de Barros, o poeta diz: “É verdade, eu gozo com as palavras. Já escrevi: ‘Meu gozo é no fazer’. É no fazer o verso que o poeta goza. Eu tenho isso: todo verso meu, eu gozei nele. Não escrevo muito porque eu demoro muito para gozar” (BARROS *apud* CASTELLO,1997).

O poeta usa a expressão “gozo” em sua poética para se referir expressamente ao grau de intensidade do prazer proporcionado por sua escrita. O poeta tem consciência de sua escrita: “Quero apalpar meu ego até gozar em mim” (BARROS, 2010, p.310). Assim como uma espécie de mito de narciso quando vê sua imagem refletida no espelho, apaixona-se e por ela, e se extasia, movido por um puro erotismo com a palavra, amacia seu ego e sente prazer a se ver refletido nos seus poemas.

Nesse sentido, podemos considerar a poesia de Manoel de Barros um “texto de gozo”, quando o leitor diante do texto se desestabiliza com os sentidos não comuns das palavras. Aquele “texto de gozo” no sentido da metáfora do desejo e do desfrute daquilo que a sua poesia oferta. O texto poético de Barros é um texto que deseja e é desejado. E a prova disso está na sua escritura, nas fendas de seu texto. Para Barthes (1987), a obra da modernidade proviria de sua duplicidade, entre a margem subversiva, lugar de destruição, a perda, a fenda, o corte; e a outra margem, quando retorna à cultura materializada na língua, no léxico, na métrica, na prosódia. As fendas de um texto seriam as partes vazias preenchidas pelo leitor, o lugar da destruição, da crise. Segundo Barthes (1987) a fenda fica entre duas margens. Em uma margem está a língua em estado canônico e correto e na outra margem, a língua em estado de destruição:

A linguagem é redistribuída. Ora, *essa redistribuição se faz sempre por corte*. Duas margens são traçadas: uma margem sensata, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal como foi fixada pela escola, pelo uso correto, pela literatura, pela cultura), e *uma outra margem, móvel, vazia* (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais do que o lugar de seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem. Estas duas margens, *o compromisso que elas encenam*, são necessárias. Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica. (p.12, grifos do autor)

Para Barthes, a parte erótica não se encontra em nenhuma das margens, a parte erótica se encontra nas fendas, seria nessa “abertura”, nesse “corte” que a palavra pode se tornar erotizada.

Nesse caminho, nesta pesquisa analisamos a organização imagética do *topos* “erótico”, a partir da palavra poética em Barros, a palavra em estado de luxúria, devassidão e prazer. Primeiramente, analisamos o *topos* “natureza” sensual e erotizada, personificada no corpo de uma mulher feminina, como também a erotização da natureza a partir das metamorfoses dos seres que a compõe. Assim também, verificamos como a natureza se erotiza como cenário dos encontros amorosos. Diante dessas possibilidades de erotização da natureza, nota-se o poder de criação e de recriação de um mundo poético feito de palavras.

Em outro momento o *topos* “erótico” organiza-se em torno do prazer sexual comparado ao gozo poético, nesse caso, o poeta estimula as sensações a partir das palavras. Assim provocaria entre o eu lírico e a palavra uma relação erotizada. Logo, a escrita assumiria esse caráter erótico pelo jogo entre o erotismo do corpo com o prazer verbal. Nesse caso, a erotização verbal seria desencadeada pela leitura de um “texto de gozo” a partir das palavras que ganham novos arejamentos, fazendo ruir o preestabelecido. E por fim, ao destacarmos o *topos* “lesma”, analisamos a erotização dessa palavra com a escrita poética de Manoel de

Barros. Para isso, a imagem da “lesma” sugestiona o órgão sexual feminino, relacionando à escrita do poeta e problematizando seu próprio fazer poético.

Considerações Finais

No decorrer desta dissertação, observamos algumas imagens recorrentes na poética barreana: o *topos* “grandezas do ínfimo”; o *topos* “loucura”; e o *topos* “erótico”.

