

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO

Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

RICARDO MARQUES MACEDO

SATURNO VAI AO PANTANAL:

A melancolia em Manoel de Barros

Tangará da Serra-MT

2018

RICARDO MARQUES MACEDO

SATURNO VAI AO PANTANAL:

A melancolia em Manoel de Barros

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários-PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT – como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Orientação: Tiekō Yamaguchi Miyazaki.

Coorientação: José Javier Villarreal Tostado.

Área de concentração: Literatura, memória e história cultural

Tangará da Serra/MT

2018

- M141s MACEDO, Ricardo Marques.
Saturno Vai Ao PantanalA Melancolia em Manoel de Barros / Ricardo Marques Macedo - Tangará da Serra, 2018.
216 f.; 30 cm.(ilustrações) Il. color. (não)
- Trabalho de Conclusão de Curso (Tese/Doutorado) - Curso de Pós-graduação Stricto Sensu (Doutorado) Estudos Literários, Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Linguagem, Câmpus de Tangara da Serra, Universidade do Estado de Mato Grosso, 2018.
Orientador: Tieko Yamaguchi Miyazaki
Coorientador: José Javier Villarreal Tostado
1. Melancolia. 2. Poesia Brasileira. 3. Manoel de Barros. I. Ricardo Marques Macedo. II. Saturno Vai Ao Pantanal: A Melancolia em Manoel de Barros.
- CDU 821.134.3(817.2)

**SATURNO VAI AO PANTANAL:
A MELANCOLIA EM MANOEL DE BARROS**

Ricardo Marques Macedo
Orientação: Profa. Dra. Tiekō Yamaguchi Miyazaki
Prof. Dr. José Javier Villarreal Tostado

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Examinada por:

Profa. Dra. Tiekō Yamaguchi Miyazaki (Orientadora-Presidente / UNEMAT)

Prof. Dr. Helvio Gomes Moraes Junior (Avaliador interno / UNEMAT)

Profa. Dra. Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite (Avaliadora interna / UNEMAT)

Profa. Dra. Célia Maria Domingues da Rocha Reis (Avaliadora externa / UFMT)

Profa. Dra. Marcia Romero Marçal (Avaliadora externa / UFMT)

Para Carmelinda, Ademar (*in memoriam*), Karla,
Thiago, Arthur e Maria Teresa

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Tiekko Yamaguchi Miyazaki, que ao longo de oito anos (entre mestrado e doutorado) esteve sempre disposta a ensinar, ajudar e colaborar com meu crescimento profissional e acadêmico, além de acreditar em minha capacidade no estudo da literatura. Sempre serei grato por todas as conversas, todos os e-mails, todo o auxílio realizado e, principalmente, pela amizade e compreensão.

Ao professor doutor José Javier Villarreal Tostado, da FFyL, da UANL, por acompanhar-me desde o Mestrado até a finalização do doutorado.

Ao Programa de **Pós-graduação em Estudos Literários** da **Universidade do Estado de Mato Grosso** (UNEMAT) pela oportunidade conferida.

Aos professores das bancas de qualificação e defesa pelo tempo despendido, pelo olhar atento e pelas valiosas contribuições dadas.

À **Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior** (CAPES) pela bolsa concedida ao longo do curso e também pelo estágio no exterior concedido através do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior, realizado no período de julho a novembro de 2017.

À **Faculdade de Filosofia e Letras**, da **Universidad Autónoma de Nuevo León**, da cidade de Monterrey, no México, pela oportunidade de realizar o estágio acima. Aos professores Ludivina Cantú Ortiz, Maria Eugênia Flores, Victor Barrera Enderle, Roberto Kaput. Elsa Carranza e Julio Hernandez pela recepção e operacionalização de minha estada no país. Agradeço ainda aos demais novos amigos mexicanos (Adelmar, Javier, Billy) pela recepção e auxílio para compreender e conhecer um pouco mais este rico país. Agradeço ainda a companhia de Cassiane, Mariane, Bruno, Henrique e Eric. Aos amigos e companheiros de programa que acompanharam todo o processo, todas as viagens.

O propósito das minhas explorações é o seguinte: perscrutando os vestígios de felicidade que ainda se entrevem, posso medir o grau de penúria. Para descobrir quanta escuridão existe em torno, é preciso concentrar o olhar nas luzes fracas e distantes.

Ítalo Calvino

RESUMO

MACEDO, Ricardo Marques. **Saturno vai ao pantanal**: a melancolia em Manoel de Barros. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL / UNEMAT), Tangará da Serra, 2018. Orientadora: Tiekko Yamaguchi Miyazaki.

O propósito desta tese é realizar um estudo analítico sobre a presença e constituição da melancolia no conjunto de obras publicadas pelo poeta Manoel de Barros entre os anos de 1937 e 2013. Esta pesquisa segue um corte temático para discussão do objeto proposto. Desta forma, apesar de considerar o *corpus* completo da poética barriana apenas alguns poemas foram escolhidos para investigação e agrupados por sua semelhança temática (e não de modo temporal). Enfatiza-se as relações entre melancolia e o eu, o desinteresse, o abandono e o luto. O sujeito lírico em Barros é um melancólico por essência, interessado nas coisas tristes, nos objetos perdidos e desinteressados. Ignora seu passado, contempla o vazio e a solidão. Pune-se e do flagelo tira o prazer para seguir punindo-se e conhecendo-se.

Palavras-Chaves: Manoel de Barros, Poesia, Melancolia.

RESUMEN

MACEDO, Ricardo Marques. Saturno vai ao pantanal: a melancolia em Manoel de Barros. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL / UNEMAT), Tangará da Serra, 2018. Orientadora: Tiekō Yamaguchi Miyazaki.

El propósito de esta tesis es realizar un estudio analítico sobre la presencia y constitución de la melancolía en el conjunto de obras publicadas por el poeta Manoel de Barros entre los años de 1937 y 2013. Esta investigación sigue un corte temático para discusión del objeto propuesto. De esta forma, a pesar de considerar el corpus completo de la poética barriana sólo algunos poemas fueron escogidos para investigación y agrupados por su semejanza temática (y no de modo temporal). Enfatiza las relaciones entre la melancolía y el yo, el desinterés, el abandono y el duelo. El sujeto lírico en Barros es un melancólico por esencia, interesado en las cosas tristes, en los objetos perdidos y desinteresados. Ignora su pasado, contempla el vacío y la soledad. Se castiga y del flagelo quita el placer para seguir castigando y conociéndose.

Palabras clave: Manoel de Barros; Poesía; Melancolía.

Lista de abreviações

AA	Arranjos para assobio
CCASA	Concerto a céu aberto para solos de ave
CCT	Cantigas por um passarinho à toa
CUP	Compêndio para uso dos pássaros
EF	Ensaio Fotográficos
EVA	Escritos em verbal de ave
EXC	Exercícios de ser criança
FA	O fazedor de amanhecer
FI	Face Imóvel
GA	O guardador de águas
GEX	Gramática expositiva do chão
LI	O Livro das ignoranças
LPC	Livro de pré-coisas
LSN	Livro sobre nada
MII	Memórias inventadas: infância
MISI	Memórias inventadas: a segunda infância
MITI	Memórias inventadas: a terceira infância
MM	Menino do Mato
MP	Matéria de Poesia
P	Poesias
PCSP	Poemas concebidos sem pecado
PLB	Poeminha em língua de brincar
PR	Poemas rupestres
RAQC	Retrato do artista quando coisa
TGGI	Tratado geral das grandezas do ínfimo

