

---

Recebido: 21-05-2024 | Aprovado: 31-08-2024 | DOI: <https://doi.org/10.23882/rmd.24243>

## Manoel de Barros: O poeta que visitou o inconsciente e que ficou por lá

Manoel de Barros:  
The poet who visited the unconscious and stayed there.

**Francisco Baptista Gil,**  
Universidade do Algarve, Portugal  
(fgil@ualg.pt)

**Fábio d'Abadia de Sousa,**  
Universidade Federal do Tocantins, Brasil  
(dabadia@mail.uft.edu.br)

**Resumo:** Neste artigo são analisados os aspectos que interrelacionam a literatura (especialmente a poesia) e psicanálise, partindo-se da hipótese que esses dois ramos do conhecimento humano apresentam vários aspectos em comum. Neste sentido, destacamos a obra do escritor brasileiro Manoel de Barros (1916-2014), que defendemos ser um poeta que apresenta características que o identificam como um explorador da linguagem dos sonhos e do inconsciente.

**Palavras-chave:** Literatura, psicanálise, poesia, inconsciente, sujeito, alteridade.

**Abstract:** In this essay we analyse some aspects that we believe connect literature (especially poetry) and psychoanalyses, beginning with the claim that these two fields of human knowledge present various common aspects. Through this perspective, we highlight some characteristics of the lyric production of the Brazilian poet Manoel de Barros (1916-2014), who we defend as an explorer of the language of the dreams and the unconsciousness.

**Keywords:** literature, psychoanalysis, poetry, unconscious, subject, alterity.

## **Literatura e Psicanálise**

Arte e ciência podem ser dois aliados na construção de uma estrutura que auxilia na procura do autoconhecimento humano. Neste sentido, estamos a referir-nos ao facto de que a literatura – especialmente a poesia ou a prosa poética – pode, sim, ser aliada da psicanálise nas discussões sobre o inconsciente humano. A psicanálise tem servido de suporte teórico a diversas questões da literatura e, segundo uma das maiores estudiosas das intersecções entre estes dois assuntos no Brasil, não há nada de absurdo ao relacionarmos essas duas áreas:

Passada a fase da 'psicanálise selvagem' do texto literário, quando se colocavam os personagens no divã, cada vez mais se buscam os meandros da linguagem, as bordas da escrita, naquilo que irrompe do inconsciente e diz dele e de seu funcionamento (Brandão, 1996, p. 8 e 9).

Mas, afinal, o que a psicanálise tem a ver com a literatura, mais especificamente com a poesia? A resposta a esta questão vem se delineando desde a segunda metade do século XIX, quando o movimento decadentista/simbolista, inaugurado na poesia francesa / ocidental por Charles Baudelaire (1821-1867), passou a demonstrar que o “eu lírico” do poeta, que sonha e se entrega a devaneios quando acordado, poderia ser uma entidade tão complexa quanto aquela que se manifesta nos nossos sonhos e pesadelos quando dormimos. As ideias de sujeito e psicanálise surgiram 50 anos após a morte de Baudelaire, mas a sua poesia já cortejava com o enigmático escondido nas profundezas humanas.

As teorias freudianas e lacanianas referentes à vida psíquica consciente e inconsciente, quando surgem, fazem uma clara opção pelo caminho do empirismo e do positivismo. Já a poesia, nas primeiras décadas do século XIX, começa a abrir a mão do racionalismo e outros “ismos” e passa a firmar maior compromisso com o escrutínio da alma humana. Mesmo trilhando caminhos aparentemente opostos, poetas e psicanalistas se encontrariam em algum momento quando o assunto é a tentativa (talvez inútil) de decifrar os abismos e buracos negros escondidos nas solidões humanas.

O fenómeno da interdisciplinabilidade permite que nos coloquemos na fronteira entre a literatura e a psicanálise, onde termos como “eu lírico”, “sujeito” inconsciente”, “sonho”, “alteridade”, “outridade” revelam que esses dois ramos do pensamento humano mais se aproximam do que se afastam.

Para chegar ao conceito de sujeito, Lacan (Jacques-Marie Émile Lacan: 1901-1981) recorreu à antropologia, à linguística, à lógica, à topologia e à matemática. Mas antes, Freud (Sigmund Freud: 1856-1939), no entanto, já ampliava o seu campo de investigação da psicanálise até a literatura, arte que revelou que o terreno das suas teorias sobre o inconsciente já vinha sendo trabalhado havia muito tempo pelos poetas e filósofos. Para Freud, na parte 2 da obra *A interpretação dos sonhos* (publicada pela primeira vez em 1899), a mente humana funciona metaforicamente, como a literatura: “Antes de mim os poetas descobriram o inconsciente. O que eu descobri foi o método pelo qual o inconsciente pode ser estudado (Freud, 1972, p. 42)”.

