

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

THALITA MELOTTO

**MEMÓRIAS VIVIDAS E INVENTADAS NAS INFÂNCIAS SEDUTORAS DE
MANOEL DE BARROS**

Campo Grande – MS
Março-2010

THALITA MELOTTO

**MEMÓRIAS VIVIDAS E INVENTADAS NAS INFÂNCIAS SEDUTORAS DE
MANOEL DE BARROS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Mestrado em Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Área de Concentração Teoria Literária e Estudos Culturais, como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do grau de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos.

Área de concentração: Teoria Literária e Estudos Comparados.

Campo Grande – MS
Março-2010

THALITA MELOTTO

**MEMÓRIAS VIVIDAS E INVENTADAS NAS INFÂNCIAS SEDUTORAS DE
MANOEL DE BARROS**

APROVADO POR:

Profª. Dra Rosana Cristina Zanelatto Santos
(Presidente e Orientadora – UFMS)

Profª Drª. Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo
(Membro Titular – UFG)

Prof. Dr. Edgar César Nolasco
(Membro Titular– UFMS)

Campo Grande, MS, 30 de MARÇO de 2010.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Rosana, que além de ser uma grande amiga, apontou novos caminhos que determinaram minha trajetória. Conseqüentemente, sua contribuição está para além deste trabalho.

À Profa. Suzylene Dias de Araújo, pelas considerações feitas durante o Exame de Qualificação. Suas sugestões foram de muita importância na construção do terceiro capítulo desta dissertação.

À Profa. Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo, por aceitar o convite para participar da banca examinadora na defesa desta dissertação.

Ao Prof. Edgar César Nolasco, pela leitura e pelas sugestões relevantes desde o Exame de Qualificação até esta defesa.

À minha família, que sempre incentivou o meu esforço e que de várias formas me fez acreditar no futuro. Ao meu esposo Ricardo, em especial, por estar em minha vida.

Às pessoas que colaboraram direta ou indiretamente na realização deste trabalho. Aos amigos, colegas, professores, funcionários e família. Todos contribuíram de forma decisiva para a finalização desta etapa de minha vida.

À CAPES pelo suporte financeiro à realização desta pesquisa.

Poema

A poesia está guardada nas palavras – é
tudo que eu sei.
Meu fado é o de não saber quase tudo.
Sobre o nada eu tenho profundidades.
Não tenho conexões com a realidade.
Poderoso para mim não é aquele que
descobre ouro.
Para mim poderoso é aquele que
descobre as
insignificâncias (do mundo e as nossas).
Por essa pequena sentença me elogiaram
de imbecil.
Fiquei emocionado e chorei.
Sou fraco para elogios.

(Manoel de Barros)

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo proceder à pesquisa sobre a lírica do poeta brasileiro Manoel de Barros. Inicia-se com reflexões sobre o (des)envolver poético manoelino, destacando aspectos como a prosa poética e de que maneira o mercado globalizado influencia na construção da trilogia memorialística da poética manoelina denominada Infâncias. Em seguida, a pesquisa centra-se em questões teóricas acerca do erotismo presente em obras anteriores às infâncias de Manoel de Barros. Para fundamentar a discussão foram usadas, como base, as obras de George Bataille e Sigmund Freud. Depois o trabalho gira em torno das três Infâncias e sua relação com a memória e com a construção de uma obra na qual os textos de Manoel de Barros dialogam com as iluminuras feitas por sua filha, a artista plástica Martha Barros, o que reforça o seu teor memorialístico. Também está posto o estudo da fragmentação como usada por Barros para elaborar seus poemas. Como integrantes da pesquisa bibliográfica, foram utilizadas entrevistas realizadas com a artista plástica Martha Barros e com o editor responsável pelas obras do poeta, Pascoal Soto, ambas inclusas como anexos da dissertação.

Palavras-chave: Erotismo; Memória; Manoel de Barros; Literatura e Mercado; Fragmentação.

ABSTRACT

This dissertation aims to carry out research on the lyric poet Manoel de Barros. It begins with reflections on the poetic manoelin (un)involving, highlighting issues such as poetic prose and how the global market influences the construction of the trilogy of memoirs called Manoelin poetic childhoods. After this, the research focuses on theoretical questions about the eroticism present in the work of Manoel de Barros. In support of the discussion were used as a basis, the work of George Bataille and Sigmund Freud. After, the work revolves around three childhood and its relationship to memory and the construction of a work in which the texts of Manoel de Barros dialogue with the miniatures made by his daughter, the artist Martha Barros, which reinforces its memorialistic content. It is also put the study of fragmentation as used by Barros to draw his poems. As part of the bibliographic research, interviews were conducted with the artist Martha Barros and the editor responsible for the works of the poet, Pascoal Soto, both included as annexes to the dissertation.

Keywords: Erotica; Memory; Manoel de Barros; Literature and Market; Fragmentation.

SUMÁRIO

ÍNDICE DE FIGURAS	I
INTRODUÇÃO	03
CAPÍTULO I - O (DES)ENVOLVER POÉTICO DE MANOEL DE BARROS	06
1.1 - A PROSA POÉTICA NA OBRA MANOELINA.....	06
1.2 - O CRIADOR E A OBRA LITERÁRIA.....	09
1.2.1 - Prosa poética e Manoel de Barros.....	12
1.3 - BARROS, BAUDELAIRE E ALGO SOBRE A MODERNIDADE.....	15
1.4 - MANOEL DE BARROS: LITERATURA E MERCADO.....	24
1.4.1 - Manoel, a construção de um poeta.....	24
1.4.2 - Recorte sobre a globalização.....	25
1.4.3 - Barros: literatura, paixão e mercado.....	28
CAPÍTULO II - FREUD, BATAILLE E A COMPOSIÇÃO DO EROTISMO MANOELINO	33
2.1 - A CONSTRUÇÃO POÉTICA: UM PRINCÍPIO DE PRAZER.....	33
2.2 - VIDA E MORTE: UMA RELAÇÃO ERÓTICA.....	40
2.3 - SONHO, POESIA E EROTISMO.....	48
2.4 - O EROTISMO DOS CORPOS E DOS ANIMAIS.....	55
2.5 - TRANSFORMAÇÃO POÉTICA: UM ATO ERÓTICO.....	62
CAPÍTULO III - MEMÓRIAS VIVIDAS E INVENTADAS NAS INFÂNCIAS SEDUTORAS DE MANOEL DE BARROS	66
3.1-TRILOGIA MEMORIALÍSTICA DAS INFÂNCIAS MANOELINAS	66
3.1.1 - A construção da memória.....	66
3.1.2 - Memórias cruzadas: o enlace das obras.....	76
3.2 - A POÉTICA MODERNA DO EROTISMO FRAGMENTADO.....	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS	88

REFERÊNCIAS	91
1. Obras do Poeta	91
2. Bibliografia Geral	93
ANEXOS	II
Anexo I - Entrevista realizada com a artista plástica Martha Barros – Nov. 2008	III
Anexo II - Questões referentes às obras Memórias Inventadas – a Infância e Memórias Inventadas – segunda Infância, de Manoel de Barros	IV

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - Desenho de Manoel de Barros	19
Figura 2 - Girls In A Brothel - Constantin Guys	20
Figura 3 - Memórias Inventadas: A Infância – Martha Barros	37
Figura 4 - Memórias Inventadas: Segunda Infância – Martha Barros.....	37
Figura 5 - Memórias Inventadas: Terceira Infância – Martha Barros.....	38
Figura 6 - Memórias Inventadas: Primeira Infância - Martha Barros.....	44
Figura 7 - Memórias Inventadas: Segunda Infância – Martha Barros.....	45
Figura 8 - Memórias Inventadas: A Infância – Martha Barros.....	47

INTRODUÇÃO

Nesta pesquisa serão analisados distintos aspectos que compõem a obra poética de Manoel de Barros, tendo como principal foco detectar, fundamentar e interpretar as várias possibilidades de erotismo utilizadas pelo poeta no decorrer de sua obra.

Manoel de Barros, de relevante destaque no meio acadêmico premiado em nível nacional e internacional. No mês de outubro de 2009, foi ganhador do Grande Prêmio Sophia de Mello Breyner Andresen, em Portugal, pela coletânea *Compêndio para Uso dos Pássaros – Poesia Reunida 1937-2004*. Dono de uma poesia autoreflexiva, Manoel de Barros busca o desequilíbrio das palavras para, a partir daí, construir seu próprio verbo. Segundo Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo, o poeta:

Trabalha para desestabilizar o sentido, deixando o mínimo possível de reflexo mimético da realidade em rasura na linha do verbo. Para tornar o sentido cada vez mais precário, o poeta reduplica o mundo ficcional dentro da ficção. O livro dentro do livro, as notas de rodapé, as transcrições infiéis, os tratados, o glossário, os paratextos em geral são índices que configuram a representação do mundo ficcional (CAMARGO, 2009, p.63).

Desse universo imaginado surge a poética de Manoel de Barros que, assim como em sua dimensão erótica, rompe os limites da realidade e busca atingir o objeto de desejo, realizado pelo “[...] prazer [que] se liga à transgressão” (BATAILLE, 2004, p.198).

Na intenção de contemplar o foco deste estudo, o trabalho foi dividido em três diferentes capítulos. No primeiro capítulo faz-se uma análise de aspectos gerais da obra manoelina, como sua prosa poética, na tentativa de compreender de que maneira o poeta constroi seus escritos. Nele conta-se com o aporte teórico das obras de Octavio Paz e de Antônio Donizeti Pires. Concernente ao tratamento da literatura comparada, um dos tópicos do capítulo busca esclarecer aspectos comuns na literatura manoelina e nos escritos de Charles Baudelaire. Para tanto o objeto de estudo foi a obra *Sobre*

a *Modernidade*: o pintor da vida moderna, do poeta francês, e as obras de Manoel de Barros.

Durante o percurso da pesquisa, surgiu a necessidade de realizar um estudo sobre a influência e o poder que o mercado consumidor exercem sobre as obras do poeta, transformando-as em produto de desejo para leitores que, nem sempre, conhecem o interior dos livros. A questão surgiu ao observarmos o quão sedutoras e envolventes são as “caixinhas” que formam a trilogia do poeta. Para esclarecimentos e melhor compreensão da elaboração e da editoração das obras, temos a figura do editor da Editora Planeta do Brasil e responsável direto pelo projeto e lançamento das obras de Manoel de Barros, o diretor editorial Pascoal Soto, que nos concedeu entrevista (cf. anexo 1 deste trabalho). Como suporte teórico, o tema do mercado foi embasado nos conceitos de Fredric Jameson.

O segundo capítulo trata da construção erótica e dos distintos aspectos do erotismo que formam a escrita de Manoel de Barros. Para isso o estudo buscou utilizar a perspectiva erótica abordada por Sigmund Freud e por Georges Bataille nas respectivas obras: *Além do Princípio de Prazer* e *O Erotismo*. O trabalho foi exemplificado por trechos das seguintes obras manoelinas: *Retrato do Artista Quando Coisa* (1998), *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo* (2004), *Poemas Concebidos Sem Pecado* (1999), *Poemas Rupestres* (2004), *Concerto a Céu Aberto para Solos de Aves* (1998), *O Livro das Ignorâncias* (1994), *Livro Sobre Nada* (1997), *Livro de Pré-coisas* (1985) e *Arranjo para Assobio* (1980).

Para análise dos aspectos eróticos que formam a obra do poeta, no terceiro capítulo há o estudo sobre a construção da memória nos personagens que formam as *Infâncias*. Destacamos a importante participação da artista plástica e filha do poeta, Martha Barros, responsável pelas iluminuras que decoram a capa e servem de epígrafe para os poemas que compõem a trilogia memorialística de Manoel de Barros. Nas iluminuras que espelham os poemas, é possível perceber traços de memória que a relação familiar proporciona e, como consequência, aparece um momento de prazer para a artista plástica que ilustra as obras do pai e para o poeta que escreve para as obras da artista.

Para fundamentar o estudo da construção da memória, utilizamos *Mal de Arquivo*, de Jacques Derrida.

Além da construção da memória, a modernidade e o erotismo também são assuntos explorados no terceiro capítulo, reconhecendo e interpretando o erotismo fragmentado como uma característica da modernidade. Para validar a importância desses temas, o capítulo está fundamentado nas pesquisas de Hugo Friedrich e de Goiandira Ortiz de Camargo.

CAPÍTULO I

O (DES)ENVOLVER POÉTICO DE MANOEL DE BARROS

Com fios de orvalho aranhas tecem a madrugada
(Manoel de Barros)

1.1 A PROSA POÉTICA NA OBRA MANOELINA

De maneira geral, as artes, assim como o mundo, sofreram com as transformações tecnológicas. A "máquina do mundo" se desenvolveu e fez com que surgissem novas maneiras de expressão artística. Como o espaço da arte é mutável, esta conseguiu adaptar-se às mudanças da sociedade. A arte pode quebrar barreiras e formar um novo espaço. Como afirma Maria Adélia Menegazzo,

O espaço da arte é sempre um espaço transgressor. Nesse sentido, a arte contemporânea apresenta uma temporalidade diversa daquela do período moderno. A ruptura da linearidade do tempo pelo modernismo significou a afirmação de um tempo-espaço próprio da arte (2004, p.113).

Dentre as diversas manifestações artísticas e suas mudanças, destaca-se a poesia, por ser nosso foco de estudo. A poesia entrou em uma fase de constantes mudanças que foram necessárias para que ela mantivesse o seu valor e continuasse a se expressar como forma estética que é. Foi preciso que os escritores descobrissem novos temas e novas técnicas que, em meio à tecnologia, despertassem o interesse dos leitores, resgatando o fascínio poético, assim como descreve Octavio Paz em *Os Filhos do Barro*. "A história da poesia moderna – pelo menos a metade dessa história – é a da fascinação que os poetas experimentaram pelas construções da razão crítica. Fascinar quer dizer enfeitiçar, magnetizar, encantar, igualmente, enganar" (1984, p.61).

Sobre esse resgate do *encantamento poético*, Antônio Donizeti Pires explica que faz parte da poesia moderna. Esta tem como uma de suas características a busca pela recuperação da magia literária. Assim, para Pires,

[...] a revolução às avessas engendrada pela poesia moderna é caracterizada, essencialmente, pela recuperação da magia ancestral, que invade a linguagem, o fazer poético, a concepção de poesia e o estatuto do poeta (2007, s/p).

Há muito que a poesia é utilizada como elemento de manifestações e de exposição dos ideais de seus autores, transformando-se na linguagem de inúmeras revoluções, como destaca Octavio Paz:

A poesia é a linguagem original da sociedade - paixão e sensibilidade – e por isso mesmo a linguagem verdadeira de todas as revelações e revoluções. Esse princípio é social, revolucionário: regresso ao pacto do começo, antes da desigualdade, esse princípio é individual e atinge cada homem e cada mulher: reconquista da inocência original (1984, p.57).

A poesia impregna as diversas manifestações artísticas, fazendo parte da história da formação das sociedades, evoluindo e sendo modificada com o passar das gerações e suas respectivas transformações. Temas como sociedade, linguagem, liberdade, amor, poder divino são alguns dos que compõem a *matéria da poesia*¹. Para Benedito Nunes, em *O Dorso do Tigre*, “Todos os motivos, temas, intenções satíricas e estéticas constituem, ao mesmo tempo, partes da composição e elementos significantes, que a máquina do poema produz e movimenta” (1976, p.266).

Após tantas mudanças, surge a necessidade de uma nova maneira de escrita que seja uma “mistura” da crítica que há nos romances com o lirismo preponderante dos poemas. Dessa necessidade surgiu a prosa poética. Octavio Paz define: “O romance é o gênero moderno por excelência e o que melhor expressou a poesia da modernidade: a poesia da prosa” (1984, p.53).

A crescente necessidade de transformação literária deu-se porque os tempos modernos não admitiam mais a representação pasteurizada, como ocorria nos romances anteriores à era modernista. Segundo Maria Adélia Menegazzo, “[...] na literatura, os tempos modernos pareciam não admitir mais

¹ A expressão em itálico faz alusão ao livro *Matéria de Poesia*, de autoria do poeta Manoel de Barros, no qual o autor propõe uma discussão sobre o que seria objeto para a construção poética.

uma narrativa linear que ordenava e ao mesmo tempo falsificava o tempo e o espaço da representação” (2004, p.51).

Para o crítico T. S. Eliot , citado por Hugo Friedrich, a poesia de Baudelaire pode servir como principal exemplo de modernidade em qualquer língua. O escritor reúne o “gênio poético e a inteligência crítica” (ELIOT *apud* FRIEDRICH, 1991, p.36); suas ideias sobre a arte poética estavam mais avançadas que muitas outras de sua época. O escritor propõe uma escrita que vai além de seu período literário.

Com a história da poesia moderna surgiu uma poesia chamada de “analógica”, formada por rimas, aliterações, metáforas e metonímias, como propõe Otavio Paz em *Convergências*:

O poeta diz o que diz o tempo, até quando o contradiz: nomeia o transcorrer, torna palavra a sucessão. A imagem do mundo se desdobra na idéia de tempo e esta se desdobra no poema poesia é tempo revelado: o enigma do mundo convertido em enigmática transparência (1991, p.98).

A “máquina do poema” gera uma série de saberes entrelaçados, em tom impessoal e recorrente das coisas e dos fatos que cercam a vida dos seres. Transforma-se, então, a poesia em uma *paixão revolucionária*, citando as palavras de Octavio Paz que complementa o pensamento sobre a poesia moderna, afirmando que:

A imaginação não está no homem, ela é o espírito do lugar e do momento; não é apenas a potência pela qual vemos a realidade visível e a oculta: é também o meio através do qual a natureza, pelo olhar do poeta, se solta. Pela imaginação, a natureza nos fala e fala consigo mesma (1984, p.65).

Assim também é a imaginação de Manoel de Barros e sua escrita. O poeta, tomado pela palavra, permite que a natureza fale através de sua voz. Como no poema de número I, retirado da obra: *Memórias Inventadas – Primeira Infância*:

Eu tinha vontade de fazer como os dois homens que vi sentados na Terra escovando osso. No começo achei que aqueles homens não batiam bem. Porque ficavam sentados na terra o dia inteiro escovando osso. Depois aprendi que aqueles homens eram arqueólogos. E que eles faziam o serviço de escovar osso por amor. E que eles queriam encontrar nos ossos vestígios de antigas civilizações que estariam enterrados por séculos naquele chão. Logo pensei de escovar palavras. Porque eu havia lido em algum lugar que as palavras eram conchas de clamores antigos. Eu queria ir atrás dos

clamores antigos que estariam guardados dentro das palavras. [...] (BARROS, 2003, s/p).

1.2 O CRIADOR E A OBRA LITERÁRIA

Barros demonstra ter consciência do poder que o nicho ecológico que o cerca exerce sob suas obras. É o caso do poema de número V, que integra as *Memórias Inventadas – Terceira Infância*, e recebe o nome de “Corumbá Revisitada”.

A cidade ainda não acordou. O silêncio do lado de
Fora é mais espesso. Dobrados sobre os escuros
Dormem os girassóis. Eu estou atoando nas ruas
Moda moscas sem tino. [...] As garças estão a descer
para as margens do rio. O rio está bufando de cheio. Há bugios
ainda nas árvores da cidade. O rio está esticado de rãs até os
joelhos.
Chego no porto dos pescadores. Há canoas embicadas e mulheres
destripando peixes. Ao lado os meninos brincam de canga-pés. [...] (BARROS, 2008, s/p).

No poema há uma preocupação com o jogo de palavras. É possível perceber a valorização de elementos da natureza como os girassois, as moscas, as árvores e o poema tem como tônica uma relação erótica² com a natureza e com a vida pantaneira. O poeta cria e pinta um cenário poético.

O ponto de vista em uma narrativa pode ser transmitido, usando a vivência interior do personagem, criando uma proximidade com o real. O autor cria um eu lírico que encena uma experiência de vida. Fala-se através do personagem. É o que Barros faz no trecho pertencente ao poema de número V, que integra a obra *Memórias Inventadas – A Infância*:

Nas férias toda tarde eu via a lesma no quintal. Era a mesma lesma.
Eu via toda tarde a tarde a mesma lesma se despregar de sua
concha, no quintal, e subir na pedra. E ela me parecia viciada. A
lesma ficava pregada na pedra, nua de gosto. Ela possuía a pedra?
Ou seria possuída?

² Entendemos aqui a relação erótica como pulsão de vida, seguindo os pensamentos de Sigmund Freud em *Além do Princípio do Prazer* e que serão melhor explorados no segundo capítulo deste trabalho.

Eu era pervertido naquele espetáculo. E se eu fosse um voyeur no quintal, sem binóculos? Podia ser. Mas eu nunca neguei para os meus pais que eu gostava de ver a lesma se entregar à pedra. (Pode ser que eu esteja empregando erradamente o verbo entregar, em vez de subir. Pode ser. Mas ao fim não dará na mesma?) (BARROS, 2003, s/p).

Manoel de Barros não acredita em inspiração poética³. Escreve seus poemas com muita elaboração, pensa, inventa, registra. Constrói, artesanalmente, suas próprias cadernetas de rascunho que o editor transforma em livros de poesia. O poeta segue o exemplo de Francis Ponge e se diz dominado pelas palavras. Barros se encanta e se entrega ao universo das letras, afirmando não ser bom em “discurso falado” e, por isso, prefere escrever. Tal como Ponge:

Assim as idéias não são o meu forte. Quem as maneja com facilidade tem sempre meio de se livrar delas: pela retórica. Mas no meu caso, são elas que me manejam. Isso me deixa furioso. O que será que eu poderia preferir a elas? (PONGE, 1997, p.34).

O uso do lirismo, do jogo de palavras como forma de exaltação e de contemplação da natureza e das belezas exóticas que ajudam a compor o local das narrativas faz presença nas narrativas poéticas de Manoel de Barros. O poeta busca a essência da emoção. Emoção assim explicada por Jean Cohen: “A emoção provocada por um poema merece tal nome porque é uma impressão afetiva que se pode classificar numa das grandes categorias da vida emocional: alegria, tristeza, medo, esperança, etc” (1966, p.165).

Barros faz da linguagem um dos elementos de seus poemas, como é possível observar no poema VI, chamado “Nomes”, pertencente à obra *Memórias Inventadas – A Segunda Infância*:

O dicionário dos meninos registrasse talvez
àquele tempo
Nem do que doze nomes.
Posso agora nomear nem do que oito: água,
pedras, chão, árvore, passarinhos, rã, sol,
borboletas...
Não me lembro de outros.
Acho que mosca fazia parte.
[...]
Os rios eram verbais porque escreviam torto
Como se fossem as curvas de uma cobra.
Lesmas e lacraias também eram substantivos
Verbais

³ Citação extraída de entrevista apresentada durante o documentário *Paixão Pela Palavra*, exibido pelo Canal Futura, em jun. 2008.

Porque se botavam em movimento.
Sei bem que esses nomes fertilizaram a minha
Linguagem.
Eles deram a volta pelos primórdios e serão
para sempre o início dos cantos do homem
(BARROS, 2005, s/p).

Essa é a quintessência da poesia, uma arte de gênios ou loucos
como afirma Aristóteles:

Tanto quanto possível, o poeta deve também completar os enredos
com gestos. Com efeito, dos poetas com o mesmo talento, os mais
convincentes são os que sentem as emoções: quem sente fúria
transmite fúria e quem está irritado mostra irritação de forma mais
realista. Por isso a arte da poesia é própria de gênios ou de loucos, já
que os gênios são versáteis e os loucos deliram (2004, p. 73).

Barros delira e faz delirar com sua poesia. Poesia construída com
palavras que muitas vezes o poeta afirmou, através de seus poemas, sentir a
necessidade de destruí-las para reconstruí-las, criando uma nova forma capaz
de preencher sua poesia. Construindo e inventando palavras, o poeta
consegue expressar suas ideias e suas inquietudes. É o que narra o poema de
número III, de *Memórias Inventadas - Terceira Infância*, intitulado “Jubilação”:

Tenho gosto de lisonjejar as palavras ao modo que o Padre Vieira
Lisonjeava. Seria uma técnica literária do Vieira? É visto que as
palavras lisonjeadas se enverdeciam para ele. Eu sou essa técnica.
Eu lisonjeio as palavras. E elas até me inventam. E elas se mostram
faceiras para mim. Na faceirice as palavras me oferecem todos os
seus lados. Então a gente sai a vadiar com elas por todos os cantos
do idioma. Ficamos a brincar brincadeiras e brincadeiras. Porque a
gente não queria informar acontecimentos. Nem contar episódios.
Nem fazer histórias. A gente só gostasse de fazer de conta. De
inventar as coisas que aumentam o nada (BARROS, 2008, s/p).

Dessa (re)construção sobra algo próprio para leitura, algo capaz de
envolver o leitor e transmitir as possíveis intenções do escritor, como afirma
Jean Cohen:

A poesia, apesar do que disse Poe, não é possuída pelo “espírito de
negação”. Ela só destrói para reconstruir. O conjunto da operação,
como se vê, não é nulo. Sobra um produto limpo. O absurdo do
poema é-lhe essencial, mas não é gratuito. É o preço que se paga
por uma clareza de outra ordem (1966, p.162).

A formação do espaço na narrativa poética de Manoel de Barros é
caracterizada por imagens, pelo lugar perceptivo e imaginativo.

