

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

RENATA LISBÔA MACHADO

**POESIA E PSICANÁLISE: DO POETAR SOBRE A INFÂNCIA AO
(IN)DIZÍVEL DA EXPERIÊNCIA EM MANOEL DE BARROS**

Porto Alegre

2016

RENATA LISBÔA MACHADO

**POESIA E PSICANÁLISE: DO POETAR SOBRE A INFÂNCIA AO
(IN)DIZÍVEL DA EXPERIÊNCIA EM MANOEL DE BARROS**

Tese apresentada como requisito
para a obtenção do grau de doutora
pelo Programa de Pós-Graduação
da Faculdade de Letras da
Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Maria Lisboa de Mello

Porto Alegre

2016

Ficha Catalográfica

M149p Machado, Renata Lisbôa

Poesia e Psicanálise : do poeatar sobre a infância ao
(in)dizível da experiência em Manoel de Barros / Renata Lisbôa
Machado . – 2016.

225 f.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras,
PUCRS.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Maria Lisboa Mello.

1. Poesia. 2. Psicanálise. 3. Manoel de Barros. 4. Infância. 5.
Indizível. I. Mello, Ana Maria Lisboa. II. Título.

RENATA LISBÔA MACHADO

**POESIA E PSICANÁLISE: DO POETAR SOBRE A INFÂNCIA AO
(IN)DIZÍVEL DA EXPERIÊNCIA EM MANOEL DE BARROS**

Tese apresentada como requisito
para a obtenção do grau de doutora
pelo Programa de Pós-Graduação
da Faculdade de Letras da
Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: ____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Ana Maria Lisboa de Mello (PUCRS) — Coordenadora

Prof.^a Dr.^a Kelcilene Grácia-Rodrigues (UFMS)

Prof.^a Dr.^a Márcia Helena Saldanha Barbosa (UPF)

Prof.^a Dr.^a Milena da Rosa Silva (UFRGS)

Prof.^a Dr.^a Mônica Medeiros Kother Macedo (PPGPsico – PUCRS)

Porto Alegre

2016



A casa de Manoel de Barros em Campo Grande/2013. Créditos da autora.

Ao Homem de Lata,
que, por causa da cantoria,
despertou.

Saltou do poema,
enfeitiçou uma guria
e foram ver o pôr do sol.
A vida, essa das alegrias,
dos gostos e dos amores,
essa vida de poesia,
é cheia de perigos,
é feita de lacunas e dores.

Quem puder pular pro poema,
encontrar o feitiço e as bolinhas de gude,
leva coragem
e vai desbravar
a floresta de Robin Hood.

Dorothy

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Eloisa e Adroaldo, pelo início. Por terem me transmitido o valor da sensibilidade e da dignidade!

À Brunna, ao Lucca e ao Pedro, meus sobrinhos, pela continuidade dessa história. Por serem fontes de onde brotam o meu amor e o meu amar!

À minha vó Thereza, por ser uma contadora de histórias, por ter sobrevivido a tantas delas, pelo gosto de contá-las e por me permitir viajar em tantos novos mundos.

À tia Bete Peiruque, por me ajudar na obra do projeto, por arquitetar comigo as maquetes do verbo, fazendo deste sonho realidade.

Aos meus amigos do doutorado que me proporcionaram descobrir, desvendar e rir. Em especial ao Eduardo Cabeda, ao Ricardo Kroeff, ao Patrick Holloway, à Danieli Pimentel e ao Gilberto Chaves.

À Patricia Abel, à Catia Corrêa, à Carmen Silva, à Rubiane Zancan, à Vlória Schmidt e à Ana Cláudia Moraes por serem amigas de todas as horas. À Léa Valêncio, à Sabrina Rosa e à Tatiana Reidel pela nossa história de amizade que foi longe!

Aos meus amigos “cariúchos”, Anna Faedrich e Félix Lopez, Águida Nozari e Natacha Brea, Lisandra, Alex e Bernardo Salles, Célia Neves, eu amo vocês!

À Milena Silva e à Giana Frizzo, pelas interlocuções winnicottianas, pelos pontos de interrogação compartilhados e pela disposição em adentrar no universo da teoria e da clínica de Winnicott! Também, pelo bom filosofar em torno aos grandes temas da existência, sempre regado a doces saborosos, risadas que nutrem e cafés que despertam!

Ao ITI, e em especial à Ivanosca Martini, à Eliane Goldstein e à Kátia Daudt por terem vivido comigo este espaço de feitiço, aprendizagens e magia que é o Atelier de Contação de Histórias!

À Sig – Sigmund Freud Associação Psicanalítica, em especial à Janete Dócolas, pela noite linda que tivemos num Porto Verão Alegre, em que falamos sobre Barros e brindamos a ele. Aos colegas-alunos, que embarcaram comigo nesta arca de sonhos, desejos, invenções, escutas, fios e palavras, recebendo a minha transmissão e navegando comigo nos desafios próprios de escrever a vida, sempre pautada pela noção de que somos sujeitos do inconsciente.

Ao Marcelo Peil Martins, meu professor de francês, por ter me acompanhado nestas trilhas apaixonantes e difíceis do universo que compõe uma língua.

À Márcia Barbosa e à Simone Moschen pelas sugestões propulsoras de novos olhares e dizeres, no momento da banca de qualificação da tese, que abriram rachaduras no meu pensar e silêncios no meu escrever.

À Tatiana Carré, secretária do PPGL, pelo cuidado e disponibilidade constantes.

Ao Ministério da Educação e à CAPES pela bolsa de estudos que obtive.

Ao Celso Gutfreind, pela hospitalidade da escuta, pela precisão do olhar, pela delicadeza do manejo e pelo timbre da voz que opera pequenos milagres; pela prosódia poética dos encontros. Sobretudo, por favorecer a experiência magnífica de “estar só na presença de alguém”. Por me ajudar a desobedecer, e então, a criar!

À Ana Lisboa, pelos braços acolhedores, pelos contornos afetivos que impulsionam novos percursos; pela companhia viva, pela transmissão preciosa de uma herança, por me auxiliar a fazer uma arqueologia do Manoel e *das fontes que renovam o Ser*. Pela sua vitalidade e seu amor à poesia! Por apostar em mim e comigo, oferecendo-me novos voos que me levaram mais longe, acordando em mim mais beleza, mais sonho, mais humildade, mais curiosidade! Pela sorte de ter te encontrado!

Aos pacientes, que me presenteiam cotidianamente com a experiência de fazer “escutamentos” e ganhar “aprendimentos”, alargando o meu mundo e me indicando sempre novas possibilidades de olhar/não olhar e dizer/silenciar.

“Invento para me conhecer”.

Manoel de Barros

RESUMO

Esta tese propõe construir uma aproximação e um diálogo entre a poesia e a psicanálise, a partir do estudo da obra do poeta Manoel de Barros e da sua poética da infância em relação com o tema da experiência do (in)dizível. Tendo como sustentação teórico-crítica as teorias do imaginário de Gastón Bachelard e os estudos sobre o poético de Mikel Dufrenne e tendo como opção metodológica a topoanálise bachelardiana – em diálogo com a psicanálise winnicottiana –, esta tese pretende analisar as relações entre o caráter de indizibilidade da experiência no poetar sobre a infância da poesia barrosiana e na psicanálise winnicottiana. A partir da análise dos poemas de Barros e da sua *Estética da Ordinarietàade*, bem como da psicanálise que aborda o transicional e o espaço potencial, reitera-se através deste estudo a relevância de se pensar um projeto ético e estético para tempos em que as violências engendradas pelo homem contra si mesmo ganham corpo. Com base numa pesquisa de cunho bibliográfico, conclui-se que o diálogo entre a poesia e a psicanálise franqueia o olhar sobre o humano no homem e suas condições de estabelecer experiências que enriquecem e renovam o psiquismo, tanto do ponto de vista do alargamento do dizível quanto dos aspectos que são irreduzíveis à experiência e que são, portanto, indizíveis. A poesia barrosiana é esse enxerto que causa uma alteração profunda nas diferentes camadas de escuta na clínica psicanalítica, contribuindo para que a infância do homem possa ser reimaginada e pronunciada.

Palavras-chave: poesia, psicanálise, Manoel de Barros, infância, indizível,

ABSTRACT

This thesis intends to construct an approximation and dialogue between poetry and psychoanalysis using the studies of the works of Manoel de Barros and the poetics of childhood in relation to the theme of experience of the (un)speakable. Using the theoretical and critical support of imaginary theories of Gaston Bachelard and the studies of the poetics of Mikel Dufrenne while also using the topoanalysis of Bachelard as a methodical option – in dialogue with the psychoanalysis of Winnicott – , this thesis intends to analyse the relations between the character of the unspeakable of experience in the poetics of childhood of Barros poetry and the psychoanalysis of Winnicott. The analysis of Barros' poems and the 'Estética da Ordinarietàade' just as the psychoanalysis that approaches the transitional and the potential space, it's reiterated through this study of relevance of thinking of an ethical and aesthetic design for times in which violences concocted by man against man himself take shape. Based on literature research, it's concluded that the dialogue between poetry and psychoanalysis franchise the look on man on man and his conditions to establish experiences that enrich and renew the psyche, as much from the point of view of extension of the speakable as from the aspects that are irreducible to the experience and are therefore unspeakable. Barros poetry is this graft that causes a profound alteration in the different layers of listening in psychoanalytical clinic, contributing to the childhood of man that can be reimagined and pronounced.

Keywords: poetry, psychoanalysis, Manoel de Barros, childhood, unspeakable,

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| 1 INTRODUÇÃO..... | 12 |
| 2 MANOEL DE BARROS: A “DES BIOGRAFIA” DE UM POETA SINGULAR..... | 39 |
| 3 DAS PAISAGENS PRIMITIVAS AO HORIZONTE DO POETA: SOBRE AS PULSAÇÕES DE UM OLHAR E SOBRE OS RITMOS PRIMORDIAIS..... | 54 |
| 3.1 O NINHO E AS IMAGENS DA PRECARIEDADE: ELEMENTOS DE INTIMIDADE NO HORIZONTE DO POETA | 56 |
| 3.2 A POESIA COMO ARTESANIA DO PRIMITIVO: SOBRE A <i>ESTÉTICA DA ORDINARIEDADE</i> | 76 |
| 4 SOBRE A PSICANÁLISE, O BRINCAR CRIATIVO E A CRIAÇÃO POÉTICA: DA TRANSICIONALIDADE À EXPERIÊNCIA CULTURAL..... | 83 |
| 4.1 APONTAMENTOS SOBRE A RELAÇÃO ENTRE PSICANÁLISE, LITERATURA E POESIA..... | 86 |
| 4.2 SOBRE A PRÁTICA DO “DESNECESSÁRIO” E DA CAMBALHOTA: DO ESPAÇO POTENCIAL AO BRINCAR NA PSICANÁLISE WINNICOTTIANA E NA CRIAÇÃO POÉTICA BARROSIANA..... | 90 |
| 5 O DESCASCAR DAS PALAVRAS, A CONSCIÊNCIA DAS IMAGENS E O REMENDAR DOS SENTIDOS: O POEMA COMO “DESOBJETO” DO POETA E A ESCUTA DO (IN)DIZÍVEL COMO O “DESLIMITE” DO ANALISTA..... | 111 |
| 5.1 SOBRE AS COISAS POÉTICAS E A PALAVRA POÉTICA..... | 125 |
| 5.2 A PALAVRA POÉTICA, AS IMAGENS POÉTICAS E O ESTADO DE INFÂNCIA EM BARROS..... | 133 |
| 6 A IMAGINAÇÃO E A EMOÇÃO: O HOMEM POÉTICO E O ESTADO POÉTICO NA POESIA DE BARROS..... | 154 |
| 6.1 O MUNDO DA EMOÇÃO E AS IMAGENS EM MINIATURA..... | 155 |
| 6.2 AS IMAGENS E A EMOÇÃO COMO CAMINHO DE CONSTRUÇÃO DO HOMEM POÉTICO..... | 175 |
| 7 CONCLUSÕES..... | 200 |
| REFERÊNCIAS..... | 214 |
| APÊNDICE A..... | 224 |
| APÊNDICE B..... | 225 |

1 INTRODUÇÃO

O ponto de partida deste estudo situa-se numa determinada experiência, a minha experiência de leitura e o meu contato com a obra e o legado deixados por Manoel de Barros, poeta brasileiro da geração de 45, mundialmente conhecido por revolucionar a própria poesia e o fazer poético. Através da marca da invenção poética, da relação estreita entre poesia e infância, da simplicidade, da intimidade, da potência do ordinário, da imaginação e da busca por uma melhor compreensão sobre o homem e o seu lugar no mundo, Barros lança críticas contundentes à cultura capitalista, para, em contrapartida, valorizar a sensibilidade que se forma no tempo da constituição psíquica do sujeito, ou seja, na infância. Como ele mesmo disse no documentário *Só dez por cento é mentira*¹: “A minha poesia se dirige à sensibilidade. Eu não quero dar informação, eu quero dar encantamento”².

É nessa direção e, ao mesmo tempo, nessa sustentação sobre o tema da sensibilidade e da humanização do homem que esta tese se localiza e se produz. Buscando apoio no tripé poesia, psicanálise e fenomenologia do imaginário, este trabalho tem a marca da ousadia e dos riscos de percorrer esse caminho, assumidos por orientadora e orientanda, considerando o postulado de “abertura em profundidade”, como uma referência à Escola de Eranos³ e à interdisciplinaridade. É sabido que quando se toma a estrada sem conhecê-la, portando um mapa que oferece poucas indicações, o perigo existe de não se alcançar o destino proposto, além da chance de um “perder-se” não ser pequena.

Durante o tempo de leitura e de trabalho, no exercício de se debruçar sobre os textos, os poemas, as entrevistas, a prosa poética, além das produções sobre a obra do poeta — como artigos científicos, dissertações de mestrado e teses de doutorado —, surgiu uma pergunta: por que Manoel de Barros?

Eis uma questão com caráter de enigma, eis uma teia que faz brotar os muitos vazios que vão se apresentando na escrita. Trata-se de uma difícil resposta, visto que ela parece não existir do ponto de vista da razão, pois parece indefinível e indizível. O que há, na verdade, são hipóteses, sendo que a mais “certeira” diz respeito à expansão da

¹ *Só dez por cento é mentira*. A desbiografia oficial de Manoel de Barros. Produção de Arterzanato Eletrônico. Co-Produção Vite Produções. Direção e Roteiro de Pedro Cezar. Rio de Janeiro. Downtown Filmes. 2009. DVD (76 min.). Colorido. Português.

² Idem.

³ In: GARAGALZA, L. *La Interpretación de los símbolos*. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual. Barcelona: Anthropos, 1990. p. 28.

subjetividade que a escrita do poeta possibilita e oferece aos seus leitores por meio da riqueza dos seus poemas, considerando o fato de que o poema é constituído com imagens. São essas imagens que, vertidas em emoções, serão captadas e vividas pelo leitor, tocando-o profundamente.

Também é válido mencionar que existe um elo entre a poesia de Manoel de Barros e a minha formação em psicanálise, construída a partir do pensamento e da clínica de Donald Woods Winnicott. Nesse sentido, é necessário fazer uma ressalva quanto à opção que fiz de trabalhar com a obra e a clínica de Winnicott nesta tese. A justificativa refere-se ao fato de que a teoria e a técnica que utilizo nos atendimentos clínicos com os pacientes são fundamentadas em Winnicott. Apesar de fazer algumas referências à obra e ao pensamento de Sigmund Freud, que tem grande importância, elegi trabalhar com Winnicott porque vejo no seu pensamento uma “lente” para ver melhor as conexões com o meu trabalho e com a minha compreensão de homem. O psicanalista inglês desenvolveu o importante conceito de objetos e fenômenos transicionais, como a primeira possessão não eu, os quais se entrelaçam tanto com o pensamento de Gaston Bachelard quanto com os poemas de Barros, sobretudo nos conceitos ligados à arte, à experiência cultural e à realidade compartilhada, sem falar no enfoque dado aos temas relacionados com o desenvolvimento emocional primitivo. Tudo isto vai configurando uma engrenagem que se movimenta e produz novidades e coerências.

O ponto de aproximação entre Barros e Winnicott se evidencia na leitura que ambos fizeram do tema da primitividade e do silêncio. Parecem ter captado que o silêncio é produtor de encontros e de comunicações que não passam pela palavra num primeiro momento, mas nem mesmo num segundo e num terceiro. Poetas e psicanalistas se aproximam tendo como objeto em comum a sua própria sensibilidade, que é oferecida na escuta do primitivo e do silêncio e na lide com as imagens que ora engendram ora são efeito desse caráter desse caráter pré-simbólico e da ausência de verbalizações. Poetas e analistas também se encontram porque trabalham com as imagens e com o sensível, com o que é mais lírico no humano, com essa escuta do (in)dizível e de um olhar que capta o (in)visível. Poetas como Barros e analistas como Winnicott transitam pela infância e se vestem de formigas para colher os desperdícios que se transformam em riquezas, em riquezas poéticas que tocam o homem.

As crianças habitam esse espaço do primitivo e do silêncio porque, na sua origem, têm sua constituição psíquica pautada por ambos. Elas são sozinhas nas suas

percepções, como os loucos e os poetas, e dessa solidão ressumam os passos para a construção da subjetividade e da criatividade. Para tanto, precisam encontrar lugares que lhes deem guarida, a fim de que possam manter preservados aspectos como a curiosidade, o devaneio, a paixão, o sonho, a transgressão, o brincar até que vivam a experiência cultural. Barros parece manter aberta e arejada essa grande janela da infância como possibilidade que o homem tem de, através do olhar do poeta, experimentar a multiplicidade de percepções que o mundo encerra.

Minha vó materna era minha salvaguarda — uma delas. Eu me refugiava no seu corpo, nos seus doces e fios de ovos, assim como nas suas histórias. Sua voz trazia de longe memórias e peculiaridades vividas no Mato Grosso. Ela nasceu no ano de 1929, numa cidade chamada Aquidauana. Naquela época, não havia divisão do Estado do Mato Grosso; atualmente, esta cidade pertence ao Mato Grosso do Sul. Desconfio de que Manoel de Barros, o poeta pantaneiro da geração de 45, já estava no meu caminho muito antes de eu saber — *das Unbewusste*⁴. Ele e minha vó tiveram em comum crescer em meio à natureza quando sua beleza ainda era quase intacta em relação aos tempos de hoje. Estar na presença da minha vó era sempre viajar através das suas imagens, das suas recordações e dos rios e cores das florestas de sua infância. Eu ia à Aquidauana com ela muitas vezes. Ela foi contaminada por esse encanto pela natureza e pelas histórias que a antecediam naquele lugar. Essas recordações a sustentavam e configuravam um lugar íntimo, nosso, em que sonhávamos na companhia dos chás, da TV, dos valores que ela se preocupava e insistia em me transmitir e dos quitutes que me preparava sempre com muito gosto. Eu prosseguia acompanhada de toda aquela riqueza

⁴ Segundo os psicanalistas franceses Laplanche e Pontalis: “O adjetivo inconsciente é por vezes usado para exprimir o conjunto dos conteúdos não presentes no campo efetivo da consciência, isto num sentido “descritivo”, e não “tópico”, quer dizer, sem se fazer discriminação entre os conteúdos dos sistemas pré-consciente e inconsciente. No sentido “tópico”, inconsciente designa um dos sistemas definidos por Freud no quadro da sua primeira teoria do aparelho psíquico. É constituído por conteúdos recalçados aos quais foi recusado o acesso ao sistema pré-consciente – consciente pela ação do recalque. In: LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J-B. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. Parece interessante referir, à guisa de introdução do conceito, o que o próprio Freud formulou em seu texto “O inconsciente” (1915): “E como poderíamos chegar a conhecer o inconsciente? Evidentemente, isso só é possível quando ele sofre uma transposição ou tradução para o consciente. Embora o trabalho psicanalítico nos proporcione diariamente a experiência de que tal tradução é possível, para que isso ocorra é preciso que o analisando supere resistências que ao rechaçarem do seu consciente determinados conteúdos os transformaram em material recalçado (FREUD, 1915, p. 19). Mais adiante, ele sintetiza os elementos que compõem o inconsciente: “Resumamos então o que dissemos até aqui sobre o Ics: ausência de contradição, processo primário (mobilidade das cargas de investimento), *atemporalidade e substituição da realidade externa pela realidade psíquica*. Essas são as características que podemos esperar encontrar em processos pertencentes ao sistema Ics” (Freud, 1915, p. 38). In: FREUD, S. (1915). *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Volume II. Tradução de Luiz Alberto Hans. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

e permanecia muitas horas viajando através daquelas imagens que me permitiam navegar.

Os anos se passavam e as narrativas se somavam. No final da graduação, em 2002, numa visita a uma grande livraria que havia sido inaugurada na cidade, fui apresentada para uma caixinha de papel pardo com um adesivo impresso em que dizia: Manoel de Barros: *Memórias inventadas: a infância*. A partir daquele instante, o poeta entrou na minha vida oficialmente. Alguns anos após, quando cursava a formação em Psicoterapia Psicanalítica, participei de um grupo que lia os seus poemas, chamado Atelier de Contação de Histórias. Foi lá que adentrei no universo barrosiano e me deixei capturar por um novo estado, que não tinha nome, mas que já intuía: o estado poético. Nessa trajetória, parece emergir a criação de um espaço para o repouso, para pensar e viver; aquela necessária pausa que reclama sossego, que pede um abrigo para a solidão.

Durante quinze anos de experiência adquirida no trabalho clínico, além do percurso acadêmico no mestrado, foi possível, a mim, perceber que a lide com a palavra faz ir beber na fonte da poesia e das postulações do imaginário. Das experiências com a morte no estágio acadêmico de psicologia e na residência, bem como na escuta das crianças e adolescentes emudecidos e “presos” no lugar de objeto⁵, surgiu um mapa que me levou a trilhar os caminhos do indizível, da solidão, dos silêncios e da poesia, todas essas fontes por onde a palavra e a força das enunciações podem brotar.

Assim, senti necessidade de trabalhar com a palavra poética, de fazer do sentimento comum algo poético. O caráter poético que se apresenta no fazer clínico, na escuta analítica, remete às origens do humano, às origens da vida, ao que há de mais lírico, de mais próximo da verdade do sujeito. É por essa razão que se veem como potentes e férteis a ideia e o desejo de partilhar o território da narrativa e da poesia, vividas e trazidas pelos pacientes, porque é nesta comunhão de palavras, imagens e emoções que se produzem singularidades. É por esse caminho e por essa prática que as singularidades humanas adquirem o estatuto do “se fazer escutar”, do “nascer”, do “gerar vidas”, do “inventar”, do “desejar”, do “desconstruir”, tudo isso produzindo novos laços e novas experiências.

⁵ Na psicanálise, a expressão ‘objeto’ diz respeito à figura inicial que o bebê humano encontra e com o qual vai estabelecer os primeiros contatos. Tal expressão varia de uma corrente para outra. Freud vai falar em objetos parciais em relação à pulsão, Winnicott vai falar dos objetos e fenômenos transicionais, Lacan vai falar sobre o objeto a, e assim por diante. Neste momento, o que se quer diferenciar é a posição de objeto na qual as crianças são colocadas da posição de sujeito da enunciação que ganha força na poética da infância barrosiana.

Manoel de Barros é esse poeta, diferente de todos os outros, inigualável em estilo e caráter. O que ele fez na poesia brasileira pode ser equivalente ao que Guimarães Rosa fez na prosa. Poderia ser considerado o “Guimarães Rosa da lírica”. Indicia aos leitores que o eu-lírico presente nos poemas e na prosa poética captura o poético do mundo de uma forma muito singular, com um olhar próprio, perspicaz e sensível, reunindo, no seu projeto estético, a renovação da sintaxe, a sofisticação de um artífice da língua e da lírica e os elementos do ordinário como matéria-prima para a sua oficina poética. Como sinalizou Antônio Houaiss⁶, Manoel de Barros é um filtro indispensável porque consegue ser este poeta maior. De acordo com o filólogo:

É certo que a invenção poética de Manoel de Barros tem personalidade própria rara entre os nossos poetas, rara mesmo entre os nossos grandes poetas. É por isso que ele é um poeta maior. Mas não é só por isso. Num momento em que somos insuflados de divino, todavia, ao mesmo tempo, praticamos as maiores torpezas com nossos semelhantes, é um esplendor ver luzir de forma tão convincente e harmoniosa a certeza de que entre o caramujo e o homem há um nexó necessário que nos deveria fazer mais solidários com a vida. Mas Manoel de Barros vai além: prova com a doçura e adequação de suas palavras que, se quisermos, a vida pode ser uma passagem de beleza em meio à beleza natural, uma prece de harmonia na vida universal, uma nuga de graça, um momento de bondade, em que há algo de irônico, de lírico, de doce, de solidário, de esperançoso! A poesia de Manoel de Barros, nessa conjuntura nacional e humana em geral, é um maravilhoso filtro contra a arrogância, a exploração, a estupidez, a cobiça, a burrice – não se propondo, ao mesmo tempo, não ensinar nada a ninguém, senão que à vida (Rio de Janeiro, 5 de outubro de 1992).

Barros é este “bom filtro” que retém as vilanias da razão, as tiranias de um modo de viver totalitário e homogeneizante que alienam o ser humano, engessando-o e apartando-o de levar a vida de forma mais autêntica e menos racionalizante: “A última coisa que deve entrar na poesia é a razão”⁷.

Em tempos sombrios e violentos, em que a relação do homem com o mundo é bastante fragmentada, a “sua poesia” (como ele profere muitas vezes nas entrevistas e no documentário anteriormente citado: a “minha poesia”) é uma espécie de esperança que surge dos restos, das dores e dos fracassos, do inútil. Sua poesia também se coloca como uma fonte que pode acordar no homem o seu aspecto poético, a sua camada sensível, aquela que é capaz de operar as metamorfoses, levando-o a descobrir a cor do êxtase que as palavras guardam.

⁶ HOUAISS, Antônio. Carta. In: BARROS, M. *Meu quintal é maior do que o mundo*. Antologia. [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

⁷ Idem.

Na obra barrosiana, o que parece ser questão é a possibilidade de “observar como a poesia é capaz de redimir a condição muda das coisas e da natureza”⁸. No seu poema “Formigas”, que integra o livro *Ensaaios fotográficos*, podemos notar o quanto a poesia é capaz de livrar do silêncio a natureza e as coisas, dando a elas outras roupagens:

FORMIGAS

Não precisei de ler São Paulo, Santo Agostinho,
São Jerônimo, nem Tomás de Aquino, nem São
Francisco de Assis —
Para chegar a Deus.
Formigas me mostraram Ele.

(Eu tenho doutorado em formigas.)⁹

No poema de Barros, as formigas têm sabedoria. São elas que conduzem o eu-lírico “Para chegar a Deus”. É pelos olhos das formigas, e não mais pelo saber de filósofos e apóstolos, que se conhece o divino e que se contata o mistério. O eu lírico também sinaliza, pela via da negação, o que já fez, ou seja, os caminhos que trilhou, lendo os filósofos e os textos bíblicos, porém, não tendo êxito em alcançar Deus. Nas entrelinhas de cada verso, dá ao leitor a chance de descobrir que não é pela razão que se chega a Deus, que pode ser compreendido também como o contato com o mais profundo do humano, com a ideia de uma correspondência do microcosmo com o macrocosmo. É usando a sua sensibilidade, que se expressa na insignificância das formigas — das crianças, dos poetas, dos loucos, dos miseráveis, dos esquecidos, que se pode vê-lo. Logo, o último verso porta um tom lúdico, visto que o sujeito lírico afirma ser doutor em formigas. Podemos depreender disso uma possível crítica às teses de doutorado construídas em bases excessivamente racionais e muito distantes da poeticidade e do seu projeto estético, ao mesmo tempo que uma inversão, porque o verdadeiro doutorado se alcança nesse exercício da poeticidade e da sensibilidade.

O eu-lírico, assim, brinca com as imagens, vendo o mundo como uma criança vê. É aí que reside o eixo de gravitação desta tese: a relação entre as imagens poéticas, a análise das imagens poéticas pela fenomenologia do imaginário de Bachelard, pela matéria-emoção de Michel Collot e sua teoria sobre o horizonte poético, assim como as

⁸ CONCEIÇÃO, M. *Manoel de Barros, Murilo Mendes e Francis Ponge: nomeação e pensatividade poética*. Jundiaí: Paco Editorial, 2011. p. 118.

⁹ BARROS, M. *Ensaaios fotográficos*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013. p.51.

contribuições da filosofia, através de Mikel Dufrenne e sua teoria sobre o poético, de Maurice Merleau-Ponty e sua teoria sobre o olhar sensível, bem como as ricas postulações de Octavio Paz sobre a poesia, a imagem e a criação em diálogo com o inconsciente winnicottiano, expresso através de elementos como o espaço potencial, o brincar, a criatividade, a transicionalidade e a experiência cultural. Trata-se, portanto, de uma tese que pretende evidenciar o projeto estético do poeta Manoel de Barros, indo além da análise dos poemas ou de se caracterizar como tese de poesia nos formatos tradicionais. A proposta é alcançar esse projeto estético, esmiuçando as suas nuances e extraindo dessa experiência do dizível em relação com indizível as imagens que retratam o fulcro do humano no que ele tem de mais potente: a humildade das formigas, a singeleza da infância no homem, sua capacidade de inventar, de construir um lugar no mundo e de poder intercambiar experiências, porque “sem arte a vida não tem solução”. Nesse sentido, concordo com Celso Gutfreind quando ele afirma: “Somos pequenos demais para a vida. A nossa vã ciência também. Por isso, a psicologia, a que mais gosto e utilizo, ludicamente, teve a humildade de valer-se da literatura. Ela sabe que sem arte a vida não tem solução”.¹⁰

Estamos entrando na seara da infância, pois são as crianças que carregam consigo essa liberdade de poder dar nome às coisas de forma desinibida e despreocupada, sobretudo espontaneamente.

A nomeação, caso seja feita numa perspectiva de abertura e de deslizamentos, encerra uma importância na constituição do psiquismo do homem, porque apresenta a diversidade e a multiplicidade de mundos que podem ser vividos, experimentados e sentidos, sobretudo, descobertos. A poesia de Barros lança o leitor ao exercício de operar descobertas, de usar escovas, pentes e “alicates cremosos”. A serviço do “inútil”, os poemas de Barros ganham asas e, como pássaros, transmitem novas possibilidades de se viver e conhecer o mundo ao Ser.

Ainda sobre o poema “Formigas”, é válido afirmar que o eu-lírico pode desvendar o mundo através do pequeno e do insignificante, lembrando-se de sua própria existência com caráter de “formiga”, portanto, diminuta, quase invisível, em relação à finitude que lhe é intrínseca. Certamente, não sobra ingenuidade ao poeta. Tudo está ali muito bem disposto, porque fora bem estudado. Ao falar das formigas, está tocando nas grandes questões humanas. Um exemplo é o Ser, conceituado por Martin Heidegger,

¹⁰ GUTFREIND, C. *A infância através do espelho: a criança no adulto, a literatura na psicanálise*. Porto Alegre: Artmed, 2014. p. 190.

que sobrevive ao ente, fazendo-se presente no escrito do poeta, porque há uma intenção de reaproximá-lo à Essência do homem, a essa perspectiva do agir. O Ser pode muito bem estar travestido de formiga e o poeta é o seu vigia, conduzindo a linguagem à “plenitude de sua Essência”. Segundo Heidegger:

A essência do agir, no entanto, está em com-sumar. Com-sumar quer dizer: conduzir uma coisa ao sumo, à plenitude de sua Essência. Levá-la a essa plenitude, *producere*.[...] Por isso, em sentido próprio, só pode ser consumado o que já é. Ora, o que é, antes de tudo, é o Ser. O pensamento com-suma a referência do Ser à Essência do homem. O pensamento apenas a restitui ao Ser, como algo que lhe foi entregue pelo próprio Ser. Essa restituição consiste em que, no pensamento, o Ser se torna linguagem. A linguagem é a casa do Ser. Em sua habitação mora o homem. Os pensadores e poetas lhe servem de vigias. Sua vigília é com-sumar a manifestação do Ser, porquanto, por seu dizer, a tornam linguagem e a conservam na linguagem¹¹.

Certamente, Barros foi leitor de Heidegger, pois faz referência literal ao filósofo num de seus poemas e na obra *O guardador de águas*, na parte intitulada “Retrato apagado em que se pode ver perfeitamente nada”, em que o poeta trabalha com a aproximação entre a imagem, a poesia e o Ser. No poema de número I, ele diz: “– Imagens são palavras que nos faltaram./ – Poesia é a ocupação da palavra pela Imagem. – Poesia é a ocupação da Imagem pelo Ser/¹²”. A razão de Imagem e Ser estarem em maiúscula inicialmente é um mistério, porém indicam ao leitor uma pista e uma abertura: que o Ser e a Imagem aos quais ele se refere são maiores do que o significado comum das palavras. O Ser resiste ao ente, ao tempo cronológico; o Ser poético pode ser isso que dá condição ao homem de alargar o seu mundo e se fazer eterno ao se fazer subjetividade. A Imagem pode ser a expressão da arte e do próprio Ser poético que reside no humano quando a imaginação, o sonho e as experiências lhe dão condição de viver tal experiência. É, pois, na experiência da palavra, do Ser¹³ de linguagem, no construir e encontrar as palavras que as crianças vão descobrindo o mundo e se incluindo nele. De acordo com o poeta: “Poesia não é para descrever. Poesia é para descobrir”¹⁴.

¹¹ HEIDEGGER, M. *Sobre o humanismo*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro: 1967. p. 23-24.

¹² BARROS, M. *O guardador de águas*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013. p. 39.

¹³ O vocábulo “Ser” será utilizado em maiúscula, visto que se pretende adotar a compreensão e o conceito heideggerianos e também barrosianos.

¹⁴ *Só dez por cento é mentira*. A desbiografia oficial de Manoel de Barros. Produção de Artezanato Eletrônico. Co-Produção Vite Produções. Direção e Roteiro de Pedro Cezar. Rio de Janeiro. Downtown Filmes. 2009. DVD (76 min.). Colorido. Português.

Por ocasião do centenário de seu nascimento, há muito material de pesquisa e jornalístico sendo produzido. Um desses materiais merece ser mencionado. *Cândido*, o jornal da Biblioteca Pública do Paraná, consultou vários pesquisadores da obra barrosiana pelo Brasil e editou um interessante ensaio sobre a trajetória do poeta, contribuindo para a sua fortuna crítica. Vale a pena trazer um excerto sobre a presença da infância como tema central de sua poética:

Assim, a infância apresentada no geral de seus poemas não é apenas figurativa, como um cenário empoeirado e distante, mas sim representada como dimensão viva, pulsante e muito rica de significação e ressignificação do mundo e do ser humano. Nesse sentido, a infância nos poemas transcende sua própria condição cronológica, permanecendo atuante na sensibilidade rural-visionária-campesina de Manoel de Barros. O poeta, mesmo já octogenário, reportava-se à infância não como vivência passada e finita, mas como dimensão subjetiva que acompanha o adulto em toda a sua existência. Ele não apenas se (auto)remetia ao passado em busca de sua infância; ele a mantinha consigo em sua “desassumida adulez”¹⁵.

A poesia barrosiana se insere neste contexto, refazendo a linguagem, dando novos sentidos e nova vida às palavras e, conseqüentemente, aos homens. É partindo deste prisma que a infância da palavra ganha tanta expressão nos poemas e versos de Barros, já que é nas origens que o léxico ganha corpo, é da primitividade que a “água-palavra” provém, a palavra que dá vida e encantamento aos homens, a palavra que é abertura e que remete ao simbólico. Na voz de Barros: “Não gosto da palavra acostumada de tanque. Eu gosto da palavra da fonte, que sai da fonte, que é primitiva. Por isso que eu estudo esses negócios das origens das palavras”¹⁶.

O foco desta tese, acompanhando a atual fortuna crítica de Barros, é dar destaque ao tema da infância em diálogo com a poesia, com a força criadora da imaginação e das invenções, como algo presente no ser humano. Todavia, o que se destaca é uma análise das condições de aproximação entre a poesia e a psicanálise, partindo do paradoxo do dizer e do silenciar, dos vazios e do excesso de sentido, da reserva de significante, ou seja, desse exercício de dizer, que sempre escapa, mas que está sempre em causa, porque não desistimos de dizer e do esforço sempre presente ao tentarmos nos fazer entender. Aliada a isso, o que se especifica neste estudo é a própria poesia como horizonte humano, como espaço para que o Ser possa se “com-sumar”,

¹⁵ TINOCO, R.C.; THEYLA, M. Um pequenino (des)vivo. In: *Cândido*. Jornal da Biblioteca Pública do Paraná, n. 60, jul. 2016. p. 12.

¹⁶ *Só dez por cento é mentira*. A desbiografia oficial de Manoel de Barros. Produção de Artezanato Eletrônico. Co-Produção Vite Produções. Direção e Roteiro de Pedro Cezar. Rio de Janeiro. Downtown Filmes. 2009. DVD (76 min.). Colorido. Português.

possa chegar ao sumo e atingir uma plenitude, dentro das suas possibilidades. Isso significa que o alargamento do dizível, pela força das imagens, se imbrica com os silêncios que residem nos poemas, nas imagens que são capazes de emocionar, na constelação de imagens que produz o simbólico, esse jogo de presença e ausência, de união e separação. É o tecido simbólico que dá sustentação ao Ser e é no encontro das imagens poéticas e das imagens produzidas pelo inconsciente que esse mesmo tecido simbólico pode se ampliar e renovar as experiências e o psiquismo, através da palavra poética, que, em Manoel de Barros, se propõe a ir em busca das origens.

Nesse caminho das origens das palavras estão as fontes que renovam o Ser, que despertam o homem para novas possibilidades de levar a vida, menos petrificada e mais autêntica, mais autoral. Faz-se indispensável, então, referir um breve excerto de Marcelo Marinho, que diz:

Dessa forma, a poesia de Barros busca também esmaecer as fronteiras que os seres humanos criam em sua coexistência com os outros seres do cosmos. Assim, o poeta serve-se da linguagem regional para, inicialmente, desconstruir a gramática estática e rígida que condiciona as idéias (e o universo) em fôrmas estanques e pouco maleáveis. Tal como uma estação chuvosa que pode reverter o fluxo dos rios, a poesia de Manoel de Barros resulta numa verdadeira reversão do fluxo sintático e semântico do discurso: o fluxo habitual e corriqueiro é entrevisto como uma forma de represamento das idéias por intermédio do adestramento cotidiano, lógico e servil do discurso. Em Barros, somente o estado rústico, ilógico ou selvagem das palavras pode revelar novas formas de se apreender a alteridade e de se conceber o universo¹⁷.

Nessa esteira de construção e de reconstrução da linguagem, merece ser dito que uma das linhas de força que impulsiona esta tese e vai dando movimento à escrita se refere, justamente, a acordar no homem seu caráter poético. Isso diz respeito a valorizar a humanização, esse traço que aciona outros igualmente importantes, como a ética, a vida em relação, a estética, a política e as invenções.

Então, depois da pergunta “por que Manoel?”, surge outra: como fazer uma tese sobre Manoel de Barros? Com que parâmetros? Para tanto, fui buscar na fonte do próprio poeta e de seus ditos os caminhos para iniciar. O que logo encontrei foi uma referência direta de Barros a Bachelard, quando o poeta afirma, baseado no filósofo francês, que tudo está na infância, e a partir disso relata que só sabe escrever sobre a infância, que é na infância que estão as nossas primeiras impressões, os nossos

¹⁷ MARINHO, M. *Manoel de Barros: o brejo e o solfejo*. Campo Grande: Letra Livre; Brasília: Editora Universa, 2009. p. 7.

primeiros cheiros, ou seja, o solo das invenções e da origem das palavras, de como elas são pronunciadas, aprendidas, escolhidas ou mesmo esquecidas¹⁸.

Em seguida, busquei em Bachelard os recursos necessários para pesquisar e conhecer melhor o pensamento barrosiano, que é estruturado por imagens que fascinam e provocam, pintadas por elementos lúdicos que ele imprime ao escrever, sobretudo inspirado na fenomenologia do imaginário de Bachelard e na herança que este deixou sobre a filosofia da poesia, além de reconhecer a influência da psicanálise como marcante na teoria da criação poética. Conforme Bachelard:

Para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética, é preciso chegar a uma fenomenologia da imaginação. Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade¹⁹.

A poesia de Manoel de Barros pode ser compreendida de forma mais rica caso se olhe com minúcia para essa fértil relação entre as imagens que emergem da consciência e o que é produzido pelo coração, o que ressuma da alma do homem em forma de imagem, conforme indica Bachelard. São essas imagens que propulsionam os sonhos e os devaneios voltados para a infância, o solo de onde brota a criatividade. As imagens inventadas e transformadas em palavras pelo “pantaneiro da linguagem”²⁰ entram em ebulição, perturbando-o, “escolhendo-o”, como ele refere no documentário *Só dez por cento é mentira*. Essas perturbações emanam do coração, do que é mais primitivo e tornam a sua poesia verdadeira. No conhecido verso do *Livro sobre nada*, o eu-lírico compõe com imagens um silêncio, uma possível verdade: “Há muitas maneiras sérias de não dizer nada, mas só a poesia é verdadeira²¹”. Só a poesia congrega essas imagens primeiras que vão acordar o homem poético.

A fim de demonstrar de modo mais claro a potência das imagens transformadas em palavras, as quais são produto do coração e da alma do homem, trago um poema do *Livro sobre nada*²², de Manoel de Barros, que se encontra especificamente na segunda parte, intitulada “Desejar ser”:

¹⁸ Cf. *Só dez por cento é mentira*. A desbiografia oficial de Manoel de Barros. Produção de Artesanato Eletrônico. Co-Produção Vite Produções. Direção e Roteiro de Pedro Cezar. Rio de Janeiro. Downtown Filmes. 2009. DVD (76 min.). Colorido. Português.

¹⁹ BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p.2.

²⁰ Uma expressão nossa que diz respeito ao que aparece no documentário *Só dez por cento é mentira*.

²¹ BARROS, M. *Livro sobre nada*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013. p.43.

²² Idem. p. 30.

4.

Escrevo o idioleto manaelês archaico* (Idioleto é o dialeto que os idiotas usam para falar com as paredes e com as moscas). Preciso de atrapalhar as significâncias. O despropósito é mais saudável que o solene. (Para limpar das palavras alguma solenidade – uso bosta.) Sou muito higiênico. E pois. O que ponho de cerebral nos meus escritos é apenas uma vigilância pra não cair na tentação de me achar menos tolo que os outros. Sou bem conceituado para parvo. Disso forneço certidão.

*“Falar em archaico: aprecio uma desviação ortográfica para o archaico. Estômago por estômago. Celeusma por celeuma. Seja este um gosto que vem detrás. Das minhas memórias fósseis. Ouvir estômago produz uma ressonância atávica dentro de mim. Coisa que sonha de retravés”.

No *Livro sobre nada* aparece uma marca de estilo interessante do poeta: o eu-poético, em primeira pessoa, expressa-se de maneira mais evidente. Então, o autor, segundo Lucia Castello Branco²³, assina seu nome próprio em “idioleto manaelês archaico”. Nessa assinatura, entram em cena as dimensões da alteridade, em que o “[...] o *eu* afinal não passa de mais um dos retratos que o lápis, esquecido na península da memória, será capaz de inventar”²⁴.

Nessa península de imagens, recordadas e fabricadas, o eu do poeta atrapalha as significâncias, o eu-lírico causa uma rachadura no solene, deixando uma nova luz entrar, junto com as moscas e com a inutilidade das coisas. A sua higiene aparece no cuidado com que limpa a solenidade das palavras, sujando-as com bosta. Outra marca do estilo do poeta se mostra: a marca dos paradoxos. No seu ofício, ele limpa as palavras, sujando-as com pitadas de humanização e vegetalização. As palavras são premiadas com o estatuto do “desimportante”. Assim, dispensa a razão e toma todo o cuidado possível para não cair na tentação de se perder de sua tolice, de sua estupidez. Deseja manter-se na sua certificação da desaprendizagem, certamente para permanecer atento e aberto aos movimentos da linguagem. Nas palavras de Branco:

Resta-nos ingressar na poética da desaprendizagem proposta pelo autor, buscando, então, desler as letras: adivinhar, diviná-las. Escrevê-las, quem sabe, como um escriba que não sabe ler, mas que se abandona às artes e ofícios de um estilete que sulca no esquecimento e no abandono, o estilo,

²³ BRANCO, L.C. “Orelha” do *Livro sobre nada*. In: BARROS, M. *Livro sobre nada*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013.

²⁴ Idem.

esse modelo anormal de expressão, enigma que o traço do poeta inscreve na pedra, na relva, na árvore²⁵...

Ingressar na poética da desaprendizagem traz, como consequência, acessar a seiva do imaginário, que nos permite viver a cosmicidade de um mundo interior, de magia e mistério. O poeta é aquele que vai acordar “as forças secretas do idioma”²⁶.

Portanto, o que dá sustentação e ânimo a esse estudo são as teorias críticas do imaginário como conjunto de produções, mentais ou materializadas em obras, com base em imagens visuais e linguísticas, formando conjuntos coerentes e dinâmicos, referentes a uma função simbólica no sentido de um ajuste de sentidos próprios e figurados²⁷.

Bachelard e seus seguidores deixaram uma herança para ser explorada e transmitida, um tesouro que fomenta a pesquisa sobre o tema do enriquecimento da experiência no homem e de suas imagens fundantes. Bachelard parte da relação dos quatro elementos como harmônios da imaginação²⁸ e da novidade como algo indispensável à renovação do psiquismo, pois é só assim que uma experiência pode se transformar, de algo difuso, em movimento. Para o filósofo: “[...] se há uma filosofia da poesia, ela deve nascer e renascer por ocasião de um verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada, muito provavelmente no êxtase da novidade da imagem. A imagem poética é um súbito realce do psiquismo...”²⁹. Bachelard sugere pensar na imagem poética como ponte para se chegar ao espaço da casa, que “abriga o sonhador, permitindo-o sonhar em paz”³⁰. Para tanto, é preciso um abrigo, é necessário que o homem possa se abrigar nesse espaço da casa, uma casa psíquica:

Antes de ser “jogado no mundo”, como o professam as metafísicas apressadas, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, nos nossos devaneios, ela é um grande berço. Uma metafísica concreta não pode deixar de lado esse fato, na medida em que ele é um valor, um grande valor ao qual voltamos nossos devaneios. O ser é imediatamente um valor. A vida começa bem, começa fechada, protegida, agasalhada no regaço da casa³¹.

²⁵ BRANCO, L.C. “Orelha” do *Livro sobre nada*. In: BARROS, M. *Livro sobre nada*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013.

²⁶ PAZ, O. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 66.

²⁷ WUNEBURGER, J.J. *O imaginário*. São Paulo: Loyola, 2007.

²⁸ BACHELARD, G. *O ar e os sonhos: ensaios sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

²⁹ BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p.1.

³⁰ Idem, p. 26.

³¹ Idem, p.26.

Eis um ponto de contato entre a poesia e a filosofia. Esse dizer bachelardiano é elucidativo, visto que incide sobre as imagens e linguagens do começo: “O ser é imediatamente um valor”. Essa afirmação faz pensar que não se trata de uma “metafísica de segunda posição” que, segundo Bachelard, joga o ser no mundo, passando por cima do “bem-estar”, mas justamente retoma a importância de se conceber uma outra metafísica, primeira, inicial, em que “o ser humano é colocado num bem-estar”³². A assertiva do filósofo propicia-nos refletir que o tema da angústia e das aflições não terá destaque na sua teoria da criação poética e na imaginação criadora. No início, tudo começa bem, no regaço materno, no aconchego da casa, na tranquilidade do devaneio, no berço de uma criança, aspecto que aparece como um traço importante na poesia barrosiana.

É no berço que são depositados os bens essenciais, é naquele lugar que o ser emerge, aquecido pelo calor de uma presença, pela segurança de um afeto, pela paz de um bem-estar. Ali se anunciam, na aurora da vida, os sonhos, os devaneios e o futuro enquanto potência. E essa matéria adequada, o regaço da casa, o berço, o leite e o amor maternos, a tranquilidade da voz que acalma são as primeiras pulsações de um ritmo que vai formando uma “membrana limitadora”³³ entre interior e exterior do bebê. Nessa trama, imbricam-se a experiência, a infância e os seus ritmos como condição de poeticidade no homem e de abertura ao mundo bem como do enriquecimento da experiência e do alargamento do simbólico. A contribuição do psicanalista Winnicott³⁴ vai além, quando ele afirma:

Minha reivindicação é a de que, se existe necessidade desse enunciado duplo, há também a de um triplo: a terceira parte da vida de um ser humano, parte que não podemos ignorar, constitui uma área intermediária de *experimentação*, para a qual contribuem tanto a realidade interna quanto a vida externa³⁵.

³² BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 27.

³³ WINNICOTT, D.W. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

³⁴ Segundo a analista e pesquisadora winnicottiana Elsa Dias: “A teoria winnicottiana do amadurecimento conceitua e descreve as diferentes tarefas, conquistas e dificuldades que são inerentes ao processo de amadurecer em cada um dos estágios da vida. Ela serve, portanto, de guia prático para a compreensão dos fenômenos da saúde, assim como para a detecção precoce de dificuldades emocionais [...] Importante em si mesma, a teoria do amadurecimento é, além disso, o quadro teórico a partir do qual podem ser desenvolvidos vários aspectos do estudo da natureza humana — por exemplo, os que dizem respeito às realizações culturais e todo o domínio da criatividade”. In: DIAS, E. *A teoria do amadurecimento de D.W. Winnicott*. Rio de Janeiro: Imago, 2003. p. 13-14.

³⁵ WINNICOTT, D.W. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975. p. 15.

É a partir do conceito da terceira área, da área intermediária entre o externo e o interno, do espaço potencial, que se vê uma importante articulação entre a psicanálise de Winnicott e a poesia de Barros, ambas iluminadas e costuradas pelos fios de Bachelard. É, pois, no domínio da transicionalidade, da força da ilusão de onipotência como fonte e precursora da imaginação e do brincar que se pensa uma possível recepção da poesia barrosiana. Pela força do primitivo e do arcaico que sempre se estende ao longo da vida e pelo impacto do brincar como constitutivo das primeiras experiências em que o gesto espontâneo do bebê vai se colocar e ser aceito pela mãe que a criatividade primária pode ter lugar e impulsionar algo de singular e de enunciação.

O salto que pretendi dar desde a dissertação até a construção da tese passou também pelo contato com as obras de Giorgio Agamben e Walter Benjamin, sobretudo no que elas referem e articulam sobre o conceito de empobrecimento de experiência, infância e linguagem. Tal conceito surge do contexto da crítica cultural³⁶ no momento histórico do pós-guerra, em que Benjamin tece sua problematização com o intuito de preservar os valores da infância e da juventude que ora se perdiam. Ao se propor a esse resgate, colocava em cena a importância do brincar, tendo em vista que é através desse que se encontra a origem do gestual cotidiano, das formas petrificadas tanto da nossa primeira felicidade como do nosso primeiro terror.

Por acreditar no valor da experiência é que Benjamin se questiona sobre o próprio limite dessa. Ao se perguntar sobre um determinado caminho escolhido pelos pais guiado por seus “gestos cansados” e sua “desesperança arrogante”, adota uma postura ética sinalizando a relevância de se pensar numa infância diferente. Numa infância, portanto, que considere um conteúdo recebido do próprio espírito do humano.

Por sua vez, com o objetivo de aprimorar o exercício da reflexão, Agamben³⁷ também traz elementos para refletirmos sobre o empobrecimento da experiência. Amparado nas postulações da história e da filosofia, esse filósofo italiano nos situa sobre a relação da experiência e da infância, e desta última na sua articulação com a linguagem. Sobre esse empobrecimento da experiência na perspectiva de Agamben, Renata Machado observa:

Ao tecer uma crítica ao sujeito expropriado de sua experiência, desprovido de autoridade, fazendo-se valer apenas do ponto de vista da ciência, o pensador

³⁶ BENJAMIN, W. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo: Summus, 1984.

³⁷ AGAMBEN, G. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

denuncia a impossibilidade de expressão da riqueza da experiência afetiva. Ao se questionar, a partir de uma teoria da experiência, sobre a existência de algo que possa ser descrito como a in-fância do homem, Agamben relaciona o lugar da infância como algo que necessariamente deve ser buscado em dependência com a linguagem. Portanto, pensar o empobrecimento da experiência, segundo este autor, pressupõe considerar as produções e os efeitos da modernidade que falam da cisão do sujeito e de sua expropriação em relação à linguagem³⁸.

Essa cisão do sujeito e sua linguagem parece estar imbricada com a impossibilidade de intercambiar experiências, com ter o que dizer. Nessa tensão, o dizível e o indizível entram em causa como duas faces de uma mesma moeda, e a poesia de Manoel de Barros é a moeda em questão. É uma moeda que tem valor porque acena para essa possibilidade de resgate da infância numa relação de dependência com a linguagem, com a expansão do simbólico. Nos poemas, Barros dá voz aos emudecidos, ao “desimportante”, ao mesmo tempo que denuncia a sua solidão, o esquecimento das coisas que deveriam ser valorizadas, mas não o são. A modernidade encurrala o homem, massacrando-o até que ele fique numa fôrma, esvaziado e automatizado. A poesia barrosiana em diálogo com a psicanálise winnicottiana dá condição de se refletir sobre a experiência como elemento primordial da constituição psíquica e de sua capacidade criativa e imaginativa.

Quando Winnicott usa o termo integração dos estados excitados e tranquilos na sua teoria do amadurecimento pessoal, ele está pensando na possibilidade que o sujeito tem de reunir esses opostos, levando em conta justamente a cisão do Eu. Há, aqui, uma notícia da aproximação inicial que será desdobrada ao longo da tese, entre o inconsciente winnicottiano (que é compreendido pela cisão do eu e pelo não verbalizável, pela lógica do amadurecimento pessoal e não da censura, nem da regra fundamental) e o silêncio presente no poema que fala de dor, de morte e de uma abertura ao dizível.

Isso tem relação com a vida e com a clínica. Trazer algumas situações com os pacientes pode ser útil para ampliar o debate. Nos atendimentos no *setting* analítico, pautados pelo pensamento de Winnicott, aparecem verbalizações marcadas por insatisfações quanto a uma vida esvaziada de sentido: “Sinto-me vazia”; “A sensação que tenho é de que levo uma vida falsa e tudo o que faço é falso”; “Eu sinto que estou

³⁸ MACHADO, R.L. *Obesidade infantil: uma leitura da psicanálise e de seu diálogo com a cultura*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2009. 125p. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/16342/000699766.pdf?sequence=1>> Acesso em: 15 jun. 2016.

triste”; “Eu sinto que estou à deriva”; “Eu acho que às vezes estou a um pé de cair no abismo”. Certamente, há muito de dizível nessas afirmações. Porém, também há muito de indizível, de silêncio.

Winnicott não tomava o silêncio como resistência, mas, sim, como algo criativo. O que gravita na sua obra e na sua clínica, do ponto de vista dos distúrbios emocionais, diz respeito ao verdadeiro e ao falso si-mesmo que se entrelaçam com o conceito de gesto espontâneo e com a solidão essencial, tendo como método de estudo a natureza humana, não como sobredeterminação, mas como abertura, como tendência inata ao amadurecimento, como expressão do homem na sua relação com o tempo e com as produções da cultura. Atento aos acontecimentos de seu tempo, vivenciou o terror da guerra, as práticas de evacuação, conduzindo programas de atenção a jovens como psiquiatra consultor e lidando com a delinquência e a orfandade. Testemunhou os padecimentos de muitas crianças e jovens que, solitários e sob efeito do trauma de uma guerra, apartados dos seus pais e de suas casas, adotaram comportamentos que se distanciavam de uma vida criativa e onde orbitava o silêncio e a dor.

Dessa reflexão sobre a expropriação da experiência em relação à linguagem, assim como da cisão do sujeito em relação à linguagem, Maurice Blanchot também se ocupou ao escrever o ensaio “O último a falar”, a respeito do poeta Paul Celan. De acordo com Ana Maria Lisboa de Mello³⁹, no seu artigo sobre “Poesia, silêncio e morte”, inspirada no artigo blanchotiano:

O silêncio, para Celan, coaduna-se com a poesia. Em discurso proferido por ocasião da cerimônia em que ele recebeu, em 1960, o Prêmio Georg Büchner, o poeta romeno afirma a tendência da poesia, do século XX, ao emudecimento.[...] Independente de conhecer a história de Celan e sua família — ele, prisioneiro de campos de trabalhos forçados, e os pais, assassinados pelos nazistas — o leitor identifica a dor que ressuma dos versos.[...] Blanchot chama a atenção sobre o que deve ter significado, para Celan, a possibilidade de escrever em alemão, aquela ‘língua através da qual a morte se abateu sobre ele, sobre seus próximos, sobre milhões de judeus e não judeus, um evento sem resposta’.

A poesia parece ser essa passagem da dor à palavra, do emudecimento ao gesto espontâneo e às enunciações genuínas. Celan, apesar da dor, decidiu seguir escrevendo poesia, que foi um alento para ele mesmo e para as gerações que viriam depois. O Ser poético que ocupa as Imagens em Manoel de Barros é esse que atravessa, que transige e

³⁹ MELLO, A. Poesia, linguagem e silêncio. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 48, n. 2, p. 237-243, abr./jun. 2013. p.241-242.

que ao mesmo tempo fala e silencia. Num verso em forma de aforisma, do seu *Livro sobre nada*, Barros, propõe um paradoxo: “As palavras me escondem sem cuidado”⁴⁰.

O eu lírico se esconde e se revela através das palavras e isso é paradoxal porque não está ali para ser solucionado, mas, sim, pensado. O mesmo eu-lírico traveste-se de criança e sai por aí a causar espanto, a propor o despropósito. As palavras são um esconderijo, um mistério e uma ponte para revelarem o sujeito. Ao mesmo tempo que as palavras velam, elas revelam. Nesse jogo, as mãos do poeta funcionam incessantemente na tentativa de encontrar a melhor palavra, com todo o cuidado. Então, o que parece mero verso, na verdade, mostra toda a capacidade do poeta de usar as palavras a partir da sua sensibilidade, da sua capacidade perceptiva e subjetiva, ampliando assim a sua forma de perceber o mundo e de estar nele.

Conforme Barros, “as palavras têm a cor do êxtase”. Ao expandir essa metáfora, é possível chegar a uma reflexão importante: são as palavras, fundadas em imagens, que produzem as emoções. E nesse movimento, o outro homem, o homem poético, é convidado a despertar de seu sono profundo, podendo, então, explorar e contemplar o mundo. E esse homem poético vai surgir quando houver um espaço de realização para que a sua subjetividade possa se expandir e acontecer. Isso será possível quando a sinestesia entrar em causa e o homem estético, através das suas qualidades de sentir aguçadas, criar imagens que modifiquem ao mesmo tempo o seu mundo interior e as paisagens nas quais está inserido. Segundo Jean-Jaques Wunenburger:

O homo *aestheticus*, ao criar para o prazer uma outra imagem do mundo, um outro modo de manifestação das coisas, modifica ao mesmo tempo seu mundo interior e o mundo exterior: por um lado, cria imagens para objetivar experiências sensoriais, afetivas, imaginárias, como se sua vivência interior, oculta, silenciosa, não fosse suficiente para experimentar toda a sua riqueza. O imaginário das obras mostra-se assim como um espaço de realização, de fixação e de expansão da subjetividade.⁴¹

É neste cenário de expansão da subjetividade que se deseja deslindar os poemas de Manoel de Barros. No que se refere à contribuição da psicanálise, destaca-se o aspecto da criatividade do viver visto que essas são vias que desvelam a vida psíquica na sua riqueza e plasticidade. Para Winnicott:

O impulso criativo, portanto, é algo que pode ser considerado como uma coisa em si, algo naturalmente necessário a um artista na produção de uma

⁴⁰ BARROS, M. *Livro sobre nada*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013. p. 45.

⁴¹ WUNEBURGER, J.J. *O imaginário*. São Paulo: Loyola, 2007. p.58.

obra de arte, mas também algo que se faz presente quando *qualquer* pessoa – bebê, criança, adolescente, adulto ou velho – se inclina de maneira saudável para algo ou realiza deliberadamente alguma coisa, desde uma sujeira com fezes ou o prolongar do ato de chorar como fruição de um som musical. Está presente tanto no viver momento a momento de uma criança retardada que frui o respirar, como na inspiração de um arquiteto ao descobrir subitamente o que deseja construir, e pensa em termos do material a ser utilizado, de modo que seu impulso criativo possa tomar forma e o mundo seja testemunha dele⁴².

É hora de introduzir, então, a fenomenologia do imaginário de Bachelard como pilar de sustentação da tese. Esta escolha foi feita com cuidado e critério, posto que era necessário encontrar uma teoria que pudesse dar uma base consistente à análise dos poemas do poeta brasileiro. Assim, os primeiros tijolos foram sendo colocados a fim de estabelecer um início calcado em bons materiais, em boas matérias-primas que selassem a promessa de uma construção sólida, deixando um legado que contribua para a fortuna crítica do poeta.

Um espaço de análise foi se compondo a partir do entrelaçamento do *corpus* da tese com a constelação de teóricos que foi se constituindo como o tecido da reflexão. Esse espaço “analítico-metodológico” vai-se configurando numa geometria, num ângulo, num canto, num canto do mundo: “Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos”⁴³. Chegamos à entrada da porta, na casa primeira, no ventre materno, na pré-história de cada um, nos prenúncios da vida. Aportamos no tema das origens do homem e da infância. Na companhia do fenomenólogo Bachelard⁴⁴, dirijo-me imediatamente para o local em que se encontra a imagem-símbolo, prenhe de sentido, de um início e de suas marcas, que são vestígios onde tentamos nos alicerçar para poder seguir. Falo dos pontos de um começo de vida que situam e revelam as fontes iniciais da experiência de habitar o mundo na companhia dos anfitriões que recebem o filhote humano quando aqui chega, da casa que a ele oferecem, um abrigo que protege da solidão e dos perigos do mundo, e que o filósofo chamou de casa natal, a casa da lembrança⁴⁵.

⁴² WINNICOTT, D.W. A criatividade e suas origens. In: WINNICOTT, D.W. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975. p. 100.

⁴³ BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 24.

⁴⁴ Idem, p. 24.

⁴⁵ BACHELARD, G. *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

Esse abrigo reúne, segundo Manoel de Barros⁴⁶, o modo idiossincrático como fomos cuidados e recebidos no mundo pelos anfitriões. A importância de se falar sobre a casa natal e sobre a condição de abrigar a intimidade do homem, no seu começo, passa por compreender que ambas têm valores oníricos consoantes. De acordo com o filósofo Bachelard:

Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Ambas trabalham para o seu aprofundamento mútuo. Ambas constituem, na ordem dos valores uma união da lembrança com a imagem. Assim, a casa não vive somente no dia-a-dia, o curso de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros de dias antigos⁴⁷.

São exatamente esses tesouros de dias antigos, os dias vividos na infância, que Barros utiliza na sua oficina de fazer poemas. Na esteira do pensamento de Bachelard, sinto-me provocada a examinar o tema do aprofundamento das raízes do homem, em que a intimidade e o regresso à infância têm seu lugar. Podemos especular que o dizer bachelardiano penetra no solo da natureza humana ao indicar o valor das diversas moradas da nossa vida que estão alicerçadas no pátio da infância.

A razão de se pensar na dimensão do íntimo como um campo de problematizações justifica-se pela imbricação de duas experiências: a da clínica e a da escrita. Psicanálise e poesia se aproximam porque se dispõem a olhar para um vértice da geometria existencial do homem em que os ângulos se encontram pela soma de dois aspectos: a “criatividade” e o “viver de modo criativo”⁴⁸. Ambos têm em comum o fato de sinalizarem a existência de um espaço para onde é possível escapar, distanciar-se das misérias do nosso cotidiano. Safar-se do alvoroço barulhento do cotidiano, que petrifica e violenta as pessoas, pode ser uma via de acesso a formas de vida mais criativas. Do contrário, o que prevalece é um modo de existir restrito e massificado.

Dentre os múltiplos pontos de contato entre um poeta e um psicanalista, o que se acentua aqui é a força que ambos possuem de causar rupturas nos automatismos da vida cotidiana. Nesse sentido, a transgressão maior evidencia ser a de produzir espaços de silêncio e liberdade que propiciam encontros com o si-mesmo em nós e com nossos

⁴⁶ *Só dez por cento é mentira*. A desbiografia oficial de Manoel de Barros. Produção de Artesanato Eletrônico. Co-Produção Vite Produções. Direção e Roteiro de Pedro Cezar. Rio de Janeiro. Downtown Filmes. 2009. DVD (76 min.). Colorido. Português.

⁴⁷ BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 25.

⁴⁸ WINNICOTT, D.W. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

rastros que se ligam à solidão essencial⁴⁹, constitutiva da natureza humana, tendo em vista que é de onde todos nós “prenunciamos”⁵⁰!

Para Winnicott⁵¹, a solidão essencial é o que nos lança no plano da existência. É desse isolamento fundamental que irá emergir a ilusão básica de contato e, posteriormente, o espaço potencial, diretamente relacionado à dimensão da criatividade e do lúdico⁵², em que a comunicação é não verbal e o eu central fica imune ao princípio da realidade e para sempre silencioso. Nas palavras do psicanalista:

Aí a comunicação é não-verbal; é como a música das esferas, absolutamente pessoal e silenciosa que é sentida como real, cada uma tem seu lugar, e na área cultural intermediária existe para muitos, porém não para todos, um modo de comunicação que é uma conciliação extremamente silenciosa^{53 54}.

Os indícios dessa conciliação extremamente silenciosa também foram trabalhados por Winnicott na sua compreensão de inconsciente e da teoria do amadurecimento pessoal. Destaco um ponto fundamental para tal compreensão: o fato de que certos modos do inconsciente são comunicáveis, porém nem sempre verbalizáveis⁵⁵. Segundo Zeljko Loparic, sustentando-se na teoria e na clínica de Winnicott e no pensamento de Heidegger:

O inconsciente é mesmo verbalizável? Ou, antecipando os desenvolvimentos que se seguem: será que não é o caso de reconhecer que a psicanálise se depara com mais de um tipo de inconsciente, a saber, o verbalizável e o não-verbalizável?[...] observa-se que o “não-verbalizável” não precisa ser visto como sinônimo de “não-dizível”. É perfeitamente possível admitir dois tipos de dizeres, o verbal, isto é, oral, que poderíamos ainda denominar de “glóssico” ou “lingual” —, e o não-verbal, não-oral, mas assim mesmo um dizer reconhecível. Se concordarmos com isso, tornar-nos-emos abertos para a pergunta se a cura psicanalítica não poderia deixar de ser concebida *apenas*

⁴⁹ WINNICOTT, D.W. *Natureza humana*. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

⁵⁰ Trata-se de uma recorrência, nos poemas barrobianos, a ideia e a importância dos prenúncios.

⁵¹ WINNICOTT, D.W. *Natureza humana*. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

⁵² DIAS, E.O. *A teoria do amadurecimento de D.W. Winnicott*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

⁵³ WINNICOTT, D.W. *O ambiente e os processos de maturação*. Porto Alegre: Artes médicas, 1983. p. 174.

⁵⁴ A música das esferas, também conhecida como harmonia das esferas ou música universal, é um antigo conceito definido pelos gregos que postula a existência de uma harmonia divina e matemática entre o macrocosmo e o microcosmo. Para Jacomien Prins: “Através da história, a música das esferas tem sido sempre um excelente meio de complementar e embelezar a vida comum. Precisamente porque ninguém jamais a ouviu ou ouvirá, a metáfora de uma música inaudível tem sempre funcionado interativamente com o assunto que designa, evocando associações entre diferentes campos de ideias e assim produzindo novos significados”. In: PRINS, Jacomien. *Echoes of an Invisible World*: Marsilio Ficino and Francesco Patrizi on Cosmic Order and Music Theory. Brill, 2014, pp. 1-11. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_das_esferas>. Acesso em: 2 mai. 2016.

⁵⁵ LOPARIC, Z. É dizível o inconsciente? *Natureza humana*. v.1, nº 2. São Paulo, dez.1999.

Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24301999000200005> Acesso em: 28 abr. 2016.

como *talking cure* para ser remetida também a outros dizeres, que passam por outras vias, pelo corpo, por exemplo, pela “proximidade” e até mesmo — para usar um termo de Heidegger — pelo “modo de presença”.

A poesia, por conseguinte, é este “modo de presença” extremamente silencioso porque possibilita que a “experiência da imagem, anterior à da palavra, venha se enraizar no corpo”⁵⁶, produzindo emoções que são absolutamente pessoais.

É desse “absolutamente pessoal” que se nutre a presente escrita, no que tange à estreita ligação que se pode fazer com a dimensão da intimidade que precisa ser conquistada e expandida, visto que a intimidade é precursora de uma vida psíquica preñe de sentido e de simbólico, isto é, responsável por garantir um mundo interior. Nessa comunicação não verbal é por onde trafegam poesia e psicanálise, pois instauram um abrigo para que a palavra se desenvolva, cresça de tamanho e, ao multiplicar-se, seja o veículo em prol da abundância das constelações imagéticas, dos cantos e cantorias que fundam o simbólico.

De acordo com Mello⁵⁷, o canto é uma forma de dominar o invisível. Nesse modo de comunicação, há espaço para o silêncio, matéria-prima da criação e condição para essa conciliação silenciosa com os nossos “prenúncios” e, portanto, com a nossa intimidade, tão imensa e tão constituinte das novas aquisições que faremos ao longo da vida e que nos permite ter um interior onde se reservar. E tudo isso só acontece porque há um ritmo.