O crítico inglês Graham Hough (1989) revela que Freud, ao dar crédito aos poetas pela descoberta do inconsciente, contribuiu para o restabelecimento da poesia ao mundo da imaginação, ao qual realmente pertence:

A grande contribuição de Freud à história natural da imaginação é o Capítulo 6 de *A Interpretação dos Sonhos*, cujo vigor está em mostrar que a lógica associativa que se encontra na poesia é intrínseca à psique humana. Sua análise de matérias basicamente clínicas conferiu um estatuto de aparência científica aos processos da imaginação simbólica - um parcial restabelecimento da poesia no mundo do qual ela se afastara (Hough, 1989, p. 259).

Em nome da poesia, André Breton (1896-1966), no seu *Manifesto do Surrealismo* (publicado em 1924), também confessa sentimentos de gratidão a Freud pelas suas pesquisas sobre o sonho, que culminaram em uma espécie de libertação da imaginação dos poetas.

Deve-se dar graças às descobertas de Freud. Na trilha de suas descobertas esboça-se, enfim, uma corrente de opinião, a favor da qual o explorador humano poderá levar mais longe suas investigações, autorizado que estará a não mais levar em conta realidades sumárias. A imaginação está talvez a ponto de retomar seus direitos (Breton, 1972, p. 132).

Breton parece demonstrar que a incursão de Freud ao mundo dos sonhos trouxe mais credibilidade aos poetas, mesmo que estes não precisem de tal aprovação. Ele comemora a intromissão e chega a especular sobre a possibilidade de o sonho apresentar traços de organização e continuidade. Ao mesmo tempo, reforça a sua tese de que a lógica nunca combinou com a poesia.

Eu quisera dormir, para poder me entregar aos que dormem, como me entrego aos que me leem, com os olhos abertos; para deixar de fazer prevalecer nesta matéria o ritmo consciente de meu pensamento (Breton, 1972, p. 133).

Essas palavras passam a impressão que Breton sentiu-se mais municiado para fundamentar o pensamento surrealista, que apregoava, segundo observações de Gilberto Mendonça Teles (1931-), que as experiências psicanalíticas tornariam a poesia um meio de investigação legítimo ao poeta, que assim como o cientista, também passaria a ter direito a explorar o inconsciente, o sonho, o maravilhoso.

Massaud Moisés (1928-2018), ao enumerar as características dos poetas precursores das polêmicas jornadas ao inconsciente e ao mundo dos sonhos – os simbolistas – ressalta que eles se voltam para dentro de si à procura de zonas mais profundas, iniciando uma viagem interior de imprevisíveis resultados. Trata-se, conforme ressalta o crítico literário, ao citar o *Manifesto do Surrealismo*, de Breton, de uma sondagem tão profunda, que os poetas chegam a ultrapassar as fronteiras do consciente.

E ultrapassando o consciente, calam no subconsciente e no inconsciente: mergulham no caos, no alógico, no anárquico, a que se reduz, em última análise, a vida interior de cada um (Moisés, 1985, p. 302).

Com isso, o poeta, paradoxalmente, ao voltar para profundezas dentro de si, consegue, na verdade, alçar voos que o permitem uma tentativa de compreensão do mundo exterior, segundo Moisés. Através da tentativa de decifração do caos que habita as profundidades de sua mente, o poeta, abre as portas para uma possível compreensão também da realidade exterior.

---

*Quando a sondagem interior atinge estratos ainda mais fundos, dá-se o encontro involuntário entre subconsciente individual e que Jung (Carl Gustav Jung: 1875-1961) viria chamar subconsciente coletivo: descobre uma assombrosa identidade entre o conteúdo de seu subconsciente e o conteúdo do subconsciente do povo a que pertence inalienavelmente (Moisés, 1985, p. 304).*

Um dos poetas desbravadores do inconsciente foi Charles Baudelaire (1821-1867). Inspirado pelas telas do pintor Constantin Guys (1802-1892), Baudelaire inaugura na poesia a utilização de uma gramática e uma sintaxe psicológicas, recheadas de neologismos e combinações inusitadas, até então encarceradas no inconsciente humano, de onde não podiam sair, principalmente em direção às artes. O autor de *As flores do Mal* (1857) dá uma bofetada na cara da burguesia da sua época ao reconhecer a importância da arte mnemônica e, conseqüentemente, o fracasso do realismo, tão apreciado e exigido pelo “bom gosto” das *madames* e *messieurs* dos esmerados salões frequentados pela elite parisiense do século XIX. “Quanto mais o artista se inclina com imparcialidade para o pormenor, mais a anarquia aumenta” (Baudelaire, 1996, p. 57).

Na sua tentativa de penetrar no inconsciente e chegar ao buraco negro dentro de si, Baudelaire defronta-se com o lado mais obscuro do ser humano e constata o excesso de artificialidade da estética em vigor na sua época. Para ele, as coisas realmente naturais não possuem nada da beleza convencional até então venerada. Essa posição de Baudelaire é uma forte confirmação da sua opção pela poesia comprometida com a investigação do “horror” escondido nos abismos da mente humana e que, geralmente, contrasta-se com o verniz das boas maneiras impostas pela vida em sociedade:

Analisemos tudo o que é natural, todas as ações e desejos do puro homem natural, nada encontraremos senão horror. Tudo quanto é belo e nobre é o resultado da razão e do cálculo. O crime, cujo gosto o animal humano hauriu no ventre da mãe, é originalmente natural. A virtude, ao contrário, é artificial, sobrenatural, já que foram necessários, em todas as épocas e em todas as nações, deuses e profetas para ensiná-la à humanidade animalizada, e que o homem, por si só, teria sido incapaz de descobri-la (Baudelaire, 1996, p. 57).