SUMÁRIO

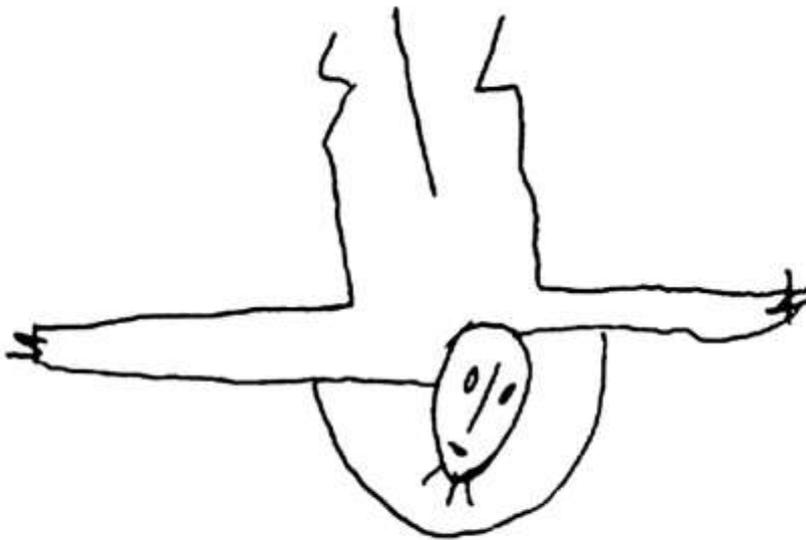
APRESENTAÇÃO	13
I. A proposta	14
II. As partes	15
ENTRE BARROS	19
Capítulo I – O poeta e sua obra	20
1.1. Outras mídias	24
1.2. Fortuna crítica	25
Capítulo II – O poeta e sua época	28
2.1. Marcos literários	28
MELANCOLIA	40
Capítulo III – Aristóteles: do gênio e da melancolia	41
3.1. O problema	42
3.2. Quadro síntese	56
Capítulo IV – Saturno: da melancolia e os astros	58
Capítulo V – Renascimento: da melancolia e o nascimento do homem moderno	62
5.1. Bright e o tratado de melancolia	66
5.2. Robert Burton e sua anatomia da melancolia	73

5.3. Dos moinhos imaginários: a melancolia na literatura renascentista	82
Capítulo VI – Freud e a perda da genialidade: da melancolia e do luto	90
6.1. O luto e a melancolia	93
SATURNO VAI AO PANTANAL	104
Capítulo VII – Das questões do eu	105
Capítulo VIII – Das inquietudes e desinteresses	140
Capítulo IX – Entre lutos e saudades	172
CONSIDERAÇÕES FINAIS	202
BIBLIOGRAFIAS	206

APRESENTAÇÃO

Em la edad moderna, la verdade es crítica. El principio que funda a nuestro tempo no es una verdade eterna, sino la verdade del cambio¹

Octavio Paz



¹ Na idade moderna, a verdade é crítica. O princípio que funda o nosso tempo não é uma verdade eterna, senão a verdade da mudança. (Octavio Paz, tradução nossa)

I. A proposta

O melancólico só se sente bem entre esses ambíguos despojos emblemáticos. Como relíquias de um passado no qual está escrita a cifra edênica da infância, eles capturam para sempre uma vaga ideia do que só pode ser possuído se estiver perdido para sempre.

Giorgio Agamben

É preciso *transver* a poesia de Manoel de Barros, diria em clara apropriação da linguagem do poeta.

A crítica mais recente tem, paulatinamente, ocupado-se de estudar a poética barriana e enquadrá-la em uma categoria estanque de “poesia do Pantanal”. Tal proposta, embora tenha alguma verdade, limita a produção e pode gerar uma falsa percepção de poeta regionalista.

Há dois pontos a se considerar: a) a primeira obra do poeta apresenta características da segunda fase modernista e, por conta disto, retrata um sujeito brasileiro urbano do interior do centro-oeste do país; b) apesar disto, o Pantanal, enquanto espaço geográfico, aparece pela primeira vez como motivo para sua poesia apenas em 1982. Deste modo, há todo um conjunto de obras que possibilita as mais diferentes variáveis de estudo e interpretação.

Esta pesquisa objetiva, desta forma, apresentar uma variante menos regional da poética barriana, lançando olhar sobre a presença de uma melancolia em seu enunciador ao longo do conjunto de sua obra (1937-2013).

Pensar a melancolia em Barros implica lidar com uma poesia que, em alguns momentos, chega a ser experimental. Isto redimensiona a dificuldade em pesquisar este poeta. Sua linguagem beira o inacessível, ilude o leitor, é triste ao mesmo tempo que se faz parecer alegre. O pesquisador torna-se refém de um

procedimento, de um processo de experimentação que a todo momento lança desafios e questiona o labor do crítico.

1.1 As partes

Este trabalho está organizado em três seções principais, cada uma delas dividida em capítulos e trata de temas ou/e aspectos específicos, mas que em linhas gerais norteiam a pesquisa e permitem apreender uma progressão nos estudos sobre a melancolia.

A primeira seção é nomeada *Entre Barros* e é dedicada a uma revisão da vida, produção e fortuna crítica do poeta. Desta maneira, a proposta do primeiro capítulo é apresentar o poeta e suas obras, além de apresentar pontos importantes que aconteceram ao longo de sua vida e produção literária, tais como prêmios e adaptações realizadas de suas obras.

Apesar de cada vez mais conhecido na academia, o poeta Manoel de Barros com certa frequência é considerado apenas por parte de sua produção (essencialmente a partir da década de 80). Deste modo, revisar sua bibliografia é uma forma de atualizar os leitores (acadêmicos ou não) menos acostumados à sua poética.

Além disto, ainda no primeiro capítulo se encontra um pequeno resumo da fortuna crítica da obra de Manoel de Barros, com destaque ao produzido no Mato Grosso (e disponível para divulgação através de meios oficiais como revistas e bancos de teses de universidades). Apesar de ser este um trabalho de tese de doutoramento, a revisão (mesmo que breve) da fortuna crítica objetiva ilustrar que, apesar do crescimento do interesse e do número de pesquisas sobre o poeta, ainda há pouco efetivamente disponível e divulgado. Para citar como exemplo, não há nenhuma referência a trabalhos que investiguem a presença da melancolia na poética barriana.

O segundo capítulo da primeira seção busca estabelecer uma relação entre as vertentes literárias produzidas no Brasil e a produção barriana ao longo dos

anos. Desta maneira, interessa olhar o movimento modernista e seus desdobramentos nos anos seguintes.

Manoel de Barros produziu ao longo de mais de 70 anos. De tal forma que se torna impossível conceber o conjunto como pertencente unicamente a um movimento literário, tal como o modernismo. Sua obra perpassa o modernismo, dialoga de certo modo com movimentos mais vanguardistas como a poesia concreta/experimental e adentra em viés supostamente memorialista nos últimos livros. Deste modo, este capítulo não tem a pretensão de fincar marcos em sua produção, mas contextualizá-la (ainda que brevemente).

Já a segunda seção, a partir do capítulo III, é dedicada ao estudo da evolução do tema melancolia. Esta é, sem dúvida, uma das partes mais cansativas de leitura do trabalho. Apesar disto, sua presença se torna necessária para explicitar certas características que convergem e divergem na conceituação do tema ao longo da história e do desenvolvimento da cultura pelo menos ocidental. Além disto, ao longo das disciplinas realizadas e congressos frequentados foi possível notar certa estranheza da academia em relação ao tema, muitas vezes compreendendo-o unicamente como tristeza ou nostalgia, ignorando toda a variedade e complexidade que se pode apreender ao realizar a sua revisão nos mais diferentes teóricos em diferentes momentos.

Outro ponto a se destacar é que, além de uma revisão teórica, nesta seção se busca verificar como obras da literatura universal podem, à maneira de sua época, explicitar traços específicos de melancolia. Deste modo, procura-se não apenas a revisão, mas a exemplificação de sua presença através de obras publicadas em épocas próximas.

Assim, tem-se nesta seção um total de quatro capítulos que se ocupam de discutir a melancolia desde Aristóteles (1998) até Freud (2011) e Agamben (2007).

O primeiro capítulo da seção apresenta a discussão proposta por Aristóteles ao vincular os homens de gênio ao estado melancólico. Parte-se dos estudos humorais para compreender como se constitui esse “mal-estar” e suas variações quanto à temperatura ou intensidade. Em resumo, o filósofo grego não tinha pretensão apenas de ilustrar e definir o mal da melancolia. Interessa aqui, por

exemplo, o comportamento solitário (e melancólico) de Belerofonte em *A Ilíada* (1999).