Depreendo, assim, a existência de uma estreita relação entre ritmo e intimidade. Tudo começa com uma prosódia: a voz melodiosa da mãe, os primeiros barulhos da sala de parto, o abrir e fechar da porta, o balançar do termômetro, a luz que se apaga e se acende, o fechar da janela, a narração da chegada da chuva, o som do vento, a onda quebrando na praia. Nesse ir e vir do viver, um certo jeito de experimentar o mundo e de se relacionar com ele vai se formando, visto que um dado conhecimento sobre a experiência vai sendo apreendido e vai desenhando essa intimidade que se tem com esse mundo, a partir da forma como tudo isso vai sendo apresentado. Conforme Octavio Paz: “O ritmo não é medida — é visão de mundo. Calendários, moral, política, técnica, artes, filosofias, tudo enfim que chamamos de cultura tem suas raízes no ritmo. Ele é a fonte de todas as nossas criações”⁵⁸.

⁵⁶ BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.

⁵⁷ MELLO, A.L. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: Edipucrs, 2002.

⁵⁸ PAZ, O. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 71.

O ritmo da poesia de Barros vai imprimindo uma marca, engendrando um novo cosmos, um espaço de reflexão e de liberdade; muitas vezes um esconderijo seguro que põe a salvo a sensibilidade criadora no homem, em geral ligada à infância. Esse ritmo barrosiano vai fundando uma realidade que se pode chamar de psíquica porque convoca o sonho e o devaneio, a dinamicidade de uma vida produtora de novas imagens que nos lança a algo. Paz afirma: “O ritmo que é imagem e sentido, atitude espontânea do homem frente à vida, não está fora de nós: expressando-nos, ele é nós mesmos. É temporalidade concreta, vida humana irrepetível”⁵⁹.

Com efeito, a vida humana traz consigo a experiência de Ser. E para poder Ser, é preciso se sentir vivendo uma vida que é sua, isto é, morar em si-mesmo. E morar em nós mesmos se trata de uma conquista, assim como é a conquista da intimidade. Do ponto de vista da contemporaneidade, essa experiência parece cada vez mais escassa, visto que morar em si mesmo e habitar o próprio corpo, sentindo-se bem “na sua própria pele”, pressupõem toda a complexidade que consiste em ter habitado, de uma forma viva e abrigada, o corpo materno; vivida como essa primeira casa de repouso, essa casa onírica está encriptada na casa natal⁶⁰. Isso se refere à mãe como o universo, a natureza, a linguagem, as gerações que a antecederam, a ancestralidade da humanidade, bem como os cantos do mundo bachelardianos e os cantos entoados por Manoel de Barros.

Poder morar em si mesmo remete à ideia de tolerar ficar só e, paradoxalmente, se sentir acompanhado, tendo um cosmos dentro de si para se preservar quando as ameaças surgem. Mas para poder ficar só e desfrutar disso é preciso que se tenha experimentado ficar só na presença de alguém⁶¹. Aí reside o paradoxo da intimidade que envolve o “eu”, que pode ficar só e bem porque tem guardada a experiência, por exemplo, de ter ficado brincando, concentrado, sem se comunicar verbalmente, sabendo e sentindo que a mãe estava ali, ao seu redor, porém respeitando esse espaço singular, guardando o seu silêncio e as suas pausas e dando sustentação ao seu mundo paralelo de brincadeiras, que acontece e existe porque não há riscos de invasões, agressões e abandonos.

Tal constatação lança-nos para o registro da construção de uma intimidade que vem sempre acompanhada da ideia de partilha dessa intimidade. Uma vida íntima, portanto, é uma vida construída, em primeiro lugar, a dois. Isso pressupõe, também, a

⁵⁹ PAZ, O. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 74.

⁶⁰ BACHELARD, G. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

⁶¹ WINNICOTT, D.W. *O ambiente e os processos de maturação*. Porto Alegre: Artes médicas, 1983.

consideração de uma ética. Ser íntimo de alguém pode conter muitos sentidos. Entretanto, elejo aqui o aspecto de experimentar momentos únicos em que o estar junto engendra a possibilidade de novas moradas e novos gestos espontâneos⁶², em que o criativo, o íntimo e o brincar podem aparecer condensando a ideia de Ser, de Ser espontaneamente. O ser humano, quando está integrado e atinge o estágio de ser uma pessoa total no que se refere ao amadurecimento, adquiriu a capacidade de sentir esperança, porque encontrou, ao longo de sua caminhada, muitas coisas que buscava. Ainda com Bachelard⁶³, o tema da poética da casa toma corpo e o filósofo relaciona-o a um verdadeiro princípio de integração psicológica, ao qual acrescenta: “Nossa alma é uma morada. E, lembrando-nos das “casas”, dos “apostos”, aprendemos a “morar” em nós mesmos”⁶⁴.

Por conseguinte, um dos desafios desta tese é poder realizar uma reflexão que diga respeito a renovar no homem a capacidade de encontrar essa esperança no contato com outros homens e com a Natureza⁶⁵, tendo como pano de fundo a criatividade. É assim também com os pacientes que procuram análise: querem reencontrar ou encontrar pela primeira vez a estrada que os conduza a uma vida que é sua, que faça sentido e que lhes pertença, isto é, uma vida que é criativa. Sobre isso, vejamos as palavras do narrador do romance *A desumanização*, de Valter Hugo Mãe⁶⁶:

As palavras são objetos magros incapazes de conter o mundo. Usamo-las por pura ilusão. Deixámo-nos iludirmos assim para não perecermos de imediato conscientes da impossibilidade de comunicar e, por isso, da impossibilidade da beleza. Todas as lagoas do mundo dependem de sermos ao menos dois. Para que um veja e o outro ouça. Sem um diálogo não há beleza e não há lagoa. A esperança na humanidade, talvez por ingênua convicção, está na crença de que o indivíduo a quem se pede que ouça o faça por confiança. É o que todos almejamos. Que acreditem em nós. Dizermos algo que se toma como verdadeiro porque o dizemos simplesmente.

⁶² WINNICOTT, D.W. *O gesto espontâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

⁶³ BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

⁶⁴ Idem. p.20.

⁶⁵ Em seu livro *O poético*, Mikel Dufrenne desvenda a relação entre a poesia, a linguagem e a Natureza. Assinala que certos objetos ou espetáculos naturais são considerados modelos à criação estética. Segundo o autor: “A imagem não é mais um correlato de uma consciência imaginante: é a anunciação feita ao homem de uma Natureza naturante. A imagem, como a obra de arte, mede-se a ela e a esclarece: produto de uma imaginação criadora, mas que não pertence ao homem. A Natureza é poética em certas imagens que nos oferece, porque é, à sua maneira, poeta, porque não é somente a Terra-mãe, a Vênus lucreciana, mas também a mãe das imagens. Finalmente, é poeta no que fala: fala ao poeta que há em nós”. Cf. DUFRENNE, M. *O poético*. Porto Alegre: Editora Globo, 1969. p. 224. A Natureza naturante, logo, é poética porque é fonte de vida, de beleza e de inspiração ao homem. É o fundo criador de onde surge o homem e onde ele encontra pertencimento e correspondência, é potência.

⁶⁶ MÃE, V.H. *A desumanização*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p.27.

Em se tratando desta construção, é digna de nota a certeza de que Bachelard se confirma como essa luz que ilumina a trajetória assim como a estrela que guia a navegação do timoneiro.

Ao encaminhar esta apresentação introdutória para o seu desfecho, vale dizer que se trata, portanto, de uma pesquisa ousada, tendo em vista o trânsito que produz e os riscos assumidos, porém, também, a riqueza presente e os pontos de abertura, tão necessários à renovação do psiquismo e à produção de uma tese na área de Letras, que se caracteriza por ser um campo de trânsitos, atravessamentos e produções de alteridade. Tal campo tem se mostrado poroso ao acolher pesquisas e pesquisadores dispostos a construir textos que contribuam para o diálogo entre os saberes de uma ciência que cada vez mais precisa ser complexa e profunda, visto que pensa o homem na sua diversidade. Sobre esse tema Barthes já havia pensado, ao demonstrar a vanguarda da literatura como sendo “essa grande unidade cosmogônica” que abriga todas as ciências:

A literatura tem todos os caracteres secundários da ciência, quer dizer, todos os atributos que não a definem. Seus conteúdos são aqueles mesmos da ciência: não há, por certo, uma única matéria científica que não tenha sido, em algum momento, tratada pela literatura universal: o mundo da obra é um mundo total onde todo o saber (social, psicológico, histórico) tem cabimento, de modo que a literatura tem para nós essa grande unidade cosmogônica de que fruía os antigos gregos, mas que nos é hoje recusada pelo estado parcelar da nossa ciência⁶⁷.

Dentre as dificuldades que se apresentaram nesse percurso, aparecem o caráter de estrangeiridade da autora com relação ao campo de conhecimento da poesia, visto que a minha graduação foi em psicologia. Acrescento a isso o fato de eu não ter sido iniciada mais cedo na análise dos poemas, como se diz, “desde dentro”, como poderia ser mais fácil, caso tivesse feito minha formação em Letras. Outro ponto que representou obstáculo foi a impossibilidade de ter dedicação exclusiva para a pesquisa, uma vez que uma tese deste estatuto requer muito tempo para as investigações, estudos e leituras. Uma terceira “barreira” nessa estrada consistiu no desafio da leitura dos textos em francês, no sentido do tempo também, mas esse foi superado através da dedicação ao estudo da língua francesa. Houve um esforço para tentar superar as dificuldades e os pontos de não compreensão das leituras, aspecto que se transformou num desafio a ser superado.

⁶⁷BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. p. 4.

Sobre as conquistas e pontos de superação advindos deste processo, destaco o exercício de analisar os poemas, o aumento do ritmo das leituras em língua francesa, além da participação em grupos de pesquisa e de extensão que foram dando qualidade a um modo de pensar e investigar os materiais da tese, desaguando numa certa maturidade que fez a escrita avançar. Somados a isso, a escuta clínica dos atendimentos no consultório, a análise pessoal e o viver singular de um tempo de pesquisa foram confirmando essa escolha e este caminho que passa pela via régia das aprendizagens e das desaprendizagens, das emoções e da obra de Barros.

Como se sabe, o sujeito do inconsciente é faltoso, esburacado, descentrado, criativo. É assim, dando-se conta de sua incompletude, que se descobre criador de coisas e do mundo. Criamos nos espaços entre as coisas, entre as pessoas e entre as experiências. A criação é irmã da alteridade. Essa tese é feita de experiências, de um viver que se propõe criativo e esperançoso, apesar de tudo. Conforme Leonard Cohen: “There is a crack in everything/That’s how the light get’s in”⁶⁸

Por fim, como uma rota de leitura, teço algumas indicações ao leitor antes de “pegar a estrada”. Há, em primeiro lugar, questões a serem respondidas com esta tese, que levam em consideração o dilema do homem sobre qual é o seu lugar na atualidade do seu tempo: a poesia e a psicanálise podem ser este caminho em que os sujeitos, apesar de não se livrarem dos efeitos da aparelhagem do Estado e de suas produções constantes de exclusão e de desigualdade, conseguem ser autênticos? A autenticidade como possível marca da infância pode ser uma rota de fuga para uma vida de liberdade pautada pela criatividade? Pelo fato de poesia e psicanálise serem espaços nos quais não se fazem concessões (no que diz respeito ao verdadeiro *self* de Winnicott, assim como as pressurizações engendradas pelos imperativos “modos-de-ser” e de produção de cisões impetrados pelo capitalismo neo-liberal), a infância pode ser esse ambiente indicado por Barros e Winnicott, essa casa, valorizada por Bachelard, esse lugar de refúgio de que as pessoas tanto necessitam para viver de modo mais criativo? O aspecto primitivo no homem, os primeiros cheiros, as primeiras sensações, esse universo da não palavra, do não verbal, pode ser uma fonte de enriquecimento da experiência e de abertura e conexão com o mundo? A poesia de Barros, junto com a psicanálise de Winnicott e as teorias críticas do imaginário de Bachelard, pode ser um caminho de

⁶⁸“Há uma falha em tudo. É assim que a luz entra”. In: COHEN, L. Anthem. *The future*, 1992. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/The_Future> Acesso em: 24 jan. 2016.

reflexão e de práxis que valoriza e coloca em gravitação as “pulsações de nossa existência” e de nossas experiências mais singulares na escrita e na clínica?

No primeiro capítulo, o objetivo é apresentar o poeta ao leitor, porém de forma inventada, pela sua “desbiografia”, pelo “não” dizer o que lhe faltou. Acolhendo o percurso de suas memórias inventadas, a infância se coloca como palco de criações, devaneios e experiências.

No segundo capítulo, a proposta é explicitar o enlace entre as paisagens primitivas e o horizonte do poeta, a partir das pulsações de um olhar e dos ritmos primordiais, dando ênfase à poesia como artesanaria do primitivo a partir da *Estética da Ordinarietàade*.

No terceiro capítulo, irei discorrer sobre a poesia e a psicanálise, dando destaque à contribuição de Winnicott para pensar a infância e a criatividade, o espaço potencial, o brincar e a experiência cultural na psicanálise winnicottiana e na criação poética barrosiana.

No quarto capítulo, trabalharei desde a perspectiva do “descascar das palavras” e do “remendar dos sentidos” como ofício de poetas e analistas. As categorias poéticas de “desobjeto” e de “deslimite” surgem como operadores para fazer conversar a poesia e a psicanálise, a analista e o poeta, contribuindo assim, com o avançar do texto.

No quinto capítulo, pretendo desenvolver o tema do poético, da imagem e da emoção como funções de despertar, dando destaque ao processo criativo. Neste capítulo, há a marca forte do pensamento de Bachelard, entrelaçando-se à tessitura dos poemas de Barros, com a presença de autores que influenciaram a pesquisa: Dufrenne, Paz, Collot, Waldman, Barbosa, Grácia-Rodrigues, Mello, Adorno, Barthes, Blanchot, Damasceno, Durand, Freud, Guerra, Heidegger, Machado, Merleau-Ponty, Meneses, Naffah-Neto, Perrone-Moysés, Pessanha, Pessoa, Valéry, Vilete, Wunenburger, entre outros. A proposta é desdobrar as relações entre o poético, a poeticidade, as palavras que se transformam em imagem e as imagens que vertem em emoções.

Na conclusão, haverá uma construção de elos que possibilitam visualizar as relações entre os capítulos e apontar algumas elaborações que ressumam de uma prática de pesquisa e de um caminho investigativo num trabalho que se abre ao campo interdisciplinar.

Por fim, gostaria de advertir o leitor de que a presença dos poemas de Barros habitará todos os capítulos, visto que eles são a costura desse tear poético e analítico no qual consiste a tese e também a vida.

2 MANOEL DE BARROS: A DESBIOGRAFIA DE UM POETA SINGULAR

Ao sentar na cadeira, diante da tela e do teclado, na sala da minha casa, viajo no tempo. Há uma recordação que vem à mente, do primeiro instante em que descobri Manoel de Barros, de pegar a caixa de poemas na mão, tocar e sentir a textura e a cor do papel cor marfim e das iluminuras de sua filha Martha Barros, uma obra cujo valor me era desconhecido até aquele momento. Este foi o meu primeiro encontro com Barros: pelo toque, pelas mãos, pelo “com-tato”. Ao desfazer o laço da fita que envolve o conjunto de páginas soltas do “livro-caixa”, um universo se abriu e, assim, as memórias inventadas de poeta e leitora se encontraram pela primeira vez. Uma lista de “aprendimentos” passou a ocupar a minha vida desde então. Conforme o poeta:

APRENDIMENTOS

O filósofo Kierkegaard me ensinou que cultura é o caminho que o homem percorre para se conhecer. Sócrates fez o seu caminho de cultura e ao fim falou que só sabia que não sabia nada. Não tinha as certezas científicas. Mas que aprendera coisas di-menor com a natureza. Aprendeu que as folhas das árvores servem para nos ensinar a cair sem alardes [...]⁶⁹.

O eu-lírico, nessa prosa poética, brinca com as palavras, substituindo, hipoteticamente, a dor dos arrependimentos pela beleza e alegria dos “aprendimentos”, das aprendizagens e dos ensinamentos. Liberta o peso outorgado aos filósofos e transforma-os em sábios que se lançam no viver das incertezas científicas e da vida. Ao falar de Søren Kierkegaard, possivelmente Barros fala um pouco de si nessas memórias inventadas, indica a importância do nada, aprendendo o que conta com a “natureza di-menor”, a natureza olhada e visitada pelas crianças. A natureza é a fonte de onde o poeta extrai esses “aprendimentos”. Assim como as árvores, nós, humanos e prenhes de solidões, também caímos, mas é preciso se inspirar nelas para cair sem desespero, para morrer sem alardes, compondo este espetáculo que é a existência humana. Existir encerra esse entrelaçamento das experiências que são adquiridas na infância e que, por essa razão, criam um espaço de recordação e de reimaginação dessa mesma infância. Para Waleska Martins, Kelcilene Graciá-Rodrigues e Rauer Ribeiro:

O poeta Manoel de Barros apresenta suas memórias e suas vivências peraltas no Pantanal, bem como dá voz ao que é inventado. Lugar constantemente rememorizado, vivido e recriado pela experiência infantil do poeta, o *locus*

⁶⁹ BARROS, M. *Memórias inventadas: a terceira infância*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008. Cap. XIV.

pantaneiro possui e transmite sentimento de pertença, confere identidade única ao texto poético, e é lugar de peripécias linguísticas, literárias, eróticas e infantis. Esse espaço, escolhido pela memória, vivenciado pela infância e inventado pela imaginação, presentifica-se de maneira viva no momento da leitura, intensificando a identidade peculiar do poeta [...]”⁷⁰.

Falar sobre o poeta exige um mergulho e um cuidado, porque discorrer sobre ele é justamente não dizer quem ele é: nesse sentido, trata-se de uma “desbiografia”, visto que só tangencio sua vida; ela é sempre inapreensível. Barros é inapreensível como o inconsciente, como as imagens e as emoções. Ele vai se revelando onde justamente nos escapa, na condição de leitores que somos. A abordagem pela via da desbiografia é inspirada no subtítulo do documentário *Só dez por cento é mentira. A desbiografia oficial de Manoel de Barros*, dirigido por Pedro Cezar.

“Desbiografar-se” é um método interessante e coerente adotado pelo poeta que gostava do “ser letral”, e não do ser biológico, que vai à padaria às seis da tarde para comprar pão. Manoel de Barros não gostava de dar entrevistas, apesar de ter concedido algumas ao longo da sua vida. A “desbiografia” do poeta se pauta num método coerente com a sua obra e com o seu estilo. Segundo Barros:

Acho que o poeta usa a palavra para se inventar. E inventa para encher sua ausência no mundo. E inventa quase tudo, sendo que só falta o começo e o resto. Fala que já foi agrão de musgo. Fala que a palavra pode sair do lado conspurcado de uma boca e entretanto ser pura. Fala que gosta da harpa e da fêmea em pé. Acho que o poeta escreve por alguma deformação na alma. Porque não é certo ficar pregando moscas no espaço para ficar dando banho nelas.⁷¹

Manoel é “deformado” porque ama as imagens e porque herdou um talento, uma genialidade, e soube explorar a beleza de suas deformações. Ler os poemas de Barros retira o leitor do cansaço do cotidiano, do tédio que quase automatiza. Entrar em contato com a sua obra é desvendar um pouco mais o mistério de quem se é, do que não se foi, do que restou, do que ainda pode ser brincado. Quem gosta da sua poesia certamente apresenta essa deformação na alma, essa anormalidade tão cara à vida. Como curiosidade, vale mencionar um pequeno trecho “dos extras” do referido documentário, em que ele conta ao cineasta Pedro Cezar uma memória presente: uma aluna de doutorado e fã lhe escreveu e foi visitá-lo. Na conversa, ao final, ela lhe disse: “— Ai,

⁷⁰MARTINS, W.; GRÁCIA-RODRIGUES, K.; RIBEIRO, R. A infância que se entrega aos pântanos: as memórias “experimaginadas” de Manoel de Barros. *Letras&Letras*, Uberlândia 26 (1) 101-120, jan./jun.2010. p.109.

⁷¹ MULLER, A. (org.). *Manoel de Barros*. Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. p. 85.

Manoel, a conversa tá muito, boa, mas eu preciso ir, porque o meu namorado está me esperando. Então, o poeta lhe pergunta: “— Ele também é como você? Ele gosta de poesia?”. Ao que ela respondeu: “— Não, Manoel, ele é normal!”. Manoel, depois de narrar essa história a Pedro Cezar, dá uma boa risada e diz: “— É isso, eu não sou normal, você não é normal!”. É preciso ser anormal para amar a poesia, “tomar desvio” e “ser de bugre”. Assim, busco nas palavras do próprio poeta o seu “desbiografar-se”:

Arreveso as palavras. Fui confirmar no *Aurélio*: arrevesar é pôr em revés, dar sentido contrário... Acontece que a gente, às vezes, é ao contrário mesmo. Se não houvesse nenhum conflito ou desencontro em nós, penso que nossa escrita sairia linear. Botamos no verso uma palavra de costas ou arrevesada para obter uma repercussão de nós. Ou para arrumar um descanto. O ritmo é coisa ínsita, que não dá em madeira. Às vezes, se arrevesa para dar no ritmo. Mas, no fundo, no fundo, é para ouvir as ressonâncias dos nossos desencontros que arrevesamos⁷².

A desbiografia do poeta inclui o paradoxo sempre presente do ser e do não ser, do acontecer e do abandonar, das belezas e das tragédias que envolvem a vida humana, somado aos avessos, aos reverses e ao que está ao contrário. Na psicanálise e no inconsciente existe uma habitação de imagens, silêncios e contradições e todos eles produzem os desencontros que nos impulsionam a buscar imprecisamente quem somos. Nossa vida e nossa escrita, nesse sentido, não devem ser lineares, pois, se assim o fossem, não produziriam as ressonâncias de que precisamos para “arrevesarmos”.

A sinestesia causada pelas imagens arrevesadas de Barros é capaz de emocionar e tocar profundamente os seus leitores porque produz sentido na vida, e esse sentir vem acompanhado de partilhas e de experiências. A poesia de Barros é constituída de sentires, partilhas e brincadeiras. A liberdade de voltar a ser criança dá as condições para ele inventar memórias e prazeres. Essas considerações são formas de reiterar o que aparece na recepção da poesia de Barros pelo universo literário e midiático. Do ponto de vista da recepção poética, Grácia-Rodrigues afirma:

Assim, diante da poesia de Barros, Massaud Moisés (2004, p. 311), por exemplo, afirma que Barros tem uma “dicção própria, que faz lembrar a prosa inventiva de Guimarães Rosa”. O editor Ênio Silveira (1994, 1ª orelha) diz que Barros é “o Guimarães Rosa da poesia”. Também consta no artigo de Ana Accioly (1988, p. 116) a seguinte afirmação de Silveira: “Manoel de Barros tem para a poesia o mesmo impacto que Guimarães Rosa teve para a prosa brasileira”. [...] Para a professora Berta Waldman (1996, p. 29), a poesia de Barros “interage mais com a prosa poética de Guimarães Rosa”. João Borges (1993, p. 3), ao fazer a cobertura, em Campo Grande, do

⁷² MULLER, A. (org.). *Manoel de Barros*. Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. p. 95.

lançamento da edição de luxo de *O livro das ignoranças*, sob responsabilidade de José Mindlin, registra a conversa do poeta e do bibliófilo, que julga Barros como “uma espécie de Guimarães Rosa da poesia”.⁷³

Logo, todos esses predicados do poeta transmitem a ideia de sua importância e de sua singularidade. Certamente ele foi um dos mais originais, porque, além de seu estilo transgredir as normas da gramática e da sintaxe, propondo a valorização das “insanidades e dos delírios do verbo”, o “Guimarães Rosa da poesia” alcançou esse estatuto porque se debruçou ao tema das origens e da infância como nenhum outro. De acordo com Célia Sebastiana Silva:

O poeta do chão usa as falas das crianças como porta-vozes para se chegar ao mundo mágico da poesia, lá onde é inteiramente permitido fazer brinquedo com a palavra e utilizá-la “como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e devolvê-la ao seu sentido original” e para restituir a virgindade a certas palavras ou expressões” conforme declara Manoel de Barros a José Otávio Guizzo⁷⁴.

Ao não ter medo de olhar para os “cacos, destroços, os pobres-diabos, os vagabundos”, o criador da *Estética da Ordinarietàade* denota uma preocupação com as “pobres coisas do chão”, com o ínfimo, com as insignificâncias cada vez mais significativas ao olho anormal do poeta⁷⁵. Somado a este aspecto emerge um outro, que diz respeito ao seu modo de ver a política e ao importante tempo histórico que ele viveu na década de 30 e 40 no Brasil.

De maneira irrefutável, no legado que Barros deixou, a sensibilidade é substância, a matéria-prima de seu projeto estético e também ético, tendo em vista a sua preocupação com o destino do homem. Como consequência das leituras e pesquisas feitas até aqui, é possível pontuar que o poeta detinha essa preocupação, considerando, a respeito disso, não só a sua produção poética como também a entrevista⁷⁶ que concedeu ao jornalista paulista Bosco Martins, no programa *Fora do eixo*, em que falou sobre seu posicionamento político.

⁷³ GRÁCIA-RODRIGUES, K. *De corixos e de veredas*: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e Guimarães Rosa. (Tese de doutorado.) Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras. 318 p. Disponível em: <http://www.fclar.unesp.br/agenda-pos/estudos_literarios/785.pdf> Acesso em: 03 mai. 2016. p. 35.

⁷⁴ SILVA, C. S. Manoel de Barros: lírica, invenção e consciência criadora. *Revista Fronteiras*. v. 5, n. 5, São Paulo, 2010.

⁷⁵ BARROS, M. *Gramática expositiva do chão* (Poesia quase toda). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. p. 328.

⁷⁶ O dado que se tem é da postagem do vídeo no site do Youtube, em 25/10/2007, mas esse não necessariamente é o dia da entrevista. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vzeUUXAEdZw>> Acesso em 19 abr. 2015.

Não são todos que sabem sobre a vida política do poeta. Manoel de Barros ingressou na Juventude do Partido Comunista, na época em que cursava Direito no Rio de Janeiro, por volta dos seus 18 anos. Daquele período, ele revela que teve uma profunda decepção com Luís Carlos Prestes quando soube da sua passeata pró-Getúlio Vargas, depois de tudo o que o presidente havia feito ao militar que revolucionou o país na famosa Intentona Comunista⁷⁷. Vargas perseguiu Prestes e tentou erradicar o movimento, além de prender sua esposa, Olga Benário, deportando-a no porão de um navio alemão, grávida da filha Anita Leocádia Prestes, e entregando-as à polícia da Gestapo. O poeta, então, diz ao entrevistador:

– *Até chorei na calçada.... Aquilo era uma aliança política... Eu não podia admitir aquilo. Não tem esse negócio de política, não tem não. Eu achava aquilo falta de caráter. É sacanagem mesmo... O quê que o Prestes tinha que fazer aliança com o Getúlio, se o Getúlio tinha mandado matar a mulher dele, pô?! Eu não admitia isso. Não admiti, de jeito nenhum... Caí fora.*

– *Mas você continua um homem de esquerda! Dá para se dizer?!*

– *(Acena positivamente com a cabeça). Eu acho que todo cidadão que se preocupa com a vida do pobre, dos humilhados, dos ofendidos, de modo geral, todo cidadão que se preocupa, ele é de esquerda, mesmo que ele não saiba que é! Eu acho que isso aí é esquerdismo, é socialismo, sabe?*

Tomo como relevante compartilhar este trecho da entrevista que ele concedeu porque mostra o seu olhar sensível para os problemas sociais e para os sentimentos do homem, bem como suas violências sofridas, reiterando o papel e o lugar da emoção na sua forma de olhar para o homem, de compreender o mundo e de fazer desenhos verbais com a sua voz, como este: “Há nos santos grandes margens de antros”⁷⁸. Além disso, a fala retrata uma passagem da história que me é inesquecível por dois motivos: o primeiro foi a violência da deportação de Olga Benário Prestes⁷⁹, esposa de Prestes, à

⁷⁷ A Intentona Comunista, também conhecida como Revolta Vermelha de 35, configurou-se numa tentativa de golpe contra o governo de Getúlio Vargas, ocorrida em novembro de 1935 e organizada por militares em nome da Aliança Nacional Libertadora, tendo recebido apoio do Partido Comunista do Brasil (PCB) e do Comintern. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Intentona_Comunista> Acesso em: 2 nov. 2015.

⁷⁸ BARROS, M. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013. p.38.

⁷⁹ É necessário dar relevo a um fato interessante neste contexto: o meu interesse pela psicologia e pela decisão que tomei — de que me tornaria psicóloga — passou por esse fato marcante e sobretudo pelo contato com o livro de Fernando Morais, *Olga*. Narrado com mestria pelo jornalista, o livro conta a história dessa mulher judia e comunista que veio ao Brasil e teve uma participação importante no cenário político da Era Vargas.

polícia da Gestapo, somada a tudo o que ela sofreu no campo de concentração e ao fato de ter sido separada de sua filha, Anita. Posteriormente, por sua deportação, a história de Olga ganhou o mundo pelo ativismo internacional e pelas pressões vindas do mundo inteiro para que sua filha fosse devolvida à avó paterna e pudesse retornar ao Brasil, escapando da polícia da Gestapo e assim tendo um outro destino que não aquele de milhares de crianças judias que perderam o nome e a identidade e viraram apenas um número, indo parar nos abrigos em que os nazistas as obrigavam a viver e a morrer.

O segundo motivo refere-se à leitura que fiz da obra *Olga*, de Fernando Morais⁸⁰, por ocasião de uma atividade proposta pelo meu professor de história na escola, quando eu cursava o antigo segundo grau. Depois disso, entendo que algo de ruptura aconteceu comigo, positivamente, e eu passei a me interessar ainda mais pelo que significa “ser humano”, “motivações humanas” e “comportamento humano”. O que se passava na cabeça e no suposto “coração” de Vargas era, definitivamente, algo que me intrigava.

Por essa razão, assistir a Manoel de Barros proferindo esses comentários sobre o que se passou me proporciona algo alegre porque me remete à recordação desse tempo decisivo de minha escolha profissional, o qual orientou um dado posicionamento ético, estético e político que mantenho hoje. A título de curiosidade, senti ainda mais afinidade com o poeta ao saber que ele se indignou como eu quando li sobre a aliança política que Prestes fez com Getúlio depois de tanto sofrimento. Assim, ao analisar as palavras do próprio poeta, não tenho dúvida de que ele fez da emoção a substância para seus poemas. De acordo com Barros:

É a palavra que vai me desvelando. Eu fico só a veire. De repente estou mais perto de mim do que esta cadeira em que me sento. A palavra me leva para as paixões e para os hospitais. Me deforma e me refaz. A vida da gente se torna o texto. (Está cheirando a Heidegger.) Verifico o meio de tudo que ela, a palavra, é mais erótica do que eu. Tenho até um poema que começa assim:

Uma palavra abriu o roupão para mim
Vi tudo dela:
A escova alta, fofa e de pelos escuros
A doce pevide.
Etc. etc.

A palavra vai me revelando. Um dia me mostra conspícuo. No outro dia venéreo⁸¹.

⁸⁰ MORAIS, F. *Olga*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

⁸¹ MULLER, A. (org.). *Manoel de Barros*. Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. p. 103-104.

Tirar das palavras algum motivo de alegria é tarefa das crianças e dos poetas. Uma alegria que vem do silêncio, do brincar e dos brinquedos, do artesanato vivido na infância em que cada peça pode ser construída um tanto longe dos imperativos do cotidiano. A jubilação de que fala o poeta pode ser tanto a de uma grande alegria quanto a de uma aposentadoria honrosa; ambas trazem contentamento. Os vários “eus” de Barros parecem se concentrar nesta prosa poética porque a infância é esse solo do brincar, das descobertas e das experimentações, mas também das frustrações, que pedem reajustes necessários para que a imaginação siga o seu curso. O velho Manoel encontra o menino e suas peraltagens, seus gorjeios, sua “pura jubilação sem compromisso”. Conforme o autor de *Memórias inventadas*:

[...] 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 aumentassem o nada. A gente não gostasse de fazer nada que não fosse de brinquedo. Essas vadiagens pelos recantos do idioma seriam só para fazer jubilação com as palavras. Tirar delas algum motivo de alegria. Uma alegria de não informar nada de nada. Seria qualquer coisa como a conversa no chão entre dois passarinhos a catar perninhas de moscas. Qualquer coisa como jogar amarelinha nas calçadas. Qualquer coisa como correr em cavalo de pau. Essas coisas. Pura jubilação sem compromissos [...] ⁸².

No brincar das crianças e do poeta tudo é permitido, até dizer que “A gente só gostasse de fazer de conta”. Isso faz pensar que a essência da poesia barrosiana é a infância por ele reinventada. As palavras, para Barros, parecem bolas que se pegam na mão para dar piques, ver o seu alcance e o seu movimento; dar saques, como no vôlei, e ver até onde elas vão, com que velocidade, com que força e que surpresas causarão. Nesse brincar, a satisfação era restrita ao brinquedo, ao usar as palavras como brinquedo e, assim, “tirar delas algum motivo de alegria”. Em tempos de produção incessante de informações, experimentar uma “alegria de não informar nada de nada” denota ser algo raro e remete ao silêncio. O poetar sobre a infância é esse contato com o tempo do brincar, muitas vezes silencioso, dos sabores inocentes que são vividos pelas crianças, um redespertar para uma “conversa no chão entre dois passarinhos”, que podem ser poeta e leitor, analista e analisando, crianças brincando e compartilhando experiências. De acordo com Martins, Grácia-Rodrigues e Ribeiro: “[...] a experiência se torna um fluxo natural e quase que obrigatório do narrar de Manoel de Barros. É como se a

⁸² BARROS, M. *Memórias inventadas*: a terceira infância. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008. Cap. III.

experiência da velhice pudesse encontrar ou reencontrar [...] uma outra infância, uma outra possibilidade de transgressão”.⁸³

Como pensar uma outra infância? Ao frequentar os poemas barrobianos, “as palavras oferecem seus lados” e muitas infâncias vão se mostrando. Nesta outra infância, o que importa — e o que encanta — é fazer de conta. Na imaginação tudo é permitido, como, por exemplo, “inventar coisas que aumentem o nada”.

A infância barrobianas convida o leitor a conviver com as imagens que vão surgindo, sem propósito, com fontes jorrando por “todos os cantos do idioma”. Assim, Manoel Wenceslau Gomes de Barros, filho de João e Alice, nascido em Cuiabá em 19 de dezembro de 1916, criado na cidade portuária de Corumbá, na fazenda da família e no colégio interno do Rio de Janeiro, alçou voo e foi para o mundo. Além da proximidade com a Bolívia, morou em Paris e Nova York, onde estudou artes e cinema e bebeu na fonte de muitos poetas e escritores. Ao falar de sua poesia, ele diz:

Minha poesia é muito intuitiva. Quisera que fosse mais primitiva! Eu li livros de mitologia indígena e vivi muitos anos com os índios chiquitos, da Bolívia. Gostava de tomar chicha — uma aguardente de milho — e pescar. Eu tinha fascinação pelas línguas primitivas indígenas. Eles, primeiro que a gente, fizeram árvore virar tatu, criança nascer de árvore. O poeta é um inocente que é ligado a essas coisas primitivas, apesar dos estudos⁸⁴.

Apesar dos “estudamentos” necessários ao ofício do poeta, o que sua escrita evoca é esse retorno à inocência e à gratuidade presentes na infância. Essa inocência parece ligar-se à jubilação descompromissada, porque o compromisso do poeta não é com a verdade, “[...] senão que talvez com a verossimilhança. Não há de ser com a razão, mas com a inocência animal que se enfrenta um poema”⁸⁵. Nessa conexão com as “coisas primitivas” e nesse exercício de poeitar sobre a infância, com base na “inocência animal”, entra em cena esse aspecto da dependência, em aproximação ao que os bebês vivem no início da vida, no momento em que eles estão “entregues” aos cuidados maternos e dependem absolutamente das suas mães⁸⁶. Elas são sua referência inicial de mundo, o aconchego, o ambiente que recebe, aquece e acalma quando as coisas vão

⁸³ MARTINS, W.; GRÁCIA-RODRIGUES, K.; RIBEIRO, R. A infância que se entrega aos pântanos: as memórias “experimaginadas” de Manoel de Barros. *Letras & Letras*, Uberlândia, n. 26, v. 1, p. 101-120, jan./jun.2010. p.116.

⁸⁴ MULLER, A. (org.). *Manoel de Barros*. Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. p. 159.

⁸⁵ BARROS, M. *Gramática expositiva do chão* (Poesia quase toda). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. p. 316.

⁸⁶ O conceito de dependência absoluta está presente na obra de Winnicott como sua espinha dorsal. Aparece ao longo de toda a sua teoria e diz respeito a esse primeiro tempo de vida do bebê, que é decisivo para a sua constituição psíquica.

bem. Mesmo sendo velho, Barros leva o leitor a pensar que conhece muito bem esse tempo do início ao transitar pelas origens de sua vida e das palavras, da dependência que parece ter fruído e que ficou como um bom registro. Ao ter vivido essa experiência da dependência absoluta de forma positiva, o poeta demonstra quão benéfica ela é porque dá condição para que as invenções possam acontecer. Em vários poemas, sobretudo nos capítulos de prosa poética das *Memórias inventadas*, aparece uma mãe cheia de ternura, com um olhar compreensivo, que pode ter sido real ou não, mas que de alguma forma está viva poeticamente em Barros. Além disso, o sujeito lírico deixa explícita a dependência desse ambiente poético de “bem-estar”, em que a mãe, o pai, o irmão e a avó são tão importantes quanto os caracóis, o esticador de horizonte, o muro, a garça, Proust e o traste. Essa mãe-ambiente deu condição ao poeta para mergulhar nesse brincar criativo que expandiu a sua capacidade inventiva, contagiando os leitores com a possibilidade de experimentar o “gosto poético”.

A fim de demonstrar a relação existente entre a reflexão proposta e o texto poético, trago ao texto um capítulo da prosa poética de Barros, que integra suas *Memórias inventadas*:

FRASEADOR

Hoje eu 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. Meu pai ficou meio vago depois de ler a carta. Minha mãe inclinou a cabeça. Eu queria ser fraseador e não doutor. Então, o meu irmão mais velho perguntou: Mas esse tal de fraseador bota mantimento em casa? Eu não queria ser doutor, eu só queria ser fraseador. Meu irmão insistiu: Mas se fraseador não bota mantimento em casa, nós temos que botar uma enxada na mão desse menino pra ele deixar de variar. A mãe baixou a cabeça um pouco mais. O pai continuou meio vago. Mas não botou enxada⁸⁷.

Assim como o pai do eu lírico, o leitor também fica “meio vago” diante da multiplicidade de imagens que lhe são oferecidas. O poeitar dessas *Memórias inventadas* vem acompanhado pela força da imaginação e do gestual humano. Então, essa prosa poética, dependendo da leitura que é feita, pode se transformar em esquete teatral, em que se vislumbram os movimentos corporais e a cena familiar do anúncio de uma escolha pela poesia, pela sensibilidade, ao invés da enxada da razão. O texto cresce no olho do leitor porque é alimentado pelo dinamismo das imagens que vertem uma

⁸⁷ BARROS, M. *Memórias inventadas: a infância*. São Paulo: Planeta, 2003. Cap.VII

emoção. O pai meio vago é uma imagem sugestiva de como são os humanos quando se deparam com o não saber e com a novidade. A mãe inclinando a cabeça indica o quanto a comunicação mais efetiva não é aquela que se sustenta exclusivamente nas palavras. Pai e mãe tentam acompanhar a vontade do filho de ser poeta, de ser “fraseador”. O poeta ensina como é possível respeitar a vontade de uma criança. O que se diferencia em Manoel de Barros, portanto, não é a inovação de algum tema metafísico em especial, mas, sim, o jeito novo que ele encontra de dizer as coisas, que evidencia proximidade e sintonia com a experiência analítica, quando, depois de muito dizer, de exercitar os desencontros, o insight acontece para o par analítico, isto é, o sentido se manifesta porque é compartilhado nesse exercício de encontrar as palavras dentro dos silêncios e da impossibilidade de dizer. Dependendo do “jeito” como se diz algo, tudo pode ser diferente e causar novas repercussões. Sobre isso, Barros teceu um comentário na entrevista concedida à Martha Barros:

Tudo, creio, já foi pensado e dito por tantos e tontos. Ou quase tudo. Ou quase tontos. De modo que não há novidade debaixo do sol — e isso também já foi dito. “Os temas do mundo são pouco numerosos e os arranjos são infinitos” – falou Barthes. Então, o que se pode fazer de melhor é dizer de outra forma. É des-ter o assunto. Se for para tirar gosto poético, vai bem perverter a linguagem. Não bastam as licenças poéticas, é preciso ir às licenciosidades. Temos de molecar o idioma para que ele não morra de clichês [...]”⁸⁸.

O que parece contribuir à escrita diz respeito ao intertexto, no diálogo com Barthes, tanto quanto “os arranjos infinitos” latentes nessa experiência do dizível e do indizível da experiência de reimaginar a vida pelo prisma da sensibilidade e da infância. Essa ideia se articula à outra noção que se agrega ao texto: os devaneios voltados para a infância, postulados por Bachelard, e que Barros tomou como importante fonte de leitura e de trabalho. As *Memórias inventadas* evidenciam ser a concretização desse exercício de poetar sobre a infância com base nessa prática do devaneio voltado à infância, na qual “vive essa memória de cosmos”, em que “os vínculos e a alma humana são fortes”⁸⁹. Portanto, os devaneios voltados para infância merecem uma atenção especial, de acordo com Bachelard:

[...] há devaneios tão profundos, devaneios que nos ajudam a descer tão profundamente em nós mesmos que nos desembaraçam da nossa história.

⁸⁸ BARROS, M. *Gramática expositiva do chão* (Poesia quase toda). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. p. 312.

⁸⁹ BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes: 2009. p.114.

Libertam-nos do nosso nome. Devolvem-nos, essas solidões de hoje, às solidões primeiras. Essas solidões primeiras, essas solidões de criança, deixam em certas almas marcas indelévels. Toda a vida é sensibilizada para o devaneio poético, para um devaneio que sabe o preço da solidão.⁹⁰

Solidão, tempo de criação, soltura para a imaginação. Ser livre é viver a boa solidão. É no repouso e no silêncio que fica mais livre o acesso às invenções e às escutas: de si e do outro, dos muitos “eus” que nos habitam e que se encontram no poeta. Somente assim é possível libertar-se da prisão de um único nome. Através da recuperação das solidões primeiras, inaugura-se um espaço de vitalidade, um espaço possível onde são acolhidas as diferenças, as nuances, as perturbações, o caótico, as imprecisões, as agonias, os abandonos, ou seja, o tempo de constituição do sujeito na infância. Segundo Bachelard:

Ao sonhar com a infância, regressamos à morada dos devaneios, aos devaneios que nos abriam o mundo. É esse devaneio que nos faz primeiro habitante do mundo da solidão. E habitamos melhor o mundo quando o habitamos como a criança solitária habita as imagens. Nos devaneios da criança, a imagem prevalece acima de tudo. As experiências só vêm depois. Elas vão a contravento de todos os devaneios de alçar vôo. A criança enxerga grande, a criança enxerga belo. O devaneio voltado para a infância nos restitui à beleza das imagens primeiras [...]. As raízes da grandeza do mundo mergulham numa infância.⁹¹

A poética de Barros é banhada por esta dimensão da “grandeza do mundo mergulhada numa infância”. No “espaço potencial poético”⁹², no qual o devaneio é o veículo que conduz o leitor até o mergulho em si, a partir da profundidade do mundo e de suas experiências, a infância e o ordinário se apresentam como as fontes fundamentais desse “arrevesar-se” e desse renovar-se. Para Barros:

Nos poetas há uma fonte que se alimenta de escuros. Coisas se movendo ainda em larvas, antes de ser ideia ou pensamento. É nessa área do instinto que o poeta está. A coisa ainda particular, corporal, ainda não generalizada nem mentada. Aquilo que mestre Aristóteles falou: — *Todo conhecimento passa antes pelos sentidos*. O poeta é o primeiro a tocar nos ínfimos. Nas pré-coisas. Aí, quando peguei o Oswald de Andrade para ler, foi uma delícia. Porque ele praticava aquelas rebeldias que eu sonhava praticar. E aqueles

⁹⁰ Idem, p. 93-94.

⁹¹ BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes: 2009. p. 97.

⁹² O espaço potencial é um importante conceito winnicottiano e diz respeito a uma área intermediária, a área de ilusão, também compreendida como criação, em que entre a mãe e o bebê, existe uma ligação, uma transicionalidade, que não é nem a mãe somente, nem o bebê somente, mas é um espaço entre eles, que não é nem de união, nem de separação e que garante a possibilidade de encontros, de trocas e que diz desse tempo primordial onde a criatividade se instala e protege o bebê para o posterior encontro e troca com o mundo e com a realidade. Cf. WINNICOTT, D.W. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

encostamentos nos ínfimos, nos escuros — que eram encostamentos de poetas. Foi Oswald de Andrade que me segredou no ouvido — *Dá-lhe, Manoel!* E eu vou errando como posso. Muito mais tarde eu li em Spitzer que *Todo desvio nas normas da linguagem produz poesia*. Seria o que eu procurava?⁹³

Fausto Wolff, jornalista e editor de *O pasquim*, dá um depoimento no documentário *Só dez por cento é mentira*, em que comenta sobre a “genialidade de Manoel”. Segundo ele, levará uns dez mil anos para surgir outro poeta desse estatuto. Concordo com Wolff e acolho sua constatação, visto que o poeta pôde reunir no seu escrito tantos adjetivos que ficaria impossível tentar listá-los.

Entretanto, ao finalizar este capítulo, gostaria de propor que os seus poemas são uma espécie de *setting*, não do enquadre psicanalítico, das regras e combinações que perfazem a moldura de um encontro entre paciente e analista, mas um *setting poético*, um espaço voltado ao psíquico e à imaginação, à renovação do psiquismo do homem e aos seus tantos nascimentos e renascimentos. Uma “casa-*setting*-ínfima” que oferece generosamente, através dos poemas, ao leitor, a possibilidade de se experimentar tomando “os desvios”, aproximando-se dos mistérios, sendo anormal, botando delírios nas palavras e na sua vida. Trata-se de viver acontecimentos que possibilitem a recuperação e a revitalização do simbólico como fonte que renova o Ser. “Des-encobrir” o simbólico é onde reside a força da poesia de Manoel de Barros, porque “O símbolo é, portanto, uma representação que faz *aparecer* um sentido secreto; ele é a epifania de um mistério”⁹⁴. De fato, nos poetas, “há uma fonte que se alimenta de escuros”. Em Manoel, há uma outra, que se sobrepõe a essa, que se alimenta de infância, de restos, de origens e de amores. O cosmos, a vida e um caracol são esse escuro que encanta e provoca. Manoel se dispõe a abrir a caixa, convidando o leitor a “inventar para se conhecer e a criar as suas memórias, a desbiografar-se”.

Manoel foi tardiamente reconhecido e agraciado pela crítica. Recebeu, entre muitos outros prêmios, dois Jabutis de Literatura. O primeiro veio em 1989, na categoria poesia, pelo livro *O guardador de águas*. O segundo aconteceu em 2002, na categoria livro de ficção, pela obra *O fazedor de amanhecer*. Todavia, o artífice *das Memórias inventadas* sublinha no documentário *Só dez por cento é mentira* que é o poeta mais lido do Brasil e o que mais vende livros de poesia. Por essas razões, acrescenta que se sente amado pelos seus leitores e que essa é a sua maior crítica. Após

⁹³ BARROS, M. *Gramática expositiva do chão* (Poesia quase toda). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. p. 324-325.

⁹⁴ DURAND, G. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1995. p. 15.

ter vivido muito tempo no Rio de Janeiro, regressou a Mato Grosso do Sul e passou a viver em Campo Grande, levando uma vida mais reclusa, “gastando” muito tempo no seu escritório em meio aos seus livrinhos de anotações, seus desenhos, seus lápis e seus dicionários.

O método do “desbiografar-se” também envolve Manoel de Barros, o ser biológico e cronológico. O filho de João e Alice, juntamente com sua esposa Stella, perdeu dois filhos, João, que aparece no documentário, e Pedro, que sofreu um acidente. Somadas à morte do amigo Bernardo, essas perdas golpearam o poeta e o fizeram se incrustar mais profundamente “em suas inscrições rupestres”⁹⁵.

Em 2013, fui a Campo Grande participar de um congresso de psicanálise organizado pela FEBRAPSI (Federação Brasileira de Psicanálise) e apresentei um trabalho sobre Manoel de Barros, já sobre esse diálogo entre poesia e psicanálise. Havia um desejo e uma curiosidade de conhecê-lo, justamente pelo fato de circular uma informação de que ele tinha por hábito receber pesquisadores e interessados na sua poesia em sua casa. Então, entrei em contato por telefone, e sua filha, Martha Barros, atendeu-me. Foi cordial e receptiva comigo, manifestando contentamento por saber de minha pesquisa. Com voz delicada no início, ao ser indagada sobre a possibilidade de o poeta me receber, foi enfática: “— Nesse momento, é impossível. Num outro momento, quem sabe. Papai está muito frágil e não tem recebido ninguém”. Apesar de lamentar, entendi e agradei. Mesmo assim, decidi que iria conhecer a casa pelo lado de fora e experimentar como seria me deparar com esse espaço, viver uma emoção. Dirigi-me até o endereço e tirei da bolsa a máquina fotográfica, fotografando alguns ângulos, “experimaginando” como ele seria ao vivo. O que haveria atrás da porta, do imóvel de número 363, naquela pacata rua da capital de Campo Grande?

Num interessante artigo⁹⁶ que aborda as *Memórias inventadas* de Barros e sua relação entre o tempo simultâneo em que elas acontecem, isto é, de serem experimentadas e imaginadas, enxergo uma aproximação com a narração dessa experiência que vivi e que acabo de descrever. No início da psicanálise, Freud já antevira essa relação do aparelho psíquico como sendo um aparelho de memória e de

⁹⁵ Cf.: KEMPFER, A.; MARTINS, B. Aos 97 anos, Manoel de Barros renasce em “Bernardo” e com poesia inédita. *Campo Grande News*, Lado B, 19/12/2013. Disponível em: <<http://www.campograndenews.com.br/lado-b/artes-23-08-2011-08/aos-97-anos-manoel-de-barros-renasce-em-bernardo-e-com-poesia-inedita>> Acesso em: 06 mai. 2016.

⁹⁶MARTINS, W.; GRÁCIA-RODRIGUES, K.; RIBEIRO, R. A infância que se entrega aos pântanos: as memórias “experimaginadas” de Manoel de Barros. *Letras&Letras*, Uberlândia 26 (1) 101-120, jan./jun.2010.

linguagem. Entretanto, seu pensamento avançou, e ele definiu o aparelho psíquico no conhecido texto *A interpretação dos sonhos (1900)*⁹⁷ como sendo um aparelho ótico. Certamente, esta é apenas uma referência que agrego para dar força à argumentação e para demonstrar que a imaginação, a memória e a linguagem caminham juntas. O mais interessante, no entanto, é quando elas podem ser aproximadas pela “experimaginação” do poeta, que nos ensina, apontando um novo jeito de caminhar, mais aprazível e mais lúdico. Para Martins, Grácia-Rodrigues e Rauer⁹⁸:

O poeta vivencia uma singular identidade, que reflete múltiplos eus-líricos e forja uma infinidade de eus-poéticos, coadunando seres imaginados à infância experimentada, vivida. A infância, peraltada no Pantanal, funde-se e confunde-se no palimpsesto dos “pântanos” da memória do homem, do poeta e dos seres mnésicos com os quais convive e com aqueles, biografáveis, que resgata do passado longínquo. São, portanto, memórias simultaneamente experimentadas e imaginadas — numa palavra, as *Memórias inventadas* e todas as incursões poético-ficcionais de Manoel de Barros são “experimaginações”.

Após tantas “experimaginações”, o marido de Stella e amigo de Bernardo alçou seu último voo, no dia 14 de novembro de 2014, aos 97 anos, ascendendo para a infância e para outros encontros com figuras que o esperavam há tempos para continuar o diálogo: Gógol, Bernardo, Vieira, Oswald, Chaplin, Bruñel, tantos outros. Deixou para os seus leitores, além das produções e das “magias miúdas”, os seus “escutamentos” e aqueles que fez de Bernardo, que tanto lhe inspirou e de quem obteve tantos “aprendimentos”:

POIS POIS

O Padre Antônio Vieira pregava de encostar as orelhas na boca do bárbaro.
 Que para ouvir as vozes do chão
 Que para ouvir a fala das águas
 Que para ouvir o silêncio das pedras
 Que para ouvir o crescimento das árvores
 E as origens do ser. Pois Pois.
 Bernardo da Mata nunca fez outra coisa
 Que ouvir as vozes do chão
 Que ouvir o perfume das cores
 E o formato dos cantos. Pois Pois.
 Passei muitos anos a rabiscar, neste caderno, os escutamentos de Bernardo.
 Ele via e ouvia inexistências.

⁹⁷ FREUD, S. (1900). A interpretação dos sonhos. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro, Imago, 1996. v. IV, V.

⁹⁸ MARTINS, W.; GRÁCIA-RODRIGUES, K.; RIBEIRO, R. A infância que se entrega aos pântanos: as memórias “experimaginações” de Manoel de Barros. *Letras & Letras*, Uberlândia, n. 26, v. 1, p. 101-120, jan./jun.2010. p.117.

Eu penso agora que esse Bernardo tem cacoete para poeta⁹⁹.

Esse poema indica a complexidade de se ler Manoel de Barros e a riqueza presente no interior de cada verso. Como se sabe, o Padre Antônio Vieira e sua obra foram marcantes no pensamento barrosiano. Barros, no primeiro verso, deixa uma pista que parece levar ao *Sermão da Sexagésima*¹⁰⁰. Neste sermão, Vieira faz referência ao texto do Evangelho e fala nos pregadores da palavra divina que saem a semeá-la, dos ouvintes, dos bons e maus ouvintes, dos homens com coração de pedra e de vontades endurecidas.

Penso que “desbiografar-se” diz respeito a escutar o invisível e dele retirar a força sagrada da palavra, restaurando o seu poder de palavra que é caça, para que os homens possam caçá-la. Nesse exercício de recuperação, a semente-palavra se oferece para ser escutada pelo poeta que lhe dá voz, corpo, forma, ritmo, emoção, cor e vida.

⁹⁹ BARROS, M. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013. p. 47.

¹⁰⁰VIEIRA, P.A. *Sermão da sexagésima*. v.2, São Paulo: Edameris, 1965. O sermão foi pregado na capela real no ano de 1655. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/vieira-antonio-sermao-sexagesima.html>>. Acesso em 09 mai. 2016.

3 DAS PAISAGENS PRIMITIVAS AO HORIZONTE DO POETA: SOBRE AS PULSAÇÕES DE UM OLHAR A PARTIR DOS RITMOS PRIMORDIAIS

As questões relacionadas ao tema do primitivo circunscrevem um dos eixos desta pesquisa de doutorado. Isso se justifica porque tenho interesse em trabalhar e dar guarida a um assunto que está na ordem do dia: que mundo nos espera logo à frente a partir do que vivemos? Que construções do presente estamos fazendo para colhermos seus efeitos no futuro?

Aquela velha máxima de que todos queremos um mundo melhor e de que este seria um bom horizonte ainda não deixou de ter importância. Outra coisa que também não “saiu de moda” diz respeito a reiterar a ideia de que, para compreender o presente e arquitetar o futuro, necessariamente, precisamos olhar em direção ao passado. Considerando esta perspectiva é que proponho a reflexão sobre as paisagens primitivas, a dimensão do horizonte e as edificações do homem a partir do olhar do poeta e de uma determinada pulsação do sentir, do viver e do dizer pautada pelo tema do ritmo.

Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, primitivo significa: “que é o primeiro a existir; inicial, original; ancestral, remoto; existente nos primeiros tempos da Terra; que não evoluiu nem se aperfeiçoou; antiquado; sem instrução ou refinamento”¹⁰¹. No *Dicionário da Língua Portuguesa* da Porto Editora, versão *mobile*, além do que é apresentado pelo dicionário Houaiss, há o seguinte significado para o verbete “primitivo: “que tem a simplicidade e a ingenuidade comuns às origens (pintura primitiva, etc.); diz-se do que a análise descobre na origem das realidades complexas (tempos primitivos dos verbos etc.)”¹⁰². Vê-se como essa marca do primitivo, tanto de ingenuidade e simplicidade quanto de arcaico e que pouco evoluiu, encontra-se impressa na obra barroiana. Também se inclui o aspecto do inicial, do tema das origens, e ainda poderia ser acrescentado o aspecto do precário e do rudimentar. Vejamos o poema 6, de “Desejar ser”, do *Livro sobre nada*:

Carrego meus primórdios num andor.
 Minha voz tem um vício de fontes
 Eu queria avançar para o começo.
 Chegar ao criancimento das palavras.
 Lá onde elas urinam na perna.

¹⁰¹ HOUAISS, A. *Minidicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004. p.596.

¹⁰² *Dicionário mobile da língua portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2011. Disponível em: <https://play.google.com/store/apps/details?id=pt.portoeditora.android.dicionario.lingua_portuguesa>. Acesso em: 19 jul. 16.

Antes mesmo que sejam modeladas pelas mãos.
 Quando a criança garatuja o verbo para falar o que
 não tem.
 Pegar no estame do som.
 Ser a voz de um lagarto escurecido.
 Abrir um descortínio para o arcano.¹⁰³

O eu-lírico, ao carregar seus “primórdios num andor”, dispõe dessa referência das fontes e do que o poeta, inspirado em Bachelard, valoriza, no que se refere às primeiras impressões, aos primeiros cheiros que ficam guardados no “cofrezinho” para que se possa recorrer a eles sempre que for preciso. Com efeito, a riqueza da realidade poética aparece no início da vida, na sua primitividade, nas fontes que jorram experiência, aprendizagem e imitação, ou seja, transformação e possibilidade. Tudo está por vir no reino da poesia. O poema faz eco à intuição, já expressa no “Pretexto” do livro, que é o desejo de “fazer brinquedo com as palavras”. O eu lírico quer chegar ao “criançamento das palavras”, o dizer primordial que tece os primeiros sonhos: “Pegar no estame do som”.

Quem fala com propriedade desse tema é Bachelard. Ao longo de sua obra, vai desenvolvendo o tema da invenção e do primitivo, do arcaico. É em função disso, portanto, que neste momento darei destaque a um importante capítulo da sua obra *A poética do espaço*, intitulado “O ninho¹⁰⁴”. No texto em questão, o filósofo menciona o ninho como sendo um elemento de toda uma “série de imagens primordiais, como sendo aquelas que despertam em nós uma primitividade”¹⁰⁵. Esse caráter primitivo tem um aspecto relevante que remete ao início da vida e ao início do Ser. Com isso, Bachelard¹⁰⁶, como fenomenólogo, desfaz um mal-entendido sobre a função principal da fenomenologia filosófica do ninho, que seria a de “[...] descrever os ninhos encontrados na natureza, tarefa positiva reservada ao ornitólogo”¹⁰⁷. Bachelard explica que a fenomenologia filosófica do ninho começaria:

[...]se pudéssemos reviver a ingênua admiração com que outrora descobríamos um ninho. Essa admiração não se desgasta. Descobrir um ninho leva-nos de volta à nossa infância, a uma infância. A infância que deveríamos ter tido. Raros são aqueles dentre nós a quem a vida deu a plena medida de sua cosmicidade¹⁰⁸.

¹⁰³ BARROS, M. *Livro sobre nada*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013. p. 32.

¹⁰⁴ BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

¹⁰⁵ Idem. p. 104.

¹⁰⁶ Idem. p.106.

¹⁰⁷ Idem. p.106.

¹⁰⁸ Idem. p. 106.

Bachelard destaca que são raras na vida as lembranças verdadeiras¹⁰⁹. Isso faz correr o pensamento para uma reflexão: que a materialidade das lembranças tem como substrato a experiência, aquilo que produz significação e que envolve o excesso de sentido. A descoberta de um ninho, segundo Bachelard, é sempre uma emoção nova e são as emoções que vão fazendo marca até se compor uma memória, sempre povoada de imagens. Essas imagens vão alargando o espaço da recordação, propiciando que o Ser se sinta habitado. O ninho é essa morada inicial, de aquecimento, segurança e fragilidade, assim como é a vida. Conforme é sabido e vivido, há um reportar-se frequente a essa casa-ninho. Segundo o filósofo:

Esse signo da *volta* marca infinitos devaneios, pois os regressos humanos acontecem de acordo com o grande ritmo da vida humana, ritmo que atravessa os anos, que luta pelo sonho contra todas as ausências. Nas imagens aproximadas do ninho e da casa repercute um componente íntimo de fidelidade¹¹⁰.

O desejo de regresso está ligado à necessidade de refúgio e segurança. O Ser carrega em si a necessidade de recolher-se, como os pássaros que, embora portem o traço do “em trânsito”, um dia sempre voltam ao ponto de onde partiram. O que se coloca em cena, portanto, é a metáfora da casa, sempre aberta e receptiva a acolher o Ser. Conforme Bachelard: “As duas imagens: o ninho tranquilo e a velha casa, no ofício dos sonhos, tecem a tela forte da intimidade”¹¹¹.

3.1 O NINHO E AS IMAGENS DA PRECARIEDADE: ELEMENTOS DE INTIMIDADE NO HORIZONTE DO POETA

A poesia de Barros nitidamente situa-se nessa tela forte da intimidade, espaço de alargamento do Ser e de expansão da subjetividade, que, de forma inexorável, se vincula ao tema do arcaico. No seu livro *Concerto a céu aberto para solo de ave*, podemos vislumbrar esse início, do ninho tranquilo e da velha casa que aponta para o simbólico a partir de um caminho de precariedade; como se constata no poema V, do “Caderno de apontamentos”:

Quando eu nasci

¹⁰⁹ BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 108.

¹¹⁰ Idem. p. 111.

¹¹¹ Idem. p. 112.

o silêncio foi aumentado.
 Meu pai sempre entendeu
 Que eu era torto
 Mas sempre me aprumou.
 Passei anos procurando por lugares nenhuns.
 Até que não me achei – e fui salvo.
 Às vezes, caminhava como se fosse um bulbo.¹¹²

O sujeito lírico, ao manusear as diferentes imagens, vai movimentando as significações, convidando o leitor a se aproximar de seu mundo. Assume seu jeito desenquadrado — poético? —, porém sempre puxado ao prumo pelo pai, ou seja, sempre entendido pelo pai. Percebemos, no poema, como é importante a busca por “lugares nenhuns”, os lugares utópicos, sonhados. Só através dessa procura é que existe a possibilidade que aconteçam “concertos a céu aberto para solos de ave”.

Não saber de si parece uma salvação. Regressar ao ninho, onde tudo começa, denota uma liberdade ao eu-lírico. Caminhar como se fosse um bulbo permite transitar por diferentes paisagens de uma maneira delicada, posto que o bulbo é redondo. Então, caminhar como um bulbo não seria transitar com delicadeza pelo mundo, sem aspereza? Podemos inferir que o eu-lírico aceita sua fragilidade, como os pássaros, e se transforma num vegetal para poder habitar qualquer lugar, visto que está em busca de algo. O eu lírico do poema acima se revela um poeta desde a infância, incluindo a capacidade de comunhão com o silêncio. Conforme Paz: “[...] o poeta é um homem vazio que, em seu desamparo, cria um mundo para descobrir sua verdadeira identidade”¹¹³. Márcia Helena Saldanha Barbosa, ao trabalhar com a noção de referente poético, propõe uma síntese a partir de Collot:

[...] pode-se entender a intransitividade da escrita poética como transitividade absoluta: porque não visa a um objeto específico, ela se abre sobre a abertura sem fundo do Ser, sobre um vazio que contém qualquer coisa, e procura dizer, através de suas figuras, um infigurável¹¹⁴.

Este vazio, que pode ser equiparado ao *nada* barrosiano, contém a multiplicidade das significações, sempre inapreensível, porque dinâmica e movente. Esse apontamento da autora é profícuo porque indica uma vinculação pertinente com a clínica psicanalítica

¹¹² BARROS, M. *Concerto a céu aberto para solo de ave*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013. p. 14.

¹¹³ PAZ, O. *Signos em rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990. p. 219.

¹¹⁴ BARBOSA, M.H.S. Mil faces transbordantes: a paisagem marítima em Sophia de Mello Breyner Andresen. In: Ida Alves; Masé Lemos; Carmem Negreiros. (Org.). *Estudos de paisagem: literatura, viagens e turismo cultural Brasil-França-Portugal*. 1ed. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014, v. , p. 159-173. p.160.

e com o ofício dos analistas: possuir essa disposição a conviver com a “inapreensibilidade” do inconsciente, assim como a disciplina de perscrutá-lo nas brechas, nos equívocos, nas dissociações e na riqueza dos dizeres, sempre incompletos, porque infinitos. Barros explicita a maneira com que cria esse mundo, repleto de vazio e de *nada*:

“O que vou contar são as coisas que não aconteceram. E essas são mais infinitas. Eu invento as coisas que não aconteceram. Por que se eu não inventar do quê eu vou viver? O quê eu vou escrever? [...] As pessoas que têm uma vida parada precisam de usar esses recursos. Eu uso muito. É uma coisa saudável pra não morrer de tédio. E é precioso sempre aumentar o que não aconteceu”.

Nessa busca de identidade, o poeta se revela alguém entediado. Mas ele não seria um pouco “todos nós”? Não estamos igualmente precisando inventar as coisas a partir de uma retirada do cotidiano miserável, indo em busca do que é mais lírico, através dos devaneios e dos poemas? E isso só é possível se se fizer um mergulho no vazio. A paisagem primitiva no universo barroiano refere-se a esta dimensão do vazio, das origens, do silêncio.

Ao deslizar por essas imagens, o que vem à mente é um cenário de solidão no qual o poeta imergiu por conta da sua história. A conexão com o Pantanal, com o trabalho na fazenda, bem como os contornos de sua constituição psíquica foram sendo delineados com base nesse “ser só” no tempo da sua infância, extensão de um vazio. Na infância, segundo ele, não tinha nada, “não tinha nem vizinho”, como conta no documentário referido anteriormente¹¹⁵, e foi desde esse lugar vazio que ele sentiu necessidade de aumentar o que não viveu. Os lápis que usou para isso tinham o grafite da criatividade primária e do caráter primitivo do viver, que foram esboçando o jeito que ele adotou de olhar:

Esse olhar para baixo que tenho não sei de onde vem. Não sei explicar. Ainda porque o meu forte é desexplicar. Tem vez imagino que esse olhar para baixo vem da infância. Fui criado no chão. Chão mesmo, terreiro. No meio das lagartixas e das formigas. Brincava com osso de arara, canzil de carretas, penas de pássaros. De outra forma, penso que esse olhar para baixo é atávico. Vem de bugre. Posso um pouco imaginar que essa fascinação que tenho pelo primitivo é força que vê pra baixo. Quando jovem fui até viver algum tempo com os índios chiquitanos, na Bolívia [...] Dormia entre pedras e lagartos. Reparei que os filhos dos índios brincavam, como eu, no terreiro, com osso

¹¹⁵*Só dez por cento é mentira*. A desbiografia oficial de Manoel de Barros. Produção de Arteranato Eletrônico. Co-Produção Vite Produções. Direção e Roteiro de Pedro Cezar. Rio de Janeiro. Downtown Filmes. 2009. DVD (76 min.). Colorido. Português.

de arara, sabugos e pedaços de pote. Não sei se isso explica ou desexplica o gosto por insignificâncias. Acho que o prazer de manobrar com palavras pobres explica melhor¹¹⁶.

No atavismo barroiano, os antepassados e o caráter transgeracional impregnam esse modo de olhar que o poeta adquiriu vivendo no chão. O “vem de bugre” tem uma força narrativa porque dá a nuance de uma das suas obras em que esse desenho do primitivo tem lugar. No *Livro das ignoranças* estão presentes alguns poemas que sugerem esse olhar para o chão, esse “ser de bugre”, a exemplo do poema VII, da terceira parte, intitulada “Mundo Pequeno”. Vejamos:

Descobri aos 13 anos que o que me dava prazer nas
leituras não era a beleza das frases, mas a doença
delas.
Comuniquei ao Padre Ezequiel, um meu Preceptor,
esse gosto esquisito.
Eu pensava que fosse um sujeito escaleno.
— Gostar de fazer defeitos na frase é muito saudável,
o Padre me disse.
Ele fez um limpaimento em meus receios.
O Padre falou ainda: Manoel, isso não é doença,
pode muito que você carregue para o resto da
vida um certo gosto por nada...
E se riu.
Você não é de bugre? – ele continuou.
Que sim, eu respondi.
Veja que bugre só pega por desvios, não anda em
estradas –
Pois é nos desvios que encontra as melhores
surpresas e os arituncos maduros
Há que apenas saber errar bem o seu idioma.
Esse Padre Ezequiel foi o meu primeiro professor de
agramática.¹¹⁷

Diferente do olhar do homem civilizado, o sujeito lírico, que “é de bugre” vê o mundo em sintonia com o modo como alguns analistas veem, considerando esse “tomar desvio” como uma fonte de descoberta, de expressão e de experimentação: “Pois é nos desvios que encontra as melhores surpresas e os arituncos maduros”.

Nesses desvios presentes no poeitar barroiano, o olhar para o regressivo reabre a porta que leva ao “chão da infância”, à casa primeira da infância em que se encontra o cofezinho de imagens e de experiências singulares guardadas. Ao “ser de bugre” e “pegar por desvios”, o poeta deixa as estradas seguras, escapando das normas “viciadas” do cotidiano. Também com os pacientes em análise, acontece algo parecido, porque

¹¹⁶ MULLER, A. (org.). *Manoel de Barros*. Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009. p. 161.