Neste sentido, Baudelaire, conforme afirma Hough (1989), é o primeiro intelectual moderno a perceber a posição desclassificada e não estabelecida do poeta e também o primeiro a se resignar diante da inexorável miséria e sordidez humanas, principalmente a partir do surgimento das grandes cidades. Talvez possamos afirmar que Baudelaire percebeu assim, a quase inutilidade do verniz sobre algo deteriorado em sua essência. Mesmo as demolições radicais, como as capitaneadas por Napoleão III e o barão de Hausmann na Paris da segunda metade do século XIX, não passavam de uma pintura sobre algo carcomido e apodrecido nas colunas e paredes de sustentação. Segundo Hough, o autor de *As Flores do Mal*, quando reclama elos de parentesco com seus leitores é pelo lado obscuro de suas vidas. Baudelaire não conheceu a Internet, mas se tivesse conhecido, ele certamente nos alertaria para o facto de que uma *deep web* (ou *dark web*) se esconde nas camadas mais profundas de cada um de nós.

(...) tudo o que é ignorado ou rejeitado pelos seus seres sociais, que o poeta professa sua identidade com eles. Tolice, erro, pecado, mesquinhez; acima de tudo, Baudelaire acrescenta o tédio; e a inspiração quase impossível de uma ordem jamais alcançável (Hough, 1989, p. 255).

A obra de Baudelaire, segundo afirmações de Bersani (1977), no seu livro *Baudelaire e Freud*, fornece-nos exemplos desta fragmentação psíquica, documentando, ao mesmo tempo, uma determinada resistência com relação a toda instabilidade ontológica. Baudelaire, assim como Freud, estaria situado, conforme argumenta Bersani,

neste momento crítico da nossa história cultural, quando uma visão idealística do self e do universo está sendo concomitantemente mantida e desacreditada por uma psicologia (...) do desconexo e do descontínuo (Bersani, 1977, p. 03).

Este autor explica ainda que a noção de Baudelaire a respeito de uma dupla tendência na natureza humana pertence a um sistema de transcendência vertical:

Trata-se de um aspecto psicológico de uma estruturação mais generalizada da experiência, em termos de alto e baixo, espírito e matéria, realidade e exterioridade, verdade e engano (Bersani, 1977, p. 02).

Essa espécie de compulsão baudelairiana por levar a poesia para o além do consciente, do eu biográfico, do belo e do real, é consolidada com Arthur Rimbaud (1854-1891), o “poeta alquimista”, cuja poesia constituiu, de acordo com Hough (1989), uma espécie de magia que “traz à vida o que se viu em sonhos”. E, ao mergulhar no mundo em que todas as situações são possíveis, Rimbaud abdica de toda a monotonia da realidade, da logicidade e da previsibilidade.

Segundo Friedrich (1978), o “eu” que fala nas poesias de Rimbaud não pode ser concebido a partir das pessoas do autor, assim como o “eu” de *As flores do Mal*. Ao multifacetar o “eu”, Friedrich (1978) explica que Rimbaud começou aquela separação anormal entre “o sujeito poético” e o “eu empírico”, que se reencontrará, posteriormente, em nomes como o de Ezra Pound (1885-1972), e que, por isso, já impediria de entender a lírica moderna como expressão biográfica. O “eu” de Rimbaud “pode vestir todas as máscaras, estender a todas as formas de existência, a todos os tempos e povos”. O resultado é uma poesia que rompe com todos os limites da forma e conteúdo vigentes até o século XIX, a ponto de Friedrich classificá-la como a inauguradora da poesia “desumanizada”:

A própria poesia de Rimbaud é desumanizada. Não falando a ninguém, monologa, portanto, procurando atrair quem escute, com palavra alguma: parece conversar com uma voz para a qual não existe intérprete concebível, sobretudo lá, onde o Eu imaginado cede lugar a uma expressão sem o Eu (Friedrich, 1978, p. 70).

Esta despersonalização quase absoluta do “eu” apresentado por Rimbaud parece inaugurar também uma poesia quase espiritual, na qual o “eu lírico” dá lugar a todos os “eus” ao mesmo tempo, numa fraternidade infinita que une todos os seres vivos e inclusive as coisas inanimadas. Friedrich observa que a visão poética rimbaudiana penetra no mistério vazio através de uma realidade intencionalmente feita em pedaços. O sujeito desta visão, segundo Friedrich, é identificado pelo próprio Rimbaud em suas *Lettres du voyant* (1871), quando afirma que o “eu é um outro” (*je est un autre*):

O sujeito verdadeiro não é, portanto, o eu empírico. Outras forças atuam em seu lugar, forças subterrâneas de caráter "pré- pessoas", mas de uma violência de disposição que coage. E só elas são o órgão apropriado para a visão do "desconhecido" (...) E o eu emerge e é desarmado por camadas profundas coletivas (l'âme univeselle). Estamos no umbral onde a poesia moderna se deixa lançar no caos do inconsciente a novas experiências que o desgastado material do mundo não mais proporciona. Compreende-se que os surrealistas do século XX reivindicuem Rimbaud como um de seus ascendentes (Friedrich, 1978, p. 62 e 63).