No *topos* “grandezas do ínfimo”, a imagem do ínfimo foi analisada no sentido daquilo que tem pouca importância, como também aquele ser de tamanho pequeno. Nesse sentido, o poeta contraria o senso comum ao inverter valores presentes na vida da sociedade capitalista. Para isso, o poeta valoriza os restos, o lixo e tudo que é desprezado e jogado fora pela sociedade.

Constatamos, assim, que para iniciar o entendimento da poética barreana seria necessário distanciar-se ou questionar certos valores ditados pelo mundo consumista-capitalista. A partir desse pensamento, o poeta consegue, por meio do uso da linguagem e da sua imaginação, recriar os seres “jogados fora”. Esses seres desprezados pela sociedade capitalista transformam-se em seres privilegiados na poesia barreana. A partir da liberdade que o poeta dá à palavra, ele consegue obter uma imagem imprevisível, humorada e desconcertante.

Nesse sentido, observamos certo estreitamento da poesia barreana com o pensamento do filósofo Bachelard, pois ambos elevam o ínfimo à grandeza. Nessa perspectiva, a pesquisa analisa os conceitos de ressonância–repercussão do filósofo Bachelard em diálogo com os depoimentos de leitores de poemas sobre suas experiências. Esses fenômenos materializam-se no momento em que o poema desperta no leitor emoções, um deslumbramento diante da leitura. E, no mesmo sentido, podemos comparar o mundo poético de Manoel de Barros análogo ao espaço poético construído pelo filósofo, nomeado de *topofilia*. Nesse espaço amado, o Pantanal é reconstruído por meio de uma imaginação. Assim, Manoel de Barros cria um Pantanal feito de tessitura de palavras e transforma miudezas em algo grandioso, construindo um espaço de possível contemplação e delírio.

Também analisamos a construção surreal criada por Barros em sua poesia. Para isso, foi necessário analisar a palavra “disfunção” empregada pelo poeta, associando com o conceito de anormalidade dada por Friedrich e o conceito de liberdade citado por Breton em seu manifesto do Surrealismo. Diante desse cenário, Bachelard também contribui com sua lógica da imaginação criadora, na qual seria possível criar um mundo surreal. Nesse sentido, quando dialogamos a pintura de Marc Chagall com a poesia barreana, constatamos que ambos constroem imagens fabulosas e oníricas. Assim, o poeta consegue, com a sua imaginação

criadora, monumentalizar as coisas do chão. Nesse cenário, a imagem do trapeiro recolhendo os trapos no poema de Baudelaire dialoga com a imagem do catador em Barros, ambas as imagens representariam o poeta recolhendo as coisas do chão para compor seu material poético. Portanto, percebemos uma crítica social à coisificação do humano, sugerindo também uma crítica à ditadura da utilidade e aos exageros do consumismo. Desse modo, a seleção do *topos* “lata” é representativa nesse contexto. Sendo recorrente nas obras selecionadas. E nessas ocorrências, o *topos* “lata” transfigura-se em imagens inesperadas: em uma determinada imagem ela se personifica e ampara o dia; em outra, serve de material para composição de um homem. Também tem serventia para a composição de uma técnica de colagem e, ainda, por exemplo, o *topos* “lata” apresenta-se fertilizando rosas. Enfim, a imagem personifica-se e diviniza-se.

Na sequência do estudo, analisamos o *topos* “loucura” em referência àqueles tidos por loucos e percebemos que eles se tornam “úteis” e valorizados na poética barreana. Esses seres recebem designações específicas de tonto, bobo, besta por apresentarem certa disfunção lírica, com isso, eles trazem suas demências poéticas e errantes à poesia. Nesse sentido, o louco torna-se de certa forma um emblema, símbolo de destaque na poesia barreana. Dessa maneira, o louco com sua loucura empresta suas sabedorias, seus delírios e “empoema” as palavras, tornando-as quase agramaticais, quase insanas. Assim, a ignorância, o errar e a agramaticalidade estariam presentes como recursos para a poética barreana. E, por esse motivo, Manoel de Barros coloca tais seres em condição de importância para a sua poesia.