1.2.1 Prosa poética e Manoel de Barros

Assim como a poética de Baudelaire, e leitor do poeta francês, Barros extrai o belo do grotesco, trabalha com seres que se opõem e cria uma nova forma poética, contrariando o senso comum do que se fala, ou escreve, sobre a beleza, sobre o que é sublime. Tem como elemento artístico seres e objetos que normalmente são desprezados pela sociedade e também pelos colegas literários. Outra característica marcante é o fato de o poeta não seguir uma regra sobre a métrica ou sobre a forma de construção do poema, como é possível observar no poema de número II, “Lacraia”:

Um trem de ferro com vinte vagões quando descarrila,
Ele sozinho não se recompõe. A cabeça do trem ou seja
a máquina, sendo de ferro não age. Ela fica no lugar.
Porque a máquina é uma geringonça fabricada pelo
homem. E não tem ser. Não tem destinação de Deus. Ela
não tem alma. É máquina. Mas isso não acontece com a
lacraia. Eu tive na infância uma experiência
que comprova o que falo. Em criança a lacraia sempre me
pareceu um trem. A lacraia parece que puxava vagões.
E todos os vagões da lacraia se mexiam como os vagões
do trem. E ondulavam e faziam curvas como os vagões
de trem. Um dia a gente teve a má idéia de descarrilar
a lacraia [...] (BARROS, 2006, s/p).

O poeta se preocupa com o conteúdo do poema, libertando-se de regras, característica que vai ao encontro do pensamento de Hugo Friedrich ao dizer:

Este caminho conduz a uma distância, a maior possível da trivialidade do real até a zona do misterioso, o faz de tal forma, todavia, que os estímulos civilizados da realidade, incluídos nesta zona, possam se converter em poéticos e vibrantes (1991, p.35).

O poema em prosa liberta-se dos conceitos impostos para a poesia. Revela-se como campo propício para a exploração dos prismas fundamentais da lírica moderna. Há no poema em prosa a chamada *alquimia verbal*, segundo Antônio Donizeti Pires:

[...] o poema em prosa, ao lado de outras conquistas técnicas e expressivas (verso livre, o estilçamento do verso na página, o monólogo interior, a poesia como gnose do eu), contribuiu para uma nova consciência e um novo estatuto do poético (2007, s/p).

É sabido que o poema em prosa abandona o verso, a rima e outros elementos de metrificação para dar mais importância à união de prosa à

poesia. Percebe-se isso no poema “Desobjeto”, que Barros escreve em prosa, porém mantendo o lirismo poético.

O menino que era esquerdo viu no meio do quintal um pente. O pente estava próximo de não ser mais um pente. Estaria mais perto de ser uma folha dentada. Dentada um tanto que já se havia incluído no chão que nem uma pedra um caramujo um sapo. Era alguma coisa nova o pente. O chão teria comido logo um pouco de seus dentes. Camadas de areia e formigas roeram seu organismo. Se é que um pente tem organismo (BARROS, 2003, s/p).

Assim, como diz Pires, “[a prosa poética] se estrutura a partir de um duplo princípio, toma seus elementos estruturais à prosa e se constrói como poema” (2007, s/p).

O poema em prosa só perde o verso e o metro, pois ainda é possível encontrar estrofe, rima, ritmo e imagem. O verso e o metro deram lugar a frases longas e aos parágrafos. Poesia e prosa travam uma batalha na construção de um novo romance, como afirma Octavio Paz:

Prosa e poesia se empenham em uma batalha no interior do romance, e essa batalha é a essência do romance: o triunfo da prosa transforma o romance em documentos psicológico, social e antropológico, o triunfo da poesia transforma-o em poema (1984, p. 54).

Assim como acontece na obra *Terceira Infância*, na qual os poemas aparecem em forma de texto narrativo e ainda mantêm a junção de elementos propostas pela poesia. Ao unir prosa e poesia, surge uma nova espécie literária que pode ser chamada de proema – em francês, *proême* –, expressão criada por Francis Ponge em 1948. Sobre seu neologismo, Ponge afirma:

PRÔEME – No dia em que quiserem admitir como sincera e verdadeira a declaração que faço a todo instante, de que não me quero poeta, que utilizo o magma poético, mas para me desembaraçar dele, que eu tendo mais para a convicção do que para os charmes, que se trata para mim de chegar a fórmulas claras e impessoais, me darão prazer, economizarão muita discussão ociosa a meu respeito. Etc (1997, p. 54).

O modelo de prosa poética é uma forma explícita de variações livres, isto é, o tempo, o espaço, a estrutura, o estilo, o mito e outros elementos existem integrando a formação de um conjunto harmônico, porém livre. A prosa poética (ou narrativa poética) cria o mundo no próprio ato de construção de si mesma, não buscando um referencial na realidade, mas sim a tentativa de uma

nova forma de ver e entender o mundo. Sobre essa construção do discurso, Tzvetan Todorov afirma:

Conforme o tipo de discurso no qual se projeta o elemento da obra, teremos uma crítica sociológica, psicanalítica ou filosófica. Mas será sempre uma interpretação da literatura num outro tipo de discurso, ao passo que a busca do sentido não nos leva para fora do próprio discurso literário. Talvez fosse aí que se devesse traçar a fronteira entre essas duas atividades aparentadas e no entanto distintas que são poética e crítica (2003, p. 38).

É o que acontece no trecho do poema no qual Manoel de Barros faz uma reprodução de uma realidade inventada através do seu discurso narrativo. O poema pertence ao livro *Memórias Inventadas – A terceira Infância* e recebeu o nome de “Fontes”:

Três personagens me ajudam a compor estas memórias. Quero dar ciência delas. Uma, a criança: dois, os passarinhos; três, os andarilhos. A criança me deu a semente da palavra. Os passarinhos me deram desprendimento das coisas da terra. E os andarilhos, a preciência da natureza de Deus. Quero falar primeiro dos andarilhos, do uso em primeiro lugar que eles faziam da ignorância. Sempre eles sabiam tudo sobre o nada. [...] Aprendi com os passarinhos a liberdade. Eles dominam o mais leve sem precisar ter motor nas costas. E são livres para pousar em qualquer tempo nos lírios ou nas pedras – sem se machucarem. E aprendi com eles ser disponível para sonhar. O outro parceiro de sempre foi a criança que me escreve. Os pássaros, os andarilhos e a criança em mim, são meus colaboradores destas Memórias inventadas e doadores de suas fontes (BARROS, 2008, s/p).

A narrativa poética surge, então, com o propósito de construção e de criação de novas imagens, fatos e tempos narrativos, erigindo uma nova maneira de escrita. Segundo Octavio Paz,

Em ambos os casos desaparece como romance. Para ser, o romance tem que ser poesia e prosa ao mesmo tempo, sem, no entanto, ser inteiramente um ou outro. A prosa representa, nesta contradição complementar, o elemento moderno: a crítica, a análise (1984, p. 54).

Como exemplo de prosa poética no Brasil, tem-se a obra de Adélia Prado, por exemplo, em *Manuscritos de Felipa*, publicada no ano de 1999. No trecho seguinte a autora demonstra a relação entre seu texto e o mundo:

[...] Com palavras se criou o mundo, este que está morrendo delas, ou melhor, de inanição de palavras, morrendo de insignificância. Melhorei incrivelmente, vou aproveitar que estou sozinha, fechar a porta do quarto e num volume maior que o habitual vou dançar

Menina veneno até a roupa me grudar no corpo. É melhor que ficar dizendo graças a Deus, graças a Deus, com escrúpulos de não estar bastante agradecida (PRADO, 1999, p.31)

As obras de Manoel de Barros não têm uma preocupação excessiva com regras e produzem uma poesia com todo o elemento crítico do romance, da narrativa, mantendo o encantamento e o lirismo da poesia. Talvez porque para Barros a importância de ser poeta seja a mesma que de Francis Ponge:

E se ela é somente o meu pretexto,
A minha razão de ser, se é preciso
Portanto que eu exista a partir dela,
Tem de ser, só pode ser por uma
Certa criação minha a seu propósito.
Que criação? O texto (1997, p.23).

Assim se faz a escrita manoelina. Com suas últimas obras, Manoel de Barros fecha a trilogia de suas *Memórias Inventadas*, passando por suas três fases da vida, as três infâncias.

1.3 BARROS, BAUDELAIRE E ALGO SOBRE A MODERNIDADE

O poeta é a inteligência mais elevada, e a fantasia é a mais Científica de todas as faculdades.
(Charles Baudelaire)

Charles Baudelaire, poeta e crítico francês nascido no ano de 1821, teria contribuído para a formação da poética de inúmeros autores. Dentre tantos podemos incluir Manoel de Barros, nascido em 1916, quase um século depois de Baudelaire.

Barros se diz um apaixonado pela poesia do escritor francês, mas tal paixão/admiração vai além da estética. A escrita de Baudelaire ajuda a compor a obra de Manoel de Barros e, por meio da análise, é possível reconhecer inúmeros aspectos, divergentes e convergentes, que compõem as obras dos dois artistas. Transformando em verdades os dizeres de Octavio Paz, "A poesia

ergue uma ponte entre o ver e o crer. Por essa ponte a imaginação ganha corpo e os corpos se convertem em imagens” (2001, p.12). Para comprovar tal afirmação, propomos uma leitura comparativa entre *Sobre a Modernidade: o pintor da vida moderna*, de Charles Baudelaire, e as *Infâncias*, de Manoel de Barros.

Em *Sobre a Modernidade*, Baudelaire faz uma crítica ao que seria a modernidade, utilizando como personagem principal um pintor, a quem ele denomina apenas como G. Trata-se de Constantin Guys, que viveu entre 1805 e 1892, conhecido por sua produção de desenhos para gravura, pintor autodidata, mas também um profundo conhecedor do mundo e da moda, observador e sensível aos sinais de seu tempo, atento às mudanças e à originalidade, considerado artista por sua capacidade de experimentar o mundo e partilhá-lo artisticamente com a humanidade. Durante toda o texto de Baudelaire, vários aspectos que envolvem a modernidade e a produção artística moderna são questionados. Muitos deles, tratados pelo pintor de Baudelaire, também são discutidos e apresentados nas obras de Manoel de Barros.

Baudelaire observa: “Há uma crítica à cultura, aos grandes nomes dando como exemplo pessoas que vão até o museu do Louvre e mesmo sem visitarem todas as salas e sem entenderem todas as obras, saem com a sensação de dever cumprido” (1997, p. 8). Por meio de seus poemas e suas metáforas, Barros também demonstra preocupação sobre esse assunto, a cultura e a super valorização dos grandes nomes que compõem o cenário mundial. É o que acontece no poema “Soberania”:

Naquele dia, no meio do jantar, eu contei que tentara pegar na bunda do vento – mas o rabo do vento escorregava muito e eu não consegui pegar.eu teria sete anos.

[...]

O pai ficou preocupado e disse que eu tivera um vareio da imaginação.

Mas que esses vareios acabariam com os estudos.

E me mandou estudar em livros. Eu vim. E logo li alguns tomos havidos na biblioteca do Colégio.

E dei de estudar pra frente. Aprendi a teoria das idéias e da razão pura. Especulei filósofos e até cheguei aos eruditos. Aos homens de grande saber. Achei que os eruditos nas suas altas abstrações se esqueciam das coisas simples da terra.

Foi ai que encontrei Einstein (ele mesmo – o Alberto Einstein). Que me ensinou esta frase: A imaginação é mais importante do que o saber. Fiquei alcañorado! E fiz uma brincadeira. Botei um pouco de

inocência na erudição. Deu certo. Meu olho começou a ver de novo as pobres coisas do chão mijadas de orvalho (BARROS, 2003, s/p. Grifos do autor).

Baudelaire também afirma: “O prazer que obtemos com a representação do presente deve-se não apenas à beleza de que ele pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente” (1997, p. 8). Um dos principais elementos que compõe a modernidade é o presente que a representa. A representação desse tempo e de tudo o que o forma torna-se essencial para que o objeto artístico pertença ao período em questão. As obras de Manoel de Barros estão interligadas ao seu presente, um presente de outrora, presente de memória; Barros é um observador daquilo que acontece ao seu redor e da mesma forma que o pintor de Baudelaire usa tais elementos em suas obras, assim como no poema “Peraltagem”, em que o poeta retrata acontecimentos de um dia comum na infância de meninos pantaneiros:

O canto distante da sariema encompridava a tarde.
E porque a tarde ficasse mais comprida a gente sumia dentro dela.
E quando o grito da mãe nos alcançava a gente já estava do outro lado do rio.
O pai nos chamou pelo berrante.
Na volta fomos encostando pelas paredes da casa pé ante pé.
Com receio de um carão do pai.
Logo a tosse do vô acordou o silêncio da casa.
Mas não apanhamos nem. [...] (BARROS, 2008, s/p).

O canto da “sariema”, que encompridava as tardes das infâncias pantaneiras na época em que o jovem Barros sumia por entre as tardes, pode não ser mais o mesmo. A sariema teve seu canto alterado ao longo dos anos, mas na memória infantil do poeta, ele aparece conforme a sua vontade, o seu desejo. O fato que preenche as linhas imaginárias de um diário manoelino ainda se faz presente no tempo a ora. A beleza da obra literária é complementada pela importância de seu conteúdo poético, obtido ao retratar a “beleza particular” conforme diz Baudelaire: “[...] mesmo amando tanto a beleza geral, expressa pelos poetas e artistas clássicos, nem por isso deixa de ser um erro negligenciar a beleza particular, a beleza de circunstância e a pintura de costumes” (1997, p. 8). Seguindo com o poema, Barros expressa a beleza da circunstância na continuação da peraltagem realizada pelos garotos ao descrever um momento de reflexão/preocupação entre os personagens por ele imaginados “pai” e “mãe”:

[...]

E nem levamos carão nem.

A mãe só que me falou que eu iria viver lesado fazendo só essas coisas.

O pai completou: ele precisava de ver outras coisas além de ficar ouvindo só o canto dos pássaros.

E a mãe disse mais: esse menino vai passar a vida enfiando água no espeto!

Foi quase (BARROS, 1997, s/p).

Manoel de Barros sabe dar importância do elemento belo na construção do poema e, por isso, faz uso deste artifício em diversos poemas ao longo de sua obra. Baudelaire define o recurso do Belo da seguinte maneira:

O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão (1997, p.10).

Barros expressa seu relacionamento e aproximação com as palavras, demonstrando que a intimidade é tamanha que as palavras lhe “oferecem todos os seus lados”, para que o escritor as transforme da maneira que quiser. O poeta torna-se um encantador, ou melhor, um sedutor de palavras.

Baudelaire também comenta a relação que o apreciador da moda tem com o seu vestuário. Tomemos aqui a moda como uma alegoria para explicar as relações existentes entre um apaixonado e seu objeto de desejo, no caso de Barros, a poesia. Para Baudelaire :

A idéia que o homem tem do belo imprime-se em todo o seu vestuário, torna sua roupa franzida ou rígida, arredonda ou alinha seu gesto e inclusive impregna sutilmente, com o passar do tempo, os traços de seu rosto. O homem acaba por se assemelhar àquilo que gostaria de ser (1997, p. 8).

Na esteira da proposição de Charles Baudelaire e por ser seu leitor, Barros se transforma em um sedutor de palavras para simplesmente transformar em beleza a relação que o poeta mantém com suas palavras.

Em sua obra Baudelaire faz uma descrição do pintor G. e suas faces de artista. Segundo ele: “Às vezes ele é um poeta; mais frequentemente aproxima-se do romancista ou do moralista; é o pintor do circunstancial e de tudo o que este sugere eterno” (1997, p. 13). G. immortalizou acontecimentos

que faziam parte do cotidiano por meio da sua pintura. Assim também são os escritos de Manoel de Barros; em alguns momentos ele pode ser classificado como um pintor, pois consegue descrever a cena tão detalhadamente, transportando o leitor para diante de uma tela criada na sua imaginação, como no poema em que ele descreve as travessuras realizadas por um garoto no quintal de sua avó:

Naquele outono, de tarde, ao pé da roseira de minha avó, eu obrei.
Minha avó não ralhou nem.
Obrar não era construir casa ou fazer obra de arte.
Esse verbo tinha um dom diferente.
Obrar seria o mesmo que cacarar.
Sei que o verbo cacarar se aplica mais a passarinhos
Os passarinhos cacaram nas folhas nos postes nas pedras do rio nas casas.
Eu só obrei no pé da roseira da minha avó.
Mas ela não ralhou nem
Ela disse que as roseiras estavam carecendo de esterco orgânico.
(BARROS, 2003, s/p).

Além de ter o condão da pintura imaginária, Barros constrói os “croquis de suas obras”, confeccionando as cadernetas que serão utilizadas para elaborar, construir e armazenar seus poemas. Também desenha pequenos bonecos que ilustram suas obras. Entre eles, merece destaque a obra organizada por Pedro Espíndola, *Celebração das Coisas*, que foi lançada em comemoração aos 90 anos do poeta.

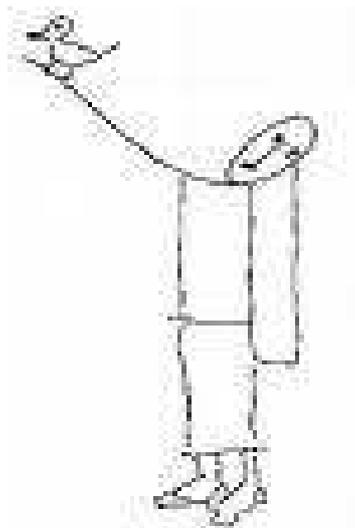


Figura 1 - Desenho de Manoel de Barros
Fonte: SPÍNDOLA, 2006, p. 91.

Tanto os bonecos de Manoel de Barros quanto as ilustrações de Constantin Guys não necessitariam de uma assinatura, pois “são assinadas com sua alma resplandecente, e os amadores que as viram e apreciaram as reconhecerão” (BAUDELAIRE, 1997, p. 14). Como na gravura a seguir, na qual o artista francês relata o cotidiano das damas da noite; a naturalidade é tamanha que a vulgaridade dá lugar à obra de arte.



Figura 2 - *Girls In A Brothel* - Constantin Guys
Fonte: www.art.com/constantinguys

Outro aspecto comum entre Guys e Barros é que tanto o artista plástico quanto poeta apropriam-se da infância para produzir suas obras. Para Baudelaire o pintor desenha “[...] como uma criança, irritando-se contra a imperícia de seus dedos e a desobediência de seu instrumento” (1997, p. 15). Barros também permite que a criança faça parte do seu cotidiano de poeta: “Três personagens me ajudam a compor estas memórias. Quero dar ciência delas. Uma a criança; dois, os passarinhos; três, os andarilhos. A criança me deu a semente da palavra [...]” (2008, s/p). A criança apropria-se de Manoel de Barros e torna-se personagem de destaque em seus poemas.

Ainda traçando um perfil do artista moderno, Baudelaire afirma que G. não gosta de ser chamado de artista e que antes de ser um artista Constantin Guys é um *homem do mundo*. Ele complementa, explicando: “[...] homem do mundo, isto é, homem do mundo inteiro, homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus costumes” (BAUDELAIRE, 1997, p.16). Nesse ponto Manoel de Barros e Constantin Guys

possuem postura divergente: enquanto Guy é o *homem do mundo*, Barros pode ser classificado como o *caminhante solitário*, um observador de tudo o que o cerca, ligado aos temas e aos acontecimentos cotidianos, relacionando-os e transferindo para sua obra, isolado de tudo e de todos em seu escritório, numa espécie de auto-exílio. Emprestando os dizeres de Rousseau, é como se Barros dissesse: “Aqui estou, sozinho sobre a terra, sem irmão, nem parente, amigo ou sociedade senão a mim mesmo” (ROUSSEAU, 1959, p.93). Um “amador da vida”, como o personagem de Rousseau, que caminha solitário a admirar a cidade sem dar importância ao que a sociedade pensa e muito menos às críticas que sofre:

Se os homens tivessem ocasião de voltar a mim, já não me encontrariam mais. Com o desprezo que me inspiraram, seu convívio me seria insípido e até mesmo embaraçoso, e sou mil vezes mais feliz na minha solidão do que se vivesse entre eles (ROUSSEAU, 1959, p.95).

Barros se afasta da sociedade, evita a mídia e o ingresso na academia, mas não deixa de perceber o que acontece ao seu redor, como no poema, *Os caramujos-flores*⁴, integrante da obra *Arranjos para Assobio*:

Os caramujos-flores são um ramo de caramujos que só saem de noite para passear De Preferência procuram paredes sujas onde se pregam e se pastam Não sabemos ao certo, aliás, se pastam eles essas paredes ou se são por elas pastados Provavelmente se compensem Paredes e caramujos se entendem por devaneios Difícil imaginar uma devoração mútua Antes diria que usam de uma transubstanciação: paredes emprestam seu musgo aos caramujos-flores e os caramujos-flores às paredes sua gosma Assim desabrocham como os bestegos (BARROS, 1982, p.53).

Por observar os caramujos-flores, Barros demonstra não estar amarrado à sua obra. É um livre pensador, apaixonado pela vida e pode expressar suas ideias sobre um universo moral e político, entrando para o grupo dos poucos “homens dotados da faculdade de ver” e do ainda menor “homens que possuem a capacidade de exprimir” (BAUDELAIRE, 1997, p.16). Baudelaire complementaria nosso pensamento em relação a Manoel de Barros na seguinte expressão:

⁴ No ano de 1988 o cineasta Joel Pizzini lança o curta *Caramujo-flor*, um filme baseado na obra *Gramática Expositiva do Chão*. Tendo como personagem principal o cantor Ney Matogrosso, a obra faz uma junção de efeitos sonoros e visuais para transmitir, através de imagens, os sons da poesia manoelina. Dotado de muito erotismo, assim como os poemas, a obra ganhou diversos prêmios do cinema nacional.

Assim o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se isso lhe aparecesse como um reservatório de eletricidade. Pode-se igualmente compara-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida (1997, p. 21).

Baudelaire relata a busca incessante que G. tem por encontrar a modernidade. O pintor se apropria da moda, extraindo-lhe o que há de poético e transformando-a no eterno algo que nasceu para ser transitório. Barros extrai a poesia de diferentes coisas e objetos que jamais seriam vistos com beleza no olhar. Analisa, junta e, por meio de seus escritos, eterniza momentos que são passageiros, como o banho das garças no leito do rio ou as cheias do Pantanal sul-mato-grossense.

Seria muito cômodo para Manoel de Barros relatar somente as belezas que formam a fauna e a flora do Pantanal, mas como *poeta do olhar* juntou a essas imagens sublimes seres e personagens do contexto local e outros que habitam a imaginação poética, criando um novo significado para aquele universo.

Por forma que o dia era parado de poste.
Os homens passavam as horas sentados na
Porta da Venda
de Seo Mane Quinhentos Réis
que tinha esse nome porque todas as coisas
que vendia
custavam o seu preço e mais quinhentos réis.
Seria qualquer coisa como a Caixa Dois dos
Prefeitos [...] (BARROS, 2007, p.15).

As proposições de Denilson Lopes na obra *A Delicadeza* servem para que leiamos a poesia de Manoel de Barros:

Cada imagem, som, narrativa, teoria, categoria levaram a um novo encontro. O sublime no banal. A leveza no cotidiano. Eclipse do sujeito, do autor diante do mundo. Tudo se traduziu, por fim em paisagens (2007, p.18).

Retornando ao texto de Baudelaire, ele define a modernidade dizendo que: “[ela] é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (1997, p. 25). Dessa maneira, assim como ainda hoje os desenhos do pintor G. pertencem à modernidade, daqui há alguns anos os poemas de Manoel de Barros manterão o mesmo ar

moderno de agora, pois Barros conseguiu extrair a beleza oculta que há na vida humana.

A memória⁵ é um elemento muito importante para a construção dos poemas de Manoel de Barros, tal como para as pinturas de G. Ambos utilizam seus arquivos memorialísticos para construir suas obras e, segundo Jacques Derrida, para que o arquivo possa existir é necessário um acontecimento ou um elemento que o desperte: “[...] não há arquivo sem o espaço instituído de um lugar de impressão. Externo, diretamente no suporte, atual ou virtual” (2001, p.08). Para Baudelaire, “[...] todos os bons e verdadeiros desenhistas [artistas] desenham a partir da imagem inscrita no próprio cérebro, e não a partir da natureza de um modelo” (1997, p. 30). Sobre esse ponto Barros escreve: “Sempre compreendo o que faço depois que já fiz. O que sempre faço nem seja uma aplicação de estudos. É sempre uma descoberta. Não é nada procurado. É achado mesmo. Como se andasse num brejo e desse no sapo” (2003, s/p).

Não há modelos, nem limites para sua obra. Barros utiliza a imaginação e a memória para criar seus poemas, derrubando barreiras e fronteiras: “[...] os limites, as fronteiras, as distinções terão sido sacudidos por um sismo que não poupa nenhum conceito classificatório e nenhuma organização do arquivo. A ordem não está mais garantida” (DERRIDA, 2001, p. 15). Dessa forma o poeta consegue realizar a importante missão que Baudelaire traduz nas seguintes palavras: “[...] exprime ao mesmo tempo o gesto e a atitude solene ou grotesca dos seres e sua explosão luminosa no espaço” (1997, p. 34).

A arte mnemônica é um elemento marcante na obra de Manoel de Barros; nela há um desejo de memória. Ao desarquivar suas lembranças o poeta encontra refúgio em suas cadernetas de anotação, transferindo dados e informações para seus poemas. O poeta salva seus arquivos memorialísticos e torna-os imortais. Para que perpetuem através de seus escritos transformados, pelas editoras, em livros de poesia.

⁵ A memória na obra de Manoel de Barros será o tema de um dos tópicos que compõe o terceiro capítulo.