¹¹⁷ BARROS, M. *O livro das ignoranças*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013. p. 38.

sentem que não se enquadram “na beleza das frases”, visto que trazem para o *setting*¹¹⁸ analítico a sua “doença”, a sua “inadaptação”, as suas “inconformidades”. Estou, aqui, criando uma aproximação com o tema do verdadeiro *self* e do falso *self* na teoria psicanalítica, mas que foram trabalhados com maior cuidado e expressão na clínica de Winnicott. Essa aproximação serve para pensar o tema do lugar em que vivemos, das paisagens do primitivo e dos ritmos primordiais em diálogo com o olhar do poeta. Farei uma breve digressão, pois entendo que a explicitação do que significa o falso *self* dá realce às críticas que Barros tece à cultura, ao excesso de razão, a um modo de subjetivação fútil da civilização contemporânea, ao mesmo tempo que amplia a compreensão da sua poética e de seu projeto estético.

O conceito de falso *self*, sempre em diálogo com o verdadeiro *self*, é tema importante na obra de Winnicott, visto que está relacionado ao modo como ele compreende o amadurecimento humano e pessoal como determinante da constituição psíquica do sujeito. Darei destaque a uma das referências que pode esclarecer o leitor quanto ao entendimento do conceito. Ela diz respeito ao texto “Distorção do ego em termos de falso e verdadeiro *self*”, em que o psicanalista ressalta a ideia de um falso *self*, amparado na escuta clínica de seus pacientes. Vejamos o excerto:

O conceito de um falso *self* tem de ser contrabalançado por uma formulação do que poderia, com propriedade, ser denominado *self* verdadeiro. No estágio inicial o *self* verdadeiro é a posição teórica de onde vem o gesto espontâneo e a ideia pessoal. O gesto espontâneo é o *self* verdadeiro em ação. Somente o *self* verdadeiro pode ser criativo e sentir-se real. Enquanto o *self* verdadeiro é sentido como real, a existência do falso *self* resulta em uma sensação de irrealidade e em um sentimento de futilidade¹¹⁹.

Uma das marcas desta tese é dar vazão ao cultivo do gesto espontâneo e do verdadeiro *self*. Como já foi indicado previamente, a noção de “experimaginar” se aplica nesse contexto, ou seja, a experimaginação de um encontro ente Barros e

¹¹⁸ O *setting* analítico, desde a perspectiva winnicottiana, compreende aspectos importantes como a previsibilidade e a confiabilidade, somados ao conceito de sobrevivência do analista e sua capacidade de oferecer um *holding* ao paciente, que está diretamente relacionado à noção de uma capacidade de o analista dar uma sustentação emocional ao paciente. O *setting*, na clínica de Winnicott, diz respeito ao conjunto dos detalhes do manejo, em que a regularidade será importante em si mesma, “[...] porque fornece, de maneira silenciosa e inaparente, um sentido de previsibilidade.” Cf. DIAS, E.O. *Da interpretação ao manejo*. In: REIS, R.(org.). O pensamento de Winnicott: a clínica e a técnica. São Paulo: DWWEditorial, 2011. Segundo Winnicott: “[...] No trabalho que estou descrevendo, o *setting* torna-se mais importante que a interpretação. A ênfase é transferida de um aspecto para o outro”. WINNICOTT, DW. Formas clínicas da transferência. In: WINNICOTT, DW. *Da pediatria à psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 2000. p.395.

¹¹⁹ WINNICOTT, D.W. *O ambiente e os processos de maturação*. Porto Alegre: Artmed, 1983. p. 135.

Winnicott se deve a esse ponto de vista. Barros, através das experiências transformadas em poema, encontra uma nova forma de dizer aos leitores quão necessário é relembrar esse gesto espontâneo, muitas vezes trancado nas portas da razão, da futilidade e da falta de sentido na vida. Somos divididos em verdadeiro e falso *selves*, posto que estamos inseridos numa cultura eminentemente capitalista que reforça o sentido da futilidade.

Para Winnicott, não há novidade quanto ao interesse pelo tema do falso *self*, visto que ele já foi objeto de interesse e de estudo de poetas, filósofos e videntes. O desafio de ser verdadeiro ao próprio *self*, como apontara Shakespeare, conforme Winnicott indica no seu texto¹²⁰, é atual. A poesia barrosiana, em aproximação com a psicanálise winnicottiana, reaproxima o verdadeiro *self* do falso *self*, erradicando a cisão existente entre eles através dessa paisagem que valoriza o primitivo e a dependência do ambiente promotor de criatividade e de gestos espontâneos.

Voltando ao poema, nesse diálogo entre o preceptor que ensina e tem “saberes superiores” e o aprendiz que é de “bugre” e que recebe os ensinamentos do padre, o eu-lírico vive uma experiência diferente porque é acolhido por Ezequiel, que o entende, deixando-o livre para brincar e soltar a sua imaginação. O que se destaca é uma conversa que poderia ser de um analista com o seu paciente. Este apresenta uma queixa: está com receios, sente-se insatisfeito e inquieto como boa parte dos adolescentes aos 13 anos. Quer fazer descobertas, experimentar coisas, quer conhecer melhor quem é e como se vive. Com auxílio de um analista-poeta ou de “padres poetas” é possível “fazer limpamentos” em receios.

Além disso, a adolescência é um tempo de “sujeitos escalenos”, com lados desiguais, caracteres oblíquos e indefinições. De alguma forma, os pacientes chegam à análise assim, repletos de obliquidades e de lados assimétricos, com múltiplos “desvios” que parecem ruins, num primeiro momento, aos olhos deles. No entanto, a riqueza reside justamente nessa experiência singular que cada um traz e que vai podendo tomar corpo a partir dos encontros, caso essa riqueza possa ser vivida “[...] no sentido winnicottiano do termo, ou seja, como entrejogo”, quando há um “*self* verdadeiro para interagir ludicamente com o ambiente. No entanto, isso só acontecerá se o analista

¹²⁰ Cf. WINNICOTT, D. W: “Shakespeare, talvez com o intuito de ser enganado, juntou um punhado de verdades e passou-as a nós, pela boca de um indivíduo muito chato chamado Polônio. Sendo assim, acho que podemos aceitar o conselho: This above all: to thine own self be true,/And it must follow, as the night the day,/Thou const not then be false to any man.” (Isto acima de tudo: sê verdadeiro a teu próprio *self*./ E assim, como a noite ao dia,/ Segue-se que não serás falso a nenhum outro ser.). Nota do editor. WINNICOTT, D.W. O conceito de falso *self*. In: WINNICOTT, D.W. *Tudo começa em casa*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.p.51-52.

trouger na sua bagagem vivências poéticas, encontros com o vazio, desencontros dolorosos, cisões entre o verdadeiro *self* e o falso *self*, capacidade de atravessar períodos de tempestade, mas também de silêncio e de “nadas”, tudo isso decantando dos ritmos do viver e da potência da vida. O poeta é capaz de intuir esta potência, esta fonte primeira que gera vida. O que é mais interessante na poesia de Barros diz respeito a esse gosto por nadas, que se expressa num “encontro diário com as contradições”¹²¹. A poética da infância e a *Estética da Ordinarietàade* barrosianas gravitam em torno dos paradoxos que foram feitos para serem pensados, mas não resolvidos. Seu caráter é primitivo e profundo, sua marca é a palavra e o silêncio, a cosmicidade e o ínfimo, a presença e a ausência, o corpo e sua relação com o mundo.

Para Winnicott e Merleau-Ponty, o que se configura como primordial é “a indissolubilidade da vida psíquica e da experiência corporal”¹²². É aí que reside a proximidade com a obra de Barros e a teoria da criação poética bachelardiana: é do cofrezinho de experiências, das lembranças afetivas da casa e do regaço materno que se propõe o vínculo com o tema tanto da dependência da mãe por parte do bebê quanto da dependência do cosmos por parte dos homens, sendo o aspecto corporal o protagonista. É por aí que se pode pensar o tema do primitivo ligado ao da criatividade primária e da experiência cultural, compreendida sob a perspectiva da teoria winnicottiana.

Winnicott se ocupou de pensar sobre o que versa a vida. Nesse sentido, a sua teoria se aproxima das ciências do homem, em que esses questionamentos estão no centro do debate. Ele pensa o humano em direta vinculação com a soma de suas experiências culturais, ao assegurar que “o todo forma uma unidade”.¹²³ Essa ideia do todo formando uma unidade se configura como um outro ponto de afinidade com a poética de Barros, no que diz respeito à presença da reciprocidade entre o microcosmo e o macrocosmo e ao fato de que o homem é uma unidade na relação de dependência com esse universo que se compõe do ínfimo e da torre Eiffel, dos objetos e dos fenômenos transicionais, do brincar criativo e da experiência cultural. Vejamos o que Winnicott afirma sobre a experiência cultural:

Empreguei o termo ‘experiência cultural’ como uma ampliação da ideia dos fenômenos transicionais e da brincadeira, sem estar certo de poder definir a

¹²¹ BARROS, M. BARROS, M. *Memórias inventadas: a segunda infância*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2006. Cap.XII.

¹²² BEZERRA JR., B. Winnicott e seus interlocutores. Rio de Janeiro: Delume-Dumará, 2007. p. 60

¹²³ WINNICOTT, D.W. A localização da experiência cultural. In: WINNICOTT, D.W. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975. p. 137.

palavra ‘cultura’. A ênfase, na verdade, recai na experiência. Utilizando a palavra ‘cultura’ estou pensando na tradição herdada. Estou pensando em algo que pertence ao fundo comum da humanidade, para o qual indivíduos e grupos podem contribuir, e do qual todos nós podemos fruir, *se tivermos um lugar para guardar o que encontramos*¹²⁴.

A afirmação winnicottiana de que a “ênfase recai sobre a experiência” deixa uma pista para se compreender melhor o que significa a experiência cultural. É possível pensar que ela, por estar articulada à ideia de ampliação dos objetos e fenômenos transicionais, pode ser entendida como uma complexificação desse espaço do entrejogo em que o gesto espontâneo tem lugar. A tradição herdada garante essa transmissão do que as gerações anteriores produziram no sentido da arte e do legado que deixaram enquanto fonte de vida e de criatividade. Esse “fundo comum” se faz presente na noção de imaginário, marca da poética de infância barrosiana. Nos seus poemas, Barros dá vida aos seres esquecidos, retirando-os do silêncio e lembrando a sua importância. Poder fruir dessa experiência e dessa herança se configura como um valor, como facilitação para que o *self verdadeiro* possa se mostrar. Todavia, Winnicott faz uma ressalva: diz que só poderemos fruir desse fundo comum da humanidade “se tivermos um lugar para guardar o que encontramos”.

Isso nos permite pensar na imagem da casa e retornar a Bachelard, que fala com propriedade sobre o retorno à velha casa como regresso ao ninho, dizendo que as lembranças são sonhos: “[...] é porque a casa do passado se transformou numa grande imagem, a grande imagem das intimidades perdidas”¹²⁵. Assim, podemos perguntar: o que seria a grande imagem das intimidades perdidas? Não seria a infância, a casa onírica, o ninho, esse lugar que, ao aquecer e proteger a criança, liberta-a para devanear e sonhar? Soltamos a imaginação na condição de segurança e proteção, entrando em contato com as experiências obtidas na infância, com as memórias inventadas, com os palcos onde só havia protagonismo dos seres inventivos, contrariando aqueles outros que “olham o relógio às 6 horas da tarde e compram pão na padaria”. Conforme Bachelard:

Assim, contemplando o ninho, estamos na origem de uma confiança no mundo, recebemos um aceno de confiança, um apelo à confiança cósmica. O pássaro construiria seu ninho se não tivesse seu instinto de confiança no mundo? Se escutarmos esse apelo, se fizermos desse abrigo precário que é o

¹²⁴ Idem. p. 137-138.

¹²⁵ BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 115.

ninho, paradoxalmente, sem dúvida, mas sob o próprio impulso da imaginação – um refúgio absoluto, voltaremos às fontes da casa onírica¹²⁶.

A criação e seus veículos — os sonhos e devaneios —, parecem ser efeito desta confiança cósmica. Paradoxalmente, também levam a pensar numa causa, num gatilho que faz mover a roda das invenções, essas grandes imagens precursoras de sonhos e devaneios. Os refúgios denotam ser, frequentemente, precários, porque assim é a condição do descanso, do repouso. A qualquer momento, a paz pode ser perturbada.

Porém é decididamente isso que faz esse ninho no mundo — essa casa onírica — ser tão valioso. Ele concentra os grandes valores do homem e as fontes geradoras de seu modo cósmico de vivê-los e descobri-los. É justamente essa precariedade que torna tudo interessante, porque fala da delicadeza e da fragilidade do homem e de sua vida. Ainda sobre as férteis relações entre o ninho, a casa onírica e a criação, recorro ao autor de *A poética do espaço*:

Nossa casa, captada em seu poder de onirismo, é um ninho no mundo. Nela viveremos com uma confiança nativa se de fato participarmos, em nossos sonhos, da segurança da primeira morada. Para vivermos essa confiança tão profundamente integrada em nosso sono, não temos a necessidade de enumerar razões materiais de confiança. Tanto o ninho como a casa onírica e tanto a casa onírica como o ninho — se é que estamos na origem de nossos sonhos — não conhecem a hostilidade do mundo. A vida começa para o homem com um sono tranquilo e todos os ovos do ninho são bem chocados. A experiência da hostilidade do mundo — e conseqüentemente nossos sonhos de defesa e de agressividade — são posteriores. Em seu germe, toda vida é bem-estar. O ser começa pelo bem-estar¹²⁷.

Bachelard chama a atenção para essa imagem do bem-estar que se mostra diretamente relacionada aos ritmos primordiais, aos começos, ao que Winnicott também pontua, sobre a mãe identificada com seu bebê¹²⁸, protegendo-o das invasões externas, uma relação na qual, de fato, não há lugar para agressões e hostilidades, e sim para o conforto, o aconchego, para as satisfações e o espaço potencial, isto é, sem ameaças. O filósofo fala de uma confiança profundamente integrada que dispensa o elencar de razões materiais porque o único espaço possível é esse da entrega às lembranças, aos devaneios, ao “regaço quente e seguro da casa”. Isso garante um bom começo, uma constituição psíquica pautada em um ambiente previsível e confiável, em imagens

¹²⁶ Idem. p. 115.

¹²⁷ BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 115.

¹²⁸ WINNICOTT, D.W. A experiência mãe-bebê de mutualidade. In: WINNICOTT, D.W. *Explorações psicanalíticas*. Porto Alegre: Artmed, 1994.

engrandecedoras de mundos outros, benéficos, salutareos e povoados de esperança e simplicidade. Para tanto, é necessária uma liberdade das formas, a fim de que se absorva essa seiva de imagens que impulsionam o Ser a se expandir e a alcançar esse estado primitivo, do verdadeiro *self*, esse estado poético. De acordo com o fenomenólogo, “O ninho do homem, o mundo do homem nunca acaba. E a imaginação ajuda a continuá-lo. O poeta não pode abandonar uma imagem tão grande, ou mais exatamente, tal imagem não pode abandonar o seu poeta”¹²⁹.

Desde esta perspectiva, a inocência, a ingenuidade e a simplicidade, segundo o olhar do poeta, re-situam esse caráter do possível e de autenticidade de uma vida que é humana e que ele indicia através dos seus poemas e de sua criatividade ao assumir sua posição como crítico da cultura, oferecendo ao leitor novas possibilidades de reflexão a partir da experiência de desacomodação que geralmente nos traz o exercício de sentir e de pensar. No poema a seguir, da segunda parte do *Livro sobre nada*, Manoel de Barros põe em xeque a noção comum de grandeza (associada à riqueza e à nobreza), fazendo um contraponto a ela:

13.

Venho de nobres que empobreceram.
Restou-me por fortuna a soberbia.
Com esta doença de grandeza:
Hei de monumentar os insetos!
(Cristo monumentou a Humildade quando beijou os
pés dos seus discípulos.
São Francisco monumentou as aves.
Vieira, os peixes.
Shakespeare, o Amor, a Dúvida, os tolos.
Charles Chaplin monumentou os vagabundos.)
Com esta mania de grandeza:
Hei de monumentar as pobres coisas do chão mijadas de orvalho¹³⁰.

Além de criar um neologismo, a exemplo do verbo “monumentar”, o autor retira do lugar aquilo que foi deslocado para a “zona do descartável”, do “mijo” e do “resto”, recolocando no centro da discussão o questionamento sobre como olhamos e para onde olhamos. Ele, assim, reitera o que Leyla Perrone-Moisés sublinha em seu artigo sobre Fernando Pessoa e seus heterônimos, “Saber olhar é uma receita felicidade”¹³¹. Ao tratar da importância do olhar nítido e claro em Alberto Caeiro, ela afirma que é o modo de

¹²⁹ BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 116.

¹³⁰ BARROS, M. *Livro sobre nada. Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2013. p. 318.

¹³¹ PERRONE-MOISÉS, L. Pensar é estar doente dos olhos. In: *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 335.

olhar o que define o ser, e não o contrário: “[...] Caeiro também se vê olhando, também transforma o próprio olhar em coisa pensada”¹³². Isso é de suma importância na obra barrosiana, porque elucida que o modo como se olha define quem se é, elemento que se associa ao que se compreende e se vive numa análise. Perrone-Moysés¹³³ cita o excerto do poema XXIII, de *Ficções do interlúdio*, de Alberto Caeiro, para refletir sobre o olhar e o pensar. Vejamos todo o poema:

O meu olhar azul como o céu
É calmo como a água ao sol.
É assim, azul e calmo,
Porque não interroga nem se espanta...

Se eu interrogasse e me espantasse
Não nasciam flores novas nos prados
Nem mudaria qualquer coisa no sol de modo a ele ficar mais belo...
(Mesmo se nascessem flores novas no prado
E se o sol mudasse para mais belo,
Eu sentiria menos flores no prado
E achava mais feio o sol...
Porque tudo é como é e assim é que é,
E eu aceito, e nem agradeço,
Para não parecer que penso nisso...)¹³⁴

Esse olhar calmo/agitado que interroga/não interroga se obtém de um exercício de aprendizagem com a leitura dos poemas e com o que eles dizem e não dizem, ou seja, com base naquilo que se pode imaginar/racionalizar e pensar/não pensar — “Para não parecer que penso nisso”. Tudo isso baliza o paradoxo entre o pensar e o sentir, o captar e o entender. Levando em conta essa compreensão, é possível acontecer uma abertura para o mundo, que se revela como “teoria da simplicidade” tanto em Caeiro, como em Barros, ou seja, algo que se configura como dialético, porque tal “teoria da simplicidade” vem acompanhada de uma “teoria da complexidade”, marcada por esses movimentos de pensar e não pensar, de dizer e não dizer, de entender e não entender o mundo, de se sentir e não se sentir fazendo parte dele. Esse modo, presente em Caeiro, de como se deve e não se deve olhar o mundo, também se coaduna com o método que Barros emprega no seu poeitar, no que se refere ao olhar que pega desvio, porque se abre e se propõe singular. E esse desvio pode ser de “comportamento” dos seres e das coisas através do “descomportamento” da linguagem:

¹³² Idem. p. 336.

¹³³ Idem. p. 336.

¹³⁴ PESSOA, F. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2001. p.217.

COMPORTAMENTO

Não quero saber como as coisas se comportam.
 Quero inventar comportamento para as coisas.
 Li uma vez que a tarefa mais lídima da poesia é a
 de equivocar o sentido das palavras
 Não havendo nenhum descomportamento nisso
 senão que alguma experiência linguística.
 Noto que às vezes sou desvirtuado a pássaros, que
 sou desvirtuado em árvores, que sou desvirtuado
 para pedras.
 Mas que essa mudança de comportamento gentel
 para animal vegetal ou pedral
 É apenas um descomportamento semântico.
 Se eu digo que grota é uma palavra apropriada para
 ventar nas pedras,
 Apenas faço o desvio da finalidade da grota que
 não é de ventar nas pedras.
 Se digo que os passarinhos faziam paisagens na
 minha infância,
 É apenas um desvio das tarefas dos passarinhos que
 não é a de fazer paisagens.
 Mas isso é apenas um descomportamento linguístico que
 não ofende a natureza dos passarinhos nem das grotas.
 Mudo apenas os verbos e às vezes nem mudo.
 Mudo os substantivos e às vezes nem mudo.
 Se digo ainda que é mais feliz quem descobre o que não
 presta do quem descobre ouro –
 Penso que ainda assim não serei atingido pela bobagem.
 Apenas eu não tenho polimento de ancião¹³⁵.

Trata-se de um poema metalinguístico que discute o “descomportamento” da linguagem poética, a criatividade que leva a invenções. Esse poema, que é composto de versos livres e brancos (sem rima), explicita o movimento de alguns poetas, dentro da poesia modernista, de querer se libertar da métrica clássica (parnasos).

O poeta entra em cena no *setting* analítico distribuindo ao analista algumas ferramentas que “esticam” a sua escuta. Assim como o “fazedor de poemas” necessita de coragem e muito conhecimento da sintaxe para, justamente, poder “bagunçá-la”, os analistas precisam de muita coragem, muita análise e muitas experiências de “desvirtuamento” a fim de escutar “os desvios” e as “bagunças” que os pacientes trazem.

Quando um “paciente-poeta” pode dizer: “Não quero saber como as coisas se comportam/Quero inventar comportamento para as coisas”, ele está mais perto do fim da análise. Eis uma das razões pelas quais a poesia pode ser tão “útil” à psicanálise. Nas situações em que um analista pode escutar, olhando para as singularidades, ele está mais perto de inventar a sua escuta e deixar aparecer o seu estilo — e isso ele pode aprender

¹³⁵ BARROS, M. *Ensaio fotográficos*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013. p. 61-62.

com os poetas. A pessoa do analista, o seu corpo e o que faz fora do *setting* analítico são elementos decisivos e que contam muito na forma como ele irá acolher os pacientes que o procuram e escutar o que vai aparecer e não aparecer. Eis o enlace da clínica com a cultura: o analista precisa ser clínico e saber fazer a crítica da cultura, sendo um crítico cultural. Ele concretizará isso buscando em sua “aldeia” – mas também fora dela – os recursos para se enriquecer e para dispor aos pacientes um repertório suficiente para que as metáforas possam suplantar as neuroses e as psicoses. O analista precisa escutar o inconsciente nas brechas em que ele se abre, nos equívocos da fala e dos atos, mas também saber reconhecer os silêncios e o não verbal como formas de comunicação, tendo um olhar poético e analítico que se pretende nítido e lúcido ao conhecer em profundidade os efeitos das produções do inconsciente e da cultura. Contudo, ele também precisa ter um “olhar de conhecer”, como refere Perrone-Moisés¹³⁶, citando verso de Pessoa, do *Cancioneiro*, assim como saber ler as nuances do interpessoal, do que produz o caldo da cultura, não podendo ficar alheio a isso.

Nos versos “Noto que às vezes sou desvirtuado a pássaros,/ que sou desvirtuado em árvores,/ que sou desvirtuado para pedras./ Mas que essa mudança de comportamento genital para animal vegetal ou pedral/É apenas um descomportamento semântico”, o sujeito lírico deixa livre as linhas do pensar. A que se escolhe, neste momento, concerne ao fato de que ao analista cabe à tarefa de emprestar seu corpo ao mundo para, através dele, viver experiências. Desvirtuar-se a pássaros, árvores e pedras pode significar viver outras possibilidades que não essa do “todo dia”, tão restrita e empobrecedora, porque repetitiva e massacrante. O sujeito lírico, então, dá uma dica ao leitor e aos analistas: o desvirtuamento semântico pode ser um escape “bom” à polidez por vezes chata e fria dos anciãos que se esqueceram de como é fundamental experimentar esses desvios. Conforme as ideias de Paz:

O poeta inocente é um mito, mas é um mito que funda a poesia. O poeta real sabe que as palavras e as coisas não são a mesma coisa e, por isso, para estabelecer uma precária unidade entre o homem e o mundo, nomeia as coisas com imagens, ritmos, símbolos, comparações. As palavras não são as coisas: são as pontes que estendemos entre elas e nós. O poeta é a consciência das palavras, isto é, a nostalgia da realidade real das coisas. Certo, as palavras também foram coisas antes de ser nomes de coisas: no mito do poeta inocente, isto é, antes da linguagem[...]Fala inocente: silêncio

¹³⁶ PERRONE-MOISÉS, L. Pensar é estar doente dos olhos. In: *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 331.

no qual nada se diz porque tudo está dito, tudo está se dizendo. A linguagem do poeta se alimenta desse silêncio que é fala inocente.¹³⁷

Nessa precária unidade entre a nomeação e as coisas, coloca-se o paradoxo do “silêncio no qual nada se diz porque tudo está dito, tudo está se dizendo”. Tal paradoxo diz respeito a abrir espaço para abrigar as contradições do sujeito e sua humanidade, que encerram um caráter frágil porque se encontram em constante construção, ao mesmo tempo que sempre podem ser perdidas. Essa casa do homem, onde reside simplicidade e inocência, propicia a este mesmo homem que se torne autêntico, criativo, mas sem protegê-lo das intempéries da vida cotidiana. A morada humana que hospeda as ambiguidades das pessoas reflete-se num horizonte como ideia de um espaço psíquico, de uma fronteira que se transfigura em lugar. Collot reflete sobre o olhar que contempla a paisagem e como esta é sentida como “prolongamento do espaço pessoal”:

O horizonte aparece assim como a fronteira que me permite apropriar-me da paisagem, que a define como meu território, como espaço ao alcance do olhar e à disposição do corpo. Pois a paisagem não é mais apenas vista, ela é *habitada*. O percurso do olhar faz apenas antecipar os movimentos do corpo; o ver remete a um *poder*. No espetáculo oferecido pela paisagem, inscrevem-se todos os comportamentos possíveis e imagináveis: a costa é vista como para escalar, o campo como para ceifar, o pomar como para consumir...O círculo do horizonte está definido pelo meu raio de ação ao mesmo tempo que pelo meu raio visual. A tal ponto que, às vezes, tenho a impressão de poder tocar o horizonte com um gesto da mão, tão facilmente que o abarco com um olhar. A paisagem é sentida como um prolongamento do espaço pessoal, sua amplitude é do tamanho da envergadura de um corpo próprio aumentado até os limites do horizonte.

A paisagem dá, por si só, a medida do mundo a partir do ponto de vista de alguém que está em relação a um horizonte. Neste concentra-se o limitado e o ilimitado, o que causa uma abertura de profundidade: “A dialética do próximo e do longínquo rege tanto a paisagem como a existência [...]”¹³⁸.

Ao acolher a reflexão de Collot, pretendo destacar a problematização que gira em torno do tema da paisagem em relação ao horizonte. O pesquisador coloca um problema interessante a ser pensado: da paisagem como extensão e como consistência, que ganha espessura pelo olhar de um sujeito. Conforme Collot, “o sujeito só possui *existência* através de um espaço oferecido ao desdobramento de seus poderes, ele é

¹³⁷ PAZ, O. *Signos em rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990. p. 211.

¹³⁸ COLLOT, M. Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas. In: *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2013. p. 208.

inseparável de seus redores”¹³⁹. Isso pode ter como desdobramento uma reflexão interessante: de que o limite se configura em espaço. Nas diferentes potências que o humano porta, o entre dos espaços se caracteriza como condição de criação e como possibilidade de expansão da subjetividade. Assim, a proximidade dos pequenos lugares que são experimentados por este homem lhe permite conceber a paisagem, descobrindo múltiplas formas de existir. Nessa pulsação, o ângulo que se sobrepõe ao texto é esse da “relação primordial do ser vivo com o mundo e a primazia concedida ao plano do imediato da vida considerada como fundante e originária, sobre a reflexão e o entendimento intelectual, concebidos como derivados secundários”, tanto na obra winnicottiana como na obra merleau-pontiana¹⁴⁰, e que dialoga com a poética de Barros. A fim de explicitar esse diálogo, destaco outro poema de *O livro das ignorâncias*:

Para apalpar as intimidades do mundo é preciso
saber:
a) Que o esplendor da manhã não se abre com faca
b) O modo como as violetas preparam o dia para morrer
c) Por que é que as borboletas de tarjas vermelhas têm
devoção por túmulos
d) Se o homem que toca de tarde sua existência num fagote
tem salvação
e) Que um rio que flui entre dois jacintos carrega
mais ternura que um rio que flui entre dois
lagartos
f) Como pegar na voz de um peixe
g) Qual o lado da noite que umedece primeiro.
etc
etc
etc
Desaprender oito horas por dia ensina os princípios¹⁴¹.

Como será que se desaprende oito horas por dia? Seria esquecendo-nos de quem somos? Seria abandonando esse jeito acostumado de entender e racionalizar tudo? Como se apalpa as intimidades do mundo? Talvez tomando o mundo como um brinquedo e a desaprendizagem como uma prática do brincar, como espaço psíquico que dá condição para a criança se experimentar como ser que age nesse mundo, que sente esse mundo, porque pertence a ele. Logo, a ideia de pertencimento retoma outra, de igual importância, no pensamento e na clínica de Winnicott e diz respeito à noção de

¹³⁹ COLLOT, M. Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas. In: *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2013. p. 206-207.

¹⁴⁰ BEZERRA JR., B. *Winnicott e seus interlocutores*. Rio de Janeiro: Delume-Dumará, 2007. p.59.

¹⁴¹ BARROS, M. *O livro das ignorâncias*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013. p. 9.

concernimento. Trata-se de um estágio do amadurecimento pessoal, quando a criança ao atingir a condição de realizar a tarefa de integração da vida instintual:

[...] a criança se tornará uma pessoa inteira (*whole person*), capaz de relacionar-se com pessoas inteiras. [...] De incompadecido (*ruthless*), o bebê passa a sentir-se *concernido* pela impulsividade que o domina nos momentos de excitação, como se dissesse: “Isto é comigo, me diz respeito, é da minha alçada”; torna-se também *preocupado*, pois começa a perceber que essa impulsividade atinge e pode ferir o outro; dá-se conta, portanto, que é ele mesmo que, de próprio punho, faz ‘buracos no corpo da mãe’¹⁴².

Essa parece ser uma metáfora em consonância com a experiência dos inícios e da análise winnicottiana. A vida que é dotada de sentido e organizada por rotinas vai estar entremeada com a noção de uma referência de lugar, com uma paisagem e com um horizonte. É por essa razão que, no *setting* analítico proposto por Winnicott¹⁴³, compreendido a partir dessa noção de ambiente (seguindo a técnica do manejo), a previsibilidade e a confiabilidade são determinantes de uma continuidade do tratamento, pois garantem, inicialmente, sobretudo aos pacientes psicóticos e regressivos, que algo aconteça a partir de um dado ritmo. Pacientes com um psiquismo rudimentar, permeado por falhas, traumas graves e intoleráveis, não suportam a inconstância e a indefinição do tempo das sessões. Justamente porque contam com essa previsibilidade e necessitam dessa confiabilidade que vai se produzindo no decorrer dos encontros.

Há exemplos de pacientes regressivos (com o ego pouco fortalecido pelos traumas vividos no início) que explicitam essa afirmação: “Tu sabe que uma das coisas que eu gosto é que tu tá sempre aqui, no mesmo horário e tu nunca falta”; “Tu disse que tu sempre vai estar aqui, durante todo o tempo da sessão, né?!”; “Eu me atrasei muito, mas ainda tenho 5 minutos e vou usar!”

Essa confiança depositada no analista, pelo critério do previsível, do esperado, vai compondo um certo ritmo. De acordo com Victor Guerra¹⁴⁴, podemos compreender o ritmo como uma forma de organização temporal da experiência (“tenho meu ritmo de fazer as coisas”) e esse pulsar do fazer carrega uma estreita vinculação com a intensidade da vida e dos encontros, enlaçando-se com o tema do primitivo.

Guerra escreveu um artigo sobre o ritmo na vida psíquica, sobre perdas e reencontros. Nele, conta um pouco de si e da sua história. Fala dos sons do início, do

¹⁴² DIAS, E.O. *A teoria do amadurecimento de D.W. Winnicott*. Rio de Janeiro: Imago, 2003. p. 259.

¹⁴³ WINNICOTT, D.W. *O ambiente e os processos de maturação*. Porto Alegre: Artmed, 1983.

¹⁴⁴ GUERRA, V. *O ritmo na vida psíquica entre perda e re-encontro*. Trabalho não publicado, cedido gentilmente pelo psicanalista no ano de 2013.

ritmo como uma superfície onde o ser se apoia. Postula, assim, uma relação entre os vínculos do início da vida e o ritmo. A mais interessante diz respeito à configuração de uma das primeiras formas de inscrição da continuidade psíquica, um núcleo primário de identidade, o que ele chamou de identidade rítmica. Dentre as infinitas possibilidades de leitura, a escolhida neste momento circunscreve o campo do ritmo como esse indizível ou inexplicável que simplesmente flui, passa e pulsa, com suas características próprias e com sua força criativa. Ainda conforme Guerra:

(O ritmo) é um recurso para superar a violência da descontinuidade, acalmando o bebê através da pluralidade de atividades rítmicas (embalos, sucção, canções de ninar, etc.). As experiências do bebê o confrontam com rupturas, descontinuidades, momentos de presença dos objetos alternados com as ausências¹⁴⁵.

A partir dessas experiências, aqueles arredores referidos por Collot vão tomando forma e o bebê vai experimentando o mundo como um território disforme e caótico e, em seguida, pela alternância desse balanço vai conquistando uma organização. Ritmo e criatividade vão se apresentando como elementos da constituição psíquica até que tudo isso se transforme em palavra e escrita. Há um interessante excerto que Cortázar (apud Guerra¹⁴⁶) escreveu, dando destaque a essa dimensão do ritmo como experiência estética em seu sentido mais primitivo:

Por que escrevo isso? Não tenho ideias claras, sequer tenho ideias. Há migalhas, impulsos, blocos e tudo busca uma forma, então entra em jogo o ritmo e eu escrevo dentro desse ritmo, escrevo por ele, movido por ele, e não por isso que chamam pensamento e que faz a prosa, literária ou outra. Há, primeiro, uma situação confusa que só pode ser definida na palavra: dessa penumbra parto, e se o que quero dizer (se o que quer se dizer) tem força suficiente, imediatamente se inicia o swing, um balanço rítmico que me tira da superfície, que ilumina tudo, conjuga essa matéria confusa e o que a padece em uma terceira instância clara e fatal: a frase, o parágrafo, a página, o capítulo, o livro.

Esse balanço, esse swing, no qual vai se informando a matéria confusa, é para mim a única certeza de sua necessidade, porque apenas compreendo que já não tenho nada para dizer. E também é a única recompensa de meu trabalho: sentir que o que escrevi é como o dorso de um gato sendo acariciado, com calor e um arquear-se cadenciado. Assim, pela escrita sob o vulcão, aproximo-me das Mães, conecto-me com o Centro, seja o que for¹⁴⁷.

¹⁴⁵ GUERRA, V. Palavra, ritmo e jogo: fios que dançam no processo de simbolização. *Revista de Psicanálise da SPPA*, v. 20 n.3, 2013. p. 583-604.

¹⁴⁶ CORTÁZAR, J., 2013, p.120 apud GUERRA, V. Palavra, ritmo e jogo: fios que dançam no processo de simbolização. *Revista de Psicanálise da SPPA*, v. 20 n.3.

¹⁴⁷ Idem. p. 592.

Sobre essa aproximação com as Mães e sobre essa conexão com o Centro, identifica-se uma relação com o tema mitológico das Mães em *O segundo Fausto*, de Goethe. Há um interessante artigo do psicanalista francês Paul-Laurent Assoun¹⁴⁸ cuja temática tem como pano de fundo a relação entre a filosofia da natureza e o saber inconsciente no célebre texto goethiano. Trata-se de um tema particularmente fascinante e misterioso e que se enlaça com a concepção goethiana de universo. Assoun desenvolve o assunto partindo da significação metafísica das Mães. Toma como referência esse duplo caráter presente nessas figuras mitológicas: pessoas divinas e princípios materiais. Elas ensinam uma dupla imagem de imobilidade e de movimento. Vejamos o que Assoun pontua:

As Mães são o princípio germinativo de todas as coisas, assim como são os componentes da sensibilidade — aquilo que “incide sobre os sentidos”, afeta o corpo, — resumo da matéria. É também por isso que elas estão situadas no centro de uma multiplicidade de imagens de todas as criaturas povoando o universo. [...] Elas encarnam quase carnalmente esses princípios pelos quais a ideia toma o corpo e se realiza no mundo¹⁴⁹.

Corpo e ritmo vão se enlaçando a partir desse princípio germinativo de todas as coisas, que tem início pela voz materna e por esse encontro que é mítico e real. Dessa “matéria confusa” surge um início, que parte de um “centro” propulsor de vida e de matéria, dessa aproximação que Cortázar estabelece com as Mães e com a escrita sob o vulcão, esse grande incêndio que enseja tanto a imaginação ardente como o símbolo desse Centro primeiro de onde as Mães expõem seus Filhos, assim como o Poeta pare seus poemas. Nessa cadência alternada presente na vida primitiva, o poeta se torna instrumento de facilitação entre o ritmo e a nomeação, visto que, com o ritmo, segundo Mello¹⁵⁰, “[...] a significação transborda o signo; ao mesmo tempo, o ritmo resiste à rigidez taxionômica e retórica”.

Na evolução do pensamento barrosiano e na sua atividade de poetar esse transbordamento se faz presente. Isso tem relação com a sensação e a experiência de viver a plenitude. Tomando as paisagens primitivas e um dado “ambiente” como base de “fabricação dos poemas”, é válido garantir que a força de pertencimento do homem à Natureza naturante, enquanto realidade inesgotável, é marcada por um ritmo, o ritmo da

¹⁴⁸ ASSOUN, P-L. Le thème mytologique des «Mères»: Philosophie de la nature et savoir de l'inconscient dans Le Second Faust. In: *Analyses & réflexions sur Goethe*. Le Second Faust: l'hymne à l'univers. Paris: Ellipses, 1990.

¹⁴⁹ Idem. p. 106. Tradução nossa.

¹⁵⁰ MELLO, A.M.L. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. p.126.

primitividade e da ordinariedade, que se elucidam no jeito de olhar do poeta, que é sempre um mistério. Segundo Paz:

[...] o poeta desperta as forças secretas do idioma. O poeta encanta a linguagem por meio do ritmo. Uma imagem suscita a outra. Assim, a função predominante do ritmo distingue o poema de todas as outras formas literárias. O poema é um conjunto de frases, uma ordem verbal, fundados no ritmo¹⁵¹.

Nessa ordem verbal, as imagens se aproximam para imprimir um ritmo à escrita. Barros esboça seus poemas ordenando o caos e dialogando com ele. Suas imagens são vulcânicas, partem de um Centro e demandam seu corpo. O poeta, nessa entrega à escrita e aos apontamentos, revela a carne do mundo através das experiências de intercorporeidade que vive no coração desse mundo, ou seja, o mundo poético constituído no limiar da matéria e da sensibilidade que gesta a dialética da nomeação e do silêncio, da imagem e da emoção, de um tempo que é relacional, de um horizonte que é ao mesmo tempo vazio e prenhe de sentido. Para Collot¹⁵², é pelo corpo que o sujeito vai se comunicando com a carne do mundo, que ele abrange pelo olhar e pela qual é envolvido. O mundo lhe abre um horizonte que o engloba e o ultrapassa:

O horizonte simboliza a relação paradoxal que a poesia mantém com o sensível, a ele abrindo-se para ultrapassá-lo e mudá-lo de lugar[...]Para a consciência moderna, confrontada com a morte de Deus e dos ideais, o horizonte passa a ser vazio[...]. O poeta também encontra esse fundo insondável em sua travessia pela linguagem que o remete de palavras em palavras, sem que nenhuma jamais coincida exatamente com o que ele queria dizer. A fuga do horizonte expressa esta negatividade com a qual a linguagem poética encontra-se confrontada desde que nenhuma caução teológica ou metafísica não garanta mais a adequação das palavras às coisas. Porque ela tornou-se “experiência dos limites”, aventura da linguagem arriscada aos confins do silêncio, a poesia moderna reconhece um parentesco secreto entre sua ambição e esse horizonte que parece traçar, à beira do invisível e do indizível, uma primeira linha de escrita¹⁵³.

Tomar a poesia moderna como a “experiência dos limites” parece algo fértil porque possibilita que se olhe para as fronteiras como possibilidade de criação e de interlocução. Ultrapassar o horizonte até mudá-lo de lugar é tarefa do poeta, que, no limite de um olhar, redesenha as possibilidades de sentir e não sentir, e de dizer e não dizer, de alargar o campo do dizível, ao mesmo tempo que “estende a colcha” para o

¹⁵¹ PAZ, O. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 68.

¹⁵² COLLOT, M. O sujeito lírico fora de si. In: *Signótica*, v. 25, n. 1, p. 221-241, jan./jun. 2013. Disponível: <www.revistas.ufg.br/index.php/sig/article/download/25715/15374>. Acesso em 13 dez. 2014.

¹⁵³ COLLOT, M. Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas. In: *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2013. p. 217.

silêncio deitar. Para retratar com mais detalhe este assunto, acrescentarei o seguinte poema de Barros, que se encontra na segunda parte de *O livro das ignoranças*, “Os deslimites da palavra”:

1.2

Eu hei de nome Apuleio¹⁵⁴.
 Esse cujo eu ganhei por sacramento.
 Os nomes já vêm com unha?
 Meu vulgo é Seo Adejunto – de dantes
 cabo adjunto por servimentos em quartéis.
 Não tenho proporções para apuleios.
 Meu asno não é de ouro.
 Ninguém que tenha natureza de pessoa pode
 esconder as suas natências.
 Não fui fabricado de pé.
 Sou o passado obscuro destas águas?¹⁵⁵

Apuleio é nome sagrado, de batismo, o batizado dos deuses, tendo em vista que se está falando de mitos e de literatura. No meio da sacralidade, vem uma pergunta que desassosega: “Os nomes já vêm com unha?”. Aparentemente, parece simples, uma pequena molecagem do poeta. Porém, ao investigar para onde a palavra pode deslizar, chego ao domínio do poder. Os nomes já vêm com poder? E assim ele segue, com suas traquinagens, pegando o leitor pela mão e fazendo-o navegar por esse rio da linguagem, onde a vida é colocada em movimento. “Seo Adejunto”, um nome simples, se transforma em metalinguagem, o adjunto, da sintaxe, alcança o título de nome próprio. O cabo Adejunto pode ser um cabo qualquer do exército, um cabra do sertão, mas faz pensar que “cabe”, *eu caibo junto*, e aí o verbo ganha a simpatia de uma nova conjugação, sem a chatice e a formalidade da norma culta.

Ao dizer que seu asno não é de ouro, traz Apuleio para a história e testa os conhecimentos do leitor, colocando-o na borda entre a revelação da erudição e o caráter de vulgar que a vida encerra. Portanto, quem atinge a natureza de pessoa não foge às suas “natências”, aos seus nascimentos, às suas origens, à sua história e às suas heranças. As águas sempre abrigam muitas histórias, assim como o léxico e a vida. A

¹⁵⁴ Em referência ao escritor e filósofo Lucio Apuleio, platônico romano que escreveu uma conhecida obra *O asno de ouro*, sendo originalmente intitulada de *Metamorphoseon Libri XI* (Metamorfose – LIVRO XI). O romance foi escrito em II a.C. e é formado por narrativas das aventuras burlescas e fantásticas de um homem que se vê transformado em asno. Um dos episódios mais conhecidos é o de Psique, a deusa da mitologia grega que personifica a alma humana. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Apuleio>>. Acesso em: 03 nov. 2015.

¹⁵⁵ BARROS, M. *O livro das ignoranças*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013. p. 20.

sua estupidez, como o homem que se transforma em estúpido, não é de ouro, é de outra ordem. As suas metamorfoses têm outros quilates.

Manoel de Barros vem iluminar as avenidas e ruelas da nossa existência ao oferecer a sua poesia, elevando-nos ao mistério, ao encontro conosco mesmo, à fruição das boas solidões. Ler os seus escritos é encontrar este canto, é abrir o cofrezinho, é se tornar uma miniatura. Ao nos transformarmos em pequenos, podemos adentrar mais facilmente em nós mesmos, nas nossas lembranças, nas nossas raízes oníricas. O poeta expressa verbalmente algumas palavras sobre isso na entrevista concedida por ocasião do documentário *Só dez por cento é mentira*¹⁵⁶:

A invenção é um negócio do subconsciente, né? A imaginação criadora, a imaginação produtora é que busca lá do baú da infância no fundo do bauzinho. Dizia o Bachelard que a gente tem uma caixinha, um bauzinho, um cofre onde ficam guardadas as nossas primeiras sensações. Os primeiros cheiros que você sente, os ruídos, as folhas caindo, do vento. Tudo isso é formado na infância.

Esse olhar que se volta para o início, para a contemplação interior a partir da infância, traduz a delicadeza do olho do poeta, que transvê as coisas. Na alteração da forma, nos parênteses deixados ao leitor para que continue o verso, para que participe do poema, até a sensatez que absurda, observa-se a artesanania de Barros empregada no seu ofício ao tratar os fenômenos da linguagem, com cuidado e generosidade. Como ele mesmo diz: “Poesia é o belo trabalhado. É uma artesanania”¹⁵⁷.

3.2 A POESIA COMO ARTESANIA DO PRIMITIVO: SOBRE A *ESTÉTICA DA ORDINARIEDADE*

Na conhecida obra *Gramática expositiva do chão* (Poesia quase toda), de Manoel de Barros, reproduziu-se uma entrevista que ele concedeu a Turiba e a João Borges na revista *Bric-a-Brac*, em 1988. Nessa entrevista, o poeta denominou de *Estética da Ordinarietàade* a remissão das pobres coisas do chão do seu lugar esquecido, deixando para o leitor decifrar os caminhos que ele começou.

¹⁵⁶ *Só dez por cento é mentira*. A desbiografia oficial de Manoel de Barros. Produção de Artezanato Eletrônico. Co-Produção Vite Produções. Direção e Roteiro de Pedro Cezar. Rio de Janeiro. Downtown Filmes. 2009. DVD (76 min.). Colorido. Português.

¹⁵⁷ Idem.

Ora, se Barros diz que humaniza as coisas e coisifica o homem, é possível estabelecer uma relação de inversão entre a degradação dos humanos e a perda da sua importância no mundo moderno — não é à toa que o filho de João e Alice gostava tanto de Chaplin — e a dignidade que as coisas do chão atingem pelo olho do poeta. Nesse deslocamento, os paradoxos surgem como centro de gravidade das imagens que ocupam a mesa de trabalho do poeta e se corporificam na lide com a palavra, bem como no amor que ele emprega ao “escová-las”, indicando que, nas qualidades do sentir postas em jogo, o pequeno, o ínfimo e o insignificante tomam outro lugar e passam a recompor a importância do homem, que, embora camuflado de coisa, transforma-se em obra reinventada e digna de valor:

O que eu descubro ao fim da minha *Estética da Ordinarietàade* é que eu gostaria de redimir as pobres coisas do chão. Me parece que olhando pelos cacos, pelos destroços, pela escória eu estaria tentando juntar fragmentos de mim mesmo espalhados por aí. Estaria me dando a unidade perdida. E que obtendo a minha redenção. (Só os fragmentos me unem?) Mas o que eu gostaria de dizer é que o chão do Pantanal, o meu chão, fui encontrar também em Nova York, em Paris, na Itália, etc. Contarei adiante umas historinhas[...]Em Nova York, onde vivi quase um ano, a maior coisa que vi foi “*una gota de sangre de pato bajo las multiplicaciones*”. No ano que estive lá saíra o livro do Lorca *Poeta em Nueva York*. Comprei o livro e lá encontrei esse verso da gota de sangue de pato. Madrugada de boemia o poeta sob arranha-céus vira, no asfalto, a gota. Era uma coisa ínfima, ordinária, mas que cresceu em sua emoção aquela madrugada. [...]Seria a coisa mais infinita para o poeta naquela hora. Por toda a minha temporada naquela cidade, a mim pareceu também a coisa mais soberba. Dou para moer lírios com o olho tem dia. Desculpem-me. Mas o que dá dimensão às coisas é primeiro a alma, o olho da alma, e depois a metragem¹⁵⁸.

Expressões como “o chão é um ensino”, “o chão do corpo” e “as pobres coisas do chão” aparecem tanto nos poemas como nas entrevistas, recebendo um destaque especial, tornando-se uma recorrência e sugerindo ao leitor a força do tema do primitivo e do ordinário. O poeta reitera essa assertiva ao dizer que tem de 10 a 12 arquissemas – palavras que comandam o seu pensamento e a construção de seus poemas — e que elas “[...] vêm da sua infância”¹⁵⁹. Segundo Barros:

Arquissema, aprendi de um filólogo, cujo nome não me lembro agora, são palavras logradas dos nossos armazenamentos ancestrais, e, que ao fim, norteiam o sentido de nossa escrita[...]Essas palavras chaves, portanto, orientam os nossos descaminhos. Orientam nossa obra a fim de que não fuçamos de nós mesmos no escrever [...].

¹⁵⁸ BARROS, M. *Gramática expositiva do chão* (Poesia quase toda). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. p. 328-329.

¹⁵⁹ Idem. p. 327.

A poesia apresenta-se como fundamental no estudo da ciência total do homem, porque, como uma lente de aumento, faz crescer as dimensões do mundo humano, sempre em diálogo com a Natureza naturante, potência¹⁶⁰. A poesia auxilia os homens, mulheres e crianças a darem um passo a mais na direção daquilo que modifica a realidade, alargando-a. Ela se propõe a aproximar o homem e as coisas, reduzindo as distâncias entre o homem e seu Ser, dirimindo dissociações e clivagens e tornando-o autor de suas criações.

Os poemas de Barros quebram a estabilidade da linguagem, operando desconstruções que viram fabricações. As letras barrobianas são fontes de onde a palavra nasce para formar novas palavras, novos símbolos e novas experiências. O Ser em Barros atinge o estatuto de nobreza, ao avesso. Pelo ínfimo, lê-se a grandeza do homem. Na inversão das lógicas, o poeta cria irreverências e dá a ver o seu ensino, o “ensino do chão”, das coisas miúdas, das palavras quase sem voz que, ao serem retiradas do limo e do silêncio, recebem novo tratamento, curam-se da sua “doença” do preenchimento e se esvaziam para poderem acolher a alteridade, para poderem ser “Outras” palavras. O poeta, ao pronunciar as palavras, dá movimento ao seu desejo, o desejo de fazer poemas. Ilumina o escuro, “não entende, não se encontra e é salvo”, ou seja, descobre a possibilidade de se abrir, como uma flor, como uma boca até encontrar incompletudes.

Como operadoras de mediação e de transformação, as hermenêuticas instauradoras do simbólico abrem a “passagem” para o ingresso do homem nos caminhos do mistério, do fantástico, do grotesco, do irônico, da tragédia, da beleza, da sinestesia e da estética, reconduzindo o humano ao sensível. Um pequeno verso de Barros alude a essa afirmação: “O caracol é uma solidão que anda na parede”¹⁶¹. Com efeito, o estudo da imagem poética tem seu ponto de densidade nessa correspondência do microcosmo com o macrocosmo, aparentemente impossível de ser conciliada. É só através da experiência imaginada do poeta, dos seus devaneios voltados para a infância que o mundo pode ser aumentado e que a recondução sensível do homem à imaginação

¹⁶⁰ O conceito de Natureza naturante desenvolvido por Mikel Dufrenne será melhor desenvolvido no último capítulo da tese. Porém é necessário sublinhar que existe a natureza “naturada, que é manifestação”, mundo e que aparece no Pantanal físico de Barros. Entretanto, no diálogo entre poesia e psicanálise, a Natureza naturante, que é potência dialoga de forma mais íntima com o tema da imaginação e do inconsciente.

¹⁶¹ BARROS, M. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013. p.21.

simbólica pode acontecer. Manoel de Barros desacomoda o leitor e os dicionários, criando o seu dicionário poético. Conforme o verbete “boca”, no “Glossário de transnomações” do livro *Arranjos para assobio*:

Boca, s.f.
 Brasa verdejante que se usa em música
 Lugar de um arroio haver sol
 Espécie de orvalho cor de morango
 Ave-nêspera
 Pequena abertura para o deserto¹⁶²

O artista, na sua criação poética, não deixa dúvidas quanto a levar a palavra ao grau de transformação. Transfigura a linguagem para ampliar a possibilidade de o homem ser homem. Decide fabricar um dicionário próprio, convidando o leitor a inventar o seu. Desregula a sintaxe, favorecendo a inversão, tirando as palavras da fôrma, dando liberdade a elas. A boca, então, deixa de ser órgão, não é mais só cavidade, não é tecido e nem invaginação. Tampouco é alguém que pede alimento. A boca é brasa que se usa em música, a boca acende o fogo do cantar e dá calor e vida aos sons. A boca perde sua função conhecida e passa a ser órgão de devaneio, porque é com ela que se descobre, nomeia-se e inventa-se o que se vê e o que se viu. Na boca tem água, a boca é fonte, é milagre, é delicadeza, como o orvalho, que, no verbete poético barrosiano, deixa de ser corriqueiro e transparente e passa a ter cor, o vermelho, cor da mucosa, cor da paixão. Quem reitera a potência dessa transformação no ofício dos poetas e discorre sobre o comportamento da composição lírica é o crítico alemão Hugo Friedrich:

A poesia não quer mais ser medida em base ao que comumente se chama realidade, mesmo se — como ponto de partida para a sua liberdade — absorveu-a com alguns resíduos. A realidade desprende-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e subtraiu as distinções — repudiadas como prejudiciais —, que são necessárias a uma orientação normal do universo: as distinções entre o belo e o feio, entre a proximidade e a distância, entre a luz e a sombra, entre a dor e a alegria, entre a terra e o céu. Das três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica — sentir, observar, transformar — é esta última que domina na poesia moderna e, em verdade, tanto no que diz respeito ao mundo como à língua¹⁶³.

Partindo dessa perspectiva da transformação como sendo uma maneira possível de composição lírica dominante na poesia moderna, entendo como pertinente ressaltar

¹⁶² BARROS, M. *Arranjos para assobio*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013. p. 20.

¹⁶³ FRIEDRICH, H. 1978. *A estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978. p. 17.

tal aspecto como presente na obra barrosiana. Para Maria Helena Dias, a riqueza da poética de Barros encontra-se nessa peculiar capacidade de provocar os leitores, “desacomodando os valores convencionais de nossa relação com o mundo”¹⁶⁴. Segundo ela: “A “desutilidade”, enunciada pelo poeta, não é apenas uma palavra inventada para surpreender, mas, sobretudo, uma reinvenção do funcionamento da linguagem e de seu papel enquanto representação do real”.¹⁶⁵

É “útil” considerar que a desacomodação denota, em geral, uma proximidade com a criação. Parece residir aí uma das marcas mais fortes da criação poética de Manoel de Barros: a marca de uma lembrança e de um chamado. Barros lembra o leitor de suas riquezas esquecidas, adormecidas. Através de seus poemas chama os leitores com o som potente das palavras e com as imagens alargadoras de sonhos, de devaneios e de vida. Quando o leitor se deixa acordar pelos poemas de Barros, ele imediatamente é jogado no terreno do “desimportante”, do “alicate cremoso” e do “esticador de horizonte”. A falta aparente de lógica não é qualquer coisa para Barros. Ao contrário, ela é a sua estratégia, a sua agulha, que ora de forma leve ora com mãos pesadas vai perfurando o conhecido e o habitado e, quando se dá conta, o leitor depara-se com a novidade e com o assombro, muitas vezes desconcertado, porque se deixou tocar e sair de uma posição engessada no discurso e na vida. Com isso, podemos dizer que a poética de Barros é corporal. Para demonstrar com mais clareza essa reflexão, vale a pena referir um excerto do texto de Dias:

[...] a palavra poética deve ser revitalizada para sair da circulação utilitária, o que se torna possível graças ao olhar criativamente lúcido com que o sujeito repensa as formas de manejá-la, não como utensílio nem como instrumento pragmático, mas como essa “coisa” inútil que encanta o leitor sensível, porque o perturba. Na verdade, essa “perturbação” está no cerne mesmo da palavra poética, com seu poder desestabilizador, o que levou o poeta e crítico fundador da modernidade, Mallarmé, a ressaltar a importância da transformação do mundo, através da força transgressora do operar poético¹⁶⁶.

A poética de Barros concentra-se nesse exercício constante de repensar a vida, desde o corpo, “copensando” junto ao leitor. Entre “encantos e espantos”, a transformação do mundo pode acontecer “através da força transgressora do operar poético”. Essa força é extraída dos próprios poetas, que assim como os magos, se

¹⁶⁴ DIAS, M.H. Espaço e linguagem na poesia de Manoel de Barros: uma constante (des)aprendizagem. *Antares. Letras e humanidades*, n.º1, jan.-jun 2009. p.126.

¹⁶⁵ PAZ, O. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 126.

¹⁶⁶ DIAS, M.H. Espaço e linguagem na poesia de Manoel de Barros: uma constante (des)aprendizagem. *Antares. Letras e humanidades*, n.º1, jan.-jun 2009. p.126.

servem do idioma para seus propósitos. Quem também partilha desse pensamento é Paz, ao afirmar:

Toda operação mágica requer uma força interior, conseguida através de um penoso esforço de purificação. As fontes do poder mágico são duplas: as fórmulas e demais métodos de encantamento, e a força psíquica do encantador, a afinação espiritual que lhe permite fazer concordar seu ritmo com o do cosmos. O mesmo se verifica com o poeta. A linguagem do poema está nele e só nele se revela. A revelação poética pressupõe uma busca interior. Busca que em nada se assemelha à análise ou introspecção; mais que busca, atividade psíquica capaz de provocar a passividade propícia ao surgimento de imagens¹⁶⁷.

Nessa busca interior, a solidão do poeta emerge a fim de que esse penoso processo de metamorfose em direção à integração¹⁶⁸, no sentido winnicottiano, dos estados excitados e tranquilos, do ser e do fazer, dos paradoxos, possa se efetivar. Nesse ritmo que faz concordar o “poeta-encantador” e o cosmos, acontece uma revelação: as buscas e as descobertas são expressas em imagens. Nessa procura por novas paisagens interiores, a revelação poética e a linguagem “usam” o corpo de imagens do poeta para, enfim, abrirem-se no poema.

Numa direção que faz avançar a problematização, Winnicott desenvolve o tema do lugar em que vivemos como uma questão pertinente a ser desdobrada, certamente, em virtude da sua experiência na Segunda Guerra e na quantidade maciça de crianças e jovens órfãos com que teve contato, bem como com adolescentes infratores que participavam de um programa de evacuação do qual ele era médico consultor. O psicanalista inglês vai se perguntar sobre “o que fazemos enquanto ouvimos uma sinfonia de Beethoven, ao visitar uma galeria de arte? O que faz uma criança quando brinca sob a guarda de sua mãe? Que está fazendo um grupo de adolescentes quando participa de uma reunião popular?”¹⁶⁹ Ao examinar o lugar onde vivemos, ele propõe esse questionamento sobre onde estamos quando estamos fazendo algo. Essa indagação é pertinente, visto que se articula a essa dimensão do sentido da vida para cada um, do que produz sentido e como se pode levar a vida, de acordo com o que fazemos e onde estamos.

¹⁶⁷ PAZ, O. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 64-65.

¹⁶⁸ Esse conceito será explicitado no próximo capítulo. Ele faz parte de uma constelação de conceitos do pensamento e da clínica winnicottianos baseado na teoria do amadurecimento pessoa e de sua tendência inata à integração.

¹⁶⁹ WINNICOTT, D.W. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975. p. 147.

Desde a perspectiva do brincar e da experiência cultural, no dialogar com Collot, Winnicott, Bachelard e Barros, é possível deslindar o tema do lugar em que vivemos e do horizonte como lugar vazio, em que é possível criar e estabelecer as trocas necessárias que alimentam a nós mesmos e nos impulsionam a alargar as possibilidades do nosso viver. No próximo capítulo, serão aprofundadas as questões que emergem dessa reflexão sobre o lugar em que vivemos como espaço psíquico necessário para a imaginação e o poetar sobre a infância a partir do enlace entre a psicanálise, o brincar criativo, e a criação poética.

4 SOBRE A PSICANÁLISE, O BRINCAR CRIATIVO E A CRIAÇÃO POÉTICA: DA TRANSICIONALIDADE À EXPERIÊNCIA CULTURAL

Na introdução do seu livro *Fragmentos de uma poética do fogo*, Bachelard tece um importante comentário: “A poesia é a linguagem que é livre frente a si mesma. Eu comentaria sem fim, como filósofo, os benefícios psíquicos, às vezes totalmente pessoais, recebidos de uma linguagem imaginada”¹⁷⁰. O fenomenólogo dedicou-se a estudar as relações entre a fenomenologia do imaginário e a poética-análise porque reconhecia através da profundidade de suas pesquisas a profícua relação entre o inconsciente como caldo de produções imagéticas e a criação poética como fábrica potente de imagens. Associou, então, a liberdade de imaginar como “um bom começo para a libertação do psiquismo”¹⁷¹. Desse modo, faz sentido destacar sua afirmação: “A imagem poética pode se caracterizar como uma relação direta de uma alma à outra, como um contato de dois seres felizes de falar e de escutar, nessa renovação da linguagem que é uma palavra nova”¹⁷².

Verifico a afirmação de Bachelard na clínica e na pesquisa. A velha máxima “cada um é um”, de fato, procede. É interessante levar em conta a singularidade da constituição psíquica do sujeito, a maneira como cada um vai se construindo, amadurecendo e se movimentando na vida. Eis o solo da clínica, eis o solo da poesia. Na narrativa dos pacientes, é perceptível o quanto cada pessoa se posiciona diante da vida e do outro, o quanto cada um aguenta de dor, de tristeza, de alegria, de dinheiro, de amor, de presença e de ausência, de felicidade e de tudo o que envolve sentimentos humanos. Por conseguinte, essa quantidade irá determinar a qualidade e a capacidade de investimentos que cada ser humano empregará para explorar o mundo e se relacionar com ele, e o quanto isto lhe trará novas experiências e diferentes criações.

A capacidade de observar parece ser uma aproximação com algo que posteriormente poderá se transformar em uma experiência interior. A prática da observação é próxima da contemplação: esse gesto de olhar que nos liga ao invisível e nos lança no delicioso jogo de presença e ausência. Através desse jogo, os poemas nascem e portam o poder invisível do silêncio e dos rumores, prontos para saltar pelas extremidades do corpo sob a forma de palavras. Como diz Merleau-Ponty:

¹⁷⁰ BACHELARD, G. *Fragmentos de uma poética do fogo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990. p. 27.

¹⁷¹ Idem. p. 27.

¹⁷² Idem. p. 33.

O movimento do corpo só pode desempenhar um papel na percepção do mundo se ele próprio é uma intencionalidade original, uma maneira de se relacionar ao objeto distinta do conhecimento. É preciso que o mundo esteja, em torno de nós, não como um sistema de objetos dos quais fazemos a síntese, mas como um conjunto aberto de coisas em direção às quais nós nos projetamos¹⁷³.

Em relação à afirmação de Merleau-Ponty, destaco o aspecto dessa proximidade do Eu ao mundo “como um conjunto aberto de coisas em direção às quais nós nos projetamos”. A aproximação entre o mundo da poesia e o da psicanálise ainda é jovem na história das civilizações, datando do século XIX, segundo as contribuições de dois filósofos da hermenêutica, Dilthey e Heidegger, e de um psicanalista, Freud. De acordo com a interessante análise realizada pelo psicanalista Edmundo Mango:

Dilthey e sobretudo Heidegger restituíram ao termo *Dichtung* um lugar essencial na filosofia. Heidegger faz do diálogo entre o pensamento (*Denken*) e o dizer poético (*Dichten*) o fundamento da grande poesia, em especial a de Hölderlin, que ele considera o poeta dos poetas ou o poeta da própria poesia. Traduziu-se *dichten* por “poetizar ou “poematizar”, expressão que designa não só a composição dos versos, mas também a atividade que cria com as palavras, que forma e se manifesta como uma revelação do ser. A poesia torna-se assim a manifestação do ser pela palavra. Trata-se de uma linguagem primitiva (*Ursprache*), a da origem (*Ursprung*), que funda o ser do homem e do real (“Hölderlin und das Wesen der Dichtung” [Hölderlin e a essência da poesia”], 1936)¹⁷⁴.

Mango¹⁷⁵ inova ao explicitar, de forma mais vertical, desde Heidegger, a fértil relação entre poesia e psicanálise, entre poesia, psicanálise e filosofia. O poetizar, como expressão que “designa a atividade que cria com as palavras, que forma e se manifesta como uma revelação do ser”, pertence ao mesmo solo que a psicanálise explora e trabalha. Ambos compartilham dessa linguagem primitiva que “funda o ser do homem e do real”; ambos dividem o mesmo campo de interesse, de escavações e de investigação que trata das origens do homem e de como ele se constitui, ou seja, no reino das imagens, território da imaginação, do devaneio e do sonho.

Sobre isso Freud também refletiu ao escrever seu importante texto “Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen”¹⁷⁶. Este texto foi escrito a partir da leitura da novela de

¹⁷³ MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 518.

¹⁷⁴ MANGO, E.G. *Freud com os escritores*. São Paulo: Três Estrelas, 2013. p.16.

¹⁷⁵ Idem. p.16.

¹⁷⁶ FREUD, S. (1907[1906]). Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen. In: FREUD, S. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

Wilhelm Jensen, *Gradiva*¹⁷⁷, que narra a história da jovem Zoé Bertgang e do arqueólogo Norbert Hanold, vivida na cidade de Pompeia, soterrada pela erupção do Vesúvio. No artigo do psicanalista sobre a novela, existe uma notável passagem, bastante conhecida, em que Freud se refere à necessidade dos analistas de beberem na fonte da poesia, reconhecendo no ofício dos poetas uma atividade e um trabalho de vanguarda:

[...] pois quando um autor faz sonhar os personagens construídos por sua imaginação, segue a experiência cotidiana de que os pensamentos e os sentimentos das pessoas têm prosseguimento no sonho, sendo seu único objetivo retratar o estado de espírito de seus heróis através de seus sonhos. E os escritores criativos¹⁷⁸ são aliados muito valiosos cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar. Estão bem diante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência [...]¹⁷⁹.

Freud fala do conhecimento dos poetas como sabedoria, como potência, como veículo de transmissão de ancestralidades e de oralidades, narrativas. Somado a isso, aponta para a relevância da disponibilidade que os poetas possuem para se nutrirem de outras fontes, ainda não validadas pelas ciências exatas e naturais, e por isso estão “à nossa frente”, devido à sua ousadia em ir a fundo para conhecer as fontes primitivas do homem, sem as exigências, críticas e questões antiquadas da ciência, visitando as fronteiras entre a razão e a loucura, borrando os limites dos saberes. Freud, em outro importante texto sobre os poetas, “Escritores criativos e devaneios”¹⁸⁰, destaca as contribuições e os mistérios que os poetas consagram, despertando o interesse dos psicanalistas, inclusive o dele. Nesse texto, o fundador da psicanálise reitera seu interesse em saber de quais fontes o poeta extrai o seu material, “[...] e como consegue impressionar-nos com o mesmo e despertar-nos emoções das quais talvez nem nos julgássemos capazes [...]”¹⁸¹. Ainda, Freud propõe um enigma a ser decifrado, estabelecendo uma relação entre o escritor criativo e a criança ao brincar. Assegura que ambos “[...] criam um mundo de fantasia que ele leva muito a sério, isto é, no qual

¹⁷⁷ JENSEN, Wilhelm. *Gradiva*. Uma fantasia Pompeiana. Coleção Transmissão da Psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

¹⁷⁸ Trata-se de uma falha de tradução. O correto seria “os poetas”.

¹⁷⁹ FREUD, S. (1907[1906]) Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen. In: FREUD, S. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p.20.

¹⁸⁰ FREUD, S. (1908[1907]). Escritores criativos e devaneios. In: FREUD, S. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

¹⁸¹ Idem. p. 135.

investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida entre o mesmo e a realidade. A linguagem preservou essa relação entre o brincar infantil e a criação poética [...]”¹⁸².

Na criação desse mundo próprio, há um reajuste que ambos fazem em relação aos elementos do seu mundo a partir do trabalho com as imagens, da faculdade de imaginar, devanear, criar, brincar e fantasiar. Nesta mesma esteira de reflexão, Mango propõe:

Do sonho, da brincadeira infantil, passando pelo devaneio e pelo fantasmático da vida psíquica corriqueira dos homens e mulheres, até a criação imaginativa do poeta, desenrola-se um amplo espectro de significações de tal atividade, o *Phantasieren*, o fantasiar ou a produção de fantasias, alvo permanente do interesse de Freud[...]Freud não cessa de questionar a fonte e a matéria-prima da produção poética bem como os profundos efeitos que ela é capaz de produzir no receptor. A *Dichtung* parece designar um processo de elaboração psíquica que consiste em transformar as imagens sensoriais, os sentimentos e afecções da alma humana em figuras de linguagem, um dizer poético que preserva em si mesmo o frescor das experiências primitivas e originárias¹⁸³.

4.1 APONTAMENTOS SOBRE A RELAÇÃO ENTRE PSICANÁLISE, LITERATURA E POESIA

A poesia é símbolo desse “processo de elaboração psíquica” e de “experiências primitivas e originárias”, porque é veículo de transformação. A poesia é o maquinista desse trem que, ao trafegar em cada estação, vai possibilitando ao poeta, ao viajante, ao andarilho, ao sujeito do inconsciente dar novos destinos para “suas imagens, para seus sentimentos e para as suas afecções da alma humana”. Na preservação desse “frescor das experiências primitivas e originárias” reside a sua travessia, a travessia humana.