Nesse caminho, as obras de Foucault e Rotterdam colaboram para o entendimento sobre o olhar renovado diante do louco com a sua loucura. Foucault traz a imagem do louco embarcado nas naus da renascença demonstrando uma análise crítica quanto às formas de exclusão impostas a eles. Já Rotterdam personifica a loucura na voz de uma mulher que discursa em nome próprio. Essas formas de críticas possibilitaram estabelecer diálogos com os personagens Bernardo e João, de Manoel de Barros. Também dialogamos com outros personagens literários e do cotidiano, buscando neles suas sabedorias e suas verdades. Nesse sentido, as palavras “liberdade” e “loucura” irmanam-se por serem representativas da palavra poética em Barros, quando possibilitam burlar os sentidos acostutados e questionar o sentido comum em uma fala insana, corrompida e agramatical. A partir das falas dos bocós, bobos e idiotas e de suas ações, materializam-se os delírios e demências poéticas, enaltecidos na poesia barreana.

Nesta pesquisa, a palavra “loucura” não se encontra no sentido de doença mental, mas relacionado ao social. Para isso, foi importante analisar os conceitos denominados de normal e

anormal atribuídos a esses seres. Essa discussão permite refletir sobre os excessos da ciência que se perde nos seus próprios exageros. Para isso, selecionamos o personagem emblemático de Dom Quixote, a figura de Simão Bacamarte e a pintura *A extração da pedra da loucura*, de Bosch, dialogando com a possível loucura do personagem João, de Manoel de Barros. Nesse caminho, estabelecemos, ainda, contato entre os seres excluídos com o personagem Carlitos, de Charlie Chaplin. Nessa sequência, analisamos o personagem Bernardo de Barros comparado ao artista plástico Bispo do Rosário, quando ambos buscam restos da sociedade capitalista e transformam em estado poético.

Nesse caminho, comparamos o poeta com o louco e a criança. Assim, o poeta emprestaria da criança e do louco, seus erros líricos e criativos. Desse modo, a palavra poderia atingir a demência criativa, convite à recriação e à problematização da língua. Nesse sentido, o poeta poderia restituir sua capacidade criadora por meio dos olhares da criança e do lunático. E, assim, o poeta conseguiria retornar à origem das palavras, aos seus primórdios. Logo, o poeta, tal qual a criança e o louco, conseguiria atribuir à palavra uma maior liberdade e novas significações. O *topos* “loucura” associado ao poeta, ao louco e à criança restitui à poesia barreana a forma dinâmica e inovadora de ver e perceber o mundo, bem como restitui a inventividade e a ludicidade à palavra poética.

E por fim, no terceiro capítulo, destacamos os *tópoi* “eróticos”. O poeta Manoel de Barros nos induz a pensar a escrita poética com uma relação erótica com as palavras. A palavra se mostraria sensual e erótica, quando o *topos* “natureza” é associada à imagem sensual feminina. Essa comparação possibilitou estabelecer diálogo com a imagem da deusa grega Afrodite, símbolo da fertilidade e da beleza, representando a natureza como um lugar de sensualidade, beleza e onde germinaria a vida. Por outro lado, a erotização apresenta-se quando o poeta desconstrói a imagem da musa tradicional, e com isso, ironiza a ideia de inspiração poética. Dessa maneira, o poeta estaria mostrando a sua forma humorada de escrever poesia, questionando o escrever convencional de se fazer poesia.

Em Barros, o *topos* “erótico” é associado à natureza destacando os movimentos sensuais realizados por ela. Assim, a erotização apresenta-se quando o amor é exaltado junto à natureza. Nesse ambiente os seres sofrem metamorfoses, onde a natureza os recolhe, simbolizando um grande útero fértil e em processo de formação e transformação. A partir disso, dialogamos com a obra *Metamorfose*, de Ovídio, e com o trecho de “Gênesis” sobre a criação do mundo. No livro I da obra *Metamorfose*, a natureza apresenta-se em caos, no entanto, com o poder dos deuses o caos transforma-se em ordem, tal qual o poder que o poeta tem com a palavra. Dessa maneira, a crença ao poder de criação dado ao poeta permitiu ainda

dialogar com a obra *O Sexo Vegetal*, de Medeiros. Nessa obra, o autor acredita na erotização da natureza como uma espécie de cosmogonia. O diálogo estabelecido entre as obras de Barros, Ovídio, Medeiros e o texto bíblico faz perceber que os mundos deles são criados e recriados em uma dimensão mítica.