1.4 MANOEL DE BARROS: LITERATURA E MERCADO

Picasso disse:
Pode-se escrever e pintar qualquer coisa,
pois sempre haverá alguém para
compreendê-la (para achar-lhe um sentido).
(Jean Cocteau)

1.4.1 Manoel, a construção de um poeta

Manoel de Barros, aos 13 anos, foi morar no Rio de Janeiro para estudar e se dedicar à *profissão de poeta*. Já era grande leitor do Padre Antônio Vieira, Arthur Rimbaud e Marx.

Militante comunista, seu primeiro livro nunca foi publicado, pois, ao pichar em um monumento “Viva o Comunismo”, um policial tentou prendê-lo, porém ao ver o título de seu livro, *Nossa Senhora de Minha escuridão*, levou o livreto e deixou o menino, então com 18 anos.

Depois de se decepcionar com o então líder comunista Luiz Carlos Prestes, Barros passou uma temporada na Bolívia e no Peru e em seguida partiu para Nova York, onde ficou um ano. Lá fez cursos sobre cinema e sobre pintura no Museu de Arte Moderna. Pintores como Picasso, Chagall, Miró, Van Gogh, Braque reforçaram seu sentido de liberdade.

Sendo assim, engana-se quem pensa que Manoel de Barros é apenas um poeta pantaneiro, poeta ecológico que enaltece o seu *habitat* natural. Em uma das últimas entrevistas concedidas pelo poeta, ele cita alguns autores como sinônimo de boa literatura; dentre eles: Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto, Augusto dos Anjos, Manuel Bandeira, Camões, Baudelaire, Pascal, Mallarmé e Proust.

Toda essa bagagem cultural faz a obra de Barros ir muito além do universo pantaneiro. É uma obra erudita, construída com rigor, com

trabalho e com riqueza de informações. E assim como diz o escritor Silvano Santiago: “ Para que algo novo possa ser produzido no interior do país periférico tem de haver o descompasso entre o que é produzido lá fora e consumido (vale dizer: parcialmente financiado) aqui dentro (SANTIAGO, 2004, p.113).

Esta pequena explanação da formação do poeta tornou-se necessária para uma melhor compreensão da dimensão de sua obra. Barros é um homem antenado com seu tempo no mundo e com tudo o que nele acontece. Em um documentário intitulado *Paixão Pela Palavra*, o poeta afirmou que “poesia não dá dinheiro”⁶. Ao pensarmos nessa afirmação, surge a pergunta: para quem escreve Manoel de Barros?

Outra questão é: de que maneira os últimos acontecimentos do mercado, como a globalização e também a era digital, são lidos nas obras do poeta? Para ajudar a responder aos questionamentos e elaborar uma possível conclusão, contamos com a ajuda de Pascoal Soto⁷, diretor editorial da Editora Planeta do Brasil⁸.

1.4.2 Recorte sobre a globalização

Para Renato Ortiz, “[com a globalização] o mundo torna-se um “supersistema” englobando outros “sistemas” menores em tamanho e complexidade” (2000, p. 19).

Para os economistas a globalização é dividida em níveis. Fredric Jameson separa os níveis da seguinte maneira: “Os níveis [da globalização] são: o tecnológico, o político, o cultural, o econômico e o social [...]” (2002, p.

⁶ Na ocasião o poeta falava do período de dez anos em que precisou trabalhar no Pantanal para administrar os negócios da família e por isso ficou sem escrever um poema. Dessa maneira pôde conquistar a sua independência financeira e posteriormente dedicar-se à poesia.

⁷ Pascoal Soto é diretor editorial da Editora Planeta do Brasil e responsável direto pela edição de grande obras (palavras dele) como são as do poeta Manoel de Barros. Soto respondeu aos questionamentos por meio de telefonemas e por e-mail.

⁸ A Editora Planeta do Brasil pertence a um grupo português e foi responsável pelo lançamento das quatro últimas obras do poeta Manoel de Barros. Dentre elas, destacamos as três *Infâncias*.

17). Aqui nos interessa o nível cultural, sabendo que a questão cultural não pode ser desvinculada das questões sociais e econômicas.

A globalização teve início há muito tempo. Este ímpeto de crescimento e universalização iniciou-se com a história da humanidade. Em todas as épocas os seres humanos foram em busca do progresso, do crescimento e de uma melhoria de vida.

Parece impossível, mas há apenas cinco séculos atrás o mundo era totalmente diferente e, principalmente, desconhecido. Os habitantes da Europa partiram do Velho Mundo com a intenção de “descobrir” novos horizontes. Naquele período a economia era concentrada no continente europeu.

Em conjunto com a expansão marítima, ocorreu a expansão mercantilista e um crescimento do comércio europeu⁹. Países como Portugal e Espanha partiram em busca de um novo mundo, na expectativa de ampliar suas fronteiras econômicas. Como consequência dessa busca por novas terras, ocorreu um crescimento do mercado consumidor.

Tempos depois, outro momento importante para a globalização foi a Revolução Industrial. Foram marcantes também as duas Grandes Guerras Mundiais e a queda do muro de Berlim. Todos foram períodos em que os homens buscavam a unidade pautada especialmente em uma base econômica.

Para Jameson,

A dimensão econômica da globalização [...] parece sempre estar se expandindo para todo o resto: controla as novas tecnologias, reforça os interesses geopolíticos e com a pós-modernidade, finalmente dissolve o cultural no econômico – e o econômico no cultural (2002, p. 22).

Renato Ortiz escreve: “O processo de mundialização é um fenômeno social total que permeia o conjunto das manifestações culturais” (2000, p. 30). É inegável o elo existente entre cultura e economia: conforme o potencial econômico de uma nação será o potencial cultural de seus cidadãos. Porém, essa relação não ocorre de maneira espontânea. É um processo:

A continuidade se preserva devido a uma relativa permanência da esfera propriamente cultural. Hábitos alimentares, maneira de se

⁹ Com a expansão mercantilista temos a fase da globalização que ocorreu entre os anos de 1450 até o início da industrialização mundial.

vestir, crenças, enfim, os costumes fazem um contrapeso à mobilidade mercantil, confinada ao domínio das tropas internacionais. A correlação entre cultura e economia não se faz de maneira imediata (ORTIZ, 2000, p. 24).

Uma das grandes bandeiras da globalização é a de que com ela, ou melhor, graças a ela o mundo evolui e evoluirá cada vez mais. Trata-se, nessa perspectiva, de algo grandioso; a palavra global gera uma expectativa de universalidade e de progresso. Para que isso ocorra, é preciso ser desejado e aceito por muitos ou por todos. Em decorrência dessa expectativa gerada, surge o consumismo global, “[...] uma outra dimensão da globalização econômica – a da assim chamada ‘cultura do consumo’ – desenvolvida inicialmente nos Estados Unidos” (JAMESON, 2002, p. 27) e disseminada para o mundo todo.

Surge a proposta de uma hibridização entre as culturas populares locais e uma cultura de massa supostamente “universal”. Esse assunto é bastante delicado, gerando muitas discussões sobre essa possível hibridização cultural. Nestor Garcia Canclini atribui essa possibilidade ao crescimento das cidades e ao aumento considerável da população mundial. Para ele,

Sem dúvida, a expansão urbana é uma das causas que intensificaram a hibridização cultural. O que significa para as culturas latino-americanas que países que no começo do século tinham aproximadamente 10% de sua população nas cidades concentrem agora 60 ou 70% nas aglomerações urbanas? Passamos de sociedades dispersas [...] a uma trama majoritariamente urbana (CANCLINI, 2006, p. 285).

Falar sobre expansão e hibridização cultural no quesito literatura remete ao exemplo das obras do escritor brasileiro Paulo Coelho, que transformou suas obras em *best sellers* lidos no mundo todo. Sua última jogada de mercado foi disponibilizar algumas delas pela Internet. Ao fazer isso, Coelho propôs uma aproximação com o leitor. Sobre isso Silviano Santiago escreve:

Ao contrário do cinema e demais manifestações artísticas de massa, o compromisso maior do objeto literário não é com a infinita coletividade que, direta, ou indiretamente através da publicidade, irá amortizar o alto custo da produção. Há formas de literatura que podem é claro, se valer do mercado, e dele se têm valido através de um novo e recente gênero, o best-seller há até mesmo confluências benéficas entre a literatura e a cultura de massa, é o que sucede por exemplo com as letras da música popular. Mas a grande literatura não depende do mercado da forma como o cinema ou a televisão dependem (2004, p.121).

O que fica desse pequeno histórico da globalização é que ela contribuiu para uma melhora significativa na comunicação entre os povos, para o aumento do poder econômico dos países, porém, em contrapartida, construiu uma nova geração de consumistas, jovens envolvidos pela “*centopéia do consumismo*”¹⁰ como denomina o próprio Manoel de Barros. E cabe aos escritores, dessa nova Era, manter a qualidade de suas obras e despertar o interesse desse público leitor.

1.4.3 Barros: literatura, paixão e mercado

O poeta constrói seus poemas como um João-de-barro constrói a sua casa, escolhendo cada palavra e desarrumando sua ordem sintática. Seu processo de criação pode ser definido pelo seguinte trecho de Alice Brill:

É o processo de produção que dita as normas da sociedade, através de uma falsa consciência, que não se percebe como tal. Este universo unidimensional repete e neutraliza aspirações e comportamentos que ultrapassam pela ação ou pela palavra o previsível (1988, p. 68).

Quando não encontra palavra adequada, Barros a inventa. Ele é livre para voar por entre seus versos. Goza da liberdade explicada por Walter Benjamin. Para o filósofo alemão, a existência do poeta e sua autonomia devem ser pauta para novas e constantes discussões:

[...] a questão do direito à existência do poeta raramente tem sido colocada com essa ênfase, mas ela se coloca hoje. Não se coloca, em geral, nessa forma. Mas a questão vos é mais ou menos familiar sob a forma do problema da autonomia do autor: sua liberdade de escrever o que quiser (BENJAMIN, 1986, p. 120).

Durante parte de sua história, Barros precisou afastar-se do mundo das letras e ficar isolado no Pantanal sul-mato-grossense. Por dez anos ele foi

¹⁰ A expressão “centopéias do consumismo”, foi utilizada por Manoel de Barros em um de seus poemas e explorada pelo documentário Paixão pela Palavras, produzido pela TV Futura no ano de 2006.

o administrador de uma das fazendas que herdou de sua família. Nesse período conseguiu juntar bens e garantir o sustento de sua esposa e de seus três filhos. Segundo o próprio poeta, “poesia não dá dinheiro”, por isso aquele recuo foi necessário. Após aquele interregno, voltou a escrever com entusiasmo e matéria para sua poesia.

No início da carreira poética teve suas obras divulgadas de boca em boca. Seus leitores contavam uns aos outros o que era a poesia manoelina. Para o poeta não é preciso muitos cerimoniais de apresentação: “[...] quem apresenta o poeta é a própria poesia que o poeta apresenta”¹¹. Após o lançamento do livro *Gramática Expositiva do Chão Poesia Quase Toda*¹², no ano de 1990, o poeta encontra o reconhecimento da crítica. Hoje é tido como o maior poeta brasileiro ainda vivo.

Em 1999, Manoel de Barros decidiu escrever um livro totalmente infantil. A Salamandra Editorial lançou a obra, sob os cuidados de Pascoal Soto, editor responsável. O livro conta com ilustrações feitas a partir de trabalhos manuais. Segundo o próprio Pascoal Soto, sua intenção era buscar algo diferente. Assim, convidou um grupo de bordadeiras da cidade de Pirapora, Minas Gerais, para realizar o trabalho de ilustração. Segundo o editor, a intenção era aproveitar e explorar todas as possibilidades estéticas das obras. *Exercício de ser criança* foi e é um sucesso tanto de público quanto de crítica, ganhador de diversos prêmios de literatura infantil. Soto transformou a obra em uma excelente jogada comercial para a empresa e para a carreira do poeta. Ao observar o livro como um todo, é possível perceber o poder de sedução que as ilustrações, originalmente bordados, exercem no público consumidor, que age pelo impulso do ter e acaba levando a obra sem conhecer seu interior.

Atualmente Pascoal Soto é diretor editorial do grupo Editora Planeta do Brasil e novamente responsável direto pelas obras de Manoel de Barros. Ainda na intenção de explorar as várias possibilidades estéticas dos poemas manoelinos, Soto publicou-os em caixas embrulhadas com papel. Os poemas

¹¹ Barros afirma isso no quarto episódio do documentário *Paixão pela Palavra*, transmitido pelo canal de TV Futura.

¹² O nome foi escolhido pelo próprio autor e compreende nove livros produzidos pelo poeta.

estão soltos uns dos outros, formando um bloquinho de papel rascunho, envoltos apenas por um laço de fita colorido. Questionado sobre o porquê das caixas, o editor responde que “[...] é mais uma tentativa de fazer algo que tenha a cara de Manoel de Barros”. Que a ausência de grampos dá “vida própria” a cada poema e assim “[...] o leitor pode ter a liberdade para ordenar os poemas da melhor maneira possível”.¹³ Com uma visão comercial, o editor sugere aos leitores a possibilidade de mudar a ordem de apresentação dos poemas, lendo aqueles que mais lhe interessam, descartando os menos interessantes, de acordo com o gosto de cada um.

Quanto às fitas coloridas que envolvem o bloco de poemas, Soto disse que é ele quem escolhe as cores. Elas dependem das iluminuras feitas pela filha de Manoel de Barros, a artista plástica Martha Barros. Assim, as cores também estão envoltas em uma jogada de mercado. Elas compõem o conjunto da obra, sendo capazes de seduzir o leitor pelo olhar, pela beleza da composição.

Na entrevista feita com Soto, quando veio à tona o tema mercado consumidor, ele respondeu que as livrarias não gostavam muito do estilo “caixinhas”, por elas serem muito frágeis. Na ocasião, a palavra mercado foi usada no sentido empregado por Jameson quando afirma que “[...] a palavra mercado tem sua origem etimológica no latim – comércio ou mercadoria” (2004, p. 268). As respostas de Soto às nossas perguntas corrompem o mito em torno das obras dos poetas, de que eles não admitem, nem precisam de propaganda para a divulgação de suas obras. Apesar de terem demonstrado desagrado pelo formato das obras, as livrarias acabaram rendendo-se, devido ao sucesso das vendas. Isso faz com que as obras permaneçam esgotadas em muitas prateleiras.

Quanto ao conteúdo das obras, parece-nos evidente que Manoel produz seus poemas sem se deixar envolver pelo mercado consumidor. Enquanto isso, Manoel de Barros, continua o criador ou mesmo o mediador, como sugere Alice Brill quando escreve sobre as funções do artista. Segundo ela,

¹³ Confira entrevista anexa a este Relatório.

Parece-nos que a função do artista deve ser a de mediador entre a arte e a técnica, ambas indispensáveis e complementares. Para poder ser veículo legítimo da expressividade de sua época e de seu meio, o artista deve estar arraigado neste meio (BRILL, 1988, p.70).

Para o leitor dos poemas de Barros, parece claro que o poeta está comprometido com sua época e com o local que o cerca. Seus leitores não interferem no corpo de seus poemas, ele não escreve influenciado pelo mercado consumidor. Segundo o diretor editorial Pascoal Soto, não há preocupação, por parte da editora, em saber qual é a aceitação do público para as obras do poeta. Então a questão é: para quem o poeta escreve? “Para um público fiel” foi a resposta dada por Soto. Dentre esse público, o editor destaca grandes nomes como o escritor português António Lobo Antunes que, em entrevista ao programa *Espaço Aberto*, falou da maravilha que é ler Manoel de Barros. Seria este o fato que leva a Editora Planeta do Brasil a não fazer propaganda dos lançamentos da obra do poeta, a qualidade crítica do público leitor da obra manuelina?

Ao visualizar o *site* da Planeta do Brasil, o usuário pode conferir inúmeros lançamentos. Entre eles, não há qualquer referência à obra de Barros, somente nomes que produzem e vendem os chamados *best sellers*.¹⁴ Seria um descaso da editora ou será que a obra do poeta necessita de outro estilo de propaganda? Parece que no atual culto ao mercado as obras de Manoel de Barros permanecem em uma redoma, havendo uma tentativa de preservá-las da voracidade mercadológica. Dessa maneira continua a divulgação no “boca a boca”, mesmo havendo algumas jogadas mercadológicas para divulgar a obra de Barros. Uma delas, e talvez a mais audaciosa, foi a tentativa de surpreender os leitores com poemas que mostram a literatura erótica de Manoel de Barros.

No livro *Memórias Inventadas: Segunda Infância*, lançado em 2006, o leitor encontra o poema inicial “Estreante”:

Fui morar numa pensão na rua do Catete.
A dona era viúva e buliçosa
E tinha uma filha Indiana que dava pancas.
Me abatia.
Ela deixava a porta do banheiro meio aberta
E isso me abatia.

¹⁴ Em julho de 2008, Manoel de Barros lançou a obra *Terceira Infância*. Mesmo sendo responsável por esse lançamento, a Planeta do Brasil não divulgou a obra em seu *site*.

Eu teria 15 anos e ela 25.
Ela me ensinava:
Precisa não afofar.
Precisa ser bem animal.
Como um cavalo. Nobremente.
Usar o desorgulho dos animais.
Morder lambar cheirar fugir voltar arrodear
lambar beijar cheirar fugir voltar
Até. [...] (BARROS, 2006, I).

O corpo textual do poema é erótico, excedendo o lugar comum de que Manoel de Barros produz obras singelas e pueris. O erotismo sempre foi um elemento da poesia manoelina. O que difere agora é a importância dada, pelo editor, a esse tema. Anteriormente, ele compunha a obra de modo dissimulado, não impactante chegando a passar despercebido por isso, ao servir como abertura de uma obra intitulada *Memórias Inventadas: Segunda Infância*, o poema evidencia um Manoel audacioso e erótico.

Em entrevista concedida em 2006¹⁵, Barros afirmou que a ordem dos poemas foi uma sugestão do editor e que ele aceitara. Ao ser questionado sobre a possível sugestão, Pascoal Soto falou de uma ousadia do poeta. Que o poema *Estreante*, título dado pelo poeta, foi escolhido como abertura da obra, para “[...] mostrar aos leitores um escritor mais audacioso”. No poema em questão o autor trata de forma autêntica de um assunto considerado tabu que é a descoberta da sexualidade na adolescência.

Durante toda sua vida literária, Manoel de Barros soube trabalhar com criatividade e com paixão, (des)construindo novas e velhas palavras, mostrando uma nova maneira de dizer as mesmas coisas e fazendo com que sua poesia ultrapassasse as barreiras comerciais, penetrando por entre os clássicos. Sua busca é atingir o leitor pela criação e pela loucura nas palavras, pela harmonia poética e pelo encantamento literário. A estética empregada nas *Infâncias*, o erotismo comercial, foi também uma jogada editorial para garantir a participação do poeta no universo consumista que impera no século XX. Sorte dos leitores manoelinos que a influência do mercado não tenha penetrado no corpo poético.

¹⁵ Entrevista concedida ao jornalista Bosco Martins, no ano de 2006 e publica em seu blog.

CAPÍTULO II

FREUD, BATAILLE E A COMPOSIÇÃO DO EROTISMO MANOELINO

Uma açucena me convidou para de noite
(Manoel de Barros)

2.1 A CONSTRUÇÃO POÉTICA: UM PRINCÍPIO DE PRAZER

Em diversos momentos, na obra de Manoel de Barros o prazer transpassa os escritos, atingindo e dominando o pensamento do leitor. A poesia é escrita com furor; a veia erótica que compõe a obra manoelina é potente e produz um efeito de desejo duradouro, desejo de permanecer longamente envolvido por suas palavras, como proposto por Georges Bataille:

Como é doce permanecer no desejo de exceder, sem ir até o fim, sem dar o passo. Como é doce ficar longamente diante do objeto, de nos manter em vida no desejo. [...] Das duas uma: o desejo nos consumirá ou o seu objeto deixará de nos queimar (2004, p. 222).

O desejo pelo seu objeto é o combustível que move as engrenagens poéticas da mente manoelina. A realidade que o cerca une-se à ficção do poeta e surge a sua poesia. Freud fala sobre o princípio de prazer e a possibilidade de uma substituição pelo princípio de realidade que tem, a todo momento, a intenção de conquistar o prazer e para isso passa por todas as fases do desprazer:

[...] o princípio do prazer é próprio de um método primário de funcionamento por parte do aparelho mental, [...] sob a influência dos instintos de autopreservação do ego, o princípio de prazer é substituído pelo princípio de realidade. Esse último princípio não abandona a intenção de fundamentalmente obter prazer; não obstante, exige e efetua o adiamento da satisfação, o abandono de uma série de possibilidades de obtê-la, e a tolerância temporária do desprazer como uma etapa no longo e indireto caminho para o prazer (FREUD, 2006, p.20).

Tanto o desejo pelo objeto quanto o princípio de prazer, aliado ao princípio de realidade, são elementos formadores da poesia manuelina e podem ser detectados em diversos poemas, como em “O Bandarra”:

O Bandarra
Ele só andava por lugares pobres
E era ainda mais pobre
Do que os lugares pobres por onde andava
Falou de começo: Quem abandona a natureza entra a verme.
Aves nutriam por ele deslumbramentos de criança.
Ele sabia o sotaque das lesmas
E tinha um modo de árvore pregado no olhar.
O homem usava um dólma de lã sujo de areia e cuspe de aves.
Mas ele nem to aí para os esterco.
Era desorgulhoso.
Para ele a pureza do cisco dava alarme.
E só pelo olfato esse homem descobria as cores do
Amanhecer (BARROS, 2001,p. 49).

O profeta, personagem do poema, passa por cima de seu orgulho para descobrir os prazeres da natureza. Por um instante o leitor tem a impressão de que o personagem é o próprio poeta, pois no trecho: “Mas ele nem tô aí para os esterco”, Barros faz uso da primeira pessoa, sugerindo que o Bandarra vá além do personagem. Ao ignorar os esterco e as sujeiras que compõem a natureza, o poeta¹⁶ rompe com as barreiras morais e busca o desejo, enfrenta o desagradável e vai ao encontro das cores do amanhecer. Em oposição à realidade empírica, as cores podem ser descobertas pelo olfato, pela brisa do amanhecer. Essa relação sinestésica pode ser pensada também na perspectiva freudiana: “[o pensamento] comunica sentimentos provindos de dentro que não são apenas de prazer e desprazer, mas também de uma tensão peculiar que, por sua vez, tanto pode ser agradável quanto desagradável” (2006, p.74).

A busca pelo prazer externo, pelo momento de te(n)são, característica de desprazer e que dará origem à satisfação interior, é aproveitada pelo poeta, sendo tecida esteticamente:

Passou por dentro da Praça, fez uma beleza
com o rosto, e me viu.
Disse que tinha tino para piano; mas só tocava borboletas...
Bichinho contráctil:
Às primeiras carícias no pelo a valva cindia.
Usava glicínias no pube.
Os olhos encardidos de sonhos (BARROS, 1991, p.20).

¹⁶ Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Bandarra além de profeta também é a definição de poeta português.

Os estímulos visuais que envolvem o personagem do poema geram um momento de te(n)são que pode ser retratado pela presença das reticências no final do terceiro verso e também pela expressão “bichinho contráctil”. Ao ser tocada, a borboleta (alusão ao órgão sexual feminino) produz um momento de te(n)são, ocorrendo o desprazer gerado pelos estímulos externos, para resultar em uma excitação interna. A contração do órgão funciona como um mecanismo de defesa. Ao se fechar, a concha tenta a proteção contra o objeto inimigo.

[...] os estímulos de prazer e desprazer predominam sobre todos os estímulos externos. Em segundo lugar, é adotada uma maneira específica de lidar com quaisquer excitações internas que produzam um aumento demasiado grande de desprazer; há uma tendência a trata-las como se atuassem, não de dentro, mas de fora, de maneira que seja possível colocar o escudo contra estímulos em operação, como meio de defesa contra elas (FREUD, 2006, p.40).

Com as “primeiras carícias” a borboleta, que agora o poeta denomina valva, abre-se para os estímulos externos, entrega-se ao prazer animal, passando do momento de te(n)são para o momento de beleza e de envolvimento de todos os sentidos, do desejo na busca pelo prazer. Para Bataille, “A beleza negadora da animalidade, que desperta o desejo, culmina, na exasperação do desejo, `a exaltação das partes animais!” (2004, p.225).

A beleza da animalidade, das partes pudendas que Manoel de Barros descreve como uma parte com flores¹⁷ é reforçada pela assertiva de Bataille, quando ele fala do desejo que circunda as partes femininas. “A beleza da mulher desejável anuncia suas partes pudendas: justamente essas partes peludas, suas partes animais. O instinto inscreve em nós o desejo dessas partes (2006, p. 225)”. O prazer não está no ato ou no toque, mas no desejo, no universo onírico que envolve os personagens do poema manuelino. A importância que o poeta atribui à região pubiana na busca pelo prazer também pode ser percebida em:

Começou a chover
Palavras desceram no enxurro
Usava-se a cara conforme o cuspe
Certas palavras pediam para mostrar os pentelhos
(BARROS, 1974, p.27).

¹⁷ Vale ressaltar que para definir a beleza atribuída ao objeto de desejo o poeta o descreve como flores, mas tem o cuidado de escolher uma espécie como as glicínias, que são flores de ornamentação chinesa, dotadas de relevante esplendor.