Outra pensadora que se dedicou a deslindar as aproximações entre literatura e psicanálise foi Adélia Meneses. No seu livro *Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise*¹⁸⁴ há aspectos pertinentes para serem examinados no que diz respeito aos dois campos de conhecimento, a literatura e a psicanálise, como sendo campos que estão em interlocução quanto aos processos implicados nos fenômenos da linguagem. Conforme ela: “[...] um campo em que a arte da Palavra e a ciência do Inconsciente

¹⁸² Idem. p. 135-136.

¹⁸³ MANGO, E.G. *Freud com os escritores*. São Paulo: Três Estrelas, 2013. p. 17-18.

¹⁸⁴ MENESES, A. *Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise*. São Paulo: Duas cidades, 1995.

reciprocamente se iluminam e se fecundam. E esse é um campo apaixonante”¹⁸⁵. Apaixonante porque fala de um universo de percepções, sensações e sentimentos que ganha força, voz e reconhecimento e, com isso, pode se exprimir. Ao se exprimir, transforma-se em devaneio, símbolo, sonho, poemas e *insights*, todos “alicates cremosos” inúteis, porém, fundamentais para quem quer viver no reino da poesia, no universo das imagens e das produções do inconsciente, na *Estética da Ordinarietàade*. De acordo com Meneses:

Pois a arte é um espaço onde se permite ao inconsciente aflorar; e a Psicanálise é antes de mais nada o reconhecimento desse inconsciente. E desde Freud, cujas poderosas intuições não dispunham ainda do arsenal da Linguística estruturada enquanto ciência, até hoje em dia, as relações entre Linguagem e Inconsciente se tornam cada vez mais explícitas¹⁸⁶.

Nesse diálogo entre os dois campos existe uma aproximação que vem sendo construída pelos hermeneutas e filósofos, mas que ganhou “nome oficial” com Freud, visto que foi ele quem concebeu, demonstrou e “batizou” a psicanálise como ciência do inconsciente. Foi interessando-se pelos mistérios humanos que ele extraiu da literatura e da poesia as fontes para desdobrar seus enigmas. Para Meneses: “Pois o que dá o vetor à caminhada do homem é a procura da verdade sobre si próprio, é a busca do humano. E a resposta ao grande enigma — aquele que, se não respondido, fará o caminhante ser devorado, é sempre: o Homem”¹⁸⁷. Esse excerto é interessante, posto que destaca essa caminhada do Homem sempre em busca de si mesmo, do mistério que constitui a existência e do qual ele faz parte.

Em se tratando da psicanálise e de seu ofício, cabe ressaltar que os psicanalistas trabalham com a dimensão corporal suscitada pelas palavras, no sentido do que ainda não se sabe, do que ainda não se viu e que, portanto, não foi conhecido pela consciência. Aliás, o conceito de inconsciente formulado por Freud em alemão significa *das Unbewusste*¹⁸⁸, o não conhecido, aquilo sobre o qual não se tem consciência. Ao falar

¹⁸⁵ MENESES, A. *Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise*. São Paulo: Duas cidades, 1995. p. 13.

¹⁸⁶ Idem. p. 13.

¹⁸⁷ Idem. p. 16.

¹⁸⁸ Segundo os psicanalistas franceses Laplanche & Pontalis: “O adjetivo inconsciente é por vezes usado para exprimir o conjunto dos conteúdos não presentes no campo efetivo da consciência, isto num sentido ‘descritivo’ e não ‘tópico’, quer dizer, sem se fazer discriminação entre os conteúdos dos sistemas pré-consciente e inconsciente. No sentido ‘tópico’, inconsciente designa um dos sistemas definidos por Freud no quadro da sua primeira teoria do aparelho psíquico. É constituído por conteúdos recalçados aos quais foi recusado o acesso ao sistema pré-consciente – consciente pela ação do recalque”. In: LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J-B. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. Parece interessante

de Freud e da psicanálise, é importante referir o importante psicanalista e romancista gaúcho, Cyro Martins, que, de alguma forma, anteviu este caminho. Pelo fato de transitar entre literatura e psicanálise e fazê-las dialogar, como psiquiatra e como escritor, ele se torna um referente para perquirir as relações partilháveis entre a criação artística e a psicanálise. Martins¹⁸⁹ põe em relevo a contribuição da psicanálise ao campo literário ao falar das situações e análises que escapam ao domínio do crítico literário. Afirma que esse escape propicia uma abertura para o psicanalista responder às perplexidades dos leitores e dos escritores, sem que, com isso, as empobrecam com diagnósticos clínicos e com sentenças científicas:

A criação artística e a psicanálise tornaram-se, nas últimas décadas, um dos temas mais sedutores de ensaios específicos da cultura ocidental. A ele periodicamente voltam analistas conhecedores de arte e literatura ou críticos versados em psicanálise. Os estímulos para essas especulações, quer se originem na vertente analítica ou na literária, são fundamentalmente os mesmos: o enigma que a personalidade do artista representa pela sua sagacidade inventiva no plano estético e que o singulariza na sociedade; a esperança de que a visão em profundidade da psicanálise ilumine esse abismo. Portanto, estamos diante de um enigma e de uma esperança¹⁹⁰.

A poesia barrosiana concentra essa esperança, carrega em seu bojo um olhar amoroso, porque sensível, que faz lembrar a experiência de encontrar algo “bom”, quando se consegue “despraticar as normas”¹⁹¹, quando se pode brincar e criar poeticamente. Barros diz, em seu documentário: “A poesia se dirige para a sensibilidade. Se dirige para a percepção sensível que o ser tem”. Assegura que as palavras “se apaixonam por ele”. Nessa paixão, a poesia de Manoel propicia o nado em mares onde a palavra é resgatada na sua face mágica e transformadora, e a psicanálise precisa desse resgate para oferecer outros rios em que as pessoas possam navegar.

referir, à guisa de introdução do conceito, o que o próprio Freud formulou em seu texto “O inconsciente” (1915): “É como poderíamos chegar a conhecer o inconsciente? Evidentemente, isso só é possível quando ele sofre uma transposição ou tradução para o consciente. Embora o trabalho psicanalítico nos proporcione diariamente a experiência de que tal tradução é possível, para que isso ocorra é preciso que o analisando supere resistências que ao rechaçarem do seu consciente determinados conteúdos os transformaram em material recalçado (Freud, 1915, p. 19). Mais adiante, ele sintetiza os elementos que compõem o inconsciente: “Resumamos então o que dissemos até aqui sobre o Ics: ausência de contradição, processo primário (mobilidade das cargas de investimento), *atemporalidade e substituição da realidade externa pela realidade psíquica*. Essas são as características que podemos esperar encontrar em processos pertencentes ao sistema Ics” (Freud, 1915, p. 38). In: FREUD, S. (1915). *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Volume II. Tradução de Luiz Alberto Hans. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

¹⁸⁹ MARTINS, Cyro. *A criação artística e a psicanálise*. Porto Alegre: Livraria Sulina Editora, 1970.

¹⁹⁰ Idem. p.13-14.

¹⁹¹ BARROS, M. *Memórias inventadas: a segunda infância*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2006. Cap.XII.

Devido às exigências que lhes são feitas na contemporaneidade, em que as depressões, por exemplo, têm sido explicadas e tratadas por um problemático eixo das medicalizações, a psicanálise, como método e como teoria, e o psicanalista, como clínico e crítico da cultura, são convocados a responder a tais endereçamentos lançados pela própria cultura.

Em tempos atuais, no âmbito das psicoterapias, especificamente, a psicanálise vem perdendo espaço diante dos resultados mais rápidos, mas também esburacados, ofertados pelas terapias cognitivo-comportamentais, que se centram no valor das crenças e da consciência, da “educação” e do “monitoramento” em detrimento da condição de compartilhamento e de testemunho vivida na sala de análise e intrínseca à existência humana. Vivemos uma era dos científicisms, em que o campo dos afetos e do inconsciente fica em segundo plano.

O próprio Freud, desde sua formação como neurologista até sua consagração como fundador de um novo paradigma da modernidade, na aurora do século XX, anteviu que se pode aprender muito com a literatura e com os poetas. Vale acrescentar que se pode aprender com poemas e escritores, muito mais do que com vários dos compêndios e manuais de psiquiatria disponíveis¹⁹². Como Freud escreveu:

Se ao menos pudéssemos descobrir em nós mesmos ou em nossos semelhantes uma atividade afim à criação literária! Uma investigação dessa atividade nos daria a esperança de obter as primeiras explicações do trabalho criador do escritor. E, na verdade, essa perspectiva é possível. Afinal, os próprios escritores criativos gostam de diminuir a distância entre sua classe e o homem comum, assegurando-nos com muita frequência de que todos, no íntimo, somos poetas, e de que só com o último homem morrerá o último poeta¹⁹³.

O psicanalista resgata a dimensão do homem poético como sendo esse sujeito que é capaz de se encantar e se impressionar com as emoções e com as invenções do poeta e que esse traço da poesia sempre vai existir enquanto o último homem viver. Por sua vez, Barros, ao falar da infância, aproxima os poetas da psicanálise porque os une através da fertilidade de brincar com o mundo, ao fazer poemas e inventar “o que não aconteceu”, usando como teia de sua construção o livre manuseio das imagens e das emoções. Vale a pena aludir a um trecho de entrevista em que Barros “desexplica” a sua poesia:

¹⁹² MACHADO, R. L. *Formação em psicologia: caminhando por outras margens*. Trabalho de conclusão de curso não-publicado. Impresso. São Leopoldo: Unisinos, 2003. 104 p.

¹⁹³ FREUD, S. (1907-1908/1996) Escritores criativos e devaneios. In: FREUD, S. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. V. IX. Rio de Janeiro: Imago. p.135.

Quanto às funções da poesia... Creio que a principal é a de promover o arejamento das palavras, inventando para elas novos relacionamentos, para que os idiomas não morram a morte por fórmulas, por lugares comuns. Os governos mais sábios deveriam contratar os poetas para esse trabalho de restituir a virgindade a certas palavras ou expressões, que estão morrendo cariadas, corroídas pelo uso em clichês. Só os poetas podem salvar o idioma da esclerose. Além disso, a poesia tem a função de pregar a prática da infância entre os homens. A prática do desnecessário e da cambalhota, desenvolvendo em cada um de nós o senso do lúdico. Se a poesia desaparecesse do mundo, todos os homens se transformariam em máquinas, monstros, robôs¹⁹⁴.

Há, nesta afirmação que explora a metalinguagem, além do que ele entende por poesia, uma crítica contundente à cultura e ao *modus operandi* que se vive atualmente. A prática do “desnecessário e da cambalhota”, bem como o desenvolvimento do senso lúdico são rotas alternativas e eficazes para se escapar dessa robotização que engendra subjetividades “falsas”, tanto na clínica quanto na cultura. Vemos uma falsidade no viver, na forma como as pessoas se preocupam em exibir o que não são, o que não têm e o que não vivem. O poeta faz um apelo para que a poesia não desapareça, porque vê este risco. As violências produzidas no contemporâneo, por todas as mídias, são decorrentes da escassez de poesia e da impossibilidade da prática do “desnecessário” e da “cambalhota”.

4.2 SOBRE A PRÁTICA DO “DESNECESSÁRIO” E DA CAMBALHOTA: DO ESPAÇO POTENCIAL AO BRINCAR NA PSICANÁLISE WINNICOTTIANA E NA CRIAÇÃO POÉTICA BARROSIANA

Depois de Freud, Winnicott foi quem levou mais longe as relações entre o brincar como fenômeno de constituição psíquica inserido num ambiente facilitador que propicia que o sujeito possa aparecer e também viver a experiência de sentir-se real através da sua capacidade de inventar e se conectar com o mundo. Com relação a essa afirmação, é interessante mencionar as contribuições do psicanalista Benilton Bezerra Jr. sobre a originalidade da teoria winnicottiana do amadurecimento pessoal. Ele destaca que “os elementos sensoriais e motores”, contando com a ação bem-sucedida da mãe, serão mais decisivos no início da vida do bebê, visto que formam as bases da constituição de um *self* potencial, de uma unidade:

¹⁹⁴ MULLER, A. (org.). *Manoel de Barros*. Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010. p.36.

Boa parte daquilo que é mais original na obra de Winnicott deriva de sua percepção de que antes de ingressar na dinâmica das relações objetais, nas interações intersubjetivas e seus conflitos, o bebê atravessa fases nas quais os elementos sensoriais e motores de sua experiência vão progressivamente – pela ação bem-sucedida da mãe – adquirindo contornos existenciais, até atingir o ponto em que se poderá falar com propriedade de um *self*. Sua observação das relações precoces entre mãe e bebê fez Winnicott concluir que nesta fase inicial só se pode supor um *self* potencial. O que está em jogo nesse momento é a integração da unidade psique-soma, resultado do processo de “personalização”. É a estabilidade, previsibilidade e capacidade de provisão da mãe-ambiente que tornarão possível a experiência de confiança e o sentimento básico de continuidade do ser, de “sentir-se real”.¹⁹⁵

A ideia da experiência de confiança é bem-vinda ao texto e aos argumentos que estão sendo desenvolvidos, visto que esse caminho é decisivo para se viver o brincar, a criatividade e a experiência cultural. Winnicott, Barros e Bachelard conversam por esse vértice e oferecem esperança de que, ao se experimentar a confiança, podemos viver a vida de uma forma mais enriquecida e mais “real”. Os conceitos de integração, personalização, *self*, mãe-ambiente, continuidade do ser e sentir-se real fazem parte da teorização conceitual e clínica de Winnicott. Por uma necessidade de restrição da escrita, eles não serão abordados em detalhe nesta tese, porém estão disponíveis para serem consultados e descobertos ao longo de toda a vasta obra do psicanalista inglês. Proponho, aqui, o diálogo com os conceitos do brincar e da criatividade em Winnicott, os quais são os precursores da experiência de viver uma vida de modo criativo. O ponto de partida para se entender tais conceitos se articula ao paradigma winnicottiano baseado na psicanálise maturacional, da cisão do ego, do pré-verbal ou pré-reflexivo e do bebê no colo da mãe, ao contrário da psicanálise freudiana, que compreende o Complexo de Édipo como elemento central da constituição psíquica do sujeito. Para Bezerra Jr.:

O pouco entendimento acerca dos primórdios da vida psíquica e de suas consequências, para a vida adulta tinha, ainda, para Winnicott, efeitos negativos sobre o horizonte do trabalho clínico. Ao valorizar de maneira quase que exclusiva o campo representacional do psiquismo e o universo das relações intersubjetivas, os analistas haviam praticamente circunscrito a ação clínica a várias modalidades de prática interpretativa. Com isto, a seu ver, acabavam desprovidos de instrumentos para lidar com fenômenos transferenciais e aspectos da vida subjetiva refratários à transformação por meio da interpretação verbal de fantasias e desejos inconscientes recalçados. Isto porque estes fenômenos estão referidos ao campo da experiência não-discursiva, pré-reflexiva, a experiências muito primárias vividas no momento

¹⁹⁵ BEZERRA JR. *Winnicott e seus interlocutores*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2007.p.40.

de dependência intensa do indivíduo em relação ao ambiente e num tempo muito anterior à aquisição do equipamento linguístico¹⁹⁶.

Com essa preocupação, Winnicott fez a psicanálise avançar, pois entendia que havia outras questões a serem pensadas a partir do que ia se apresentando na clínica — como as psicoses e, no tempo histórico que estava vivendo, a II Guerra. Ele foi testemunhando e aprendendo que existiam prioridades a serem atendidas, já que um bebê pode morrer se uma bomba cair no entorno e matar seus pais, deixando-o sem casa e sem referências. Essa criança seguramente precisará de um abrigo, de um médico e de alguma figura de cuidado que lhe transmita um mínimo de confiança depois de um trauma desse porte. Foi dessa forma, assistindo os pacientes, que o psicanalista foi inventando um trajeto e um método para acompanhar os pacientes, considerando “a noção de experiência como ponto de virada que se apoia na descoberta de psiquismos verdadeiros e falsos”¹⁹⁷. Para o psicanalista Alfredo Naffah Neto, o que entra em jogo no êxito da condução de uma análise diz respeito a poder escutar esse caráter de falsidade que as pessoas captam quando narram o sentimento de falta de sentido nas suas vidas. Segundo ele: “Trata-se de considerar aquilo que inúmeras análises evidenciam: que alguns pacientes sentem a sua vida psíquica como eminentemente *falsa*, o que quer dizer: destituída de vida emocional, de *sentido de realidade*, repleta de lacunas de memória”¹⁹⁸.

Esse aspecto da destituição de vida emocional se destaca porque diz respeito a algo que se mostra tanto na clínica como no laço social: essa vida empobrecida e sem sentido, repleta de tédio e vazio, porque predominantemente marcada por idealizações, objetivos inatingíveis e irrealis e que pressionam e oprimem as pessoas a responderem a tais exigências incessantemente, produzindo sensações como fracasso, impotência e doenças como depressão e melancolia. Na contramão de tais exigências, a psicanálise winnicottiana, a poética da infância barrosiana e as teorias críticas do imaginário bachelardianas e dufrennianas se apresentam como possibilidades de retomada da singularidade do homem. De acordo com o psicanalista Naffah Neto, ao falar sobre a psicanálise de Winnicott:

¹⁹⁶ BEZERRA JR. *Winnicott e seus interlocutores*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2007. p.40.

¹⁹⁷ NAFFAH NETO, A. A noção de experiência no pensamento de Winnicott como conceito diferencial na história da psicanálise. *Natureza Humana* 9 (2): 221-242, jul.-dez.2007. p. 223. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302007000200001> Acesso em 22 jul. 2016. p. 223.

¹⁹⁸ Idem. p.230.

[...] gostaria de ressaltar aquele que, na minha leitura, constitui o eixo maior em torno do qual gira a sua psicanálise, tanto de um ponto de vista teórico quanto técnico. Trata-se de uma sensibilidade especial para olhar e valorizar aquilo que, desde o nascimento, cada ser humano tem de *próprio, singular, inalienavelmente seu*. Nesse sentido, diria que a proposta de Winnicott é a de uma *psicanálise da singularidade*¹⁹⁹.

Nessa perspectiva de uma psicanálise da singularidade, com a qual concordo, o brincar e a criação poética aparecem como espaços possíveis de escape a tais exigências e a tais ideais propostos pelo capitalismo neoliberal. É dando valor ao vértice do singular como marca do humano que pretendo seguir no argumento e nesta aproximação. Conforme Naffah Neto: “[...] se existem psiquismos verdadeiros e falsos, clinicamente falando, é preciso um *critério diferencial* que dê conta dos dois tipos de produção psíquica. Esse critério diferencial será justamente a noção de *experiência*”²⁰⁰. Sobre essa noção de experiência, Winnicott a define numa carta enviada ao psicanalista britânico Roger Money-Kyrle, datada de 1952: “A experiência é um trafegar constante na ilusão, a repetida procura da interação entre a criatividade e aquilo que o mundo tem a oferecer”²⁰¹.

Naffah Neto propõe, em seu artigo, uma tradução interessante à mesma carta, porém com pequenos ajustes à tradução da versão da editora Martins Fontes. Escreve ele: “A experiência é um constante trafegar na ilusão, a repetida consecução de um entrejogo (*inter-play*), tendo, de um lado, a criatividade; do outro, o que o mundo tem a oferecer”²⁰². A ideia do entrejogo é importante porque coloca em cena a possibilidade de pensar a relação transicional entre a criatividade como capacidade humana e o mundo como potência para essa capacidade acontecer e também destaca a importância que o brincar ocupa na obra e na clínica winnicottianas. A ilusão da qual Winnicott fala diz respeito a um outro conceito relevante da sua obra, que é conhecido como “ilusão de onipotência”; quando o bebê, ao viver a experiência dessa mesma onipotência,

¹⁹⁹ NAFFAH-NETO, A. Winnicott: uma psicanálise da experiência humana em seu devir próprio. *Natureza humana* 7(2): 433-454, jul.-dez.2005. p. 439.

²⁰⁰ NAFFAH NETO, A. A noção de experiência no pensamento de Winnicott como conceito diferencial na história da psicanálise. *Natureza Humana* 9 (2): 221-242, jul.-dez.2007. p. 230. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302007000200001> Acesso em 22 jul. 2016.

²⁰¹ WINNICOTT, D. W. *O gesto espontâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.53.

²⁰² NAFFAH NETO, A. A noção de experiência no pensamento de Winnicott como conceito diferencial na história da psicanálise. *Natureza Humana* 9 (2): 221-242, jul.-dez.2007. p. 230. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302007000200001> Acesso em 22 jul. 2016.

amparado pelos cuidados da mãe-ambiente, sente-se o criador do mundo, para depois aprender que isso será transformado em um viver de modo criativo. Junto a esse vem outro conceito fundamental, que é o conceito de espaço potencial, diretamente relacionado à noção de experiência, considerando a psicanálise da singularidade. Segundo Naffah Neto: “Podemos dizer que *toda* experiência se produz no *espaço potencial*”.

Ao propor essa terceira área de experiência, que chamou de espaço potencial, Winnicott estava preocupado em demonstrar que a tradicional distinção entre realidade psíquica e realidade material poderia ser subvertida por uma nova, em que a subjetividade e a objetividade não funcionariam mais em campos opostos²⁰³. De acordo com Bezerra Jr.:

Esta área, que Winnicott chama de espaço potencial, se apresenta como um campo onde o aparecimento dos *objetos transicionais* (nem exatamente internos, nem externos) precede e abre caminho para os processos de simbolização e representação do mundo e possibilitam a emergência da discriminação entre eu e não-eu, inaugurando uma nova fase no desenvolvimento da criança: a superação da dependência absoluta inicial e da experiência puramente subjetiva e o surgimento dos primeiros movimentos em direção à independência e ao reconhecimento da realidade externa. O ponto central a destacar nesta formulação é a construção de uma nova paisagem, na qual o mundo subjetivo e a realidade objetiva aparecem discriminados pela primeira vez, mediados por um campo entre o “*subjetivamente concebido*” e o “*objetivamente percebido*”, onde se situará progressivamente o brincar infantil, o uso da linguagem e todas as criações que constituem a vida na cultura²⁰⁴.

Este excerto é pertinente porque articula o tema da transicionalidade e do brincar criativo à poesia de Manoel de Barros, a qual trafega constantemente nessa ilusão, já que abre caminhos, pelos seus “desenhos verbais”, à expansão dos processos de simbolização e das experiências culturais. Nas *Memórias inventadas*, a força da infância aparece de forma mais vigorosa nos capítulos de prosa poética. Na sua apresentação, existe um capítulo que se chama “Manoel por Manoel”, em que tanto o poeta apresenta o eu-poético como o eu-poético apresenta o poeta. Eles se distinguem de forma tênue, fazendo-me pensar nesse intervalo sutil e inapreensível entre o sujeito da consciência e o sujeito do inconsciente. Manoel de Barros, o ser biológico, que olha no relógio e vai á padaria é o poeta, ser humano da realidade material, inserido no tempo cronológico.

²⁰³ BEZERRA JR., B. Winnicott e Merleau-Ponty: o *continuum* da experiência subjetiva. In: BEZERRA JR., B. *Winnicott e seus interlocutores*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2007.

²⁰⁴ Idem. p.43.

Manoel de Barros, o eu-poético, o eu da realidade psíquica, inserido no tempo da criação, que “não tem compromisso com a verdade, senão que com a verossimilhança”, é esse que solta a imaginação, brinca criativamente com as imagens e com as memórias inventadas e se permite ser Outros: Bernardo, Apuleio, Mário-pega-sapo, etc. Um complementa o outro, porque são indissociáveis. Então, “eles” dizem:

Eu tenho um ermo enorme dentro do olho. Por motivo do ermo não fui um menino peralta. 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. Quando era criança eu deveria pular muro do vizinho pra catar goiaba. Mas não havia vizinho. Em vez de peraltagem eu fazia solidão. Brincava de fingir que pedra era lagarto. Que lata era navio. Que sabugo era um serzinho mal resolvido e igual a um filhote de gafanhoto. Cresci brincando no chão, entre formigas. De uma infância livre e sem comparamentos. Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação. Porque se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão: de um orvalho e sua aranha, de uma tarde e suas garças, de um pássaro e sua árvore. Então, eu trago das minhas raízes criancieiras a visão comungante e oblíqua das coisas. Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina. É um paradoxo que ajuda a poesia e que eu falo sem pudor. 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 bichinhos. Era o menino e o sol. O menino e o rio. Era o menino e as árvores²⁰⁵.

Na conhecida afirmação do poeta “Tudo o que não invento é falso”, que abre as *Memórias inventadas*, consta o centro de gravidade da sua poética da infância e que “casa” bem com o tema dos objetos e fenômenos transicionais de Winnicott, assim como o espaço potencial, o brincar criativo e a experiência cultural. Ao ter crescido brincando no chão, o tema do primitivo como material e substância para a feitura dos poemas indica a importância que a imaginação ocupa no seu pensamento e no seu processo criativo como artista da palavra, como artesão de poemas. Como Barros mesmo diz: “Porque se a gente fala a partir de ser criança,/a gente faz comunhão: de um orvalho e sua aranha, de uma tarde e suas garças, de um pássaro e sua árvore”. É desse espírito de comunhão que o brincar criativo nasce. O brincar enquanto fruição da liberdade de criação e manifestação da criatividade favorece que o indivíduo conquiste a capacidade de ser criativo, podendo experimentar ser ele mesmo²⁰⁶.

²⁰⁵ BARROS, M. Manoel por Manoel. In: BARROS, M. *Memórias inventadas: terceira infância*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008 (folha avulsa, sem demarcação de página).

²⁰⁶ WINNICOTT, D. W. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

Mas, afinal, o que une a poética da infância de Barros à teoria do amadurecimento de Winnicott? Palmilhando uma trilha, é possível afirmar que essa aproximação diz respeito ao fato de que o poeta sugere falar desse ambiente facilitador na sua poesia, ambiente que também é visto como crucial na teoria do desenvolvimento emocional primitivo winnicottiano. Essa compreensão do ambiente como uma paisagem que é tanto contemplada quanto vivida, visto que está dentro dessa área intermediária da experiência, desse espaço potencial, faz-se presente no poetar sobre a infância de Barros, assim como nos conceitos desenvolvidos pelo psicanalista inglês e que dizem respeito à capacidade de criar o mundo e de viver criativamente, de estar só e do gesto espontâneo, à teoria do verdadeiro *self* e do falso *self*, ao conceito do brincar e dos objetos e fenômenos transicionais, às identificações cruzadas, à experiência cultural, às relações precoces e ao aspecto do primitivo como bases que formam a saúde mental do homem, sempre pautada pelas relações pessoais.

Manoel de Barros brinca com as palavras, tornando a sua poesia uma casa que se transforma num grande brinquedo. Existe um capítulo interessante nas *Memórias inventadas: a terceira infância*, que ele intitulou de “Soberania”. Num breve trecho que ora se mostra, é possível vislumbrar a presença da imaginação na constituição desses objetos e fenômenos transicionais que compõem essa terceira área da experiência, de um espaço potencial capaz de fornecer as substâncias para que o enriquecimento da experiência e o fortalecimento do tecido simbólico possam se alargar. Eis um excerto:

[...]

Aprendi a teoria das ideias 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 alucorado! 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. E vi as borboletas. E meditei sobre as borboletas. Vi que elas dominam o mais leve sem precisar de ter motor nenhum no corpo. (Essa engenharia de Deus!) E vi que elas podem pousar nas flores e nas pedras sem magoar as próprias asas. E vi que o homem não tem soberania nem pra ser um bentevi²⁰⁷.

²⁰⁷ BARROS, M. *Memórias inventadas: a terceira infância*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008. Cap. X. A frase sublinhada se encontra assim no original.

Ficamos alcandorados ao ler essa prosa poética, ou seja, passamos a ter uma posição elevada. O eu-lírico retoma a história da filosofia e a história da ciência para, nesse entrejogo com elas, apresentar a sua soberania: a da imaginação, da peraltagem, da brincadeira com os contrários, como colocar inocência na erudição, assim como fazem as crianças, assim como acontece muitas vezes nesse tempo da infância. De fato, a partir do olhar de ser criança, a imaginação é mais importante que o saber. Nesses elementos tão simples, percebemos o mais complexo: que a vida de valor, para as crianças e para os poetas como Barros, tem sentido se puder ser fruída sem motor nas asas, com a leveza das borboletas e com a lucidez serena de que somos, enquanto humanos, inábeis para a soberania. E que os pássaros-homens que pensam de forma livre e criativa, como o Alberto Einstein e o Manoel de Barros, são quem tem sabedoria. Deste modo, poderíamos pensar num *self winnicottiano* vivendo experiências de singularidade *no ambiente barrosiano*. Conforme Bezerra Jr.:

O *self winnicottiano* não é uma instância, uma estrutura, uma forma definida e acabada. Somente nos estados patológicos e de inibição ele é dominado pela estabilização ou pela inércia. Ele é fundamentalmente processual, expressão da continuidade do ser (*going on being*), processo de mutação no *continuum* espaço-tempo. Sua unidade não implica uma totalização autocontida; ao contrário, sua natureza essencial reside no movimento constante de autoconstrução e desconstrução, integração e não-integração, que lhe dá o caráter de experimentação contínua, na busca criativa de um sentido para a experiência do viver. Nem propriamente interno nem externo, ele só se revela em sua plenitude quando as fronteiras entre a realidade do exterior se encontram esmaecidas, e sua natureza criativa pode se manifestar²⁰⁸.

Winnicott, ao ter acompanhado mais de 60.000 duplas mães-bebê como pediatra e psicanalista, mostrou, através de seu ensino, que o ser humano, neste início, para continuar a ser sem paralisias, necessita desse efeito mágico próprio a todo começo, quando as coisas vão bem. Refere que isso vai depender também da experiência de mutualidade — desse cruzamento de identificações mútuas entre o bebê e a mãe, que estabelece essa relação da linguagem, da psicologia em termos físicos em que a linguagem é a mutualidade da experiência²⁰⁹. Segundo a psicanalista Edna Vilete:

Para Winnicott, a experiência de mutualidade, passível de ser observada a partir de doze semanas do bebê, é a evidência do começo de uma

²⁰⁸ BEZERRA JR. *Winnicott e seus interlocutores*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2007. p.48.

²⁰⁹ WINNICOTT, D.W. *Explorações psicanalíticas*. Porto Alegre: Artmed, 1994.

comunicação entre duas pessoas. O fato constatado pelo bebê que, posto para mamar, olha o rosto da mãe e, levantando a mão, brinca de amamentar a mãe com o dedinho em sua boca — seria para o autor um fenômeno de identificações cruzadas — a mãe é o bebê, o bebê é a mãe — em um estágio já avançado dessa comunicação acontecida em termos “da anatomia e da fisiologia de corpos vivos”. Anteriormente, nas primeiras semanas, e de uma forma obscura e silenciosa, o bebê, no colo da mãe, estabelece contato com ela através das “evidências cruas da vida”, ou seja, os batimentos cardíacos, os movimentos da respiração, o calor do seio e o mamilo na boca, ou o hálito morno ao qual se acostumou²¹⁰.

A comunicação e a experiência de mutualidade são vividas e se expressam por esse encontro inter-humano que vai acontecendo pelo contato entre a mãe e bebê, através da intercorporeidade singular desses encontros, desse primeiro espelho do mundo que é o olhar materno dirigido ao bebê, e que lembra o olhar sensível de Barros, capaz de intuir e captar as coisas poéticas, oferecendo ao leitor as grandes imagens do universo que promovem criatividade e, portanto, saúde. Sobre esse encontro inter-humano que só acontece pela intercorporeidade de mãe e bebê, vale a pena trazer ao texto um excerto de Merleau-Ponty, em que ele estabelece relações interessantes sobre o olhar e o corpo e as condições que nos vão sendo dadas para que possamos nos vincular ao mundo. Vejamos o que o filósofo pontua:

Há uma experiência da coisa visível como preexistindo à minha visão, mas não é fusão, coincidência: já que meus olhos que vêem, minhas mãos que tocam também podem ser vistos e tocados, já que, em consequência, neste sentido, eles vêem e tocam o visível, o tangível pelo interior, já que nossa carne atapeta e até mesmo envolve todas as coisas visíveis e tangíveis por que está envolvida, o mundo e eu somos um no outro, e do *percipere* ao *percipi* não há anterioridade, mas simultaneidade ou mesmo atraso²¹¹.

Tal constatação lança-nos a um outro conceito que se afina com esse, que é o de “carne”, proposto pelo autor de *O visível e o invisível*. A noção de carne, de cunho ontológico, se distancia dos dualismos, porque valoriza a “natureza reversível do corpo”. Segundo Merleau-Ponty²¹², a carne é “a indivisão entre este ser sensível que eu sou e todo o resto que é sentido em mim”. Aliás, é nesse sem fundo imaginário encarnado no corpo do mundo que o eu profundo se revela tanto através das imagens poéticas quanto da escuta analítica em que o inconsciente brota, seja no consultório, seja no poema. É por aí que analistas e poetas se encontram ao acolher essa linguagem. A

²¹⁰ VILETE, E. *Sobre a arte da psicanálise*. São Paulo: Idéias & Letras, 2013. p. 58.

²¹¹ MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1971.p. 121.

²¹² MERLEAU-PONTY apud BEZERRA JR., B. Winnicott e Merleau-Ponty: o *continuum* da experiência subjetiva. In: BEZERRA JR., B. *Winnicott e seus interlocutores*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2007. p.54.

compreensão de linguagem que se toma aqui, portanto, é a da mutualidade da experiência e da interdependência de todas as coisas. A fim de verticalizar a compreensão da experiência mãe-bebê de mutualidade, trago ao texto a letra de Winnicott:

Desta maneira, assistimos concretamente a uma *mutualidade* que é o começo de uma comunicação entre duas pessoas; isto (no bebê) é uma conquista desenvolvimental, uma conquista que depende dos seus processos herdados que conduzem para o crescimento emocional e, de modo semelhante, depende da mãe e de sua atitude e capacidade de tornar real aquilo que o bebê está pronto para alcançar, descobrir, criar²¹³.

Com efeito, trata-se da teoria psicanalítica do processo primário e do quanto ela foi desenvolvida por Winnicott e por seus seguidores. A propósito dessa ideia, ou seja, de que a comunicação tem mesmo essa função de cobrir uma distância, de estabelecer uma ponte e dessa noção tão necessária na relação de uma mãe com seu bebê e de um analista com seu paciente, que é a mutualidade da experiência, faz sentido referir o capítulo IV das *Memórias inventadas: a terceira infância*, cujo título é “O menino que ganhou um rio”:

Minha mãe me deu um rio.
 Era o dia do meu aniversário e ela não sabia
 o que me presentear.
 Fazia tempo que os mascates não passavam
 naquele lugar esquecido.
 Se o mascate passasse a minha mãe compraria
 rapadura
 Ou bolachinhas para me dar.
 Mas como não passara o mascate, minha mãe me
 deu um rio.
 Era o mesmo rio que passava atrás de casa.
 Eu estimei o presente mais do que fosse uma
 rapadura do mascate.
 Meu irmão ficou magoado porque ele gostava
 do rio igual aos outros.
 A mãe promoveu que no aniversário do meu
 irmão
 Ela iria dar uma árvore para ele.
 Uma que fosse coberta de pássaros.
 Eu bem ouvi a promessa que a mãe fizera ao
 meu irmão
 E achei legal.
 Os pássaros ficavam durante o dia nas margens
 do meu rio.
 E de noite eles iriam dormir na árvore do meu irmão.
 Meu irmão me provocava assim: a minha árvore
 deu flores lindas em setembro.
 E o seu rio não dá flores!

²¹³ WINNICOTT, D.W. *Explorações psicanalíticas*. Porto Alegre: Artmed, 1994. p. 198.

Eu respondia que a árvore dele não dava
piraputanga.
Era verdade, mas o que nos unia demais eram
os banhos nus no rio entre pássaros.
Nesse ponto nossa vida era um afago!

A comunicação, segundo o eu-poético, pode ser tingida por carícia e meiguice, e a vida passar a ser um afago. Isso é o que precisa ser vivido pelos meninos e meninas na infância: ganhar um rio de presente, mais do que uma bolacha, ou qualquer outro objeto, é ganhar a possibilidade de soltar a imaginação e, através dela, imaginar a experiência do infinito, da eternidade; viver a liberdade de ficar nu e se deleitar com os banhos de rio, que sempre são poéticos porque revelam a beleza contida na inocência e na fruição do “viver sem limites” concedidas às crianças. Quando a comunicação é permeada de comunhão, de interdependência e de criatividade, ela é criação poética. Conforme Dias, o conceito de criatividade originária em Winnicott tem um caráter inédito na psicanálise²¹⁴:

Alterando por completo a ideia de que o psiquismo é constituído, já de início, na base de mecanismos mentais de projeção e introjeção, e, ainda, de que a criatividade humana é tributária das pulsões sublimadas, Winnicott formula a ideia de uma criatividade psíquica originária que é inerente à natureza humana e está presente desde o início...²¹⁵

Trilhando esta noção da criatividade originária, parece conveniente destacar que a teoria do brincar e da criatividade em Winnicott inaugura uma nova forma de se pensar o ser humano e a própria clínica psicanalítica, ou seja, este olhar que valoriza o primitivo, o arcaico, que reconhece a tendência inata ao amadurecimento. É nesse elo que se vê um casamento harmonioso e possível com Barros, porque ambos, se tivessem se encontrado, compartilhariam de muitas reflexões. Estes dois pensadores confluem na mesma direção ao entender que é preciso olhar para infância a fim de que se possa vir a entender melhor o homem.

Se, como nos diz Winnicott, “[...] é no brincar e talvez apenas no brincar, que a criança ou o adulto fruem a sua liberdade de criação”²¹⁶, então, de fato, estamos na seara do “cofrezinho” de Bachelard e de Barros, de cada um de nós. Portanto, a criatividade no *setting* analítico está ligada ao fato de que as pessoas que procuram ajuda necessitam de uma nova experiência num ambiente especializado. Quando esta nova experiência

²¹⁴ DIAS, Elsa. *A teoria do amadurecimento de D. W. Winnicott*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

²¹⁵ Idem. p.169.

²¹⁶ WINNICOTT, D. W. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

alcança o grau de liberdade e pode ser fruída através do brincar, no que Winnicott chama de confiança experimentada, estamos no âmbito da terceira área do viver humano, a área conhecida como espaço potencial, que não é nem dentro, nem fora — e por isso é um paradoxo —, mas que é *entre*, é uma realidade compartilhada²¹⁷. De acordo com Winnicott:

Há também as brincadeiras. Não me refiro a diversões e jogos, ou anedotas. A interação da mãe com seu bebê resulta em uma área que poderíamos chamar de território comum, a terra de ninguém que na verdade é de cada um, o local onde se oculta o mistério, o espaço potencial que pode se transformar em objeto transicional, o símbolo que não envolve a interpretação. Portanto, não se pode esquecer das brincadeiras, onde nascem a afeição e o prazer pela experiência.²¹⁸

De fato, não se pode esquecer desse manancial criativo que são as brincadeiras, trânsito das pulsações do ritmo e das experiências primeiras que vão constituindo o psiquismo desde a lógica do frescor, da novidade, do bem-estar e da confiança. Sobre as brincadeiras, Manoel de Barros tem um capítulo, de mesmo nome, nas *Memórias inventadas: a infância*, que dialoga com o pensar de Winnicott:

BRINCADEIRAS

No quintal a gente gostava de brincar com palavras
 Mais do que de bicicleta.
 Principalmente porque ninguém possuía bicicleta.
 A gente brincava de palavras desaparecidas. Tipo assim:
 O céu tem três letras
 O sol tem três letras
 O inseto é maior.
 O que parecia um despropósito
 Para nós não era despropósito
 [...]
 Cipriano era um indiozinho guató que aparecia no
 quintal, nosso amigo. Ele obedecia a desordem.
 Nisso apareceu meu avô.
 Ele estava diferente e até jovial.
 Contou-nos que tinha trocado o Ocaso dele por duas andorinhas.
 A gente ficou admirado daquela troca.
 Mas não chegamos a ver as andorinhas.
 Outro dia a gente destampamos a cabeça de Cipriano.
 Lá dentro só tinha árvore árvore árvore
 Nenhuma ideia sequer.
 Falaram que ele tinha predominâncias vegetais do que platônicas.
 Isso era²¹⁹.

²¹⁷ Idem.

²¹⁸ WINNICOTT, D. W. (1968). A comunicação entre o bebê e a mãe e entre a mãe e o bebê: convergências e divergências In: WINNICOTT, D. W. *Os bebês e suas mães*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

²¹⁹ BARROS, M. *Memórias inventadas: a infância*. São Paulo: Planeta, 2003. Capítulo X.

No brincar criativo assim como na criação poética, os despropósitos passam a ser propósitos; árvore tem som, não há ideias, mas imaginação, da mesma forma que existem predominâncias vegetais, índios de cabeça destampada e um quintal que é maior do que o mundo. Tudo isso fala de um processo criativo muito particular em que está em jogo um movimento contínuo de experimentação e de transicionalidades, em que a tradição da razão e as fidelidades conceituais cedem lugar a diferentes camadas de pensar e viver a experiência que desafiam a estabilidade das formas e dos sentidos. Nas palavras de Winnicott:

A criatividade é, portanto, a manutenção através da vida de algo que pertence à experiência infantil: a capacidade de criar o mundo. Para o bebê, isso não é difícil; se a mãe for capaz de se adaptar às necessidades do bebê, ele não vai perceber o fato de que o mundo estava lá antes que ele tivesse sido concebido ou concebesse o mundo.²²⁰

A capacidade de criar o mundo em Winnicott diz respeito à possibilidade de experimentar um espaço onde é possível viver criativamente. Para tanto, de acordo com o psicanalista: “Isso envolve preservar algo de pessoal, talvez algo de secreto, que é inconfundivelmente você mesmo. Tente respirar pelo menos — é algo que ninguém pode fazer por você”²²¹. Esse “inconfundivelmente você mesmo” leva-nos ao âmbito do verdadeiro *self*, e de um ponto que é inviolável²²², o cerne da noção de viver criativamente. Se, para ser criativa, uma pessoa tem que existir e sentir que sua vida faz sentido, então ela precisa de alguém que forneça as condições para que se conquiste isso.

De acordo com o psicanalista: “Seja qual for a definição a que chegemos, ela deve incluir a ideia de que a vida vale a pena — ou não — ser vivida, a ponto de a criatividade ser — ou não — uma parte da experiência de cada um”²²³. A criatividade, então, segundo o autor, é o fazer gerado a partir do ser, indicando que ele é e está vivo. Como ele mesmo diz: “Para poder ser, e para ter o sentimento de que é, deve-se ter uma predominância do fazer-pelo-impulso sobre o fazer-reativo... Então, eu volto à máxima: Ser antes de fazer”²²⁴.

²²⁰ WINNICOTT, D. W. *Tudo começa em casa*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p.32.

²²¹ Idem. p. 34.

²²² WINNICOTT, D. W. Comunicação e falta de comunicação levando ao estudo de certos opostos. In: WINNICOTT, D.W. *O ambiente e os processos de maturação*. Porto Alegre: Artes médicas, 1983.

²²³ WINNICOTT, D.W. *Tudo começa em casa*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 31.

²²⁴ Idem. p. 31;33.

Numa análise, vamos considerar a disponibilidade emocional do analista para propiciar que as “predominâncias vegetais” e as predominâncias do fazer-pelo-impulso possam ser vividas, às vezes pela primeira vez, outras, resgatando-as. E isso acontece se o analista conseguir combinar três coisas indispensáveis ao tratamento analítico: um *setting* confiável, que ele seja capaz de oferecer e manter, a capacidade de se identificar com o paciente e a demonstração de um interesse genuíno pela pessoa do paciente. Então, irá se instalar uma relação pessoal entre ambos, continuada e confiável, da qual resulta a cura²²⁵.

Trata-se de um desafio para os analistas entrarem nesta área intermediária e captarem o que os pacientes comunicam silenciosamente. Assim, é necessário ao ofício do analista equipar-se de algumas ferramentas que podem vir a auxiliar na técnica do manejo, com o intuito de que se possa chegar ao nível de atender o gesto espontâneo do paciente. Um caminho que surge é o de frequentar e visitar as artes e os artistas, visto que eles se utilizam de recursos provenientes de um meio primário de comunicação.²²⁶ Dessa forma, a poesia de Manoel de Barros encontra-se neste âmbito porque o poeta faz um inventário das coisas “desimportantes” que são próprias à infância e à capacidade que as crianças têm de criar o mundo, de “olhar tudo como se fosse a primeira vez, como se fosse inventado”.

Nesse contexto, torna-se enriquecedor vislumbrar as viagens possíveis de se fazer ao revisitar as imagens primeiras, as raízes crianceiras. Acrescento ao texto um poema de Manoel de Barros capaz de explicitar o que seria pensar neste “olhar tudo como se fosse a primeira vez”: “Nesta hora de escândalo amarelo/os pingos de sol nas folhas/cantam hinos ao esplendor”.²²⁷

“Olhar tudo como se fosse a primeira vez” pode ser uma maneira de expressar como as crianças olham para o mundo pela primeira vez, ou seja, poeticamente, por um viés da epifania. E a forma como elas olham o mundo está relacionada com a maneira como suas mães olharam o mundo pela primeira vez, como olharam para esse bebê pela

²²⁵ Esses destaques e recomendações foram comentados pela analista Elsa Dias no XX Colóquio Winnicott Internacional e I Congresso Internacional da IWA – International Winnicott Association, realizado em maio de 2015, na PUCSP, em que apresentei um trabalho que inspirou e intitulou este capítulo. É interessante acrescentar que este trabalho foi publicado em forma de anais do mesmo Congresso. “*Olhar tudo como se fosse a primeira vez*”: a poética da infância em Barros e a capacidade de criar o mundo em Winnicott. In: 1st IWA Congress – XX Colóquio Winnicott Internacional, 2015, São Paulo. Winnicott e o futuro da psicanálise. Winnicott and the future of psychoanalysis – *Caderno de Resumos*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Psicanálise Winnicottiana, 2015. p. 55.

²²⁶VILETE, E. *Sobre a arte da psicanálise*: Rio de Janeiro: Idéias e letras, 2013. p.58.

²²⁷ BARROS, M. *Para encontrar o azul eu uso pássaros*. Campo Grande: Saber Editora, 1999.

primeira vez e como espelharam o mundo a seus filhos. Poder olhar tudo como se fosse a primeira vez é ter um olhar de esperança e de deslumbramento para o mundo, esse universo de cores, cheiros e sabores, eivado de emoções e de cantos que nos embalam. Certamente, trata-se de um ambiente facilitador e suficientemente bom, que acolhe o bebê e contribui para que ele possa desfrutar deste caminho do ‘ser-para-o-começo’²²⁸ com tranquilidade.

Quando Winnicott fala da capacidade do bebê de criar o mundo, ele está falando de uma esperança. Neste ponto, é perceptível que há um encurtamento de distâncias, uma aproximação entre a obra de Winnicott e a de Barros. Há uma ética em comum, na forma como veem o mundo e o pensam, porque ambos falam dessa esperança e dessa capacidade fundamental e inata ao homem que é a criatividade originária e que se encontra no interior do Ser: “No viver criativo, tanto você como eu descobrimos que tudo aquilo que fazemos fortalece o sentimento de que estamos vivos, de que somos nós mesmos”.²²⁹ Neste ponto, fica mais evidente a diferença entre Freud e Winnicott e a opção que se seguiu ao tomar uma outra vertente, baseando-se neste paradigma de que as relações pessoais precisam ganhar mais atenção no sentido do inter-humano e da transicionalidade em relação ao intrapsíquico e à sexualidade.

Assim, a substância da ilusão de Winnicott²³⁰ é a matéria-prima presente em toda a poesia de Barros, na medida em que é capaz de propiciar a cada um de nós a retomada e a busca por esse olhar primeiro para as coisas, recuperando e/ou criando um mundo que seja inventado e que, portanto, não seja falso. Viver criativamente vai à contramão de um viver que é falso, que não é autêntico. Na contramão da inautenticidade, Winnicott afirma:

No viver criativo, tanto você como eu descobrimos que tudo aquilo que fazemos fortalece o sentimento de que estamos vivos, de que somos nós mesmos... Ainda que aliadas ao viver criativo, as criações artísticas dos escritores de cartas, escritores, poetas, artistas, escultores, arquitetos, músicos, são diferentes. Vocês concordarão que, se alguém está engajado numa criação artística, espera-se que tenha algum talento especial. Mas para uma existência criativa não precisamos de nenhum talento especial. Trata-se de uma necessidade universal, de uma experiência universal, e mesmo os esquizofrênicos retraídos e aprisionados ao leito podem estar vivendo

²²⁸ DIAS, E. O. Winnicott e Heidegger: temporalidade e esquizofrenia. *Winnicott e-prints*, vol.1, n.1, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1679-432X2006000100003&script=sci_arttext> Acesso em 05 mai. 2015.

²²⁹ WINNICOTT, D.W. *Tudo começa em casa*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p.35.

²³⁰ WINNICOTT, D. W. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

criativamente uma atividade mental secreta, e, portanto, em certo sentido, feliz²³¹.

O brincar criativo e a criação poética carregam, portanto, essa característica de expansão do mundo psíquico pela via das experimentações. Também se pode encontrar, além dos nomes que se procura na infância, o princípio do que tem sentido para a vida. Essa descoberta só é alcançada quando há tentativa e erro, quando há imitação, deformação do conhecido, transformação e deslocamento de papéis. A constatação do brincar criativo, vista sob este prisma, corrobora a perspectiva de se fazer aproximações com o ofício da escuta clínica. E este também é o terreno do brincar. Conforme Winnicott:

Observe-se que estou examinando a fruição altamente apurada do viver, da beleza ou da capacidade inventiva abstrata humana, quando me refiro ao indivíduo adulto e, ao mesmo, tempo, o gesto criador do bebê que estende a mão para a boca da mãe, tateia-lhe os dentes e, simultaneamente, fita-lhe os olhos. Para mim, o brincar conduz naturalmente à experiência cultural e, na verdade, constitui seu fundamento²³².

O brincar, para o psicanalista, facilita o crescimento e, portanto, a saúde; o brincar, para ele, conduz aos relacionamentos grupais e pode ser uma forma de comunicação na psicoterapia. Logo, ele aponta para uma questão importante referida ao brincar: “A criança que brinca habita uma área que não pode ser facilmente abandonada, nem tampouco admite facilmente intrusões”²³³. Ainda segundo Winnicott, “[...] o brincar é inerentemente excitante e precário”. Essa característica não provém do despertar instintual, mas da precariedade própria ao interjogo na mente da criança do que é subjetivo (quase-alucinação) e do que é objetivamente percebido (realidade concreta ou realidade compartilhada)²³⁴.

Identifica-se, nessa ideia de precariedade que Winnicott nos apresenta, um *quantum* de preciosidade. O ser humano nasce nesta condição: um ser precário que está absolutamente dependente da figura materna, a qual está ali para atender às suas necessidades, para satisfazê-lo. No futuro, a criança irá se satisfazer brincando, entretanto, algumas etapas precisam ser vencidas até que isso aconteça. Segundo Dias, a transicionalidade marca justamente o início da separação entre a mãe e o bebê, da

²³¹ WINNICOTT, D.W. *Tudo começa em casa*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p.35.

²³² WINNICOTT, D.W. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975. p.171.

²³³ Idem. p. 76.

²³⁴ Idem. p.77.

quebra dessa unidade: “O lactente, que é um criador de mundos, cria a primeira região, a primeira distância, a área inaugural de separação entre ele e a mãe: o espaço potencial”²³⁵. Esta reflexão é pertinente porque é deste contexto que sairão as bases para o relacionamento interpessoal, que foram fornecidas pela experiência com o objetivo subjetivo. Na afirmação winnicottiana:

[...] o importante é que a criança precisa de um período de tempo no qual experiências estáveis nos relacionamentos podem ser utilizadas para o desenvolvimento da área intermediária, na qual fenômenos transitórios ou lúdicos possam se estabelecer para essa criança específica, de modo que, desse momento em diante, a criança pode desfrutar tudo o que deriva do uso do símbolo, pois o símbolo da união proporciona um alcance mais amplo à experiência humana do que a própria união.²³⁶

Fica a impressão de que é neste brincar das palavras do poeta e na experiência clínica do psicanalista que o símbolo desponta como o elemento em comum entre eles. O que se sabe é que as primeiras relações são fundantes e decisivas para que os bebês possam, futuramente, fazer uso do símbolo para enfrentar o seu desamparo ao longo da vida, tendo em vista que esta é a humana condição. Toda a desmedida nas relações interpessoais que se tem visto liga-se, de forma estreita, à impossibilidade do homem de viver os começos respeitando os ritmos necessários e singulares para viver a experiência de se sentir o criador do mundo, adquirindo a capacidade de imaginar esse mundo²³⁷.

Atualmente, acompanham-se muitos pacientes com dificuldade de fazer experimentações que lhes produzam sentido. Tal dificuldade gera um viver empobrecido que se distancia da capacidade de levar uma vida criativa. Essas pessoas mostram pouca habilidade — às vezes quase nenhuma — de usar o símbolo e a imaginação simbólica para irem adiante, sonhando, inventando, experimentando a vida. Tudo isso está para ser construído ou resgatado numa análise, e a poesia vem auxiliar os analistas na construção do caminho de revitalização do psiquismo e de acento no valor do símbolo.

Nos atendimentos clínicos, os pacientes trazem seus dilemas e os lançam a mim. Nesses dilemas, a imprevisibilidade do material relatado e do que será vivido se une à previsibilidade de um ambiente que vai fornecendo a experiência de continuar-a-ser no tempo. Um ambiente que vai propiciando essa experiência do refugiar-se, do

²³⁵ DIAS, E. O. *A teoria do amadurecimento de D.W. Winnicott*. Rio de Janeiro: Imago, 2003. p.237.

²³⁶ WINNICOTT, D.W. *Tudo começa em casa*. São Paulo: Martins Fontes: 1989. p.106.

²³⁷ HEIDEGGER, M. *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p. 408

experimentar o silêncio, de encenar dores, narrar traumas, colocar em risco o próprio vínculo e que funciona a serviço da esperança e da conquista do brincar, lembrando o espaço de intimidade do qual fala Bachelard:

E para bela palavra, coisa bela. Para a palavra que soa gravemente, o ser da profundidade. Todo poeta dos móveis — mesmo um poeta em sua mansarda, um poeta sem móveis — sabe por instinto que o espaço interior do velho armário é profundo. O espaço interior do armário é um *espaço de intimidade*, um espaço que não se abre para qualquer um²³⁸.

Prosseguindo no diálogo, Winnicott volta à cena da escrita: “O espaço potencial entre o bebê e a mãe, entre a criança e a família, entre o indivíduo e a sociedade ou o mundo depende da experiência que conduz a confiança. Pode ser visto como sagrado para o indivíduo, porque é aí que experimenta o viver criativo”²³⁹. Assim, há uma indissociável relação entre o viver criativo e a capacidade de criar o mundo em Winnicott. E isso fica mais nítido quando ele nos diz:

Fui olhar a palavra “criar” num dicionário e encontrei “trazer à existência”. Uma criação pode ser “uma produção da mente humana”. Não é exato que a “criatividade” seja uma palavra de todo aceitável para o erudito. Por “viver criativamente” não estou querendo dizer que alguém tenha que ficar sendo aniquilado ou morto o tempo todo, seja por submissão, seja por reagir àquilo que o mundo impinge. Estou me referindo ao fato de alguém ver²⁴⁰ tudo como se fosse a primeira vez. Uso a palavra “apercepção”, oposta a “percepção”²⁴¹.

Através deste excerto, é possível inferir que o psicanalista já estava atento para um viver reativo por submissão, ao contrário do viver por impulso postulado por Winnicott. O viver reativo é próprio ao tempo da guerra, no contexto em que a temporalidade deixa de ter caráter relacional, do ser com o mundo, e passa a ser denotação, concretude, violência, racionalidade ardilosa.

“Olhar tudo como se fosse a primeira vez” articula-se a essa noção da novidade do psiquismo, de sua revitalização e de seu movimento, de descobrir, em vez de descrever, de interagir com o mundo, de perceber as suas belezas e de se espantar com os seus assombros. Não é à toa que Winnicott faz menção à palavra “apercepção” em

²³⁸ BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p.91.

²³⁹ WINNICOTT, D. W. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975. p. 142.

²⁴⁰ Muito embora na tradução da Editora Martins Fontes conste o verbete “ver”, alguns comentadores da obra winnicottiana, a exemplo de Elsa Dias, amparados na versão original do texto utilizem o verbete “olhar”, que faz mais sentido ao que se está discorrendo neste escrito.

²⁴¹ WINNICOTT, D.W. *Tudo começa em casa*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p.33.

detrimento da “percepção”, justamente porque o aperceptivo diz respeito ao intuitivo, ao que não é dedutivo, lógico, erudito; pertence ao mundo da imaginação, do símbolo, das invenções.

Neste instante, Barros, Bachelard e Winnicott se encontram para oferecer novos mapas que conduzem a outras zonas, as da vida criativa. E essas zonas são sempre banhadas pela luz da lua e pela dimensão do sagrado, da revelação, do salto para outras experiências e novas aquisições. Isso se percebe no brilho no olho dos pacientes, na capacidade que sentem de amar, de lutar e de sonhar. Nas conquistas aparentemente ínfimas e “desimportantes” do cotidiano, que vão tomando corpo e surgem nas mudanças maiores, na superação das dores ou dos sintomas que faziam sofrer e que agora foram transformados em bons aliados. Sentir que a vida pode ser regenerada e voltar a apostar nela representa um desses momentos sagrados que os pacientes possibilitam aos analistas para aprender e experimentar. Winnicott sublinha:

O que sinto agora é que nesse papel de objeto subjetivo, que raramente sobrevive à primeira ou às poucas primeiras entrevistas, o médico tem uma maior oportunidade de estar em contato com a criança. Deve haver uma relação entre essa situação e a que se obtém de uma maneira muito menos útil através da hipnose. Tenho usado isso na teoria que venho construindo no decorrer do tempo em explicação para a enorme confiança que geralmente as crianças podem mostrar em mim (como em outros que fazem trabalho semelhante) nessas ocasiões especiais, ocasiões essas portadoras de uma qualidade que me fazem usar a palavra sagrada²⁴².

No âmbito do sagrado, eis o que se pode dizer da obra poética barrosiana, de sua poética da infância e da poesia como um todo: que ela encerra uma sacralidade do pequeno em correspondência com o grande — o homem em interdependência com a Natureza.

Mas, do que se trata esse sagrado? Podemos dizer, com tranquilidade, que se trata do tempo que o homem tem para se desenvolver, para viver e para continuar a viver, podendo se sentir alguém que possui uma vida dotada de sentido, de alegria e de esperança. Esse sagrado é o próprio homem, sempre em franca expansão, dilatando os poros da experiência e elevando o seu grau de amadurecimento e de estabelecimento de conexões com a realidade externa e com o seu mundo interior. O sagrado manifesta-se através dos símbolos, que sempre instauram algum tipo de confiança e de muitas trocas.

²⁴² WINNICOTT, D.W. *Consultas terapêuticas em psiquiatria infantil*. Rio de Janeiro: Imago, 1984. p.12.

Com o intuito de se manter neste propósito de trabalho — que envolve responsabilidade, ética, devoção, estudo e desejo, suor e lágrimas, entre tantos outros aspectos —, é indispensável buscar novas fontes que alimentem o espaço potencial partilhado pelo par analítico e sustentado pelo *holding*²⁴³ do analista. Essa manutenção do *setting* é alicerçada na formação do analista e na sua maneira ampliada de compreender o que e quem escuta. Em se tratando de compreensão e ampliação da clínica, é válido mencionar os momentos de emoção vividos na transferência e na contratransferência²⁴⁴. Foram eles que motivaram a busca por uma elaboração maior, pela possibilidade de estabelecer novos diálogos e de propor algo novo. A poesia está no anteceder da psicanálise de maneira irrefutável. Freud já havia referido isso no conhecido texto *Escritores criativos e devaneios*²⁴⁵, dizendo que os poetas estão sempre à frente. Com efeito, o campo das artes se encontra neste domínio: da sinestesia e da sensibilidade.

A psicanálise e as artes não fazem concessões, evidentemente, porque “apalpa as intimidades do mundo”, como afirma Manoel de Barros. Decerto porque são lugares de liberdade. A poesia de Barros permite esse acesso a uma liberdade pessoal, a um riso, a uma simplicidade, substâncias do universo poético que se transformam em possibilidade e conquista no *setting* analítico.

Em se tratando da atividade realizada no consultório, isso aparece na procura da palavra mais exata, do nome mais próximo daquilo que se sente, da identificação dos enigmas, da cessação da dor, da borda da piscina que nos segura e nos assegura que estamos temporariamente a salvo da força disruptiva e implacável das águas turvas do medo, da angústia, da agonia, do pânico, da morte. A título de exemplo, relato: “— Não, Renata, não é bem isso o que eu quis dizer, eu acho que é mais ou menos isso, tem a ver, mas não é só isso. Só sei que sinto muita angústia. Eu tenho medo, tenho medo da rejeição. Tenho medo do ‘não quero mais’ e do abandono.” O tempo passa, algumas imagens se deformam para outros símbolos se formarem e chega o momento em que as elaborações são encontradas através das palavras. Daí vem uma frase como esta: “— Renata, é exatamente isto. Como é que pode, né? Eu tava pensando e tu falou a mesma

²⁴³ O *holding* é um conceito winnicottiano importante que está atrelado à função de sustentação do analista em relação ao *setting* e aos pacientes regressivos. Aparece em diversas obras do psicanalista inglês e centra-se na noção do *holding* materno como sustentação do bebê.

²⁴⁴ WINNICOTT, D.W. O ódio na contratransferência. In: WINNICOTT, D.W. *O ambiente e os processos de maturação*. Porto Alegre: Artmed, 1983.

²⁴⁵ FREUD, S. (1907-1908/1996). *Escritores criativos e devaneios*. In: _____. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. V. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

coisa!” Ou, depois de muito tempo, aparece algo como: “— Eu noto que faço um esforço para me vincular às pessoas.” Outro exemplo também surge: “—Eu acho que isto que tu estás dizendo tem a ver com o mais verdadeiro desta história: que eu me senti de fora, eu me senti excluído e não consigo explicar de onde vem tanta fúria.”

Quais seriam os primeiros sons dessas palavras? Quais seriam os seus clamores mais antigos? Qual seria o primeiro esgar de cada uma? Perguntas sem respostas, frases sem ponto final, novas larguras e algumas alterações no comprimento das emoções decantam desse processo de “escuta-arqueologia das palavras”. Psicanálise e poesia, então, aproximam-se e, como os instrumentos de uma orquestra, coincidem e sintonizam porque cultivam e “escovam” as diferentes tonalidades e timbres do que é feito o sentir humano, embora haja muita pressão para que se jogue a escova fora. É por esses múltiplos sons e por essas variadas cores que um ritmo vai se imprimindo, o ritmo melodioso dos inícios, das pré-histórias, dos prenúncios, do brincar criativo e da criação poética.

A poesia e a psicanálise, com as suas devidas diferenciações e semelhanças, com seu caráter transgressivo e que não opera concessões — no sentido da busca pelo verdadeiro —, despontam como rotas a serem construídas, pois lembram a possibilidade do resgate dessa potência humana que vem sendo ameaçada e desperdiçada. Nas palavras de Bachelard: “O homem, ai de nós!, não é lá tão racional! Ele tem tanta dificuldade em descobrir o útil como o verdadeiro...”²⁴⁶

No capítulo seguinte, darei continuidade à discussão priorizando esse caminho do espaço potencial e da experiência cultural como substância da ilusão, como ponte para a imaginação e para os “desobjetos” e os “deslimites” de poetas e de analistas, indicando tanto a força da palavra que é ocupada por imagens quanto a importância da prática da cambalhota, que faz virar o corpo, redondinho, deixando o olho e a vida mais enriquecidos.

²⁴⁶ BACHELARD, G. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 76.

5 O DESCASCAR DAS PALAVRAS, A CONSCIÊNCIA DAS IMAGENS E O REMENDAR DOS SENTIDOS: O POEMA COMO “DESOBJETO” DO POETA E A ESCUTA DO (IN)DIZÍVEL COMO O “DESLIMITE” DO ANALISTA

Ao considerar que as pesquisas ditas “sérias”, ou seja, aquelas cuja credibilidade é tributária da ética do pesquisador e da coerência e consistência teórico-metodológica que ele adota, merece destaque o fato de que uma “boa pesquisa” é aquela que se origina no formular de “boas perguntas”, decididamente quando estas deslizam e se multiplicam. Nesse sentido, para começar a discorrer sobre a poesia, é interessante lançar tal questão: por que a poesia?

Buscando amparo e referência em José Lezama Lima, é interessante aproximar a poesia da respiração²⁴⁷, ou seja, do corpo e dos sentidos. Também se pode pensar na poesia como um modo de olhar o mundo, de captar os silêncios e o invisível. Para este autor, “[...] à medida que o ser se aperfeiçoa tende ao repouso”²⁴⁸. Isso parece pertinente, pois fala de um amadurecimento e do nascimento de uma consciência de imagens. Vejo que a poesia, dentre a pluralidade de definições que existem, poderia ser descrita como algo que toca o homem profundamente e que o faz acordar para uma nova consciência, uma consciência de imagens e de repousos. Vejamos o que afirma Lezama Lima, ao verticalizar a ligação entre o corpo, o existir e a consciência de imagens:

Nessa consciência de ser imagem, habitada por uma essência una e universal, surge o ser. A mesma ponta do giz traça sobre o quadro-negro outro de seus vãos: “sou, logo existo”. Essa consciência da imagem existe, esse ser tem um existir derivado, logo existe como ser e como corpo, embora o nó de seu problematismo, sua idêntica razão de existir, sempre se reúna ao redor desse ser, recebendo nesse paradoxal ardil, o existir como excesso infuso, regalado, pois ele já adquiriu consciência de sua transcendência no ser.

A poesia, portanto, é esse verdadeiro despertar para o sentido da vida, que está sempre numa condição de invenção. Mas como defini-lo? Eis a sua riqueza, pois existem infinitas possibilidades de descobrir qual é o sentido da vida, ou seja, para cada um a vida significa algo e indica uma ou muitas direções. Desta forma, aquilo que diz respeito ao singular da experiência vai sempre convocar o Ser a sentir. Sobre essa

²⁴⁷ LEZAMA LIMA, J. *A dignidade da poesia*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

²⁴⁸ Idem. p. 151.

convocação que recai sobre o Ser levando-o a sentir e considerando o singular da experiência, Dufrenne afirma:

É poético um jardim em que as crianças brincam, em que os enamorados se encontram, em que os velhos passeiam. É poética a taberna da esquina em que se bebe um creme, de manhãzinha, com as pessoas que vão ao trabalho, antes que a fadiga e o tédio as tenham marcado. Aí onde trocam-se olhares confiantes, onde nos achamos à vontade e onde compreendemo-nos com meias palavras, aí onde os velhos ritos esquecidos marcam ainda as gestas, a poesia não está longe²⁴⁹.

A lírica está perto quando há lugar para os olhares confiantes, quando a espontaneidade se faz presente, quando há abrigo para as narrações antigas. O mais profundo no homem se encontra nas comunicações que acontecem por “meias palavras”, tornando a vida poética e consagrando a poesia como algo cada vez mais necessário, porque é prefácio do existir humano. Acrescento ao escrito outro poema do autor de *Concerto a céu aberto para solos de ave*:

PREFÁCIO

Assim é que elas foram feitas (todas as coisas) —
sem nome.
Depois é que veio a harpa e a fêmea em pé.
Insetos errados de cor caíam no mar.
A voz se estendeu na direção da boca.
Caranguejos apertavam mangues.
Vendo que havia na terra
dependimentos demais
e tarefas muitas —
os homens começaram a roer unhas.
Ficou certo pois não
que as moscas iriam iluminar
o silêncio das coisas anônimas.
Porém, vendo o Homem
que as moscas não davam conta de iluminar o
silêncio das coisas anônimas —
passaram essa tarefa para os poetas²⁵⁰.

O poema acima orbita em torno dos inícios do Homem e dessa herança cultural herdada. O sujeito lírico transita pelos mitos cosmogônicos, explicando, com travessões, que todas as coisas nasceram sem nome. Aliás, isso é recorrente em outros poemas e mesmo nos capítulos da prosa poética barrosiana: que o nome, esse dos batismos racionais e herméticos, isto é, as definições que colocam fecho no léxico, empobrecem

²⁴⁹ DUFRENNE, M. *O poético*. Porto Alegre: Editora Globo, 1969. p. 250.

²⁵⁰ BARROS, M. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013. p. 35.

as imagens. O homem, conforme sugere o sujeito lírico, foi perdendo a sua liberdade; ao perceber que há tarefas muitas, começou a roer unha, porque foi ficando nervoso. É interessante pensar, nessa sequência que o homem poético, por perder essa conexão com a Natureza naturante, potência, vai se transformando em homem comum, civilizado, distante da percepção sensível e da imaginação criadora. Ele vai ficando homem reduzido. Logo em seguida, o sujeito lírico causa um momento de epifania ao leitor quando propõe imagens inconciliáveis, mas que, pelo trabalho com a linguagem, se tornam próximas.