O quarto capítulo traz uma retrospectiva que visa a localizar os primeiros escritos que aproximaram a melancolia ao planeta Saturno. Para tanto recorre-se a escritores de origem árabe do século IX d.C. São eles os responsáveis por dar uma explicação astrológica sobre este estado humano. Capítulo curto, mas que serve para ilustrar a escolha do título da tese, frequentemente questionado (afinal, por que “Saturno”?).

O período da renascença é o objeto do quinto capítulo. As obras de Timothy Bright (2004) e Robert Burton (2011) constituem a espinha dorsal da escrita. Busca-se compreender as mudanças e retomadas propostas pelos autores a partir da redescoberta do texto aristotélico. Ao final, apresenta-se brevemente a presença da melancolia em obras como *Hamlet* (, *Macbeth* e *Dom Quixote*.

O debate entre luto e melancolia proposto por Freud embasa a produção do quarto capítulo. Nele, busca-se aproximar o termo a uma concepção mais moderna de seu conceito. Ao mesmo tempo, há a preocupação em apresentar certos pontos de convergência entre o psicanalista e os autores estudados nos capítulos anteriores.

Por fim, a terceira seção da tese está dividida em três capítulos, cada um dedicado a uma faceta da produção barroca. A organização dos capítulos segue uma sequência temática: parte das questões do eu, passa pelo desprezo e desinteresse, e encerra com uma discussão sobre a saudade e o luto.

Como dito, o primeiro capítulo da terceira seção é dedicado a investigar as questões do eu e sua relação com a melancolia. Deste modo, interessa observar que a melancolia pode ser entendida como uma perda, um desapego de algo de si, fazendo com que o sujeito passe a realizar uma constante busca (de um objeto supostamente perdido e dificilmente conhecido). Como resultado deste processo, o sujeito melancólico entra em confronto direto com o mundo, questionando muitas vezes os limites da existência humana. Autodestruição e autopunição passam a fazer parte da essência deste sujeito melancólico.

Neste momento realiza-se um trabalho de investigação nos poemas “11” e “9”, da segunda parte do livro *Retrato do artista quando coisa* (2013); no texto “Elegia de Seo Antônio Ninguém”, do *Livro sobre nada* (2013); e “A doença” publicado no livro *Ensaio fotográficos* (2013).

No segundo capítulo da seção o ponto de vista se desvincula do eu, como se desprendesse e passasse a contemplar unicamente os objetos desprezados à sua volta. Interessa, desta forma, neste capítulo o sentimento de vazio e afastamento humano. Há aqui um notório deslocamento de um estado de inquietude para um estágio de perda de interesse.

Os poemas observados neste capítulo são: “XIX” publicado no *Livro das ignorâncias*; “Cabeludinho” disponível em *Memórias inventadas: a primeira infância* (2013); “Circo” de *Memórias inventadas: a terceira infância* (2013); “Desprezo” publicado em *Memórias inventadas: a segunda infância* (2013); e “2.5” disponível no *Livro das ignorâncias* (2013).

Encerrando a seção, há um capítulo dedicado ao estudo das relações entre luto/saudade e a poética de Manoel de Barros. Para tanto, recorre-se à discussão proposta por Giorgio Agamben sobre a teoria de Freud, recapitulando suas partes principais (e possíveis embaraços teóricos na discussão). Neste capítulo o tema da morte, luto e saudade é destaque central nos poemas escolhidos para investigação.

Foram selecionados os seguintes poemas como objeto de trabalho deste capítulo: “19”, “20” e “28”, publicados na segunda parte de *Menino do mato* (2013); o livro *Escritos em verbal de ave* (2013); “Os girassóis de Van Gogh” disponível em *Face imóvel* (2013); e “14” do livro *Retrato do artista quando coisa* (2013).

Resumidamente, o trabalho de tese está organizado de modo a recuperar brevemente a vida e obra do poeta, apresentar e revisar as principais teorias sobre a melancolia desde a antiguidade clássica até os dias atuais e, por fim, investigar como o sujeito melancólico se apresenta na poética barriana.

ENTRE BARROS

O mundo de um poeta é quase sempre contaminado de sua inocência animal. Seu olhar é verde para as coisas. Verde de beijar as folhas, de beijar as fêmeas, de tocar as águas. O sentir do poeta é penetroso. É sensual. Penso que esse possuir pelos sentidos há de causar uma excitação nas palavras. Acho que é sempre uma coisa excitante olhar as formas. Isso pra mim chega até de molhar as palavras.

Manoel de Barros



EU VI UM ÊXTASE NO CISCO!

Manoel de Barros

CAPÍTULO I

O POETA E SUA OBRA

Tudo que não invento é falso.
Manoel de Barros

No dia 19 de dezembro de 1916 nasceu na cidade de Cuiabá-MT, no estado de Mato Grosso, o homem Manoel Wenceslay Leite de Barros. Com pouco mais de dois meses de vida, o futuro poeta Manoel de Barros muda-se com a família para a cidade de Corumbá, hoje no Estado de Mato Grosso do Sul, e, depois, para uma fazenda na região da Nhecolândia, no Pantanal Matogrossense.

Seu contato formal com as palavras começa em 1922, quando passa a ser alfabetizado por sua tia. Entre os anos de 1925 e 1928 conclui os estudos primários em um internato na cidade de Campo Grande (MS).

A partir de 1929 sua vida tem nova mudança. Desta vez, Manoel vai para o Rio de Janeiro dar sequência a seus estudos no internato do Colégio São José. Permanece lá até o ano de 1933. Neste período, o jovem Manoel tem acesso aos clássicos da literatura e descobre sua paixão pelos *Sermões* do padre Antônio Vieira.

No ano de 1934 é aprovado para integrar a turma do curso de Direito. Diz-se influenciado por Camões e escreve cerca de 150 sonetos, além de ter contato com a produção literária de autores modernistas como Raul Bopp, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, entre outros.

Em 1935, Manoel se filia ao Partido Comunista (abandona o partido em 1945), participa de atividades clandestinas e tem o manuscrito de seu primeiro livro

apreendido pela polícia de Getúlio Vargas. Com o título de *Nossa Senhora da Minha Escuridão* o livro nunca foi publicado.

Seu primeiro livro publicado é realizado em edição artesanal no Rio de Janeiro, no ano de 1937, com o título de *Poemas concebidos sem pecado*.

Entre os anos 1940 e 1941, o jovem poeta retorna ao estado do Mato Grosso e se recusa a assumir um cartório a pedido do pai. Decide retornar ao Rio de Janeiro e passa a advogar junto ao Sindicato dos Pescadores.

Em 1942 publica seu segundo livro: *Face Imóvel*.

Nos anos de 1943 a 1945 viaja para a cidade de Nova Iorque, nos Estados Unidos, e frequenta cursos de cinema e pintura no MoMA (Museum of Modern Art). Durante sua estadia estadunidense tem acesso aos escritores de língua inglesa como T.S. Eliot e Ezra Pound. Conhece também a obra *Poeta em Nueva York*, de García Lorca. No mesmo período viaja pela América do Sul, passando por Bolívia e Peru, além de conhecer Portugal, Itália e França, na Europa.

Quatorze anos separam a publicação de seu terceiro livro: *Poesia*, de 1956. Neste período, Barros casou-se com Stella dos Santos Cruz e torna-se pai de três filhos. Perde seu pai em 1949.

Seu retorno para o interior do Mato Grosso acontece no ano de 1958 quando herda uma fazenda no Pantanal. A volta foi um conselho de sua esposa para que o casal pudesse administrar a propriedade e desenvolver a pecuária na região.

Em 1961 publica o livro *Compêndio para uso dos pássaros*. A primeira edição tem desenhos, na capa e contracapa, produzidos pelo filho João, que tinha na época 5 anos. A publicação marca a primeira premiação recebida pelo poeta, conquistando o Prêmio Orlando Dantas, no Rio de Janeiro.