O desejo que as palavras exercem sobre o eu lírico ganha tamanha proporção que elas sugerem que o personagem (ou o leitor) mostrem seus pentelhos, que mostrem o início da região sexual, dando ideia de mistério, de proibido e, ao mesmo tempo, de prazer. O ser é dominado pela enxurrada de palavras que o obrigam a entrar em um universo de descobertas, de segredos e de proibições. Nesse momento o poeta faz alusão às proibições e aos tabus que envolvem as relações sexuais. Quando o ser é dominado pelas palavras, ele rompe as barreiras morais e ultrapassa os limites impostos ao longo das gerações, assim como ocorre com a sexualidade. Essa relação é assim lida por Bataille:

Somos admitidos ao conhecimento de um prazer no qual a noção de prazer se mistura ao mistério, expressivo da interdição que determina o prazer ao mesmo tempo em que o condena [...] em todos os lugares _ e sem dúvida desde os tempos mais antigos _ nossa atividade sexual é restringida ao segredo, em todos os lugares, mesmo que em graus variados ela aparece contrária à nossa dignidade (2004, p. 168).

Na construção da sua obra, Barros insiste em usar elementos de cunho sexual, como faz ao repetir o uso da palavra concha para descrever o órgão sexual feminino:

A imarcescível puta preta
Que me arrastou na adolescência
Me ensarvou de sua concha (BARROS, 1982, p.54).

O desprazer pode ser percebido pela forma como o poeta narra o acontecimento, dando a ele um caráter de agressão, de violência sexual – “me arrastou na adolescência”. O sentimento de violência é expresso por Bataille assim: “Na base do erotismo, temos a experiência de uma explosão, de uma violência no momento de explosão” (2004, p.145). Ao ser fechado na concha, o adolescente, personagem do poema e que aqui representa a figura masculina que sofre a momentânea violência de ser aprisionado pelo órgão sexual feminino, experimenta uma explosão que transgride, indo da angústia ao prazer. As interdições são rompidas num ímpeto motivado pelo desejo interior, ocorrendo a perda da consciência. É quando o ser experimenta a sensação de pecado. Mas com a transgressão, da angústia ao prazer, finalizada e bem sucedida o objetivo está alcançado. “*A experiência interior do erotismo solicita daquele que a prova uma sensibilidade à angústia fundadora da interdição tão grande quanto o desejo que o leva a enfrentá-la*” (BATAILLE, 2004, p. 59.

itálico do autor). Sobre a busca pelo prazer, pelo encontro da satisfação do ego, Freud explica que:

O princípio de prazer, então, é uma tendência que opera a serviço de uma função, cuja missão é libertar inteiramente o aparelho mental de excitações, conservar a quantidade de excitação constante nele, ou mantê-la tão baixa quanto possível (2006, p.73).

Noutro momento de sua obra, o poeta explora a dicotomia entre religiosidade e erotismo. Busca a luxúria para descrever os estímulos que movem o pensamento durante a construção poética. As fendas do erotismo são preenchidas pelas palavras.

XVI

Entra um chamamento de luxúria em mim:

Ela há de se deitar sobre meu corpo em toda a
Espessura de sua boca!

Agora estou varado de entremências.

(Sou pervertido pelas castidades? Santificado pelas
Imundícias?)

Há certas frases que se iluminam pelo opaco (BARROS, 1993,p.23).

Seguindo as proposições de Bataille, “É a sensibilidade religiosa que liga, sempre estreitamente, o desejo e o pavor, o prazer intenso e a angústia” (2004,p.59). Dominado pela luxúria, pelo desejo de criação o ser/ poeta vai em busca de seu objeto de desejo: a palavra. Para Freud, o “[...] ego é um reservatório de libido” (2006, p.62); o ser que apresenta uma grande carga de libido busca incessantemente o prazer.

Avançando mais cautelosamente a psicanálise observou a regularidade com que a libido é retirada do objeto e dirigida para o ego é o verdadeiro e original reservatório da libido, sendo apenas desse reservatório que ela se estende para os objetos (FREUD, 2006, p. 62).

Bataille escreve sobre a relação que a paixão exerce sobre o ser. Para ele, “[...] a paixão nos repete incessantemente: se você possuísse o ser amado, este coração que a solidão estrangula formaria um só coração com o do ser amado” (2004, p.33). O ser amado, aqui, será substituído pela expressão “objeto amado”. Assim, o coração do poeta encontrará a plenitude ao produzir sua poesia e a busca pelo objeto de construção é alimentada pela libido. Nesse momento vale lembrar uma proposição de Camille Paglia sobre a relação produzida pela poesia e o envolvimento com seu criador: “A poesia é um elo da ligação entre o corpo e a mente. Toda a idéia na poesia se funda na emoção. Toda a palavra é um apalpamento do corpo” (1992, p.28).

Como já escrevemos, a infância se faz presente nos poemas manoelinos. O onirismo que impera na mente infantil é bastante explorado pelo poeta. Há uma busca constante pela infância; o poeta exalta as características infantis, dentre elas a pureza e a singeleza de pensamento, como no poema seguinte.

Ascensão
Depois que iniciei minha ascensão para a infância
Foi que vi como o adulto é sensato!
Pois como não tomar banho nu no rio entre pássaros?
Como não furar lona de circo para ver os palhaços?
Como não ascender ainda mais até na ausência da voz?
(Ausência da voz é infantia, com t, em latim.)
Pois como não ascender até a ausência da voz _
Lá onde a gente pode ver o próprio feto do verbo _
Ainda sem penugens.
Por que não voltar a apalpar as primeiras formas da
Pedra. A escutar
Os primeiros pios dos pássaros. Ao ver
As primeiras cores do amanhecer.
Como não voltar para onde a invenção está virgem?
Por que não ascender de volta para o tartamudo! (BARROS, 2001,
p.41).

A mente infantil é livre para pensar e imaginar, ainda está “virgem” e deseja conhecer as diversas cores e sons que formam o universo. O desejo de desbravar a mata, de espiar pelo buraco da fechadura, de ver palhaços, de tomar banho no rio é a busca pelo prazer, pela satisfação do ego que busca consciente ou inconscientemente pelo princípio de prazer. Freud explica a busca pelo novo: “A novidade é sempre a condição do deleite” (2006, p.46). por meio de suas brincadeiras, as crianças experimentam o prazer e o desprazer, na tentativa de eliminar e de dominar suas emoções e suas excitações enquanto descobrem o novo. O poeta sugere que os adultos voltem à origem da palavra, voltem para o tartamudo, para o pueril e redescubram o verbo pelo verso.

O que a poesia de Barros propõe é uma superação, um rompimento com os limites temporais para alcançar o início mental do ser. Sobre o rompimento dos limites e a relação entre o prazer e o desprazer, Freud escreveu: “Todo movimento psicofísico que eleve acima do limiar da consciência é assistido pelo prazer na proporção em que, além de um certo limite, ele se aproxima da estabilidade completa” (2006, p.19). Isso é necessário para que o leitor atinja uma pureza de pensamento capaz de

perceber as minuidades dos objetos que fazem parte da natureza das poesias
manuelinas

Bataille também escreve sobre o rompimento de limites; para ele, é uma das características do erotismo:

O desenvolvimento dos sinais tem essa consequência: o erotismo, que é fusão, que desloca o interesse no sentido de uma superação do ser pessoal e de todo limite, é, contudo, expresso por um objeto significativo da negação dos limites de qualquer objeto, diante de um objeto erótico (2004, p. 203).

Visualizamos a busca que o poeta tem pela beleza das palavras no poema *Garça*, em que ele faz uma análise poética do “corpo fônico” da garça, uma vez que ela não é uma ave canora, tentando construir uma relação de comunhão entre o ser e sua representação “letral”.

A palavra garça em meu perceber é bela.
Não seja só pela elegância da ave.
Há também a beleza letral.
O corpo sônico da palavra.
E o corpo níveo da ave
Se comungam.
Não sei se passo por tantã dizendo isso.
Olhando a graça-ave e a palavra garça
Sofro uma espécie de encantamento poético (BARROS, 2004, p. 49).

Para Manoel de Barros, o objeto erótico é a palavra, é o verbo em sua origem, que desperta a libido, produzindo o encantamento dos pensamentos e da imaginação. Há um relacionamento entre o ser e a palavra. O princípio de prazer surge em decorrência do encantamento poético produzido no universo lúdico que é a poesia.

2.2 VIDA E MORTE: UMA RELAÇÃO ERÓTICA

Pessoas pertencidas de abandono me comovem:
Tanto quanto as soberbas coisas ínfimas
(Manoel de Barros)

A busca pelo prazer sempre esteve relacionada ao erotismo e conseqüentemente à vida, aqui entendida como algo pulsante, ativa e, sobretudo, vista como o oposto da morte. Esta, por sua vez, é interpretada como o fim de um período, o fechamento de um ciclo. Sobre a cessação do ser, Bataille diz: “A morte é, em princípio, o contrário de uma função cujo nascimento é o fim, mas a oposição é redutível” (2004, p. 84). O nascimento representa o começo, o germinar de uma nova vida, seja ela animal, vegetal ou mineral. A relação entre vida e morte e a função que elas exercem na mente humana é estudada por Sigmund Freud.

A morte é antes uma questão de conveniência. Uma manifestação de adaptação às condições externas da vida, porque, uma vez as células do corpo tenham sido divididas em soma e plasma germinal, uma duração ilimitada da vida individual se tornaria um luxo inteiramente sem sentido (2006, p. 57).

Para Freud a morte do ser é necessária, conveniente. É preciso que a morte ocorra para dar sentido à vida. Novas vidas são criadas a partir da morte de uma célula. A transgressão entre vida e morte está presente nos poemas manoelinos. Em diversas passagens o poeta explora o assunto de forma metafórica, por exemplo, apropriando-se do movimento pantaneiro das águas para descrever a fecundação dos seres:

Com pouco, esse rio se entedia de tanta planura,
De tanta lonjura, de tanta grandura _volta para sua
caixa. Deu força para as raízes. Alargou, aprofundou
alguns braços ressecos. Enxertou suas areias. Fez brotar
Sua flora. Alegrou sua fauna. Mas deixou no Pantanal
Um pouco de seus peixes.
E emprenhou de seu limo, seus lanhos, seu húmus
_ o solo do Pantanal (BARROS, 1985, p.20).

O Pantanal passa por duas estações bem definidas: o período de cheia e o período de seca. Durante os meses de chuva intensa, a água se acumula e faz o leito dos rios aumentarem, invadindo as regiões da planície pantaneira. No poema, Barros relata a situação de “planura”, “lonjura” e “grandura” em que o rio se encontra quando suas águas aumentam e o quanto o rio está entediado com a calmaria de suas águas. Com isso, “volta para sua caixa”. O rio retoma seu curso natural, mas antes disso ele “deu força para as raízes”, “Enxertou suas areias”, voltando cheio de vida renovada, carregado de viço. O rio deixou o solo pantaneiro mais fértil, os peixes que o rio abandonou durante seu retorno entrarão em decomposição e o limo deixado pelas plantas aquáticas trará a vida, fecundará a terra seca que antes compunha aquela paisagem. Por ora a vida pulsa no Pantanal. Bataille assim escreve:

A vida é sempre um produto da decomposição da vida. Ela é tributária, em primeiro lugar, da morte, que cede o lugar; em seguida, da decomposição, que sucede a morte, e recoloca em circulação as substâncias necessárias à incessante vinda ao mundo de novos seres [...] (2004, p. 85).

As águas do rio que invadiram as terras carregaram folhas, raízes, sementes e húmus que serviram para fecundar e dar a vida aos solos pantaneiros. Com o aumento de seu nível, o rio rompe os limites impostos pela natureza e varre a região, carregando tudo o que passa por seu caminho, levando células vivas para o meio do nada. O que antes estava morto agora é vida. Os seres que estavam mortos entram em decomposição e recolocam em circulação substâncias e microorganismos dotados de uma nova vida. Bataille afirma que

[...] a vida é a negação da morte. Ela é sua negação, sua exclusão. Essa reação é a mais forte na espécie humana, e o horror à morte não está somente ligado ao aniquilamento do ser, mas à podridão que envolve as carnes mortas à fermentação geral da vida (2004, p.85).

Durante os meses em que suas águas dominam a planície pantaneira, a vida celular começa a surgir e a se multiplicar nos pântanos. Brota nos veios do Pantanal para contradizer, desmistificar a morte, expulsando-a daquele lugar. Os seres mortos, os seres putrefatos fermentam e dão vida a outros seres que iniciam um novo ciclo, germinando carregados de uma nova energia vital. Surgem os instintos de vida que, segundo Freud,

aparecem como seres rompedores da paz, criadores de uma tensão que segue na direção oposta ao princípio de prazer. A morte representa a paz e a vida representa a inquietação. A busca pelo prazer gera a inquietação do espírito. A vida espiritual, em geral tida como oposição ao mal, ao desprazer, agora vai de encontro à morte, que é a representação do fim. A vida do espírito precisa da morte para sua continuação.

[...] os instintos de vida têm muito mais contato com nossa percepção interna, surgindo como rompedores da paz e constantemente produzindo tensões cujo alívio é sentido como prazer, ao passo que os instintos de morte parecem efetuar seu trabalho discretamente. O princípio de prazer parece, na realidade, servir aos instintos de morte (FREUD, 2006, p. 74).

No poema “As Formigas”, Manoel de Barros escreve sobre a dependência que a vida tem da morte. Narra o momento em que insetos, as formigas encontram seu alimento, seres vivos que já tiveram o ciclo vital concluído, cessaram sua energia e agora servirão para dar continuidade à vida do formigueiro. A paz que reinava pela morte do ser é quebrada pelo furor que as formigas fazem ao perceberem a oportunidade que surge.

As formigas
Cerca de dez formigas
Tentavam arrastar um caranguejo morto até a entrada
Da casa delas
Mas não puderam recolher o caranguejo na casa
Porque a porta da casa era muito estreita.
Então as formigas almoçaram aquele caranguejo ali
mesmo.
Elas penetravam por dentro do caranguejo e
Comiam as substâncias de dentro.
De outra feita eu vi uma formiga solitária a puxar
De fasto.
Um marandová morto.
Ela puxava puxava de fasto e nada.
Não arredava do lugar um centímetro.
A formiga foi chamar as companheiras,
As companheiras vieram em bardo, muitas.
E almoçaram o marandová ali mesmo.
O pitéu estava até desmanchando... (BARROS, 2007, p.15).

As formigas alimentam-se das “substâncias” de dentro do caranguejo morto. O ato de se alimentar é um momento de prazer para as formigas, além de ser uma necessidade, imposta pela natureza, para que elas garantam a sobrevivência do formigueiro. Mas é também um momento de tensão produzida pela possibilidade dos perigos que podem cercar o momento. Sobre o

caranguejo e o marandová surge um questionamento: seriam eles expressão de vida ou seriam figuras de morte? Para Bataille,

Com efeito, em cada caso, é difícil dizer se o objeto é a incandescência da vida ou da Morte. A incandescência da vida tem o sentido da morte, a morte, o de uma incandescência da vida (2004, p. 377).

Se os personagens ganhassem a conotação de objeto representativo da morte, seria por terem encerrado o ciclo vital e, agora, serem promotores da paz. Quanto à representação da vida, seria por terem suas partes devoradas e por meio delas darem continuidade a outros ciclos vitais. Surge, então, um dos segredos do erotismo que, segundo Bataille, está na abertura, na passagem que a morte dá para a vida: “[...] nos é dado o poder de, cara a cara, abordar a morte e de enfim ver nela a abertura à continuidade ininteligível que não pode ser conhecida, que é o segredo do erotismo, e da qual só o erotismo carrega o segredo” (2004, p.39). E é com essa ligação libertina ao erotismo que o eu lírico se aproxima da morte: “[...] o erotismo é a aprovação da vida até na morte” (BATAILLE, 2004, p.20).

Sobre o início da vida do seu personagem, o poeta Manoel de Barros escreve: “As árvores me começam” (1985, p. 32). O eu lírico tem seu início por meio das árvores. A vida do personagem começa a partir da seiva, do suco, da vitalidade do outro ser que emana energia. Entretanto, é perceptível o surgimento de um paradoxo, pois as árvores estão diretamente relacionadas à morte do ser. É de seus troncos, que outrora carregavam a seiva da vida, que são confeccionados os caixões onde a carne humana reside no seu cessar mortal. Porém, o personagem sugere completar o seu ciclo por meio das árvores, tendo seu início com sua seiva e o seu fim em seus troncos. Sobre esses instintos de vida, Freud escreve que há uma troca entre as células, neutralizando o instinto de morte e dando continuidade à existência da célula vital.

Podemos supor que os instintos de vida ou instintos sexuais ativos em cada célula tomam as outras células como seu objeto, que parcialmente neutralizam os instintos de morte nessas células, preservando assim sua vida, ao passo que as outras células fazem o mesmo para elas e outras ainda se sacrificam no desempenho dessa função libidinal (2006, p. 61).

O ser personagem do poema garante a sua existência na vitalidade celular que está nas árvores. Ocorre a neutralização sugerida por Freud e as células vitais imperam sobre a morte. No poema “Pássaro”, Barros escreve sobre a relação de existência criada entre os seres que compõem a natureza e a energia vital que emana dos raios solares.

Rios e mariposas
Empenhados de sol
Eis um dia de pássaro ganho (BARROS, 1974, p. 53).

O objeto de prazer, agora, é o sol que alimenta e “emprenha” os seres à sua volta. Os raios do sol possuem o viço do erotismo que move e alimenta a vida nos seres. Pulsa com o mesmo furor e intensidade do coração humano em momentos de prazer. O sol consegue, com seus raios, encher os seres de prazer, dando continuidade à vida que está dentro de cada um. “A ação erótica, ao dissolver os seres nela envolvidos, revela sua continuidade [...]” (BATAILLE, 2004, p.36). Em dias ensolarados, a morte passa despercebida, dando lugar ao turbilhão causado pela vivacidade das células. Novamente o surgimento da vida mostra ser o contrário da paz. Bataille trata a morte como a descontinuidade do ser:

[...] a morte, que sempre suprime a descontinuidade individual, aparece cada vez que a continuidade se revela profundamente. A reprodução assexuada a dissimula ao mesmo tempo em que a assume: nela a morte desaparece na morte, ela é subutilizada. [...] a reprodução assexuada é a verdade última da morte: a morte anuncia a descontinuidade fundamental dos seres (e do ser). Somente o ser descontinuo morre, e a morte revela a mentira da descontinuidade (2004, p. 151).

É o que acontece com o caracol que após “atravessar o muro e a tarde” cessa, termina sua trajetória, finda o seu período de vida, porque, segundo o poeta, “cessa a sua gosma”. Narra-se o momento de morte dos caracóis para, mais adiante, relatar-se a atitude dos meninos que buscam as casas, conchas calcárias vazias da gosma que chegou ao fim. A morte é a ruptura do caminho que os caracóis estavam a percorrer, rompendo sua travessia. O desenho que os caracóis criavam na parede está inacabado e surge a angústia da descontinuidade do ser que possui “desejos de voar” para conseguir se livrar das formigas que devoram sua “carne”. É sabido que o caracol pertence à família dos moluscos e não tem seu corpo formado por carne. Ele ganha um atributo que pertence ao ser humano. A morte dita uma

verdade maior que a vida. O fim é certo, é a ruína inevitável de tudo o que nasce, cresce e se esforça para durar e concluir o seu ciclo.

XXVI

Depois que atravessarem o muro e a tarde
os caracóis cessarão.

Às vezes cessam ao meio.

Cessam de repente, porque lhes acaba por
dentro a gosma com que sagram os seus
caminhos.

Vêm os meninos e os arrancam da parede
ocos.

E com formigas por dentro passeando em seus
restos de carne.

Essas formigas são indóceis de ocos.

Ah, como serão ardentes nos caracóis os
desejos de voar!

PS. Caracol é uma solidão que anda na parede (BARROS, 1991, p.29).

Solitário o caracol perambula pelas paredes, deixando seu rastro, sua arte. Solitário também fica o ser quando morre, mas deixa suas marcas, assim como o caracol deixou seu traçado e sua valva oca. “Morto, o ser descontínuo não desaparece inteiramente, ele deixa um vestígio que pode ser infinitamente durável. Um esqueleto pode durar milhões de anos” (BATAILLE, 2004, p. 152). Mesmo tendo sua vida findada, o ser deixa vestígios de sua existência, como o seu esqueleto, que permanece por um longo período até servir de seiva para novos seres. Há também a lembrança do que ele foi e pode continuar sendo. Nem a morte é capaz de aniquilar completamente a existência do ser que deixa suas marcas como prova de sua passagem pelo mundo. Na morte,

[...] nela aparece que a continuidade perdida pode ser reencontrada. Da descontinuidade dos seres sexuados procede um mundo pesado, opaco, no qual a separação individual está fundada sobre o mais pavoroso; a angústia da morte e da dor conferiram ao muro dessa separação a solidez, a tristeza e a hostilidade de um muro de prisão. [...] no limite deste mundo triste, a continuidade desgarrada se encontra no caso privilegiado da fecundação: a fecundação _ a fusão _ seria inconcebível se a descontinuidade aparente dos mais simples seres animados não fosse um engano (BATAILLE, 2004, p.153).

Com a fusão dos seres surge um novo membro dotado de novos genes que se multiplicarão ao longo de seu ciclo. É pensando dessa maneira que Bataille pode acreditar no engano da descontinuidade dos seres, frisando que a morte assume o papel de manifestação da vida.

Em outra passagem da obra de Manoel de Barros é possível sentir que a vida surge de seres inanimados. Bernardo, apesar de estar vivo, não fala. Observa o mundo e comunga de suas naturezas. Na passagem seguinte, o personagem cede seu corpo para a vida: “Bernardo fala com pedra, fala com nada, fala com árvore. As plantas querem o corpo dele para crescer por sobre. Passarinho já faz poleiro na sua cabeça” (BARROS, 1996, p.31). A natureza cresce sobre Bernardo, que encontra seu lugar, sua vida por meio dos galhos, limos e pássaros que formam o seu habitat.

A transgressão de Bernardo em árvore, em plantas é um momento de aflição. Em meio à ansiedade, o ser produz elementos que caracterizam uma sensação erótica. São instantes que excitam a mente, por esperarem o perigo, o desconhecido. Segundo Freud,

A ansiedade descreve um estado particular de esperar o perigo ou preparar-se para ele, ainda que possa ser desconhecido. O ‘medo’ exige um objeto definido de que se tenha temos. Susto, contudo, é o nome que damos ao estado em que alguém fica, quando entrou em perigo sem estar preparado para ele, dando-se ênfase ao fator da surpresa (FREUD, 2006, p. 23).

Bernardo não foi surpreendido, pois já esperava ser transformado pelas plantas, abraçado pelos pássaros. Possuído pela vida, ele tem um delírio erótico. “Sade consagrou obras intermináveis à afirmação de valores inaceitáveis: a crê-lo, a vida era a procura do prazer, e o prazer era proporcional à destruição da vida. Melhor dizendo, a vida atingia o mais alto grau de intensidade numa monstruosa negação de seu princípio” (BATAILLE, 2004, p.282). É assim, com as plantas possuindo seu corpo, que Bernardo se realiza: o erotismo presente em um momento de angústia, de medo e de anulação do ser. Diferentemente de Bernardo é o que acontece com o poste, ser inanimado que não tem direito de resposta e defesa. Sem voz, é tomado pelas plantas. Sua inércia e aflição são narradas no poema que segue.

Fomos rever o poste.
O mesmo poste de quando a gente brincava de pique
E esconder.
Agora ele estava tão verdinho!
O corpo recoberto de limo e borboletas.
Eu quis filmar o abandono do poste. O seu estar parado.
O seu não ter voz.
O seu não ter sequer mãos para se pronunciar com
As mãos.
Penso que a natureza o adotava em árvore (BARROS, 2007, p. 24).

Apesar de não possuir voz, Bernardo pode falar com as mãos. O poste nunca pode. Ficou ali parado, tomado por seres vivos, possuído pela vida. Por não ter vida própria, foi adotado para árvore pelos seres vivos. Bataille escreve:

Os seres assexuados morrem de seu próprio desenvolvimento, de seu próprio movimento. Os seres sexuados opõem a seu próprio movimento de superabundância – como à agitação geral – apenas uma resistência provisória (2004, p. 157).

O leitor sente a aflição do poste por ficar ali parado; sente também a necessidade que Bernardo tem de ser possuído pela natureza. Experimenta da angústia causada pela desordem que abre o abismo para a morte. Partilha dos momentos de aflição e também de prazer. Conforme Freud,

Esse desprazer pode ser a percepção de uma pressão por parte de instintos insatisfeitos, ou ser a percepção externa do que é aflitivo em si mesmo ou que excita expectativas desprazerosas no aparelho mental, isto é, que é por ele reconhecido como um perigo (2006, p. 21).

Tanto a interdição do poste quanto a transgressão de Bernardo estão diretamente ligadas ao prazer. É a revelação do erotismo por meio da morte e da vida. Essa relação entre vida e morte pode ser concluída pelas palavras de Bataille:

Geralmente o sacrifício é constituído pela conciliação entre a vida e a morte, dar à morte um novo desabrochar da vida, dar à vida o peso, a vertigem e a abertura da morte. É a vida misturada com a morte, mas nela, no mesmo instante, a morte é signo de vida, abertura para o ilimitado (2004, p. 143).

Ao possuírem o poste, que é seu objeto de desejo, os seres microscópicos desistem de morrer, pois conseguiram uma vida mais durável nos braços daquele que lhes parece um local seguro. Segundo Bataille, “[...] a continuidade do ser, na origem dos seres, não é atingida pela morte: a continuidade do ser é independente da morte e, mesmo, ao contrário, a morte é uma manifestação dela” (2004, p. 35).