O Homem mítico, o Poeta, ao ver que “as moscas não davam conta de iluminar o silêncio das coisas anônimas — passaram essa tarefa para os poetas”. É válido dizer que só na lírica uma mosca pode ser, ao mesmo tempo, a cifra da imagem do poeta iluminando as contradições, bem como o símbolo da contaminação e da perturbação advindas da razão. Logo, o silêncio e as moscas se mostram inicialmente incompatíveis. Todavia, pela escrita poética eles são conciliados. Assim, o Homem dá continuidade às gestas, passando aos poetas a tarefa de iluminar o silêncio das coisas anônimas, fazendo o leitor pensar que através dessa luz, elas ganham vida e mantêm acesa a poesia.

Na conhecida entrevista que Manoel de Barros concedeu a José Otávio Guizzo e que foi publicada inicialmente na revista *Gripo* e republicada na obra *Gramática expositiva do chão* (Poesia quase toda), existe uma pergunta que orbita em torno à necessidade da poesia:

P²⁵¹ = A poesia é necessária? Quais as funções da poesia no mundo atual?

R = A mim me parece que é mais do que nunca necessária a poesia. Para lembrar aos homens o valor das coisas desimportantes, das coisas gratuitas. Vendem-se hoje até vistas para o mar, sapos com esquadrias de alumínio, luar com freio automático, estrelas em alta rotação, laminação de sabiás, etc. Há que ter umas coisas gratuitas pra alimentar os loucos de água e estandarte²⁵².

Esse caráter gratuito é interessante para se pensar o descascar das palavras como exercício poético de abertura ao mundo. As coisas gratuitas estão a desaparecer. O peso da ganância, a força do ódio e a marca da inveja e da competição vão deixando o gratuito sem viço e asséptico. O gratuito é uma imagem potente porque “cola” na espontaneidade e no “gesto desinteressado”. A fome de amor tem se transformado em

²⁵¹ Conforme consta no livro, o P equivale à pergunta e o R à resposta.

²⁵² BARROS, M. Sobreviver pela palavra. Entrevista concedida a José Otávio Guizzo. In: BARROS, M. *Gramática expositiva do chão* (Poesia quase toda). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. p. 310.

voracidade e desespero, frieza e maldade, tédio e empobrecimento da experiência. E, então, o homem objetificado pede socorro.

O clamor por socorro escutado pelo poeta evidencia o modo como ele é capaz de trabalhar com os temas sociais, sem explicitá-los diretamente, fazendo-nos pensar nesse descascar das palavras que é característico da ampliação do sentido. Nesse descascar, podemos captar uma sutileza interessante que se transforma em indagação: qual é o tratamento que o poeta dá ao social em relação ao seu fazer poético?

Quando o poeta não fala de sociedade e não a critica, e aparentemente fala de coisas menos importantes, essa é a sua maneira de negar este modelo de sociedade. Num importante texto sobre este tema, Theodor Adorno põe em relevo a relação entre lírica e sociedade, sublinhando que “a referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela”²⁵³. Isto se articula com a noção de que, ao escrever poemas, o poeta não deixa de fora os aspectos e a crítica ao social, mas pelo trabalho com as imagens, sobrepuja as emoções e experiências pessoais, deixando implícitos os grandes temas humanos na singularidade de cada verso. Vale a pena mencionar um excerto do texto que trata dessa questão. Vejamos o que Adorno afirma:

Permitam-me que tome como ponto de partida a própria desconfiança dos senhores, que sentem a lírica como algo oposto à sociedade, como algo absolutamente individual. A afetividade dos senhores faz questão de que isso permaneça assim, de que a expressão lírica, desvencilhada do peso da objetividade, evoque a imagem de uma vida que seja livre de coerção da práxis dominante, da utilidade, da pressão da autoconservação obtusa. Contudo, essa exigência feita à lírica, a exigência da palavra virginal, é em si mesma social. Implica o protesto contra uma situação social que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria e opressiva, uma situação que se imprime em negativo na configuração lírica: quanto mais essa situação pesa sobre ela, mais inflexivelmente a configuração resiste, não se curvando a nada de heterônomo e constituindo-se inteiramente segundo suas próprias leis. Seu distanciamento da mera existência torna-se a medida do que há nesta de falso e de ruim. Em protesto contra ela, o poema enuncia o sonho de um mundo em que essa situação seria diferente. A idiosincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante de vida.²⁵⁴

A fim de desdobrar a reflexão adorniana no que diz respeito à imbricação entre a lírica e os temas sociais, observemos como a mesma pode ser encontrada em Barros.

²⁵³ ADORNO, T. *Notas de literatura I*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012. p. 66.

²⁵⁴ Idem. p.68-69.

Num poema que se encontra na segunda parte de seu livro *Retrato do artista quando coisa*, intitulada “Biografia do Orvalho”, o poeta deixa nítida essa crítica que ele faz à comercialização da vida e das relações ao enaltecer as incompletudes humanas como moeda de valor:

11

A maior riqueza do homem é a sua incompletude.
 Nesse ponto sou abastado.
 Palavras que me aceitam como sou – eu não
 aceito.
 Não aguento ser apenas um sujeito que abre
 portas, que puxa válvulas, que olha o relógio, que
 compra pão às 6 horas da tarde, que vai lá fora,
 que aponta lápis, que vê a uva etc. etc.
 Perdoai.
 Mas eu preciso ser Outros.
 Eu penso renovar o homem usando borboletas.²⁵⁵

A leitura deste poema “atiça nossa visão e nos redimensiona”²⁵⁶, segundo Wolff, com o que parece impossível de se fazer: metaforizar as palavras até que elas surpreendam, até o escorrer de lágrimas cair dos olhos e pôr o corpo a tremer de emoção. Conforme Wolff: “Suas metáforas cumprem a função das metáforas: expandem nossa imaginação”²⁵⁷. Nesse expandir da imaginação, cada verso é um mundo. No primeiro, o eu lírico já anuncia que é incompleto, distanciando-se dos apelos narcisistas e de um modo de funcionar autossuficiente. Ao dizer que “não aguenta ser um sujeito que abre portas”, denuncia o empobrecimento do cotidiano e aponta ao leitor um horizonte utópico em que é possível sonhar e “renovar o homem usando borboletas”, tornando-o mais delicado, mais leve e mais colorido, também mais frágil e mais humilde. Na construção desse poema, a força de gravidade se encontra nessa interlocução entre o caráter miserável e nefasto da cotidianidade e o desejo de ter uma vida mais enriquecida. O que merece ser destacado, então, é o que eu poético afirma: “Mas eu preciso ser Outros”. Aqui, há uma referência a Fernando Pessoa, quando ele fala dos seus heterônimos, ou seja, dessa necessidade de ser Outros, para que a vida possa ser mais interessante do que é.

²⁵⁵ BARROS, M. *Retrato do artista quando coisa*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013. p. 61.

²⁵⁶ WOLFF, F. “Orelha”. In: BARROS, M. *Retrato do artista quando coisa*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013.

²⁵⁷ Idem.

Nesse sentido, Pessoa se detém a criar vários eu-líricos com base numa mediunidade e na sua necessidade de aumentar o mundo. Vale a pena fazer referência a um excerto de Pessoa a fim de vislumbrar o que está sendo pensado: “Hoje já não tenho personalidade: quanto em mim haja de humano, eu o dividi entre os autores vários de cuja obra tenho sido o executor. Sou hoje o ponto de reunião de uma pequena humanidade só minha [...]. Médiun, assim, de mim mesmo todavia subsisto”²⁵⁸.

Na reunião de eu-líricos aparece o paradoxo da divisão do eu que também é multiplicidade. É na fragmentação do olhar poético que o eu lírico colhe as manifestações do mundo, enriquecendo o viver e o seu próprio modo de olhar, colocando “o que está no que não está”. Perrone-Moysés contribui de forma positiva, verticalizando a discussão. Vejamos o que ela diz sobre a relação entre o corpo e a visibilidade do mundo: “Cada pessoa é um olhar lançado ao mundo e um objeto visível ao olhar do mundo. Cada corpo dispõe de um jeito de olhar que lhe é próprio e essa particularidade condiciona também sua visibilidade como corpo diferente dos outros”²⁵⁹. Partindo dessa ótica, Barros se assemelha a Pessoa, através dos seus diferentes personagens fictícios, pois que extrai do real a diversidade necessária para olhar o humano com mais profundidade e dar corpo ao que se movimenta no social, mas que ainda é invisível ao olhar de quem “compra pão às 6 horas da tarde”. Conforme afirma Perrone-Moysés, sobre o olhar do poeta:

É a força do olhar de todos os egos em que se encarnou Pessoa que confere a sua(s) obra(s) a formidável possibilidade de gerar aquelas imagens que se inscrevem em nosso olho interior e que, num segundo tempo, aguçam o olhar míope que nós, leitores, lançamos cotidianamente ao mundo. Este é o olhar da poesia, da arte. “A arte torna visível” dizia Klee. [...] Ao substituir um real visto por uma imagem dita, o poeta afina nossa percepção do real, revela o que não víamos antes, eleva diante de nossos olhos mentais um outro mundo, que concorre com o visível e o suplanta, dando uma forma e uma significação àquilo que, no mero estar-ali, é informe e insignificante²⁶⁰.

As imagens criam as palavras pela intensidade do olhar do poeta. Ele transforma as palavras em imagem, dá-lhes um novo arranjo, aproxima palavras de campos semânticos diferentes, expandindo a imaginação. O poema tece uma sintaxe imagética, em que uma imagem se aproxima à outra e, desse modo, vão se conectando. Assim, a imagem criada pode alcançar uma dimensão simbólica. Segundo o filósofo Gilbert

²⁵⁸ PESSOA, F. Gênese e justificação da heteronímia. In: *Obra em prosa*. RJ: Nova Aguilar, 1990. p. 92.

²⁵⁹ PERRONE-MOISÉS, L. Pensar é estar doente dos olhos. In: *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 327.

²⁶⁰ Idem. p.345.

Durand, conhecido mundialmente pelos seus trabalhos sobre o imaginário e a antropologia:

Fenômenos astrais e meteorológicos, elementos de uma física grosseira de primeira instância, funções sociais, instituições de etnias diferentes, fases históricas e pressões da história, todas essas explicações que, a rigor, podem legitimar esta ou aquela adaptação do comportamento, da percepção e das técnicas, não dão conta dessa potência fundamental dos símbolos que é a de ligarem, para lá das contradições naturais, os elementos inconciliáveis, as compartimentações sociais e as segregações dos períodos da história. Torna-se então necessário procurar as categorias motivantes dos símbolos nos comportamentos elementares do psiquismo humano, reservando para mais tarde o ajustamento desse comportamento aos complementos diretos ou mesmo aos jogos semiológicos²⁶¹.

Talvez seja essa a poesia de Barros: os elementos inconciliáveis que ele aproxima inserem o poema no campo do simbólico, e, assim, na pluralidade de sentidos; está sempre à procura “das categorias motivantes dos símbolos”, tendo por ofício “ligar, através dos seus poemas e das palavras que criam as imagens, o inconciliável”. Ele mostra aos leitores que o eu-lírico é “abastado de incompletudes”, abismos e faltas. Afirma que não aceita as palavras que o aceitam porque quer sempre outras, quer ser pervertido e perturbado por elas, ele quer movimento. Tira-nos da cotidianidade monótona e possibilita um novo olhar sobre as coisas, mais intenso, reiterando que a poesia toca em questões que o cotidiano não toca. O gênero é assim: a poesia faz o leitor sair do cotidiano. Há uma passagem, em outra entrevista concedida pelo pai de Martha Barros aos jornalistas Turiba e João Borges, que elucida a reflexão acima e que merece ser compartilhada:

Poeta em mim é pois um sujeito que se quer remendar. Ele quer remendar-se, ele quer redimir-se através dessas pobres coisas do chão. Escrevemos portanto comandados por forças atávicas, crípticas, arquetípicas ou genéticas. Assim Kafka viu surgir sua arte de um sentimento de desamparo e, em toda sua obra, tentou redimir a *beleza do fracasso*, para redimir-se. Para remendar-se²⁶².

Desde essa ótica, a poesia pode ser considerada como uma faca que retira as cascas que vão se sobrepondo às nossas “antecedências”, ao nosso caráter mais autêntico. Aos poucos, vamos sendo “enformados” e “enroupados” em obrigações,

²⁶¹ DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 38.

²⁶² BARROS, M. Pedras aprendem silêncio nele. Entrevista concedida a Turiba e João Borges. In: BARROS, M. *Gramática expositiva do chão* (Poesia quase toda). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. p. 328.

“agrados” aos outros, dando respostas que não são de fato nossas e, muitas vezes, atendendo a expectativas que jogaram sobre nós, mas que passam longe da nossa vontade e do nosso desejo, e assim por diante. Tudo isso vai fazendo com que nos distanciemos das “forças atávicas, crípticas, arquetípicas ou genéticas” que parecem ser as forças do criativo.

Se o poeta “é um sujeito que quer remendar-se”, os tecidos necessários aos remendos para tempos sombrios e violentos, de poucas fadas e esperanças, são os poemas que emendam e consertam nossas dores, frustrações e desesperos. A poética da infância de Barros repara os efeitos do traumático porque é capaz de reluzir, de devolver o brilho à vida e relançar uma confiança em novas paisagens.

Nesse encontro do leitor com os poemas, o que ressuma é um ressarcimento gratuito, uma espécie de reparação. Algo que havia sido perdido ou roubado é “devolvido” por uma “boa-ação”: na bondade do poeta e de seus escritos, essa beleza que se obtém do fracasso reabilita o Ser. Essa reabilitação só é possível pelo escovar das palavras, pelo amor que se emprega a elas e que é familiar ao poeta. O descascar das palavras, também se refere à biografia do poeta. Ao aprofundar o conhecimento sobre sua obra, descobre-se algo interessante: Manoel de Barros tinha um apelido de infância carinhoso: ele era chamado de Nequinho. Então, nas palavras de Nequinho:

Sinto que ainda sou capaz de fazer semântica sobre o ordinário. Lagartas cegas comem fezes. Pessoas apropriadas ao desprezo me seduzem. Tive o cheiro de nascer entre árvores. O som de um lodo em êxtase me persegue. Quem tem vocabulário parco tem que substituir uns termos por miúdas mágicas. Boto rios no bolso. Prendo silêncios com fivela. Nascem cabelos em paredes, etc. Faço confiança nesses fazeres de ir descascando as palavras. É como chegar ao caroço, ao lírio seminal de cada uma? Como encontrar as funções todas de uma palavra? Assim é o homem neste desolo. Nunca se vê completo. Há uma força bugral de indigência em mim que só agüenta espiar de cócoras. Só quero repisar nos termos que me sejam. Resta sempre uma verdez primal em cada palavra. Cada palavra pode ser o germe de uma obscura existência²⁶³.

O poeta vai ensinando sobre seu método de produzir “desobjetos” e do modo como utiliza as imagens para “fazer confiança nesses fazeres de ir descascando as palavras”. Essa outra imagem, a de descascar, é dotada de beleza porque suavemente proporciona ao leitor a possibilidade de se deixar tocar pelo movimento imaginário da faca que vai fazendo a mão deslizar pela casca até que se veja a laranja, a maçã, a pêra, o mamão e assim por diante.

²⁶³ MULLER, A. (org.). *Manoel de Barros*. Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010. p. 72.

Nessa dança com as imagens, o rio passa a caber no bolso, o silêncio pode ser preso com fivela e as palavras vão perdendo o revestimento e ficando em carne viva, abertas, dando mostras como a ponta do caroço da ameixa e do pêssego. Nessa força de indigência que vai se avivando, a voz do poeta aumenta e contagia o leitor, que também vai perdendo as roupas que envolvem e encobrem o caroço do seu abacate de palavras. Um possível desdobramento dessa afirmação se relaciona com as fontes da poesia, com seus pontos de início. Então, outra questão emerge: de onde ela vem?

Podemos, assim, considerar uma linha de pensamento que leva em conta a imitação como possibilidade de criação, visto que o singular do humano sempre estará posto nas suas expressões. Cada um imita de um modo muito particular, indicando aprendizagens e experiências. Este ponto desliza para se refletir sobre o campo da experiência e da aprendizagem como sendo eminentemente humanos, reportando a um estágio inicial da vida, o tempo do infante.

As crianças são “craques” em imitações ao brincar, simular, fingir e, assim, inventar. O que está em jogo, portanto, nessas aprendizagens e experiências em relação ao imitar e ao imitado, diz respeito às imagens, às imagens que podem ser deformadas — pressuposto da criação —, e esta geralmente vem associada ao devir, ao futuro, a um horizonte. A infância traz muitas perspectivas, dirigindo-se ao que ainda não foi vivido, mas que se quer viver e, por essa razão, o caráter inventivo do Ser tem dominância nesse estágio.

A lírica, como um dos gêneros literários, lança o homem a percorrer o rastro da esperança, a buscar a luz do porvir. Na poesia, que é sempre efeito e ressonância de experiências, o que conta é a força da representação, logo, da invenção. Tudo isso propicia que se dê uma volta em direção à esteira que conduz a pensar nas imagens, na sua força e de onde elas advêm, isto é, as imagens primordiais articuladas à linguagem. Eis o ofício do poeta: a fabricação de poemas; seu instrumento de trabalho são as palavras que ele desenraiza, puxando-as da linguagem, com toda força, com todo o seu ímpeto, com toda a sua coragem e liberdade, pois é preciso se aproximar delas com muita intimidade, conhecê-las para modificar o seu uso, ampliar suas significações, retirando-as do seu estado de pedra. O poeta comete essa façanha, em dois atos, realçando sua intimidade com a criação e com a recriação ao deixar o leitor livre e à vontade para dar continuidade àquilo que ele, poeta, começou. Conforme Paz:

A criação poética se inicia como violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desenraizamento das palavras. O poeta arranca-as de suas conexões e misteres habituais: separados do mundo informativo da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se acabassem de nascer. O segundo ato é o regresso da palavra: o poema se converte em objeto de participação. Duas forças antagônicas habitam o poema: uma de elevação ou desenraizamento, que arranca a palavra da linguagem; outra de gravidade, que a faz voltar. O poema é uma criação original e única, mas também é leitura e recitação – participação. O poeta o cria; o povo, ao recitá-lo, recria-o. Poeta e leitor são dois momentos de uma mesma realidade²⁶⁴.

Nessa realidade em que poeta e leitor participam, retomo a ideia da origem da poesia; as imagens se ampliam e formam um grupo de imagens, uma constelação, e, a partir daí, o homem vai criando e recriando o mundo, assim como o poeta, que quer ressignificar a palavra apenas quando ela estiver “vazia de sua história”²⁶⁵, visto que ele quer “mais espaço, pois a realidade poética é muito rica”²⁶⁶. Nesse exercício de inventar e reinventar, o poeta e o leitor se encontram para tornar o poema, seu elo de contato, interminável, em que imaginação e memória passam a ser indissociáveis. Vejamos este poema de *Retrato de artista quando coisa*:

2

Deus disse: Vou ajeitar a você um dom:
 Vou pertencer você para uma árvore.
 E pertenceu-me.
 Escuto o perfume dos rios.
 Sei que a voz das águas tem sotaque azul.
 Sei botar cílio nos silêncios.
 Para encontrar o azul eu uso pássaros.
 Só não desejo cair em sensatez.
 Não quero a boa razão das coisas.
 Quero o feitiço das palavras²⁶⁷.

O eu-lírico, de início, chama o leitor a “ouvir” sua história. Conta que conversa com Deus e que o escuta. Vai transformá-lo em árvore, que pode ser entendida como esta multiplicidade de significantes. O eu-lírico, então, sinaliza o caráter móvel de cada coisa, sendo que os rios, além de serem vistos, podem ter odor; que as águas possuem voz, inclusive com sotaque colorido. Ele sabe adornar os silêncios, deixando-os mais nobres e mais preenchidos, lembrando ao leitor que seus poemas têm no pincel as tintas do paradoxo. A única ressalva, diante de tudo isso, é que o sujeito lírico não quer cair

²⁶⁴ PAZ O. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 47.

²⁶⁵ CASTRO, A. *A poética de Manoel de Barros*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília – UnB. Brasília, 1991. Texto não publicado. p. 47.

²⁶⁶ Idem. p. 47.

²⁶⁷ BARROS, M. *Retrato do artista quando coisa*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013. p. 43.

em sensatez, essa que ameaça o brilho de sua escrita e da vida. Por fim, diz que dispensa a razão, que traria uma confiável segurança, porém, de uma consciência engessada e automatizada. O que ele quer é a força mágica das palavras, que o atrai irresistivelmente, porque o enriquece.

O homem se constitui psiquicamente por imagens. Cabe, então, explicitar o conceito da imagem poética. Sobre isso, Paz define com clareza e exatidão: “Convém advertir, pois, que designamos com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que unidas compõem um poema”²⁶⁸. Essa conceituação reitera a noção de que a imagem contém uma densidade, estabelece uma correlação com outras imagens. Desse modo, o leitor precisa estabelecer correlações que não estão dadas, mas que são sugeridas, visto que o poeta dá a chave para ir em busca desse resgate. É nesse contexto que Paz sublinha: “A imagem é cifra da condição humana”²⁶⁹. Embalados por imagens que nos antecedem, vamos construindo uma história. Nos primeiros balbucios, tentamos deixar nossa marca no mundo, assim como o mundo de palavras e de histórias vai nos marcando ao longo da travessia da vida. E tudo isso vai acontecendo pela batuta da linguagem, pela comunicação como experiência de mutualidade e, depois, de palavras que nos abrigam e ao mesmo tempo revelam nosso desamparo; que instauram novas experiências, que nos mostram as “correntes destrutivas” que podem descambar nos abismos, nas ruínas, isto é, nos perigos sempre adjacentes.

A linguagem aciona a vida do homem por meio desses encontros e desencontros, e as palavras estão sempre por serem descobertas para continuarem disponíveis a ligar, desligar e religar os homens ao mistério e aos silêncios. Quando uma nova palavra é descoberta produz uma metamorfose no Ser, porque indica um novo caminho a ser percorrido. Os homens precisam de muitos caminhos para andar e descobrir, porque é isso que faz com que a experiência da cosmicidade possa ser vivida. O mundo precisa ser grande e feito de sonhos e são as palavras que fermentam esse acontecimento. Conforme Paz, “[...] as palavras não vivem fora de nós. Nós somos o seu mundo e elas o nosso. Para capturar a linguagem não precisamos mais que usá-las. As redes de pescar palavras são feitas de palavras”²⁷⁰.

²⁶⁸ PAZ, O. *Signos em rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990. p.37.

²⁶⁹ Idem. p. 38.

²⁷⁰ PAZ, O. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 37.

A poesia de Manoel de Barros insere-se nesse contexto e nesse propósito. O poeta convida o leitor a aprender com ele, usando as palavras, virando-as do avesso e incentivando-o a realizar novas leituras. Os poemas desacomodam o leitor, provocando-o a se movimentar nessa “rede de pescar palavras”. É preciso mergulhar nesse mar de palavras para se molhar nelas, sentindo na própria pele o seu vigor, a sua beleza e o seu poder de transformação. As palavras e os poemas são capazes de transformar realidades, porque fazem parte da condição humana, da “condição de existência do homem”, conforme assinala Paz: “A linguagem é uma condição da existência do homem e não um objeto, um organismo ou um sistema convencional de signos que podemos aceitar ou rejeitar. O estudo da linguagem, nesse sentido, é uma das partes de uma ciência total do homem”.²⁷¹

Existem, ainda conforme Paz²⁷², apoiando-se na obra de Marshall Urban Wilbur²⁷³, três funções primordiais da linguagem: indicativa, emotiva e representativa. A designação diz respeito ao fato de as palavras indicarem algo; a emoção refere-se a “respostas instintivas ou espontâneas a um estímulo material ou psíquico”; a representação manifesta-se em signos e símbolos. Paz sublinha que “não há representação que não contenha elementos indicativos e emotivos”²⁷⁴. E acrescenta:

A essência da linguagem é simbólica porque consiste em representar um elemento da realidade por outro, como ocorre com as metáforas. A ciência verifica uma crença comum a todos os poetas de todos os tempos: a linguagem é poesia em estado natural²⁷⁵.

Na poesia estão presentes as três funções da linguagem apontadas por Paz. Há, em Barros, um verso que explicita essa afirmação de que a linguagem é poesia em estado natural: “Sempre que desejo contar alguma coisa, não faço nada; mas quando não desejo contar nada, faço poesia”²⁷⁶. A linguagem é esse brotar de imagens, alimentada por gestos, instintos, nomeações, emoções e representações; é abertura: A linguagem, na voz do poeta, adquire corpo de paradoxo. Quando o sujeito lírico deseja contar, ele paralisa; quando ele não deseja contar nada, mas o nada substantivado, humanizado, provavelmente o nada como vazio de palavras, de onde as palavras nascem, de onde as

²⁷¹ PAZ, O. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 38.

²⁷² Idem. p. 39.

²⁷³ WILBUR, M. U. *Lenguaje y realidad, Lengua y Estudios Literários*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1952.

²⁷⁴ PAZ, O. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.p. 39.

²⁷⁵ Idem. p. 41.

²⁷⁶ BARROS, M. *Livro sobre nada*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013. p.45.

imagens brotam, ele faz poesia. Uma possível interpretação do verso diz respeito à força das contradições presentes na linguagem e nas expressões poéticas. Infere-se, assim, que existe um embate na linguagem: a vida das imagens, a força dos jogos de palavras de um lado; de outro, há o poema, que “ergue a linguagem”. Segundo Paz, só no poema a linguagem ergue-se:

Nos lábios das crianças, dos loucos, dos sábios, dos idiotas, dos namorados ou dos solitários, brotam imagens, jogos de palavras, expressões surgidas do nada. Por um instante brilham ou lampejam. Depois se apagam. Feitas de matéria inflamada, as palavras se incendeiam mal são roçadas pela imaginação ou pela fantasia. Mas são incapazes de conservar seu fogo. A fala é a substância ou o alimento do poema; não é, porém, o poema. A distinção entre o poema e essas expressões poéticas – inventadas ontem ou repetidas há mais de mil anos por um povo que conserva intacto seu saber tradicional – radica-se no seguinte: o poema é uma tentativa de transcender o idioma; as expressões poéticas, ao contrário, vivem no mesmo nível da fala e são o resultado do vaivém das palavras nas bocas dos homens. Não são criações, obras. A fala, a linguagem social, concentra-se no poema, articula-se e levanta-se. O poema é linguagem erguida.

Ao acolher as proposições de Paz, convido Barros a voltar ao poema mais uma vez, a fim de compreender a tessitura da linguagem e da criação poética em questão. No seu *Livro sobre nada*, particularmente na segunda parte, “Desejar ser”, o eu-lírico revela sua relação com as coisas abandonadas e prontas para “milagrar”:

11.

Prefiro as máquinas que servem para não funcionar:
quando cheias de areia de formiga e musgo – elas
podem um dia milagrar de flores.

(Os objetos sem função têm muito apego pelo abandono.)

Também as latrinas desprezadas que servem para ter
grilos dentro – elas podem um dia milagrar violetas.
(Eu sou beato em violetas.)

Todas as coisas apropriadas ao abandono me religam
a Deus.

Senhor, eu tenho orgulho do imprestável!

(O abandono me protege.)

Inegavelmente, ler os poemas de Barros e tomar contato com as suas criações poéticas representa se molhar em águas de encantamento. O poeta foi um “fraseador” e, através do eu-lírico, ele apresenta suas frases inventadas que despertam um olhar novo sobre o mundo. O pesquisador é aquele que desbrava estradas e anuncia novos

caminhos através das suas buscas e descobertas. Manoel de Barros faz traquinagens com a linguagem e no seu laboratório de exploração e investigação das palavras, desacomoda os olhares “viciados”, pois surpreende e, em consequência, encanta.

O primeiro passo dessa coreografia poética explicita-se quando o eu-lírico assegura sua preferência por máquinas que não funcionam: em vez de utilidade, ele prefere que elas se prestem ao “nada” e, em razão disso, sirvam às invenções. Assim, as máquinas, quando preenchidas de seres “desimportantes”, como areia, formiga e musgo, destinam-se à arte, à contemplação, à beleza, isto é, prestam-se ao milagre, que se torna verbo. “Milagrar” é acolher os acontecimentos inexplicáveis ligados à natureza. O milagre poético consiste em transfigurar a linguagem, tornando-a hábil para ser vivida, sentida e, portanto, renovada.

Nesse mesmo sentido, as latrinas podem perder suas funções de guardar nojeiras, lixos e descartes fisiológicos do homem, transformando-se em objetos capazes de “milagrar” borboletas. As latrinas poéticas de Barros ficam liberadas para serem muitas outras coisas. Tornam-se habilitadas a produzir novos sentidos ao homem e à natureza, permitindo, assim, que do asco surjam borboletas. Do vício da sujeira e das repetições surgem as latrinas que “milagram” as borboletas e o homem.

Há uma generosidade nos poemas de Barros, que se pode observar no vasto conhecimento que ele detém sobre as palavras e sua riqueza de significações, sua polissemia. Isso se exemplifica no caso da palavra-imagem beato. Beato é uma palavra conhecida e surrada, ligada ao santo e à igreja, podendo significar, no repertório usual, “alguém excessivamente devoto, fanático”, ou, simplesmente, “homem muito devoto”²⁷⁷. Barros amplia as partituras cifradas das significações, multiplicando-as e concedendo ao leitor novas possibilidades de interpretação, quando visita os dicionários e camufla sua exatidão e dedicação no pesquisar das palavras, com suas latrinas poéticas. Beato, a partir do poema barrosiano, retoma o sentido de bem-aventurado, mas também de devoto a “violetas”, com conotação de alegre. As violetas são a bem-aventurança do eu-lírico, a delicadeza das flores, a cor da vida, o tempero que está nas palavras e que dá gosto ao viver.

Pelo mesmo método adotado, “abandono” deixa de ser unicamente desistência, sem intenção de volta, e se torna relaxamento físico ou mental, proteção. É no silêncio e no relaxamento que o eu-lírico se religa a Deus, ao mistério, às dúvidas e aos devaneios.

²⁷⁷ FERREIRA, A.B.de H. Novo Aurélio do século XXI: o dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p. 282.

O que é imprestável, longe de o ser, adquire estatuto de preciosidade nas criações barrobianas. O abandono, na nova condição de relaxamento, paz e quietude, protege o eu-lírico e a todos nós, do “aparecer” que nos desconcerta, nos ameaça, conforme assinala Dufrenne:

O aparecer está na escala humana: o Vale do Loire é mais poético que o Grand Canyon, o canto do pássaro mais poético que o bramido do trovão, o bosque mais poético que a floresta virgem. Eis porque a experiência do poético compromete tão facilmente a subjetividade. Associamo-nos a ela com nossas lembranças, nossas nostalgias, nossos amores, estamos presentes nela com o que há em nós de mais íntimo, mais delicado, de mais sensível, e do mesmo modo a ela associamos os mais inocentes semblantes do homem²⁷⁸.

Com efeito, os poemas de Manoel de Barros despertam algo de muito potente no leitor. Estende-se uma prazerosa estranheza de aprofundar as perguntas sobre quem se é, sobre o que esperar, sobre o que é o mundo e para onde ele vai. No caso desta tese, os poemas descortinam uma surpresa: a chance de “ser mais na escuta” dos pacientes-poetas acolhidos no *setting* analítico. Com suas dores e padecimentos, eles produzem muito de emoção em si e no ambiente, no que almejam; refletem sobre as suas derrotas, os seus fracassos e manifestam a vontade de descobrir quais são as suas ferramentas a fim de lidar com a superação e com a alegria de encontrar novos sentidos para a vida que levam. Um desses sentidos é o repouso, o descanso, a capacidade de relaxar e de se reservar.

5.1 SOBRE AS COISAS POÉTICAS E A PALAVRA POÉTICA

Conforme Dufrenne²⁷⁹, as coisas são poéticas quando nos falam, e o homem é poético quando se declara, na inocência e na graça da fantasia. O que é poético no mundo, segundo o filósofo, é a fantasia do aparecer, bem como sua liberdade e exuberância: “O poético revela uma espécie de ternura, ou ao menos uma cumplicidade, por parte da Natureza que se coloca à nossa altura e ao nosso alcance”²⁸⁰.

²⁷⁸ DUFRENNE, M. *O poético*. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.p.250.

²⁷⁹ Idem. p. 241.

²⁸⁰ Idem. p. 250.

Houaiss tem razão ao dizer que Barros traz um pouco de doçura, de solidariedade e de esperança. Na mesma esteira de pensamento, Berta Waldman²⁸¹, importante crítica literária, também vê este aspecto em sua poesia:

Revificada na terra, a palavra poética deve acompanhar a realidade em estado de metamorfose, juntando-se a ela. Para habilitá-la ao percurso dessa aventura, o poeta mutila a sintaxe, faz os verbos deslizarem para substantivos e vive-versa, incorpora palavras de uso regional que se trituram e se misturam a outras de tradição clássica, modifica o regime dos verbos, pratica uma verdadeira alquimia que plasticiza a linguagem, fazendo-a soar estranhamente cristalina e humilde²⁸².

Em Barros, a “palavra poética” acompanha a realidade em estado de metamorfose e a Natureza naturada é a fonte de extração desses materiais que o poeta tritura e mistura.

O poema é uma rede de imagens, e o eu-lírico captura o poético do mundo, que se encontra nessa mistura do homem com a Natureza naturada. O poeta vai conviver com a ambiguidade das grandes imagens e pelo lapidar das mesmas vai encontrando meios de vertê-las em emoção, visto que a emoção ressuma da imagem.

A força das imagens transmuta a realidade, tornando possível o regresso do homem aos seus ritmos primeiros, à música, ao canto do mundo como refúgio para que a natureza humana tenha lugar. As grandes imagens solicitam o poeta para que ele recupere a mágica dos inícios, de uma primitividade. A poesia é mito porque fala dos inícios, das origens, de uma primordialidade.

O poeta, suscitado pelas imagens do mundo, acolhe-as, trabalha as suas ambiguidades, destila-as em emoção e fornece ao homem o primeiro mapa para ir em busca do mistério do mundo que implica os seus próprios mistérios. Como já foi mencionado: “A imagem é cifra da condição humana”²⁸³. Podemos depreender desta assertiva que a imagem é metáfora da condição do homem, é obscuridade; congrega contradições, propõe aberturas e novos começos, “conjuga realidades opostas”²⁸⁴.

Segundo Paz, a intervenção unificadora da ciência mutila as coisas, deixando-as mais pobres²⁸⁵. Por sua vez, a poesia tem um destino diferente, porque o poeta dá nome

²⁸¹ WALDMAN, B. *A poesia ao rés do chão*. In: BARROS, M. *Gramática expositiva do chão* (Poesia quase toda). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

²⁸² WALDMAN, B. *A poesia ao rés do chão*. In: BARROS, M. *Gramática expositiva do chão* (Poesia quase toda). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. p. 23.

²⁸³ PAZ, O. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 120.

²⁸⁴ Idem.

²⁸⁵ Idem.

às coisas, fazendo com que elas não percam seu aspecto concreto e singular. Conforme Paz: “A imagem resulta escandalosa porque desafia o princípio de contradição: o pesado é o leve. Ao enunciar a identidade dos contrários, atenta contra os fundamentos de nosso pensar. Portanto, a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poema não diz o que é e sim o que poderia ser”²⁸⁶. O poema, então, sugere, mas não define. Nessa esteira de reflexão, penso que é indispensável trazer um excerto do poeta francês Stéphane Mallarmé que estabelece essa relação entre o poema, a nomeação e o simbólico. Para Mallarmé:

*Nomear um objeto é suprimir três quartos do prazer do poema, que consiste em ir adivinhando pouco a pouco: *sugerir*, eis o sonho. É a perfeita utilização desse mistério que constitui o símbolo: evocar pouco a pouco um objeto para mostrar um estado d’alma, ou inversamente, escolher um objeto e extrair dele um estado d’alma, através de uma série de decifrações*²⁸⁷.

A realidade poética da imagem não engessa o homem. Em vez disso, engendra possibilidades para que ele recupere seu caráter plural e aberto às experimentações e aos devires. Aliás, a obra de Manoel de Barros denota ter esse estatuto de relicário, que pode ser partilhada com seus leitores, transmutando-os, concedendo-lhes experiências que, após serem vividas, transformam-se em experiências interiores. Com base nessas ideias, podemos vislumbrar a presença da fabricação de sensíveis que resultam numa comunhão poética. Conforme Paz:

O dizer do poeta se encarna na comunhão poética. A imagem transmuta o homem e converte-o por sua vez em imagem, em espaços onde os contrários se fundem. E o próprio homem, desenraizado desde o nascer, reconcilia-se consigo quando se faz imagem, quando se *faz outro*. A poesia é metamorfose, mudança, operação alquímica, e por isso confina com a magia, a religião e outras tentativas para transformar o homem e fazer “deste” ou “daquele” esse “outro” que é ele mesmo. O universo deixa de ser um vasto armazém de coisas heterogêneas. Astros, sapatos, lágrimas, locomotivas, salgueiros, mulheres, dicionários, tudo é uma imensa família, tudo se comunica e se transforma sem cessar, um mesmo sangue corre por todas as formas e o homem pode ser, por fim, o seu desejo: ele mesmo. A poesia coloca o homem fora de si e simultaneamente o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si. O homem é a sua imagem: ele mesmo e aquele outro. Através da frase que é ritmo, que é imagem, o homem – este perpétuo chegar a ser – é. A poesia é entrar no ser²⁸⁸.

²⁸⁶ PAZ, O. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 120.

²⁸⁷ MALLARMÉ, S. Poesia e sugestão, apud GOMES, A. C. (org.). *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1985. p.98

²⁸⁸PAZ, O. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 136-137.

Essa constelação de imagens provoca no homem movimentos pendulares de deslocamentos e regressos. As imagens poéticas, por reunirem contradições, abraçam o homem, dando-lhe condições de retornar às origens, lembrando-o de quem ele foi e permitindo-lhe novos resgates.

Para tanto, é necessário recorrer ao método fenomenológico com relação às imagens poéticas. De acordo com Bachelard: “[...] resume-se em acentuar-lhes a virtude de origem, em apreender o próprio ser de sua originalidade e em beneficiar-se, assim, da insigne produtividade psíquica que é a da imaginação”²⁸⁹.

Trata-se de uma exigência dar esse acento às origens, aos começos, às marcas do início, pois são elas que carregam a beleza e o indizível das imagens. Essa apreensão do próprio ser em sua originalidade remonta ao genuíno de cada um, a como cada imagem geradora de um sentimento de fascínio no Ser, no início deslizou e fermentou o crescimento e a expansão de novas imagens que se transformaram em palavras. O alargamento de um universo imaginado é garantido por essa propriedade do psiquismo de produzir imagens e imaginação, assim como nomeação e equívoco.

A amplitude psíquica engendrada pela potência das imagens se entrelaça com o princípio da dialética que consiste em tentar salvar “os princípios lógicos — em especial o de contradição — ameaçados por sua cada vez mais visível incapacidade de digerir o caráter contraditório da realidade”²⁹⁰. Quando isso acontece, o mundo se torna mais rico, mais instigante e mais vivo. O caráter contraditório da realidade resulta da construção do homem como um Ser de paradoxos, de ambivalências, incoerências e incertezas, fato que o torna enriquecido, aguçando sua sensibilidade.

Por sua vez, o poeta, com sua vidência e transpiração, aceita a provocação das imagens e percebe-se atraído para se aproximar delas, procurando conhecê-las melhor, fazendo perguntas, como uma criança desimpedida: Por que é assim? Por que tem essa cor? Quem fez assim? Tudo isso sumariza um modo de interrogar o mundo e de poder pensar por imagens, essas que enriquecem e sempre produzem novidade, oxigenando e bombeando o sangue do devaneio e do sonho. Notemos o que Paz assinala sobre a ligação entre corpo e pensamento, consciência e ser, presentes nessa relação entre a percepção sensível e a lírica:

²⁸⁹ BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 2-3.

²⁹⁰ PAZ, O. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 122.

Pensar é respirar. Reter o alento, deter a circulação da ideia: produzir o vazio para que o ser aflore. Pensar é respirar porque pensamento e vida não são universos separados e sim vasos comunicantes: isto é aquilo. A identidade última entre o homem e o mundo, a consciência e o ser, o ser e a existência é a crença mais antiga do homem e a raiz da ciência e da religião, magia e poesia. Todas as nossas empresas se orientam para descobrir o velho caminho, a via esquecida da comunicação entre os dois mundos. Nossa busca tende a redescobrir ou a verificar a universal correspondência dos contrários, reflexo de sua identidade original²⁹¹.

Tal excerto convoca a refletir sobre essa correspondência dos contrários como sendo o berço da riqueza do homem, que é ofertada pela poesia e pelos poemas de Barros. A noite e o dia, a luz e a sombra, o sol e a lua, o feminino e o masculino, a alegria e a dor são pares indissociáveis que constituem o cosmos e o homem. Somos parte da Natureza e nos constituímos pela lógica dos contrários, que nos enriquecem porque paradoxalmente nos equilibram. O ser humano obtém seu equilíbrio nessas contradições, e assim se produz a sua verdade, intransferível e singular. Nesse sentido, Paz afirma:

Para a tradição oriental a verdade é uma experiência pessoal. Portanto, em sentido estrito, é incomunicável. Cada um deve começar a refazer por si o processo da verdade. E ninguém, exceto aquele que empreende a aventura, pode saber se chegou ou não à plenitude, à identidade com o ser²⁹².

Depreende-se dessa referência que os empreendimentos humanos mais genuínos são aqueles movidos pela busca de uma verdade pessoal que configura uma experiência interior. Para Michel Cazenave, não se deve confundir a *experiência interior* com uma experiência vivida, pois que uma experiência atingirá o homem “[...] somente se ela for profundamente, realmente e verdadeiramente vivida”²⁹³. Isso significa pensar, ainda com Cazenave, que o contrário não necessariamente se confirma ou acontece, ou seja, uma experiência pode ser vivida, porém não interiorizada. A experiência interior se revela quando faz exprimir por uma imagem o que ela diz por si mesma, isto é, uma imagem que é efeito de algo que foi vivido e se transformou em marca, memória, beleza, maravilhamento.

Assim, o homem, ao aceitar os destinos de sua alma, “[...] tenta compreender o que lhe acontece de mais profundo”²⁹⁴ e, desse modo, vai criando um fundo, um espaço

²⁹¹ PAZ, O. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p.126.

²⁹² PAZ, O. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 127.

²⁹³ CAZENAVE, M. *Jung, l'expérience intérieure*. Paris: Éditions Dervy, 2013. p. 27. Tradução nossa.

²⁹⁴ Idem. p. 31.

interior e, com isso, vai acumulando imagens, a cada experiência que atinge esse estatuto, o caráter de profundidade de que também é feito o psiquismo. Nessa direção, o desfrutar de imagens do poeta se encontra com a valorosa renovação do psiquismo, ambos corroborando a experiência interior, que pode ser vivida infinitamente pelo homem. Cazenave diz também que: “[...] interpretar é tentar compreender o sentido que reside na imagem, que ali jaz estendido, é fazer exprimir na imagem aquilo que ela diz dela mesma, é tornar aparente o oculto e visível o invisível”²⁹⁵. Nesta mesma linha de compreensão, Bachelard²⁹⁶ estabelece uma relação profícua entre a imagem poética que aparece como um novo ser da linguagem:

A poesia é um dos destinos da palavra. Tentando sutilar a tomada da consciência da linguagem ao nível dos poemas, chegamos à impressão de que tocamos o homem da palavra nova, de uma palavra que não se limita a exprimir ideias ou sensações, mas que tenta ter um futuro. Dir-se ia que a imagem poética, em sua novidade abre um porvir da linguagem²⁹⁷.

No porvir da linguagem, o futuro aponta como um possível trajeto, garantindo ao homem um destino. Como afirma Bachelard, a poesia é um dos destinos da palavra. Acrescentaria que a poesia é um dos destinos do homem e é exatamente nessa aproximação do homem com o universo mágico das palavras que a experiência interior circunscreve um lugar. É um lugar que vai se definindo como um espaço interior onde se depositam imagens, sonhos, recordações, permitindo ao homem sentir a vida, captar as suas nuances, deleitar-se e horrorizar-se com o mundo e descobrir-se, dessa maneira, como um Ser dotado de sentido e alcançando uma tomada de consciência, a consciência das imagens. De acordo com o filósofo:

[...] uma tese filosófica que gostaríamos de defender: para nós, toda a tomada de consciência é um crescimento de consciência, um aumento de luz, um reforço da coerência psíquica. Sua rapidez ou sua instantaneidade podem nos mascarar o crescimento. Mas há crescimento de ser em toda tomada de consciência. A consciência é contemporânea de um devir psíquico vigoroso, um devir que propaga seu vigor por todo o psiquismo. A consciência, por si só, é um ato, um ato humano. É um ato vivo, um ato pleno²⁹⁸.

²⁹⁵ CAZENAVE, M. *Jung, l'expérience intérieure*. Paris: Éditions Dervy, 2013. p. 27. Tradução nossa. p.35.

²⁹⁶ BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

²⁹⁷ Idem. p. 3.

²⁹⁸ BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 5.

Esse excerto reitera o argumento que vem se propondo desenvolver, no sentido de enfatizar a presença desse diálogo entre o crescimento da consciência do homem — que é fomentado pela poesia — e a renovação do psiquismo por imagens, que dá corpo à experiência interior, à experiência de profundidade. Um devir psíquico vigoroso só pode se ampliar se for nutrido por imagens e experiências que expandam o Ser humano pela via da imaginação.

Ainda falando sobre o ato da consciência, Bachelard destaca que o estudará no campo da linguagem, “[...] mais precisamente da linguagem poética, quando a consciência imaginante cria e vive a imagem poética. Aumentar a linguagem, criar a linguagem, valorizar a linguagem, amar a linguagem — tudo isso são atividades que aumentam a consciência de falar”²⁹⁹. É irrefutável afirmar que o amor é esse enxame de imagens que renovam o psiquismo. Poesia e amor se entrelaçam para tocar o homem, acordando-o para um novo futuro. A travessia do humano terá múltiplos sentidos se houver amor — a experiência interior mais significativa — que faz pulsar a vida, a alegria, os encontros, as mudanças, as conquistas. A poesia de Barros pode ser essa moldura composta de experiências interiores significativas e amorosas. Bachelard desenvolve e intensifica as reflexões sobre o amor como exemplo de experiência interior:

Ainda existem almas para as quais o amor é o contato de duas poesias, a fusão de dois devaneios [...] Para dizer um amor, é preciso escrever. Nunca se escreve demais. Quantos amantes não correm a abrir o tinteiro mal chegam de seus encontros amorosos! O amor nunca termina de exprimir-se e se exprime tanto melhor quanto mais poeticamente é sonhado. Os devaneios de duas almas solitárias preparam a doçura de amar [...] Mutilamos a realidade do amor quando a separamos de toda a sua irrealidade³⁰⁰.

A experiência amorosa dá uma materialidade ao Ser, serenando-o frente ao tamanho do mundo, aos seus mistérios e às suas surpresas, aos seus rumores e aos seus deslumbramentos. A experiência interior se funda nesse registro do deslumbrante, do que fascina e encanta, porque atinge o indizível. Nesse estado poético, não alcançamos as palavras, mas tentamos encontrá-las porque se está no foro do indizível. Só é possível sentir e captar o que emana da Natureza naturante, potência: eis o campo da experiência poética. Paz contribui à reflexão ao pontuar a relação entre a experiência poética e o

²⁹⁹ BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 5.

³⁰⁰ Idem. p. 8.

silêncio, dando destaque ao poema como linguagem em tensão. Vejamos o que ele sublinha:

A experiência poética é irredutível à palavra e, não obstante, só a palavra a exprime. A imagem reconcilia os contrários, mas essa reconciliação não pode ser explicada pelas palavras – exceto pelas da imagem, que já deixaram de sê-lo. Assim, a imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia e de nós mesmos. O poema é linguagem em tensão: em extremo de ser e em ser até extremo. Extremo das palavras e palavras extremas, voltadas sobre suas próprias entranhas, mostrando o reverso da fala: o silêncio e a não significação. Mais aquém da imagem, jaz o mundo do idioma, das explicações e da história. Mais além, abrem-se as portas do real: significação e não-significação tornam-se termos equivalentes. Tal é o sentido último da imagem: ela mesma³⁰¹.

A experiência poética é algo que busca pôr em causa essa questão: do alargamento do dizível e das impossibilidades do dizer, ou do indizível. Assim, a imagem como recurso desesperado contra o silêncio é uma ferramenta que as crianças mais utilizam na infância, assim como o poeta, para poder se inventar nos intervalos entre o dizer e o silenciar, entre o ser compreendido e não ser compreendido. Nesse sentido, Barros reinventa um modo de viver a infância ao reimaginá-la a partir do que não aconteceu, desse “enorme ermo dentro do olho”³⁰². Sobre isso, vislumbra-se uma ponte com o texto de Bachelard, em que ele aborda a interessante questão da infância meditada como essa infância imaginada e amada, que se revela ao leitor como uma “infância reanimada que está latente em cada um de nós” e que se exemplifica ao longo da obra barrosiana, tanto nos poemas quanto na prosa poética. Observemos a reflexão proposta pelo filósofo:

Assim, considerada na perspectiva dos seus valores de arquétipo, recolocada nos cosmos dos grandes arquétipos que estão na base da alma humana, a infância meditada é mais que a soma das nossas lembranças. Para compreender o nosso apego ao mundo, cumpre juntar a cada arquétipo uma infância, a nossa infância. Não podemos amar a água, amar o fogo, amar a árvore sem colocar neles um amor, uma amizade que remonta à nossa infância. Amamo-los como infância. Todas essas belezas do mundo, quando as amamos agora no canto dos poetas, nós as amamos numa infância redescoberta, numa infância reanimada a partir dessa infância que está latente em cada um de nós³⁰³.

³⁰¹ PAZ, O. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 135.

³⁰² Essa é uma expressão que Barros usa no texto que apresenta as suas memórias inventadas, cujo título é *Manoel por Manoel*.

³⁰³ BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 121.

Entre silenciamentos e palavras extremas, o homem se acha disponível para as imagens, vivendo-as e se agasalhando nelas. Atingir o patamar do silêncio e da não significação eleva o Ser ao universo poético, produtor de imagens e de experiências interiores. Na tensão própria dos contrários do existir, o homem estende a mão para se refrescar na água poética, a água do inconsciente — fundado por imagens —, trazendo frescor e vigor ao psiquismo. Cada poema e, portanto, cada imagem será “lida” desde um ponto da experiência interior, de uma experiência que foi vivida e, por isso, transformada em imagem.

E esse olhar da leitura de cada um é interessante porque enriquece as possibilidades de novos sentidos em cada leitura, transformando a lógica racionalizante numa premissa amorosa, numa reinvenção que é característica do brincar das crianças e do escritor criativo que mora em nós. Com isso, as palavras vão se arranjando de outra forma e, então, passam a ser novas palavras, recuperando a sua oralidade, os seus usos e as suas insignificâncias, ou seja, aquilo que pode ser comunicável, mas não necessariamente, verbalizável. De acordo com Bachelard:

Porque este é o fato fenomenológico decisivo: a infância, no seu valor de arquétipo, é *comunicável*. Uma alma nunca é surda a um *valor de infância*. Por singular que seja o traço evocado, se tiver o signo da primitividade da infância ele despertará em nós o arquétipo da infância. A infância, soma das insignificâncias do ser humano, tem um significado fenomenológico próprio, um significado fenomenológico puro porque está sob o signo do maravilhamento. Pela graça do poeta, tornamo-nos puro e simples sujeito do verbo maravilhar-se³⁰⁴.

Desde esse olhar, a infância é convocada como o quintal do mundo em cada um, o quintal como sendo o espaço que tem grande importância para o estado poético — que em Manoel de Barros é um estado de infância.

5.2 A PALAVRA POÉTICA, AS IMAGENS POÉTICAS E O ESTADO DE INFÂNCIA EM BARROS

Pensando nessa relação entre a palavra poética, a infância vista pelo poeta e o maravilhamento, vale a pena mencionar outro excerto de Barros:

Onde a palavra poética chega a informação não alcança. Poesia é essência. Informação é casca. O poeta cria. A informação divulga que precisa da

³⁰⁴ BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p.121-122.

informação para se cumprir. Há um lado do homem. Há outro lado da poesia que precisa do homem para se completar. Informação preenche a necessidade de estar. Poesia preenche a necessidade de Ser. Enquanto a gente não virar robô, a poesia é necessária. Precisamos do feitiço das palavras e não da casca das palavras³⁰⁵.

Com efeito, selecionou-se um capítulo da sua prosa poética que demonstra estar em harmonia com o que pode ser o mundo a partir desse olhar voltado para a infância: uma beleza que se pode sentir, apesar da faceta dura e implacável da realidade e da finitude. Esse capítulo se chama “Sobre importâncias”:

SOBRE IMPORTÂNCIAS

Um fotógrafo-artista me disse outra vez: veja que pingo de sol no couro de um lagarto é para nós mais importante do que o sol inteiro no corpo do mar. Falou mais: que a importância de uma coisa não se mede com fita métrica nem com balanças nem com barômetros etc. Que a importância de uma coisa há que ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós. Assim um passarinho nas mãos de uma criança é mais importante para ela do que a Cordilheira dos Andes. Que um osso é mais importante para o cachorro do que uma pedra de diamante. E um dente de macaco da era terciária é mais importante para os arqueólogos do que a Torre Eiffel. (Veja que só um dente de macaco!) Que uma boneca de trapos que abre e fecha os olhinhos azuis nas mãos de uma criança é mais importante para ela do que o Empire State Building. Que o cu de uma formiga é mais importante para o poeta do que uma Usina Nuclear. Sem precisar medir o ânus da formiga. Que o canto das águas e das rãs nas pedras é mais importante para os músicos do que os ruídos dos motores da Fórmula 1. Há um desagero em mim de aceitar essas medidas. Porém não sei se isso é um defeito do olho ou da razão. Se é defeito da alma ou do corpo. Se fizerem algum exame mental em mim por tais julgamentos, vão encontrar que eu gosto mais de conversar sobre restos de comida com as moscas do que com homens doutos³⁰⁶.

Através da prosa poética, o eu-lírico desabrocha, questionando e criando, ao mesmo tempo, um novo modo de sentir e de se expressar, denunciando algo que está implicitamente posto na cultura: qual é o valor das coisas? Qual é o valor do Ser? E ele demonstra responder no momento em que coloca em destaque a medida da importância

³⁰⁵ MULLER, A. (org.). *Manoel de Barros*. Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. p. 157.

³⁰⁶ BARROS, M. *Memórias inventadas: a infância*. São Paulo: Planeta, 2003. Cap. IX.

que a coisa tem, ou seja, que ela determinar-se-á pelo encantamento que a coisa produza em nós.

Assim, são muitas as vias de entendimento que podem ser trabalhadas com este escrito. Entretanto, a presente opção se detém em uma leitura que se ousa fazer, partindo daquilo que Barros escreve e que diz respeito a essa dimensão da sensibilidade: o extasiar-se, quando é singular, articula o sujeito às suas experiências, incluindo-se, aí, o aspecto do corpo. Evidencia-se, nesse capítulo das *Memórias Inventadas*, a relatividade dos valores, elemento que se liga à arte e à singularidade, assim como no *setting* analítico, em que cada relato, cada narrativa traz a peculiaridade de um sentimento. O que fica e tem importância, portanto, é o que passou pela emoção, e isso estabelece uma relação entre a experiência que foi vivida e a dose de sensações que acabam fazendo brotar novas sensibilidades e novas conexões. Estas, quando são valorizadas pelo olhar de alguém e vividas como experiência pelo leitor, porque ele se sentiu tocado no seu corpo, na sua alma, no seu eu profundo, podem se transformar em potencial criativo, experiência cultural, arte, experiência interior. Segundo Winnicott:

Se existe um verdadeiro potencial criativo, podemos esperar encontrá-lo em conjunto com a projeção de detalhes introjetados em todos os esforços produtivos, e devemos reconhecer a criatividade potencial não tanto pela originalidade de sua produção, mas pela sensação individual de realidade da experiência e do objeto.³⁰⁷

Destaco aqui a expressão “sensação individual” porque ela também remete a fabular sobre o que é singular para cada um. Tal expressão produz sentido, visto que convida a refletir sobre essa relação do sujeito com o objeto, bem como dessa relação entre sujeito e o objeto com o mundo, além do franquear necessário dessas fronteiras, cotejando as similitudes entre o modo de trabalhar do poeta e o modo de escutar do analista. Nesse ritmo, Manoel de Barros compartilha com o leitor as suas experiências, ao escrever: “E um dente de macaco da era terciária é mais importante para os arqueólogos do que a Torre Eiffel. (Veja que só um dente de macaco!)”³⁰⁸.

O eu-lírico propõe uma ênfase nesse caráter relativo da subjetividade, mostrando que um dente de macaco da era terciária possui um grande valor para os arqueólogos em detrimento do maior símbolo da França. Acontece um deslocamento, então; ele parece se justificar, porque o eu-lírico quer “bagunçar os sentidos”, provocando o Ser a experimentar mais liberdade, inventar mais. Esse sentimento individual fala do que

³⁰⁷WINNICOTT, D.W. *Natureza humana*. Rio de Janeiro: Imago, 1990. p.130.

³⁰⁸BARROS, MANOEL. *Memórias inventadas: a infância*. São Paulo: Planeta, 2003. Cap. IX.

encanta os olhos e remete à vida que se leva, ao que se cria para ir vivendo e ao sentido que a vida pode ter: pertencer a algo unicamente nosso porque está assegurado por um eu que tem raízes.

Ademais, não se pode deixar de lado outro elemento pertinente de ser trabalhado no capítulo da prosa poética “Sobre Importâncias”. Trata-se do aspecto “pequeno” das coisas, da miniatura. Manoel de Barros capta esse aspecto do ínfimo, do diminuto e isso evidencia um modo de ser pautado pela singularidade e pela abertura ao diálogo com o mundo: das imagens e das emoções. Escreve a partir de ser criança, como ele mesmo diz. Permite-se inventar e poetizar as palavras e as suas experiências através do olhar da infância, de uma liberdade, de um gesto espontâneo, desse brincar com a linguagem.

Esse texto poético barroso faz pensar num instante de devaneio poético em que o eu-lírico expressa o que tem valor e quais as suas correspondências com o mundo que cria, manifestando aquilo que o toca e que o faz feliz. Ao pronunciar que há um “desagero” em si, o eu-lírico se redime de uma posição narcisista do eu e colhe da Natureza as fontes de seu maravilhamento e do sentido das coisas. Repousa na quietude do universo para observá-lo e, a partir disso, recriá-lo. Assim, o mundo se torna grande e potente para ele. Para reforçar o argumento, conta-se com o auxílio das tessituras imaginantes de Bachelard:

Assim, é todo um universo que contribui para a nossa felicidade quando o devaneio vem acentuar nosso repouso. A quem deseja devanear bem, devemos dizer: comece por ser feliz. Então o devaneio percorre o seu verdadeiro destino: torna-se devaneio poético: tudo, por ele e nele, se torna belo. Se o sonhador tivesse “a técnica”, com o seu devaneio faria uma obra. E essa obra seria grandiosa, porquanto o mundo sonhado é automaticamente grandioso³⁰⁹.

Dessa forma, é digno de nota o fato de que o eu poético que tem esses olhos de ver consegue estabelecer uma conexão com o universo vendo a vida nas suas pequenas formas e o quanto há, contidas nela, uma harmonia e uma conexão com o mundo. Eis uma das principais características de Manoel de Barros: a capacidade de inventariar o mundo a partir da sua sensibilidade, fazendo uma correlação com o todo. Recorda o leitor que existem vários níveis de sensibilidade no universo e diferentes possibilidades de ligação entre as coisas. Com o propósito de mostrar o que está sendo dito, chamo o poeta ao texto:

³⁰⁹ BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 13.

OS DOIS

Eu sou dois seres
 O primeiro é fruto do amor de João e Alice
 O segundo é lettral:
 É fruto de uma natureza que pensa por imagens
 Como diria Paul Valéry.
 O primeiro está aqui de unha, roupa, chapéu
 e vaidades
 O segundo está aqui em letras, sílabas vaidades
 frases.
 E aceitamos que você empregue o seu amor em nós³¹⁰.

Reside aí uma das grandezas da poesia: o fato de que o sentido está no não dito, pois que as palavras indiciam o que está por ser desvelado, mas nem sempre são suficientes para dizer tudo. Elas apenas sugerem, fomentando no homem esse contato consigo mesmo e com as infinitas conexões que é capaz de fazer para operar descobertas sobre si e sobre o mundo, ficando disponível para se enriquecer com todo o colorido conotativo oferecido pelas paisagens que o simbólico oferece e que auxiliam a mitigar as misérias e as agruras do cotidiano a partir da potência da afetividade.

Deve-se assinalar a contribuição bachelardiana sobre o “domínio das imagens amadas”, guardadas desde a infância, na memória³¹¹. Não há como escapar de mencionar outra importante consideração do filósofo: “É preciso viver, por vezes é muito bom viver com a criança que fomos. Isso nos dá uma consciência de raiz. Toda a árvore do ser se reconforta. Os poetas nos ajudarão a reencontrar em nós essa infância viva, essa infância permanente, durável, imóvel³¹²”.

Na tessitura de imagens, criações e poemas, emerge o homem, atravessado por devires, experiências e lembranças. Tomado pelas recordações da infância, reencontra-se com o seu tempo de criações e se sente renovado por isso. Logo ressurgem ressuscitado e preparado para colocar em ação o que havia esquecido, ou seja, quem um dia fora, a criança que subiu na árvore, que quebrou o pé, que comeu uva, que riu e chorou, que brincou no mar, chupou picolé, ouviu estórias dos antepassados e experimentou instantes de liberdade e de interioridade, vivendo a plenitude necessária para alimentar o psiquismo. De acordo com Paz: “Não vale a pena assinalar que essas ressurreições não são apenas as de nossa experiência cotidiana, mas as de nossa vida mais obscura e

³¹⁰ BARROS, M. *Poemas rupestres*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013. p. 30.

³¹¹ BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 20.

³¹² Idem. p. 21.

remota. O poema nos faz recordar o que esquecemos: o que somos realmente”³¹³. Estaria o homem fugindo do seu trajeto singular ao refutar uma das suas características mais intrínsecas: lidar com aquilo que lhe afeta, poder ter o direito de sonhar?

Acredito que esta é uma pista promissora a se percorrer. Há uma clivagem que cresce na contemporaneidade, estrangulando as qualidades do sentir humano dotado de sentido e, conseqüentemente, empobrecendo-o. Na radiografia de esvaziamentos psíquicos e corpóreos, os espelhos que refletem “o mesmo”, o “igual”, retiram do homem a capacidade de se enxergar com estranheza, de poder se perceber diferente com aquilo que o acossa, que o desestabiliza. Não parece haver espaço para viver o vazio, a dor, a dúvida, assim como, a alegria e o maravilhamento.

Concluo, portanto, que há algo muito sério e muito preocupante acontecendo. Uma nova indagação surge: por qual caminho seguirá o homem? Nessa interrogação, retorno à poesia pelo fato de ela ocupar esse lugar sempre de vanguarda, que desponta como estrada a se desbravar para poder avançar. A poética da infância de Barros se afigura como essa “nova chance”, como tentativa de resgate das potências criadoras da infância no homem. Seus poemas podem ser vistos de vários ângulos. Neste que sublinho, vê-se um fator “curativo” para tratar e proteger a pele machucada e fraturada que envelopa o homem que precisa se aliviar com o propósito de resgatar o seu vigor. No exercício de recuperação, a voz do poeta se expressa:

Para efeito de poesia: o que chamo de ignorância é assim; a gente enterra tudo o que aprendeu nos livros debaixo de um pé-de-pau, atrás da casa. Depois dá-se uma mijada em cima para produzir frutos. Isso faz a gente chegar perto da ignorância. Faz a gente chegar perto do menino que foi, do tonto que é, e do poeta que pensa ser. Faz a gente chegar perto de ser pássaro. Isso faz a gente chegar perto das desexplicações e mais longe dos conceitos. E mais longe do saber abstrato. Melhor ser as coisas do que entendê-las. A mais pura ignorância é saber explicar o caminho dos pássaros, das águas, das pedras, dos sapos. É estar no início onde tudo ainda não foi explicado, é estar no reino da poesia. Aqui a gente só sabe pelos ventos, pelo Sol, pelas chuvas, pelos sons, pelas formas, pelos cheiros. Quando a gente ainda está em estado de árvore é que pode sentir os enleios dos cantos. E enxergar os perfumes do Sol. A ignorância que constrói a poesia não é um estado mental - é um ato de sensibilidade. Criar começa no desconhecer³¹⁴.

No reino da poesia, a criação começa no desconhecer; a razão fica de lado para podermos experimentar “ser” as coisas, fazendo-nos ficar “mais longe dos conceitos”.

³¹³ PAZ, O. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 132-133.

³¹⁴ MULLER, A. (org.). *Manoel de Barros*. Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010. p. 159.

Na poesia barrosiana, ficar mais longe dos conceitos significa reduzir a distância do homem em relação à sensibilidade e ao coração.

Nesse sentido, faz-se *mister* apresentar algumas considerações formuladas por Bachelard³¹⁵, que são enxertos absolutamente necessários para se fazer avançar algumas questões. Na sua obra *A água e os sonhos* existe um capítulo digno de nota, intitulado “A água maternal e a água feminina”, cuja análise se mostra indispensável para que se compreenda um pouco mais sobre a ideia de que o sentimento tem origem antes da razão e é precursor da faculdade da imaginação. O ponto de partida, então, está no amor filial. Segundo Bachelard:

Não é o *conhecimento* do real que nos faz amar apaixonadamente o real. É o *sentimento* que constitui o valor fundamental e primeiro. A natureza, começamos por amá-la sem conhecê-la, sem vê-la bem, realizando nas coisas um amor que se fundamenta alhures. Em seguida, procuramo-la em detalhe, porque a amamos em geral, sem saber por quê. A descrição entusiasta que dela fazemos é uma prova de que a olhamos com paixão, com a constante curiosidade do amor. E se o sentimento pela natureza é tão duradouro em certas almas é porque em sua forma original, ele está na origem de todos os sentimentos. É o sentimento filial. Todas as formas de amor recebem um componente do amor por uma mãe[...]. Sentimentalmente, a natureza é uma projeção da mãe³¹⁶.

Tal insígnia legitima a força da emoção como matéria-prima do fazer poético. Essa potência reside no valor do sentimento de filiação que o poeta tem pela Natureza naturante, assim como um filho tem por uma mãe. Considerando que o homem é parte da Natureza naturada, esse sentimento filial corresponde à ideia de receber amor de uma mãe. Entre contemplação e amores, o “sentimento” constitui esse valor verdadeiro porque é através dele que o real terá algum sentido.

No seu *Livro sobre nada*, na segunda parte, “Desejar ser”, Manoel de Barros empresta ao eu-lírico a sua emoção, invocando-a e ligando-a às iniciações humanas, ao que funda o Ser, bem como às afetações que lhe são características:

7.

Sei que fazer o inconexo aclara as loucuras
Sou formado em desencontros.
A sensatez me absurda.
Os delírios verbais me terapeutam.
Posso dar alegria ao esgoto (palavra aceita tudo).
(E sei de Baudelaire que passou muitos meses tenso
porque não encontrava um título para os seus poemas

³¹⁵ BACHELARD, G. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

³¹⁶ Idem. p. 119.

Um título que harmonizasse os seus conflitos. Até que apareceu *Flores do mal*. A beleza e a dor. Essa antítese o acalmou.)

As antíteses conçoçam³¹⁷.

O poema “terapeutiza” o leitor, que imerge nas águas de Barros, nessa “busca incessante da essência do objeto”. Conforme Silva, cabe a ele, o leitor, “o trabalho de decifrar o fazer poético”³¹⁸ ao ser introduzido pelo poeta numa “poética das descobertas”. A descoberta está do lado da invenção, elas andam juntas. Ao inventar, o poeta descobre do que é capaz, rompendo com a estagnação e com o tédio. Através das imagens complexas que ele realça, as palavras se renovam e compõem novas paisagens e novas emoções.

No poema acima, essa complexidade aparece por associações de imagens, impossíveis de serem aproximadas, antes de serem trabalhadas pelo poeta. No verso “Os delírios verbais me teraputam”, visualiza-se o nítido conçoçamento das antíteses, uma vez que delírio é o vocábulo responsável por retratar um grande padecimento psíquico daquele que não pode “terapeutizar” ninguém, visto que se encontra carecendo de terapia.

Todavia, Barros, com seus poemas, “organiza em imagens as contradições do mundo”³¹⁹. Redimensiona a palavra, transfigurando-a e liberando-a de suas obrigações semânticas. Delírios podem, sim, ser terapêuticos, se eles adquirirem novas roupagens e servirem para inventar novos mundos. Deste ângulo, podemos assegurar que, assim como os delírios verbais “teraputam” o leitor, os “deslimites da palavra” dão condição para que os analistas expandam a sua capacidade de escuta nesse balanço entre o alargamento do dizível e do acolhimento do indizível e do silêncio, tornando a sua escuta sensorial. Na sua Biblioteca, Manoel de Barros dedicou um livro às ignoranças. Na segunda parte, intitulada “Os deslimites da palavra” consta uma “Explicação desnecessária”³²⁰, espécie de prólogo de um editor de textos encontrados, que fala sobre a descoberta de um manuscrito sobre a “estórea do canoeiro Apuleio”. Narra que passou anos “penteando e desarrumando as frases. Desarrumei o melhor que pude”³²¹. Conforme Kelcilene Silva, referindo-se ao poeta pantaneiro: “Suas metáforas padecem

³¹⁷ BARROS, M. *Livro sobre nada*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013. p. 33.

³¹⁸ SILVA, K. G. Poesia. Ocupação da imagem pela palavra. *Papéis: R. Letras UFMS*, Campo Grande, MS, 2(4): 6-13, jul./dez., 1998.

³¹⁹ Idem. p.11.