Oito anos depois, em 1969, é a vez de publicar sua *Gramática expositiva do chão*. Com ele, o poeta recebe o Prêmio Nacional de Poesia em Brasília e o Prêmio da Fundação Cultural do Distrito Federal.

Em 1974 é a vez de o público conferir o livro *Matéria de Poesia*. É a partir desta publicação que sua obra passa a circular entre os intelectuais e artistas da época, como Millôr Fernandes, Fausto Wolff e Ismael Cardim.

No ano de 1982 publica *Arranjos para assobio*. O livro tem capa de Millôr Fernandes e é premiado pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Em 1984 perde sua mãe.

O *Livro de Pré-Coisas* surge no ano de 1985. Quatro anos depois, em 1989, é a vez de *O guardador de águas* chegar às livrarias.

Vinte e um anos após a primeira edição de *Gramática expositiva do chão* (1969), Barros republica *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)* no ano de 1990. É a primeira vez que toda sua obra poética é reunida em um único exemplar. Tem prefácio de Berta Waldman e ilustrações de Poty.

Ainda em 1990, o poeta recebe o Prêmio Jabuti na categoria poesia, o Grande Prêmio APCA de Literatura, e o Prêmio Jacaré de Prata, da Secretaria de Cultura do Mato Grosso do Sul.

Em 1991 chega às livrarias o *Concerto a céu aberto para solos de aves*. Dois anos depois, em 1993, o público conhece *O livro das ignoranças*. Este livro teve duas edições, sendo uma comercial e outra com tiragem de 300 exemplares numeradas e assinadas pelo poeta e entregues para Sociedade dos Bibliófilos do Brasil.

Com ilustração de Wega Nery, Barros publica em 1996 o *Livro sobre nada*. No mesmo ano a Sociedade dos Bibliófilos do Brasil publica a antologia *O encantador de palavras*, sob a curadoria de José Mindlin.

O *livro das ignoranças* recebe sua primeira tradução em 1996, sendo publicada em alemão pela revista *Alkzent* com o título de *Das Buch der Unwissenheiten*. Ainda por conta do livro, recebe o Prêmio Alphonsus de Guimaraens (1996), da Biblioteca Nacional, e o Prêmio Nestlé de Literatura (1997).

Em 1998 publica *Retrato do artista quando coisa* e recebe o Prêmio Nacional de Literatura, do Ministério da Cultura, pelo conjunto da obra.

Exercício de ser criança é lançado em 1999 com ilustrações (de bordado) de Antônia Zulma Diniz, Ângela, Marilu, Martha e Sália Dumont sobre desenhos do artista Demóstenes Vargas.

No ano seguinte, em 2000, publica *Ensaaios fotográficos*. No mesmo período tem a antologia poética *O encantador de palavras* lançada em Portugal. Recebe o Prêmio Cecília Meireles, Prêmio Pen Clube do Brasil, Prêmio ABL de Literatura Infantil e Prêmio Odylo Costa Filho.

O *Tratado das grandezas do ínfimo* é lançado em 2001, mesmo ano do livro infantil *O fazedor de amanhecer* (este último com ilustrações do Ziraldo).

Em 2002 sua poesia chega a Málaga, na Espanha, com o título de *Todo lo que no invento es falso (antologia)*. A publicação tem edição bilíngue (português/espanhol) com tradução e prefácio de Jorge Larrosa.

No ano de 2003 dá início ao desafio de publicar suas “memórias” com o lançamento de *Memórias inventadas: a infância*. No mesmo ano lança o livro infantil *Cantigas por um passarinho à toa*. Na França chega às livrarias a tradução de *O livro das ignoranças* com o título de *La parole sans limites (une didactique de l'invention)*.

Poemas rupestres é publicado em 2004. No ano seguinte (2005) é publicado na Espanha, em catalão, o livro *Riba del dessemblat: antologia poética*, com tradução de Albert Roig.

O livro *Memórias inventadas: a segunda infância* é lançado em 2006. Em 2007 é a vez de *Poeminha em língua de brincar*. Em Portugal é lançado o *Compêndio para uso dos pássaros – poesia reunida 1937-2004*. No mesmo ano morre seu filho João.

Memórias inventadas: a terceira infância encerra em 2008 a tríade sobre suas memórias inventadas. O livro recebe o Prêmio APCA de Literatura na categoria Memória.

No ano de 2009 recebe o Prémio Sophia de Mello Breyner Andresen, dado pela Câmara Municipal de São João da Madeira e pela Associação Portuguesa de Escritores (APE), por *Compêndio para uso dos pássaros – poesia reunida 1937-2004*.

Em 2010 publica sua poesia completa no Brasil e Portugal, além de lançar *Menino do Mato*. No ano seguinte, em 2011, publica seu último livro em vida intitulado *Escritos em verbal de ave*.

No ano de 2013 publica seu último poema, intitulado “A turma”. Neste ano, perde seu filho Pedro.

Em 13 de novembro de 2014 chegou ao fim, em Campo Grande (MS), a vida do homem Manoel de Barros.

1.1. Outras mídias

A produção poética de Manoel de Barros não ficou restrita às publicações em formato de livro. Diversas obras deixaram o papel e fizeram voo por outros meios e mídias.

A primeira adaptação que se tem registro de sua obra para o cinema data de 1988 com o surgimento do curta-metragem *Caramujo-flor*, dirigido por Joel Pizzini. A obra conta com a participação de Ney Matogrosso, Rubens Correa, Tetê Espíndola, Aracy Balabanian e Almir Sater, entre outros. O curta recebeu o Prêmio de Melhor Filme no Festival de Huelva (Espanha), Melhor Direção e Melhor Fotografia no Festival Brasília, e Melhor Montagem no Rio Cine 1989.

Em 2007 é lançado o documentário *Língua de Brincar*, com direção de Gabriel Sanna e Lúcia Castello Branco. A produção traz depoimentos de Manoel de Barros, Maria Bethânia, Mia Couto, Ondjaki e outros.

O documentário *Só dez por cento é mentira* ganha as grandes telas no ano de 2009, sob direção e roteiro de Pedro Cezar. Traz depoimentos de Joel Pizzini, Elisa Lucinda, Martha Barros, Stella Barros, Adriana Falcão, entre outros.

Na televisão, sua produção poética já foi adaptada para a série *Paixão pela palavra*, em cinco episódios, produzida entre os anos de 2007 e 2008.

Sua obra também recebeu adaptações para a animação como em *Histórias da unha do dedão do pé do fim do mundo*, de 2010, e *Deslimites das palavras*, ópera e solo do ano de 2000.

O teatro o público pôde conferir *Inutilizas*, em 2002, com Bianca Ramoneda e Gabriel Braga Nunes no elenco. Em 2011, o diretor Alexandre Varella colocou em cartaz o musical poético *Memórias inventadas*. E em 2012, Luis Fernando Guimarães, Adriano Guimarães e Miwa Yanagizawa dirigiram a peça *Nada*.

1.2. Fortuna crítica

Felizmente muito tem sido investigado e publicado sobre Manoel de Barros nas últimas décadas. Diversos pesquisadores têm-se dedicado sobre sua produção e apresentado importantes resultados para a comunidade acadêmica. Entre as diversas pesquisas publicadas até o momento podemos destacar algumas para que possam servir de referência para futuros leitores e investigadores da poética barriana.

O próprio Programa de Estudos Literários (PPGEL), da Universidade do Estado de Mato Grosso, tem em seu acervo importantes contribuições para os estudos barrianos, tais como a dissertação de Carolina Tito Camargo intitulada *Entra a magia e a sedução: o imaginário infantil em exercícios de ser criança de Manoel de Barros e em Uma maneira simples de voar, de Ivens Cuiabano Scaff*, de 2012. Na pesquisa, Camargo busca investigar a infância como uma construção social, a partir da produção de dois escritores mato-grossenses.