Na sequência do *topos* “erótico”, associamos a escrita barreana como erotizada mediante as falas dos jovens no momento de descoberta de sua sexualidade. A partir daí, abordamos temas ainda tabus sobre a sexualidade, dialogando com a obra *História da Sexualidade: A vontade de saber*, de Foucault, em que aborda o controle das instituições sobre a sexualidade. Para isso, apresentamos o poema *Parrede!*, de Barros, quando o poeta consegue relacionar essa sexualidade com a escrita poética, associando o prazer do corpo com o prazer verbal. Nesse caminho, dialogamos com o pensamento de Barthes, quando estabelece a diferença entre o texto de gozo e o de prazer. O texto de gozo seria um texto que rompe com o preestabelecido, rompe com o padrão. E nesse rompimento, iniciaria um jogo erótico no texto, em que é criado um espaço de “gozo”, dentro de uma dialética do desejo.

Nesse capítulo, ainda analisamos o *topos* “lesma”, que pelo seu aspecto lúbrico é associado ao órgão sexual feminino, contribuindo, assim, para a ideia de sensualidade, luxúria e libidinagem da palavra. Ela seria a metáfora da escrita do poeta, que se corporificaria pelo prazer proporcionado no contato com a palavra. Nesse sentido, em diálogo com a obra *A dupla chama Amor e Erotismo*, de Paz, o *topos* “lesma” sugere a palavra em estado de erotização verbal, pois por meio da linguagem aludiria a ideias corpóreas e daria nomes a sensações.

Diante dessas considerações, estudamos parte da organização imagética das obras de Manoel de Barros a partir das imagens recorrentes do ínfimo, do louco e do erótico. Nota-se que a separação entre essas imagens são muito tênues e alguns momentos elas se imbricam. No entanto, as análises dessas imagens possibilitaram certo entendimento dos efeitos dessa organização. Dentre esses efeitos, destacamos as diferentes nuances dadas aos *tópoi* selecionados. O poeta mesmo com as recorrências dessas imagens, ele consegue obter em algumas situações uma nova roupagem

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2003.4
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- _____. *As impurezas do branco*. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.
- ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1993.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ASSIS, Machado. *O alienista*. 3. ed. São Paulo: Scipione, 1997.
- AULETE, Caldas. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. 3. ed. Lisboa: Delta, 1974, vol. 5.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Trad.: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *A poética do Devaneio*. Trad.: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem: estrela da manhã*. 22. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- BARBOSA, Luiz Henrique. *Palavras do chão: um olhar sobre a linguagem adâmica em Manoel de Barros*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: Fumec, 2003.
- BARROS, Manoel de. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- _____. *Memórias Inventadas: A infância*. São Paulo: Planeta, 2003.
- _____. *O tema da minha poesia sou eu mesmo*. [1996]. Disponível em: <<http://orientacaopsicologica.com/2008/02/22/entrevista-com-o-poeta-manoel-de-barros>> Acesso em: 27 jun. 11. Entrevista a André Luís Barros.
- _____. *Manoel de Barros faz do absurdo sensatez*. Mato Grosso do Sul, 18 out. 1997. O Estado de São Paulo, Caderno 2, 18 out. 1997. p. 1-3. Entrevista concedida a José Castello. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/castell1.html>> Acesso em: 14 ago. 2011.
- _____. *O canto dentro das Palavras*. Revista Leituras. n. 2, mar. 2007. Entrevista concedida a Ricardo Prado e Maria José Nóbrega.
- _____. *O artista quando coisa*. In: *Jornal O Povo*, 14/11/1998. Entrevista concedida a Cynara Menezes Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/1cynara.htm>>. Acesso em: 7 dez. 11.