A morte não possui limites; seus impulsos estão diretamente relacionados à vida e assume um papel fascinante que domina o ser, promovendo uma sensação erótica.

2.3 SONHO, POESIA E EROTISMO

Por pudor sou impuro
(Manoel de Barros)

Toda obra poética, de maneira geral, assume características lúdicas. A obra Manoel de Barros, além de ser construída com muito estudo, labor e tratar de diversos aspectos que cercam o universo do poeta, também está carregada de erotismo e de sensualidade.

Uma palavra abriu o roupão pra mim.
Ela deseja que eu a seja.
A terapia literária consiste em desarrumar
A linguagem a ponto que ela expresse nossos mais
Fundos desejos (BARROS, 1996, p. 70).

A palavra seduz o poeta que seduz seus leitores. Ao abrir o roupão, a palavra sugere que o escritor tome posse de suas possibilidades verbais. Que desarrume suas posições e explore suas versões. Sugere-lhe uma relação sexual para a reprodução de novas formas. São os instintos sexuais que exercem força sobre os instintos de vida para que o poeta fecunde as palavras. Há um erotismo latente entre os elementos do poema, numa relação formada por desejos e segredos. Para Bataille,

Por razões que não são apenas convencionais o erotismo é definido pelo segredo. Ele não pode ser público. [...] o erotismo, sendo talvez a emoção mais intensa, na medida em que nossa experiência está presente em nós sob a forma de linguagem, o erotismo está para nós como se ele não estivesse (2004, p. 397).

Por meio da linguagem as sensações e os sentimentos podem ser expressos. E o poeta sabe fazer uso desse artifício diferentemente dos outros. Busca envolver seu leitor e encantá-lo para conseguir o efeito desejado. Para Freud, nas suas representações e imitações artísticas, o poeta difere a realidade das brincadeiras e sem poupar seu público ele consegue transmitir sensações altamente prazerosas. Assim,

Em acréscimo, pode-se lembrar que a representação e a imitação artísticas efetuadas por adultos, as quais, diferentemente daquelas

das crianças, se dirigem a uma audiência, não poupam aos espectadores (como na tragédia, por exemplo) as mais penosas experiências, e, no entanto, podem ser por eles sentidas como altamente prazerosas (FREUD, 2006, p.21).

O leitor capta o sentimento que com labor e imaginação o poeta soube criar. O artista elabora na mente dos apreciadores momentos de prazer, buscando o princípio de prazer como o resultado final de seus poemas. Também é possível perceber a utilização dos artifícios poéticos e do jogo de sedução das palavras no poema *No Aspro*:

Queria a palavra sem alamares, sem
Chalilenas, sem suspensórios, sem
Talabares, sem paramentos, sem diademas,
Sem ademanes, sem colarinho.
Eu queria a palavra limpa de solene.
Limpa de soberba, limpa de melenas.
Eu queria ficar mais porcaria nas palavras.
Eu não queria colher nenhum pendão com elas.
Queria ser apenas relativo de águas.
Queria ser admirado pelos pássaros.
Eu queria sempre a palavra no áspero dela (BARROS, 2007, p.51).

Na irregularidade da palavra Manoel de Barros encontra o seu deleite, a sua liberdade para criar. Gosta de buscar a origem do verbo, a virgindade e a pureza das palavras, dando-se total liberdade de moldá-las aos seus escritos, criando novos dizeres e novas significâncias. O poeta gosta das palavras sem consciência para formá-las com a sua consciência e a sua impressão de realidade e da verdade. Sobre a consciência diz Freud:

A consciência não é o único caráter distintivo que atribuímos aos processos desse sistema. Com base em impressões derivadas de nossas experiências psicanalíticas, supomos que todos os processos excitatórios que ocorrem nos outros sistemas deixam atrás de si traços permanentes, os quais formam os fundamentos da memória (2006, p. 35).

O poeta queria ser outro personagem, gostaria de ser admirado por pássaros. Os pássaros seguem outros parâmetros de realidade e isso faria do poeta um ser além e aquém dos limites e das verdades humanas. Ao sugerir as diferentes possibilidades de utilização da palavra, o poeta consegue recriar novos significados e novas possibilidades de prazer por meio da poesia. Sobre a relação erótica que a poesia possui, ou é capaz de possuir, em seus apreciadores, promovendo um encontro com a eternidade e a continuidade do ser, Bataille escreve:

A poesia leva ao mesmo ponto que cada forma de erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos. Ela nos leva à eternidade, ela nos leva à morte, à continuidade: a poesia é a eternidade. É o mar que estrada junto com o sol, unidade (2004, p. 40).

Assim é a poesia manoelina: capaz de levar o leitor à eternidade do ser, fazendo com que todos sintam do que a poesia é capaz. O leitor tem uma “pequena morte” para ressurgir carregado de viço e de sensibilidade poética. Manoel de Barros respeita um ciclo de elaboração poética, período que se assemelha ao de uma gestação. O poeta gesta seu texto. O poder que o poeta, que o artista tem de criar é visto assim por Barros:

Há um cio vegetal na voz do artista.
Ele vai ter que envergar seu idioma ao ponto
De alcançar o murmúrio das águas nas folhas
Das árvores (BARROS, 1998, p. 17).

Ao passar por este “cio vegetal”, o poeta abre o seu estame para ser fecundado pelo verbo e criar uma poesia dotada de características próprias. Nos versos citados, se faz uso do verbo envergar, que dá a impressão de que o idioma precisará de flexibilidade para atingir o resultado esperado por seu criador. Porém, a palavra verga tem um de seus significados para designar o órgão sexual masculino, o pênis, que é figura importante na procriação de inúmeras espécies animais. Surge um erotismo inconsciente; o leitor principiante talvez não consiga perceber as dissimuladas vontades do poeta. Os processos mentais conscientes e inconscientes foram alvo de reflexões freudianas:

[...] os processos mentais inconscientes são, em si mesmos, intemporais. Isso significa em primeiro lugar, que não são ordenados temporalmente, que o tempo de modo algum os altera e que a idéia de tempo não lhes pode ser aplicada. Trata-se de características negativas que só podem ser claramente entendidas se fizer uma comparação com os processos mentais conscientes (FREUD, 2006, p. 39).

A mente do poeta precisa ser livre da consciência, para poder agir sem barreiras, sem respeitar limites impostos pelos pré conceitos sociais. Talvez por isso Barros sinta tanta liberdade com a natureza. Ela não segue limites, nem paredes, nem cercas. Nem muros são capazes de barrar as ações da natureza e a figura humana é incapaz de prever o destino que a natureza seguirá. Assim se dá com a mente do poeta: ele é o senhor de sua consciência

e dotado de erotismo escreve sua obra. Bataille escreve sobre a consciência humana e sua relação com o erotismo: “O erotismo está na consciência do homem, o que faz com que ele seja um ser em questão” (2004, p. 46).

Em *Retrato do artista quando coisa*, Barros cria um personagem escritor e narra as vontades e os devaneios desse personagem que cria uma relação erótica com as palavras.

Estou a jeito de uma lata, de um
Cabelo, de um cadarço.
Não tenho mais nenhuma idéia sobre o mundo.
Acho um tanto obtuso ter idéias.
Prefiro fazer vadiagem com letras.
Ao fazer vadiagem com letras posso ver quanto
É branco o silêncio do orvalho (BARROS, 1998, p. 51).

Para o eu lírico que está mais inclinado às insignificâncias do que as razões do mundo, o ser ganha uma nova vida quando está relacionado às palavras. Ao ser possuído por elas e, com elas, fazer vadiagem, ele atinge uma nova atmosfera e consegue visualizar o que antes permanecia obscuro para os olhos humanos. Por meio da poesia, Barros mostra a simplicidade que nos cerca como seres do mundo. A simplicidade dos seres e o poder que isso exerce na figura dos amantes também foi alvo de considerações de Bataille: “O acaso quer que através dele, [o amado] com complexidade do mundo tendo desaparecido, o amante perceba o fundo do ser, a simplicidade do ser (2004, p. 35).

É desse modo simples que o ser amado (o verbo) conquista de maneira fugaz o seu amante (o escritor). O erotismo não está presente apenas no momento em que o poeta sugere fazer “vadiagem com as palavras”; ele também aparece quando há a sugestão do extrapolar as barreiras e, como sugere o escritor, “ver o branco do orvalho”. Surge, mais uma vez o rompimento com a realidade e com isso é possível atingir as linhas do prazer. Bataille conseguiu definir a relação do erotismo com os objetos que completam a realidade: “[...] não nos opondo mais a ele [o erotismo], devemos deixar de fazer dele uma coisa, um objeto exterior a nós. Devemos considerá-lo como o movimento do ser em nós mesmos” (2004, p. 57).

Um erotismo nada secreto é expresso por Barros no poema “Pêssego”, no qual ele escreve detalhadamente uma relação erótica carregada de sutileza e de delicadeza:

Proust
Só de ouvir a voz de Albertine entrava em
Orgasmo. Se diz que:
O olhar de voyeur tem condições de phalo
(possui o que vê).
Mas é pelo tato
Que a fonte do amor se abre
Apalpar desabrocha o talo.
O talo é mais que o ver
É mais que o ouvir
É mais que o cheirar.
É pelo beijo que o amor de edifica.
É no calor da boca
Que o alarme da carne grita.
E se abre docemente
Como um pêssego de Deus (BARROS, 2007, p. 61).

“Pêssego” carrega consigo um grau elevado de erotismo, sendo uma prova de que Barros utiliza as palavras para explorar distintas sensações em seus leitores. O que em princípio causaria repulsa em determinados leitores é elaborado de tal maneira que o desagradável passe despercebido. “[...] sob a dominância do prazer, há maneiras e meios suficientes para tornar o que em si mesmo é desagradável num tema a ser lembrado e elaborado na mente” (FREUD, 2006, p. 22). O poeta sabe disso e promove um momento de desabrochar dos pensamentos de seus leitores. Por meio da imaginação aflorada, ele passa a fazer diferentes interpretações do poema. Neste momento cabe uma consideração de Walquíria Béda,

Através da imaginação, dos devaneios que encontra no menino que fora outrora, o poeta descobre-se. Ele une sua voz à voz das coisas, das plantas, dos animais. Dessa forma, sua palavra, seu verso, torna-se uma voz do mundo, em comunhão cósmica. Nessa epifania, o ser transcende e alcança o início de tudo, o “descomeço” – como diz Barros (2009, p. 131).

Em diversos momentos o poeta faz alusão aos órgãos sexuais, ora femininos, ora masculinos. Como quando ele escreve: “o olhar do voyeur tem condições de phalo”, o personagem voyeur representa aqueles que sentem um prazer grande apenas olhando o objeto desejado. A palavra phalo remete-se ao órgão sexual masculino. No final do poema, no verso “como um pêssego de Deus”, atribui-se ao pêssego a função de órgão sexual feminino, que se abre

para o prazer. Ao tratar da libido, Freud observa que o amor e o alimento estão diretamente relacionados na busca do prazer:

[...] estava de acordo com o dito popular de serem a fome e o amor no mesmo sentido que a fome era do instinto autopreservativo. A natureza dos instintos do ego permaneceu por então indefinida e, como todas as outras características do ego, inacessível à análise. Não havia meio de decidir se seria de supor existirem diferenças qualitativas entre as duas classes de instintos (2006, p. 271).

Na passagem em que Barros refere-se ao voyeur, entra em cena o ego do personagem. Um voyeur precisa ver o seu objeto para sentir o seu ego realizado. Sua autopreservação está na realização de sua satisfação pessoal; com o ego satisfeito o voyeur segue seu caminho. A união sexual se faz necessária para a continuidade da vida, mas aos olhos do voyeur a continuidade da vida se dá com a imagem desejada e sua realização pessoal. Segundo Bataille,

Aos seus olhos, se ele leva ao acordo, o erotismo desmente o movimento de violência e de morte que ele, em princípio, é. A união sexual é profundamente comprometida, ela é meia – medida entre a vida e a morte: é com a condição de quebrar uma comunhão que o limita que o erotismo enfim revela a violência que é sua verdade, e cuja realização responde por si só à imagem soberana do homem (2004, p. 261).

Durante todo o poema “Pêssego”, Barros cria um jogo de palavras que juntas e dispostas da maneira como estão conseguem representar sensações causadas nos momentos de envolvimento sexual dos corpos. A poesia (re)apresenta emoções da vida. Ao final surge o sagrado: o poeta remete seu público a Deus, conseguindo amenizar o efeito de escândalo que o erotismo pode causar nos leitores. Bataille define o erotismo divino como algo que sugere “[...] uma idéia mais familiar, menos desconcertante” (2004, p. 25). O poema mantenha sua singeleza e sua naturalidade. Ainda sobre o erotismo sagrado, Bataille observa: “Todo o erotismo é sagrado [...] mas no Ocidente, o erotismo sagrado se confunde com o amor de Deus, o Oriente prossegue uma busca similar sem necessariamente colocar em jogo a representação de um Deus” (2004, p.25).

Em *Poemas Rupestres*, encontramos outra fruta como um órgão sexual. Desta vez, a fruta é a maçã, “a mesma maçã que perdeu Adão”:

Uma palavra abriu o roupão para 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, 2007, p. 69).

As palavras abriram a roupa para seduzir o poeta. Encantado ele consegue ver suas partes íntimas e ter um momento de prazer libidinoso, tentando pegar na “fruta proibida” das palavras, porém não consegue. Seu braço parece não alcançar e percebe que tudo o que está acontecendo é fruto da sua imaginação. Uma alucinação poética que pode ser explicada segundo as proposições freudianas: “A realização de desejo, é como sabemos, ocasionada de maneira alucinatória pelos sonhos e sob a dominância do princípio de prazer tornou-se função deles” (FREUD, 2006, p. 42).

O poeta admite em diversos momentos ter uma relação diferente com as palavras; elas “esfregam a lesma nele”, sugerindo uma relação erótica. Ao ultrapassar os limites da realidade empírica, a lírica manoelina produz diferentes efeitos em seus leitores e o erotismo é um deles. “O sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite. Apesar disso, em seu primeiro movimento, o erotismo se exprime pela posição de um objeto do desejo” (BATAILLE, 2004, p. 202).

A literatura permite o rompimento de limites. Por meio dela é possível sonhar acordado e viver diferentes momentos da imaginação que busca a realização de seus desejos. Eliane Robert Moraes, responsável pelo prefácio da tradução brasileira de *História do Olho*, de Georges Bataille, escreve: “Afim, como ele próprio [Georges Bataille] diria muitos anos mais tarde: sendo ignorância, a literatura é irresponsável. Nada pesa sobre ela. Pode dizer tudo” (MORAES, 2007, p. 10).

2.4 O EROTISMO DOS CORPOS E DOS ANIMAIS

Até já inventei mulher de 7 peitos pra fazer vaginação comigo
(Manoel de Barros)

Entre os distintos estilos de erotismo, o carnal também forma a *poiesis* manoelina. O amor entre os corpos humanos se faz presente no decorrer de suas obras, assim como a relação de procriação dos animais. Esta última ganha, com o toque manoelino, uma pitada de erotismo poético. A relação dos corpos é assim tratada por Bataille:

A carne é em nós esse excesso que se opõe à lei da decência. A carne é o inimigo inato daqueles atormentados pela interdição cristã, mas se, como creio, existe uma interdição vaga e global opondo-se à liberdade sexual (2004, p. 144).

Em diversos textos, Barros, por meio do eu lírico, (re)produz em sua obra um erotismo latente, dissimulado por uma aparente puerilidade. É o que ocorre no poema “Sonata ao Luar”

Sombra Boa não tinha e-mail.
Escreveu um bilhete:
Maria me espera debaixo do ingazeiro
Quando a lua tiver arta.
Amarrou o bilhete no pescoço do cachorro
E atçou:
Vai, Ramela, passa!
Ramela alcançou a cozinha num átimo.
Maria leu e sorriu.
Quando a lua ficou arta Maria estava.
E o amor se fez
Sob um luar sem defeito de abril (BARROS, 2007, p. 33).

Ao luar Maria e Sombra Boa realizam seus desejos mais íntimos. A relação carnal de ambos é apresentada de forma amorosa, ternamente, sugerindo que o amor é o elo maior que move e impulsiona o relacionamento entre eles. O desejo carnal fica, momentaneamente, suprimido pelo enredo criado pelo poeta. Ele deixa seus leitores livres para construir a continuidade da narrativa poética. O verso “e o amor se fez” apresenta o ato

sexual e o desejo que cerca os corpos de Maria e Sombra Boa. O amor pelo parceiro é alvo da proposição de Bataille:

[...] o amor pelo parceiro sexual transforma a sensualidade em ternura. A ternura atenua a violência das delícias noturnas, em que é mais comum se imaginar um dilaceramento sádico; a ternura é susceptível de se adequar a uma forma equilibrada (2004, p. 380).

A sensualidade precisa existir entre os seres para que haja o desejo de união. A partir da união entre os corpos dá-se a procriação que, seguindo os princípios cristãos, é o principal motivo para a relação sexual. Maria desperta os desejos de Sombra Boa, que toma a iniciativa de mandar-lhe um bilhete, marcando um encontro que deverá ser debaixo do ingazeiro. Segundo Bataille, a tomada de iniciativa costuma ser da mulher e quando a iniciativa parte do homem foi porque a mulher despertou o seu desejo.

Contudo, a iniciativa da vida sexual costuma ser a procura de uma mulher por um homem. Se os homens têm a iniciativa, as mulheres têm o poder de provocar o desejo dos homens [...] elas se propõem como objeto ao desejo agressivo dos homens (2004, p. 203).

Ocorre então o encontro dos corpos; a mulher se faz desejada, transformando seu órgão sexual em objeto de cobiça masculina. Como aconteceu com Maria e Sombra Boa. Noutro poema, o eu lírico mostra-se envolvido pelos encantos femininos. O personagem agora recebe o título de “Musa”, a mesma que seduz seu parceiro por meio do toque, ao pegar firmemente em seu braço:

Musa pegou no meu braço. Apertou
Fiquei excitadinho pra mulher
- Pois sim, gafanhoto, mas arreda a mão daí que a hora
É imprópria, sá?
Minha musa sabe asneirinhas
Que não deviam de andar
Nem na boca de um cachorro! (BARROS, 1937, p. 77).

O personagem ficou “excitadinho”. O uso do diminutivo ameniza o impacto que a palavra excitado causa e mantém um efeito de surpresa. Por saber “asneirinhas”, a musa desperta o desejo do parceiro, que fica pronto para o ato subentendido. A libido está presente e faz o ego do personagem inflar para o amor. Surge a manifestação de seus instintos sexuais e ele fica “excitadinho pra mulher”, dando-nos a impressão de que a figura masculina está desperta e, apesar da “hora imprópria”, quer consumir a união dos corpos. Freud escreve sobre a relação do ego com a libido sexual como uma

relação narcisista, por ser naturalmente uma relação que remete ao instinto sexual.

A libido que assim se aloja no ego foi descrita como narcisista. Essa libido narcisista era também, naturalmente, uma manifestação da força do instinto sexual, no sentido analítico dessas palavras, e necessariamente tinha de ser identificada com os instintos de autoconservação, cuja existência fora reconhecida desde o início. Assim, a oposição original entre instintos de ego e instintos sexuais mostrou-se inapropriada (2006, p. 62).

A ligação entre o instinto do ego e os instintos sexuais está implícita no corpo do poema. É na realização sexual que o homem tem a possibilidade de perpetuar a “sua” espécie. Suas células fecundarão outras, que se multiplicarão, e assim a vida continuará. A nova vida estará, sempre, relacionada à vida da célula-mãe e o ser humano tem consciência desse fato. É uma maneira de dar continuidade ao seu ser. Por isso a mulher precisa, e é responsável, por despertar o desejo masculino.

[...] o princípio de prazer persiste por longo tempo como o método de funcionamento empregado pelos instintos sexuais, que são difíceis de ‘educar’, e, partindo desses instintos, ou do próprio ego, com freqüência consegue vencer o princípio de realidade. Em detrimento do organismo como um todo (BATAILLE, 2004, p. 20).

A mulher tem a função de despertar e atizar o desejo masculino não com o principal objetivo de conseguir a realização do seu prazer carnal, do seu ego, mas para dar continuidade à existência da sua espécie. O princípio de prazer serve como uma válvula precursora para garantir a união entre os corpos. Em *Retrato do Artista Quando coisa*, o poeta cria um lugar para seu personagem crescer que recebe o sugestivo nome de “Ilha Lingüística”, narrando alguns momentos da vida desse personagem inclusive como ele descobriu e aprendeu “coisas sobre sexo”.

O lugar onde a gente morava era uma Ilha
Lingüística, no jargão dos Dialectólogos (com
Perdão da má palavra).
Isto seja: que a gente morava em lugar isolado:
Núcleo de dez a vinte pessoas, onde poderia
germinar um idioleto.
Na enchente só entravam batelões e bois de sela
Que iam levar mantimentos.
Senão a gente teria que chupar bocaiúva, comer
ovo de ema e tirar mel de pau para sobremesa.
Os anos passavam por longe, ninguém enxergava.
Nas campinas só havia trilheiros de anta.
Quase toda extensão era tomada por
frangos-d’água.

O resto ia no invento.
Pois que inventar aumenta o mundo.
A gente aprendia coisas de sexo vendo os
cachorros emendados, vendo os cavalos nas
éguas e os touros nas vacas.
Camões chamava a isso 'Venéreo ajuntamento' (BARROS, 1998, p.
29).

O poeta narra o amor entre os animais. Constrói uma Ilha Lingüística para demonstrar como era isolado o local onde moravam. A partir daí narra acontecimentos como a cheia do Pantanal, que impede o acesso das pessoas a muitas regiões. Busca, por meio das invenções, encontrar uma explicação aceitável para seus escritos, aparentemente, descabidos.

Dentre os vários momentos importantes que compõem a memória dos personagens, o poeta destaca a maneira como eles conseguiam aprender sobre sexo. Ele dá a devida importância à construção do amor, pois acredita ser ele o responsável pela construção material de um lugar de união. É pelo amor que os animais perpetuam sua espécie. O amor entre os animais é assim tratado por Bataille:

O ponto de vista da ciências é simples: a reação animal é determinada por realidades fisiológicas. Na verdade, para o observador, a similitude de espécies é uma realidade fisiológica. Mas a idéia de similitude que uma diferença torna mais sensível está fundada na experiência interior (2004, p. 154).

A necessidade que os animais têm de realizar suas relações amorosas é para sanar uma necessidade fisiológica. Acontece quando a fêmea está no período reprodutivo, o cio, e não tem a função social de prazer. Já entre os seres humanos a necessidade fisiológica normalmente não aparecerá distinta da busca pelo prazer. Ocorre a busca pelo conjunto de atividades que aparecem organizadas de tal maneira que formam o erotismo. A diferenciação que há entre os homens e os animais é explicada pelo fato de que o homem nunca será simples como o animal e é a busca pelo prazer que o faz diferente.

Por maior que seja a decadência de um homem, é verdade que ele nunca é simplesmente, como o animal, uma coisa. Uma dignidade permanece nele, uma nobreza fundamental, e propriamente uma verdade sagrada, que o afirmam irreduzível ao uso servil. [...] só o animal é redutível à coisa (BATAILLE, 2004, p. 234).

Mesmo aprendendo sobre o sexo, observando os animais e atribuindo ao ato sexual uma certa grandiosidade, o homem jamais poderá experimentar o erotismo pleno apenas como um voyeur. Com base nas teorias

criadas por Bataille, o erotismo é algo que vem de dentro e não pode ser adquirido externamente.

Em *O Livro das Ignorâncias*, Barros fala do amor entre as capivaras.

IX

Tudo o que se há de dizer aqui sobre capivaras, nem as mentiras podem ser comprovadas. Se esfregam nas árvores de tarde antes do amor. Se amam sem ocupar beijos. Excitadas se femeiam por baixo dos balseiros. E ali se aleluam. O cisco das raízes aquáticas e a bosta dos passarinhos se acumulam no lombo das capivaras. Dali se desprende ao meio-dia forte calor de ordumes larvais. No lombo se criam mosquitos monarcas, daqueles de exposição, que furam até vidros e abaixam pratos de balança. É vezo de dizer-se então que capivara é um bicho insetoso. Porquanto favorecem a estima dos pássaros, Sobretudo dos bentevis que lhes almoçam larvas ao Lombo. Coisa que todo mundo gosta, tirante as Capivaras, é de flor. Pelo que já não entendo, existem Razões particulares ou individuais que expliquem tal desgosto das capivaras por flor? Todas guardam água no olho (BARROS, 2000, p. 91).

As capivaras buscam o amor. Para isso o macho sente quando a fêmea está pronta. Mesmo no universo dos animais é a fêmea quem seduz o macho, usando suas artimanhas de encantamento, da mesma maneira que a mulher seduz o homem. É na animalidade desse encantamento que Barros vê beleza, no amor animal. Cria uma relação erótica de extrema complexidade que foge aos parâmetros animais. O resultado dessa “visão erótica” é observado no corpo de seus poemas. Bataille vê o amor entre os animais:

A beleza negadora da animalidade, que desperta o desejo, culmina, uma exasperação do desejo, à exaltação das partes animais! Na procura da beleza, existe um esforço para ter acesso à continuidade para além de uma ruptura e, ao mesmo tempo, um esforço para escapar dela. [...] Mas sua ambigüidade resume, retoma o movimento do erotismo. A multiplicação incomoda um estado de simplicidade do ser, um excesso derruba os limites, acaba de toda maneira em um transbordamento (2004, p. 225).