Na linha comparatista encontra-se a pesquisa de Hérica A. J. da C. Pinheiro intitulada *Os deslimites da poesia: diálogos entre Manoel de Barros e Ondjaki*, também de 2012. Entre os objetivos da pesquisa, destacam-se a investigação de articulações entre as poéticas que focalizam inicialmente temas confluentes como infância, insignificâncias e o diálogo dos poetas com o Pantanal (Barros) e Luanda (Ondjaki).

Em 2012 é possível ainda encontrar no banco de dados do PPGEL a dissertação de Vanderluce Moreira Machado Oliveira intitulada *Entre meninos, mendigos, pântanos e pássaros: a reescritura poética de Manoel de Barros*. A pesquisa objetiva compreender o processo de repetição/reescritura de diversos poemas de Barros, em uma busca de ressignificação do próprio fazer poético.

Além destes três trabalhos, o poeta tem sido investigado em outras regiões do país. Podemos destacar o trabalho apresentado por Maria Cristina de Aguiar Campos em sua tese de doutorado, intitulada *Manoel de Barros: o demiurgo das terras encharcadas - educação pela vivência do chão* (2007), em que apresenta um panorama completo sobre o pantanal, desde sua formação histórica e cultural, aproximando o poético e o geográfico.

Ainda sobre o pantanal barriano, este espaço foi parte da pesquisa de doutorado de Marinei Almeida, intitulada *Entre voos, pântanos e ilhas: um estudo comparativo entre Manoel de Barros e Eduardo White* (2008). A pesquisa defende a tese que o poeta não apenas resgata a memória de infância a partir das lembranças no pantanal, mas constrói um novo espaço de significação possível de percepção somente através da linguagem.

Um dos fatos curioso apresentados sobre a obra de Manoel de Barros é sua forte aceitação entre diversos modelos de leitores, sendo considerado um *best seller* por alguns editores. A partir desta constatação a pesquisadora Marcela Ferreira Medina de Aquino, na tese *Faces do poeta pop: o caso Manoel de Barros na poesia brasileira contemporânea* (2010), investiga como o poeta pode ser visto um fenômeno de vendas e como isto implica na representação de sua imagem junto ao público/mercado.

Embora a lista de pesquisas seja vasta², encerramos esta breve apresentação citando o trabalho *A mendiga e o andarilho: a recriação poética de figuras populares nas fronteiras de Manoel de Barros* (2010), de Luciene Lemos de Campos. A investigadora parte da premissa de que fronteira na poética barriana indica um entre lugar para pesquisar as similaridades entre o histórico e o poético a partir do confronto entre diversos textos.

² Outras obras de referência sobre Manoel de Barros podem ser encontradas nas referências bibliográficas ao final do trabalho.

CAPÍTULO II O POETA E SUA ÉPOCA

*Sob o canto do bate-num-quara nasceu Cabeludinho
Bem diferente de Iracema
desandando pouquíssima poesia
o que desculpa a insuficiência do canto
mas explica a sua vida
que juro ser o essencial*

Manoel de Barros

2.1. Marcos literários

O movimento modernista no Brasil tem seu ápice tardiamente na década de 1922 e modificou amplamente o aspecto cultural no país. A Semana de 22 é, sem dúvida, o marco ideológico e temporal, do modernismo, mas seus ideais já rondavam as artes e, principalmente, a literatura anos antes.

Já em *Os Sertões*, de 1902, Euclides da Cunha revelava não só a Guerra de Canudos, mas um desejo de retratar o país de “verdade”, com sua pobreza e sofrimento, sem o idealismo romântico que ainda imperava na época.

Parte das vanguardas experimentadas no modernismo brasileiro já tinham sido vistas na Europa do início do século XX. Novos conceitos de artes começaram a chegar no Brasil através de intelectuais que viajavam para o antigo continente. Oswald de Andrade foi um dos que trilharam este caminho e após retornar escreveu o poema “Último passeio de um tuberculoso, pela cidade, de bonde”. A obra teve clara influência do movimento futurista de Marinetti.

O modernismo brasileiro nasce da união de um desejo de concretizar uma arte nacional, valorizando o local, e do conhecimento das correntes vanguardas europeias, porém eliminando as imitações.

O modernismo é visto em três fases no país. A primeira vai de 1922 a 1930 e é marcada por um desejo de liberdade, de romper com o antigo e o marcado. Os poetas não sabiam definir exatamente o que queriam, tampouco sabiam o que queriam.

A linguagem nesta fase se aproximava do coloquial, do dia-a-dia. Os temas eram locais, valorizava-se a vida cotidiana.

A segunda fase tem início por volta de 1930 e é considerada uma etapa mais madura do modernismo brasileiro. Há uma notável diminuição dos excessos dos primeiros modernistas. A literatura engajada ganha força, principalmente na prosa. A poesia privilegia o homem.

Esta etapa é considerada construtiva. A maioria dos poetas da década de 1930 assimilaram o movimento dos anos anteriores, sem o desejo de combater ou negar o posto. Nota-se uma valorização da busca do homem e suas diversas facetas por regiões diferentes do país.

O primeiro livro escrito por Manoel de Barros surge na metade da segunda fase do modernismo brasileiro. O enunciador³ nascia naquele momento com Cabeludinho, figura emblemática no conjunto poético barriano. Nascia no primeiro verso, do primeiro livro publicado. Surgia com o propósito de dar importância a uma vida sem muita poesia, com pouca influência do canto, da métrica.

O livro é composto por quatro capítulos: Cabeludinho; Postais da cidade; Retratos a carvão; e Informações sobre a musa. Cada capítulo é dividido em partes. O primeiro se desdobra em 11 poemas que não recebem título, são apenas numerados.

“Postais da cidade” é dividido em 7 poemas. Cada um nomeado com um lugar ou pessoa de importância em dado momento. “Retratos a carvão” apresenta

³ Entenda-se “enunciador” como o sujeito lírico da poética de Manoel de Barros.

5 poemas, batizados com nomes próprios. Por fim, o capítulo “Informações sobre a musa” apresenta um único poema.

Esteticamente, os poemas são estruturados em forma de prosa poética, exceto os dois primeiros do capítulo “Cabeludinho” que se organizam em versos.

Ao longo do livro diversas são as referências à poesia e ao fazer poético. O vocábulo “poesia” é recorrente. O enunciador cita Olavo Bilac, cronista e poeta parnasiano como representante das rimas e das versificações.

A musa que nas poéticas anteriores servia de inspiração e surgia logo nos primeiros versos, aparece em Barros no último poema. Além da mudança de importância ocupada, a própria musa parece não desejar mais a antiga poesia e seus temas.

- Essa Lua que nas poesias dantes fazia papel principal, não quero nem pra meu cavalo. E até logo, vou gozar da vida; vocês poetas são uns intersexuais...

E por de japa juntou:

- Tenho uma coleguinha que lida com sonetos de dor de corno; por que não vai nela? (BARROS, 2013a, p. 31)

O enunciador parece interessado em descobrir e desvendar este novo jeito de fazer e ser poesia. Um modo que foge aos tratados de rimas e versos daqueles do final do século XIX e início do XX.

Como dito anteriormente, a musa e sua inspiração perdem lugar de destaque. O trabalho literário é visto como o resultado de experimentação laboriosa. Nada é ao acaso, mesmo com versos livres ou em prosa poética.

O espaço predominante do livro é o urbano do interior do país. Há duas menções que fazem referência à geografia: a primeira é a “Guerra do Paraguai” e a segunda é o “Porto” da cidade de Corumbá, no estado do Mato Grosso do Sul.

Alguns poemas são de localização indefinida, não permitindo uma distinção entre urbanos e rurais. Mesmo quando espaço rurais são citados, estes aparecem

como elemento de memória e, portanto, uma referência passada que não representa mais o espaço atual.

Outra forma do espaço rural surgir na obra inaugural é em relação a uma espécie de zona de transição, revelando mobilidade das *personas* que habitam a poesia. Alguns ou são de origem rural ou em algum momento viveram no campo, mas no ato de anúncio do poema se encontram na cidade ou do lado das margens que separam cidade e campo.