BARROS, Nismária Alves David. *O lugar do leitor na poesia de Manoel de Barros*. Goiás. 2010. 134f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Federal de Goiás — Faculdade de Letras, 2010.

BARTHES, Roland. A morte do Autor. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004a. p.57-64.

_____. *Aula*. 11. ed. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004b.

_____. *Existe uma escrita poética?* In: *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004c.

_____. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Edição Bilíngue. Trad. Intr. e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUMAN, Zygmunt. *Vida para o consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. 2. ed. Trad.: Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jotabá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Trad.: João Ferreira de Almeida. Disponível em: <<http://www.bibliaonline.com.br/>>. Acesso em: 15 set. 2011.

BOSING, Walter. *Hieronymus Bosch: cerca de 1450 a 1516, entre o céu e o inferno*. Trad.: Casa das Línguas Lda. Londres: Benedikt Taschen, 2010.

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Trad.: Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel. *Dom Quixote de La Mancha*. Trad.: Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 2005.

CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. São Paulo: . ed. Brasiliense, 1981.

_____. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 1994.

CONY, Carlos Heitor. *Chaplin*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

COSTA, Bianca Albuquerque da. *A Lírica e a Sociedade na Produção Literária de Manoel de Barros*. *Revista Criola*. vol. 8. nov. 2010.

CRUZ, Thiago José da; SANTOS, Rosana Cristina Zanelatto. *Ecos Ovidianos na poesia de Manoel de Barros*. In: Anais XXIII SEC, Araraquara, p. 68-73, 2008. Disponível em:

<<http://portal.fclar.unesp.br/ec/BANCO%20DE%20DADOS/XXIII%20SEC/TEXTOS/ARTIGOS%20PDF/cruz.pdf>>. Acesso em: 18 agost. 2011.

CRUZ, Wanêssa Cristina Vieira. *Iluminuras: Imaginação Criadora em Manoel de Barros*. Belo Horizonte, 2009. 136f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Letras da UFMG.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio*. São Paulo: UNESP, 2009.

FIOROTTI, Antônio Devair. *A palavra encena: Uma busca de entendimento da linguagem poética a partir de Manoel de Barros*. Brasília, 2006. 250f. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Instituto de Letras, Universidade de Brasília.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *História da Sexualidade: a vontade de saber*. 13. ed. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

_____. *História da Sexualidade: O uso dos prazeres*. 8ed. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

_____. *A ordem do Discurso*. Trad.: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 18. ed. São Paulo: Loyola, 2009.

FREYZE-PEREIRA, João. *O que é a loucura*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do Século XX)*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

HESÍODO. *Teogonia*. 3 ed. Trad.: Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

LEMINSKI, Paulo. Inutensílio. In: *Ensaio e Anseio Crípticos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

MARINHO, Marcelo *et al.* *Arte, erotismo e representação do universo: da pintura rupestre a Manoel de Barros*. In: *O brejo e o solfejo*. Brasília: Ministério da Integração Nacional: Universidade Católica Dom Bosco, 2002. Disponível em: <http://www.anagrama.art.br/textos/livros/O_brejo_e_o_solfejo.PDF>. Acesso em 10 out. 2011. p. 15-27.

MEDEIROS, Sérgio. *O Sexo Vegetal*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

MORAES, Vinicius de. Sobre Poesia. In: *Para Viver um Grande Amor*. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

NETO, Miguel Sanches. *Achados do Chão*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 1997.

OLIVEIRA JÚNIOR, Wenceslao Machado de. *Imaginação e Pesquisa: apontamentos e fugas a partir d'A poética do Espaço*. *Educação & Sociedade*, Campinas, vol. 29, nº 105, p. 1237-1245, set./dez. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/es/v29n105/v29n105a14.pdf>> Acesso em: 24 nov. 11.

OVÍDIO. *Metamorfose de Ovídio*. Trad.: Bocage. São Paulo: Hedra, 2000.