Seriam as capivaras possuídas de um instinto sexual para o amor? Para Freud, os instintos são formados por diversos componentes e cada um dele se distingue por possuir um objeto e um objetivo.

O que se descreve como instinto sexual mostra ser uma natureza altamente complexa e sujeita a decompor-se novamente em seus instintos componentes. Cada instinto componente é inalteravelmente caracterizado por sua fonte, isto é, pela região ou zona do corpo da qual sua excitação se deriva. Cada um deles possui, ademais, como aspectos distinguíveis, um objeto e um objetivo. O objetivo é sempre

a descarga acompanhada pela satisfação, mas é capaz de ser mudado da atividade para a passividade (FREUD, 2006, p. 272).

Ao liberar um odor que é seu atrativo para o amor, a capivara fêmea tem como objeto de desejo o seu macho e como objetivo realizar a cópula que garantirá sua fecundação e a multiplicação da espécie. Freud observa que “Os instintos eróticos e os instintos de morte estariam presentes nos seres vivos em misturas ou fusões regulares” (2006, 274), isso para garantir um prolongamento da vida em sua evolução mais elevada.

Maria-pelego-preto integra a obra *Poemas Concebidos Sem Pecado*. No poema o poeta narra o encantamento produzido pela vista das partes pubianas femininas e toda a sua animalidade.

Maria-pelego-preto, moça de 18 anos, era abundante de
Pêlos no pente.
A gente pagava pra ver o fenômeno.
A moça cobria o rosto com um lençol branco e deixava
Pra fora só o pelego preto que se espalhava quase até pra
Cima do umbigo.
Era uma romaria chimite!
Na porta o pai entrevado recebendo as entradas...
Um senhor respeitável disse que aquilo era uma
Indignidade e um desrespeito às instituições da família e da
Pátria!
Mas parece que era fome (BARROS, 1999, p. 51).

O atrativo da cidade era ver o “pente peludo” de Maria-pelego-preto. A moça cobria o rosto com um lençol branco, branco “como a cor do orvalho”, para esconder a vergonha que sentia por ter que mostrar suas intimidades para sanar a fome. O fato de Maria-pelego-preto cobrir seu rosto está diretamente relacionado à sensação de pecado que seu ato provoca. Tal sensação é produzida porque tudo o que está ligado à sexualidade também está relacionado a um sentimento de repugnância instaurado culturalmente pela religião, especialmente a cristã. “O erotismo caiu no campo do profano ao mesmo tempo em que se tornou um objeto de condenação radical. A evolução do erotismo é paralela à da pureza” (BATAILLE, 2004, p.194). O erotismo está ligado ao profano e, por isso, Maria sentia vergonha de seus atos.

Ao contrário da personagem, que sentia vergonha, os homens da região constituíam uma verdadeira “romaria chimite” para ver a atração que era o pelego preto da moça. “A sexualidade, qualificada como imunda, como bestial, é mesmo aquilo que se opõe ao máximo à redução do homem à coisa:

o orgulho íntimo do homem está ligado à sua virilidade” (BATAILLE, 2004, p.246). O homem, como figura masculina, associa sua virilidade às coisas e às atitudes imundas, desqualificadas, como ficar em uma fila para apreciar o “pente” de uma mulher. A crueldade e o erotismo se fundem e se organizam na busca pelo prazer, mesmo que esse prazer esteja longe de ser a “pequena morte”. Bataille compara a atividade sexual à poesia, afirmando ser um ato poético o que é oferecido pelo corpo.

É extraordinário poder demonstrar que a atividade sexual, habitualmente rebaixada ao nível da carne comestível, tem o mesmo privilégio da poesia. É verdade que, atualmente, a poesia pretende ser de baixo quilate e, se puder, tende para o escândalo. [...] não é necessariamente o corpo que anuncia o servilismo das coisas, que esse corpo, ao contrário, é poético em sua animalidade, é divino (2004, p.239).

2.5 TRANSFORMAÇÃO POÉTICA: UM ATO ERÓTICO

E agora
Que fazer
Com esta manhã desabrochada a pássaros?
(Manoel de Barros)

A transgressão humana também está relacionada ao erotismo. De ato em ato, de cena em cena, o homem se transforma em outras figuras, formas, seres e desejos inimagináveis. O prazer está relacionado à transgressão do ser; o desejo pela mutação tem efeito erótico, pois ultrapassa as fronteiras da realidade empírica, buscando a liberdade do ser. Atingir os níveis mais profundos da transgressão é possível para o poeta, assim como para os corpos envolvidos nas relações sexuais. Como o desejo descrito pelo personagem manoelino no poema “A Pedra”, uma vontade de ser pedra.

Pedra sendo
Eu tenho gosto de fazer no chão.
Só privo com lagarto e borboletas.
Certas conchas se abrigam em mim.
De meus interstícios crescem musgos.
Passarinhos me usam para afiar seus bicos.
Às vezes uma garça me ocupa de dia.
Fico louvoso.
Há outros privilégios de ser pedra:
Eu irrito o silêncio dos insetos.
Tomo banho de orvalho de manhã.
E o sol me cumprimenta por primeiro (BARROS, 2007, p. 27).

Para o personagem, ser pedra é a oportunidade de experimentar novas formas e todas as sensações que elas proporcionam. O que parece humanamente impossível pode ser realizado pela poesia. As barreiras são invisíveis para os versos produzidos pela mente humana. “Não existe interdição que não possa ser transgredida” (BATAILLE, 2004, p. 97). Transformado em pedra, o personagem cede espaço para outros seres crescerem em meio a seu “corpo”. O princípio de prazer surge na maneira como o ser descreve as suas novas utilidades, passando pelas várias fases com louvor e sensações de excitação. A consciência do personagem demonstra a sua satisfação ao

transgredir limites, podendo ousar e assumir oniricamente um papel para além do real empírico.

[...] a consciência pode ser, não o atributo mais universal dos processos mentais, mas apenas uma função especial deles. [...] o que a consciência produz consiste essencialmente em percepções de excitação provindas do mundo externo e de sentimentos de prazer e desprazer que só podem surgir do interior do aparelho psíquico; assim é possível atribuir ao sistema uma posição no espaço (FREUD, 2006, p. 35).

Em ação, os processos mentais produzem a excitação de “ser pedra”. Ao se imaginar sendo “ocupado por uma garça”, o personagem experimenta sentimentos de prazer. O ser goza com suas novas possibilidades imaginativas. A mente é responsável por situá-lo em sua nova posição, rompendo limites exteriores e interiores, tendo como resultado as mesmas sensações de uma relação erótica. “O erotismo, em seu conjunto, é infração à regra das interdições: ele é uma atividade humana” (BATAILLE, 2004, p.146).

O eu lírico manoelino não encontra contentamento em experimentar apenas as sensações de “ser pedra”. De repente percebe que está dominado por outros seres inanimados, como as inúteis latas velhas, os lírios e as plantas que desejam crescer por seu corpo, dominando-o por inteiro. No poema de número um, sem título, ele descreve o “retrato do artista quando coisa”, a figura assumida pelo artista ao ser envolvido por sua obra.

Retrato do artista quando coisa: borboletas
Já trocam as árvores por mim.
Insetos me desempenham.
Já posso amar as moscas como a mim mesmo.
Os silêncios me praticam.
De tarde um dom de latas velhas se atraca
Em meu olho.
Mas tenho predomínio por lírios.
Plantas desejam a minha boca para crescer
Por de cima.
Sou livre para o desfrute das aves.
Dou meiguice aos urubus.
Sapos desejam ser-me.
Quero cristianizar as águas.
Já enxergo o cheiro do sol (BARROS, 1998, p.11).

O desfrute das aves dá prazer ao personagem, que tem liberdade para provar as distintas possibilidades de transformação que seu criador lhe oferece. O artista é um mutante, um camaleão que pode, em sua obra, brincar de ser criador, planejar o universo, imitar Deus. Segundo Bataille, a

sensibilidade religiosa está atrelada ao erotismo. Ao provar das múltiplas artimanhas do artista, o personagem sente um prazer quase sagrado massageando seu ego másculo, tendo a liberdade de construir e vivenciar uma experiência distinta a cada obra.

A experiência interior do erotismo solicita daquele que a prova uma sensibilidade à angústia fundadora da interdição tão grande quanto o desejo que o leva a enfrentá-la. É a sensibilidade religiosa que liga, sempre estreitamente, o desejo e o pavor, o prazer intenso e a angústia (BATAILLE, 2004, p.59).

O artista tem suas sensibilidades exaltadas, passa a ver o som das coisas e sentir o aroma das cores. Todos os sentidos são expandidos e dotados de uma sensibilidade que se assemelha à obtida durante uma relação sexual. Ao encontrar seu objeto de desejo, o amante partilha de novas sensações que são provocadas e ampliadas pelo erotismo que envolve o momento. No caso de Manoel de Barros, todas as sensações podem ser experimentadas em sua poesia. Ele constroi uma relação erótica com as palavra e dessa relação florescem os versos livres de limites.

Ainda em *Retrato do Artista Quando Coisa*, o personagem admite brincar de Deus e gozar ao criar seu universo.

Tenho um senso apurado de irresponsabilidades.
Não sei de tudo quase sempre quanto nunca.
Experimento o gozo de criar.
Experimento o gozo de Deus.
Faço vaginação com palavras até meu retrato
Aparecer.
Apareço de costas.
Tenho de laspear verbo por verbo até alcançar
O meu aspro.
Palavras têm que adoecer de mim para
Que se tornem mais saudáveis.
Vou sendo incorporado pelas formas pelos
Cheiros pelo som pelas cores (BARROS, 1998, p. 21).

Com o “censo apurado para irresponsabilidades”, busca fazer vaginação com as palavras para gerar novas células vivas, com novas e distintas características, criando um verbo dotado de lirismo. Envolvido por cores, cheiros e sons, o personagem se mostra apaixonado pela possibilidade de criação, fazendo as palavras adoecerem da mesma forma que os amantes adoecem quanto estão dominados pela paixão criada por Eros. A paixão é responsável pelos esforços realizados pelos amantes na busca do prazer.

[...] os esforços de Eros para combinar substâncias orgânicas em unidades cada vez maiores provavelmente fornecem um sucedâneo para esse instinto para a perfeição [...] Os fenômenos que lhe são atribuídos parecem passíveis de explicação, por esses esforços de Eros, tomados em conjunto com os resultados da repressão (FREUD, 2006, p.53).

A repressão do desejo atíça a busca pelo prazer. Quanto mais obstáculos surgirem durante o envolvimento dos amantes, maior será a vontade de realizar o desejo contido. Ao transpassar para o leitor um pouco do que o artista vivencia, o autor concede um momento de pura exaltação poética, no qual o leitor, dotado de alguma sensibilidade, partilha da mesma relação erótica com a literatura.

Um besouro se agita no sangue do poente.
Estou irresponsável de meu rumo.
Me parece que a hora está mais cega.
Um fim de mar colore os horizontes.
Cheiroso som de asas vem do sul.
Eis varado de abril um Martim-pescador!
(sou pessoa aprovada para nadar?)
Quero apalpar meu ego até gozar em mim.
Ó açucenas arregaçadas.
Estou só e socó (BARROS, 2000, p.53).

No poema citado, o som das aves migratórias tem cheiro, a hora ganha características de seres vivos e fica cega, o poente tem sangue agitado pra besouro. Com escrita livre, o poeta mostra o pensar de um artista que transmite uma mensagem através de suas obras. Ao escrever um poema, Barros “apalpa o seu ego”, másculo e erótico, ego criador. Para Bataille, “Todo homem, efetivamente, prolonga através de sua vida o efeito do apego a si mesmo. Ele é incessantemente instado à ação com vistas a um resultado válido no plano da duração do ser pessoal (2004, p. 368). Barros busca perpetuar sua existência através de sua obra. A invenção possibilita esse feito, abre a “porta” dos limites, concede a liberdade ao artista.

A poesia e o poeta são como a “dança e o corpo” que se envolvem em uma relação erótica na busca pelo princípio de prazer. Durante a criação e a evolução do poema há um aumento na quantidade de excitação que contribui para o resultado final da obra.

CAPÍTULO III

MEMÓRIAS VIVIDAS E INVENTADAS NAS INFÂNCIAS SEDUTORAS DE MANOEL DE BARROS

3.1 TRILOGIA MEMORIALÍSTICA DAS INFÂNCIAS MANOELINAS

3.1.1 A construção da memória

Nas férias toda tarde eu via a lesma no quintal. Era a mesma lesma. Eu via toda tarde a mesma lesma se despregar de sua concha, no quintal, e subir na pedra. E ela me parecia viciada. A lesma ficava pregada na pedra, nua de gosto. Ela possuía a pedra? Ou seria possuída? Eu era pervertido naquele espetáculo. E se eu fosse um voyeur no quintal, sem binóculos? Podia ser (BARROS, 2003, s/p).

É com essa descrição que Manoel de Barros inicia seu poema de número V das *Memórias Inventadas: a Infância* (2003). Durante suas memórias o poeta faz uma viagem por paisagens e por fatos que marcaram a construção de sua trajetória de vida poética.

Essas paisagens e esses fatos que hoje ajudam a compor as “três infâncias” do poeta estavam alojadas na memória, permanecendo em estado de latência. No entanto, as lembranças vieram à tona e, juntamente com outros acontecimentos, construíram uma narrativa memorialística que permite ao poeta relatar fatos que marcaram sua memória escritora. Com uma literatura apurada e elaborada e com suas vivências pantaneiras, Barros dá origem a uma trilogia de suas eternas infâncias. O processo que preside esse fazer é chamado por Sigmund Freud de “lembranças encobridoras” (1996, p. 160).

Os relatos feitos a partir das lembranças infantis são de extrema importância para a construção daquilo que Eneida Maria de Souza chama de *curriculum vitae* (2007, p.31) e que contribui na formação do ser. Freud analisou um relato escrito por Goethe aos 60 anos de idade, no qual ele descreve uma cena vivida nos primeiros anos de sua infância, quando ele quebrava pratos da cozinha de sua mãe. Freud pensa que jamais é sem sentido um relato feito sobre algum detalhe da infância. Segundo ele,

[...] aquilo que fora preservado pela memória, era o elemento mais significativo em todo esse período da vida, quer houvesse tido tal importância na época, quer tivesse adquirido importância subsequente por influência de eventos posteriores (FREUD, 1969, p. 160).

Dessa maneira acontece a narrativa de Manoel de Barros: a vontade de “escovar palavras” não era de fato importante nos primeiros anos de sua infância, porém, na construção do relato de suas memórias, o ato de querer “escovar palavras para encontrar os clamores antigos que estariam dentro delas” (BARROS, 2003, s/p) possa ajudar a explicar a trajetória da vida intelectual de Barros e seu amor por “transformar palavras”. Tal fato, se fosse isolado, não teria tamanha significância como tem quando analisado junto com a biografia do poeta. A metáfora de “escovar palavras”, que parece uma brincadeira de criança, é a justificativa do amor por fazer poesia.

Ao elaborar suas memórias, Barros não segue uma ordem cronológica. Sua biografia, ou melhor, sua *autobiografia inventada* “[...] sofre o impacto do olhar que reelabora acontecimentos, desloca datas e desconstrói espaços fossilizados” (2007, p. 33), como explica Eneida Maria de Souza em *Tempo de Pós-Crítica*. Portanto, ao colar os cacos do vaso que forma sua memória, Barros escava e “escova” os pedaços para que estes tomem novas formas e adquiram um sentido adequado no relato.

O poeta então passa a ser como os arqueólogos, personagens do poema *Escova*, iniciando um trabalho de prospecção na memória. Assim, muitas vezes fatos vividos confundem-se a fatos inventados, ou melhor, o poeta usa seu “dom de ser poesia” e toma emprestados fatos vividos por outras pessoas que fizeram parte de sua vida, transformando-os em memórias poéticas. Sobre esse processo, Freud afirma que

Se tentarmos recordar-nos do que nos aconteceu nos primeiros anos da infância, muitas vezes confundimos aquilo que ouvimos de outros, com o que realmente nos pertence e que provém daquilo que nós próprios testemunhamos (1969, p. 159).

Acompanhando o pensamento de Freud, é possível uma melhor compreensão do título dado à trilogia manoelina, *Memórias Inventadas*: o poeta faz uso desse artifício da invenção para dar sentido às suas histórias. Trabalha com a junção de seus fragmentos de memória, articulando-os com a memória vivida por outros, criando situações/ações que tenham relevância para suas narrativas e que construam seu *curriculum vitae*, auxiliando também na construção da história cultural daqueles que estão à sua volta.

Seguindo a linha de Derrida, o poeta (des)arquiva as informações obtidas ao longo das experiências de sua vida. No arquivo ele guarda fatos ocorridos em distintas fases de suas infâncias, misturando-os a fatos que ele gostaria que tivessem ocorrido.

Ao tomar para si tais acontecimentos e reservá-los em seu *baú de memória*, o poeta não sabe ou não quer distinguir a realidade vivida da realidade inventada. Ele transforma todos os saberes em preciosidades que mais tarde serão trabalhadas, moldadas de tal maneira que tudo aquilo que antes era realidade inventada passe a ser realidade vivida, tanto a experiência do poeta quanto a experiência do personagem poeta, criado para interpretar¹⁸ as invenções.

Jacques Derrida, em *Mal de Arquivo*, anuncia que para haver um arquivo é preciso que haja um “espaço externo”; é preciso que o autor invente um lugar de impressão que esteja diretamente relacionado ao seu local de arquivamento. Manoel de Barros consegue realizar essa transformação e para isso escolhe o Pantanal como ponto externo e, por meio desse local, realiza o desarquivamento de suas “lembranças encobridoras” (FREUD, 1996, p. 160).

Ao fazer uso do arquivo para recuperar suas memórias, que foram catalogadas em suas artesanais cadernetas, o poeta usa o Pantanal sul-mato-grossense como mola propulsora para resgatá-las e “[realizar] o exercício de

¹⁸ A palavra interpretar, aqui, tem o sentido de representar: o personagem representa os escritos do poeta.

reelaboração da experiência” (SOUZA, 2006, p. 26), ou seja, monta sua história como um quebra-cabeças com inúmeras e distintas peças que, em princípio, não se encaixariam e, agora, deram origem a cada uma das três obras que são, como proposto pela editora, a autobiografia de Manoel de Barros.

Outro artifício de desarquivamento realizado por Manoel de Barros é a construção de pequenas cadernetas decoradas e costuradas manualmente, para as quais ele faz a transferência do resultado obtido por intermédio da mistura de experiências, invenções, vivências suas e as experiências de outros seres que passaram pelo universo construído durante sua caminhada poética. Ao criar um lugar específico para suas anotações, o poeta alivia sua mente e impede que tais registros caiam no esquecimento de seu arquivo, com a possibilidade de suas memórias serem queimadas pela “pulsão de morte”. Segundo Derrida,

[Essa] pulsão tem a vocação silenciosa de queimar o arquivo e levar à amnésia, contra – dizendo assim o princípio econômico do arquivo, tendendo a arruinar o arquivo como acumulação e capitalização da memória sobre algum suporte e em um lugar exterior (2007, p. 23).

Como nem todos os arquivos são secretos, as anotações de Barros ganham espaço junto ao público por meio de suas obras. Desta vez, na tentativa de aproximar o leitor manoelino da realidade vivida e inventada pelo poeta e a possibilidade de manusear tais cadernetas de anotações imortalizando o arquivo, o editor responsável pelas obras do poeta apresentou, ao invés das convencionais brochuras, caixas feitas com papel embrulho. Ao abri-las, o leitor pode encontrar as anotações em folhas soltas, grafadas pela numeração romana. Esse dado remete o leitor aos primórdios do arquivamento, sugerindo a ideia de algo antigo, arcaico.

Cada folha forma um *proema*¹⁹, que recebe um título específico e que poderá ser lido na ordem em que o leitor desejar. Como garantia de que o arquivo construído pelo poeta é um lugar seguro, as folhas estão *lacradas* por singelas fitas acetinadas e coloridas em tons que destacam cada fase do poeta.

¹⁹ Tomamos aqui o sentido dado pelo escritor francês Francis Ponge, que escreve suas obras na forma de *proêmes*.

Ao analisar a obra de Manoel de Barros é possível perceber e destacar a noção de arquivo criada por Jacques Derrida e também a transformação de suas realidades inventadas em realidades vividas, transitando entre dois mundos, o do poeta e o do personagem.

Ao abriremos esses arquivos, encontramos traços biográficos que formam uma marca recorrente da construção literária de Manoel de Barros. Ele é o poeta que transforma fatos banais em momentos sublimes, como na *Primeira Infância* quando descreve o momento em que o garoto se transforma em poeta:

Hoje completei oitenta e cinco anos. O poeta nasceu de treze. Naquela ocasião escrevi uma carta aos meus pais, que moravam na fazenda, contando que eu já decidira o que queria ser no meu futuro. Que eu não queria ser doutor. Nem doutor de curar nem doutor de fazer casa nem doutor de medir terras, que eu queria era ser fraseador [...] (BARROS, 2003, s/p).

Nesse trecho, que compõe o poema número VII da *Primeira Infância*, intitulado *Fraseador*, novamente percebemos a noção de arquivo como adotada por Derrida: nele o personagem Manoel de Barros (des)arquiva uma carta na qual descreve um momento importante de sua vida: aos treze anos decide comunicar a seus pais que seguirá a carreira de escritor, a que chama de *fraseador*.

A artista plástica Martha Barros foi a responsável pelas gravuras que ilustram e complementam as três obras, as caixas de poemas, do poeta. Martha é também filha de Barros, o que neste caso a faz personagem de muitas das histórias ilustradas.

Esse traço do bio contribuiu para a harmonia entre as obras de Martha e Manoel de Barros. A artista consegue extrair detalhes das obras que outros artistas não teriam conseguido. Em entrevista realizada por nós com a artista, via correio eletrônico, ela foi questionada sobre como é ilustrar obras feitas pelo pai. Eis sua resposta: “Procuro entrar em contato com o universo do autor para quem trabalho. Com meu pai o trabalho já tem uma proximidade natural, sai com menos esforço”.²⁰ A proximidade entre autor e ilustrador já deixa suas marcas na *Primeira Infância*, cuja capa traz uma imagem que

²⁰ A entrevista com Martha Barros foi realizada em novembro de 2008 e encontra-se como anexo deste trabalho.

remete o leitor ao nascimento de um bebê, ao nascimento do próprio criador/escritor possuidor do “dom de ser poesia”.



Figura 3 - *Memórias Inventadas: A Infância* (BARROS, 2003, s/p).

Na *Segunda infância*, Martha constroi o que parece ser a figura de um menino, um garoto travesso cercado por pássaros, formigas e outros bichos.

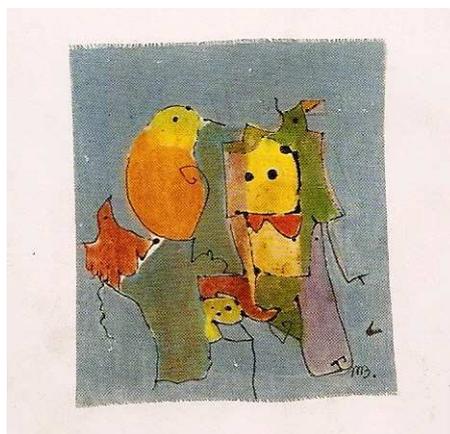


Figura 4 - *Memórias Inventadas: Segunda Infância* (BARROS, 2006, s/p).

O leitor tem a impressão de que não é mais um garoto, mas sim sua metamorfose em um ser no qual a forma humana e as formas animais se aglutinaram. É como o próprio poeta descreve:

[...] Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela. Era o menino e os bichos. Era o menino e o sol. O menino e o rio. Era o menino e as árvores (BARROS, 2003, s/p).

A memória do vivido e do inventado auxiliaram Martha Barros a construir suas iluminuras. O fato de ela ter crescido junto a um universo de “água, pedras, chão, passarinhos, rã, sol, borboletas” gerou a compreensão de que muitas vezes o menino acaba se transformando em um ser de poesia. Na *Segunda Infância*, há uma metamorfose na vida do garoto e ele passa a ser um *Estreante*, título do primeiro poema da obra.

Após se transformar em menino, o garoto cresce e entra em uma nova fase, a fase que ele denomina de *Terceira Infância*. Na capa da terceira caixinha, Martha Barros elabora uma ilustração mais enigmática: a figura parece ser a de uma pessoa já com a idade avançada, mas que carrega junto dela um menino, como se menino e adulto fossem um único ser.



Figura 5 - *Memórias Inventadas: Terceira Infância* (BARROS, 2008, s/p).

Mais uma vez o fato de a artista conhecer a vida do poeta ajuda na construção da imagem. Martha sabe que por trás daquela imagem frágil e debilitada do poeta existe a eterna figura de um menino que se imortaliza em sua obra. Ela sabe que Manoel de Barros é um ser carregado de infâncias, o garoto que brincava com formigas, ou com palavras, como ele descreve: “Acho que faço agora o que não pude fazer na infância. [...] Cresci brincando no chão, entre formigas. De uma infância livre e sem comparamentos. Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação” (BARROS, 2008, s/p). Retratar o personagem junto às caixinhas foi algo de suma importância para a criação do arquivo que carrega as vivências e as experiências manoelinas. Criou-se uma relação de filiação entre a escrita e as iluminuras.

As três caixinhas que contêm a obra memorialística do poeta são muito mais que suportes para um livro de poemas. Elas são um baú que guarda as preciosas memórias manoelinas, havendo uma relação intrínseca entre o texto e as iluminuras. Daí advém a importância de uma análise conjunta do texto verbal e do não verbal.