³²⁰ BARROS, M. *O livro das ignoranças*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013. p. 9.

³²¹ Idem. p.19.

de um desvio às regras do discurso comum, aproximando-se do *non-sense*, procurando reunir realidades distantes, como querem os surrealistas. Enquadram-se nas metáforas de invenção, e tentam, por associações insólitas, dizer o indizível”³²².

Escutar o indizível requer se conectar com o sensível e com o corporal, porque existe uma forte proximidade entre o silêncio e a emoção. O texto de Cazenave sobre a experiência interior e a relevância da emoção no que diz respeito ao seu poder transformador deve ser referido neste momento. Para o psicanalista: “Em uma palavra, vontade de *saber*, de compreender, de ordenar; na imanência das imagens que são aquelas da alma, ler a transcendência que assegura o seu estatuto – embora se possa apontá-la muito bem, não se pode descrevê-la, porque ela nos ultrapassa em toda a parte”³²³.

A emoção, decididamente, ultrapassa a capacidade humana de descrever fenômenos, já que conecta o homem ao impressionante, ao deslumbramento, à perplexidade, ao mais sensível, concedendo-lhe refugiar-se no silêncio e no indizível. De acordo com o autor de *O livro das ignorâncias*, no poema VI da primeira parte, intitulada “Uma didática da invenção: “As coisas que não tem nome são mais pronunciadas por crianças”³²⁴. Este pequeno poema, em forma de aforismo, dá luz a algo que Silva nomeia de “metáforas de invenção”³²⁵, em que os versos, aparentemente simples, “revestem-se de atravessamentos oblíquos”³²⁶. Uma imagem levada ao extremo de sua compreensão se associa à outra de aparência simples, porém, não ingênua. “O universo da imagem desce em nível mais profundo, atenta contra os fundamentos do nosso pensar”³²⁷. É nessa atmosfera que o eu-poético dá vazão aos seus procedimentos artesanais, lidando com as imagens que são ocupadas pelas palavras e que dão força ao aparecimento das emoções.

No exercício poético de descobertas, o corpo descansa e reencontra as fontes: do “criaçamento”, da liberdade e da errância; da possibilidade de criar coisas novas, de esburacar o tédio e de extrair dele novidade, diferença; de poder tirar proveito de novas companhias, sejam elas antíteses, poemas, delírios, sensatez ou absurdo, árvores ou amigos. Não somos todos formados em desencontros? E só fazendo o inconexo com as

³²² Idem. p.11.

³²³ CAZENAVE, M. *Jung, l'expérience intérieure*. Paris: Éditions Dervy, 2013. p. 27. Tradução nossa.

³²⁴ BARROS, M. *O livro das ignorâncias*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013. p. 9.

³²⁵ SILVA, K. G. Poesia. Ocupação da imagem pela palavra. *Papéis: R. Letras UFMS*, Campo Grande, MS, 2(4): 6-13, jul./dez., 1998.p.12.

³²⁶ Idem. p.12.

³²⁷ Idem. p.12.

palavras, ou seja, poemas, é que aclararemos nossas loucuras. Exercitar a coragem e a ousadia de tentar dizer o indizível, eis o reino da poesia. Na letra de Barros, podemos vislumbrar o que se propõe:

Ao poeta penso que cabe a função de arejar as palavras. E não deixar que morram de clichês. Pegar as mais espolegadas, as mais prostituídas pelos lugares comuns e lhes-dar novas sintaxes, novas companhias. Colocar, por exemplo, ao lado de uma palavra solene um pedaço de esterco. O poeta precisa de reaprender a errar a língua. Esse exercício poderá também nos devolver a inocência da fala. Se for para tirar gosto poético é bom perverter a linguagem. Temos de molecar o idioma, os idiomas. O nosso paladar de ler anda com tédio. É preciso injetar nos verbos insanidades, para que eles transmitam aos nomes os seus delírios.³²⁸

Viver pode se transformar numa morte por clichês, caso não se atente para os riscos de engessamento e automatizações forjados no cotidiano. Para se colher o sabor das pequenas coisas faz-se necessário ativar os sentidos, realçando-os, a fim de que a vida possa ser mais colorida. Esse realce prolonga os sentimentos, que são a substância viva, a tinta do poeta. No verso “É preciso injetar nos versos, insanidades”, ensaia-se os passos de como dançar com as palavras, sem que a prisão da sintaxe tire a leveza dos movimentos desse espetáculo que representa uma descoberta poética, uma descoberta do coração. De acordo com Silva:

A palavra escolhida suscita uma coerência poética definidora de realidade nova. A coerência resultante assegura a validade do verso, como linguagem logicamente aberrante mas poeticamente viável[...], a normalidade equivale a criar um novo nexos, corrente em si mesmo, que vai legitimando as incongruências à medida que elas se acumulam. O poeta expande o significado de uma maneira diferente, que lhe é própria e que se torna marca de uma feição muito especial, caracterizadora de seu estilo³²⁹.

Com efeito, o poeta é este ser que legitima as incongruências, indicando sua familiaridade com elas e ensinando o leitor a não temê-las. “O alargador de horizonte” ou “o alicate cremoso” são peças fundamentais que comportam o ofício de fazer descobertas, pelo olhar da infância. Munido desse olhar, a invenção parece ser a ferramenta que revigora e deforma as imagens, fazendo brotar suas emoções poéticas.

Emoção e imaginação, juntas, são a substância da simbolização viva e que se explicita na poética da infância de Manoel de Barros. Tal compreensão acompanha a

³²⁸ MULLER, A. (org.). *Manoel de Barros*. Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. p.54.

³²⁹ SILVA, K. G. Poesia. Ocupação da imagem pela palavra. *Papéis: R. Letras UFMS*, Campo Grande, MS, 2(4): 6-13, jul. /dez. 1998.p.11.

afirmação de Jean-Jacques Wunenbuger³³⁰, quando ele fala que a produção espontânea de metáforas torna-se um dos signos da imaginação verbal em perpétua reestruturação de suas representações.

A minha comovente visita à casa do poeta em 2013, mesmo que apenas externamente, além do contato telefônico com a sua filha Martha, diz dessa experiência de ser cúmplice de uma emoção e de uma compreensão profundas. Olhar para casa de Manoel de Barros me impregnou de imagens, evocando a sensação de visitar o pantanal da linguagem, onde os seres do imaginário do poeta estão todos lá: Bernardo, Mário-pega-sapo, a menina avoadada, a pedra, o Seo Adejunto, Apuleio, Andaleço, os bugres, Padre Ezequiel, o ninho febril de epifanias, as moscas, as borboletas, os sabiás e Chaplin, João, Vieira, os besouros, os caramujos, assim como o deserto, a sepultura, o azul, os pássaros, os delírios verbais, as enseadas, o ralo e o rio, as intimidades do mundo, a infância. Lá está o criadouro de suas belezas, que saltam dos dicionários e das suas tantas experiências interiores, dominando os lápis e ocupando os seus caderninhos de anotações poéticas.

Isso me faz lembrar do filósofo espanhol Jorge Larrosa Bondía, num texto sobre a experiência e o saber sobre a experiência, em que ele assegura: “Experiência não é o que passa, o que toca, ou o que acontece. Experiência é o que me passa, o que me toca e o que me acontece”³³¹. Essa referência é uma síntese do que se mencionou acima sobre a emoção e a compreensão profundas vividas na experiência de cumplicidade em que leitor e poeta se encontram através da leitura dos poemas e do que continua no leitor. Nessa fábrica poética de sabores, encantos e deslumbres predominam as imagens ocupadas pelas palavras e pelos seres, tendo-se acesso aos “deslimites”, deixando-se tocar e levar pela imaginação: “Antena galvanizável, o poeta capta o evanescente e o transforma em matéria poética, reúne o inconciliável e transita entre o real e o imaginário”³³². No trânsito entre o real e o imaginário está o homem, em companhia de suas emoções, captando e contemplando o que a Natureza como manifestação produz de perturbação da razão por efeito de paixão, através do novo arranjo das palavras. Para reforçar a importância do argumento, refiro outro breve excerto da autora:

³³⁰ WUNENBURGER, J.J. *Gaston Bachelard, poétique des images*. Paris: Éditions Mimésis, 2014. p.107.

³³¹ LARROSA BONDÍA, J. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*. Jan/Fev/Mar/Abr. 2002, Nº 19. p. 21.

³³² SILVA, K. G. Poesia. Ocupação da imagem pela palavra. *Papéis: Revista de Letras UFMS*, Campo Grande, MS, 2(4): 6-13, jul./dez., 1998.p.9.

[...] percebemos que o poeta utilizando-se dos recursos da linguagem, em sua vertente imagística, abre uma porta que liberta o olhar [...] a imagem borra os limites do sensível e dirige nossa visão. Ela provoca o aparecimento de um quadro feito de palavras, isto é, o poeta pinta com palavras uma tela do real³³³.

As palavras são tintas, sempre com potencial abertura às diferentes possibilidades de pinturas que se podem realizar, sempre como veículos para o exercício de sonhar, este que garante a transformação do mundo interior em diálogo com o real. Para Silva, é na criação de nexos inesperados que a invenção ganha peso, renovando a poesia. Conforme a autora:

Manoel de Barros deflagra, no seio da banalidade, o maravilhoso, o inesperado, enfim, o poético. Sua poesia estará sempre procurando fugir ao controle do que é conhecido, das evidências, do pragmatismo que marca a linguagem convencional. A união de coisas que não têm relação aparente entre si dão o tom de sua poesia.

É através deste eixo de reflexão que pretendo prosseguir, tirando consequências dessa relação entre a poesia de Manoel de Barros e o brotar das imagens que se articulam às fontes que renovam o Ser, tendo como eixo central a influência das emoções como materiais de artesanato do poeta. Tal aspecto será desenvolvido no capítulo seguinte.

Não é pela via da confissão e do falar de si que o poeta irá atingir o corpo e a emoção do leitor, mas restituindo a sensibilidade máxima ao “objeto que a inspirou”, que sempre envolverá uma emoção, somada a uma inteligibilidade. Segundo Collot, o poeta provoca nas palavras seu potencial e suas características afetivas, porque “coloca a sua língua em emoção”. O poeta produz uma visão mais intensa frente ao seu trabalho, porque expande o seu olhar, potencializando no seu objeto verbal as suas dimensões sensíveis. Para Collot:

Não é confessando seus estados de alma que o poeta criará esta emoção que não tem nada de subjetivo, mas tornando sensível o objeto que a inspirou e dando a seu texto a consistência de um objeto verbal. É trabalhando simultaneamente seus sentidos e sua significação que o poeta desperta nas palavras suas conotações afetivas. Ele coloca a sua língua em emoção mobilizando seus ritmos, suas figuras e suas sonoridades³³⁴.

³³³ Idem.p.12.

³³⁴ COLLOT, M. *La matière-émotion*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997. p.27. Tradução nossa.

Este excerto é útil, uma vez que enriquece o pensar, que desliza para novas imagens, incrementando a reflexão. A emoção é dependência, é vínculo, é conexão. Conectar-se, em geral, diz respeito a esse saborear da vida que é estar “em relação com”, que é acreditar em alguma coisa. A poesia tem esse caráter iniciático, que inaugura o Ser e que aciona no leitor uma emoção, um outro tempo, um tempo para o si-mesmo verdadeiro, um tempo para o corpo repousar das agruras e das invasões do cotidiano que têm sido cada vez mais ferozes. A expressão só existe quando a carne corporifica um sentido³³⁵.

Logo, a poesia de Barros sintoniza com essa imagem proposta como uma peça que falta no quebra-cabeça de uma criança que brinca, como um passo de dança que provoca o outro. Há, fortemente, uma marca carnal nos poemas que proporcionam essas conexões com o início, com o som inaugural, com “o feto do verbo”, com o nascedouro do homem enquanto Ser, enquanto potência criadora de vida em ligação com a Natureza naturada.

O ser humano detém em si, como potência, a capacidade de reacender a luz que faz o olho brilhar, a partir da sua relação com a Natureza naturante de que nos fala Dufrenne³³⁶. O eu-lírico é este que, ao direcionar seu olhar para a paisagem a que pertence, renova o tempo, revigorando a esperança. Barros ensina que, ao fazer molecagens com a linguagem, atinge a compreensão de um outro tempo, o do instante, aquele que humaniza o homem, lembrando-o do tempo como instante, da finitude, da sua solidão. Como disse Bachelard: “O tempo é já a solidão”³³⁷. Nesse sentido, Bernardo é o Ser que se manifesta no ente do poeta. O poema fica, o eu-lírico também. Ser e ente se encontram na voz do sujeito-lírico:

BERNARDO

Bernardo já estava uma árvore quando
eu o conheci.
Passarinhos já construíam casas na palha
do seu chapéu.
Brisas carregavam borboletas para o seu paletó.
E os cachorros usavam fazer de poste as suas
pernas.
Quando estávamos todos acostumados com aquele
bernardo-árvore

³³⁵ COLLOT, M. *La matière-émotion*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997. p.27. Tradução nossa.

³³⁶ DUFRENNE, M. *O poético*. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

³³⁷ BACHELARD, G. *L'Intuition de l'instant*. Le livre de Poche. Paris: Éditions Stock, 1994. p.13. Tradução nossa.

Ele bateu asas e voou.
 Virou passarinho.
 Foi para o meio do cerrado ser um arãquã.
 Sempre ele dizia que o seu maior sonho era
 Ser um arãquã para compor o amanhecer³³⁸.

Bernardo é a criança que nos habita, sem precisar esconder-se. Sai do esconderijo, solta as rédeas da razão, desliza por entre as risadas que lhe evocam o canto dos pássaros, as travessuras criadas pela Natureza naturante, potência, que ele vai-se transformando em Natureza naturada, manifestação, com esse olhar que renova as tardes e que brinca. Para tanto, é necessário pouco. Somente um esticador de horizontes basta, somando-se a ele três fios de teias de aranha. Dá para fazer muita coisa com isso.

A criança em Bernardo e em nós expande mundos com a sua imaginação, porque a imaginação criadora, aquela de que nos fala Bachelard, necessita apenas de novidade e movimento. Qualquer novidade pode ser imensidão, imensidão íntima, alegria sentida, quando se frui a sensação de se pertencer a algo e de sentir-se conectado a alguém, ao mundo. Apreciando com mais atenção a imagem “Bernardo” como sendo o filho dessa mãe-Natureza, dessa mãe-Terra, dessa mãe-Pátria, é válido retornar ao texto de Bachelard sobre o valor da água maternal:

Em suma, o amor filial é o primeiro princípio ativo da projeção das imagens, é a força propulsora da imaginação, força inesgotável que se apossa de todas as imagens para colocá-las na perspectiva humana mais segura: a perspectiva materna. Outros amores virão, naturalmente, enxertar-se nas primeiras forças amantes. Mas todos esses amores nunca poderão destruir a prioridade histórica de nosso primeiro sentimento. A cronologia do coração é indestrutível. Posteriormente, quanto mais um sentimento de amor e de simpatia for metafórico, mais ele terá necessidade de ir buscar forças no sentimento fundamental. Nestas condições, *amar* uma imagem é sempre *ilustrar* um amor; amar uma imagem é encontrar sem o saber uma metáfora nova para um amor antigo. Amar o universo *infinito* é dar um sentido material, um sentido objetivo à *infinitude* do amor por uma mãe. Amar uma paisagem *solitária*, quando estamos abandonados por todos, é compensar uma ausência dolorosa, é lembrar-nos daquela que não abandona...Quando amamos uma realidade é já uma alma, é porque essa realidade é uma lembrança³³⁹.

Na passagem do texto bachelardiano, uma imagem se distende. Amar uma imagem é encontrar um amor, já que a cronologia do coração é indestrutível. A poética da infância barrosiana se sustenta nesse amor filial, nesse amor ofertado gratuitamente. Nesse amor devotado pela mãe ao bebê, de que também fala Winnicott. Se, conforme

³³⁸ BARROS, M. *O fazedor de amanhecer*. Rio de Janeiro: Salamandra, 2001. p. 27.

³³⁹ BACHELARD, G. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 120-121.

Dufrenne, “A Natureza é antes de tudo, realidade inesgotável”³⁴⁰, ela também é “[...] princípio, primavera do mundo”³⁴¹. Nessa aurora do Ser, o que floresce é essa outra grande imagem, potente, da Mãe-Terra, que gesta o princípio humano, a primitividade do Ser e a infância do mundo. Com essa perspectiva, é interessante resgatar outro excerto do discípulo de Bachelard, Dufrenne:

Queremos simplesmente dizer que a Natureza é potência, e que essa potência produz o homem. Não que o guarde em potencial como um possível lógico: como uma axiomática contém os teoremas que dela se deduzem, ou como um possível biológico: como um território contém o órgão que nele se desenvolverá. O homem não é pressuposto ou pré-formado na Natureza, mas produzido por ela, mesmo se, enquanto correlato de um mundo, seu surgimento for absoluto³⁴².

Uma das direções que se pode tomar no sentido da compreensão do excerto é a relação entre o amor filial e a Natureza naturante de Dufrenne. Ambos sugerem pensar nesse ponto em comum que envolve a manifestação da criação, a expressão de um amor, a força de amar uma imagem. Nesse “primeiro princípio ativo da projeção de imagens”, tanto o amor filial como a Natureza naturante carregam essa marca de um vulcão produtor de incandescências. Está-se no terreno da lava de onde desce o fulgor da imaginação.

Nesse terreno da imaginação, as crianças e os poetas aparecem com mais força. Praticam o exercício interessante das desobediências no sentido das invenções, no que elas encerram tanto de “desobjeto” quanto de “deslimite”. Os desobjetos aparecem na obra de Barros como esses elementos inúteis que não prestam para nada, mas que justamente por isso, ao desestabilizar a forma, produzem novos sentidos. Como exemplo disso temos: o alicate cremoso, o esticador de horizonte, o prego que farfalha, a fivela de prender silêncio, e assim por diante. Além da lista dos “Desobjetos”, na obra barrosiana *Escritos em verbal de ave*, o poeta também escreve um capítulo nas suas *Memórias inventadas: a infância*³⁴³, com o mesmo título:

DESOBJETO

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

³⁴⁰ DUFRENNE, M. *O poético*. Porto Alegre: Editora Globo, 1969. p. 196.

³⁴¹ Idem. p. 200.

³⁴² DUFRENNE, M. *O poético*. Porto Alegre: Editora Globo, 1969. p. 205.

³⁴³ BARROS, M. *Memórias inventadas: a infância*. São Paulo: Planeta, 2003. Capítulo III.

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.

O fato é que o pente estava sem costela. Não se poderia mais dizer se aquela coisa fora um pente ou um leque[...] Acho que os bichos daquele lugar mijavam muito naquele desobjeto. O fato é que o pente perdera sua personalidade[...]. O menino que era esquerdo e tinha cacoete para poeta, justamente ele enxergara o pente naquele estado terminal. E o menino deu para imaginar que o pente naquele estado, já estaria incorporado à natureza como um rio, um osso, um lagarto³⁴⁴.

Na infância de Barros, a criança consegue escapar desse lugar de objeto, transformando o seu lugar de “refém dos pais” em ponte para livre acesso ao mundo.

Por sua vez, na perspectiva da cultura, a infância carrega essa posição em que a criação e o brincar têm menor força em relação ao “ser falado”, “ser escolhido” pela força da lei e dos adultos. As crianças são jogadas nesse lugar de objeto, em que é muito difícil tramitar e de que sempre vai tentar se livrar. Os meninos que têm “cacoete para poeta”, que são muitos, no início da vida, vão perdendo justamente essa espontaneidade que permite transformar o pente em pessoa, alguém que “perdera a sua personalidade”.

Com efeito, merece ser destacado um excerto de Simone Moschen, em que ela aborda a questão do brincar e sua relação com o tempo desde uma interessante perspectiva de um “tempo zipado”. Faz referência ao capítulo “Desobjeto” de Barros, sublinhando as “peculiaridades do tempo do brincar”. Segundo Simone Moschen:

Esse tempo em que aprendemos a nos relacionar com os desobjetos que fazem parte do mundo, que aprendemos a construir desobjetos, que aprendemos a olhar o mundo e a nos autorizarmos a ver possibilidades não antecipadas nos saberes e nomeações construídos e consolidados. Um tempo em que nos ensaiamos no espaço da criação que a linguagem de que somos feitos franqueia. Um tempo mágico, mas de uma magia que faz parte deste mundo, e não de outros, e que, fazendo parte deste mundo, de nosso mundo de linguagem, torna possível construir outros mundos³⁴⁵.

Nessa possibilidade de construir outros mundos, a partir de uma compreensão de que é “no tempo em que nos ensaiamos, no espaço da criação que a linguagem de que somos feitos franquia”, encontra-se outro vértice para pensar justamente essa dimensão do poético, da imagem e da emoção. O tempo parece ser este fio que une as três pontas desse triângulo barrosiano, em que o trabalho com a palavra permite que se extraia o caldo para que as imagens possam ocupá-las e, sendo ocupadas pelas imagens, as

³⁴⁴ Idem. Cap.III.

³⁴⁵ MOSCHEN, S. A infância como tempo de iniciação à arte de produzir desobjetos. *Rev. Assoc. Psicanal. Porto Alegre*, Porto Alegre, n. 40, p. 74-88, jan./jun. 2011. Disponível para download em: <http://www.appoa.com.br/uploads/arquivos/revistas/revista40-2.pdf>. Acesso em: 09 mai. 2016. p.96.

palavras se tornem símbolos. Nessa equação, a força do simbólico reside numa decantação em forma de emoção. Barros emociona os leitores porque lhes oferece essa experiência poética, essa lucidez que faz abrir o coração e torna possível a construção de outros mundos. Seguindo os passos de Barbosa³⁴⁶, é interessante considerar o que ressuma desse laço entre o poético, a imagem e a emoção, ou seja, a experiência poética no que diz respeito ao seu aspecto fenomenológico. Inspirada no ensino de Collot, a pensadora afirma:

Em seus estudos teórico-críticos, Collot (1989) adota uma perspectiva fenomenológica, a fim de examinar o problema da referência no texto poético, e afirma que o mundo ao encontro do qual a poesia nos leva é o desdobramento de uma realidade que se propõe, a cada vez, de maneira diferente à consciência dos sujeitos, e não um objeto exterior sempre igual a si mesmo – ou uma coisa particular que seria possível identificar –, não podendo, assim, ser encarado sob o modo da objetividade e da identidade. O mundo não é, mas se “mundifica”, como explica o teórico, ao tomar emprestada uma expressão de Heidegger, e a invenção poética responde a essa metamorfose constante da realidade. O poeta é fiel a tal movimento pelo qual o mundo, a todo instante, pode se revelar Outro. Essa modificação permanente, que causa espanto a nossos olhos, ocorre porque o mundo jamais é dado senão como horizonte de uma visada, distinta, por princípio, de qualquer outro ponto de vista possível.

Ao brincar com as palavras, Barros produz metamorfoses e “mundifica” o mundo, modificando o homem. A obra barrosiana se insere nessa perspectiva do mundo como “horizonte de uma visada” porque vai trabalhando o sensível a partir da diferença, da alteridade e das trocas que necessariamente precisam acontecer para o homem poder avançar e seguir imaginando, devaneando, sonhando e angariando novos fundos que dão sustentação a seu viver dotado de sentido. Barros capta, com seu olhar e seu corpo, as entrâncias e impermanências desse mundo, conciliando a potência e a manifestação. Empenha-se em fazer da sua obra um grande livro de prazeres e de alegrias, sobretudo de belezas, lembrando o homem de seu papel no mundo, que tem como um dos destinos possíveis a alegria e a simplicidade. Através dos “desobjetos do acervo de Bernardo”, o poeta redescobre os caminhos de circulação das imagens do começo e fornece os enxertos que permitem o livre devanear. Conforme Bachelard:

No devaneio retomamos contato com possibilidades que o destino não soube utilizar. Um grande paradoxo está associado aos nossos devaneios voltados para a infância: esse passado morto tem em nós um futuro, o futuro de suas

³⁴⁶ BARBOSA, M. H. S. Como quem vê outra coisa: encontro entre a poesia e o sagrado na obra de Sophia de M. B. Andresen *RCL / Convergência Lusíada* n. 31, janeiro - junho de 2014. p.7.

imagens vivas, o futuro do devaneio que se abre diante de toda a imagem redescoberta.³⁴⁷

Uma criança pode ir mais longe espontaneamente quando sente que é amada e quando as suas experiências de intimidade lhe fazem sentido e lhe é concedida a oportunidade de criar novas paisagens, a partir do seu olhar, que pode até aumentar o poente. Quando isso acontece, estamos diante da experiência poética, em que o sujeito está “engajado inteiramente numa travessia do mundo e da linguagem. Para Collot:

Evocar a experiência poética é sem dúvida se expor ao risco de introduzir na análise uma parte da subjetividade. Mas, omitindo-se de falar, correr-se-ia o risco muito mais grave de privar a poesia de uma dimensão essencial, de esquecer que ela é a aventura de um sujeito engajado inteiramente numa travessia do mundo e da linguagem. Este sujeito é sempre, mais ou menos, um eu, uma personalidade constituída de características individuais, moldada por uma história singular; mas na experiência e na escritura poéticas, este eu tende a se tornar um sujeito, - um ser definido pela palavra que profere e pelo movimento extático que o traz ao encontro com os outros e com as coisas, ou ao encontro de sua própria e mais íntima alteridade, de seu inconsciente.³⁴⁸

Ao viver uma experiência poética, a criança pode dar vazão à sua escritura. Quando ela arrisca “desregular a natureza”, assim como Bernardo, sem o medo de errar, ou o compromisso do desempenho e do agradar aos pais e aos pares, a fim de ser aceita, seu tempo de fazer invenções fica aumentado. Então, é possível vê-la na “piscina da vida”, livre, alegre, sendo aquilo que mais se necessita: Ser quem se é!

Quando uma criança “desregula a natureza”, ela está criando, está cometendo as boas transgressões, desprendendo-se dos mandados familiares e dos fantasmas que rondam a sua história e a aprisionam. Num tempo em que os pais mal podem vê-las brincar, que já se antecipam com as pressões do vestibular e de um futuro “útil”, seguro financeiramente — embora isso se torne problemático e empobrecedor ao mesmo tempo — Bernardo é uma esperança e o nosso próprio horizonte.

É bonito ver o poente aumentando no rosto de uma criança, no momento em que ela sorri. Aumentar o poente relaciona-se com ter o direito a devanear novos mundos, novas experiências, novas possibilidades. Nosso olho aumenta o poente quando comunga com ele e a ele se associa, na contemplação, na beleza de pertencer a isso, tendo a certeza de que, ao deitar, ainda restará amanhã para acordar, para se renovar e

³⁴⁷ BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 107.

³⁴⁸ In: COLLOT, M. *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989. p. 155. Tradução nossa.

para se tentar de novo, de outro jeito, de outra forma. De acordo com Bachelard, discorrendo sobre as imagens dos sonhos e o espaço onírico, observa:

Os sonhos vão ser aumentadores... As imagens possuem então outro sentido. São já devaneios da vontade, esquemas da vontade. O espaço enche-se de objetos que provocam mais do que convidam. Tal é, pelo menos a função da noite *completa*, que conheceu a dupla e ampla maré, da noite *sã* que refaz o homem, que o coloca intuitivamente novo no seio de um novo dia³⁴⁹.

No reino da poesia, tudo pode ser diferente, porque o compromisso é poder inventar. No ritmo do coração e das criações, a alternância e as incongruências são essenciais porque marcam o pulsar constante da criatividade no homem. A “noite *sã*”, que refaz o homem pode ser a poesia, porque ela pode vir a lhe devolver a esperança que havia perdido, fazendo-o acordar para novos sonhos. A emoção é a matéria-prima que faz brotar a poesia, pois que permite ao homem recuperar a magia da vida no cotidiano através do resgate de um olhar sensível que ficou ofuscado pela pregnância da razão. Para o autor de *O poético*, Dufrenne, há uma proximidade entre a imaginação e a emoção, porque estão presentes tanto a percepção como a concepção: “[...] perceber requer, de um modo ou de outro conceber, porque as palavras têm um sentido”³⁵⁰. Conforme Dufrenne:

O sentimento é esse poder de compreender, não por meias palavras, mas por palavras plenas, o que é exprimido, pois há vida à significação, quando essa pode ser viva, quando ela se dirige a uma sensibilidade para recolhê-la, e não a um entendimento para conceitualizá-la. A sensibilidade é aqui a inteligência da expressão. E a imaginação é a face sensível dessa inteligência, que não deve nem se abstrair, mas sim evocar, ou antes, realizar a evocação proposta pela obra, sem se deixar enganar pela imagem que particulariza e fascina³⁵¹.

O sentimento parece buscar essas palavras plenas, dotadas de sentido, que expressam justamente uma plenitude do sentir, embora isso implique, muitas vezes, emoções indesejáveis. Com Dufrenne, acolho a sua constatação de que a sensibilidade é a inteligência da expressão. Isso parece pertinente porque “acerta o alvo” daquilo que se quer dizer, daquilo que se sente, de uma clareira, de uma maturidade expressiva. Chegar a esse estágio configura-se numa aquisição porque fala de um percurso de verdade e de

³⁴⁹ BACHELARD, G. *O direito de sonhar*. São Paulo: Difel, 1986. p. 162-163.

³⁵⁰ DUFRENNE, M. *O poético*. Porto Alegre: Editora Globo, 1969. p.109.

³⁵¹ Idem. p. 108.

profundidade, de uma comunhão que se passa entre o homem e a Natureza — reino da poesia.

Para dar volume às engrenagens do texto, faço uma espécie de convocação, por seu caráter de imprescindibilidade, a Paz, por sua instigante obra *O labirinto da solidão*. Nela encontra-se outra fonte indispensável à problematização que ora apresento: aquela que se refere ao despertar do homem, ou melhor ainda, ao despertar do Ser no homem. Abordando o seu povo, a sua gente mexicana em contraponto ao povo estadunidense, ele conta sobre confrontos, guerras e solidão. Desenvolve uma ideia bastante interessante sobre o fato de que todo contato polui. Conta que o povo mexicano gosta de festa e atesta: “Não há saúde sem contato”³⁵². Prossegue reiterando o valor da comunhão entre as pessoas e do estar junto. Ao falar da importância de uma reconciliação do homem com o universo, ele destaca:

Nem os mexicanos nem os norte-americanos chegaram a essa reconciliação. E o que é mais grave, receio que tenhamos perdido o próprio sentido de toda e qualquer atividade humana: assegurar a vigência de uma ordem em que coincidam a consciência e a inocência, o homem e a natureza. Se a solidão do mexicano é a solidão das águas estancadas, a do norte-americano é a do espelho. Deixamos de ser fontes³⁵³.

A poesia de Manoel de Barros e sua obra como um todo apontam para esse resgate das fontes que brotam no Ser e que originam a poesia. No seu projeto estético, aproxima o homem de suas origens, dessa seiva que alimenta e abastece o Ser. Ele combate essa tendência da língua de se tornar empobrecida, apagada, colorindo e tonalizando, por sua vez, a potencialidade sensível e o estado de poeticidade nos homens. Para ilustrar essas considerações, outro poema merece ser lembrado, do livro *O guardador de águas*:

I

Não tenho bens de acontecimentos.
O que não sei fazer desconto nas palavras.
Entesouro frases. Por exemplo:
— Imagens são palavras que nos faltaram.
— Poesia é a ocupação da palavra pela Imagem.
— Poesia é a ocupação da Imagem pelo Ser.
Ai frases de pensar!
Pensar é uma pedreira. Estou sendo.
Me acho em petição de lata (frase encontrada no lixo).

³⁵² PAZ, O. *O labirinto da solidão*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 27.

³⁵³ Idem. p. 27-28.

Concluindo: há pessoas que se compõem de atos, ruídos,
retratos.
Outras de palavras.
Poetas e tontos se compõem com palavras³⁵⁴.

Nesse verso em que o eu-lírico diz “Pensar é uma pedreira. Estou sendo”, vemos esse desvio da razão pelo afluente da sensibilidade e da invenção, até que o eu-lírico toma uma outra direção. O Ser passa a ocupar a imagem. O Ser toma e apossa-se do lugar da imagem, já deformada, como nos ensina Bachelard, no que se refere a imaginação como a capacidade de deformar as imagens, ao invés de formá-las. Para Bachelard: “Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de *formar* imagens. Ora, ela é antes a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens”³⁵⁵.

Então, poetas e tontos se compõem com palavras, com mais elasticidade para o léxico, com a transmutação da linguagem, com a força das metamorfoses. E isso inspira a pensar nessa aproximação entre o “desobjeto” como brinquedo do poeta e o “deslimite” como a escuta do analista, visto que ambos, nesse descascar das palavras, encontram as imagens vivas do inconsciente, deformadas, revitalizando as condições de troca e de experiências que alargam o universo do humano.

³⁵⁴ BARROS, M. *O guardador de águas*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013. p.39.

³⁵⁵ BACHELARD, G. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: 2001.p.1.

6 A IMAGINAÇÃO E A EMOÇÃO: O HOMEM POÉTICO E O ESTADO POÉTICO NA POESIA DE BARROS

A imaginação e a emoção são elementos cruciais que dão condição para que a revitalização do psiquismo possa acontecer. Tais elementos delineiam as possibilidades de aparecimento do homem poético e do estado poético, visto que alargam a cosmovisão do sujeito, expandindo, assim, sua subjetividade. Em se tratando da força da emoção enquanto substância que produz o homem poético e que renova o Ser, destaco este excerto de Collot:

A emoção tem uma má reputação. Coletivamente, ela se presta a todo tipo de sobrecargas e de manipulações, em proveito às vezes das ideologias as mais perigosas. Individualmente, ela implica uma perda de controle, uma alienação de si e do outro. Nociva política e moralmente, ela é desastrosa em poesia. A expressão sem restrição das emoções, acreditando atingir a singularidade e a autenticidade, reproduz em geral os piores estereótipos, por falta de ter submetido o que é vivido e sentido a mínima elaboração. Mal afamada, prostituída sobre as telas grandes ou pequenas, ela é, no entanto, a companhia dos poetas mais distintos, que se referem a ela como a fonte mais profunda de sua obra e como a sua visão mais íntima. É uma emoção que os impulsiona a escrever e que eles buscam para produzir. Ligada, de início, à experiência da vida, ela se transforma, na chegada, em emoção estética³⁵⁶.

No capítulo intitulado “Da experiência emocional à emoção poética” Collot introduz, em perspectiva, a emoção como sendo a fonte mais profunda referida à obra de um poeta, bem como sendo a sua visão mais íntima. Essa relação dinâmica que faz orbitar emoção, poetas, poesia e poemas acaba fundando o Ser poético, o Ser da Infância, o pequeno homem que, em condição de miniatura, vai se interpenetrando nas coisas e dando a elas variados sentidos, sempre tendo como pano de fundo a linguagem e seus fenômenos como matéria, como substância a ser valorizada pelo olhar e pelas palavras que excitam, desde o prisma do ínfimo e do pequeno, o poeta. Conforme Bachelard:

O mundo é minha *miniatura*, porque está tão longe, tão azul, tão calmo quando eu o considero onde ele está, como está, no tênue desenho do meu devaneio, no limiar do meu pensamento! Para dele fazer uma *representação*, para colocar todos os objetos em escala e medida real, em seu verdadeiro lugar, preciso quebrar a imagem que eu contemplava quando ele era uno e, depois, encontrar em mim mesmo motivos ou lembranças para reunir e ordenar o que minha análise acaba de quebrar. Que trabalhareira! Que mistura impura de reflexão com intuição! Que longo diálogo entre o espírito

³⁵⁶COLLOT, M. *La matière-émotion*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997. Idem. p. 9. Tradução nossa.

e a matéria! Deixemos pois por um momento, o Mundo ao *punctum remotum* do devaneio, quando nosso olho descansado, sutil sinal de nossa musculatura relaxada, cúmulo do repouso, nos torna conscientes de nossa paz interior e do afastamento pacífico das coisas. Então, tudo fica menor e cabe nos limites do batente da janela. Aí é que está pintada, no seu aspecto pitoresco e em sua composição, a imagem do Mundo. É a imagem ao mesmo tempo mais bem realizada e mais frágil porque é a imagem do sonhador, do homem liberado das preocupações imediatas, mas prestes a perder o interesse mínimo pela sensação que permanece indispensável à consciência. Uma queda mais profunda na indiferença, e logo a miniatura se dissolve.³⁵⁷

Tal como Bachelard o vê, ousa-se afirmar que o mundo, para Manoel de Barros, é essa miniatura em correspondência com a Natureza, que faz dissolver a grandeza do “útil”, da “máquina”, de um tempo que desumaniza o homem. É desse pequeno que ele nos fala e nos ensina. O “Mundo se dissolverá” enquanto lugar de fixidez e determinação das coisas. Por meio dessa referência, o leitor sente que está dentro do pensamento bachelardiano, escrutinando cada imagem, associando metáforas, aproximando impossíveis. Utilizando-se dessa “mistura impura”, o olho distraído e relaxado do poeta reencontra o condão, pelo devaneio, e uma imagem poética surge, proporcionando ao leitor um relaxamento, porque, afinal, “tudo se ameniza” e “nos faz tomar consciência de nossa paz íntima e do afastamento pacífico das coisas”.

6.1 O MUNDO DA EMOÇÃO E AS IMAGENS EM MINIATURA

Ao depurar a visão de mundo, patente na obra de Barros, sucedem algumas elaborações e iluminuras. A mais palpável, no sentido de uma preocupação ontológica, evidenciada ao longo dos poemas, refere-se a uma compreensão do homem que pode perceber, através do menor, o valor que há no maior, invertendo as posições e atribuindo ao ínfimo o mais valioso dos quilates. Cotejando dois estilos poéticos, é possível afirmar que o cromatismo poético em Barros e sua cosmologia sensível assemelham-se à visão de mundo e à multiplicidade de tons presentes no conjunto da obra de Cecília Meireles. Assim, refere-se um trecho do estudo *Cecília Meireles: o mundo contemplado*, de Darcy Damasceno, ao concretizar o universo de contemplações e criações da poetisa. Segundo Damasceno:

O conjunto de seres e coisas que latejam, crescem, brilham, gravitam, se multiplicam e morrem, num constante fluir, perecer ou renovar-se, e impressionando-nos os sentidos, configuram a realidade física, é

³⁵⁷ BACHELARD, G. *Estudos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008. p. 23-24.

gozosamente aprendido por Cecília Meireles, que vê no espetáculo do mundo algo digno de contemplação - de amor, portanto. Inventariar as coisas, descrevê-las, nomeá-las, realçar-lhes as linhas, a cor, distingui-las em gamas olfativas, auditivas, tácteis, saber-lhes o gosto específico, eis a tarefa para a qual adentra e afina os sentidos, penhorando ao real sua fidelidade. Esta, por sua vez, solicita o testemunho amoroso, já que o mundo é aprazível aos sentidos, a melhor maneira de testemunhá-la é fazer do mundo matéria de puro canto, apreendendo-o em sua inexorável mutação e eternizando a beleza perecível que o ilumina e se consome³⁵⁸.

Acontece, às vezes, de o mistério brindar-nos com pequenos regalos. São relíquias em miniatura que suscitam uma vontade de pular e de gritar de alegria. O mundo, pelo olhar da poetisa, é esse assombro e essa perplexidade, um misto de incompreensão e adivinhações, solo da imaginação e do devaneio poético.

Damasceno, por sua vez, emprega o seu olhar sobre a obra cecilianiana, mostrando qual é a sua recepção frente à poesia de Meireles, ajudando o leitor na busca, sempre infinita, da melhor imagem para tentar decifrar o poema. Nesse exercício de deciframento, vai-se aprendendo que as imagens estão dadas pela Natureza naturada e que vão sendo aproximadas pelas mãos e pelo olhar deformado dos poetas. A pista que sobra é essa de que amor e contemplação estão próximos e, assim, “o mundo é matéria de puro canto”. Não restam dúvidas de que tal fragmento textual, endereçado à Cecília Meireles, é passível de ser estendido a Barros e à sua cosmovisão, ao seu inventário das “coisas desimportantes” que se incorporam às fontes que fazem brotar o seu canto. Há um poema que ilustra essas conclusões:

IV

Alfama é uma palavra escura e de olhos baixos.
Ela pode ser o germe de uma apagada existência.
Só trolhas e andarilhos poderão achá-la.
Palavras têm espessuras várias: vou-lhes ao nu, ao fóssil,
ao ouro que trazem da boca do chão.
Andei nas negras pedras de Alfama.
Errante e preso por uma fonte recôndita.
Sob aqueles sobrados sujos vi os arcanos com flor!³⁵⁹

O eu-lírico, inicialmente, revitaliza o léxico, ao dar à palavra Alfama um caráter diferente do conhecido, dizendo que ela é escura e de olhos baixos, tristes, pode-se pensar? Talvez essa seja a primeira camada que a leitura oferece. Porém, é possível que a palavra contenha outras significações como, por exemplo, o germe da existência, embora apagada. Alfama, do árabe al-ham significa “fonte de água morna” e designava

³⁵⁸ DAMASCENO, D. *Cecília Meireles: o mundo contemplado*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967. p.22.

³⁵⁹ BARROS, M. *O guardador de águas*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013. p. 40.

o bairro da Lisboa medieval. De acordo com o dicionário Aurélio, Alfama pode significar tanto o bairro onde habitavam judeus, quanto asilo, refúgio³⁶⁰.

Nessa artesanaria com o belo, Barros indica os “ferimentos” da palavra e quem pode resgatá-la, dando-lhe novamente vida, acendendo-lhe a chama de sua existência. Diz que só trolhas e andarilhos podem achá-la. Na busca pela fonte primeira das palavras, só quem tem despreendimento e disponibilidade para encontrá-las é que consegue, como os andarilhos e os trolhas, acessar a iluminação que se encontra nas palavras. Nessa variedade de espessuras — da mão, do toque, do sentimento —, podemos especular sobre as formas de viver e de habitar o mundo, de captá-lo. O sujeito lírico, aliás, prefere ir ao nu, ao nascimento, à palavra sem roupa, em estado de dicionário, onde as recordações estão soterradas e podem ser libertas por novas palavras, sempre acompanhadas da potência desveladora presente nas emoções, fabricando novos sentidos e novos devires. De acordo com Collot:

Minha hipótese é que a emoção, longe de fechar o poeta na esfera da subjetividade, constitui um modo de abertura ao mundo. Ela, certamente, não é ‘objetiva’, mas não é irracional; ela repousa sobre uma outra lógica diferente do terceiro excluído, e propõe uma outra abordagem do objeto. Ela pode, então, tornar-se uma fonte de criação artística ou intelectual: aos olhos de Bergson, ‘não é duvidoso’ que uma emoção nova esteja na origem das grandes criações da arte, da ciência e da civilização em geral. Há emoções que são geradoras de pensamento: e a invenção, embora de ordem intelectual, pode ter a sensibilidade como substância.³⁶¹

Concordo com Collot quando ele afirma que a emoção é um modo de abertura ao mundo. Isso resulta em pensar nas trocas, nas interações e no quanto nossa constituição só acontece a partir do outro e de seu olhar. Neste momento, define-se um eixo fundamental da tese que consiste em articular a emoção a esse “entre” da poesia e da psicanálise, como sendo o elemento que compõe a comunicação e a não comunicação, e que faz acontecer essa abertura do homem em relação à Natureza naturada. A novidade de uma emoção, segundo o autor de *La matière-émotion*, consiste justamente em reter a luz, iluminando o trajeto de um pensamento que é construído por imagens e percepções. A emoção é essa “fonte de criação artística ou intelectual”, visto que é permeada por invenções e tem como substância que a faz crescer a sensibilidade.

³⁶⁰ FERREIRA, A.B. de H. Novo Aurélio do século XXI: o dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p.94.

³⁶¹ COLLOT, M. *La matière-émotion*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997. p. 10-11. Tradução nossa.

Do que nos disse Collot, só podemos concordar também quanto ao fato de que a emoção é geradora de criação artística e de pensamento. Estar mais perto de si é fruir dessa conexão, desse entrar em si mesmo, não se furtando a essa entrega, necessária e reveladora de um aprofundamento sobre quem se é, quem se foi e da reunião dessas duas partes que conduzem a uma terceira: quem se pode e quem se quer Ser. De fato, a vida da gente se torna o texto. A palavra deixa o Ser eufórico faz adoecer, sentir alegria, põe-no em perigo, fá-lo frágil e dependente do cuidado do outro; a palavra é essa potência, é essa pulsação que faz a vida e o viver terem muito mais sentido. Lembrando Bachelard:

Essas imagens materiais, suaves e cálidas, tépidas e úmidas nos curam. Pertencem a essa medicina imaginária, medicina tão verdadeiramente onírica, tão fortemente sonhada que conserva uma considerável influência sobre a nossa vida inconsciente. Durante séculos viu-se na saúde um equilíbrio entre o ‘úmido radical’ e o ‘calor natural’. Um velho autor, Lessius (falecido em 1623), exprime-se assim: “Esses dois princípios da vida se consomem pouco a pouco. À medida que diminui esse úmido radical, o calor diminui também e, tão logo um é consumido, o outro se extingue qual uma lâmpada’. A água e o calor são os nossos dois bens vitais. É preciso saber economizá-los. É preciso compreender que um tempera o outro³⁶².

Ao discorrer sobre a criação poética e sua relação com as imagens criantes, o autor de *A água e os sonhos* produz instantes indizíveis. Como Barros, sugere mais do que diz, ressaltando o valor da água e do calor como substâncias poéticas, como matéria-prima para o fazer da poesia.

A água, enquanto elemento imagético supremo, humano e divino, fonte de onde tudo brota, tudo vive e tudo morre, conjuga o homem, a Natureza naturante, a temporalidade e o sonho. Símbolo do inconsciente, a água é fonte de renovação, a seiva que corre nas veias do mundo e do homem que habita o reino poético. O calor, então, aparece como elemento fundamental que faz pensar em conexão, e os dois, água e calor, associados, garantem a vida das imagens, a energia vital do sonhador. Nessa associação, o “húmus poético” se forma no instante em que a fonte da vida e a ponte que reúne as comunicações e encontros humanos dão vazão ao volume das criações engendrados no seio da Natureza naturada e veiculados pelo homem. Logo, nada melhor do que contar com o auxílio do próprio poeta para verticalizar a reflexão. De acordo com Müller:

³⁶² BACHELARD, G. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 133.

Poesia é um lugar onde a gente ainda pode fazer com que o absurdo seja uma sensatez. Sempre se falou da humanização das coisas, e da coisificação dos homens. Quando escrevo: um muro ancião, humanizei o muro. Aliás, quem humanizou o muro foi a palavra ancião. Esse objeto é o meu sujeito, pois. Falo de dentro dele. Desloquei o foco. Desloquei o palanque. O artista é um erro da natureza. Está sujeito a metamorfoses. Assim, não é absurdo observar a importância de uma coisa pelas dimensões que ela não tem. Não sei se consegui desexplicar-me com clareza³⁶³.

A poesia, sempre à frente, resiste como campo em que a palavra pode ser esta abertura ao mundo, e a emoção pode transportar ainda a qualidade do encontro, do estar com o outro, e facilitar que aconteçam metamorfoses no artista e no escritor, conforme assinala Collot:

A emoção não é um estado puramente interior. Como seu nome indica, é um movimento que faz sair de si o sujeito, que o comprova. Ela se exterioriza pelas manifestações físicas e se exprime por uma modificação da relação com o mundo. O ser, tocado pela emoção, se encontra em transbordamento, tanto interna como externamente. Na origem da emoção, há sempre um encontro. O objeto ou o acontecimento que a provoca pode ser interno: um sonho, uma recordação involuntária por exemplo.³⁶⁴

A afirmação de Collot é conveniente porque promove uma ampliação na possibilidade de refletirmos sobre a emoção como sendo a base de um encontro, sustentando-se nesse pressuposto. Este ponto parece fundamental à discussão da tese, visto que aproxima o diálogo entre poesia e psicanálise pelo prisma da emoção como matéria de poesia e como matéria dos encontros analíticos. É interessante pensar na emoção como o entrejogo dos olhares, como base das experiências que ativa tanto a percepção como a apercepção e que possibilitam a abertura do mundo ao sujeito da experiência, ao sujeito poético.

Com o intuito de aprimorar o argumento, conto com a palavra de Castro, que dá seguimento à reflexão ao vincular corpo do poeta, como alguém que experencia a vida na sua potência máxima e que por isso pode explorar a cosmicidade do mundo e a miniatura do homem, sempre em relação a esse mundo³⁶⁵:

Na relação do homem com o mundo, pela auto-contemplação, um implica o outro, o homem é o interior do mundo e a extensão do homem é o mundo. Como no devaneio de um sonhador, a imagem é imediata, uma imagem

³⁶³ MULLER, A. (org.). *Manoel de Barros*. Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010. p. 103-104.

³⁶⁴ COLLOT, M. *La matière-émotion*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997. p.11. Tradução nossa.

³⁶⁵ CASTRO, A. *A poética de Manoel de Barros*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília – UnB. Brasília, 1991. Texto não publicado. p. 97.

sozinha pode invadir o universo e o sonhador habita-o. Um devaneio cósmico que quer expressar-se torna-se poético, vai para o mundo das palavras. A voz do poeta torna-se então a voz do mundo, a poesia continua a beleza do mundo contemplado. O poeta expressa a beleza do mundo.

Ao acompanhar a reflexão de Castro, reafirmo a sua conclusão de que o poeta expressa a beleza do mundo. No conhecido texto de Paul Valéry, intitulado *Varietades*, há uma interessante passagem em que ele diz: “Imagino, sobre a essência da Poesia, que ela tenha, de acordo com as diversas naturezas dos espíritos, valor nulo ou importância infinita, o que a assimila ao próprio Deus”³⁶⁶. Em tal referência, detecto um ponto de reflexão importante, visto que sinaliza uma tensão, um paradoxo: a importância e o valor nulo das coisas e do homem. Qual é, então, o terreno da poesia?

Valéry discorre sobre a poesia pela via do negativo. Contudo, deixa rastros interessantes para se pensar no caminho inverso, o da positividade, estabelecendo uma relação entre poesia e apetite, convidando o leitor a ir mais longe, deixando uma trilha em construção. Presume-se que se possa afirmar que o terreno da poesia é o dos apetites do homem, os de grande relevância e os de valor nulo. O poeta francês prossegue extraíndo de si mesmo as vias reflexivas que conduzem à escrita, propondo ligações proveitosas entre a sua vida e a força de onde emana a sua poesia, produzindo estados poéticos. Segundo Valéry:

*É a minha própria vida que se espanta, é ela que deve me fornecer, se puder, minhas respostas, pois é somente nas reações de nossa vida que pode residir toda a força e como que a necessidade de nossa verdade[...]Observei, portanto, em mim mesmo, estes estados que posso denominar Poéticos, já que alguns dentre eles finalmente acabaram em poemas. Produziram-se sem causa aparente, a partir de um acidente qualquer; desenvolveram-se segundo sua natureza e, neste caso, encontrei-me isolado durante algum tempo de meu regime mental mais freqüente*³⁶⁷.

Dufrenne³⁶⁸ ampara-se em Valéry para pensar o estado poético³⁶⁹. Ao utilizar uma expressão do poeta, Dufrenne refere a noção de sensibilidade geral, acrescentando que há pontos em comum entre o universo poético e o universo do sonho, incluindo a imaginação poética, aspectos que levam a esse caminho do simbólico e do excesso de sentido. Conforme Dufrenne:

³⁶⁶ VALÉRY, P. *Varietades*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999. p.171.

³⁶⁷ Idem. p.196.

³⁶⁸ DUFRENNE, M. *O poético*. Porto Alegre: Editora Globo, 1969. p. 104.

³⁶⁹ Idem. p. 104.

Se esse mundo me parece propriamente harmonioso, é porque me foi sugerido pela harmonia do poema, que me torna ressoante e consoante com ele, e também porque ele é apenas sugerido. Ele permanece, pois, um esboço do mundo, aquém das significações unívocas e das determinações positivas que afetam a realidade singular[...]Descobrir esse mundo é recolher o sentido do poema. O estado poético, já que é um estado de encantamento suscetível de transformar um determinado regime corporal, é igualmente, um estado de conhecimento*³⁷⁰.

Como se pode perceber, há um projeto estético na obra barrosiana. Há uma intencionalidade de exacerbar essa correspondência entre as coisas, essa correlação entre o homem e a natureza, a possibilidade de fruir de uma experiência estética, de pensar a importância do Ser em relação à totalidade, ao cosmos, ao mistério.

A ignorância que constrói a poesia, então, deixa de ser um estado mental e adquire novos trajes, mais valorativos, transformando-se em “peça de valor”. Ser ignorante passa a ser um ato de sensibilidade, um ato que renova o homem a partir do desconhecimento de si mesmo, ou seja, da experiência de desconhecer para poder criar. Significa pensar num jeito único, que singulariza o Ser, que particulariza a experiência³⁷¹ e que a articula à singularidade das artes e ao que cada uma — poesia, prosa, música, pintura, escultura, teatro, dança, cinema, artes plásticas como um todo — carrega de original, de que enxertos são feitas, quais são as suas fontes e as suas bases que lhes retiram da banalidade do cotidiano e de sua miserabilidade, transformando-o. De acordo com Dufrenne³⁷²:

Tal é a função do próprio corpo: os sentidos não são tanto aparelhos destinados a captar uma imagem do mundo, quanto meios para o sujeito ser sensível ao objeto, harmonizar-se com ele como se harmonizam dois instrumentos de música; o que o corpo compreende, isto é, experimenta e toma a seus cuidados é, de algum modo, a intenção mesma que está na coisa, sua “única maneira de existir” como diz Merleau-Ponty. O sujeito como corpo não é um evento ou uma parte do mundo, uma coisa entre as coisas; ele conduz o mundo em si como o mundo o conduz, ele conhece o mundo no ato pelo qual ele é corpo e o mundo se conhece nele.

A questão apresentada por Dufrenne sobre a experiência estética em relação com o corpo como caminho de transformação do homem leva o leitor a refletir sobre a

³⁷⁰ Idem. p. 104-105. O asterisco encontra-se na citação e refere-se a uma nota do tradutor que reproduzirei aqui: * “A palavra *connaissance*, usada pelo autor neste ponto, demonstra a intenção de colocar em evidência o valor etimológico, da mesma, que não encontra correspondente exato em português. Portanto, *connaissance* não indica apenas conhecimento, mas um “co-nascimento” cognoscitivo, dado pela descoberta do mundo e do sentido poético”. p. 105.

³⁷¹ MARINHO, M.; AMARAL, S. (2009). Manoel de Barros: ilogismos de um demiurgo. In: MARINHO, M. et. al. (2009). Manoel de Barros: o brejo e o solfejo. Brasília: Editora Universa – UCB, 2009.

³⁷² DUFRENNE, M. *Estética e filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 85.

experiência estética que, ninguém duvida, diz respeito inicialmente à sensibilidade³⁷³. Porém, como desconhecer é criar, essa sensibilidade também se complexifica, visto que o sentir estético já tem a forma do pensar;³⁷⁴ de um pensar que se imbrica com o sentir e faz nascer novas trilhas, novas direções.

Dufrenne³⁷⁵ dirá, a partir de Bachelard, que o estado poético poderia ser definido como devaneio, como essa capacidade humana em repouso, em que é possível soltar a imaginação. Em seguida, pontua que: “[...] o estado poético é esse estado de encantamento, provocado pelos poderes do verbo, no qual uma consciência dócil e feliz realiza o poema. A virtude da poesia consiste em igualarmo-nos a ela mesma”³⁷⁶. Isso coloca em evidência um paradoxo: como o homem pode se igualar à poesia? Seria resgatando em si essa condição de maravilhar-se, em que os poderes do verbo provocados pela força da imaginação produzem símbolos dóceis e felizes?

Sobre esse tema dos paradoxos e à guisa de especificar o que se pretende demonstrar, através da expressão de certos sentimentos, surge uma recordação: a conhecida entrevista que o escritor João Guimarães Rosa³⁷⁷ concedeu a seu tradutor alemão, Günter Lorenz. Na ocasião, ele tratou do tema dos paradoxos: “Os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras...”

A fim de manter o ritmo dos argumentos sobre a existência dos paradoxos e a recuperação da capacidade de se encantar, presente no homem, trago ao texto um excerto da prosa poética de Manoel de Barros, pelo qual tenho predileção:

ESCOVA

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 ali 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. Eu já sabia também que as palavras possuem no corpo muitas oralidades remontadas e muitas significâncias remontadas. 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

³⁷³ Idem.

³⁷⁴ Idem. p. 90.

³⁷⁵ DUFRENNE, M. *O poético*. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

³⁷⁶ Idem. p. 109

³⁷⁷ COUTINHO, E. (org.). *Coleção Fortuna Crítica 6*. Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

turma perguntou: o que eu fazia o dia inteiro trancado naquele quarto? Eu respondi a eles, meio entressonhado, que eu estava escovando palavras. Eles acharam que eu não batia bem. Então eu joguei a escova fora³⁷⁸.

Escovar as palavras, aos olhos de quem não conhece a poesia de Barros, pode parecer “anormal”, embora as palavras, sendo “conchas de clamores antigos”, produzam sentido e emoção: o sentido que a beleza encerra. O eu-lírico quer saber o que há dentro das palavras, como uma criança que, ao brincar, sente-se livre para descobrir. Como disse o poeta: “Poesia não é para descrever. Poesia é para descobrir”. Assim, os paradoxos e as descobertas parecem andar de mãos dadas. Como podem as palavras ter corpo, perguntaria uma criança? Como podem as coisas ser de um jeito e de outro ao mesmo tempo? Escutar o som que as palavras têm, a força que elas transportam e os diversos significados que elas possuem fala um pouco desse “encantador de palavras”³⁷⁹ em que consiste um poeta e o homem poético, os quais inspiram muito o fazer e a escuta dos analistas. Os paradoxos falam do que é do que não é ao mesmo tempo, então, eles falam do entre e do encontro. E isso é falar das emoções.

Quem sabe viver as emoções seja, para o homem poético, viver os paradoxos, visitar as suas zonas desconhecidas e mesmo assim habitá-las com todo o risco que envolve o novo. O fato de não existirem palavras não impede o tráfegar dos homens na busca infinita por encontrá-las. Essa procura reflete a vontade de alcançar o mistério, que suscita beleza, a beleza de estar no mundo e de se harmonizar com ele, num ritmo contínuo em que consiste o pulsar da imaginação.

Tudo isso se mostra interessante à pesquisa sobre a poesia de Manoel de Barros visto que o poeta, dentre os elementos imagéticos que trabalha na sua obra, detém-se, árdua e artesanalmente, sobre a invenção como sendo o ritmo que dita a sua poesia, como uma inversão na lógica da razão, que desconstrói o conhecido, para dar lugar ao irracional, à força da imaginação criadora, ao criativo, à infância do homem poético.

É essa esperança de voltar a Ser outro homem no homem que ativa as fontes que o levam a descer em si, a conhecer-se mais e a superar-se. As emoções, quando não sufocadas, mas sim bem acolhidas, são responsáveis por grandes metamorfoses. Como diz o eu-lírico no *Livro sobre nada*, contrastando ciência e vida dos sabiás:

9.

³⁷⁸ BARROS, M. *Memórias inventadas: a infância*. São Paulo: Planeta, 2003. Cap. I

³⁷⁹ SILVA, K. G. Poesia. Ocupação da imagem pela palavra. *Papéis: R. Letras UFMS*, Campo Grande, MS, 2(4): 6-13, jul./dez., 1998. p. 10.

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

Quem acumula muita informação perde o condão de
adivinhar: divinare.

Os sabiás divinam³⁸⁰.

Como no método da associação livre formulado e desenvolvido por Freud ao longo de sua obra, o pensamento e a escrita vão se encontrando e alargando o campo das imagens. Imediatamente, resgata-se uma bela passagem do escritor Maurice Blanchot, em seu livro *Uma voz vinda de outro lugar*³⁸¹, em que ele faz uma pergunta fundamental: “E como sobreviver sem sonhar?”. Trata-se de uma questão contundente que abala as estruturas do pensar, convidando o leitor a experimentar a indagação, a entrar dentro dela: seria eu capaz de sobreviver sem sonhar?

Na esteira dessa reflexão, é necessário aclimatar as tensões que são geradas pelas boas perguntas. E esta evidencia ser uma pertinente pergunta, visto que abarca o pulsar do humano que é fomentado pelo imaginário, pela força das imagens que criam novos mundos e novas realidades. Acompanhando o dizer de Blanchot:

A resposta está em cada um de nós e sabemos que perto da morte, ainda temos de “velar em silêncio”, acolher a secreta amizade através da qual se faz ouvir qualquer voz vinda de outro lugar. Voz vã? Talvez. Pouco importa. Aquilo que nos FALOU nos há de falar sempre, assim como não cessamos de ouvir (será isso eternidade?) o acorde final que se extingue no “Quarteto para o fim dos tempos”³⁸².

Blanchot coloca acento no que nos falou como uma possível analogia para pensar o tema da herança, do chamado, do que nos antecede, dessa voz que apela para ser ouvida. Esse chamado da morte instala a certeza da transitoriedade. Quem consegue escutá-lo traça mais fortemente passos em direção à vida, extraindo dela toda a magia possível, ainda que seja efêmero.

Nesse chamado que sempre nos falou, há a música, há a poesia, há o mistério da beleza, destino do homem. Blanchot leva a tensão humana a um nível profundo, ao referir a peça musical *Quarteto para o fim dos tempos*, do compositor francês Olivier

³⁸⁰ BARROS, M. *Livro sobre nada*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013. p. 53.

³⁸¹ BLANCHOT, M. *Uma voz vinda de outro lugar*. São Paulo: Rocco, 2011.

³⁸² Idem. p. 19.

Messiaen, preso no campo de concentração Stalag VIII A de Görlitz³⁸³, na fronteira com a Polônia. Com a ajuda de um oficial nazista responsável pelo campo, e de porte de lápis e papel ele escreveu a composição para três músicos e foi realizado um concerto para 5000 prisioneiros, em 15 de janeiro de 1941³⁸⁴.

A conclusão desse fato histórico e poético não deixa dúvidas de que é pela temporalidade humana que as belezas potentes do existir ganham corpo e acontecem. O corpo transitório, o corpo poético que faz brilhar a luz das imagens criadoras, das imagens que libertam o sonhador adormecido, faz nascer o homem poético. De acordo com o filósofo Merleau-Ponty:

Mas a humanidade não é produzida como um efeito por nossas articulações, pela implantação de nossos olhos (e muito menos pela existência dos espelhos que, não obstante, são os únicos a tornar visível para nós nosso corpo inteiro). Essas contingências e outras semelhantes, sem as quais não haveria homem, não fazem, por simples soma, que haja um só homem. A animação do corpo não é a junção de suas partes umas às outras – nem, aliás, a descida do autômato de um espírito vindo de alhures, o que suporia ainda que o próprio corpo é sem interior e sem “si”. Um corpo humano está aí quando, entre vidente e visível, entre tocante e tocado, entre um olho e outro, entre a mão e mão se produz uma espécie de recruzamento, quando se acende a faísca do senciante-sensível, quando se inflama o que não cessará de queimar, até que um acidente do corpo desfaça o que nenhum acidente teria bastado para fazer...³⁸⁵

Inegavelmente, houve “uma espécie de recruzamento”, de encontro improvável entre um compositor, três músicos, um nazista e 5000 prisioneiros. A produção desse encontro foi conduzida pela potência da linguagem capaz de transfigurar os sentidos. Messiaen sobreviveu por apenas um ano naquele campo, contudo, o seu Ser eternizou-se pela sua composição. O evento em Stalag VIII A produziu uma cicatriz em quem sobreviveu

Entretanto, sua música foi a faísca que acendeu o fogo que lhes falou através da voz vinda de longe. A Natureza naturada se revelou através dos músicos, embalando aqueles corpos humanos, inflamando as imagens que animam o psiquismo. A animação do corpo se faz pelo sentido, pelo simbólico, pelos conascimentos e pelas partilhas que fazem incandescer a chama do desejo e da vida expressos pela via da sensibilidade humana. Os apetites do homem, naquele dia gelado e sofrido, foram satisfeitos por uma

³⁸³ Disponível para download em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Quatuor_pour_la_fin_du_temps Acesso em 23 mar. 2016.

³⁸⁴ Disponível para download em: <http://pqpbach.sul21.com.br/2008/12/14/olivier-messiaen-1908-1992-quarteto-para-o-fim-dos-tempos-2/> Acesso em: 23 fev. 2016.

³⁸⁵ MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. São Paulo: CosacNaify, 2013. p. 20-21.

voz vinda de outro lugar. Sob forma de beleza maciça, com a qualidade e resistência da “madeira-de-lei”, recupero um excerto de Dufrenne³⁸⁶:

Com efeito, a linguagem poética não evoca apenas pela força expressiva do verbo. Ela invoca, pois entende-se com aquilo que conjura. Se o poeta por vezes se ufana de ser o cúmplice de Deus, é porque a Natureza que se manifesta através das coisas que ele nomeia, forma um fundo onde o homem não mais se perde e ao qual deixa de ser desigual. Trazendo o selo da linguagem, o real se oferece ao homem sob as espécies de um mundo que esse pode conhecer e onde pode reconhecer-se um mundo à sua medida, onde, ainda que derrotado e esmagado, ele pode ser a medida de todas as coisas. Essa promessa de racionalidade que a linguagem encerra é uma promessa de humanidade.

“Ainda que derrotados e esmagados”, aqueles prisioneiros, pelo “selo da linguagem”, transformaram-se, mesmo que brevemente, em seres livres e apreciadores de música, retomando algo precioso — a dignidade e a paradoxal “liberdade” — que brutalmente lhes foram tiradas. Nesse sentido, é factível afirmar que a arte poética adquire esse caráter sublime ao fornecer ao homem um mundo onde ele pode se reconhecer e não mais se perder. É desse lugar e com essa posição ética que Manoel de Barros finca suas estacas imagéticas e suas convicções éticas para presentear seus leitores com a dignidade da condição humana — a dignidade poética entrelaçada com a força da imaginação, que resultam em liberdade. Muitos daqueles homens, provavelmente, naquele dia em especial, puderam recordar, pela imaginação, e reviver, através da experiência e do contato com a música, o que Dufrenne chama de estado poético.

Na tessitura que segue, é indispensável referir um outro excerto do autor de *Estética e filosofia*, no que se refere à abordagem do tema da imaginação articulado às possibilidades que o homem possui de se comunicar com o mundo, da mesma forma que o artista vai dando sua contribuição como criador de novos mundos. Conforme Dufrenne:

A imaginação no homem, enquanto se opõe ao intelecto, é, de fato, essa parte da natureza, mas de uma Natureza já naturante, mesmo quando ela não se manifesta com a potência do gênio comparada por Schelling à potência do destino*; Natureza e, portanto, inconsciente como a Natureza que produz a pedra, a árvore e o homem no qual, por fim, ela se reflete; mas essa inconsciência no homem não é a noite das coisas, é a clareza do sentimento. Pois ela não é somente promessa de consciência, é condição de consciência: ela mobiliza o sujeito que se faz consciência ao se tornar plenamente presente num objeto que é, ele mesmo, mais pleno, porque os possíveis que ele evoca

³⁸⁶ DUFRENNE, M. *O poético*. Porto Alegre: Editora Globo, 1969. p. 238.

ou mantém em suspenso carregam-no de sentido. É pela imaginação que a Natureza se faz consciência e que a consciência passa da presença à representação³⁸⁷.

Com esta referência, desejo, através da captação de uma imagem, propor uma reflexão. Dufrenne congraça o inconsciente com clareza de sentimento e reabre uma fenda, que novamente traça a imagem da tomada da consciência como condição de representação e, portanto, como condição simbólica. É pela possibilidade de instalação do simbólico que o sujeito se mobiliza e é mobilizado. Através dessas mobilizações que desestabilizam imagetivamente o homem é que ele pode buscar e realizar os possíveis de sua história, a conquista de uma vida pautada por riquezas que o levam mais longe, psiquicamente falando.

Nessa esteira, Barros está presente, figurando com a sua oficina poética e dando mostras de que o mundo humano, porque poético, pode ser maior. Busca-se em seu poema essa riqueza simbólica que promove, no sentido de Bachelard, “o impulso vital da linguagem”³⁸⁸. Vejamos o poema a seguir:

XIX

O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa era a
imagem de um vidro mole que fazia uma volta atrás
de casa.
Passou um homem depois e disse: Essa volta que o
rio faz por trás de sua casa se chama enseada.
Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que
fazia uma volta atrás de casa.
Era uma enseada.
Acho que o nome empobreceu a imagem³⁸⁹.

Neste poema bastante conhecido do autor de *O livro das ignoranças*, o rio aparece como metáfora simples (o rio é uma imagem de um vidro mole)³⁹⁰ e vai se transfigurando até atingir o caráter de metáfora de invenção (rio é uma imagem de uma

³⁸⁷ DUFRENNE, M. *Estética e filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 99-100. * Na citação, há uma nota de rodapé de número 9, o autor escreve: “(9) Além do mais, todos nós temos gênio desde que sejamos capazes de nos associar àquilo que o gênio produz, desde que nossa percepção faça justiça ao objeto estético: “raros são os homens totalmente privados do dom poético”, diz Schelling. Isto seja dito sem desconhecer a distância imensa que separa o espectador do criador, o ver do fazer”.

³⁸⁸ BACHELARD, G. *Fragmentos de uma poética do fogo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990. p. 45.

³⁸⁹ BARROS, M. *O livro das ignoranças*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013. p. 14.