Em geral, o homem visto pelo enunciador é o urbano, mas não o dos grandes centros, os que imitavam a vida nas metrópoles europeias.

Sob o canto do bate-num-quara nasceu Cabeludinho
Bem diferente de Iracema
desandando pouquíssima poesia
o que desculpa a insuficiência do canto
mas explica a sua vida
que juro ser o essencial (BARROS, 2013a, p. 7)

Barros dá voz ao índio, mas o diferente do índio europeizado do romantismo de José de Alencar e sua Iracema. Se Iracema era a “virgem dos lábios de mel”, Cabeludinho é um índio qualquer nascido no interior do Centro-Oeste, de pouca poesia, pouco valor para o olhar eurocêntrico do passado. Para o enunciador nada mais era essencial senão a própria vida de ser tipicamente brasileiro, quase um “primo” do Macunaíma (1928) de Mário de Andrade.

Barros não apenas apresenta personagens do interior do Mato Grosso, mas busca exprimir um “estar-no-mundo”, sondando a existência humana e seus valores.

De tarde um homem tem esperanças,
Está sozinho, possui um banco.
De tarde um homem sorri.
Se eu me sentasse a seu lado
Saberia de seus mistérios
Ouviria até sua respiração leve.
Se eu me sentasse a seu lado
Descobriria o sinistro

Ou doce alento de vida
Que move suas pernas e braços (BARROS, 2013b, p. 7)

Em 1942, o livro *Face imóvel* surge marcando um breve amadurecimento do poeta. O enunciador se apresenta mais preocupado com as angústias humanas.

Em relação ao caráter formal, Barros adota o verso como padrão para o novo livro, abandonando temporariamente a prosa poética.

A temática adotada não é mais de apresentação do homem urbano do interior do país. Embora os poemas ainda registrem os espaços urbanos, a geografia não é mais importante. O enunciador não está mais interessado na origem (enquanto espaço) do homem, mas na sua dor.

O livro é publicado três anos após o início da Segunda Guerra Mundial e traz fortes referências ao sofrimento causado pelo conflito. “Soldados cantando por estradas de sangue”, “Hoje vi homens recebendo a guerra” e “A rua onde eu morava foi bombardeada”, são exemplos de versos com este tipo de referência.

Face imóvel marca também a primeira referência marcada ao Pantanal, embora este não seja o tema no poema “Balada do Palácio do Ingá” (2013). O espaço geográfico que caracterizará o poeta anos depois aparece apenas como uma referência de saudade, uma vontade de retornar a um lugar do passado.

Manoel de Barros publica, grosso modo, seus três primeiros livros inspirados neste movimento da segunda fase modernista brasileira: *Poemas concebidos sem pecado*, *Face imóvel* e *Poesias*.

De modo geral, as obras deste período têm como característica um olhar para a *urbis*. O espaço sugerido é o urbano, repleto de casas, ruas e portos, embora não pertença às grandes metrópoles, em sua maioria. Vale lembrar que o autor ainda está buscando uma representatividade do homem brasileiro urbano do interior do país.

Em relação à forma, há predominância do poema em prosa no primeiro livro (PCSP) e de versos nos dois seguintes (FI e P).

Hoje eu vi
Soldados cantando por estradas de sangue
Frescuras de manhãs em olhos de crianças
Mulheres mastigando as esperanças mortas

Hoje eu vi homens ao crepúsculo
Recebendo o amor no peito.
Hoje eu vi homens recebendo a guerra
Recebendo o pranto como balas no peito.

E, como a dor me abaixasse a cabeça,
Eu vi os girassóis ardentes de Van Gogh (BARROS, 2013b, p. 10)

O conteúdo destas primeiras obras é marcado ainda por uma tristeza que ronda o eu lírico. Em FC, o terror da guerra (a Segunda Grande Guerra Mundial) apavora e dilacera o enunciador. O poeta parece buscar qualquer fagulha de entendimento e justificativa para a dor produzida.

O enunciador em uma construção quase paradoxal tenta ver na frieza da guerra algum alento de vida. Os soldados andam e cantam, mas as estradas são “de sangue”. As mulheres tentam digerir qualquer esperança, mas até mesmo este sentimento encontra-se morto.

O amor no peito dos apaixonados soldados que deixam suas famílias é trocado por um punhado de balas como lembranças de “boas vindas” recebidas.

Os girassóis e os homens do poema trazem em si a euforia e a tristeza.

Veja esse morto como esgotou um por um seus segredos.
Sentado como doutor
Veja que respeito nutre pelo silêncio...
Que morto!
Um piano dormindo no fundo de um poço
Não é mais cômodo do que um homem morto num porto.
Veja que comodidade.
Ele não usará seus dedos secos nunca mais para pegar em
moças...
Que morto! (BARROS, 2013c, p. 46)

A morte também surge como tema recorrente nestas três primeiras obras, seja através dos resultados da guerra, do suicídio ou efeito da natureza. O olhar

imposto pelo poeta ao enunciador é para o fim, sejam as finalidades das coisas ou a morte em si.

Retornando ao modernismo, sua terceira fase tem início após 1945 e tem como característica principalmente um desejo de liberdade, inclusive de se libertar das propostas modernistas. A literatura volta seu olhar para a psicologia humana.

Barros também passa a sofrer certa influência deste novo modo de entender e fazer literatura, embora os primeiros vestígios comecem a surgir a partir da publicação de *Compêndio para uso dos pássaros*, em 1960. No livro poeta começa a mudar seu olhar. Saem, paulatinamente, o concreto das cenas urbanas e passam a ter foco as coisas da natureza.

O sapo de pau
virou chão...
O boi piou cheio de folhas com água.
Eu ia no mato sozinho.
O cocô de capivaras era rodelinhas – bola de gude.
Eu quebrei uma com meu sapato.
Todas viraram chão também. (BARROS, 2014d, p. 13)

Há o estabelecimento (ou a percepção) de estados de comunhão. O enunciador passa a dar voz e atenção para as pequenas coisas da natureza. É dada importância para os pequenos objetos.

Há ressignificações. O cocô de capivaras transforma-se em bolas de gude. Estas viram chão. O sapo também vira chão.

Nota-se um abrandamento das causas tristes. Elas são aparentemente substituídas pelas belezas da natureza, incluindo o próprio homem. A substituição se dá de modo aparente, pois ainda persistem em um nível menos latente na linguagem do poeta.

A literatura brasileira do pós-45 ainda tem novos influenciadores e um dos novos movimentos que atuaram nesta nova literatura surge a partir de 1956 com a publicação de *Poesia Concreta*. Revelando, desta forma, uma necessidade de um grupo de poetas brasileiros em busca de uma revalorização da palavra na literatura.

Para este grupo, o movimento não consistia em enfraquecer as palavras de seu conteúdo original, mas ao contrário estabelecer em situação de igualdade conteúdo e demais materiais de trabalho. O intuito era valorizar o elemento verbal (palavra), utilizando-o em sua integridade máxima possível.

Manoel de Barros novamente não fica desligado das novas mudanças, embora não chegue a produzir fielmente poesia concreta, mas abstrai sua essência e busca uma fórmula própria para seu fazer poético.

A partir de *Compêndio para uso dos pássaros*, passando por *Gramática expositiva do chão*, *Matéria de Poesia*, *Arranjos para assobio*, *Livro de Pré-Coisas*, *O guardador de águas*, *Concerto a céu aberto para solos de ave*, *O livro das ignoranças*, *Livro sobre nada*, *Retrato do artista quando coisa*, *Ensaio fotográficos*, *Tratado geral das grandezas do ínfimo* e *Poemas rupestres* o poeta passa a experimentar cada vez mais a linguagem.

O tradicional e o formal parecem não serem mais suficientes para a expressão do poeta. Tem-se a impressão de que há uma necessidade cada vez mais latente de tentar romper com formatos e sentidos postos e limitados.

A experimentação da linguagem tem seu ápice com a publicação em 1982 de *Arranjos para assobio*. No livro, o poeta apresenta ao leitor um glossário, mas não qualquer apêndice ou dicionarização de um verbete. Nele está contido aquilo que poderia ser entendido como a espinha dorsal da poética barriana.