A "lucidez" ou "loucura total" com o jovem poeta propõe deliberadamente subverter todas as regras vigentes na poesia de sua época fica clara na obra *Fundadores da Modernidade* organizada por Irlemar Chiamp (1991), em que o próprio Arthur Rimbaud demonstra, na *Carta a Paul Demeny* (escrita em 1871; Demeny foi um poeta francês que viveu entre os anos 1844-1918) estar bastante ciente da limitação do "eu" até então em vigor na poesia e, com o objetivo de promover uma nova ordem poética, ele apregoa o desregramento de todos os sentidos:

Se os velhos imbecis não tivessem achado só a falsa significação do eu, não precisaríamos varrer esses milhares de esqueletos que, há um tempo infinito, acumularam os produtos de sua vesga inteligência, aclamando seus autores (...) digo que é preciso ser visionário. O Poeta torna visionário por um longo, imenso e ponderado desregramento de todos os sentidos (Chiampi, 1991, p. 121 e 122).

Sabemos que cada nova geração de poetas geralmente usa de sua rebeldia e desprezo para tentar um lugar sob o sol da poesia. Mas Rimbaud, um simples adolescente na época, vai além! Ele quer demolir tudo! Ele quer abolir "todas as regras" que engessavam a poesia. Os saraus de Paris entram em ebulição... e em pânico! E não é que o menino atrevido consegue adeptos entre os próprios veteranos! E um dos seguidores desse "desregramento" proposto por Rimbaud é o poeta Stéphane Mallarmé (1842-1892), que segundo Friedrich, também mergulha de forma radical no inconsciente com o objetivo de atingir "as trevas absolutas" e o "nada". Na carta que enviou a Cazaliz, em 1867, conforme observa Friedrich, Mallarmé confessa o seu conflito em relação à subjetividade arbitrária que vigora na poesia de sua época. Sua meta é fazer do sonho e da fantasia as suas principais ferramentas de trabalho. Para isso, a realidade tem que ser destruída, começando pelo seu próprio "eu"!

---

Sou agora impessoal, não sou o Stéphane que conhecestes, mas sim uma capacidade do universo espiritual, de ver-se e de desenvolver-se a si mesmo e, precisamente, através do que foi meu eu. Só me cabe aceitar os desenvolvimentos absolutamente necessários, para que o universo encontre neste eu sua identidade (identité) (Friedrich, 1978, p.126).

A anúncio de Mallarmé causa espanto total em Paris! É como se o poeta penetrasse o mundo dos mortos ainda em vida. É como alguém que tivesse tido acesso a dimensões além das possíveis aos vivos. Nessa época, é importante lembrar, começa a espalhar-se na França o espiritismo, doutrina reencarnacionista sistematizada por Alan Kardec (1804-1869) que passa a defender a ideia de que seria possível a comunicação, através de médiuns, entre o mundo dos vivos e o dos que já morreram! Então, será que podemos inferir que Mallarmé, além da influência do rebelde Rimbaud, também foi inspirado pelo espiritismo? Friedrich não aborda este assunto, mas deixa claro que surge uma forma totalmente nova de o poeta se colocar diante do mundo. De acordo com este crítico o que Mallarmé quis dizer é que sua obra poética fez a opção de renunciar a qualquer pessoalidade, mostrando que “em lugar do eu empírico sucede um eu impessoal, que é a sede onde o 'universo' realiza sua identificação pessoal,” (Friedrich, 1978, p. 126).

Conforme observa Teles (1972), a poesia impessoal de Mallarmé, influenciou e influencia muitos poetas revelados nas últimas décadas. É uma poética que se tornou, na sua fase final, excessivamente obscura, chegando a rigoroso hermetismo que exige a participação do leitor, o qual, a partir de sugestão linguística, terá que participar também da criação:

Daí por que o poema de Mallarmé não possui apenas um significado. Como a sua estrutura se distribui por vários planos, constituindo um sistema aberto cuja leitura não pode ser apenas linear, a sua interpretação tem que ser orgânica, pluridimensional e polivalente” (Teles, 1972, p. 44).

E esse esfacelamento abre uma janela quase infinita para significação da poesia, a ponto do “eu” multifacetado de seu criador tornar-se vários “outros” e impregnar-se em cada um que o lê.