³⁹⁰ Essa denominação foi retirada do artigo de Kelcilene Silva já citado ao longo da tese e diz respeito a diferenciar uma da outra: “Se nas metáforas simples a estrutura convencional esconde uma composição mais elaborada, o mesmo procedimento ocorre nas metáforas de invenção. A construção do verso, aparentemente simples, mas não singelo [...] reveste-se de atravessamento oblíquos?”. In: SILVA, K. G. Poesia. Ocupação da imagem pela palavra. *Papéis: R. Letras UFMS*, Campo Grande, MS, 2(4): 6-13, jul./dez., 1998. p. 12.

cobra de vidro), visto que fala de uma construção inusitada e particular do poeta. Aqui, Barros discute a oposição entre a imaginação (criatividade) e a nomeação (empobrecimento da imaginação). Na tensão entre o dito e o não dito, emerge essa passagem da consciência como presença para consciência como representação. O recôndito desencadeia a criatividade. O homem, no poema, é a palavra do cotidiano que vem para cortar a metáfora, petrificando a imaginação. Assim, uma enseada quebra com a correspondência potente e bela que o rio pode ter com a cobra de vidro que fazia uma volta atrás de casa. Com elementos lúdicos que armam o poema, o eu poético situa o leitor sobre os riscos do escuro da razão. Aqui, a nomeação produz uma clivagem e o que resta é empobrecimento de imagem e redução da capacidade do homem de se fascinar com o mundo. Segundo Dufrenne: “A fascinação exercida pelo primitivo sobre as artes que se situam do lado de cá da fala reporta-se sem dúvida à consciência que possuem dessa situação. Avivam sua diferença pedindo às artes primitivas o segredo de um retorno ao elementar”³⁹¹.

Na voz do poeta aparece essa relação entre o caráter primitivo das imagens e o inconsciente: “A poesia vem do inconsciente. O poeta é um sujeito que de um modo geral caiu no mundo das imagens”.³⁹²

De acordo com Castor Ruiz³⁹³, para entender a complexidade do homem é necessário mergulhar no *sem-fundo* humano, é mergulhar no imaginário, esse manancial criativo que sente o mundo de forma criadora; um mistério que brota de nossa subjetividade na forma de criação e que transforma as insignificâncias e misérias do cotidiano em tempo de devaneio e criação. Ao ocupar-se da dimensão do mundo humanizado a partir do real da linguagem e do Ser da linguagem, que opera e manuseia as palavras, os verbetes, as sensações, Barros fertiliza a sua poesia com enxertos da imaginação. Seus poemas são desenhos que fazem os braços do leitor se esticarem até alcançarem os sonhos, as invenções e os dez por cento de mentira. Para demonstrar tal afirmação, faz-se referência ao livro *Escritos em verbal de ave*, composto de pequenos versos, como nuvens suaves de imagens, de metáforas, de devaneios que promovem “absurdez”:

Vi a metade
da manhã

³⁹¹ DUFRENNE, M. *O poético*. Porto Alegre: Editora Globo, 1969. p. 236-237.

³⁹² MULLER, A. (org.). *Manoel de Barros*. Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. p. 19.

³⁹³ RUIZ, C. *Os paradoxos do imaginário*. São Leopoldo: Edunisinós, 2003.

no olho de um sapo³⁹⁴

*

Escrever absurdez
aborta
o bom-senso³⁹⁵

*

Quem não vê
o êxtase do chão
é cego!³⁹⁶

*

Videntes
não ocupam o olho
para ver – mas para transver³⁹⁷.

Pelo olho do poeta, assim como pela escuta do analista, vemos as mágicas e os segredos, o inalcançável, o invisível. O poeta, que é vidente, e o analista que desenvolve uma escuta sensorial, encolhem-se para fazer crescer o olho e o ouvido, não para ver, nem para entender o que se ouviu, mas para transver, para ver de uma maneira inusitada e inventiva. Esses pequenos poemas fazem pensar nos ditados populares, na sabedoria dos homens do povo, os verdadeiros poetas para Barros. Em forma de diálogo do autor de *Escritos em verbal de ave* com o escritor Oswald de Andrade, Barros coloca em evidência a inversão das imagens como fonte que renova o Ser, distanciando-o da “prosa do mundo”³⁹⁸ e aproximando-o da Natureza naturada.

No livro de Oswald de Andrade *A alegria é a prova dos nove*, Luiz Ruffato escreve um texto introdutório, intitulado “O pensamento vivo de O. A.”³⁹⁹, explicitando a contribuição de um dos mais importantes escritores brasileiros, e que influenciou fortemente o pensamento e os poemas barrosianos. Ruffato faz menção ao livro *Os dentes do dragão*⁴⁰⁰, assinalando que existe uma referência ali, extraída em forma de aforismo, em que Andrade escreve: “Não nascemos para saber. Nascemos para

³⁹⁴ BARROS, M. *Escritos em verbal de ave*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013. p. 38.

³⁹⁵ Idem. p. 38.

³⁹⁶ Idem. p. 40.

³⁹⁷ Idem. p. 41.

³⁹⁸ DUFRENNE, M. *O poético*. Porto Alegre: Editora Globo, 1969. p.249.

³⁹⁹ ANDRADE, O. *A alegria é a prova dos nove*. São Paulo: Globo, 2011.

⁴⁰⁰ ANDRADE, O. *Os dentes do dragão*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2009. Apud ANDRADE, O. *A alegria é a prova dos nove*. São Paulo: Globo, 2011. p. 153.

acreditar”⁴⁰¹. Um dos possíveis desdobramentos dessa assertiva diz respeito a uma imagem potente e recorrente na obra barrosiana: o questionamento da razão. O poeta não cansa de dizer que o homem foi feito para viver encantamentos no universo da simplicidade e da Natureza. O destino humano não deve ser o saber, mas o sonhar, o devanear diante de pequenas surpresas camufladas no cotidiano. Nascermos para colocar em movimento as utopias, os desejos, os feitiços. A supremacia da razão instrumental empobrece o homem, submetendo-o a um poder que produz, em geral, esquizofrenias.

Esse tipo de aforismo de Andrade lembra o estilo de Manoel de Barros em *Escritos em verbal de ave*. Há, no aforismo, o encontro do positivo e do negativo, da experiência que ensina o homem pela via do negativo, como própria afirmação da vida. A poesia de Barros segue esse rastro, alimentando-se de “empréstimos poéticos” de outros escritores que se transfiguram na sua escrita poética. Ele parece ter se inspirado em Andrade para confeccionar os poemas jogando os dados para que o movimento da escrita não perca seu caráter lúdico, leve, sensível e livre, ou seja, que não perca seu traço corporal. Na pesquisa de Castro, constata-se essa marca do poeta:

Para o poeta, os processos são claros, e ele se define na sensibilidade, escreve com o corpo. Somente sendo as coisas com o corpo é que se pode captar-lhe as vozes. Ele deixa de lado o entendimento do espírito, a lógica racional, que é aprisionante, prefere os horizontes indeterminados da sensibilidade, onde o mundo se apresenta em constantes metamorfoses, onde a imaginação pode criar mundos diferentes. Sua poesia é do corpo, do sensível, e quer de seu leitor que se invente também ele[...]Ao poeta, o definitivo não convém. Para expressar esse mundo, a linguagem não pode ser definitiva, estratificada⁴⁰².

A estética de Barros consiste nesse projeto em que o humano se inventa como poeta. Dessa forma, a linguagem precisa ser aberta, móvel e porosa, como o corpo do homem, que é destinado a estar sempre em relação. A preferência pelos “horizontes indeterminados da sensibilidade” concede espaço para os movimentos criativos do corpo aparecerem. A criatividade, o gestual, as trocas, a imaginação soltam o homem para ir revisitar as memórias potentes da sua infância. E a infância parece ser a pedra fundamental da poética em Barros, a que define seu projeto estético. O poeta alimenta suas criações com base nesses elementos da infância, pátria da linguagem humana, inspiração e motivação dos seus escritos. Conforme Berta Waldman:

⁴⁰¹ ANDRADE, O. *A alegria é a prova dos nove*. São Paulo: Globo, 2011. p. 153.

⁴⁰² CASTRO, A. *A poética de Manoel de Barros*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília – UnB. Brasília, 1991. Texto não publicado. p. 115.

A motivação do poeta está intimamente ligada ao sobre quê ele escreve: suas obsessões, seus “demônios”, são conteúdos subjetivos convertidos, através da linguagem, em elementos objetivos, transformando uma experiência individual em generalidade. Desse modo, a biografia do poeta Manoel de Barros é a história de um tema e suas variações. Ao pretender organizar essa história, observa-se que há um rigoroso projeto que funciona como vontade unificadora, capaz de edificar um mundo autônomo, cujas constantes parecem proceder da infância. Esta constitui um núcleo de experiência decisivo para sua vocação, espécie de fonte primordial à qual outros elementos foram se juntando, até ir se constituindo o desenho emblemático e semovente do Pantanal⁴⁰³.

Profunda conhecedora da obra poética barrosiana, Waldman dá uma direção no caminho necessário a se percorrer para tomar maior conhecimento sobre o legado de Barros. Concordo com ela sobre a existência de “um rigoroso projeto que funciona como vontade unificadora”. Acrescentaria que a edificação desse “mundo autônomo”, criado por Barros, é atravessada pelo simbólico; o simbólico é o destino do homem, visto que a plenitude do viver calca-se em raízes que permitem ao próprio homem conquistar sua integração, sua individuação. Integrando os contrários, num movimento dialético, o alcance do sentimento de fascínio e da possibilidade de reconhecê-lo passa por uma arquitetura da sensibilidade enraizada em tubérculos afetivos que só se transformam em nutritivos se o solo de onde provém a infância for “fonte primordial”. Para Waldman: “É no interior de uma fala protéica, poliforme e rebelde que se inscreve, desde o princípio, a poesia de Manoel de Barros”.⁴⁰⁴ Através de Waldman foi possível ter acesso a um importante poema de Barros que se chama “A voz de meu pai” e que se encontra no livro *Poesias*⁴⁰⁵. Apresento alguns fragmentos a fim de propor uma análise:

Fecho os olhos,
Descanso.
Os ventos levam-me longe...
Longe...⁴⁰⁶

Nesse fechamento, há uma abertura, aquela que verte para o mundo interior, para a experiência anterior. O movimento corporal tão simples, aparentemente, transforma-se em porta para o repouso, para abrigar-se em si mesmo, experimentando de forma viva os limites entre o dentro e o fora, entre interior e exterior. Os ventos podem ser também o tempo, um retorno ao passado pela memória. E como a memória está entrelaçada à

⁴⁰³ WALDMAN, B. *A poesia ao rés do chão*. In: BARROS, M. *Gramática expositiva do chão* (Poesia quase toda). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. p. 13.

⁴⁰⁴ Idem. p. 12.

⁴⁰⁵ BARROS, M. *Poesias*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013. p. 41.

⁴⁰⁶ Idem. p. 41

imaginação, esse regresso à casa natal pode ser compreendido como a imagem de um devaneio que vem como prolongamento das metáforas primeiras, dos contatos iniciais com o corpo e o calor maternos. Na medida imprecisa de uma distância, o longe longe, pode ser o perto de si, a proximidade com o sonho, com as dúvidas, com as sombras que assustam e provocam medos e angústias, e por essa razão tanto se foge de tudo isso, quando o homem não está disponível para a poesia.

Esse poema poderia ser a descrição de uma sessão de análise pautada pelo olhar winnicottiano, sobretudo pelo aspecto do silêncio e do repouso que residem nas palavras. Recupera-se então a discussão anterior sobre o espaço potencial como ponte para a experiência cultural onde a arte e a religião têm lugar.

Para Winnicott, a experiência cultural e a realidade compartilhada vão se situar nessa dimensão do simbólico como inserção cultural que começa no início, com o bebê, e que acontecerá nessa superposição entre o que é concebido subjetivamente e o que é objetivamente percebido, ou seja, na forma como o mundo vai sendo apresentado para o bebê, em que ilusão e desilusão estarão ligadas à dimensão do tempo e do homem como uma amostra no tempo da natureza humana.

Nesse início, uma identidade evanescente vai tomando a forma e os contornos desses objetos que atravessam o bebê (primeiro o subjetivo e depois o objetivo, que ficam representados na mãe e no ambiente). Assim, o espaço potencial vai se formando a partir dos estados relaxados do bebê, quando é possível o que Winnicott chama de elaboração imaginativa das funções corpóreas, que é uma forma bastante rudimentar da imaginação — alimentação, criação do seio, ilusão de onipotência em que o bebê pode repousar porque há confiança e intimidade, aspectos que se aproximam dos requisitos de um recanto, de uma oficina, de um lugar mais silencioso onde os artistas também podem se recolher para criar.

Ilusão e invisibilidade enfim se encontram se tomarmos ilusão como imaginação e capacidade criadora, e o invisível, aqui como dimensão do silêncio e do sonho. É no espaço potencial, e somente a partir de sua construção, que a obra de arte e sua apreciação serão possíveis, pois isso está enraizado no gesto espontâneo do bebê que é acolhido pela mãe no momento da criatividade primária do bebê.

O poeta Manoel é o filho do Pantanal, herdeiro de um estado poético inestimável que lhe dá o passe inicial para lançar-se no “ensino do chão”, na terra, estes que segundo Waldman “serão os motivos de sua poesia: a infância, a natureza, o

Pantanal⁴⁰⁷. A poética da infância barrosiana é esse resgate do modo de olhar renovado que engendra esperanças, surpresas, plenitude e beleza. Segundo Silva:

Manoel de Barros é um exímio criador de imagens, que são capazes de nos surpreender e que, apesar de tudo, são construídas com muita racionalidade. Em “Poesia é voar fora da asa”⁴⁰⁸ resta a sensação do imponderável, e a imagem transformada em conceito foge à compreensão lógica e desafia as bases do possível e do provável. Poesia é a construção do impossível. Só o poeta é capaz de fazê-lo e o faz com especial uso de linguagem⁴⁰⁹.

Por essa renovação do olhar e por sua exímia capacidade de criar imagens, Barros aponta outras perspectivas para a vida e para o leitor, desafiando, como bem demonstra Silva, os limites da compreensão. Nessa construção do impossível em que se configura a poesia, o homem se descobre mais capaz de devanear e reimaginar a sua vida. É pelo uso das imagens e da linguagem que o poeta enseja as metamorfoses do mundo e o faz como um ato de amor, dando-nos as ferramentas de como desenvolvê-lo. Paz contribui para esse argumento:

E daí também que o amor seja, involuntariamente, um ato antissocial, pois toda vez que chega a realizar-se, abala o casamento e faz dele aquilo que a sociedade não quer que seja: a revelação de duas solidões que criam por conta própria um mundo que rompe a mentira social, suprime o tempo e o trabalho e se declara autossuficiente. Não é nada estranho, portanto, que a sociedade persiga com a mesma ferocidade o amor e a poesia, seu testemunho, e os jogue na clandestinidade, nos subúrbios, no mundo sombrio e confuso do proibido, do ridículo e do anormal. E tampouco é estranho que amor e poesia explodam em formas estranhas e puras: um escândalo, um crime, um poema⁴¹⁰.

É notável a capacidade que um escritor possui de estender o alcance do que se pode dizer. A impressão que se tem é que Paz está falando sobre Barros, porque coloca em relevo uma coragem, uma ousadia e uma sensibilidade. O autor de *Compêndio para uso dos pássaros* demonstra ser especialista em exaltar a solidão, recolocando o homem diante do que realmente importa: sentir, expressar o que sente, criar e compartilhar. Essa parece uma boa definição do que seja o homem poético vivendo em estado poético. “Criar por conta própria um mundo que rompe a mentira social” é se reencontrar com uma verdade, com uma história, com uma singularidade. Manoel de Barros enseja essa

⁴⁰⁷ WALDMAN, B. *A poesia ao rés do chão*. In: BARROS, M. *Gramática expositiva do chão* (Poesia quase toda). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. p. 14.

⁴⁰⁸ BARROS, M. *O livro das ignoranças*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013. p. 13.

⁴⁰⁹ SILVA, K. G. Poesia. Ocupação da imagem pela palavra. *Papéis: R. Letras UFMS*, Campo Grande, MS, 2(4): 6-13, jul./dez., 1998. p. 13.

⁴¹⁰ Idem. p. 193.

explosão, fazendo com que o amor e a poesia adquiram formas estranhas: seus poemas são um escândalo, são uma coragem, são uma ruptura, são uma beleza e, por tudo isso, retratam uma verdade. Na letra de Paz, uma estética do amor em Barros se confirma e se “despetala”, descortinando mais vida e mais poesia:

Pois se tudo (consciência de si, tempo, razão, costumes, hábitos) faz de nós os expulsos da vida, tudo também nos impulsiona a voltar, a descer para o seio criador de onde fomos arrancados. E pedimos ao amor – que, sendo desejo, é fome de comunhão, fome de cair e morrer tanto quanto de renascer – que nos dê um pedaço de vida verdadeira, de morte verdadeira. Não pedimos a felicidade nem o repouso, pedimos um instante, só um instante, de vida plena, em que os contrários se fundem, e vida e morte, tempo e eternidade, se conciliam. Sabemos obscuramente que vida e morte são dois movimentos, antagônicos mas complementares, de uma mesma realidade. Criação e destruição se fundem no ato amoroso; e durante uma fração de segundo o homem vislumbra um estado mais perfeito⁴¹¹.

Paz, nesse sentido, é magistral ao sublinhar esse apelo, indicando o verdadeiro apetite humano: a fome por comunhão, por encontros, apesar dos desencontros, o apetite inexorável por um “instante de vida plena”. Barros é admirado porque descobre esse caminho tendo como guias os ensinamentos da terra e do chão, metáforas dessa fronteira e dessa passagem secreta e mágica para as raízes, para as experiências de profundidade e de intimidade intrínsecas ao homem poético, ao homem do devaneio, em estado de conciliação consigo, com sua solidão, com sua capacidade de amar e com a Natureza. Outro poema ressuma dessa reflexão:

POEMINHAS PESCADOS
NUMA FALA DE JOÃO

VI

Escuto o meu rio:
É uma cobra
de água andando
por dentro do meu olho⁴¹²

Desde o título, o eu lírico “narra” uma história, anuncia a afetividade expressa por um gesto de ternura: pescar palavras numa fala de João. Sabe-se que João é um dos filhos de Manoel de Barros e que, na época que o menino era pequeno, seu pai anotava seus “peixes-palavras” num caderninho, que chamarei aqui de “caderninho de

⁴¹¹ Idem. p. 190.

⁴¹² BARROS, M. *Compêndio para uso dos pássaros*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013. p. 12.

transfigurações poéticas”. A pesca de palavras, assim como a de peixes, exige atenção do pescador, mas também capacidade de relaxamento e disponibilidade para suportar a passagem do tempo até que o inusitado possa se manifestar. Parece ser neste clima que o eu-lírico aponta o roteiro da sua narrativa poética.

Pelas vias conhecidas da razão, o rio não foi feito para ser escutado, mas, sim, olhado ou navegado. Aparece, então, uma inversão da lógica dos sentidos, apreço especial do poeta, que se utiliza das metáforas e do trabalho com a linguagem para transgredir a norma, divergindo dos padrões familiares de se perceber o mundo. O rio, outra recorrência barrosiana, deixa de ser rio, navegável, e ganha outras dimensões, transformando-se em cobra de vidro, que se arrasta pelo chão, que surpreende com sua beleza e ameaça. Aqui, vida e morte se conciliam através do olho do eu-lírico. Essa cobra também adquire nova função e tem por atributo andar, possuir instrumentos diferentes dos conhecidos para se locomover no olho do homem. Um poema é capaz de ter a força de real, embora não pareça normal. O poema, em geral, está fora da norma, da razão, porque clama para que as imagens criadoras instaurem novas sensações e engendrem novas sensibilidades e, por conseguinte, novas percepções. Conforme Silva:

Esse poema é pura imagem, o poeta apóia-se em uma similaridade real, conduzindo o leitor a ver o rio não como ele é, mas como ele quer que o mesmo seja visto, por meio de seus atributos – sinuosidade, limpidez de suas águas – consolidados na imagem. Ou seja, o poeta utiliza a palavra para carregar a linguagem de significado, provocando a receptividade emocional ou intelectual de quem lê [...] ⁴¹³.

Nessa atmosfera de provocações da “receptividade emocional ou intelectual” do leitor, vejo como necessário aprofundar o diálogo entre as imagens e a emoção como caminhos de construção do homem poético.

6.2 AS IMAGENS E A EMOÇÃO COMO CAMINHO DE CONSTRUÇÃO DO HOMEM POÉTICO

Quantas imagens podem habitar o olho do poeta, tornando visíveis as imagens invisíveis, porque esquecidas ou pouco imaginadas. Na “sinuosidade e limpidez” de suas águas inconscientes, o poeta se traveste de criança e solta a sua imaginação,

⁴¹³ SILVA, K. G. Poesia. Ocupação da imagem pela palavra. *Papéis: R. Letras UFMS*, Campo Grande, MS, 2(4): 6-13, jul./dez., 1998. p. 10.

brincando com as palavras que se deixam ocupar pelas imagens. No poema que continua na leitura do leitor, essa cobra pode ser uma forma delicada e amorosa de expressar o choro, a tristeza, ou mesmo a emoção, que vem se arrastando e se transfigura em água salgada que escorre pelo rosto, mas que, antes disso, anda pelo olho. Ainda com Silva, vale pena adentrar um pouco mais na emoção que o poema causa:

[...] percebemos imediatamente que sua realidade filia-se a estados oníricos em que a sensação dos objetos não obedece à ordem do mundo prioristicamente concebido como unidade lógica e real, mas à lógica do mundo em que é possível patos andarem em árvores e gatos sorrirem[...] Nessa relação impertinente a linguagem cresce, instaura o inesperado, tornando o texto poético. As relações incompreensíveis que o acaso e o jogo estabelecem são desentranhadas e pulsam na imagem⁴¹⁴.

Na criação deste mundo próprio, o mundo do texto poético, as crianças e os poetas parecem aproveitar e usar a linguagem de uma forma menos utilitária⁴¹⁵, algo que para os adultos fica mais fugidio, devido à primazia de experiências pautadas por relações de causa e efeito, próprias ao excesso de racionalidade e ao excesso de processo secundário⁴¹⁶, levando em conta a psicanálise tradicional. O poeta, sabiamente, destacou: “Nada há de mais presente em nós senão a infância. O mundo começa ali”⁴¹⁷. Conforme Bachelard, a casa onírica recupera a casa da infância, aquela que já não existe:

⁴¹⁴ Idem. p. 11.

⁴¹⁵ CONCEIÇÃO, M. *Manoel de Barros, Murilo Mendes e Francis Ponge: nomeação e pensatividade poética*. Jundiaí: Paco Editorial, 2011.

⁴¹⁶ Segundo a psicanalista winnicottiana Edna Vilete: “O processo primário, como um modo de funcionar o inconsciente, foi considerado por Jones uma das mais importantes descobertas de Freud. Estranhamente, porém, ele não chegou a explorá-lo com mais detalhes, talvez porque as portas que se abriram para novos conhecimentos foram tão amplas que ele jamais pôde retornar a esse tema fascinante. Como resultado, a teoria do processo primário permaneceu estacionada em sua primeira formulação econômica e, até bem recentemente, era definida principalmente em termos de catexia de energia. Em 1923, quando Freud introduziu a teoria estrutural, ele integrou o conceito de processo primário como um modo de organização do *id*, mas não chegou a estendê-lo dentro de uma psicologia do ego que então surgia. Assim, enquanto o processo que rege o pensamento consciente – o processo secundário – passou a ser visto sob um constante e gradual crescimento, o processo primário, atado a um preconceito, era considerado como ligado para sempre a um padrão infantil de organização. Seria o processo de pensamento existente no início da infância e serviria à criança até que ela desenvolvesse um processo de pensamento lógico, relacionado e orientado para a realidade externa, isto é, o processo secundário” In: VILETE, E. *Sobre a arte da psicanálise*. São Paulo: Idéias & Letras, 2013. Considero pertinente sublinhar que esta parece ser a base da crítica tanto de Bachelard quanto de Winnicott à supremacia do processo secundário tematizada por Freud. Sob os mesmos argumentos, defendo a importância de se aprofundarem estudos e pesquisas sobre a temática do processo primário, onde a criatividade e a imaginação, bem como a poesia tomam assento.

⁴¹⁷ BARROS, MANOEL. *Memórias inventadas: a segunda infância*. São Paulo: Planeta, 2006. Cap. XVII.

Assim, uma casa onírica é uma imagem que, na lembrança e nos sonhos, se torna uma força de proteção. Não é um simples cenário onde a memória reencontra as suas imagens. Ainda gostamos de viver na casa que já não existe, porque nela revivemos, muitas vezes, sem nos dar conta, uma dinâmica de reconforto. Ela nos protegeu, logo ela nos reconforta, ainda. O ato de habitar reveste-se de valores inconscientes, valores inconscientes que o inconsciente não esquece⁴¹⁸.

Bachelard lança o leitor a examinar melhor seus anseios, anunciando que, caso se mantenha atento, poderá encontrar espaço para acalmá-los e satisfazê-los. Homens, mulheres e o infantil latente em si demandam acolhimento desde os tempos primevos. Logo, a teoria bachelardiana alarga as vias que propiciam o alcance deste lugar, o lugar da solidão. Trata-se de uma solidão que não é tristeza, mas é reflexão, é silêncio, é oportunidade de escutar a si mesmo, muito embora isso seja assustador algumas vezes. Tal teoria encontra-se com o pensar e a clínica winnicottianos no que se refere à noção da solidão essencial.

Essa aproximação, então, cria a possibilidade de se discorrer sobre a noção da solidão essencial em Winnicott como um espaço que permite o isolamento básico da pessoa. Tal espaço leva a imaginar a existência de pontos em comum com o espaço poético em Barros. Partimos todos, segundo Winnicott, dessa solidão essencial, desse isolamento básico que irá nos acompanhar por toda a vida e que será preservado de alguma forma. Conforme Dias:

Há um nada antes do começo e um nada depois do fim. A vida se constitui do intervalo entre esses dois nadas. Mas a vida não reina plena, como um acontecimento imune a esses dois nadas. Eles a atravessam de ponta a ponta[...]. Na morte, que é o grande retorno, a solidão essencial se fechará sobre si mesma, completando o ciclo da vida. Enquanto o indivíduo estiver vivo, ela (a solidão essencial) permanecerá como o fundo, como a reserva inconfigurável que entrega o homem à tarefa de existir como história inédita e pessoal, sem apoio em nenhuma determinação, sustentado tão-somente na ilusão de poder criar. Permanecerá também como matriz de todas as possibilidades de retorno, de recuo do indivíduo que, quando é saudável, sente necessidade de descansar da tarefa de existir e de ter de, permanentemente, separar a fantasia da realidade, o subjetivo do objetivamente percebido. A solidão essencial é a única verdadeira e desconhecidamente almejada quietude, a que mais se aproxima da condição de pura simplicidade que custa nada menos que tudo⁴¹⁹.

O que decanta dessa referência diz respeito a uma ideia cara à clínica winnicottiana e, de modo semelhante, à poética barrosiana: para poder escutar é preciso,

⁴¹⁸ BACHELARD, G. *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p.92.

⁴¹⁹ DIAS, E. *A teoria do amadurecimento de D.W. Winnicott*. Rio de Janeiro: Imago, 2003. p. 299.

antes, saber fazer silêncio e poder ficar em silêncio. Para escrever também acontece o mesmo; para respeitar os próprios limites e descobrir quem se é principalmente. Como afirma Dias: “Permanecerá como matriz de todas as possibilidades de retorno”, ou seja, estamos no espaço transicional, no espaço poético, no espaço dos devaneios e das criações. Nesses espaços é possível acolher a solidão essencial, abrindo-a de forma amorosa, o que representa dar guarida à “única verdadeira e desconhecidamente almejada quietude, a que mais se aproxima da condição de pura simplicidade que custa nada menos que tudo”, conforme assinala a autora.

Portanto, faz-se *mister* destacar a contribuição de Bachelard no que diz respeito aos devaneios voltados para a infância, tendo em vista que eles contribuem para amplificar a discussão, verticalizando-a. Ao falar sobre as imagens da infância, ele aponta para uma reflexão pertinente, que se refere às imagens da solidão:

Assim, as imagens da infância, imagens que uma criança pode fazer, imagens que um poeta nos diz que uma criança fez, são para nós manifestações da infância permanente. São imagens da solidão. Falam da continuidade dos devaneios da grande infância e dos devaneios do poeta⁴²⁰.

O que ressoa deste fragmento é o acento que se quer dar à solidão. Nela, há uma espécie de vazio, quem sabe um contato com o Nada, que se entende como potência e amor; o descortinar de uma janela que propicia a criação. Crianças e poetas necessitam do silêncio e do recolhimento para criarem, para invocarem esse Nada, que é não integração e que pode ser lido como Natureza naturante. Um tempo outro que possibilita o retirar-se da realidade, desobrigando-se a dar respostas e a obedecer aos mandos dos outros; liberando-se para inventar. Nesse domínio das invenções, Manoel de Barros é mestre:

14.

O que não sei fazer desmancho em frases.

Eu fiz o nada aparecer.

(Represente que o homem é um poço escuro.

Aqui de cima não se vê nada.

Mas quando se chega ao fundo do poço já se pode ver o nada.)

Perder o nada é um empobrecimento.⁴²¹

⁴²⁰ BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 95.

⁴²¹ BARROS, M. *Livro sobre nada*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013. p.40.

Como seria fazer o nada aparecer? Desmanchando em frases o que não se sabe. A construção, para o autor do *Livro sobre nada*, sustenta-se na desestruturação, na decomposição de ordens, limites e “chatices da língua”.

Para os escritores Pereira e Marinho⁴²², apesar de o Nada possuir múltiplas acepções, existem duas que se destacam nas reflexões que abrangem a filosofia: o nada como não ser ou como negação. Os autores manifestam interesse e preferência pela segunda abordagem, em que se destaca uma aproximação do niilismo. Depois de fazerem um percurso pelos conceitos principais, ao estudarem os conceitos de filósofos, incluindo Heidegger, eles afirmam que Nietzsche foi quem expandiu a concepção de niilismo de forma mais profunda. Segundo eles: “O niilismo, segundo a visão nietzschiana, é uma consequência inevitável da decadência da moral e dos valores humanos”⁴²³. Isso parece fazer todo sentido no que se refere ao pensamento de Barros sobre essa decadência dos valores humanos e a consequente necessidade de revê-los a partir de uma recuperação de novos parâmetros quanto os conceitos de vida, homem, morte, finitude, eternidade, sociedade, relações, sentimentos, percepções, conhecimento.

Ainda sobre o poema, o eu-lírico profetiza: “Perder o nada é um empobrecimento”. Com essa profecia, infere-se que o nada — coisa nenhuma — pode se transformar em vontade de potência, em criação. Ser o nada é importante, como ser uma pedra, ou uma árvore, ou um brinquedo. Retomando o “Pretexto”, presente no *Livro sobre nada*, o poeta diz: “[...] O que eu queria era fazer brinquedos com as palavras. Fazer coisas desúteis. O nada mesmo. Tudo que use o abandono por dentro e por fora”⁴²⁴.

Barros deixa uma brecha para o leitor fazer suas elucubrações. Dentre as tantas possíveis, uma salta aos olhos: levar a palavra ao grau de aniquilação, desmanchando-a, decompondo-a, observando que novas propriedades ela pode adquirir, após sua destruição. Para Pereira e Marinho:

Nesse contexto descortina-se a sugestão de que a poesia de Barros procura desconstruir o lugar comum e o chavão literário. Busca-se recriar os acontecimentos através de um processo de negação e subsequente

⁴²² PEREIRA, F.; MARINHO, M. Vertentes do Niilismo na obra poética de Manoel de Barros. In: MARINHO, M. *Manoel de Barros: o brejo e o solfejo*. Campo Grande: Letra Livre; Brasília: Editora Universa – UCB, 2009.

⁴²³ Idem. p.53.

⁴²⁴ BARROS, M. *Livro sobre nada*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013. p.7

aniquilação de conceitos, principalmente os que dizem respeito aos artificialismos do homem contemporâneo⁴²⁵.

Ao percorrer uma trilha que propicia novos itinerários, o homem poético do *Livro sobre nada* cresce em perspectiva, renunciando aos apelos da futilidade, mas também à monotonia de uma vida de pensamentos e sentimentos conhecida. A estética do primitivo em Barros liquida com a dimensão do homem acostumado com um modo de viver baseado em artificialidades. O poeta leva à radicalidade essa desconstrução com o propósito de manter acesa a faísca que faz queimar o apetite pela vida, pelo novo, pelo que produz sentido, porém sempre ancorado às ancestralidades e às raízes de uma transmissão.

Waldman, num breve artigo, porém rico, conta que mais de um século depois de Flaubert ter dito a Louise Colet que gostaria de escrever um livro sobre nada, o desejo do escritor francês teve ascendência sobre o apetite do poeta brasileiro. Segundo Waldman, o que o próprio Manoel ressalta é que

[...] o nada que persegue não é metafísico, nem existencial, nem tampouco a armação de um estilo que se sustente. É nada mesmo. Mas o nada feito poema distancia-se do nada. Erigido em forma, aponta direções, carpe a memória, germina sentidos. Procura. O que procura o poeta? [...]⁴²⁶.

É interessante dar-se conta da riqueza que Barros espalha ao semear os seus poemas. Em cada semente em forma de verso lançada ao mundo, o poeta “germina sentidos” porque segue sempre os procurando. Afinal, o que o poeta procura? Acredita-se que ele procura a essência dos objetos, o “esgar” de cada palavra, a riqueza adormecida que elas possuem, o vigor que elas têm, “etc.etc.etc.”. Na busca pela fabricação das “coisas desúteis”, sem nenhuma ingenuidade, radica toda a sua potência, o nada é uma das fontes de sua poesia. Waldman, no patamar elevado de sua trajetória como crítica, oferece aos leitores uma boa pista para se chegar perto da resposta que se fez anteriormente: “O que o poeta procura”? Para a autora:

Submetido a um tropismo de volta, Manoel de Barros avança para o começo, persegue uma origem que esbarra no sem-sentido, sendo, pois, necessário reinventá-lo. Toda a sua poesia está animada desse movimento de volta – rio que vive de correr para as nascentes -, resultando daí muitas das suas características, como a recusa das suas abstrações e das generalidades, ou o

⁴²⁵ MARINHO, M. *Manoel de Barros: o brejo e o solfejo*. Campo Grande: Letra Livre; Brasília: Editora Universa – UCB, 2009. p.55.

⁴²⁶ Idem. p. 301.

não-intelectualismo (construído, é verdade), manifesto no tom geral da poesia e nas figuras que a atravessam (os loucos, andarilhos, vagabundos de estrada, que funcionam como sensores do mundo que lateja na vida vegetal, animal, mineral e humana, tudo em constante transformação)⁴²⁷.

Nesse clima de “tudo em constante transformação, o homem poético é esse homem que habita o *Livro sobre nada* da vida, abrindo as cortinas e vendo que há esperança e possibilidades de reforma no interior de si mesmo. Quando isso acontece, o mundo passa, então, a ser reformado e assim pode ser redescoberto, porque é reinventado. Conforme Waldman:

Manoel de Barros fecha o seu livro exercitando, num jogo de alteridade, a apresentação de quantos contribuíram para a sua desaprendizagem: o pintor boliviano Rômulo Quiroga, Mário-pega-sapo, Seo Antônio Ninguém, o filósofo de beco Bola-Sete, o louco genial Arthur Bispo do Rosário e o Andarilho Andaleço, todos colaboraram, cada qual a seu modo, para *corrigir* a roda do poeta, agora deslocado, quem sabe ubiquamente fora da posição autoral, para que o nada se arme no vazio do nome: “Falo sem alamares/Meu olhar tem odor de extinção./Tenho abandonos por dentro e por fora./Meu desnome é Antônio Ninguém./Eu pareço com nada parecido⁴²⁸”.

Na tessitura do Nada barroiano, saber-se sem parecer-se com nada parecido “aclara o Ser”, liberando-o para ser Tudo, nesse “lápiz esquecido na península da memória”⁴²⁹ que pode ser Nada e, então, ser Tudo:

4.

Apenas de mês em mês aparecia uma carreta de mascate, puxada por 4 juntas de bois no fim daquele lugar. Levava caramelos, bolachinhas, pentes, argolas para laço, extrato Micravel, peças de algodoin para fazer saia branca, filó de mosqueteiro, vidros de arnica para curar machucaduras, brincos de peschibequê, - essas coisinhas sem santidade... Nossa mãe comprava arnica e bolachinhas. Dona Maria, mulher do Lara, comprava brincos e extrato Micravel. Meu avô abastecia o abandono. De tudo haveria de ficar para nós um sentimento Longínquo de coisa esquecida na terra – Como um lápis numa península.

⁴²⁷ Idem. p.301.

⁴²⁸ WALDMAN, B. Recensão crítica a *Livro sobre nada*, de Manoel de Barros. In: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, nº. 143/144. Jan. 1997, p. 301-302. Disponível download em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=143&p=301&o=r>> Acesso em: 28 fev. 2016. p.301-302.

⁴²⁹ BARROS, M. *Livro sobre nada*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013. p. 14.

Nessa clareira, aparecem as crianças e os poetas, os loucos e os bêbados, que se retiram da miséria do cotidiano e criam outras realidades, múltiplas e criativas. Colocam no palco da brincadeira e da escrita a possibilidade de descentrar-se, permitindo-se jogar-se numa vida que é puro ensaio, puro devir, pura liberdade, ou seja, matéria-prima para uma escrita do viver e do continuar vivo.

Para Winnicott⁴³⁰, a criatividade que lhe interessa diz respeito a uma proposição universal que é justamente esse estar vivo, no sentido da vitalidade. “É no brincar, e talvez apenas no brincar, que a criança ou o adulto fruem sua liberdade de criação”⁴³¹. Neste ritmo, cabe mencionar uma passagem do texto bachelardiano que virá enriquecer a problematização em questão no que se refere ao devaneio e à criação poética:

Oporemos o sonho ao devaneio. Então, nos nossos amores em palavra, nos devaneios em que preparamos as palavras que diremos à ausente, as palavras, as belas palavras, assumem vida plena e um dia será necessário que um psicólogo venha estudar a vida em palavra, a vida que adquire um sentido quando se fala⁴³².

Considerando, assim, a vida que adquire sentido quando se fala e tomando a importância da dimensão da singularidade na constituição do psiquismo e na criação poética, abre-se o diálogo com a estética de Dufrenne, quando ele diz:

Pois há uma essência do objeto, uma essência singular e sensível. Singular porque ela pertence a um indivíduo. O indivíduo é a obra. Mas é também o autor. Pois essa ligação da obra com o autor, essa presença do autor na obra que define o estilo, ao mesmo tempo justifica a singularidade e ilustra a universalidade da essência. Só há singularidade humana se a singularidade implica a imanência do universal ao particular; só o homem vive e quer sua diferença como um meio de assumir a humanidade⁴³³.

Nesse vaivém das ideias e da possibilidade de articulá-las, recupero a voz de Manoel de Barros, na tentativa de reunir o que venho pensando até aqui a partir da afirmação de que as palavras são os únicos instrumentos que temos e que não devemos — nem podemos — nos furtar a isso. Experiência, singularidade, devaneio, mundo das imagens: esses elementos vão compondo o desenho do projeto estético barrosiano em que o homem se assenta no brincar com as palavras que se articulam formando imagens, despertando para o mundo de dentro, este que acorda aspirações recônditas e favorece

⁴³⁰ WINNICOTT, D.W. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

⁴³¹ Idem. p. 79.

⁴³² BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p.54.

⁴³³ DUFRENNE, M. *O poético*. Porto Alegre: Editora Globo, 1969. p. 91.

que se vá longe, através de uma experiência interior, onde é permitido criar e reinventar-se nessa busca pela riqueza incompleta e misteriosa que é ser humano.

Cada palavra pode ativar no homem essa abertura ao sensível, à sensibilidade em si. A obscuridade da existência pode ser o início para a clarificação das descobertas, para novos nascimentos. As palavras, na obra poética barrosiana, têm este caráter de inventário do mundo. Manoel de Barros vai inventariando o ordinário e, através da sua imaginação, vai estimulando a sensibilidade estética do mundo no Ser, que também reside em si. Com isso, alcança a façanha de unificar o precário do homem com a complexidade própria da natureza, deixando um caminho livre para que o “homem-leitor” o percorra e também experimente essa unificação. Qual é o papel e o lugar do humano no mundo hoje? Quais são as suas responsabilidades e potencialidades? A porta dessa obscura existência fica entreaberta, porque Barros generosamente oferece esta trilha que se pode percorrer, lembrando-nos do quanto o viver pode ser mais interessante e mais enriquecedor caso os homens despertem para ele através do exercício e do contato com a sensibilidade e com a palavra poética. Segundo Barros:

Me agradam mais aqueles que se atrevem do aqueles que se atem. Me encanto com os palhaços que se aproveitam das bobagens pra pungir as verdades. Vou mais com o som áspero das cigarras do que com as melodias celestiais. Entre o ordinário e o insigne prefiro o ordinário. Gosto dos loucos de água e estandarte. Aqueles que urram de indignação prefiro aos dobradiços. Os que renovam a escrita prefiro aos que a repisam. Aqueles que mudam os dados do jogo resgatam meus goros. Nesse sentido, sou fã de Cristo, Rimbaud, Klee, Pessoa, Chaplin, Clarice, Guimarães Rosa, Woody Allen, Dalton Trevisan — entre outros⁴³⁴.

O objeto estético da poesia barrosiana é a própria capacidade do homem descobrir-se em contato com o mundo e consigo mesmo. O poeta oferece, através da sua obra e das qualidades do seu sentir, as tonalidades da sua imaginação criadora que enfeitiçam o leitor, convidando-o a imergir neste oceano da linguagem, estimulando todos a reorganizarem o sentido das coisas, a partir desse mergulho no ordinário que se desvela repleto de riquezas e de surpresas transformadoras.

Para adentrar nesta estrada, contei ainda com a ajuda de Saint-Exupéry, autor da célebre obra *O pequeno príncipe*.⁴³⁵ Nela, há a seguinte passagem que merece destaque: “Só as crianças sabem o que procuram”. Desdobrar esta imagem se torna um desafio instigante, visto que ele incita a ir fundo nas suas múltiplas condições de significação. É

⁴³⁴ MULLER, A. (org.). *Manoel de Barros*. Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010. p. 50.

⁴³⁵ SAINT-EXUPÉRY, A. *O pequeno príncipe*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

possível conceber que as crianças sabem o que procuram, porque são curiosas. A curiosidade é que move as crianças a irem adiante e as insere nessa fruição caracterizada pelo livre pensar, pelo se questionar. Saber o que se quer diz respeito a não haver inibição, a ir longe, a explorar, a operar descobertas.

A passagem de Saint-Éxupéry propicia pensar neste factível retorno à infância, território da liberdade e do brincar. As crianças são destemidas e se sentem convidadas a descobrir aquilo que lhes desperta interesse. Evidentemente, como estão em desenvolvimento e conhecendo o mundo que as envolve, é plausível prever que quase tudo as interessa. E há nisso uma mobilidade interessante.

Além disso, essa busca, esse desejo de encontrar fala de algo fundamental no humano que é a capacidade de sentir esperança. Caso encontremos aquilo que procuramos, cada vez mais nos sentimos impulsionados a seguir procurando, para ir mais longe, travando novas descobertas, alargando as possibilidades de outros encontros. O resultado disso é um enriquecimento do mundo interior, a sensação de que levamos uma vida que tem sentido e que é própria, além de se ampliar a capacidade de seguirmos imaginando novos mundos. De acordo com Bachelard: “Pois o ser é antes de tudo um despertar, e ele desperta na consciência de uma impressão extraordinária. O indivíduo não é a soma de suas impressões gerais. É a soma de suas impressões singulares”⁴³⁶.

A poesia e, por que não dizer, toda a literatura, surgem nesse cenário, visto que, segundo Bachelard, elas são a verdadeira função de despertar. E nos desperta porque acorda em nós um espaço ocupado por recordações adormecidas, como roupas velhas, meias escondidas e exalando cheiro de mofo, bagunçadas na gaveta e mal visitadas, deploradas, cansadas de não serem vistas e usadas. A poesia dá volume, desobstrui e surpreende, quando se vê, por exemplo, algo como um armário com novos espaços e a riqueza de elementos que existem, apesar de se encontrarem em desuso em muitos casos. Esta imagem afigura-se como uma elucidação da importância da imaginação como componente essencial na formação do psiquismo e da ampliação do Ser. Ou, como diz Manoel de Barros, de se poder fazer semântica com o ordinário. Segundo Bachelard:

A imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade: é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a

⁴³⁶ BACHELARD, G. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.8.

realidade, que *cantam* a realidade. É uma faculdade de sobre-humanidade. Um homem é um homem na proporção em que é um super-homem. Deve-se definir um homem pelo conjunto das tendências que o impelem a ultrapassar a humana condição. Uma psicologia da mente em ação é automaticamente a psicologia de uma mente excepcional, a psicologia de uma mente tentada pela exceção: a imagem nova enxertada numa imagem antiga. A imaginação inventa mais que coisas e dramas; inventa vida nova, inventa mente nova; abre olhos que têm novos tipos de visão. Verá se tiver “visões”. Terá visões se se educar com devaneios antes de educar-se com experiências, se as experiências vierem depois como provas de seus devaneios⁴³⁷.

A educação com devaneios só será possível se for “alimentada” com tempos que deem condição para que a breve suspensão da realidade possa se efetuar. Esse tempo compreende todo o tipo de situação em que se fomenta a imaginação. As histórias que nos são contadas, as narrações, a prosódia da mãe com o bebê no início da vida, as brincadeiras, as trocas, e assim por diante.

Talvez seja plausível afirmar que a imaginação aumentada, a imaginação que incita o super-homem no homem seja essa que inventa vida nova e mente nova. E isto se relaciona com esperança, com confiança e com saber o que se procura, enfim, com a poesia de Barros. Conforme ele disse: “Poesia pode ser que seja fazer outro mundo”⁴³⁸. Tal afirmação é relevante porque recoloca no centro do debate a vitalidade dos elos que aproximam os homens de sua vida e do ambiente nos quais estão inseridos, dando-lhes sustentação para conduzi-la. Esse poder inesgotável de instituir sentidos remete a uma capacidade que é própria aos homens, que é a criatividade. O desespero do homem o acomete quando não há essa possibilidade. O desespero é a impossibilidade de encontrar o referente simbólico.

Aí a poesia surge como trajeto de “bem-aventurança”, uma porta que se abre na masmorra, uma luz que se acende na gruta escura, a voz selvagem dos bichos que se afasta na floresta. Salvação como oxigênio para não se morrer afogado considerando tanta concretude. De acordo com Mello: “Mais significativa que essa capacidade de o símbolo congregar múltiplos sentidos ou de seu significado encontrar diferentes formas de expressão concreta no universo do sensível, é o seu poder inesgotável de instaurar sentidos”⁴³⁹. Nessa feitura de outros mundos poéticos, há um embate do poeta numa luta corajosa contra os movimentos assimbólicos que esvaziam o ser, artificializando-o. Vale a pena, então, trazer a contribuição de Roland Barthes ao texto, no que se refere à noção de assimbolia, desenvolvida como resposta a um texto de Raymond Picard. Este critica

⁴³⁷ Idem. p. 17-18.

⁴³⁸ MULLER, A. (org.). *Manoel de Barros*. Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010. p. 68.

⁴³⁹ MELLO, A.M.L. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. p. 66.

Barthes por sua abertura em relação à dimensão simbólica da linguagem, cerceando as construções do homem no que se refere a uma ultrapassagem criativa e necessária dos usos dessa mesma linguagem. Conforme Barthes:

O antigo crítico é vítima de uma disposição que os analistas da linguagem conhecem bem e a que chamam assimbolia: é-lhe impossível perceber ou manejar símbolos, isto é, coexistências de sentidos; nele, a função simbólica muito geral que permite aos homens construir idéias, imagens e obras, é perturbada, limitada ou censurada logo que se ultrapassam os usos estritamente racionais da linguagem.⁴⁴⁰

Com efeito, há cada vez mais evidências, no cotidiano, do esgarçamento do tecido simbólico, da limitação do homem diante da faculdade de simbolizar e atribuir sentido ao que vive, resultando, frequentemente, em violências. Tornamo-nos empobrecidos e “assimbólicos” quando deixamos de intercambiar experiências e de acreditar que a voz do outro encontrará e reconhecerá a nossa até que disso resulte poesia, prosa, pintura, amor, confiança, bons ritmos, metamorfoses e invenções. Retomando a ideia da assimbolia, é pertinente mencionar que a mesma se situa a partir de uma crítica à literatura e à importância do símbolo, tendo este como função crítica e objeto da sua crítica, a própria linguagem⁴⁴¹. Nas palavras de Barthes:

Retirada de toda a situação, a obra oferece-se, por esse mesmo facto, à exploração: perante aquele que a escreve ou a lê, torna-se uma pergunta feita à linguagem, de que se sentem os fundamentos, de que se afloram os limites. A obra torna-se assim depositária de um imenso e incessante inquérito sobre as palavras. Pretende-se sempre que o símbolo mais não seja que uma propriedade da imaginação. O símbolo tem também uma função crítica e o objecto da sua crítica é a própria linguagem. Perante as *Críticas da Razão* que a filosofia nos deixou, podemos hoje imaginar uma *Crítica da Linguagem*, que seria a própria literatura⁴⁴².

Percebe-se, com isso, a relevância de se ter uma perspectiva de uma direção a percorrer e, como consequência, a chegada à aquisição de um sentido ao saber o que se busca e ao saber aonde se quer chegar, mesmo que isso leve tempo. Provavelmente, o que fica latente é o aspecto dos movimentos e das imagens que causaram essa busca. Certamente, devaneios que antecederam as experiências até que elas pudessem se concretizar.

⁴⁴⁰ BARTHES, R. *Crítica e verdade*. Lisboa: Edições 70, 2007. p.39-40.

⁴⁴¹ Idem. p.40.

⁴⁴² Idem. p. 54

Barthes debruça-se sobre a perspectiva do símbolo como função crítica, tomando a crítica como meio de reflexão⁴⁴³. Nesse inquérito sobre as palavras de que fala Barthes, conjugam-se símbolo e imaginação, sensibilidade e pensamento. Questionar-se sobre a obra e seus efeitos significa compreender que algo na própria obra impressionou, fez circular afetos, recordações, novas perguntas. Quando a vida fica reduzida a pouco sentido, algo problemático irá eclodir. Tem-se visto recorrentes manifestações de ódio postas na cultura, eco de uma série de fatores que, reunidos, culminam em “má” ignorância e em desperdício: de vidas, de histórias, de experiências.

Nessa proposição, retoma-se a leitura de Paul Ricoeur⁴⁴⁴, na sua obra *A metáfora viva*. Há um excerto significativo que não pode ser dispensado das referências: que é então a verdadeira poesia? Aquela, diz Heidegger (207), “que desperta a mais vasta visão”, que “restabelece a palavra a partir de sua origem”, que “faz aparecer o mundo”⁴⁴⁵. O que está aqui em questão *ainda* é a função do despertar na poesia de Barros. De acordo com o poeta: “A terapia literária consiste em desarrumar a linguagem a ponto que ela expresse nossos mais fundos desejos”⁴⁴⁶.

Fazer aparecer o mundo dos desejos humanos é deixá-lo vivo e revitalizado. Eis a noção da metáfora viva, esta que não se apaga, ao contrário, revigora suas fontes, propondo a imensidão ao homem, que dela dispõe caso possa voltar o seu olhar para isso. Desta forma, aprendem-se e adquirem-se novas formas de comunicação, e o homem passa a falar uma segunda, uma terceira língua, buscando a sua língua de origem. Para Bachelard: “Essa adesão ao invisível, eis a poesia primordial, eis a poesia que nos permite tomar gosto por nosso destino íntimo. Ela nos dá uma impressão de juventude ou de rejuvenescimento ao nos restituir ininterruptamente a faculdade de nos maravilhamos. A verdadeira poesia é uma função de despertar”⁴⁴⁷.

Mas de qual despertar se trata? A aposta é que seja o despertar do primordial, do primitivo, do que se anuncia como existência. As primeiras memórias já vividas no nascimento que trazem o *vérnix*⁴⁴⁸ languageiro e pré-histórico no corpo e rosto do bebê humano. Despertar o que está nas vísceras.

⁴⁴³ SELIGMANN-SILVA, M. *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2009.

⁴⁴⁴ RICOEUR, P. *A metáfora viva*. Porto: Rés editora, 1997.

⁴⁴⁵ Idem. p. 432.

⁴⁴⁶ BARROS, M. *Livro sobre nada*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013. p. 46.

⁴⁴⁷ BACHELARD, G. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.18.

⁴⁴⁸ “O *vernix caseoso* é uma substância gordurosa produzida pelas glândulas sebáceas e que recobre a pele do Recém-Nascido (RN); alguns estudos mostram uma ação protetora desta substância sobre a pele do mesmo. Recentemente, analisou-se o poder do *vernix caseoso* nestas e outras resposta adaptativas

A poesia é capaz de estender mundos, de transformar histórias e de oferecer novas trajetórias. Por causa disso, vai inaugurando pontes e aproximando os homens, tornando mais esticada essa beleza que há no homem, mostrando que ela pode ser sentida por vários homens, ou seja, quando a beleza pode ser compartilhada e assim nos deixar mais felizes e mais confiantes. A força desproporcional dada ao excesso de racionalização, associada à valoração equivocada em torno da padronização, isto é, da obrigação de se ter de comportar, pensar, agir e ser “como o outro”, arrefece a pulsação revigoradora do impulso criativo no homem. Como contraponto a esse arrefecimento da potência criativa no homem, o filósofo assinala que a poesia é “um compromisso da alma”, demonstrando sua imbricação com o sensível e com a imaginação criadora. Acrescenta que nos poemas “manifestam-se forças que não passam pelos circuitos do saber, sugerindo que os mesmos passam pelos circuitos da sensibilidade”. Segundo Bachelard:

Em diversas circunstâncias, deve-se reconhecer que a poesia é um compromisso da alma. A consciência associada à alma é mais repousada, menos intencionalizada que a consciência associada aos fenômenos do espírito. Nos poemas manifestam-se forças que não passam pelos circuitos de um saber. As dialéticas da inspiração e do talento tornam-se claras quando consideramos os seus dois pólos: a alma e o espírito. Em nossa opinião, alma e espírito são indispensáveis para estudarmos os fenômenos da imagem poética em suas diversas nuances, para que possamos seguir sobretudo a evolução das imagens poéticas desde o devaneio até a sua execução⁴⁴⁹.

A afirmação de Bachelard é sensorial porque mexe com as vísceras. Acorda imagens, revela sentimentos, revitaliza o Ser, pondo-o em conexão consigo e com a realidade. A poesia permite essa entrada no Ser, recordando que a fonte da alegria não está alhures, mas dentro de cada um.

Essa consciência do sossego é uma consciência mais serena e mais lúcida, menos voraz e menos volúvel às seduções produzidas pelos infindáveis estímulos que provêm de fora. Num recente vídeo compartilhado em uma das redes sociais, o ex-

neonatais, incluindo a distribuição superficial de vernix caseoso no nascimento, a regulação térmica, a adaptação da superfície da pele depois do nascimento e as propriedades antioxidantes. Analisou-se o conteúdo de lipídeos epidérmicos da barreira no vernix e na pele fetal e encontraram que na concentração de ceramidas no vernix se correspondia com a da pele fetal em similar idade gestacional. Estes dados respaldam a idéia de que o vernix caseoso tem um papel central nas respostas adaptativas, incluindo a formação da barreira epidérmica. Vernix caseoso, como a epiderme, contém peptídeos antimicrobianos e tem uma importância direta na defesa contra as bactérias. Disponível para download em: <http://www.paulomargotto.com.br/documentos/vernix%20caseoso.pdf> Acesso em 05 nov. 2015.

⁴⁴⁹ BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes: 2008.

presidente uruguaio Pepe Mujica⁴⁵⁰ fala sobre a enorme miserabilidade na qual consiste desperdiçar a vida com o que é desnecessário e fútil. Desperdiça-se tempo de vida e isso, segundo ele, é miserável. De acordo com Adalberto Müller Júnior, Barros ensina que a poesia possibilita a manifestação do Ser, no sentido heideggariano⁴⁵¹:

Há tempos Manoel de Barros vem repetindo que não basta descrever as coisas poeticamente, é preciso saber dar voz às coisas, é preciso *sê-las*. O poema *é*, plenamente, na medida em que torna possível a eclosão do Ser. O Ser, aprendemos com Heidegger, não nos é dado: ele advém (ou não) por intermédio de uma busca que pressupõe um Projeto [...]. O Eu descobre o Outro na poesia antes que seja formulada a ideia de uma psicanálise. Ao se despersonalizar, o poeta não mais se vê pisando no solo firme de uma retórica: a linguagem se torna opaca, incapaz de traduzir literalmente o mundo e as angústias da existência⁴⁵².

Assim, a poesia se coloca como alternativa, como rota de fuga e de enfrentamento para se tentar escapar do risco de nos tornarmos homens-bomba, homens que se separaram das vísceras emocionais e sensoriais. A vida, na maioria das vezes, vai endurecendo, enlatando o Ser. Pouco a pouco, vai-se dando conta de que se está perdendo a força criadora. Então, mulheres e homens vão assentindo que lhe roubem a vitalidade que possuem, as fontes que renovam o Ser, pela pregnância da razão e do utilitarismo.

O Ser poético nasce quando a perplexidade, o êxtase e o assombro causam afecção no homem, embaciando o seu olhar e fazendo balançar os medos, incertezas e coisas belas que moram nele, ao mesmo tempo que o lembram da sua fragilidade e da sua dependência em relação ao mundo. O Ser poético vai trilhando os passos para a transfiguração ao não se abandonar à imaginação. Aliás, faz dela o seu rumo, porque ela o ilumina, o nutre, conduzindo-o a novas paisagens, guiando-o na direção da perscrutação do porvir.

A fim de explicitar como a força dessas imagens metaforizantes do Ser poético vai se compondo, introduzo o poema “O Poeta”, que está localizado na segunda parte do livro *Ensaio fotográficos*. Nele, Barros nos ensina sobre metalinguagem através da “irresponsabilidade” própria àqueles que ousam entrar no mundo das imagens.

⁴⁵⁰ Disponível para download em: <https://www.youtube.com/watch?v=FpfsXQKG8vY> Acesso em: 28 fev. 2016.

⁴⁵¹ JUNIOR, A.M. Manoel de Barros: o avesso visível. *Revista USP*, São Paulo, n. 59, p. 275-279, junho/agosto 2003.

⁴⁵² Idem. p. 277.

O POETA

Vão dizer que não existo propriamente dito.
 Que sou um ente de sílabas.
 Vão dizer que eu tenho vocação para ninguém.
 Meu pai costumava me alertar:
 Quem acha bonito e pode passar a vida a ouvir o som
 das palavras
 Ou é ninguém ou zoró⁴⁵³.
 Eu teria treze anos.
 De tarde fui olhar a Cordilheira dos Andes que
 se perdia nos longes da Bolívia
 E veio uma iluminura em mim.
 Foi a primeira iluminura.
 Daí botei meu primeiro verso:
 Aquele morro bem que entorta a bunda da paisagem.
 Mostrei a obra pra minha mãe.
 A mãe falou:
 Agora você vai ter que assumir as suas
 irresponsabilidades.
 Eu assumi: entrei no mundo das imagens.

O Poeta inventa a realidade dos homens-poetas ao lhes fornecer as pistas do “mapa da mina”. Trata-se do olhar de um Poeta de 13 anos, de um olhar de adolescente que se mistura a tudo, que quer desbravar o mundo. Ver pelo avesso é uma das faculdades do Poeta. Ver a beleza das coisas, apesar de ser considerado um ninguém ou um zoró. O Poeta ensina sobre a pequenez do homem através da lição da miniatura e da grandeza da Natureza. A Bolívia é lugar de cores, miscigenações e belezas. A Bolívia é lugar de folha de coca e da dança; não há nada mais bonito que dançar e escutar o Carnavalito.

Ler Manoel de Barros é entrar dentro de si, é contatar com as iluminuras, com as surpresas e descobertas intrínsecas ao viver, é experienciar muitos nascimentos numa vida só, é querer mais da vida, é vislumbrar a expansão de um dado equipamento amoroso, é assumir as suas irresponsabilidades ao entrar no reino das imagens. Para Wunenburger:

— A via mais certa para fazer aparecer as imagens consiste nos estados de espontaneidade onírica onde a consciência, livre de todo saber e da contaminação do conceito, as apreende no seu caráter imediato, no seu estado nascente. Coloca-se, assim, a origem das "imagens naturais", que procedem da natureza e de nossa natureza individual e que se abrem ao longo de uma linha que vai do devaneio à contemplação a partir da representação

⁴⁵³ Zoró ou zorós é o nome de uma tribo indígena que habita áreas do estado de Mato Grosso e de Rondônia. Falam língua da família lingüística Monde, do tronco Macro-Tupi. Cf.: <http://www.dicionarioinformal.com.br/zor%C3%B3/>. Acesso em 05 nov. 2015. À guisa de curiosidade, sublinha-se que o cantor e compositor maranhense Zeca Baleiro produziu o seu primeiro álbum infantil justamente com o título: Zoró (bichos esquisitos). Cf.: <http://www.zoro.art.br/> Acesso em: 05 nov. 2015.

propriamente dita. Atinge-se assim a imagem fundamental, primeira, "princeps", pois, é absolutamente originária, isto é, "anterior ao pensamento, anterior à narrativa, anterior à emoção". Ela é aqui, de alguma maneira a-histórica, pois que ela não envelhece, ela age em nós, tornando-se verdadeiramente suscetível ao lugar de ser complemento, constituindo, absolutamente, a matéria primeira da imaginação⁴⁵⁴.

A razão de se explicitar o que é a fenomenologia do imaginário diz respeito a tornar inteligível o método de trabalho adotado para fazer esta pesquisa, isto é, o caminho pelo qual percorro minha trajetória de investigação. Conforme Bachelard⁴⁵⁵: “[...] o método fenomenológico leva-nos a tentar a comunicação com a consciência criante do poeta. A imagem poética nova — uma simples imagem! — torna-se, assim, simplesmente, uma origem absoluta, uma origem de consciência” [...].

Gostaria de fazer circular novas imagens em torno do tema do comportamento das imagens, do quanto este é responsável pela transfiguração do Ser poético e das irresponsabilidades de Poetas e analistas. Bachelard⁴⁵⁶ sublinha que o método fenomenológico tem estreita relação com colocar em evidência a capacidade de tomar consciência que se encontra na origem da menor variação da imagem. Ele põe acento na ideia da imagem poética e de sua renovação, propondo a noção de uma ingenuidade primordial que aparece na leitura dos poemas e das imagens que daí ressumbram. Dirá que segue a fenomenologia como uma escola de ingenuidade.

Ao ler este breve trecho, nota-se que o filósofo valoriza a fenomenologia da atividade, da imaginação criante⁴⁵⁷, a que não é descrita empiricamente. Passa a discorrer sobre a intencionalidade poética, a intencionalidade da imaginação poética, em que o poeta encontrará a abertura da consciência, esta que é capaz de ser ampliada, de reclamar as consciências maiores, que nos levam às grandes conexões, que desvelam a verdade do si-mesmo. E então ele passará a abordar esse aumento de consciência que está ligado ao psíquico pelo campo da linguagem, da linguagem como sendo o terreno do simbólico.

De acordo com Wunenburger⁴⁵⁸, Bachelard, mais do que Sartre, irá testemunhar o lugar de destaque que a imagem ocupa na vida mental, atribuindo-lhe uma dignidade ontológica e uma criatividade onírica que são fontes da relação poética com a realidade.

⁴⁵⁴ WUNENBURGER, J.J. *Gaston Bachelard, poétique des images*. Paris: Éditions Mimesis, 2014. p. 107. Tradução nossa.

⁴⁵⁵ BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p.1.

⁴⁵⁶ Idem.

⁴⁵⁷ Idem.

⁴⁵⁸ WUNENBURGER, J-J. *O imaginário*. São Paulo: Loyola, 2007. p. 17-18.

Na mesma proposta de reflexão, Mello⁴⁵⁹ afirma: “Em Bachelard, a cosmologia simbólica, expressa nos quatro elementos e seus derivados poéticos, une o mundo imaginário ao mundo da sensação... Bachelard não enclausura o imaginário em quadros fixos, mas enfoca a imaginação como força criadora dinâmica”.

Ao pensar nesta união entre o mundo imaginário e o mundo das sensações, é interessante lembrar a força que os temas do inconsciente e do devaneio possuem na obra do filósofo ao se pensar na criação poética. Para Mello⁴⁶⁰, face ao poema o trabalho crítico irá se constituir no esquadramento das imagens e no estabelecimento de elos cujas ligações compõem um sentido semântico. Segundo a autora:

Diante do poema, o desenho do imaginário é, portanto, um trabalho de construção da sintaxe imagética textual, em busca do centro a que alude Richards, cujo acesso se dá por um caminho não demarcado claramente, mas feito de percursos subterrâneos, corredores obscuros, pois a superfície é seguidamente enganadora, até o alcance de uma perspectiva interpretativa, uma iluminação ainda que provisória. Em virtude da obscuridade que cerca o desvelamento das imagens na literatura, os estudos sobre o imaginário tem contribuído para a compreensão do funcionamento dos recursos imaginativos que entram em jogo na criação⁴⁶¹.

Os percursos subterrâneos e os corredores obscuros reiteram a capacidade de apreensão e aceitação que o homem tem ao poder experienciar e dar guarida a novas imagens que são o passe para o ingresso no universo do imaginário, desse sem-fundo do humano que já anunciara Ruiz. Portanto, trabalhar com esta temática significa despender um preparo e um fôlego para frequentar universos de deslumbramento e de profundo pavor. Visitar zonas sombrias até avistar a luz, a flor, o azul, os gorjeios dos pássaros.

Para Wunenburger⁴⁶², os julgamentos contrastados e mesmo antinômicos sobre a metáfora de Bachelard podem desde então sugerir a complexidade da concepção bachelardiana das relações entre imagem e conceito. A questão da metáfora pode, então, indiretamente, servir de fio condutor para revelar em Bachelard as grandes orientações da hermenêutica simbólica contemporânea e de suas repercussões sobre uma epistemologia pós-moderna. Em sua tese de doutorado, Mello trilhou um percurso sobre o estudo e a fenomenologia do imaginário, facilitando os passos de uma trilha que ela ora desbravava. Dentre os tantos autores com os quais nos brinda, menciona Jean

⁴⁵⁹ MELLO, A.M.L. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. p.73

⁴⁶⁰ Idem. p. 59.

⁴⁶¹ Idem. p. 59-60.

⁴⁶² WUNENBURGER, J.J. *Gaston Bachelard, poétique des images*. Paris: Éditions Mimésis, 2014.

Chateau, autor de *Les sources de l'imaginaire*, e as interessantes relações que ele estabelece entre a força das imagens e a invenção e do quanto elas têm participação nessa motilidade que impulsiona a criação⁴⁶³. Ao trabalhar com o conceito do símbolo, alicerçada na concepção de Durand, a autora afirma:

O símbolo seria, portanto, uma forma de “representar” coisas ausentes ou difíceis de perceber, tais como “causa primeira”, “alma”, “espírito”, “deuses” e que são enfocadas pela metafísica, pela arte ou pela religião. Ao tentar representar aquilo que é irrepresentável, a imagem simbólica constitui-se em “transfiguração de uma representação concreta com um sentido totalmente abstrato”.⁴⁶⁴

Levando em conta a imaginação simbólica como sendo a transfiguração de uma representação concreta, subsume-se à escrita uma outra fonte barroiana. Em seu livro *O guardador de águas*⁴⁶⁵, Barros irá contar sobre os “Passos para a transfiguração”, título da segunda parte do livro. Desvelará a força das imagens metamorfoseantes que propiciam ao Poeta ser ninguém ou ser zoró, indo adiante com a fabricação de seus poemas. Existem seis passos para a transfiguração, com desenhos incluídos. O que elegi para apresentar aqui, como exemplo, liga-se ao que Mello sublinhou sobre a imaginação simbólica:

V
 Sonham os musgos
 De o revestir.
 É referente de conchas
 A lua elide os véus pra ele.

SEU OMBRO CONTRIBUI
 PARA O HORIZONTE DESCER⁴⁶⁶

O Poeta segue conosco, contando-nos que os musgos sonham revesti-lo o eu-lírico. Os musgos poderiam ser a transfiguração da pele humana em pele poética? Tornaríamos-nos índios zorós, vestidos pela pele musgosa e onírica? Será a nossa pele de origem onírica? O Poeta é uma entidade de conchas; só o Poeta guarda a escova que escova os clamores antigos guardados nas conchas, apenas o Poeta sabe reconduzir a linguagem, transvendo-a. A lua o ajuda no seu artesanato ao elidir os véus pra ele,

⁴⁶³ Idem. p.61.

⁴⁶⁴ MELLO, A.M.L. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. p.73

⁴⁶⁵ Nesta obra, Barros dialoga com o poema de Fernando Pessoa, “O guardador de rebanhos”.

⁴⁶⁶ BARROS, M. *O guardador de águas*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013.

eliminando as nuvens que o impedem de trabalhar. Seriam os véus a transfiguração dos inimigos do poema, a razão linear, os ciborgues, o capitalismo neoliberal, as denotações? A lua vira miniatura e se torna amiga do Poeta. Então, o “seu ombro contribui para o horizonte descer”⁴⁶⁷. Logo, o Poeta traz as imagens para perto, inverte a sintaxe, renova o léxico e revitaliza com sua generosidade e magnificência o ser humano, transformando-o em Ser poético.