Poeta, s.m e f.

Indivíduo que enxerga semente germinar e engole céu

Espécie de um vazadouro para contradições

Sabiá com trevas

Sujeito inviável: aberto aos desentendimentos como

um rosto (BARROS, 2013g, p. 20, grifo do autor)

Desta forma, não mais apenas a natureza é motivo para os poemas, mas o próprio fazer literatura encontra espaço entre as preocupações do poeta.

Três anos depois, em 1985, surge *Livro de Pré-Coisas* e o poeta faz *nascer* o Pantanal. Quarenta e sete anos separam o primeiro livro da primeira visita oficial à região:

Este não é um livro *sobre* o Pantanal. Seria antes uma *anúnciação*. Enunciados como que *constativos*. Manchas. Nódos de imagem. Festejos de linguagem.

Aqui o organismo do poeta adoece a Natureza. De repente um homem derruba folhas. Sapo nu tem voz de arauto. Algumas ruínas enfrutam. Passam louros crepúsculos por dentro dos caramujos. E há pregos primaveris...

(Atribuir-se natureza vegetal aos pregos para que eles brotem nas primaveras... Isso é fazer natureza. Transfazer.)

Essas pré-coisas de poesia. (BARROS, 2013p, p. 9)

A experimentação a partir do LPC passa a ser também formal. O poeta tenta romper com o verso. Afasta-se da prosa poética (ou poesia em prosa) e aproxima-se mais da prosa. Embora, ainda experimente pequenas frases que funcionariam como versos a exemplo de “Ermo se toca em sanfona” (BARROS, 2013h, p. 45).

Entretanto, seu percurso na narrativa não avança e o poeta volta a fazer uso do verso e da prosa poética.

O percurso do foco do enunciador até este momento pode ser pensado como um deslocamento que parte da cidade, passa pela natureza e chega ao Pantanal. No entanto, a focalização do poeta não se dá por encerrada e ele segue movimento rumo a uma busca do próprio eu.

Entre as publicações de 1991 (CCASA) e 2004 (PR) há um abrandamento sobre as experimentações de linguagem. Se em alguns momentos parecia carecer de qualquer sentido lógico as diversas combinações lexicais, com o amadurecimento do poeta o esdrúxulo gratuito passa a dar lugar para combinais mais elaborados, em que os sentidos, embora ainda estranhos, possam se significar para qualquer tipo de leitor.

Ele era um andarilho.
Ele tinha um olhar cheio de sol
de águas
de árvores
de aves.
Ao passar pela Aldeia
Ele sempre me pareceu a liberdade em trapos.
O silêncio honrava a sua vida. (BARROS, 2013m, p. 46)

A simplicidade conquista cada vez mais espaço em Barros. Busca-se as coisas simples e desimportantes para a maioria das pessoas. O enunciador parece já cansado de tanta experiência e se alegra em sentir, mesmo que seja o silêncio da liberdade que impregnava os trapos do andarilho.

Esta experimentação é percebida nas produções de 1960 a 2004 e compreende quarenta e quatro anos da poética barriana. A partir deste momento, a experimentação é notoriamente desacelerada e o poeta passa a adentrar com mais intensidade em uma escrita memorialística que tem início com a publicação de *Memórias inventadas: infância* no ano de 2003 e segue até 2011 com seu último livro, *Escritos em verbal de ave*. É a fase mais curta e, talvez, mais intimista do poeta.

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 para 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 crianceiras 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 árvores. (BARROS, 2008, p. 11)

O texto acima marca o início das memórias inventadas do enunciador. Vale lembrar que em Barros, a memória nem sempre é somente um retorno para as coisas do passado. Em diversos poemas, a memória funciona como força para criar novos passados, vivências que gostaria de ter presenciado. Assim, o movimento não é somente de resgate, mas também de novo viver, de criar algo diferente.

Se o movimento até então percebido pelo enunciador era o deixar a *urbis* e, paulatinamente, rumar a natureza (*natura*), a partir desta fase a perspectiva de observação intensifica-se para a constituição do próprio eu.

Desta forma, tem-se inicialmente um espaço de sofrimento (a guerra, a morte, o suicídio) do primeiro momento que é alterado por uma readequação do horizonte de expectativa do enunciador que passa a contemplar a natureza (e conseqüentemente nega a artificialidade humana). Por fim, as coisas “inúteis” não são mais suficientes e então o sujeito busca compreender sua “perda” em si mesmo, numa tentativa de autoconhecimento.

Deixamos Bernardo de manhã
em sua sepultura

*

De tarde o deserto já estava em nós.

*

Escritos em verbal de ave (BARROS, 2013n, p. 36)

A poética de Manoel de Barros, se consideradas todas as facetas apontadas nesta pesquisa, apresentam um ciclo de vida. O primeiro verso do poeta marca o nascimento. Nasceu Cabeludinho, sua *persona* talvez mais conhecida. O último livro sepulta Bernardo, amigo e *alter ego* do poeta.

No último poema publicado em vida, chamado “A turma”, o enunciador encerra em ritmo de lembrança e anunciando seu maior desejo: “Mas o que nós queríamos é que a nossa palavra poemasse” (BARROS, 2013n, p. 47).

Em resumo, estudar a obra completa de Manoel de Barros traz uma série de desafios ao pesquisador. Entre seu primeiro livro e o último há um intervalo de 74 anos. A primeira obra nasce sobre a latente influência da segunda fase modernista, como posto anteriormente, mas o mesmo não se pode dizer de suas obras mais recentes.

Em quase um século, o poeta perpassa e experimenta diversos e diferentes micro movimentos literários. Sua poesia nasce com uma atenção sobre o homem, a natureza e a linguagem.

MELANCOLIA

Só me restava interrogar os filósofos. Entrei na grande biblioteca, perdi-me entre as estantes que despencavam sob o peso de pergaminhos encadernados, segui a ordem alfabética de alfabetos extintos, para cima e para baixo pelos corredores, escadas e pontes.

Ítalo Calvino



Melancholia (1645), Cesare Ripa

CAPÍTULO III

ARISTÓTELES: DO GÊNIO E DA MELANCOLIA

*Sentada, silenciava delongadamente;
retreme o coração, o olhar fixou no rosto,
mas pelas vestes míseras não o conhece.*

Homero

Talvez uma das maiores dificuldades ao propor um estudo sobre a melancolia em uma dada obra literária seja estabelecer um conceito aceito pela crítica e que possa se relacionar com a genialidade do homem, com a excepcionalidade que se espera de um indivíduo da poesia.

Por hábito, leitores não iniciados nas discussões sobre melancolia tendem a conceber (ou visualizar) apenas o sentido comum dado a palavra na atualidade. De acordo com o dicionário *Michaelis*, a palavra “melancolia” tem origem no grego “melagkholía” e significa: “1. Psicose maníaco-depressiva; 2. Estado de humor caracterizado por uma tristeza vaga e persistente. 3. *Popular* O mesmo que vitiligem”.

Já no dicionário *Houaiss*, o conceito de melancolia pode ser visto como “1. Tristeza vaga, indefinida. 2. Estado de depressão intensa, traduzindo sentimento de dor moral e caracterizado pela inibição das funções motoras e psicomotoras”.

O dicionário da *Real Academia*, da Espanha, traz o conceito de “tristeza vaga, profunda, sosegada y permanente, nacida de causas físicas o morales, que hace que encuentre quien la padece o gusto o diversión em nada”⁴.

⁴Tristeza vaga, profunda, pacífica e permanente, nascida de causas físicas ou morais, que faz com que o doente encontre sabor ou diversão em qualquer coisa (tradução nossa)

As três definições apresentadas acima têm como característica comum relacionar a melancolia a um estado patológico de depressão, portanto, intimamente ligada a uma doença psíquica (ou psicológica).