PAES, José Paulo. *Erotismo e poesia: dos gregos aos surrealistas*. In: Poesia erótica em tradução seleção e tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PAZ, Octávio. *A dupla chama: Amor e erotismo*. Trad.: Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PERKOSKI, Noberto. *Os sons do silêncio: um devaneio poético*. Letras de Hoje. Porto Alegre. vol. 41, nº 4, p. 83-92, dezembro, 2006. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/656/479>> Acesso em: 24 nov. 11.

PÉRES, Daniela Pereira, CINTRA, Elaine. *A morte do autor em Manoel de Barros*. IX Encontro Interno & XIII Seminário de Iniciação Científica. Disponível em: <<http://www.ic-ufu.org/cd2009/PDF/IC2009-0211.pdf>>. Acesso em 25 nov. 11.

PESSANHA, José Américo Motta. *A presença do outro na arte*. Psicologia USP, São Paulo, vol. 5, nº 1/2, p. 19-33, 1994. Disponível em: <www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/psicosp/v5n1-2/a03v5n12.pdf> Acesso em: 24 nov. 11.

PESSOA, Fernando. *Poemas de Álvaro de Campos: obra poética IV*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

_____. *Poemas de Alberto Caeiro: obra poética II*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

PINHEIRO, Carlos Eduardo Brefore. *Surrealismo em Manoel de Barros*. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*, vol. 6, nº 24, jan/mar. 2008. Disponível em: <<http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/reihm/article/viewFile/48/51>> Acesso em: 25 out. 11.

QUINTANA, Mário. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*. Trad.: David Jardim Júnior. Belo Horizonte, 2003.

RIFFATERRE, Michel. *A produção do texto*. Trad.: Eliane Fitipaldi Pereira Lima de Paiva. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

REGINO, Sueli Maria de Oliveira. *O mito de Hermes na obra poética de Manoel de Barros*. In: XII Congresso Internacional da ABRALIC Centro, Centros — Ética, Estética, 2011, Curitiba. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0924-1.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2011.

ROSA, Carlos Pessoa. *Poemas*. [2008?]. Disponível em: <http://www.geminaliteratura.com.br/2008/erot_mar08_carlospessoarosa.htm>. Acesso em: 9 dez. 11.

ROTTERDAM, Erasmo de. *O Elogio da Loucura*. Trad.: Torrieri Guimarães. São Paulo: Rideel, 2003.

SYLVESTER, David. *Sobre a Arte Moderna*. Trad.: Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STEINER, George. *O silêncio e o poeta*. In: *Linguagem e Silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Trad.: Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SOARES, Zenaide Bassi Ribeiro. *Manoel de Barros: O de sangue e o de palavras*. *Revista Tema*. São Paulo, n° 54 jul/dez 2009. p. 60-77. Disponível em: <<http://www.unesp.edu.br/tema/tema54/zenaideBassiRibeiroSoares.pdf>>. Acesso em: 15 set. 2011.

TAVARES, Eda Estevanell; STEIN, Maria Lúcia Muller; NUNES, Otávio Augusto Winck. *Estruturas Clínicas: questões preliminares*. *Rev. Assoc. Psicanal.* Porto Alegre, n° 38, p. 70-78, jan./jun. 2010.

Filmografia

Estamira. Direção Marcos Prado. Rio de Janeiro: Rio Filme/Zazen, 2004. Filme. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=8EYDCZ78om0>>. Acesso em: 24 out. 11.

SÓ DEZ por cento é mentira: a desbiografia oficial de Manoel de Barros. Documentário. Direção e Roteiro: Pedro Cezar. Produção: Artezanato Eletrônico. Coprodução: Vite Produções. Produção: Biscoito Fino, 2010.