Na literatura brasileira, a poesia impessoal herdada dos simbolistas franceses inicia voos através de nomes como o de Cruz de Souza (1861-1898), mas é a partir do advento dos movimentos de vanguarda, principalmente o surrealismo e o cubismo, que sua abrangência atinge uma base maior de poetas, como Oswald de Andrade (1890-1954), Jorge de Lima (1893-1953), Murilo Mendes (1901-1975) e Raul Bopp (1898-1984) entre outros. Atualmente a comunidade acadêmica brasileira reconhece em Manoel de Barros (1916-2014) um dos principais herdeiros da tradição decadentista iniciada por Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. É possível perceber na obra de Manoel de Barros uma das mais fortes expressões de alteridade na poesia brasileira. A poesia *manoelina*, entrelaçada de “arquissemas” pantaneiros, como sapo, lesma, musgo, rã, água, pedra e caracol, demonstra forte impessoalidade e fragmentação, confirmando, certamente, a presença daquilo que Friedrich chamou de um “eu que pode vestir todas as máscaras” e que pode “estender-se a todas as formas de existência” (Friedrich, 1978, p. 134).

A influência de Baudelaire e Rimbaud na poesia de Manoel de Barros é facilmente identificável, e o próprio poeta, autor de livros como *Poemas concebidos sem pecado* (1937) e *Livro sobre Nada* (1996), faz questão de confessá-la ao longo de sua obra e de depoimentos concedidos à imprensa. Em entrevista à revista *Bric-a Bric*, publicada no livro *Gramática Expositiva do Chão* (2022), Barros revela que Rimbaud, com seu “*imense dérèglement de tout les sens*”, foi responsável por uma verdadeira revolução em sua poesia, abrindo as portas para que ele concretizasse o seu desejo de “ser nas coisas”.

Então o poeta poderia transmitir o seu adoecimento às coisas ou às palavras que nomeiam essas coisas e que as movimentam. Falo daquele desregramento a que se referiu Rimbaud e que ilumina as nossas loucuras. E que perverte os textos até os limites mais “fróidicos” da palavra (Barros, 2022, p. 325).

Com a expressão “limites fróidicos da palavra”, somos tentados a acreditar que Manoel de Barros esteja se referindo a uma total falta de normas para a poesia, possível apenas através de um mergulho cego naquilo que o pai psicanálise chamou de inconsciente. E através dessa liberdade proporcionada por Rimbaud e Freud, o poeta pantaneiro apregoa a necessidade de “perder a inteligência das coisas para vê-las” (Barros, 2020, p. 325) e

passa a abastecer-se do sonho, da realidade pré-lógica, da memória e do inconsciente para construir uma poesia sem fronteiras entre o humano, o animal e o vegetal (Lino, 2021; Oliveira, 2016), conforme constata Waldman (Barros, 2022, p. 16) na introdução da *Gramática Expositiva do Chão*. “Descentrado o homem de seu papel de dominação sobre os seres da natureza, nivelado à condição de coisa entre coisas, miúdo, ele é submetido a uma ordem que vale para todos os seres”.

No poema de número VII do livro *Arranjos para Assobio* (1980), Manoel de Barros faz uma demonstração de sua habilidade para transformar o discurso do sonho em poesia a partir do resgate da primitividade proporcionada pelo surrealismo.

*1-No sonho havia uma rampa mole, o túnel e uma*

*2- lagartixa de rabo cortado.*

*3- Pela porta da frente eu não podia sair de*

*4- dentre de mim mesmo com vida, porque não*

*5- havia porta da frente.*

*6- lá no alto da nuvem está deitada a minha*

*7- amada, completamente nua*

*8. Eu queria procurar não entender: a evidência*

*9- não interessava, como em Buñel... (Barros, 1980, p. 207).*

Generosamente, neste poema, Barros revela logo no início que se trata de um sonho. A partir do segundo verso, o poeta recorre a uma característica peculiar de sua poesia, que é apresentar a beleza das coisas e seres considerados feios, imundos, repugnantes e inferiores. “Lagartixa de rabo cortado”. O animal tido como insignificante e nojento pela maioria das pessoas não está aí por acaso. Ele talvez simbolize a capacidade infinita de irmandade do poeta, que se expressa na sua capacidade de travestir-se de tudo quanto há, de ver o mundo com os olhos do outro, mesmo que sejam os olhos daqueles que, superficial e ignorantemente, “não servem para coisa nenhuma” (Barros, 1980, p. 207).

O olhar do poeta tenta despertar o leitor de uma “cegueira” que provavelmente o incapacita de perceber a verdadeira beleza e, talvez, a verdadeira felicidade, que Barros a aponta onde ele realmente existiria, nos seres e coisas mais simples, absolutamente simples.