No rastro da reflexão, prossigo com Bachelard na tentativa de não me desviar do fio que conduz às buscas da escrita. O filósofo vai apresentando o universo do imaginário, esmiuçando o terreno do sonhar, desde essa contemplação até o mergulho no passado anímico nas águas profundas da alma. Utilizo-me de uma citação bachelardiana sobre as águas profundas, que refletem uma imagem, a imagem da profundidade e de sua riqueza:

Como dizer melhor que a água *cruza* as imagens? Como explicar melhor seu poder de metáfora? Wordsworth, aliás, desenvolveu essa longa série de imagens para preparar uma metáfora psicológica que nos parece a metáfora fundamental da *profundidade*. “E assim”, diz ele, “foi com a mesma incerteza que me deleitei longamente a me inclinar sobre a superfície do tempo decorrido”. Poderíamos realmente descrever um passado sem imagens da profundidade? E jamais teremos uma imagem da *profundidade plena* se não tivermos meditado à margem de uma água profunda? O passado de nossa alma é uma água profunda⁴⁶⁸.

No terreno do onírico, segundo Bachelard, as coisas vão tomando outra configuração. A função poética, para ele, fornece uma nova forma ao mundo “que só existe poeticamente quando é incessantemente reimaginado”.⁴⁶⁹ O ofício do poeta e o ofício do analista parecem, novamente, encontrar-se. Existir poeticamente diz respeito a poder se encantar com o mundo, ter o “pasma essencial” que anunciou Alberto Caeiro⁴⁷⁰. Renovar-se diante das maravilhas do mundo requer condições para que isso seja alcançado.

⁴⁶⁷ No poema, a escrita encontra-se em caixa alta. In: BARROS, M. *O guardador de águas*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013. p. 25.

⁴⁶⁸ BACHELARD, G. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 55.

⁴⁶⁹ Idem. p. 61.

⁴⁷⁰ O MEU OLHAR é nítido como um girassol.

Tenho o costume de andar pelas estradas

Olhando para a direita e para a esquerda,

E de vez em quando olhando para trás...

E o que vejo a cada momento

É aquilo que eu não tinha visto,

E eu sei dar por isso muito bem...

Sei ter o pasmo essencial

Na sua obra, Bachelard vai acentuar a importância da fenomenologia como caminho para esta recuperação e como reflexão crítica frente à essa redução do potencial criador e imaginante do homem. Pensando, ainda, nessa relação entre as palavras e o inconsciente, entre a psicanálise e a poesia, faz sentido reportar-se a Paz. Segundo ele:

Arrastados pelo rio de imagens, roçamos as margens do puro existir e adivinhamos um estado de unidade, de união final com nosso ser e com o ser do mundo. Incapaz de opor diques à maré, a consciência vacila. E de repente tudo desemboca numa imagem final. Um muro nos barra o passo – voltamos ao silêncio⁴⁷¹.

O excerto permite pensar no aspecto irreduzível da experiência. Esse roçar é uma tentativa de aproximação e lembra o que o poeta faz com os seus poemas. Como escreve Collot: “É o encontro do que escapa aos códigos estabelecidos, a confrontação com o Outro da linguagem, que leva o poeta a reinventar a língua, a fazer ouvir, com a mesma língua, uma outra palavra”⁴⁷².

Neste momento cabe citar um poema de Manoel de Barros, em forma de prosa poética, sobre o silêncio. Na sua obra *Memórias inventadas: a infância*, o escritor pantaneiro escreve em primeira pessoa, fazendo falar a sua experiência interior regada com uma água autobiográfica. Tal escrito mostra, por dentro e por fora, como o poeta trabalha com os contrastes. Os silêncios, na sua mão, são feitos de palavras, povoadas por imagens, por verbetes que ganham vida e voam até cair de barriga no chão. No seu quintal poético, o mundo fica aumentado porque, possivelmente, ele vai recolhendo as miniaturas, invisíveis ao olho da razão, que ganham importância, por serem, paradoxalmente “desimportantes”:

O APANHADOR DE DESPERDÍCIOS

Uso a palavra para compor meus silêncios.
Não gosto das palavras
fatigadas de informar.

Que tem uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do Mundo

Ficções do interlúdio/Poemas completos de Alberto Caeiro. In: PESSOA, F. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2001.

⁴⁷¹ PAZ, O. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

⁴⁷² COLLOT, M. O Outro no mesmo. Revista Alea. Vol. 8 nº1. Rio de Janeiro Jan./Jun 2006. p.29. Disponível para download em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X200600010000 Acesso em 15 jul. 2016.

Dou mais respeito
 às que vivem de barriga no chão
 tipo água pedra sapo.
 Entendo bem o sotaque das águas
 Dou respeito às coisas desimportantes
 e aos seres desimportantes.
 Prezo insetos mais que aviões.
 Prezo a velocidade
 das tartarugas mais que a dos mísseis.
 Tenho em mim um atraso de nascença.
 Eu fui aparelhado
 para gostar de passarinhos.
 Tenho abundância de ser feliz por isso.
 Meu quintal é maior do que o mundo.
 Sou um apanhador de desperdícios:
 Amo os restos
 como as boas moscas.
 Queria que a minha voz tivesse um formato
 de canto.
 Porque eu não sou da informática:
 eu sou da invencionática.
 Só uso a palavra para compor meus silêncios⁴⁷³.

O sujeito lírico, no poema, lança tantas questões para serem pensadas que parece insuficiente dar conta de todas elas. Contudo, algumas evocações são pertinentes de serem exploradas: uma das mais interessantes é quando ele diz que foi “aparelhado para gostar de passarinhos”. Estes são o símbolo da liberdade, mas também da criatividade. O sujeito lírico, então, foi aparelhado para ser livre e criativo, ou seja, ele está falando das crianças, que apanham o desperdício e o transfiguram, tornando-o imagem, indo viver no mundo de zoró, no universo do Poeta, que tem a lua como sua amiga e que tem um ombro que contribui para o horizonte descer.

Também se pode fazer uma leitura do poema pela via da psicanálise e “escutá-lo” como outra versão de um fim de análise, do gesto espontâneo e da expressão do verdadeiro *self*. Ao examinar as primeiras fases das relações objetais, Winnicott deparou-se com o fato de que o bebê não estava integrado. Esse estado de não integração se associa ao conceito de solidão essencial e se refere aos momentos iniciais da vida, em que os lactentes ainda são muito precários para terem um ego e por isso necessitam da presença e dos cuidados maternos para que possam ir se integrando, unindo essas partes inicialmente desencontradas e caóticas. Conforme Winnicott:

Periodicamente um gesto do lactente expressa um impulso espontâneo; a fonte do gesto é o *self* verdadeiro, e esse gesto indica a existência de um *self* verdadeiro em potencial. Precisamos examinar o modo como a mãe responde a esta onipotência infantil revelada em um gesto (ou associação sensório-

⁴⁷³ BARROS, M. *Memórias inventadas: a infância*. São Paulo: Planeta, 2003. Cap. IX.

motora). Ligo aqui a ideia de um *self* verdadeiro com a do gesto espontâneo⁴⁷⁴.

O verdadeiro *self* associado à ideia do gesto espontâneo se concretiza no poema, pela mão do eu-lírico. Eivado de silêncios e de palavras, algo de autêntico pulsa porque esses “deslimites” entre a imagem e a palavra, a solidão e a presença garantem o caráter autoral e inventivo que se mostra na escrita de um poema e na escuta de um paciente. Ambas são eivadas de contradições e ambiguidades e, justamente por isso, as tornam interessantes e transformadoras. O caráter ambíguo, que aparece tanto na narrativa de um paciente quanto no verso de um poema, encerra um ar de mistério, de sim e de não, do “direito” e do avesso. Isso faz lembrar um poema de Drummond, chamado “À procura da poesia”⁴⁷⁵, do qual cito um excerto:

[...]
 Não faça versos sobre acontecimentos.
 Não há criação nem morte perante a poesia.
 Diante dela, a vida é um sol estático,
 não aquece nem ilumina.
 As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.
 Não faça poesia com o corpo,
 esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso
 [à efusão lírica].
 [...]

No vai e vem de quem somos, quem fomos e quem desejamos ser, as artes em geral, e a poesia e a psicanálise em especial guarnecem o homem de ânimo, revestindo-o de “musgo-coragem” e iluminando-o com a luz da lua para que não renuncie à travessia de entrar no Ser. Tal travessia é efêmera como o poema e como a sessão de uma análise e de uma duração de um tratamento. O “não” do eu-lírico é tudo o que pode vir a ser feito através do uso e do trabalho com as imagens que ocupam e vivem dentro das palavras. É preciso saber qual a chave que faz girar a fechadura. Eis que o corpo é essa chave, visto que a poesia só se faz com ele, com carne, suor, sensações. O poeta convoca o leitor a penetrar no reino das imagens, pelo seu corpo, fazendo-o esquecer dos passos conhecidos que o distanciam de si mesmo. Comete esse ato ao virar do avesso as palavras, traquinando com a razão e destinando o seu corpo ao jogo prazeroso dos “sim” e “não” de que são feitos a vida e a linguagem poética.

⁴⁷⁴ WINNICOTT, D.W. *O ambiente e os processos de maturação*. Porto Alegre: Artes médicas, 1983. p. 132-133.

⁴⁷⁵ ANDRADE, C. D. *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 11.

É digno de destaque o fato de que o símbolo compreende uma ausência ou aquilo que é difícil de perceber. Isto se associa com os véus que, sobrepostos, impedem que se vejam determinadas coisas. Também diz dos silêncios e de como as ausências se presentificam. Apesar de a humanidade estar avançando cronologicamente, há toda sorte de questionamentos sobre o seu futuro. A poesia de Manoel de Barros se afigura como esse salto, essa ponte para o enriquecimento, como já foi dito, assim como a psicanálise de Winnicott e a fenomenologia do imaginário de Bachelard. Não há nada mais triste do que a pobreza e a escassez do símbolo estampadas em rostos que se desfiguram e assassinam, atropelam, explodem, degolam, mutilam. Na contramão disto, o poeta da invencionática ensina sobre qual função pode ter a poesia. Numa de suas entrevistas, ele profere o seguinte:

Poesia é pra incorporar. Porque é nos sentidos que a poesia tem fonte. Além do mais, esse é um verso não uma sentença. [...]A lascívia é vermelha, o desejo arde, o perfume excita. Tem que se compreender isso? Ou apenas sentir? Poeta não é necessariamente intelectual; mas é necessariamente um sensual. Pois não é ele quem diz eu-te-amo para todas as coisas? E esta desexplicação pode não fazer média com os estatísticos, mas faz com os tontos⁴⁷⁶.

“Poesia é pra incorporar”. Nesta breve assertiva, Barros mostra-se como esse poeta incomparável, com sua capacidade única de oxigenar os alvéolos responsáveis pela manutenção do léxico. “Tempera” sua fala com neologismos e através da metalinguagem e do seu vasto cofre da infância, vai elucidando como é a arquitetura de seu pensamento, de seu trabalho, mas principalmente, de seu coração.

Barros ensina que é preciso integrar a poesia à vida. Deixa claro que a voz do poeta clama por isso, convocando o leitor a enxertá-la, como diz Bachelard, em seu corpo. A poesia é indissociável do corpo. A poesia faz o corpo dançar. Não tem peso de sentença, de Verdade, mas de verso, de instante, de verossimilhança. Barros sugere refletir sobre o fato de que os homens são preocupados com os entendimentos. Então, generosamente oferece aos homens, através da sua artesanaria com o belo trabalhado — esta é uma de suas definições sobre poesia — a oportunidade de fazer novos nascimentos. Auxilia o Ser no homem a se aproximar da sua criança, da criança que ainda o habita.

O universo da infância é tingido com o colorido dos sentimentos e a variação dessas cores é que torna uma infância rica, criando memórias para alcançar o futuro.

⁴⁷⁶ MULLER, A. (org.). *Manoel de Barros*. Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010. p. 50.

Quando ele diz que “o poeta é necessariamente um sensual”, suscita a hipótese de que ele trabalha sensualmente com o seu corpo, com as imagens que despertam as sensações e o erótico em si. A sensorialidade, quando burilada, toma outra forma e se corporifica em sensibilidade; imagem e sentido se casam, produzindo novos campos simbólicos. Não se trata, pois, de explicar tudo isso, mas de “desexplicar⁴⁷⁷”. Na verdade, é na “desexplicação” que reside essa outra imagem tão emocionante do poeta como o Ser que diz “eu-te-amo” para todas as coisas. O vigor do amor, o encantamento do ser amado, a reciprocidade dos olhares indica essa correspondência do homem com as coisas e vice-versa. Está em jogo a dimensão da totalidade, do Ser, do cosmos e a preocupação com que o homem encontre um sentido para si.

Nesse projeto ético e estético barroiano aparece o rigor do trabalho, a dedicação e o amor ao seu ofício, assim como a generosidade de quem se interroga e se “irresponsabiliza” (como no poema “O Poeta”) quanto a humanizar o homem, relembrando-o qual é o seu papel na existência e qual é o seu lugar. Nesse sentido, os tontos, os frágeis, os trastes, os inúteis, os zorós e os ninguéns, tanto quanto os “desimportantes” merecem mais a sua estima do que os estatísticos. Logo, recupero a contribuição de Dufrenne ao texto:

O homem poético não é o homem tenso e crispado, é o homem conciliado e calmo, gracioso, o que reencontra em si próprio a forma da liberdade natural e da espontaneidade, pelo que governa a natureza obedecendo-lhe, e se integra no mundo de modo mais harmonioso que violento. O homem poético é o que não se deixa prender em sua própria armadilha, que vive aquém do infortúnio da consciência separada e separante. Sente-se responsável pelo mundo [...]⁴⁷⁸.

Vivendo longe da cisão da consciência, o homem em estado poético “revela uma espécie de ternura, ou ao menos uma espécie de cumplicidade, por parte da Natureza que se coloca à nossa altura e ao nosso alcance”⁴⁷⁹. Essa cumplicidade é que permite o reencontro do homem consigo, recobrando a “liberdade natural da espontaneidade”, voltando a ser criança. O estado poético e a estética em Barros anunciam a chegada do homem poético, que se afasta das tensões e atinge as zonas de calma originadas no seio da experiência interior, favorecendo que o homem ascenda, dentre todos os lugares para o seu espaço interior.

⁴⁷⁷ Evidentemente, este verbo é um neologismo formulado por Manoel de Barros.

⁴⁷⁸ DUFRENNE, M. *O poético*. Porto Alegre: Editora Globo, 1969. p. 243

⁴⁷⁹ Idem. p. 250.

7 CONCLUSÕES

Escrever é uma superação porque ultrapassa os obstáculos que se impõem frente à elaboração de uma escrita. Escrever é um gesto de amor e de doação. É um júbilo, um gosto, um desejo, uma esperança.⁴⁸⁰ Escreve-se na esperança de se tornar melhor e de encontrar coisas melhores. A escritura e o corpo são um desenho que almeja encontrar emoções, pessoas, verdades, novas paisagens; transmitir uma herança, novos sonhos. Dá-se testemunho à escritura de um olhar que se imprime sobre o mundo. Na medida em que o mundo me olha e sou olhada por ele, ensinamos uma ligação possível.

O texto é um germe de ideias em movimento. É um acontecendo, é a amostra de certa experiência do escrever no tempo. A semente que se metamorfoseia e se torna raiz. Neste processo, geralmente, está implicada a noção de um dentro, de uma interioridade. Pois é justamente essa interioridade que se deseja colocar em cena para deslindar alguns aspectos enigmáticos que concernem a esta pesquisa de doutorado.

O ponto de partida se fixa na raiz de uma intencionalidade “epifânica”, qual seja a de pensar o tema da intimidade e da confiança como condição primeira para se viver criativamente, como algo que pertence à natureza humana, concebida pela teoria psicanalítica winnicottiana, em que o homem é uma “amostra-no-tempo” dessa natureza⁴⁸¹. Nesse tempo, tem sido válido poder pensar, aprender a pensar como se desenvolve uma reflexão, verticalizá-la. Todavia é necessário tempo, tempo para singularizar-se. Mas com que elementos? Uma resposta deste estatuto não se pode resumir com rapidez. Requer vagar e pausa.

Um dos elementos que se afigurou como importante foi a ousadia de propor o tripé poesia, psicanálise e fenomenologia do imaginário pela complexidade que isso implica e pelas costuras que demandam. Sabia-se que seria difícil. “Pensar é uma pedreira”. Decidi que queria ascender ao estado do “Estou sendo”. Para obtê-lo, foi necessário adentrar em camadas mais profundas do Ser, que é necessidade e vontade, fome e amor. Pude, então, refletir melhor, com mais profundidade e mais coragem. A inspiração certamente veio do *corpus* da tese, da sabedoria infinita de Manoel de Barros e sua simplicidade complexa que opera milagres e transsubstanciações intensas em quem se joga “na sua cobra de vidro que faz uma volta atrás de casa”, em quem não cede ao empobrecimento das imagens e, portanto, da vida.

⁴⁸⁰ BARTHES, R. *A preparação do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

⁴⁸¹ WINNICOTT, D.W. *Natureza humana*. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

Se estamos nos empobrecendo — se isso aparece na clínica com os pacientes, como reverter isso? Como encontrar novas pistas que nos aproximem de quem somos? Manoel de Barros aponta um caminho, em seu famoso livro *Matéria de poesia*⁴⁸², ao operar com os elementos “desimportantes”. Os dejetos, os rejeitos, o que não se presta ao desempenho e às boas estatísticas, o que não rende lucro nem reafirma os valores decadentes de uma elite financeira e pífia interessam ao poeta, porque compõem a sua *Estética da Ordinarietàade*.

É fato que estamos sendo muito menos do que podemos Ser. Justamente porque estamos transferindo os elementos de estima para sua coisificação, para o campo do fútil, do utilitário, para o instantâneo. O ordinário está perdendo força para o “curtível” e o “compartilhável”, que são sustentados pelo poder do dinheiro, pelos falsos *selves* e de como se toma parte nisso. O fato é que estamos nos desperdiçando enquanto coisas ordinárias, diante da beleza e imponência da Cordilheira dos Andes, do canto do Bem-te-vi, do ninho do João de Barro, do brincar das crianças. Numa dessas circunstâncias da vida, surgiu esse diálogo:

— *Que bom que vai ter sol esse final de semana! Ele virá!*

— *Não, não estou falando do tempo, estava falando da Alice*⁴⁸³, *a nossa neta, ela é o nosso sol!*

— *Ah!! Sim!*

— *Ela tava brincando, fazendo um desenho, e a mãe foi corrigir, porque ela disse: “É o olho da flor”! E a mãe disse: Não, é o miolo. E eu falei: Não corrige, não corrige! O olho da flor é lindo! Tem poesia nisso! Tem poesia!*

Eis nosso embate cotidiano entre a razão e a imaginação, entre o “fazer – por – impulso e o “fazer – reativo”⁴⁸⁴. Na verdade, Alice é uma sortuda por ter essa vó-poeta que soube reconhecer a poesia da neta, porque leva poesia em si! Mas sua mãe, provavelmente mais aculturada, quase cede aos apelos do que a civilização mija e pisa em cima.

Encontrar textos e argumentos que demovam os homens desse sono empobrecedor e mortífero, eis o trabalho que se tem pela frente. Construir argumentos que transformem uma realidade é tarefa para quem se arrisca a andar no contrapé da

⁴⁸² BARROS, M. *Matéria de poesia*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013. p.9.

⁴⁸³ Curiosamente, Alice é o nome da mãe de Manoel de Barros.

⁴⁸⁴ WINNICOTT, D.W. *Tudo começa em casa*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 31.

cultura e suporta ser fora da curva, ser diferente e fazer diferente do “Sr. Todo Mundo”⁴⁸⁵.

Manoel de Barros, parece condenar esse “Sr. Todo Mundo”, que se pode entender, contemporaneamente, como sendo o “Deus-razão”. Então, contrariado com a lógica de supremacia da razão, o poeta desloca os sentidos, dando viço à linguagem e ao homem. Desenha com leveza a revitalização da casa comum, recuperando o senso de pertença, o reencontro com a alegria e com o primitivo, fontes de renovação do psiquismo. A criança, os passarinhos e o andarilho são os sujeitos-líricos do poeta. São facetas que definem o seu estilo. O estilo enquanto marca e o estilo enquanto aquilo que falta no artista. Antes de seguir com a análise, a letra do poeta merece ser destacada:

Do meu estilo não posso fugir. Ele não é só uma elaboração verbal. É uma força que deságua. A gente aceita um vocábulo no texto não porque o procuramos, mas porque ele deságua das nossas ancestralidades. O trabalho do poeta é dar ressonâncias artísticas a esse material. Penso que combinar o sentido com os sons é que produz o estilo. O barrismo há de acontecer nos meus textos porque vem de eu ser, de eu estar, de eu ter sido. Não há fugir. Estilo é estigma. É marca. Todo estilo contém as nossas ancestralidades. Ninguém consegue fugir do erro que é, do acerto que é. Vou ser sempre o que me falta. De forma que vou cair sempre no barrismo porque a gente é sempre uma falta de nós. Papel do poeta seja sempre o de obter o que falta nele. E falta tudo. Papel de poeta é o de obter uma linguagem que o complete. Esse objeto de linguagem que me completa há de ser meu estilo. O barrismo será sempre uma expressão de mim. Sou fiel ao erro que sou⁴⁸⁶.

Não há como fugir de si mesmo, não há como fugir de nossas ancestralidades. O “barrismo” é uma falta de Manoel, o “barrismo” é uma falta em todos nós. Estamos sempre procurando encontrar na linguagem aquilo que nos completa. O estilo de Barros é incompletude, é humano demasiadamente humano, é movimento e se manifesta nas crianças, com os inícios e a semente da palavra, com os passarinhos e com a liberdade de voar, de mudar e de criar. O “pássaro-andarilho” é tempo, “amostra-no-tempo” da natureza humana. O andarilho é o homem vivendo num tempo humanizado, criativo, num tempo que convoca a alteridade e a acolhe. É preciso se misturar para poder aprender a viver.

⁴⁸⁵ O “Sr. Todo Mundo” é um conceito desenvolvido por Eric Landowski, num importante texto sobre as buscas de identidade e as crises de alteridade. O objetivo não é aprofundá-lo, mas, apenas fazer referência a ele como algo atual em relação aos deslocamentos culturais, ao tema dos refugiados e como o tema da alteridade é trabalhado por esse autor, no sentido de problematizar as questões da xenofobia, do preconceito, da exclusão. A desqualificação do sujeito, que é diferente, será alvo do Sr. Todo Mundo, que justamente só aceita quem for do seu grupo. Para Landowski: “O Sr. Todo Mundo é, na verdade – ou pelo menos pretende ser – um homem sem ódio nem preconceito”. In: LANDOWSKI, E. *Presenças do outro. Ensaios de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2012. p.8.

⁴⁸⁶ MULLER, A. (org.). *Manoel de Barros*. Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010. p. 28-29.

Nessa invenção de caminhos, criei o meu; nessa trajetória de escrita, descobri, com Bachelard, a importância da poesia como função de despertar; escolhi como opção metodológica a fenomenologia do imaginário e a topoanálise das imagens poéticas de Barros como fontes que renovam o Ser. Ao percorrer essa travessia, vi que a criatividade, o transicional e o brincar foram se colocando como artefatos imprescindíveis para a criação de um modo de pesquisar e de escutar que são oferecidas por Manoel de Barros, Winnicott, Bachelard e todas as outras vozes que aqui compuseram um esboço de orquestra “poético-analítica”.

Ao identificar que as aproximações entre a poesia e a psicanálise podem ser atravessadas pela linha do imaginário em Bachelard, percebe-se que o inútil da escrita toma corpo e voz. De fato, como se tentou demonstrar, a emoção é essa matéria para a poesia, é essa substância para a criação poética, é esse nó na garganta apertada, é a fonte maior e responsável por renovar o Ser e expandir mundos. A emoção, na tese, cumpre um lugar de destaque porque condensa uma proposição ético-estética de homem: o Homem poético, que é animado pelas coisas poéticas e pela palavra poética, que ressuma das imagens e emoções poéticas.

Portanto a ideia é de oferecer um novo olhar para compreender o homem que dê conta de lhe restituir algo fundamental representou um dos objetivos deste estudo: a retomada da confiança e da própria esperança num mundo mais poético capaz de acolher e dar espaço aos homens poéticos.

Ao reunir pensadores como Bachelard, Freud, Winnicott, Merleau-Ponty, Barthes, Dufrenne, Collot, Paz, Berta Waldman, Mello, Müller, Valéry, Ricoeur, Wunenburger, Cazenave, Barbosa, Grácia-Rodrigues, e tantos outros, propus uma dança, em que os passos foram sendo dados pouco a pouco, descoberta a descoberta, pesponto a pesponto, tentando respeitar um ritmo metodológico que ensejou o caráter inventivo da escrita: “do erro que sou e do acerto que sou”, conforme afirma Barros em uma de suas entrevistas.

Não restam dúvidas de que há ainda muito a trilhar. De todo modo, vislumbro, já, um trilhamento interessante que responde, antes de qualquer um, à própria exigência daquela que escreve bem como a própria expectativa de “fazer” uma tese consistente. O positivo é que esse ‘fazer’ vem depois do Ser, que foi o que de mais valioso pôde ser recebido e conquistado até agora. Contudo, é preciso continuar. E na continuidade da “escrita-costura”, introduzo alguns fios finais que vão tramando um modo de olhar.

Um desses fios que vêm para embelezar e dar aquele “toque final” tem origem num texto de José Américo M. Pessanha e que problematiza a questão do olhar e suas tessituras. Não é à toa que ele começa fazendo referência ao intrigante e belo conjunto de seis tapeçarias do final do século XV e que se encontram no Quartier Latin, muito próximo à Sorbonne, no encantador Musée de Cluny, que tive a felicidade de conhecer. Deste conjunto de tapeçarias, destaca-se o sexto, o da visão, em que se vislumbra uma imagem de espelhamento entre “A dama e o unicórnio”. Sobre isso, vale a pena fazer referência a uma passagem do texto:

Nesse ziguezagueante itinerário do olhar, parte-se do olhar empírico, “natural”, e forçosamente se penetra no reino da representação artística que remete, afinal, aos jogos infindavelmente multiplicadores e espelhantes da imaginação. O olhar – espelho da alma? – como início da trajetória que conduz, através da medição dos vários tipos de *speculum*, às construções imagéticas, aos múltiplos artefatos do imaginário, à imaginação especulante?⁴⁸⁷

Pessanha nos presenteia com esta valiosa proposição, dando acento ao olhar como veículo que conduz aos múltiplos artefatos do imaginário. O que se olha? Para onde se dirige o olhar? O que ele espelha? Aí, vem o toque contundente: para além do jogo de olhares, quem vê a mão do tapeceiro? A mão que tece as imagens? Eis um contraponto que perturba porque emana profundidades e sentimentos. Ingresso no âmbito dos saberes profundos, aqueles que produzem sabedorias e que fornecem as ferramentas para que o homem se recolha e no calor do fogo possa entender melhor a si e as coisas, possa se conectar com a sacralidade de estar vivo e de pertencer à Natureza, de fazer parte do universo das conexões. No registro que faz o filósofo Merleau-Ponty:

É preciso que o pensamento de ciência – pensamento de sobrevôo, pensamento de objeto em geral – torne a se colocar num “há” prévio, na paisagem, no solo do mundo sensível e do mundo trabalhado tais como são em nossa vida, por nosso corpo, não esse corpo possível que é lícito afirmar ser uma máquina de informação, mas esse corpo atual que chamo meu, a sentinela que se posta silenciosamente sob minhas palavras e sob meus atos. É preciso que com meu corpo despertem os *corpos associados*, os “outros”, que não são meus congêneres, como diz a zoologia, mas que me freqüentam, que frequento, com os quais frequento um único ser atual, presente, como animal nenhum frequentou os de sua espécie, seu território ou seu meio. Nessa historicidade primordial, o pensamento alegre e improvisador da ciência aprenderá a ponderar sobre as coisas e sobre si mesmo, voltará a ser filosofia...⁴⁸⁸

⁴⁸⁷ PESSANHA, J.A.M. Bachelard e Monet: o olho e a mão. In: NOVAES, A. et.al. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.151.

⁴⁸⁸ MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 17.

Merleau-Ponty provoca reflexões que vão em direção de compreender a arte como corpo do mundo e como espelhamento do corpo dos homens. A ideia de “se colocar num ‘há’ prévio” distingue o homem miserável do homem que porta o direito de sonhar. E se o “meu corpo” se outorga o direito de sonhar e de querer restabelecer belezas perdidas e tonalidades sensíveis esquecidas, ele irá despertar os *corpos associados* de “outros” para os bons encontros da vida, estes que nutrem e imprimem movimento no corpo e na poesia do mundo. E isto necessariamente se associa com o território da sensibilidade: “Quando as aves falam com as pedras e as rãs com as águas – é de poesia que estão falando”⁴⁸⁹.

Com base nesse exercício contínuo de frequência de corpos outros, vai-se descobrindo novas existências de sentidos que disparam novidades, que remendam sentidos antigos e que se presentificam no manuseio da mão em contato com as matérias oferecidas pelo mundo, um mundo ao alcance das mãos. Este foi um dos motivos de interesse de Bachelard pelas tapeçarias. Inspirada nessa história, inventa-se que o poeta é um tapeceiro que, sem ter o brilho do unicórnio, do perfeito, do ideal, “emprega o seu corpo” ao mundo e através dele transforma o mundo em palavras, parafraseando Merleau-Ponty:

O pintor “emprega seu corpo, diz Valéry. E, de fato, não se percebe como um espírito poderia pintar. É oferecendo seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura. Para compreender essas transsubstanciações, é preciso reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é uma porção do espaço, um feixe de funções, que é um trançado de visão e de movimento⁴⁹⁰.

É do corpo que se está falando, de onde tudo começa e tudo termina. Manoel de Barros empresta o seu corpo ao mundo e ao emprestar-lhe transvê o mundo em poesia, em música, em alegria, em palavras que são ocupadas pela imagem. Ao trabalhar com a linguagem, debulha os fios que compõem o espantalho, depositando na sua espiga-leitor o orvalho que umedece e lava os desatinos da razão. Sobre isso, é imprescindível citar um excerto do experiente analista e pesquisador da psicanálise, Luís Claudio Figueiredo. Ele pontua:

⁴⁸⁹ BARROS, M. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013. p. 41.

⁴⁹⁰ MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 18.

Mas minha suspeita é a de que por trás de todos esse elementos de nossa realidade (a cultura hospitalar e médica e as atribuições cotidianas) jaz uma outra realidade bem diferente. Estamos pouco preparados para cuidar, acompanhar os doentes, receber os moribundos em seus últimos passos, estudar com os filhos, escutar os amigos, etc. Nossa capacidade de prestar atenção uns nos outros, por exemplo, parece drasticamente reduzida. Recuperar esta capacidade nos parece urgente e preciosa – tanto para os agentes de cuidado – entre os quais o psicanalista – quanto para todos os humanos. cremos que seja a única forma de dar à vida que levamos e ao mundo em que vivemos sentido e valor. Mas, quanto a isso, se a psicanálise e os psicanalistas podem nos ajudar no diagnóstico e na indicação dos rumos do ‘tratamento’, infelizmente não poderão enfrentar sozinhos a magnitude da tarefa⁴⁹¹.

Por ter tomado consciência da magnitude da tarefa, e por ter a certeza de que não é possível enfrentá-la sozinha é que se pediu, no espaço potencial da autora, algo necessário: “Manoel, me acode”?

Manoel de Barros é esse poeta fraseador e apanhador de desperdícios, que recolhe do silêncio e da invisibilidade, o que há de mais importante: o sentido da vida. Uma espécie de xamã da infância, é peregrino da aurora boreal do Ser, especialista em poetar poentes. No seu peregrinar pelo horizonte poético e pelas coisas, utiliza-se de descascadores que arejam as palavras, adentrando nas imagens poéticas e vertendo delas emoção. O que sai desse ato de descascar é um espaço psíquico que abriga as mais diversas experiências interiores, os devaneios voltados à infância, o ordinário, o orvalho, o esticador de horizonte e o alicate cremoso, sem esquecer o prego que farfalha, tudo isso possibilitando que a vida do cotidiano possa se metamorfosear e contagiar muitos leitores a empregarem um novo olhar para si mesmo e para as suas relações.

Há, também, a presença da psicanálise e das imagens do inconsciente primitivo, assim como a fenomenologia do imaginário, que fornecem uma profilaxia poética necessária para que o mundo possa ser cuidado, sem que perca o seu rumo: o da liberdade, da alegria, da arte, das trocas e das experiências interpessoais que enriquecem o homem. “Visão é recurso da imaginação para dar às palavras novas liberdades?”⁴⁹² Caso se utilize a visão como recurso da imaginação, e não da percepção, meramente, as palavras ganharão novas liberdades. E se as palavras somos nós, seres languageiros, então, poderemos ser mais livres.

⁴⁹¹ FIGUEIREDO, L.C. A metapsicologia do cuidado. In: FIGUEIREDO, L.C. *As diversas faces do cuidar*. São Paulo: Escuta, 2009.

⁴⁹² BARROS, Manoel. *O menino do mato*. São Paulo: Leya, 2010. p. 23.

Entretanto, para se chegar a conquistar tal elevação — sim, ser livre é elevar-se, é uma imagem ascensional, como a árvore em Barros — muitos passos precisarão ser dados. E isso inclui o corpo da mãe e o corpo do bebê, a identificação primária da mãe com seu filho e tudo aquilo que envolve o corpo, em termos de anatomia e fisiologia de corpos vivos. O que será, portanto, decisivo para que o bebê alcance o estágio de independência relativa em direção à realidade e aos relacionamentos interpessoais é o cuidado e devoção maternos. Conforme Bezerra:

Os objetos e fenômenos transicionais atraem o centro de gravidade da experiência psíquica para fora dos limites do universo subjetivo indiferenciado inicial e o põe em contato com os objetos do mundo externo e com os outros *eus*, inaugurando seu caminho rumo à independência e à constituição plena da subjetividade. Desse modo instala-se um processo contínuo de enriquecimento mútuo do mundo interno e da realidade externa: o *self* se realiza na ação criativa que seus impulsos agressivos engendram, ampliando progressivamente o campo de suas experiências; e o mundo externo acolhe as transformações e criações que este *self* é capaz de produzir. Esta é, para o *self*, a base para uma vida que tem sentido (*meaningful*) e que vale a pena ser vivida⁴⁹³.

Manoel de Barros constrói, na sua poesia e no seu projeto estético, este espaço para que o *self* humano, poético e cultural possa existir e viver uma vida dotada de sentido. Segundo Isabel Boisseleau, pesquisadora brasileira que desenvolveu seu *Mémoire* na Sorbonne, o poeta possuía um desejo de transformação, de liberação da palavra poética, de uma vontade de apagar os limites impostos pelas regras da sintaxe e da gramática (tal como Rimbaud gostaria). Para a autora: “A transformação passa pela vontade de suprimir os limites entre os sentidos — as sinestésias — e ainda entre os mundos — vegetal, animal e mineral – para diminuir a distância entre o poeta e seu imaginário⁴⁹⁴.”

Agradeço ao Manoel por ter sido este “obstetra-parteiro” no meu processo de escrita. Ao mesmo tempo, sou grata a ele por ter sido esta “doula” que prepara uma grávida, empoderando-a, apostando com ela na possibilidade de um parto natural e humanizado, resgatando as forças da boa luta, do emprego do amor naquilo que faz e

⁴⁹³ BEZERRA JR., B. *Winnicott e seus interlocutores*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2007. p. 44.

⁴⁹⁴ BOISSELEAU, I.G.M. *L'eau dans l'imaginaire de Manoel de Barros (Arranjos para assobio, O guardador de águas, O livro das ignoranças et Concerto a céu aberto para solos de ave*. Mémoire en vue de l'obtention du Diplôme d'Études Approfondies em Études Portugaises, Brésiliennes et de l'Afrique Lusophone. Paris: Université de La Sorbonne Nouvelle – Paris III, 2004. p. 9. A autora cedeu gentilmente seu Mémoire, enviando-me por e-mail. Obtive seu contato através da sua orientadora na França, Madame Jacqueline Penjon, por ocasião de nosso encontro em Paris, em fevereiro de 2015, tendo sido possível conhecê-la pela generosa indicação da Professora Ana Lisboa.

traz o bem, enfim, da confiança e da esperança. Esse parto de escrita que vou cunhar de poética é a ressonância de todo o amor que recebi e de todo o amor que consigo fazer circular e oferecer, em vez de deixá-lo apodrecer. Esta tese é uma obra de amor.

A proposta deste escrito aporta num suposto fim, ao brevemente fechar uma primeira costura do encontro da poesia de Barros, guiada pela fenomenologia do imaginário de Bachelard e do poético em Dufrenne, em uma aproximação com a psicanálise winnicottiana, mostrando que um diálogo é possível, podendo alargar os caminhos que incrementam e facilitam o fortalecimento e a emergência do simbólico na vida do homem. A poesia barrosiana pode ser um feixe de luz a iluminar a escuta analítica, renovando a técnica e propondo “desmétodos” analíticos e que os analistas se experimentem, através de seus “deslimites”, a escutarem desde o prisma de uma escuta sensorial e poética.

A poética de Barros, justamente, outorga ao sujeito do inconsciente a possibilidade de uma comunicação outra que passa pela experiência poética e pela experiência de análise porque abre essa porta que faz passar os movimentos do silêncio em direção à palavra e da palavra, que, transformada em imagem, produz e engendra emoções. São as emoções que podem vir a transformar nossas vidas e retomar a força do simbólico que minimamente garante a sustentação de um viver pautado pelo direito à cidadania dos valores psíquicos. Os caminhos do simbólico, presentes na poesia e na psicanálise, expandem as vias de comunicação, de expressão e de novos encontros responsáveis por revitalizar a vida humana. Conforme Durand: “A fenomenologia, por sua vez, apodera-se dessas imagens e reconstrói um mundo que acolhe todas as atitudes do homem, um mundo de felicidade através do acordo”.⁴⁹⁵

Nesse exercício de reconstrução do mundo, esse acordo passa necessariamente pela trilha da imaginação, do devaneio, do se deixar tocar pelas belezas, pelo sentido utópico do viver, por esperanças renovadas, apesar de dores e de lacunas. Vale a pena, então, contar um pouco mais com o legado durandiano, no que se refere ao desabrochar de muitos cosmos e da relação estreita entre o espaço interior do homem, o espaço psíquico e o símbolo. Segundo Durand:

Sobre esse trajeto de felicidade, desabrocham muitos cosmos intermediários, como aqueles descritos em *L’Espace poétique* e, particularmente, esse microcosmo privilegiado, esse cosmos humanizado pelo trabalho e pelo sonho humano: a casa, a habitação humana que recapitula “do porão ao

⁴⁹⁵ Idem. p. 69.

sótão”, os símbolos do mundo, em sua pedra, suas vigas, sua sala, seus poços, seu porões úmidos e sombrios, suas mansardas aéreas e secas. Todas as imagens, as metáforas substancialistas dos poetas reconduzem, finalmente, a essa habitação do mundo, da qual minha casa é o símbolo último. O símbolo, então, nos revela um mundo e a simbólica fenomenológica explicita esse mundo que - de maneira antípoda ao mundo da ciência - é eticamente primordial, dirigente de todas as descobertas científicas do mundo.⁴⁹⁶

A afirmação de Durand sobre as imagens dos poetas é conveniente para pensar essa recondução, através do símbolo, a essa casa interior, a casa de que fala Bachelard. A psicanálise de Winnicott, ao valorizar o tema do primitivo e do desenvolvimento emocional do homem, também vai se ocupar dessa casa interior, a seu modo. Com isso, a contribuição winnicottiana avança na história do movimento psicanalítico, propondo um novo olhar aos nossos regressos, não os da censura, mas os do silêncio, da música das esferas, de uma harmonia correspondente entre micro e macrocosmos, que decanta, nesse viver criativo e nessa experiência de transicionalidade, em que tudo é possível a partir da invenção como fonte da vida e das experiências que fazem laço. Os pacientes também são poetas ao buscarem o poético, ao manifestarem o desejo de construir espaços renovados onde os sonhos, as utopias e as esperanças possam ter lugar.

A poesia de Barros, então, tingida pela aquarela de símbolos, fornece a matéria-prima para se desenhar uma ética, a “ética-poética-barrosiana”, em que a infância e a *Estética da Ordinarietàade* estão nas fundações. Os poemas de Barros e sua obra são um refúgio e um alento, uma morada onde podemos nos abrigar para criar, recriar, formar e deformar, transformar, escutar-nos, ver e transver o mundo, e, assim, reencontrar as fontes que renovam o Ser.

Nas fontes opulentas da floresta languageira, a sensibilidade, a poesia, a infância, os arcaísmos nossos, o imaginário de Bachelard, o poético em Dufrenne, o brincar, o espaço potencial e a criatividade em Winnicott são esses alimentos que nutrem e renovam o Ser. Esses podem ser considerados como um remédio que alivia, uma boa analgesia para tempos que doem. Sobretudo, funcionam como um horizonte de esperança e de otimismo que faz frente a uma paisagem de esfacelamento e fratura da faculdade de compaixão no homem, de sentir dor com o outro, que temos vivido atualmente, em tantas situações, como, por exemplo, a dos refugiados de guerra, dos apenados nos presídios brasileiros, das tantas vidas de crianças roubadas e sacrificadas pela falta de comida, da presença afetiva e firme dos pais, de amor, da proteção e da

⁴⁹⁶ Idem. p. 70.

esperança. Nesse momento, cabe citar um excerto de Paz, que ratifica essa consideração:

Quem viu a Esperança não a esquece. Vai procurá-la sob todos os céus e entre todos os homens. E sonha que um dia a encontrará de novo, não sabe onde, talvez entre os seus. Em cada homem pulsa a possibilidade de ser, ou, mais exatamente, *de voltar a ser*, outro homem⁴⁹⁷.

Para voltar a ser outro homem, é preciso retomar a capacidade de reinventar. Nisso, Barros é *exper*:

Acho que um poeta usa a palavra para se inventar. E inventa para encher sua ausência no mundo. E inventa quase tudo, sendo que só falta o começo e o resto. Fala que a palavra pode sair do lado do conspurcado de uma boca e entretanto ser pura. Fala que gosta de harpa e fêmea em pé. Acho que o poeta escreve por alguma deformação na alma. Porque não é certo ficar pregando moscas no espaço para ficar dando banho nelas⁴⁹⁸.

Talvez Manoel de Barros surpreenda a nós, seus leitores, mas também a si mesmo com a sua originalidade, própria aos artistas que vivem criativamente, e aos que têm o Ser como horizonte de si mesmo. O poeta entoia o seu canto e vai penetrando no domínio da estesia e, por conseguinte, do sensível. Nesse percurso, torna-se indispensável adicionar o tema da imensidão íntima, que está diretamente relacionado aos outros dois, ou seja, o espaço da intimidade e o espaço do mundo. No dizer do fenomenólogo Bachelard:

Descobrimos aqui que a *imensidão* íntima é uma *intensidade*, uma intensidade de ser que se desenvolve numa vasta perspectiva de imensidão íntima. Em seu princípio, as ‘correspondências’ acolhem a imensidão do mundo e transformam-na numa intensidade do nosso ser íntimo⁴⁹⁹.

Esta intensidade do nosso ser íntimo se amplia quando, diante da possibilidade desta contemplação, desta liberdade contemplativa — em geral, vivida mais integralmente pelas crianças —, um espaço se desvela, um abrigo seguro que conforta e reconforta, favorecendo que se sonhem outros mundos: “Parece, então, que é por sua imensidão que os dois espaços — o espaço da intimidade e o espaço do mundo — tornam-se consoantes. Quando a grande solidão do homem se aprofunda, as duas

⁴⁹⁷ PAZ, O. *O labirinto da solidão*. São Paulo: CosacNaify, 2014.p.28.

⁴⁹⁸ MULLER, A. (org.). *Manoel de Barros*. Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010. p. 86.

⁴⁹⁹ BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p.198.

imensidões se tocam, se confundem”⁵⁰⁰. Sendo assim, é exequível afirmar que se está falando de comunhão, e, possivelmente, de revelação, de uma descoberta inesperada que traz alegria. Da emoção como matéria para a poesia.

Conforme Collot⁵⁰¹, a emoção também está ligada a um horizonte que faz transbordar o sujeito, mas por meio do qual ele se exprime: “Ela é o lastro afetivo desta relação com o mundo, que parece constitutiva da experiência poética. Porém, mais ainda que o horizonte, ela escapa à representação e não pode tomar forma senão investindo uma matéria que é, ao mesmo tempo, do corpo, do mundo e das palavras”⁵⁰².

A emoção é essa matéria do mundo, do corpo, da palavra, porque ela promove encontros, porque ela multiplica experiências, porque ela tem o poder de transformar imagens em palavras. Ela reanima a magia que se encontra dentro das palavras, a fim de que o homem poético possa voltar a se deslumbrar com o azul do céu, com a imensidão do mundo, com a simplicidade da vida, sem desperdiçar-se com “coisas importantes”, achando o seu verdadeiro tesouro nos momentos em que se pode deformar as imagens, ou seja, nos momentos de imaginação solta, de devaneio, de criação poética, seja na vida, seja no *setting* analítico. Tais momentos se entrelaçam ao que Dufrenne nomeia como “humanidade do aparecer”, em que o poético se manifesta, por residir na “generosidade e na benevolência do sensível”. Vejamos o que nos diz o filósofo:

A Natureza é, em toda parte, poética porque é sempre naturante⁵⁰³; a Natureza naturada⁵⁰⁴ dá, em toda parte, testemunho da Natureza naturante. Por isto a poesia é o fundamento de todas as expressões em que a Natureza se exprime. E quando o homem empresta sua voz à Natureza, ele próprio é sempre de algum modo poeta, e pode sê-lo tecnicamente para dizer o grandioso, o trágico, o assustador ou o grotesco. Mas se queremos especificar o poético como categoria estética, é preciso invocar então a humanidade do aparecer: o poético reside a uma só vez na generosidade e na benevolência do sensível⁵⁰⁵.

Em suma, o homem ascende ao poético quando vive, interiormente, a experiência de saber-se sustentado por uma rede de imagens que lhe dão condições de sonhar e de se descobrir, frequentemente, como um Ser capaz de operar nascimentos.

⁵⁰⁰ Idem. p. 207.

⁵⁰¹ Elle est le versant affectif de cette relation au monde qui me semble constitutive de l’expérience poétique. Mais plus encore que l’horizon, elle échappe à la représentation, et ne peut prendre forme qu’em investissant une matière, qui est à la fois celle du corps, celle du monde et celle des mots. In: COLLOT, M. *La matière-émotion*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997. p.2-3. Tradução nossa.

⁵⁰² Idem. p. 2-3.

⁵⁰³ Para Dufrenne, a Natureza naturante é potência.

⁵⁰⁴ Para Dufrenne, a Natureza naturada é mundo.

⁵⁰⁵ DUFRENNE, M. *O poético*. Porto Alegre: Editora Globo, 1969. p.251.

Tal capacidade é gerada no seio da generosidade e “benevolência do sensível”. Na tentativa de concluir essa tese, que sempre terá o caráter de “interminável”, cabe dizer que ela se concentrou num exercício intelectual enriquecedor. Porém, esse exercício só foi possível porque teve como “local de práticas” e de “saídas a campo” as relações inter-humanas e pessoais.

Inspirada em Barros, fui peregrinando, ora como criança, outras como andarilha, ora como pássaro, na tentativa de colher dos encontros e das leituras, algo de novidade e de frescor, no sentido do meu olhar, do que capto e intuo do poeta e qual a sua contribuição na minha vida pessoal e profissional. Essa colheita teve como fruto a concretização de um enlace teórico, clínico e metodológico “experimaginado”, que espero, venha a contribuir para a realização de novas pesquisas nesse campo interdisciplinar entre a poesia barrosiana, a fenomenologia do imaginário bachelardiana e a psicanálise winnicottiana. Acompanhada de pensadores que “experimaginaram” um trajeto, deixando bons rastros para eu me guiar, obtive bússolas que facilitaram percorrer esses rastros, possibilitando que eu pudesse construir novos acessos a essa trilha do pesquisar em Barros, sempre infinita, desaguando nesses “achadouros” de coisas poéticas.

O tempo enquanto perspectiva de relação do sujeito com o mundo foi decisivo para que as buscas fossem multiplicadas e para que as superações fossem vividas. Nesse longo período de trabalho, de investimentos e de percurso, o que ressuma é uma prática de superação, segundo o que os dicionários nos dizem, no sentido de exceder ou suplantar a mim mesma. Eu penso que me excedi em Manoel e com Manoel, suplantei os limites da escrita, do cansaço e do medo de não conseguir escrever ou terminar. Também superei algumas dores importantes e pude curar outras, transformando-as em poema, esperança, fala, escuta e fé. Barros me concedeu de volta um pouco mais de fé na vida, essa que Winnicott traduz em forma de confiança. Meu gesto espontâneo foi retomado e a minha determinação aumentada, tudo isso refletindo em mais autenticidade e mais amor. Escolhi o verbete “superação” porque ele está presente no meu nome e nas minhas ancestralidades e porque penso que superar-se é um ensino e um exercício difícil quando o mundo é áspero, desértico e gelado, como os tempos atuais. Mas o mundo também é doce, terno, alegre, leve, bonito, amoroso, lúdico e criativo.

Manoel é essa fonte de superação e de gratuidade. Ao imergir na sua obra, pude compreender um pouco mais do seu projeto estético e confirmar a minha pergunta

inicial: a pergunta sobre qual é o lugar do homem na atualidade do seu tempo e, diante disso, se a poesia e a psicanálise podem ser este caminho em que os sujeitos, apesar de não se livrarem totalmente dos efeitos da aparelhagem do Estado e de suas produções constantes de exclusão e de desigualdade, conseguem ser autênticos. O que se quis demonstrar é que, de fato, a autenticidade pode ser o horizonte de infância poética, reimaginada pelo homem, pode ser uma rota de fuga para uma vida de liberdade pautada pela criatividade e pelo brincar. Pelo fato de poesia e psicanálise serem espaços onde não se faz concessões, o poetar sobre a infância em Manoel de Barros se concretiza como uma prática e um ambiente, ora dizível, ora silencioso, um espaço psíquico, essa casa, valorizada por Bachelard, lugar de refúgio, que as pessoas tanto necessitam para viver criativamente.

O aspecto primitivo no homem, os primeiros cheiros, as primeiras sensações, esse universo da não palavra, do não verbal se configuram como uma fonte de enriquecimento da experiência e de abertura e conexão com o mundo. A poesia de Barros, em diálogo com a psicanálise de Winnicott e as teorias críticas do imaginário de Bachelard, é um caminho de reflexão e de práxis que valoriza e coloca em gravitação as pulsações de nossa existência e de nossas experiências mais singulares na escrita e na clínica. Assim, a poesia e a psicanálise se aproximam, cada uma na sua especificidade, através desse ofício com as imagens e com a imaginação vivido por poetas e analistas, em que o divã e o lápis são os meios pelos quais o inconsciente pode se expressar e ter lugar. Nessa expressão, o que surge é o mais profundo do homem, esse eu profundo, essa sensibilidade enquanto algo genuíno e espontâneo, captado por poetas e analistas, que é a via de partilha e de um trajeto de felicidade.

Ao finalizar, relembro o excerto de Houaiss que é a própria expressão do indizível e que, por essa razão, toca-me profundamente: “A poesia de Manoel de Barros, nessa conjuntura nacional e humana em geral, é um maravilhoso filtro contra a arrogância, a exploração, a estupidez, a cobiça, a burrice – não se propondo, ao mesmo tempo, não ensinar nada a ninguém, senão que à vida”⁵⁰⁶. Na tentativa de ampliar esse filtro, a *Estética da Ordinarietàade* de Barros aparece como fio condutor que dá sustentação a uma escrita e a uma escuta.

⁵⁰⁶ HOUAISS, Antonio. Carta. Apud BARROS, M. *Meu quintal é maior do que o mundo*. Antologia. [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

REFERÊNCIAS

Parte teórica:

ADORNO, T. *Notas de literatura I*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

AGAMBEN, G. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

ASSOUN, P-L. Le thème mytologique des «Mères»: Philosophie de la nature et savoir de l'inconscient dans Le Second Faust. In: *Analyses & réflexions sur Goethe*. Le Second Faust: l'hymne à l'univers. Paris: Ellipses, 1990.

BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BACHELARD, G. *Estudos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

BACHELARD, G. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, G. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BACHELARD, G. *L'Intuition de l'instant*. Le livre de Poche. Paris: Éditions Stock, 1994.

BACHELARD, G. *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BACHELARD, G. *Fragmentos de uma poética do fogo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

BACHELARD, G. *O direito de sonhar*. São Paulo: Difel, 1986.

BARBOSA, M. H. S. Como quem vê outra coisa: encontro entre a poesia e o sagrado na obra de Sophia de M. B. Andresen *RCL / Convergência Lusíada* n. 31, janeiro - junho de 2014.

BARBOSA, M. H. S. Mil faces transbordantes: a paisagem marítima em Sophia de Mello Breyner Andresen. In: Ida Alves; Masé Lemos; Carmem Negreiros. (Org.). *Estudos de paisagem: literatura, viagens e turismo cultural Brasil-França-Portugal*. 1ed. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014, v. , p. 159-173.

BARROS, M. Entrevista concedida ao jornalista paulista Bosco Martins no programa Fora do Eixo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vzeUUXAEdZw>> Acesso em 19 abr. 2015.

BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

BARTHES, R. *Crítica e verdade*. Lisboa: Edições 70, 2007.

- BARTHES, R. *A preparação do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, W. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo: Summus, 1984.
- BEZERRA JR., B. *Winnicott e seus interlocutores*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2007.
- BLANCHOT, M. *Uma voz vinda de outro lugar*. São Paulo: Rocco, 2011.
- BOISSELEAU, I.G.M. *L'eau dans l'imaginaire de Manoel de Barros (Arranjos para assobio, O guardador de águas, O livro das ignoranças et Concerto a céu aberto para solos de ave*. Mémoire en vue de l'obtention du Diplôme d'Études Approfondies em Études Portugaises, Brésiliennes et de l'Afrique Lusophone. Paris: Université de La Sorbonne Nouvelle – Paris III, 2004.
- BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- CASTRO, A. *A poética de Manoel de Barros*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília – UnB. Brasília, 1991. Texto não publicado.
- CAZENAVE, M. *Jung, l'expérience intérieure*. Paris: Éditions Dervy, 2013.
- COHEN, L. Anthem. *The future*, 1992. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/The_Future> Acesso em: 24 jan. 2016.
- COLLOT, M. *La matière-émotion*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.
- COLLOT, M. *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.
- COLLOT, M. Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas. In: *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2013.
- COLLOT, M. O sujeito lírico fora de si. In: *Signótica*, v. 25, n. 1, p. 221-241, jan./jun. 2013. Disponível em: <www.revistas.ufg.br/index.php/sig/article/download/25715/15374> Acesso em: 13 dez. 2014.
- COLLOT, M. O Outro no mesmo. *Revista Alea*. Vol. 8 nº1. Rio de Janeiro Jan./Jun 2006. p.29. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X200600010000 Acesso em 26 set. 2015.
- CONCEIÇÃO, M. *Manoel de Barros, Murilo Mendes e Francis Ponge: nomeação e pensatividade poética*. Jundiaí: Paco Editorial, 2011.
- COUTINHO, E. (org.). *Coleção Fortuna Crítica 6*. Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

- DAMASCENO, D. *Cecília Meireles: o mundo contemplado*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.
- DIAS, E.O. *A teoria do amadurecimento de D.W.Winnicott*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.
- DIAS, E.O. *Winnicott e Heidegger: temporalidade e esquizofrenia*. Winnicott e-prints, vol.1, n.1, São Paulo, 2006.
- DIAS, E.O. (2011). *Da interpretação ao manejo*. In: REIS, R.(org.). *O pensamento de Winnicott: a clínica e a técnica*. São Paulo: DWW Editorial, 2011.
- DIAS, E.O. *Interpretação e manejo na clínica winnicottiana*. São Paulo: DWW Editorial, 2014.
- DIAS, M.H. Espaço e linguagem na poesia de Manoel de Barros: uma constante (des)aprendizagem. *Antares*. Letras e humanidades, n.º1, jan.-jun 2009. Disponível em: <https://play.google.com/store/apps/details?id=pt.portoeditora.android.dicionario.lingua_portuguesa>. Acesso em: 19 jul. 2016.
- DICIONÁRIO mobile da língua portuguesa. Porto: Porto Editora, 2011. Disponível em: <https://play.google.com/store/apps/details?id=pt.portoeditora.android.dicionario.lingua_portuguesa>. Acesso em: 19 jul. 2016.
- DUFRENNE, M. *Estética e filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DUFRENNE, M. *O poético*. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.
- DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- DURAND, G. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- FERREIRA, A.B.de H. *Novo Aurélio do século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FIGUEIREDO, L.C. A metapsicologia do cuidado. In: FIGUEIREDO, L.C. *As diversas faces do cuidar*. São Paulo: Escuta, 2012.
- FREUD, S. (1915). *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Volume II. Tradução de Luiz Alberto Hans. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- FREUD, S. (1907[1906]). Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen. In: FREUD, S. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, S. (1908[1907]). Escritores criativos e devaneios. In: FREUD, S. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, S. (1900). A interpretação dos sonhos. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro, Imago, 1996. v. IV, V.

FRIEDRICH, H. 1978. *A estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.

GARAGALZA, L. *La Interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*. Barcelona: Anthropos, 1990.

GRÁCIA-RODRIGUES, K. *De corixos e de veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e Guimarães Rosa*. Tese de doutorado. Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras. 318 p. Disponível em: <http://www.fclar.unesp.br/agenda-pos/estudos_literarios/785.pdf> Acesso em: 03 mai. 2016.

GUERRA, V. Palavra, ritmo e jogo: fios que dançam no processo de simbolização. *Revista de Psicanálise da SPPA*, v. 20 n.3. 2013.

GUERRA, V. *O ritmo na vida psíquica*. Trabalho não publicado. Impresso. 2013.

GUTFREIND, C. *A infância através do espelho: a criança no adulto, a literatura na psicanálise*. Porto Alegre: Artmed, 2014.

HEIDEGGER, M. *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

HEIDEGGER, M. *Sobre o Humanismo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

HOUAISS, A. *Carta*. Apud BARROS, M. Meu quintal é maior do que o mundo. Antologia. [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

HOUAISS, A. *Minidicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

JENSEN, Wilhelm. *Grädiva*. Uma fantasia pompeiana. Coleção Transmissão da Psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

JUNIOR, A.M. Manoel de Barros: o avesso visível. *Revista USP*, São Paulo, n. 59, p. 275-279, junho/agosto 2003.

KEMPFER, A.; MARTINS, B. Aos 97 anos, Manoel de Barros renasce em “Bernardo” e com poesia inédita. *Campo Grande News*, Lado B, 19/12/2013. Disponível em: <<http://www.campograndenews.com.br/lado-b/artes-23-08-2011-08/aos-97-anos-manoel-de-barros-renasce-em-bernardo-e-com-poesia-inedita>> Acesso em: 06 mai. 2016.

LANDOWSKI, E. *Presenças do outro*. Ensaios de semiótica. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J-B. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LARROSA BONDÍA, J. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*. Jan/Fev/Mar/Abr. 2002, Nº 19.

LEZAMA LIMA, J. *A dignidade da poesia*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

LOPARIC, Z. É dizível o inconsciente? *Natureza humana*. v.1, nº 2. São Paulo, dez.1999. Disponível em:
<http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24301999000200005> Acesso em: 28 abr. 2016.

MACHADO, R.L. “*Olhar tudo como se fosse a primeira vez*”: a poética da infância em Barros e a capacidade de criar o mundo em Winnicott. In: 1st IWA Congress - XX Colóquio Winnicott Internacional, 2015, São Paulo. Winnicott e o futuro da psicanálise. Winnicott and the future of psychoanalysis - Caderno de Resumos. São Paulo: Sociedade Brasileira de Psicanálise Winnicottiana, 2015.

MACHADO, R.L. Por uma po-ética do gesto: alguns apontamentos sobre sujeito, ética e as origens do humano. *Revista Profanações*. Ano 1, n. 1, p. 143-153, jan./jun. 2014. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/16342>> Acesso em: 21 out. 2015.

MACHADO, R.L. *Obesidade infantil: uma leitura da psicanálise e de seu diálogo com a cultura*. Dissertação de mestrado. UFRGS. Porto Alegre: Repositório Digital, 2009.

MACHADO, R.L. *Formação em psicologia: caminhando por outras margens*. Trabalho de conclusão de curso em psicologia sob orientação da Prof.^a Dr.^a Cleide Scarlatelli. Universidade do Vale do Rio dos Sinos: UNISINOS, 2003. Não-publicado.

MÃE, V.H. *A desumanização*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MALLARMÉ, S. Poesia e sugestão, apud GOMES, A. C. (org.). *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1985.

MANGO, E.G. *Freud com os escritores*. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

MARINHO, M.; AMARAL, S. (2009). Manoel de Barros: ilogismos de um demiurgo. In: MARINHO, M. et. al. (2009). *Manoel de Barros: o brejo e o solfejo*. Brasília: Editora Universa – UCB, 2009.

MARTINS, Cyro. *A criação artística e a psicanálise*. Porto Alegre: Livraria Sulina Editora, 1970.

MARTINS, W.; GRÁCIA-RODRIGUES, K.; RIBEIRO, R. A infância que se entrega aos pântanos: as memórias “experimaginadas” de Manoel de Barros. *Letras&Letras*, Uberlândia 26 (1) 101-120, jan./jun.2010.

MELLO, A.L. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: Edipucrs, 2002.

MELLO, A.L. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 48, n. 2, p. 237-243, abr./jun. 2013.

- MENESES, A. *Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise*. São Paulo: Duas cidades, 1995.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. São Paulo: CosacNaify, 2013.
- MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- MORAIS, F. *Olga*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- MOSCHEN, S. A infância como tempo de iniciação à arte de produzir desobjetos. *Rev. Assoc. Psicanal. Porto Alegre*, Porto Alegre, n. 40, p. 74-88, jan./jun. 2011.
- MULLER, A. (org.). *Manoel de Barros*. Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.
- NAFFAH NETO, A. A noção de experiência no pensamento de Winnicott como conceito diferencial na história da psicanálise. *Natureza Humana* 9 (2): 221-242, jul.-dez.2007.
- NAFFAH NETO, A. Winnicott: uma psicanálise da experiência humana em seu devir próprio. *Natureza humana* 7(2): 433-454, jul.-dez.2005.
- NOVAES, A. et.al. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- PAZ, O. *O labirinto da solidão*. São Paulo: CosacNaify, 2014.
- PAZ, O. *Signos em rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.
- PAZ, O. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PERRONE-MOISÉS, L. Pensar é estar doente dos olhos. In: *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- PESSANHA, J.A.M. Bachelard e Monet: o olho e a mão. In: NOVAES, A. et.al. *O olhar*. Companhia das Letras, 1988.
- REIS, R.(org.). *O pensamento de Winnicott: a clínica e a técnica*. São Paulo: DWW Editorial, 2011.
- RICOUER, P. *A metáfora viva*. Porto: Rés editora, 1997.
- RUIZ, C. *Os paradoxos do imaginário*. São Leopoldo: Edunisinos, 2003.
- SAINT-EXUPÉRY, A. *O pequeno príncipe*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- SELIGMANN-SILVA, M. *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2009.

SILVA, C. S. Manoel de Barros: lírica, invenção e consciência criadora. *Revista Fronteiras*. vol. 5 nº 5 São Paulo 2010.

Só dez por cento é mentira. A desbiografia oficial de Manoel de Barros. Produção de Artesanato Eletrônico. Co-Produção Vite Produções. Direção e Roteiro de Pedro Cezar. Rio de Janeiro. Downtown Filmes. 2009. DVD (76 min.). Colorido. Português.

SILVA, K. G. Poesia. Ocupação da imagem pela palavra. *Papéis: R. Letras UFMS*, Campo Grande, MS, 2(4): 6-13, jul./dez., 1998.

TINOCO, R.C.; THEYLA, M. Um pequenino (des)vivo. In: *Cândido*. Jornal da Biblioteca Pública do Paraná, n. 60, jul. 2016.

VALÉRY, P. *Varietades*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

VIEIRA, P.A. *Sermão da sexagésima*. v.2, São Paulo: Edameris, 1965. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/vieira-antonio-sermao-sexagesima.html>>. Acesso em 09 mai. 2016.

VILETE, E. *Sobre a arte da psicanálise*. São Paulo: Idéias & Letras, 2013.

WALDMAN, B. Recensão crítica a *Livro sobre nada*, de Manoel de Barros. In: *Revista Colóquio/ Letras*. Recensões Críticas, nº. 143/144. Jan. 1997, p. 301-302. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=143&p=301&o=r>> Acesso em: 28 fev. 2016.

WALDMAN, B. *A poesia ao rés do chão*. In: BARROS, M. Gramática expositiva do chão (Poesia quase toda). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

WILBUR, M. U. *Lenguaje y realidad, Lengua y Estudios Literários*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1952.

WINNICOTT, D. W. *Os bebês e suas mães*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

WINNICOTT, D.W. (1968). A comunicação entre o bebê e a mãe e entre a mãe e o bebê: convergências e divergências. In: WINNICOTT, D. W. *Os bebês e suas mães*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

WINNICOTT, D.W. *O gesto espontâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

WINNICOTT, D.W. *Da pediatria à psicanálise*. Rio de Janeiro Imago, 2000.

WINNICOTT, D.W. (1950). A agressividade em relação ao desenvolvimento emocional In: WINNICOTT, D.W. *Da pediatria à psicanálise*. Rio de Janeiro Imago, 2000.

WINNICOTT, D.W. (1956a). Formas clínicas da transferência. In: WINNICOTT, D.W. *Da pediatria à psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

- WINNICOTT, D.W. *Explorações psicanalíticas*. Porto Alegre: Artmed, 1994.
- WINNICOTT, D.W. A experiência mãe-bebê de mutualidade. In: WINNICOTT, D.W. *Explorações psicanalíticas*. Porto Alegre: Artmed, 1994.
- WINNICOTT, D.W. *Natureza humana*. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- WINNICOTT, D.W. *Tudo começa em casa*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- WINNICOTT, D.W. O conceito de falso *self*. In: *Tudo começa em casa*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- WINNICOTT, D.W. *Consultas terapêuticas em psiquiatria infantil*. Rio de Janeiro: Imago, 1984.
- WINNICOTT, D.W. *O ambiente e os processos de maturação*. Porto Alegre: Artes médicas, 1983.
- WINNICOTT, D.W. Comunicação e falta de comunicação levando ao estudo de certos opostos. In: WINNICOTT, D.W. *O ambiente e os processos de maturação*. Porto Alegre: Artes médicas, 1983.
- WINNICOTT, D.W. Distorção do ego em termos de verdadeiro e falso *self*. In: WINNICOTT, D.W. *O ambiente e os processos de maturação*. Porto Alegre: Artes médicas, 1983.
- WINNICOTT, D.W. O ódio na contratransferência. In: WINNICOTT, D.W. *O ambiente e os processos de maturação*. Porto Alegre: Artmed, 1983.
- WINNICOTT, D.W. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- WINNICOTT, D.W. A criatividade e suas origens. In: WINNICOTT, D.W. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- WINNICOTT, D.W. A localização da experiência cultural. In: WINNICOTT, D.W. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- WUNEBURGER, J.J. *Gaston Bachelard, poétique des images*. Paris: Éditions Mimésis, 2014.
- WUNEBURGER, J.J. *O imaginário*. São Paulo: Loyola, 2007.

Parte poética:

ANDRADE, C. D. *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, O. *A alegria é a prova dos nove*. São Paulo: Globo, 2011.

ANDRADE, O. *Os dentes do dragão*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2009.

BARROS, M. *Arranjos para assobio*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013.

BARROS, M. *Compêndio para uso dos pássaros*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013.

BARROS, M. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013.

BARROS, M. *Ensaio fotográficos*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013.

BARROS, M. *Escritos em verbal de ave: Manoel de Barros*. São Paulo: Leya, 2011.

BARROS, M. *Gramática expositiva do chão*. Poesia completa. São Paulo: Leya, 2013.

BARROS, M. *Gramática expositiva do chão*. (Poesia quase toda). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

BARROS, M. *Livro sobre nada*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013.

BARROS, M. *Livro sobre nada. Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2013.

BARROS, M. *Matéria de poesia*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013.

BARROS, M. *Menino do mato*. São Paulo: Leya, 2010.

BARROS, M. *Meu quintal é maior do que o mundo*. Antologia. [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

BARROS, M. *Memórias inventadas: a infância*. São Paulo: Planeta, 2003.

BARROS, M. *Memórias inventadas: a segunda infância*. São Paulo: Planeta, 2006.

BARROS, M. *Memórias inventadas: a terceira infância*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

BARROS, M. *O fazedor de amanhecer*. Rio de Janeiro: Salamandra, 2001.

BARROS, M. *O guardador de águas*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013.

BARROS, M. *O livro das ignoranças*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013.

BARROS, M. *O livro das ignoranças. Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2013.

BARROS, M. *Para encontrar o azul eu uso pássaros*. Campo Grande: Saber Editora, 1999.

BARROS, M. *Poemas rupestres*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013.

BARROS, M. *Poesias*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013.

BARROS, M. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013.

PESSOA, F. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2001.

APÊNDICE A

Apêndice:

Olho é uma coisa que participa o silêncio dos outros

Coisa é uma pessoa que termina com sílaba

O chão é um ensino.⁵⁰⁷

⁵⁰⁷ BARROS, M. *Arranjos para assobio*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013. p.22.

APÊNDICE B



Créditos: Fundação Cultural Badesc⁵⁰⁸

⁵⁰⁸ Cf. <<http://fundacaoculturalbadesc.com/?p=1270>> Acesso em: 06 mai. 2016.