Recentemente, em uma entrevista dada a jovens apreciadores de sua obra, ao ser perguntado por que sua filha ilustrou as obras, o poeta respondeu que Martha Barros foi a responsável pelas ilustrações, pois há uma identificação artística entre eles, além de ela também ter “um parafuso a menos” (SANTOS, 2008).

A tal “identificação artística” é tamanha que as ilustrações passam a pertencer ao texto de tal maneira que o autor apropria-se delas, assim como a artista pode fazer do texto uma extensão de sua obra. Há uma inversão dos chamados “direitos autorais”, explicados por Roland Barthes em sua obra *Da Obra ao Texto*. Ocorre um processo de filiação²¹ no qual a obra possui uma correlação com o texto, fazendo com que um se aproprie do outro surgindo uma nova obra. Martha Barros explicou que suas iluminuras não servem como legenda para os poemas, mas que ela “[tenta] criar um elo, um casamento, entre o texto e a iluminura”.

Ainda na esteira dos pensamentos de Roland Barthes, o texto é passível de várias interpretações, cumprindo diferentes papéis. Para ele, “O Texto é plural. Isso não significa que tem vários sentidos, mas que realiza o próprio plural do sentido: um plural irreduzível” (BARTHES, 2004, p. 70). A obra de Manoel de Barros é plural e, ao integrar-se às ilustrações artísticas de Martha Barros, aumenta de maneira significativa o leque de interpretações e de sentidos que podem ser atribuídos a ela.

Se para o autor escrever uma obra precisa colocar-se à “[...] janela, não tanto para ver bem, mas para construir o que vê através de sua própria moldura: o marco da janela faz o espetáculo” (BARTHES, 1992, p. 85), nas *Infâncias* Martha e Manoel de Barros conseguiram levar esse momento aos

²¹ A expressão “processo de filiação” não adquire o conceito utilizado por Roland Barthes. Ela é usada para exemplificar a importância existente no elo que forma a relação entre Martha e Manoel de Barros.

seus leitores. As molduras das janelas podem ser demarcadas pelas linhas coloridas que limitam as iluminuras. Essas iluminuras são classificadas como imagens que o poeta e a artista construíram para elaborar seus textos. Segundo Barthes,

[...] para poder falar do 'real', é necessário que o escritor, por um rito inicial, transforme inicialmente esse real em objeto pintado (emoldurado); após o que, pode despendurar esse objeto, tira-lo de sua pintura, em uma palavra: des-pintá-lo (despintar é fazer cair o tapete dos códigos, é ir, não de uma linguagem a um referente, mas de um código a outro código) (1992, p. 85).

Manoel de Barros despinta a realidade, (des)constrói as coisas e as paisagens para que o seu leitor possa reconstruir uma nova visão do que lhe é proposto. Martha Barros segue pelo mesmo caminho: suas iluminuras permitem que o leitor/observador interprete e crie, à sua maneira, uma nova realidade, um novo significado, revitalizando as relações entre o escritor, o leitor e o observador.

É possível, para o leitor, perceber a mutação ocorrida nas obras de Manoel de Barros. Dentre todas as anteriormente lançadas, não há nada que se assemelhe às caixinhas. Houve uma ruptura, uma quebra de barreiras para que fosse possível o nascimento de algo inovador. Significante e significado uniram-se para formar um novo signo. Há uma *interdisciplinaridade*, expressão usada por Barthes, entre o conteúdo dos textos e as imagens, entre literatura e pintura. Roland Barthes afirma que “[interdisciplinaridade] é a criação de um objeto novo, de uma nova linguagem” (2004, p. 65).

As obras de Martha Barros são classificadas como iluminuras. O que são elas? No *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, a palavra iluminura significa: “Arte ou ato de ornar um texto, página, letra capitular com desenhos, arabescos, miniaturas, grafismos que ornamenta livros” (2004, p. 1572). Na língua francesa, a palavra *eluminer* quer dizer iluminar, alumiar. Partindo desses significados, as obras de Martha, que têm o formato de pequenos desenhos assim como eram feitos nas capelas da Europa, teriam a função de ornar cada um dos textos que compõem as três obras. Entretanto, elas cumprem um papel diferenciado; muito mais que ornamento de uma obra poética, elas formam uma outra obra. Os quadrinhos que iluminam,

enaltecendo a poesia de Manoel de Barros, preenchem o espaço vazio que está na outra página.

A obra pode ser adquirida tanto por seu conteúdo poético, (des)elaborado por Manoel de Barros, quanto pelos apreciadores das artes plásticas que desejam alimentar a alma com as iluminuras de Martha Barros.

Se para Barros as cadernetas são pequenos diários nos quais ele registra suas memórias vividas e inventadas, para Martha o mesmo acontece com suas iluminuras, nascendo a semelhança no fazer dos dois artistas. Ao ler os textos que têm como escritor e também personagem seu pai, Martha desarquiva suas memórias em imagens de plantas, de pássaros, de seres outros e de objetos que foram significativas durante fases de seu desenvolvimento como filha do poeta e também como artista plástica. Sobre a formação de suas memórias, a artista afirma que foi criada no Pantanal e, por isso,

Às vezes encontro um pouco de Pantanal, bichos e formas híbridas, que deve ter vindo da memória da minha infância. Sinto saudades de minha infância que foi tão boa e feliz e tento passar um pouco dessa alegria através das cores fortes e movimentos rápidos.²²

Memórias Inventadas: A Infância não foi a primeira obra que contou com as iluminuras da artista. Em 2001, *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo* teve uma das obras de Martha Barros compondo-lhe a capa. É possível perceber que ambos, poeta e artista plástica, (com)partilham de um mesmo mundo, usando elementos semelhantes para chegar ao leitor, muitas vezes metaforizados por meio de seres ínfimos que, ignorados por muitos, se tornam matéria prima do fazer artístico.

3.1.2 Memórias cruzadas: o enlace das obras

No ano de 2003, com o surgimento da *Primeira Infância*, Martha e Manoel de Barros encontraram o perfeito sincronismo enigmático capaz de deixar embevecido o mais desatento dos leitores. Por meio das cores, das tintas e de tecidos, a artista complementa o seu diário de recordações e, da

²² BARROS, Martha. Entrevista realizada por correio eletrônico em novembro de 2008.

mesma forma que o poeta, guarda-o como se fosse uma relíquia dentro do baú que tem como formato as caixinhas. O traço formado pelo bio é fundamental no desenvolvimento e especialmente na elaboração final dessas obras.

Os textos manoelinos contidos nas caixinhas podem ser lidos na ordem em que o leitor desejar e independentemente das iluminuras que estão à sua esquerda, assim como as obras de arte podem ser observadas e admiradas sem a presença dos textos. Talvez seja este o fato que torne a obra de Manoel de Barros sublime. Entretanto, ao unir as duas propostas artísticas, o leitor tem um novo signo que apresenta a possibilidade de encontrar variados significados.

Como epígrafe de suas obras Manoel de Barros cita: “Tudo o que não invento é falso”.²³ A epígrafe, então, tem como função abrir um caminho rumo à compreensão do texto. As epígrafes são outra grande invenção manoelina. Assim, Barros também é um grande inventor de verdades. E Martha, por confeccionar suas obras a partir das verdades do pai, toma seus poemas como epígrafes para suas telas e cria um elo entre ambas. O casamento perfeito ocorre devido a dois fatores, que Martha Barros explica da seguinte forma: “[...] a genética e o que aproveito da riqueza de imagens que sua poesia possui”. Por meio de suas metáforas e de seus neologismos, Barros é tomado por uma nova visão do mundo, uma visão possível do real.

Essa visão faz com que o poeta seja classificado como um homem do mundo, observador de tudo o que o cerca. Baudelaire define esse homem como aquele “[...] que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus costumes” (1997, p. 16).

Após a epígrafe, o leitor/observador abre a primeira folha e encontra um universo inesperado. Um texto escrito por Manoel de Barros e intitulado *Manoel por Manoel*, uma alusão ao livro *Roland Barthes por Roland Barthes* e, como que refletindo as palavras e transformando-as em ilustrações, o leitor é presenteado com uma iluminura de Martha Barros.

²³ Segundo entrevista exibida pela TV Futura durante o documentário *Paixão pela Palavra*, em julho de 2008.

Escrever uma autobiografia é um desafio para muitos, especialmente para Manoel de Barros, que tem sua história como algo desinteressante e, por isso, decide inventá-la, aceitando o desafio proposto por seu editor na escrita das *Memórias Inventadas* em caixinhas. No texto de apresentação da *Primeira Infância*, Barros escreve: “Agora tenho saudade do que não fui. Acho que o que faço agora é o que não pude fazer na infância. Faço outro tipo de peraltagem” (2003, s/p). Com essas palavras, o poeta justifica o título principal das três obras, *Memórias Inventadas*: em suas cadernetas, ele inventa uma infância que não existiu de fato, mas que existiu e existe em sua imaginação de poeta. Diana Klinger discorre sobre o tema, dizendo:

[...] o que diferencia a ficção da autobiografia não é a relação que existe entre os acontecimentos da vida e sua transcrição no texto, mas o pacto implícito ou explícito que o autor estabelece com o leitor [...] (2007, p. 12).

Um aspecto relevante que cerca a trilogia memorialística de Manoel de Barros é que todas as obras possuem a mesma epígrafe e o mesmo texto de abertura, mas não a mesma iluminura de Martha Barros. A impressão que se tem é que o autor continua descrevendo-se da mesma maneira, porém a imagem do espelho – no caso, as iluminuras – altera-se conforme a transição de uma infância para outra.

Na primeira obra, que retrata o início do ser, ou o surgimento do poeta Manoel de Barros, a iluminura representa, nitidamente, a figura de um pássaro, personagem significativo nos poemas manoelinos e no universo sul-mato-grossense. Seriemas, garças, tuiuiús e uma variedade incontável de aves compuseram a formação da criança do poeta e também da artista Martha Barros. Aliás, ambos, criança e pássaro, são elementos que impregnam o ser do poeta, dando a ele um senso crítico e um campo de visão que o diferencia dos artistas de sua época.

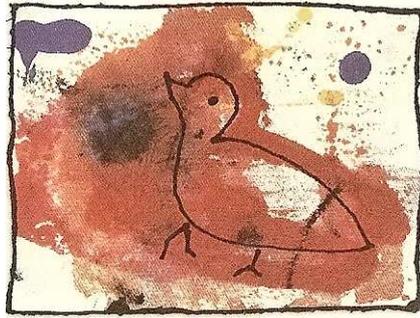


Figura 6 - *Memórias Inventadas: Primeira Infância* (BARROS, 2003, s/p).

Isso é explicado pelo próprio Manoel de Barros:

Três personagens me ajudam a compor estas memórias. Quero dar ciência delas. Uma a criança; dois, os passarinhos; três, os andarilhos. A criança me deu a semente da palavra. Os passarinhos me deram desprendimento das coisas da terra [...] (2008, s/p).

O pássaro empresta suas asas ao poeta e permite que ele observe o mundo de outro ponto de vista, de cima, fazendo com que sejam valorizados pequenos elementos vistos do alto. O mesmo acontece com Martha Barros, que escolhe um tecido já impregnado por outros motivos e tramas, o que dá à sua obra um grande diferencial, mostrando que a artista possui o mesmo dom que o poeta, de encontrar o sublime no cotidiano, de juntar elementos díspares na construção do inusitado. Algo semelhante ao que afirma Denílson Lopes em sua obra *A Delicadeza*:

Cada imagem, som, narrativa, teoria, categoria me levaram a um novo encontro. O sublime no banal. A leveza no cotidiano. Eclipse do sujeito, do autor diante do mundo. Tudo se traduziu, por fim em paisagens (2007, p. 18).

No caso de Manoel e Martha Barros, a transformação foi traduzida através das obras de arte. As *Infâncias* passam a ser como “[...] um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida” (BAUDELAIRE, 1997, p. 21). Por isso, ao retratar a figura de um pássaro como abertura para o texto, Martha consegue abordar outro elemento importantíssimo para quem explora o universo lúdico de Manoel de Barros: a criança. Quando o leitor observa o desenho, percebe que a ave lembra muito um desenho infantil, não apenas pelas linhas que definem o seu corpo de forma grosseira e simplória, mas também pela pintura que não respeita os

limites impostos pelos traços. Tanto a criança quanto o pássaro também não respeitem os limites. São livres amantes da vida que os cerca, criadoras dos (des)limites.

No texto introdutório à *Segunda* e à *Terceira Infância*, a iluminura de abertura é a mesma, uma figura que remete o leitor a um jogo de quebra-cabeça, lembrando uma junção de elementos que formam a figura de um homem. Na *Segunda Infância* pode-se pensar na formação do ser humano Manoel de Barros no poeta Manoel de Barros e para isso a junção de elementos é fundamental.

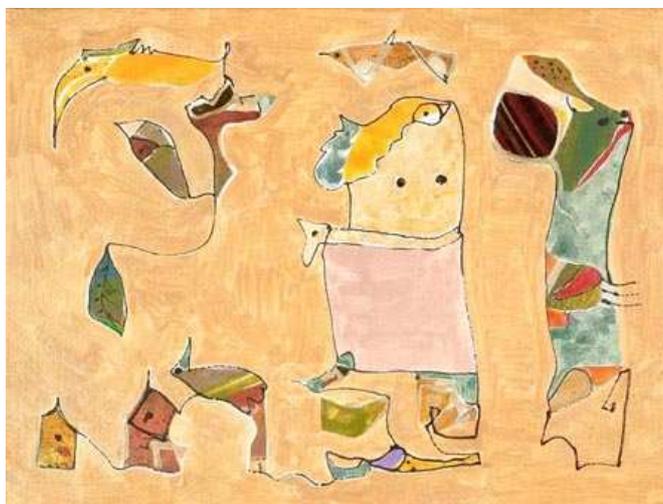


Figura 7 - *Memórias Inventadas: Segunda Infância* (BARROS, 2006, s/p).

Já na *Terceira Infância*, o poeta está formado e precisa descer do pedestal de artista para voltar a ser elementos que se perderam ou foram atirados fora, como o pássaro, a criança, o andarilho, para prosseguir e enxergar com os olhos críticos que lhe são necessários para visualizar o desprezível. É o desmontar do quebra cabeça. Esse desmonte Barros transforma em poema:

[...] O pai ficou preocupado e disse que eu tivera um vareio da imaginação.
Mas que esses vareios acabariam com os estudos.
E me mandou estudar em livros. Eu vim. E logo li alguns tomos havidos na biblioteca do Colégio.
E dei de estudar pra frente. Aprendi a teoria das idéias e da razão pura. Especulei filósofos e até cheguei aos eruditos. Aos homens de

grande saber. Achei que os eruditos nas suas altas abstrações se esqueciam das coisas simples da terra.

Foi aí que encontrei Einstein (ele mesmo – o Alberto Einstein). Que me ensinou esta frase: **A imaginação é mais importante do que o saber**. Fiquei alcandorado! E fiz uma brincadeira. Botei um pouco de inocência na erudição. Deu certo. Meu olho começou a ver de novo as pobres coisas do chão mijadas de orvalho (2008, s/p. Grifo nosso).

Charles Baudelaire afirma que “O homem acaba por se assemelhar àquilo que gostaria de ser” (1997, p. 8). Barros consegue este feito e passa a “ser um ser de poesia”, assim como Martha Barros ao apropriar-se dos textos manoelinos, fazendo com que eles sejam parte integrante de suas iluminuras.

O desmontar do quebra cabeças retratado na *Terceira Infância* pode ser compreendido como a necessidade de uma procura, de uma escavação na memória. No trabalho de prospecção, o poeta traz à tona inúmeras lembranças que servem para desarquivar fases de sua vida.

A escavação pela memória pode ser tomada como a busca pelo tempo perdido. O poeta Manoel de Barros faz uma busca pela infância que não viveu e que agora, na *Terceira Infância*, tem a chance de (re)construir à sua maneira, com os seus personagens e o final que melhor apresenta a sua vontade.

A infância (re)construída aparece já no início da primeira caixinha, como no poema *Escova*, no qual o poeta narra a experiência do eu lírico com as palavras: “[...] logo pensei em escovar palavras. Porque eu havia lido em algum lugar que as palavras eram conchas de clamores antigos. Eu queria ir atrás dos clamores antigos que estariam guardados dentro das palavras” (2003, s/p). Relata-se também a rotina que o poeta tem para a elaboração e a construção de sua arte: “[...] Passava horas inteiras, dias inteiros fechado no quarto, trancado, a escovar palavras” (2003, s/p).

O primeiro poema da *Primeira Infância* narra algo que está presente na vida do poeta até os dias de hoje. Segundo Derrida, “[...] os limites, as fronteiras, as distinções, terão sido sacudidas” (1997, p. 15) e a memória sai da ordem cronológica, assumindo uma ordem de importância para o artista.

Ao analisar a iluminura de Martha Barros que acompanha o poema, o observador/leitor percebe que não há os principais elementos presentes no poema. A artista não ilustra a escova, nem as palavras. O que aparece na

página são traços primitivos que formam a figura de um pássaro ou de uma canoa indígena. Tem-se a impressão de que o pássaro sofre uma transformação, passando a ser um objeto sem definição. Ou seria o objeto sem definição que ao sofrer uma mutação se transforma em um primitivo pássaro?



Figura 8 - *Memórias Inventadas: A Infância* (BARROS, 2003, s/p).

Nesse momento é possível reforçar a assertiva de que os poemas de Manoel de Barros não servem como epígrafe para as telas de Martha Barros. Há uma relação entre as duas obras, porém ela é formada pelo bio e dificilmente poderia deixar de existir. Martha afirma que não ilustra a sua experiência como artista, mas que busca sempre o olhar do outro. Dessa maneira, enquanto o poeta escova palavras para transformá-las em poemas, a artista escova objetos, transformando-os em pássaros, flores, árvores, pedras, poetas. Hugo Friedrich, ao se referir à obra do francês Charles Baudelaire, afirma que: “A fantasia criativa transforma-o em uma imagem de linhas, e coloridos dançantes” (1991, p. 57). É o que acontece durante o processo de criação da artista: Martha Barros usa a fantasia para dançar o pincel, pintando as linhas coloridas que formam sua obra de arte.

De maneiras distintas ambos, pai e filha, Manoel e Martha Barros, criam suas obras transformando-as em uma única obra maior onde é possível perceber a existência e a grandeza da relação de ambos. Por meio das caixinhas, os artistas imortalizam suas memórias, guardando-as no baú de ossos e salvando-as do esquecimento.

3.2 A POÉTICA MODERNA DO EROTISMO FRAGMENTADO

Ela foi encontrada!
Quem? A eternidade.
É o mar misturado
Ao sol
(Arthur Rimbaud)

O auge do movimento modernista brasileiro ocorreu com a Semana de Arte Moderna em 1922. A Semana ficou conhecida por ser um marco de uma nova era para a expressão e a compreensão das artes brasileiras. Enquanto os escritores Mário e Oswald de Andrade estavam envolvidos com a independência artística, Manoel de Barros estava muito distante disso tudo e ainda formava sílabas, construindo a sua linguagem com a descoberta das palavras. Falava mais o idioma das pedras, dos sapos e dos pássaros, nem de longe tinha ideia de que enquanto descarrilava centopéia, manifestações ocorridas na cidade de São Paulo seriam refletidas na sua história como escritor. Para Goiandira Ortiz de Camargo, características das obras modernistas são perceptíveis na obra do poeta.

O humor, os temas da infância, um olhar crítico, social de viés, e o espírito dessacralizador, de renovação e de rebeldia, são evidências e alianças da poesia barreana com o Modernismo e, particularmente, com o universo poético de Oswald de Andrade (1996, p. 20).

A *poiesis* manoelina é construída com a preocupação de promover momentos de reflexão sobre a própria poesia. O poeta não se prende a modelos, não segue regras de métrica poética ou construção frasal. Não seguir

modelos era uma das bandeiras levantadas pela Semana de Arte Moderna. Barros mantém as características modernistas tanto em sua poesia quanto em sua prosa. Camargo afirma que a poesia de Manoel de Barros apresenta-se carregada de elementos que a fazem pertencente a uma poética modernista.

Manoel de Barros é um poeta da modernidade. Sua linguagem se inscreve na estética modernista de 22. Embora seu livro de estréia, *Poemas Concebidos Sem Pecado*, date de 1937, ele se aclimata na temperatura da semana de 22; sua dicção poética é modernista, ritmada em versos de lirismo livre, buscada no prosaico, no tema da infância, no humor (1996, p. 20).

O humor e a infância são temas recorrentes nas obras do poeta. Em versos extraídos do primeiro livro do poeta, *Poemas Concebidos sem Pecado*, de 1937, o humor aflora. São versos que não respeitam limites poéticos e assemelham-se à prosa, demonstrando uma ousadia na linguagem e na inserção da obra na modernidade. O poeta escreve, ironicamente, sobre o próprio ofício:

5.
No recreio havia um menino que não brincava
Com outros meninos.
O padre teve um brilho de descobrimento nos olhos
- POETA!
O padre foi até ele:
- Pequeno, por que não brinca com os seus colegas?
- É que estou com uma baita dor de barriga
Desse feijão bichado (BARROS, 1999, p.19).

Leitor confesso de Rimbaud e de Baudelaire²⁴, Barros absorveu o que julgou essencial para, juntamente com suas vivências pantaneiras, compor a sua obra: “[...] o obscurecimento das imagens, a rebeldia contra a representação mimética da realidade, a ruptura da normalidade, a fantasia criativa, a vivência [...]” (CAMARGO, 1996, p. 21). Barros constroi seus poemas segundo os cinco pressupostos citados por João Alexandre Barbosa: “[...] início, ruptura, tradição, tradução e universalidade” (2005, p.15), assemelhando-se a um cientista e seus experimentos. Ao criar e recriar novos significados para as palavras, o poeta promove o caos em seus poemas, inquietando seus leitores. Para Rosidelma Soares,

A lírica de Manoel de Barros insere-se dentro da perspectiva do (des) fazer e inventar, uma vez que a palavra neológica, bem como a

²⁴ A relação entre as obras de Charles Baudelaire e de Manoel de Barros já foi tema de um subtítulo que compõe o primeiro Capítulo desta Dissertação.

linguagem pitoresca, metalingüística, imagética, lúdica e sensual surge como renovação e realização de uma metapoesia (2009, p. 31).

Ao demonstrar, no corpo textual de seus poemas, a preocupação em discutir a própria poesia, o fazer poético, Manoel de Barros constitui mais uma das características que permite situá-lo em meio à modernidade e entender as semelhanças de sua linguagem com a poesia moderna. Segundo Barthes, a literatura é “[...] objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e meta-literatura” (1970, p.88). A palavra é objeto da poesia de Barros, como ocorre no texto que abre a trilogia das *Infâncias*:²⁵

[...] eu queria então escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma. Para escutar os primeiros sons, mesmo que ainda bígrafos. Comecei a fazer isso sentado em minha escrivaninha. Passava horas inteiras, dias inteiros fechado no quarto, trancado, a escovar palavras. Logo a turma perguntou: o que eu fazia o dia inteiro trancado naquele quarto? Eu respondi a eles, meio entresonhado, que eu estava escovando palavras. Eles acharam que eu não batia bem. Então eu joguei a escova fora (BARROS, 2003, s/p).

Em seu universo poético, Barros tem a ânsia de destrinçar as palavras para descobrir o seu interior, desestruturar a normalidade do verbo, para compor-lhe novos significados. “Entresonhado” de tanto fazer poético ele, em sua escrivaninha, busca em seus delírios imagéticos formular versos que completem o sentido de suas novas palavras. Nessa nova criação, o poeta escreve aquilo que seria a junção da palavra sonho e entre, dando a ideia de um ser que esta no meio de sonhos, às voltas com a imaginação, tomado por seus delírios que lhe encham de prazer. Os delírios e a desestrutura da poesia, segundo Hugo Friedrich, fazem parte de uma poesia moderna, “[...] uma poesia obscura que evade do mundo explicável para lançar-se ao mundo extremamente enigmático da fantasia. A poesia moderna se deixa lançar no caos do inconsciente” (1991, p. 63). Ao desmembrar as palavras, o eu lírico une as partes que sozinhas não possuíam sentido, para dar-lhes um sentido neológico. O poeta passa a ser o dono da palavra, empregando-lhe um novo idioma, conforme explica Rosidelma Soares:

O poético instaura-se pós a reconstrução do sentido da palavra. O sujeito lírico usa a palavra na fonte primitiva, ou seja, emprega uma palavra que ainda não tem idioma. Desse modo, o poeta passa a ser

²⁵ O início desse texto foi citado no subtítulo Memórias Vividas e Inventadas, pertencente ao primeiro Capítulo desta Dissertação.

criador da palavra, de tal sorte que a poesia é traçada no plano da desinvenção e reinvenção das coisas (2009, p. 37).

A metapoesia é uma das propriedades mais recorrentes e evidentes na poesia manoelina. Em *Gramática Expositiva do Chão – Poesia Quase toda*, o poeta fala de sua relação com as palavras, de que seduzido por elas inicia um processo de desarrumação, para “errar e reaprender a errar a língua”, como sugeriu com seu eu lírico nos versos citados anteriormente, quando passa a buscar o primeiro esgar de cada palavra.

Também faz parte desse processo desarrumar a cartilha. Seduz-me reaprender a errar a língua. Eis um belo obcídio meu. As palavras, em estado de dicionário, não trazem a poesia ou a anti-poesia nelas inerente. O envolvimento emocional do poeta com essas palavras e o tratamento artístico que lhes consiga dar, isso que poderá fazer delas matéria de poesia. Ou não fazer. Mas isso é tão antigo como chover (BARROS, 1990, p. 316. Sublinhado do autor).