A partir de reflexões obtidas na leitura da obra de Rimbaud, Friedrich (1978, p. 77) observa que a estreita aproximação do belo e do feio produz no poema uma dinâmica de contrastes. “Porém esta deve também surgir a partir do próprio feio”. Tal observação talvez se ajuste também à poética de Manoel de Barros. Assim como em Rimbaud, a poesia do poeta mato-grossense também busca uma crescente cumplicidade com o leitor, que se torna um elemento essencial na complementação das inúmeras interpretações do poema que choca por descortinar um mundo de possibilidades ainda não consideradas. No caso do poema acima analisado, a interação autor/leitor fica demonstrada nos versos de número 3, 4 e 5, quando Barros recorre ao surrealismo para expressar uma emoção que parece quase impossível de ser traduzida em simples palavras. O recurso aqui utilizado é o da “imagem”, ou seja, o uso de vocábulos que Paz (1976, p.37) diz serem “produtos imaginários” e possuidores de “valor psicológico”. A respeito da imagem, Paz ressalta principalmente o seu papel como possibilidade de alteridade, de buscas e encontros com o outro, o diferente: “A imagem transmuta o homem e converte-o por sua vez em imagem, isto é, em espaço onde os contrários se fundem. E o próprio homem, desgarrado desde o nascer, reconcilia-se consigo quando se faz imagem, quando se faz outro” (Paz, 1976, p. 50).

Do 6.º aos 9.º versos, somos tentados a concluir que o poeta faz referências ao amor, mas um amor talvez além daquele acalentado pelos poetas românticos. A cena parece insinuar algo além do instintivo desejo de procriação. A amada apresenta-se deitada e completamente nua, numa clara alusão de disponibilidade para a criação de vínculo talvez mais carnal do que espiritual. Colabora para esta interpretação o fato de tratar-se de um sonho, ocasião em que as convenções sociais pouco efeito surtem diante dos desejos perdidos no nosso inconsciente.

Ao fazer menção ao cineasta Luis Buñel (1900-1983), diretor de filmes como *Belle de Jour* (1967) Manoel de Barros talvez insinue uma amada como Severine, a protagonista da clássica obra cinematográfica francesa, que se comporta quase como uma santa na presença do marido e que, na sua ausência, foge para um bordel e transforma-se numa prostituta capaz de realizar as mais devassas fantasias sadomasoquistas. A alusão ao cinema, desnuda outra predileção da poesia manoelina, que é o uso recorrente da fragmentação frasal presente nos planos, contra-planos e cenas da típica linguagem cinematográfica e que apresenta a imagem não só como metáfora, mas também como algo no sentido literal.

No poema 2.5, do *Livro das Ignorâncias* (1997, p. 55), fica mais clara ainda a opção de Manoel de Barros pela poesia que busca nos sonhos e no inconsciente o seu principal sustentáculo. A linguagem paradoxal, sinestésica e cheia de imagens mostra um personagem invadido por uma angústia extrema. A dor parece ser tamanha que o real cede lugar ao caos de depressivas. Os limites de tempo e espaço, vida e morte deixam de existir:

- 1 - Ando muito completo de vazios.
- 2 - Meu órgão de morrer me predomina.
- 3- Estou sem eternidades.
- 4- Não posso mais saber quando amanheço ontem.
- 5- Ouço o tamanho oblíquo de uma folha.
- 6- Atrás de ocaso fervem os insetos.
- 7- Enfiei o que pude dentro de um grilo o meu destino.
- 8- Essas coisas me mudam para cisco.
- 9- A minha independência tem algemas. (Barros, 1997, p.55)

Como num mergulho cego no meio do oceano dentro de si mesmo, o narrador parece se afundar a cada verso. Afundar em direção aos conflitos que o habitam, que o destroem e que o constroem. Os planos da linguagem cinematográfica sucedem-se: folha, inseto,

grilo e cisco são imagens da natureza que exprimem a imensa dor e a imensa estupefação de perceber as sombras que o habitam. “O órgão de morrer” é o que lhe predomina, o que sugere um estado de espírito em seu último grau de angústia e desolação. Ou talvez de prazer, ao saborear cada canto de infinita fragilidade. O caos das sensações, como num orgasmo prolongado de dor e prazer, começa a explodir, conforme fica exposto no verso 5: “Não posso mais saber quando amanheço ontem”.

Talvez o último verso do poema forneça uma pista que justifique a imensa dor/volúpia do personagem, que parece se entregar sem nenhuma resistência ao fogo que o consome dentro do abismo de um oceano. “A minha independência tem algemas”. Esta metáfora, entre todas as que compõem o poema, parece de mais simples decifração, mas não o é. Trata-se de um ser que se sente aprisionado, trancafiado e, quem sabe, até por exigência de sua vontade própria. Será que lhe falta a liberdade? Ou a prisão é o principal motivo de seu gozo frenético e o que justifica a aceitação de sua existência miserável e deprimente, mas suportável apenas porque existem os grilhões em seu punho. Não há vítimas do destino na poesia de Barros quando o autor se refere a pessoas, mas protagonistas que se agarram aos seus sofrimentos como quem não abre mão, de forma alguma, da coluna fundamental que sustenta todo o edifício que compõe o seu ser. A liberdade, se existe alguma, é apenas para escolher qual chicote acoitará as suas costas até o sangramento e que o levará aos portões/porões do deleite orgástico de existir absolutamente desamparado num Cosmos de dor e absoluta solidão.