ANEXOS

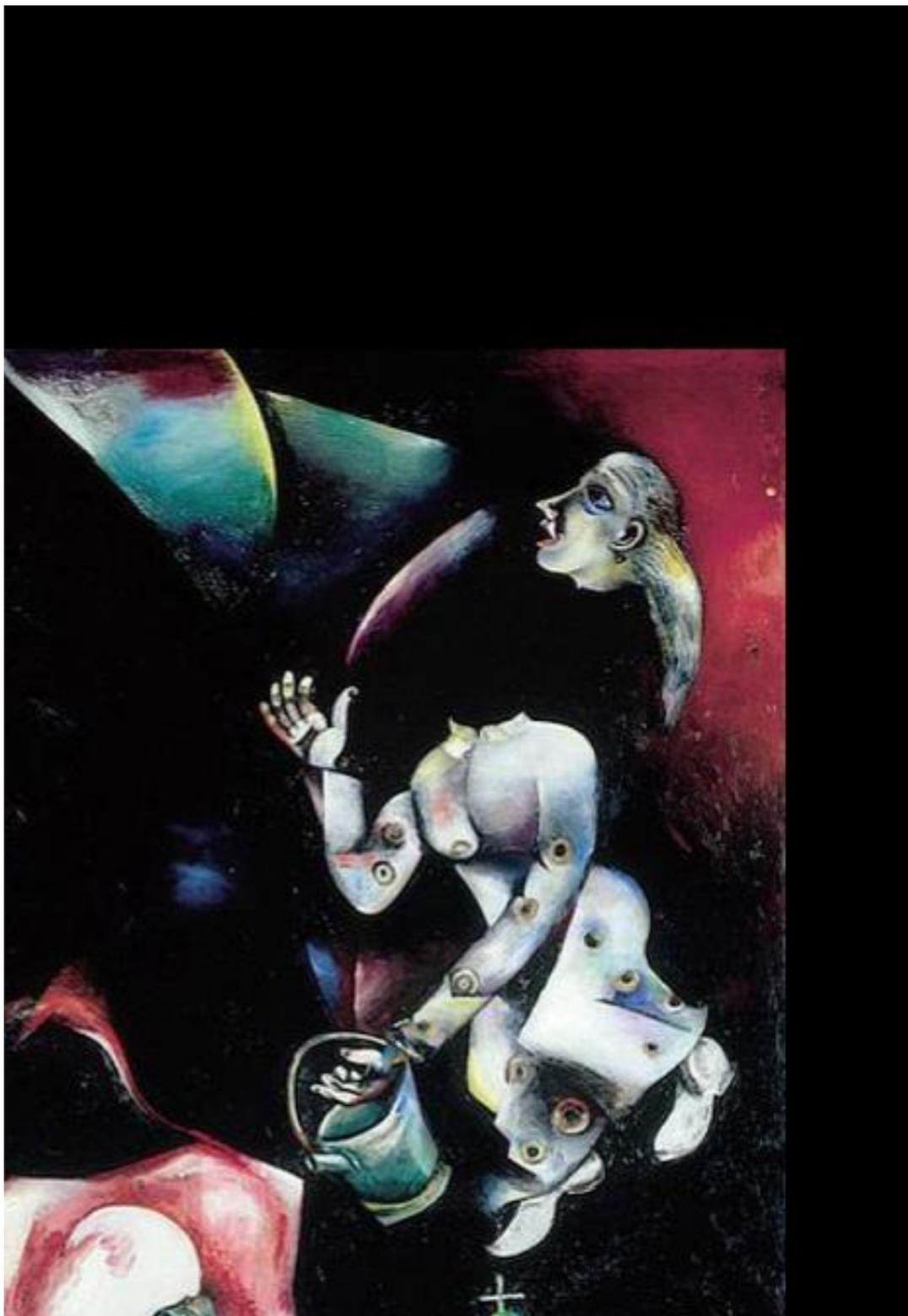


FIGURA 1 - *À la Russie, aux ânes et aux autres*
Marc Chagall, 1911 — Óleo sobre tela: 157 x 122 cm
Paris – Museu Nacional de Arte Moderna, Centro Georges Pompidou.
Fonte: www.centrepompidou.fr/education/ressources
Acesso em: 26 nov. de 2011.



FIGURA 2 - A Extração da Pedra da Loucura

Hieronymus Bosch

Óleo sobre madeira – 48 x 35 cm

Museu do Prado, Madrid, Espanha

Fonte: BOSING, Walter. Hieronymus Bosch, cerca de 1450 a 1516, entre o céu e o inferno. (trad. Casa das Línguas Lda). Benedikt Taschen, 2010, p.27