Em estado de dicionário, as palavras não são “matéria de poesia”; é preciso mexer em suas estruturas, romper com significados pré-estabelecidos, separar sílabas para uni-las a outras, e novas, significâncias. Dessa maneira Barros “[...] vai catalogando a natureza, principalmente desvendando a palavra em sua promiscuidade e erotismo, capaz de designar um mundo coalescente, erótico, mítico, sensorial” (CAMARGO, 1996, p. 239). O poeta possui desejo por desarrumar os sentidos dos versos e, para isso, Barros faz uso da fragmentação para proporcionar aos leitores um novo efeito poético. Como teoriza Hugo Friedrich, “[...] o leitor não deve decifrar, mas sim chegar ao enigmático e, intuindo decifrações, pode pensar nas possibilidades de interpretação da poesia que talvez nem figuravam no plano do autor” (1991, p.121). As palavras sofrem um desdobramento de sentidos, adquirindo um novo significado. É o que acontece no poema de número IV da obra a Segunda Infância, com o título de “Oficina”, o qual sugere a brincadeira que o poeta cria ao longo de sua obra.

Oficina

Tentei montar com aquele meu amigo que tem um olhar
Descomparado, um Oficina de Desregular a Natureza.
Mas faltou dinheiro na hora para a gente alugar um
espaço. Ele propôs que montássemos por primeiro a
Oficina em alguma gruta. Por toda parte existia gruta,
ele disse. E por de logo achamos uma na beira da
estrada. Ponho por caso que até foi sorte nossa. Pois
que debaixo da gruta passava um rio. O que de melhor
houvesse para uma Oficina de Desregular Natureza!

Por de logo fizemos o primeiro trabalho. Era o *Besouro de olhar ajoelhado*. Botaríamos esse Besouro no canto mais nobre da gruta. Mas a gruta não tinha canto mais nobre. Logo apareceu um lírio pensativo de sol. De seguida o mesmo lírio pensativo de chão. Pensamos que sendo o lírio um bem da natureza Prezado por Cristo resolvemos dar o nome ao trabalho De lírio pensativo de Deus. Ficou sendo. Logo fizemos A Borboleta beata. E depois fizemos Uma ideia de roupa rasgada de bunda. E A fivela de prender silêncios. Depois elaboramos A canção para a lata defunta. E ainda a seguir: O parafuso de veludo, O prego que farfalha, O alicate cremoso. E por último aproveitamos para imitar Picasso com A moça com o olho no centro da testa. Picasso desregulava a natureza, tentamos Imitá-lo. Modéstia à parte (BARROS, 2006, s/p).

Alicate cremoso é o um dos famosos delírios frasais do poeta Manoel de Barros. No poema “Oficina” ele descreve todo o processo de criação desses seres que foram *Desregulados da natureza*. Com a fragmentação dos sentidos dada às palavras, o poeta faz surgir novos seres, novas imagens, alguns são personificados, outros ganham características que fogem ao seu propósito real como é o caso do *parafuso de veludo*, de um simples *lírio pensativo* a uma imitação da obra de Picasso, tudo conseguido como resultado de delírios da imaginação. Sobre a imaginação de imagens poética Gaston Bachelard escreve: “As imagens imaginadas são antes sublimações dos arquétipos do que reproduções da realidade. E como a sublimação é o dinamismo mais normal do psiquismo, poderemos mostrar que as imagens saem do próprio fundo humano [...] uma imagem literária diz o que nunca será imaginado duas vezes” (1991, p. 03).

Ao usar a fragmentação dos seres e a junção dos disformes, o poeta oferece a seus leitores momentos de delírio, de evasão da realidade, para encontrar o prazer poético, fazendo com que grande parte de seus leitores compreenda a mensagem poética. Segundo Friedrich,

O disforme produz surpresa, e esta, o “assalto inesperado”. Mais veemente do que até então, a anormalidade anuncia-se como premissa do poetar moderno, e também como uma de suas razões de ser: irritação contra o banal e o tradicional (1991, p.44).

Com a literatura e o recurso da fragmentação poética, é possível dar ao real características que pertencem ao universo da imaginação. O autor tem o poder de evocar o real, atribuindo-lhe características irreais. Conforme as percepções de Rosana C. Zanelatto Santos.

Creemos que a literatura é capaz de estabelecer uma via (re) apresentativa do real, espécie de auxiliar na inserção do sujeito em seu tempo. O texto literário apresenta outras facetas apreensíveis do real. Ele evoca e dá sentido ao real por via de processos imaginativos selecionados consciente ou inconscientemente pelo escritor (2009, p. 50).

Fazendo uso da imaginação criadora, o poeta consegue transformar elementos internos em realidade exterior; a poesia manoelina desestabiliza os seres e perturba o pensamento dos leitores como explica Goiandira Camargo.

No texto poético barriano, a reescritura age numa desestabilização cada vez maior dos sentidos. O texto poético por natureza é ambíguo, teso quando hesita entre um sentido referencial e o novo sentido a ser construído a partir da leitura do poema. O que Barros se propõe é extremizar a força poética do signo, levá-lo à tensão máxima, para abalar, perturbar nos leitores a percepção que se tem da realidade (CAMARGO, 2009, p.69).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Manoel de Barros escreve poemas desde os treze anos de idade. Durante seu percurso poético sempre teve como referencial suas vivências na região pantaneira, mas não fez disso uma poesia regionalista: “[Sua poesia] não exerce a função de cenário paisagístico, nem como arsenal retórico. Ela é a matéria-prima da poesia” (BÉDA, 2009, p.80). Ele soube unir todos os seus conhecimentos teóricos, somados aos vividos, para construir uma obra que retrata seus pensamentos, suas críticas e suas memórias. Barros busca acontecimentos do passado para retratar o presente.

A poética manoelina ganhou uma nova roupagem a partir de suas três infâncias, últimas obras do poeta lançadas pela Editora Planeta do Brasil, com uma visada autobiográfica. Não foi somente a parte estética que passou por uma reestrutura e vem, desde 2003, seduzindo os leitores com suas caixinhas de papel de embrulho nas quais os poemas são guardados soltos uns dos outros e envoltos por uma delicada fita de cetim. Nesta trilogia memorialística, as *Infâncias*, os poemas ganham a beleza das iluminuras de Martha Barros, artista plástica e filha do poeta. Isso reforça o caráter memorialístico da obra construída com base nas vivências e nas invenções de pai e filha. Como propõe Walquiria Béda:

O ‘eu’ lírico faz sua seleção de acontecimentos e de sentimentos a partir da memória, passa tais elementos pela imaginação e culmina com a elaboração de sua construção poética. (2009, p127).

Com liberdade para criar, Barros relata uma infância em que construía *alicates cremosos* e *parafusos de veludo*, além de fazer questão de retratar as experiências vividas com a filha da pensão e com Maria-Pelego-Preto. São fatos que permitem ao leitor manoelino um devaneio poético, encontrando o prazer de sua obra.

Proporcionar aos leitores o prazer poético é mais um dos efeitos buscados pelo poeta na criação de sua obra. Para atingir seu objetivo, Barros usa e abusa do erotismo de diversas maneiras. Erotiza as palavras, os personagens, os poemas e o próprio “eu” lírico.

O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imagem poética é o abraço de realidades opostas e a rima é a cópula de sons; a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria em seu modo de operação já é erotismo (PAZ, 1994, p.12).

No rastro dos pensamentos de Octavio Paz, o ato de criação poética já é caracterizado como um ato erótico. A poesia de Manoel de Barros não está catalogada como erótica, nem foi esta a intenção da presente pesquisa. O erotismo está na poética manoelina como o ar está na atmosfera: imperceptível, porém fundamental para a existência do ser. A essência poética é a pulsação criada pelo erotismo das palavras que, uma a uma, constroem a poesia. Ao ultrapassar os limites da realidade, o poeta excita seus leitores a imaginarem o inimaginável, fazendo a comunhão entre o real e o irreal. Paz complementa: “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. [...] A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético” (1994, p.12).

Como bom estudante e anotador, as observações da vida foram (trans)escritas em cadernetas feitas artesanalmente. Barros descobriu mais um elemento para usar em seus poemas e causar um efeito de sedução em seus leitores. Ao fragmentar suas ideias, ao fragmentar a realidade e uni-la ao imaginado, Barros proporciona o acesso a toda uma mensagem transmitida pela sua poesia. Consegue representar palavras e sensações, causando efeito de encantamento poético. É o que Goiandira Camargo chama de amadurecimento da obra manoelina.

[...] poesia barreana e ver sua obra, ao encaminhar-se para um amadurecimento, acentua a crise da linguagem nas imagens complexas, na construção do poético através da fragmentação da linguagem e na reflexão constante acerca da poesia e na precariedade dos vínculos que as palavras sustentam com a realidade (1996, p.233).

A *poiesis* manoelina chega para seus leitores com uma roupagem nova e maior encantamento poético. Ao escrever suas memórias nas *Infâncias*, o poeta promove momentos de sonho, fantasia e realidade que são capazes de causar delírios, prazeres e a sensação de liberdade poética. Com uma poesia madura, construída com riqueza de detalhes, o poeta não se deixou influenciar pelas exigências do mercado consumidor e manteve sua marca registrada, que

a de ter a palavra como matéria prima de suas obras. As três infâncias são um divisor de águas que trouxe uma nova possibilidade interpretativa para a poética manoelina, cabendo aos leitores e aos pesquisadores a indagação do que virá a seguir: como será a obra pós-memórias de Manoel de Barros?²⁶

²⁶ O poeta Manoel de Barros, lançou, neste ano de 2010, três novas obras pela editora Leya Brasil. São elas: Menino do Mato; Poesia Completa; e uma coletânea com as três infâncias que recebeu o título de Memórias Inventadas – As Infâncias de Manoel de Barros.

REFERÊNCIAS

1. Obras do Poeta

BARROS, Manoel de. *Matéria de Poesia*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1974.

_____. *Arranjos para Assobio*. Rio de Janeiro: Record, 1980.

_____. *Livro de pré-coisas: roteiro para uma excursão poética no Pantanal*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

_____. *O guardador de águas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1989.

_____. *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

_____. *O Livro das Ignorâncias*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

_____. *Livro Sobre Nada*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. *Concerto a Céu Aberto para Solos de Ave*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1991.

_____. *Retrato do Artista Quando Coisa*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. *Exercício de Ser Criança*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999.

_____. *Poemas Concebidos Sem Pecado*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. *Memórias Inventadas: A Infância*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2003.

_____. *Poemas Rupestres*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *Memórias Inventadas: A Segunda Infância*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2006.

_____. *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. *Memórias Inventadas: A Terceira Infância*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.

2. Bibliografia Geral

ACHUGAR, Hugo. *Planetas Sem Bocas: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Trad.de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *NBR 6023*. Rio de Janeiro: ABNT, 2002.

BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios da Vontade – Ensaio Sobre a imaginação das forças*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *A Poética do Devaneio*. Trad. de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *A Poética do Espaço*. Trad. de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BARTHES, Roland. *Fragmento de um discurso amoroso*. Trad. de Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

_____. *O Prazer do texto*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo - Ensaio*. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: ARX, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade: o pintor da vida moderna*. Org. e trad. de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. (Coleção Leitura).

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. 2. ed. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. (V. 1).

BOCCALATO, Marisa Mikahil. *A invenção do erotismo*. São Paulo: EDUC; Experimento, 1996.

- BORGES, Contador. A Nudez Trágica de Bataille. *Revista Cult*, São Paulo, Lemos, n. 30, p. 60-63, nov. 2000.
- BRILL, Alice. *Da arte e da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Coleção Debates).
- CAMARGO, Goiandira Ortiz de. *A Poética do fragmentário: uma leitura da poesia de Manoel de Barros*. 1997. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*. Trad. de Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo: Ed. da USP, 2006.
- COHEN, Jean. *Estrutura da Linguagem Poética*. Trad de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1966.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco Paradoxos da Modernidade*. Trad. de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- DERRIDA, Jacques. Freud e a cena da escrita. In: _____. *A escrita e a diferença*. Trad. de Maria Beatriz M. N. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 179-227.
- _____. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e Literatura*. São Paulo: Ática, 1985.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade – A Vontade do Saber*. Trad. de Maria Teresa da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon de Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- _____. *As palavras e as coisas*. Trad. de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FREUD, Sigmund. *Além do Princípio do Prazer*. Trad. de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006. (Coleção Standart Brasileira).
- _____. *A Interpretação dos sonhos*. Volume IV Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Coleção Standard Brasileira).

_____. *História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. Volume XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Coleção Standart Brasileira)

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. Trad. de Marise M. Curioni. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1987.

GIDDENS, Anthony. *A Transformação da Intimidade*. Trad. de Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. 2. ed. rev e aum. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

JAMESON, Frederic. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. 3. ed. Trad. de Maria Elisa Cevalco e Marcos César de Paula Soares. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed. Trad de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2004.

LEMINSKI, PAULO. Poesia: a paixão da linguagem. In: _____. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

LOBO, Luiza. Os devaneios de um caminhante solitário. Rousseau. In: _____ (Org). *Teorias Poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. p. 93-98. (Novas Perspectivas; 20).

LOPES, Denílson. *A Delicadeza estética, experiência e paisagens*. Brasília: Ed. UnB, 2007.

MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização*. Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

MENEGAZZO, Maria Adélia. *A Poética do Recorte: estudos de literatura brasileira contemporânea*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2004.

MOISÉS, Carlos Felipe. *O Desconcerto do Mundo do Romantismo ao Surrealismo*. São Paulo: Escrituras, 2001.

_____. *Poesia e Realidade: ensaios acerca de poesia brasileira e portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1977.

- MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária: poesia*. 9. ed. ver. e aum. São Paulo: Cultrix, 1984.
- MORAES, Eliane R. O Efeito Obsceno. *Revista Cult*, São Paulo, Lemos, n. 30, p. 49-53, nov. 2000.
- _____. *Sade: a felicidade libertina*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- NOLASCO, Edgar Cézar. *Caldo de Cultura: A hora da estrela e a vez de Clarice Lispector*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2007.
- NUNES, Benedito. *O Dorso do Tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Coleção Debates).
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. 4. reimpr. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- PAGLIA, Camille. *Personas Sexuais*. Trad. de Marcos Santana. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- PAZ, Octavio. A nova analogia: poesia e tecnologia. In. _____. *Convergências*. Trad. de Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 97-115.
- _____. *Um mais além erótico: Sade*. Trad. de Wladyr Dupont. São Paulo: Mandarin, 1999.
- _____. *A Dupla Chama amor e erotismo*. Trad. de Wladir Dupont. 4. ed. São Paulo: Siciliano, 1994.
- _____. *Os Filhos do Barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PIRES, Antônio Donizeti. Poema em prosa e Modernidade lírica. *Revista do GT de Teoria do Texto Poético*, Araraquara, UNESP, v. 4, p. 1-4, 2007.
- PLATÃO. *O Banquete*. Trad. de Sampaio Marinho. 2. ed. Lisboa: Europa-América, 1996.
- PONGE, Francis. *Métodos*. Trad. de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- PRADO, Adélia. *Manuscritos de Felipa*. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1999.

- RICOEUR, Paul. *A Metáfora Viva*. Trad. de Joaquim Torres Costa e Antonio M. Magalhães. Porto: RÉ S Editora, 1983.
- RIMBAUD, Arthur. *Iluminuras: gravuras coloridas*. Trad. de Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- ROUDINESCO, Elizabeth. *A análise e o arquivo*. Trad. de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *As Confissões*. 2ª Ed. São Paulo: Atena, 1959.
- ROSSET, Clement. *O real e seu duplo*. Trad. de José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1976.
- SANTIAGO, Silviano. *O Cosmopolitismo do Pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- SANTOS, Artur Zanelatto. *Eu quero saber do poeta, com Manoel de Barros*. Entrevista. Campo Grande, 2008.
- SANTOS, Rosana Cristina Zanelatto (org.). *Nas trilhas de Barros: rastros de Manoel*. Campo Grande: UFMS, 2009.
- SAVIO, Ligia. A Poética de Manoel de Barros: uma sabedoria da terra. *Literatura y Lingüística*, Santiago, Universidad Católica Cardenal Raúl Silva Henríquez, n. 15, p. 67-80, 2004.
- SOARES, Rosidelma Pereira Fraga. *Convergência e Tessitura de Pedras, Rios, Ilhas e Ventos: Manoel de Barros, João Cabral de Melo Neto e Corsino Fortes*. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras e Lingüística) – Faculdade de Letras, Universidade de Goiás, Goiânia, 2009.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Tempo de pós-crítica*. São Paulo: Linear; Belo Horizonte: Vendas & Cenários, 2007.
- SPÍNDOLA, Pedro (org.). *Celebração das Coisas: Bonecos e poesias de Manoel de Barros*. 1ª Ed. Campo Grande, 2006.
- TABAK, Fani Miranda. *Virginia Woolf e Clarice Lispector: a Narrativa Poética como construção da identidade*. Araraquara, 2005. Tese (Doutorado em Estudos Literários), Faculdade de Ciências e Letras, UNESP.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da Prosa*. Trad. de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ANEXOS

ANEXO I

ENTREVISTA REALIZADA COM A ARTISTA PLÁSTICA MARTHA BARROS (NOV. 2008)

1) O poeta Manoel de Barros conta, em seus poemas, que aos 13 anos decidiu que queria ter o ofício de poeta. E você, como foi sua decisão em ser artista plástica?

M.B. Sempre gostei de pintar e fui assumindo naturalmente, principalmente depois de minha primeira exposição em 1993 quando comecei também a vender meu trabalho.

2) Quais pintores contribuíram para sua formação como artista?

M.B. Fui criada vendo os pintores modernos, Van Gogh, Miró, Kandinsky e outros que me impressionaram com suas cores e beleza.

3) Alguns críticos comparam suas iluminuras com as telas de Miró. Você vê alguma identificação entre seu estilo e o de Miró?

M.B. Talvez o amor pela sua obra tenha me influenciado, sim.

4) Por ser filha de poeta e ter crescido entre poemas, o que a poesia representa para a facção de suas obras?

M.B. Dizem que meu trabalho é lírico, poético, mas não é proposital, não sinto influência, fui criada dentro desse ambiente.

5) Onde você passou sua infância?

M.B. Uma parte no Pantanal e depois no Rio, onde vim para estudar

6) A infância é elemento de muitos poemas de Manoel de Barros. Como você enxerga a infância em seu trabalho como artista? A sua própria infância é matéria de sua poética artística?

M.B. Não penso nisso quando pinto, seria mais o olhar do outro.

7) Você já ilustrou outras obras além das de Manoel de Barros. Existe alguma diferença para você, como artista, quando trabalha as iluminuras para as obras de seu pai e as de outros escritores?

M.B. Sim, procuro entrar em contato com o universo do autor para quem trabalho. Com o pai meu trabalho já tem uma proximidade natural, sai com menos esforço.

8) Até que ponto você acredita que sua formação como artista e que suas obras tenham a contribuição dos poemas de seu pai?

M.B. São duas, penso; a genética e o que aproveito da riqueza de imagens que a sua poesia possui.

9) Como escolhe uma iluminura que irá compor com um poema de Manoel de Barros?

M.B. Trabalho muitas opções e depois seleciono, tentando fazer o casamento entre o texto e a iluminura.

10) Você produz as obras para serem legendas dos poemas ou para darem a eles um novo sentido, compondo uma nova obra?

M.B. Tento criar um elo, um casamento, entre o texto e a iluminura.

11) Em uma conversa com Pascoal Soto, ele me disse que escolheu as fitas, que enlaçam os textos das *Infâncias*, para combinar com suas iluminuras. E suas iluminuras, quem escolhe a ordem como aparecerão na obra de Manoel de Barros?

M.B. Eu mando mais ou menos selecionadas e eles têm nas editoras os designers que fazem melhor esse trabalho.

12) Até que ponto o editor opina nas obras que compõem a obra de Manoel de Barros?

M.B. Depende do editor, mas em geral eles cuidam mais do texto.

13) Ao ler a *Segunda* e a *Terceira Infâncias*, pude perceber que no texto Manoel por Manoel há uma repetição das iluminuras (*Circo III*). Trata-se da mesma gravura. Este fato foi proposital? O que ocorreu?

M.B. Acho que gostaram mais para repetir, só vi depois de pronto.

14) Há algum poema de Manoel de Barros que seja o seu preferido?

M.B. É difícil, são tantos... Posso citar o Auto retrato falado que gosto muito.

15) Como meu trabalho é sobre a memória, gostaria de saber qual a relação que você estabelece entre a sua memória de criança e as obras que traz à cena artística.

M.B. Às vezes encontro um pouco de Pantanal, bichos e formas híbridas, que devem ter vindo da memória da minha infância. Sinto saudades de minha infância que foi tão boa e feliz e tento passar um pouco dessa alegria através das cores fortes e movimentos rápidos. Pode ser...

ANEXO II
QUESTÕES REFERENTES ÀS OBRAS *MEMÓRIAS INVENTADAS – A*
INFÂNCIA E MEMÓRIAS INVENTADAS – SEGUNDA INFÂNCIA, DE
MANOEL DE BARROS

Entrevistado: **Pascoal Soto**.

1) Qual é a sua função na Editora Planeta do Brasil?

P.S. Sou o diretor editorial. Além das atribuições habituais de um diretor, atuo como editor de alguns dos principais autores da Editora Planeta do Brasil.

AS CAIXINHAS

2) Por que lançar um livro dentro de uma caixa? Vocês usaram alguma obra como modelo ou esse formato é inédito? De quem foi a idéia inicial de usar caixas para guardar a obra?

P.S. Estou no mercado editorial há mais de 20 anos. Fui o primeiro editor a publicar um livro declaradamente infantil de Manoel de Barros. Estou falando de *Exercícios de ser criança*, publicado em 1999 pela Salamandra Editorial, de propriedade do Grupo Santillana.

A matéria da poesia de Manoel de Barros, sua vida, a maneira como escreve seus livros, o perfil de seus leitores, enfim, sempre me instigaram a imaginar possibilidades estéticas para o objeto-livro que pudessem evocar o universo do poeta. Em *Exercícios de ser criança*, por exemplo, convidei um grupo de bordadeiras de Pirapora-MG, que, à sua maneira, traduziu para o bordado as imagens poéticas que Manoel inventa no poemas *A menina avoadada* e *O menino que carregava água na peneira*. Os bordados viraram ilustrações e o livro ganhou todas os principais prêmios da Literatura Infantil Brasileira. Além disso, foi um sucesso comercial entre as crianças e entre os leitores habituais de Manoel de Barros.

A caixinha surgiu como mais uma tentativa de encontrar um objeto-livro que tivesse a cara do poeta. Manoel não é um escritor convencional. Manoel é um poeta que escreve em caderninhos costurados por ele, à mão. Manoel

escreve cartas; nunca deixou de escrevê-las. Para Manoel a palavra é um monumento, um tesouro. Manoel gosta de colocar as palavras no colo, lambê-las, degustá-las. A caixinha surge como uma idéia para guardar a palavra do Manoel. Nada sofisticado: o papel é o Craft, vagabundo.

3) Quanto às fitas, a cor de cada uma delas tem alguma relação com as Infâncias, ou seja, com o período coberto pelo eu lírico? Quem fez a escolha?

P.S. Eu escolho as cores. Elas devem ser alegres e devem combinar com a cor preponderante das iluminuras da Martha Barros, filha do poeta.

4) Por que a ideia de, ao invés de folhas costuradas, folhas soltas? Qual a intenção dessa montagem?

P.S. Cada poema do Manoel tem vida própria. Queria que cada poema pudesse ser um quadro. Queria que as pessoas pudessem levar o poema para onde fosse, dormir com ele, jantar com ele.

5) Qual foi a participação do poeta na organização das caixinhas?

P.S. A ordem dos poemas é do Manoel. Raramente sugiro alguma alteração na ordem.

6) O fato de as obras estarem em caixas tem alguma relação com as Infâncias, com a memória do poeta, ou há, também, um interesse mercadológico? Se houve também esse interesse, foi possível aferir a receptividade do público às caixas poéticas?

P.S. O mercado, aqui entendido como “as livrarias”, não gosta muito das caixinhas. “Elas são muito delicadas” – dizem.

O PÚBLICO E O MERCADO

7) Falando em mercado, como o público interfere (se é que interfere) na concepção e na publicação de obras poéticas como a de Manoel de Barros?

P.S. Não.

8) Para que tipo de público a obra de Manoel de Barros destina-se?

P.S. Manoel tem um público muito fiel. Mas Manoel vive sendo descoberto por alguém importante do mundo literário. O último que se tem notícia foi Antonio Lobo Antunes, o grande autor português. Em entrevista ao programa Espaço Aberto, com Edney Silvestre, disse ter descoberto a “maravilha Manoel de Barros.”

9) Em uma entrevista de 2006, Barros disse que o primeiro poema da *Segunda Infância* foi escolhido pelo editor, ou seja, o senhor. Até que ponto há interferência do editor na composição da obra literária, seja ela de Manoel de Barros, ou de outros autores?

P.S. Eu sou de colocar minhoca na cabeça do Manoel. Não peço nada, não exijo nada. Coloco minhoca.

10) Por que o poema Estreante deveria ser o primeiro? Pelo título ou por seu conteúdo?

P.S. Porque queria que o leitor de Manoel ficasse surpreendido com a ousadia do poeta.

11) Algum poema ficou de fora da *Primeira* e da *Segunda Infância*?

P.S. Nenhum. Manoel não faz desperdícios.