A fragmentação frasal, tão utilizada por Manoel de Barros e que é uma característica herdada dos simbolistas franceses, pode ser um dos sintomas da inquietação dos poetas diante da constatação da fragmentação do próprio eu empírico não em dezenas de seres, mas talvez de infinitas mentes mergulhadas na estupefação de existir absolutamente sós! Tal conflito fornece à psicanálise importante elemento formador das discussões sobre alteridade ou outridade, no sentido do “outro em um mesmo (*je est un outre*)”, sobre o qual falou Rimbaud e que Foucault (1999, p. 183) percebe nitidamente na figura do louco: “O louco é o outro em relação aos outros: o outro – no sentido da exceção – entre os outros – no sentido universal”. Mas o louco na poesia de Barros é aquele que vê além,

muito além das pessoas comuns ditas “normais”. E se ele é aprisionado num hospício, é porque as suas palavras, aparentemente sem nexos, são insuportáveis e revelam realidades que os “sanos” fazem todo o possível para esconder.

As discussões sobre o louco é uma das contribuições da literatura em relação às tentativas de compreensão do sujeito psicanalítico, conforme observa Olandina Pacheco, no seu livro *Sujeito e Singularidade – Ensaio sobre a construção da diferença* (1996). Segundo ela, a subjetividade é o resultado do esfacelamento do sujeito contemplativo, que passa a ter nas figuras representativas do louco (conforme a descrição de Foucault) e do poeta duas personagens definidas pela alteridade. Em relação à primeira – a figura do louco –, Olandina observa que ele quebra a unidade do “eu” pelo facto de não se reconhecer por não conhecer a diferença. Quanto ao poeta, sua constatação é a seguinte.

A segunda figura, simetricamente posta nesta produção de alteridade e em tudo complementar à primeira, é o poeta: aquele que, quando se separam palavras e coisas neste mundo de novas e assustadoras misturas, quebra o eu e constrói um universo onde as palavras estão aquém ou além das coisas e são portadoras de mistério. Um tipo de alquimista: o que transforma as palavras em outros minerais (Pacheco, 1990, p. 68).

Otávio Paz, poeta e crítico literário (e por que não um visionário?), também reconhece essa função alquimista do poeta, mas explica que ela surgiu em resposta ao “fenômeno moderno da incomunicação” e que o crescimento do “eu” é uma ameaça à linguagem em sua dupla função de diálogo e monólogo.

A poesia sempre foi uma tentativa de resolver esta discórdia através de uma conversão dos termos: o eu do diálogo no tu do monólogo. A poesia não diz: eu sou tu; diz: meu eu és tu. A imagem poética é a outridade (Paz, 1976, p. 103).

Este “fenômeno moderno da incomunicação” de que alertou Paz bem antes do advento das redes sociais, acentuou-se exponencialmente a partir da segunda década do século XXI. Apesar das infinitas possibilidades de comunicação entre as pessoas na contemporaneidade, o que se percebe é o paroxismo da “incomunicação”, a ponto de criarmos uma sociedade a cada dia mais dividida e atomizada em tribos radicais e que

gera governos extremistas baseados em mentiras absurdas e movidos por sentimentos de ódio e vingança, a ponto de se colocar em risco democracias que estão entre as mais consolidadas do mundo. Paradoxalmente, nunca fomos tão incapazes de nos comunicarmos entre nós mesmos! Parece que estamos a cada dia mais embrutecidos e vingativos. Daí, quem sabe, a necessidade tão urgente de poesia e dos poetas de todo o planeta. Entre eles, é claro, Manuel de Barros! Talvez a poesia e outras formas de arte, unidas, sejam algumas das nossas últimas oportunidades de nos resgatar dos abismos de podridão e rancor nos quais estamos, cega e voluntariamente, nos atirando!

A conversão do “eu em tu” é vista, por Otávio Paz, com um grande pessimismo. Ele esclarece que a outridade é inicialmente a percepção de que “somos sem deixar de ser o que somos e que, sem deixar de estar onde estamos, nosso verdadeiro ser está em outra parte” (Paz, 1976, p. 103). Além de classificar de cancerosa a multiplicação do eu, Paz afirma que se trata, não da origem, mas da perda da imagem do mundo:

Ao sentir-se só no mundo, o homem antigo descobria o seu próprio eu e, assim, o dos outros. Hoje não estamos sós no mundo: não há mundo. Cada lugar é o mesmo lugar e nenhuma parte está em todas as partes. A conversão do eu em tu – a imagem que compreende todas as imagens poéticas – não pode realizar-se sem que antes o mundo reapareça. A imagem poética não é invenção, mas descoberta da presença. Descobrir a imagem do mundo no que emerge como fragmento ou dispersão, perceber no uno o outro, será devolver à linguagem sua virtude metafórica: dar presença aos outros. A poesia: procura dos outros, descoberta da outridade (Paz, 1976, p. 102).

Sempre que era perguntado o que queria dizer com determinado poema ou verso de sua autoria, Manoel de Barros desconversava e limitava-se a dizer que “a poesia é para ser amada, nunca analisada”. Ao apontarmos aspectos psicanalíticos na poética manuelina, o fazemos a fim de ressaltarmos a grandiosidade de sua obra, a ponto de significar uma mensagem única para cada leitor. Talvez seja por isso que em Hough (1989) nos lembra que os grandes poetas sempre recusaram as grandes mitologias públicas das suas épocas e sempre desenvolveram mitos rivais próprios, sem jamais recorrerem aos estatutos do mundo científico e histórico organizado, incluindo-se aí a psicanálise:

(...) os poetas resguardam cuidadosamente suas próprias explorações, e não lhes pareceu que pudessem encontrar muitas coisas na psicanálise. Rilke se recusou a ser analisado por Freud, Joyce se recusou a ser analisado por Jung, e Lawrence achava que refutara todo o sistema psicanalítico (Hough, 1989, p. 259).

Mesmo que tenha desejado levar algum poeta para o divã, Freud advertiu sobre o fracasso do método psicanalítico para a decifração da obra de arte. O pai da psicanálise reconheceu nos poetas e artistas em geral o mérito pelas primeiras incursões ao inconsciente, mas alertou para o fato de que a “natureza da realização artística é psicanaliticamente inacessível a nós”. “A nós”, neste caso, referindo se bem claramente aos psicanalistas.

Já o crítico Rosenfeld (1974) admite a importância da aplicação da psicanálise à crítica de obras de arte, principalmente de ficção. Ele considera inútil, no entanto, o uso de obras artísticas como uma espécie de dados clínicos para, a partir delas, investigar possíveis anomalias psíquicas dos seus autores. Rosenfeld faz a advertência:

Deve-se, contudo, evitar a “falácia genética”, frequente entre psicanalistas, isto é, a tendência de interpretar e valorizar a obra, que é uma estrutura estética autônoma e como tal deve ser apreciada, sem as necessárias precauções em termos biográficos de processos psíquicos do autor (Rosenfeld, 1974, p. 102).

Os antropólogos garantem que a manifestação artística faz parte do dia a dia do ser humano desde os primeiros momentos neste planeta. E é provável que a arte tenha surgido numa tentativa de resposta às duas clássicas perguntas que tanto nos incomodam: “quem somos?” e “para onde vamos?”. Ainda não obtivemos uma solução para o dilema tão profundo que essas duas pequeninas questões nos provocam. Se desconsiderarmos as religiões, em nossas mentes, além da certeza de nossa morte, talvez sobre apenas a constatação de que parecemos absolutamente desamparados neste universo de infinitas distâncias e possibilidades (inclusive a possibilidade de não estarmos jogados à própria sorte). E é para lidar com tamanho desamparo que precisamos de toda o auxílio possível para suportamos o peso do grande silêncio no qual estamos mergulhados, venha essa esta ajuda das artes ou da ciência ou até da religião.

Ao longo dos séculos, os poetas vêm inventando e reinventando, sempre de forma insistente, maneiras de reformular essas duas perguntas que buscam decifrar o significado de nossa existência. Os psicanalistas, quando indagam “que é o sujeito?”, “o que é o outro?”, talvez sigam pela mesma trilha aberta pelos criadores de poesia. A diferença é que os poetas sabem de antemão que estão condenados a não obter resposta alguma. Afinal, parece que se contentam apenas em cumprir a sua missão, que é explorar o mais fantástico dos mundos, o mundo dentre de nós.

### Referências

- Barros, M. (2022). *Gramática Expositiva do Chão*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Alfaguara.
- Barros, M. (1997a). *Livro para assobios*. Record.
- Barros, M. (1997b). *O Livro das Ignorâncias*. Record.
- Baudelaire, C. (1996). *Saber a Modernidade*. Paz e Terra.
- Bersani, L. (1997). *Baudelaire e Freud*. Dial-Divisão Editorial.
- Bradbury, M., & McFarlane, J. (1989). *Modernismo Guia Geral*. Companhia das Letras.
- Brandão, R. S. (1996). *Literatura e psicanálise*. Editora Universidade/UFRGS.
- Chiampi, I. (1991). *Fundadores da Modernidade*. Ática.
- Foucault, M. (1999). *História da loucura*. Perspectiva.
- Friedrich, H. (1978). *Estrutura da Lírica Moderna*. Editora Duas Cidades.
- Freud, S. (1972). *A interpretação dos sonhos (Parte II)*. Imago.
- Lino, P. (2021). Manoel de Barros e a poética do rewind. In P. Eiras (Org.). *Materiais para a Salvação do Mundo I*. (pp.35-51). Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa.
- Moisés, M. (1985). *A literatura Portuguesa*. 5ª ed. Cultrix.
- Oliveira, V. (2016). *A Reescritura Poética de Manoel de Barros*. Editora Appris.
- Pacheco, O. (1990). Sujeito e Singularidade. In *Ensaio sobre a construção da diferença*. Jorge Zahar Editor Ltda.
- Paz, O. (1976). *Signos em Rotação*. Editora Perspectiva.
- Rosenfeld, A. (1974). Psicologia Profunda e Crítica. In: *Texto/Contexto*. Perspectiva.
- Teles, G. M. (1972). *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. Editora Vozes.