Normalmente, o senso comum apresenta uma tendência de partir deste tipo de conceituação. Entretanto, para esta pesquisa, esta forma de problematizar a melancolia não se faz suficiente, tampouco se mostra elucidativa. Por conta disto, se propõe nesta seção uma leitura história do conceito de melancolia, em seus principais momentos, nos últimos dois milênios.

O primeiro registro recorre no capítulo 1 do “Problema XXX” de Aristóteles. Embora alguns críticos possam considerar o texto apócrifo e questionar sua autoria. O pesquisador Pierre Louis, editor e tradutor das obras do pensador grego, defende a tese de autoria de Aristóteles, pois o mesmo teria citado o “Problema XXX” em pelo menos outras sete obras consideradas autênticas pela grande crítica.

3.1 O problema

O que tornaria um gênio um melancólico? Ou o que faria de um melancólico um gênio? Haveria uma estreita e inegável ligação entre a genialidade e a melancolia?

Aristóteles, no ensaio “O homem de gênio e a melancolia: O problema XXX,1”, foi um dos primeiros pensadores a questionar a relação entre a genialidade humana e a melancolia que afeta a humanidade há milênios.

Jackie Pigeaud (1998, p. 7), na apresentação de sua tradução do texto aristotélico sobre a melancolia, enfatiza o “poder de um devaneio organizado” do texto. O ensaio escrito pelo filósofo grego, segundo o tradutor, é daqueles que não se destacam por seu estilo, nem por sua extensão ou mesmo pela densidade do pensamento.

A primeira parte do “Problema XXX” se inscreve como uma obra hermética, fechada em si e ligada a uma cultura que não mais existe e, apesar disto, nos

aproxima de forma misteriosa. Obras deste porte nos contam histórias que não conhecemos mais, a origem ou lugares comuns de nossa própria cultura que obrigaria a uma investigação arqueológica do imaginário cultural.

Por que razão todos os que foram homens de exceção, no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos, e alguns a ponto de serem tomados por males dos quais a bile negra é a origem, como conta, entre os relatos relativos aos heróis, os que são consagrados a Hércules? (ARISTÓTELES, 1998, p. 81)

Assim tem início o ensaio de Aristóteles. O filósofo não questiona o fato (a melancolia), mas uma evidência posta, sua relação (melancolia) com a genialidade humana.

Para explicar a causa da melancolia nos homens, Aristóteles lança mão de uma investigação médica, biológica, e atribui à bile negra a origem dos males. Basicamente, entre os séculos VII a.C. e XVII d.C, uma das principais explicações racionais sobre as doenças do homem se baseava na Teoria Humoral ou Teoria dos Quatro Humores.

Acreditava-se que uma boa qualidade de vida (e saúde) era conseguida através do equilíbrio entre estes quatro elementos: sangue (vermelho), fleuma (branco), bile amarela (amarelo) e a bile negra (preto). Cada um destes elementos era, por conseguinte, atribuído a um órgão do corpo, respectivamente: coração, cérebro, fígado e baço.

As qualidades destes elementos eram distinguidas entre seco, úmido, quente e frio. Ao sangue cabia as qualidades quente e úmido, já a fleuma era caracterizada por ser fria e úmida. A bile amarela era tida como quente e seca, enquanto a bile negra como fria e seca.

O predomínio de um destes humores era responsável pela constituição dos indivíduos. Aos indivíduos do tipo “sanguíneo” caberiam características como a resistência, a confiança, o otimismo e a alegria. Já aos fleumáticos restariam a indiferença, a impassividade e a lentidão. Aqueles em que predominava a bile

amarela, chamados de biliosos ou coléricos, se distinguiam pela irritabilidade, a ira, a inclinação à raiva, o mau humor, a inveja e a hostilidade. Ao último dos humores, o provocado pela bile negra, cabia a melancolia, interpretada na época como uma tendência à tristeza e ao abatimento.

Desta forma, as doenças eram provocadas no ser humano pelo desequilíbrio entre os humores. A febre, por exemplo, era acreditada como uma reação do corpo para cozer e amenizar os humores que, por ventura, estivessem em excesso.

Aristóteles parte de personagens da história antiga para fundamentar, com base em observação e analogia, as consequências de um comportamento melancólico. De Hércules observa dois momentos distintos: primeiro, a loucura dele o levava ao massacre de seus filhos e, segundo, os motivos que a levou a desaparecer.

O acesso de loucura dirigido contra seus filhos, como, antes de sua desapareção sobre o Eta, a erupção das úlceras, deixa isto manifesto. Porque são acidentes que atingem muitas pessoas, por causa da bile negra. (ARISTÓTELES, 1998, p. 81)

Outros dois personagens são contemplados brevemente pelo filósofo. Observa o pensador a loucura que acomete Ajax (em episódio retratado em uma tragédia de Sófocles) e a procura de lugares secretos que assola Belerofonte (observada nos relatos de Homero em *A Ilíada*).

Em *A Ilíada* (1999), a história de Belerofonte é cantada no Canto VII. Conta-nos Homero que Antéia, esposa de Proetus, amava com fulgor e em segredo o sábio Belerofonte. Incapaz, no entanto, de persuadi-lo a deitar-se com ela e em ânsia de vingança, Antéia induz Proetus a acreditar que o herói havia tentado contra ela:

Não pôde, contudo, persuadir o sábio Belerofonte, que tinha o coração reto. Então, mentiu ao Rei Proetus: “Morre, Proetus, ou melhor, mata Belerofonte, que quis deitar-se comigo no leito do amor, contra a minha

vontade.” Assim falou, e a ira contra dominou o rei quando ouviu tal coisa. (HOMERO, 1999, p. 68)

Uma ira dominou o Rei Proetus neste momento, mas não o suficiente para que ele mesmo agisse contra Belerofonte, pois o temia. Então, mandou-o a Lícia portando uma mensagem na qual lhe são imputadas coisas capazes de denegrir seu caráter. Belerofonte segue para Lícia e entrega ao pai de Antéia, o Rei Xanto, a mensagem encaminhada pelo genro.

Diante do exposto pela fúria do genro que acreditava ter sido traído, o Rei Xanto ordena que Belerofonte execute diversas missões que poderiam culminar em sua morte. A primeira foi matar a Quimera, um ser divino, composto pela frente de leão, pelas costas de cobra e o meio, de bode; a Quimera soltava fogo pela boca quando respirava.

A segunda prova foi combater um povo guerreiro e belicoso, os Sólimos⁵. Belerofonte revela que esta teria sido sua pior e mais terrível batalha. A terceira prova consistia em exterminar as viris amazonas. Descontente com a vitória do inimigo em todas as missões, o Rei Xanto lhe prepara, então, uma nova cilada. Escolhe os melhores homens de toda a região da Lícia e ordena que ataquem o herói em uma emboscada. O plano mais uma vez fracassa.

Quando, porém, o rei viu que ele era um bravo descendente dos deuses, acolheu-o e deu-lhe sua filha e metade de um reino. E os lícios construíram para ele uma casa superior a todas as outras, com pomares e campos de cultura. (HOMERO, 1999, p. 68)

Com o passar dos anos, Belerofonte e sua esposa tiveram três filhos: Isandro, Hipoloco e Laodameia. Esta última se deita com Zeus, dando origem a Sarpédon, “semelhante aos deuses, de armadura de bronze” (idem). No entanto,

⁵ Os Sólimos eram os povos nativos/habitantes da região da Sólíma (conhecida hoje como Jerusalém)

Quando, porém, Belerofonte tornou-se odiado por todos os deuses, vagou sozinho pela planície aleiana, consumindo o coração e evitando os caminhos dos homens. (HOMERO, 1999, p. 68)

Assim, encerra a narrativa de Homero sobre a breve passagem de Belerofonte no canto VII de *A Ilíada*. Chama a atenção de Aristóteles o modo pelo qual finda a trajetória do sábio. Apesar de toda sorte e sabedoria, encerra sua vida em busca de respostas que consumiam seu interior, em solidão.

Em relação ao outro herói, Ajax, chama a atenção de Aristóteles a loucura que o acomete após a morte de Aquiles. Disposto a tomar para si a armadura do guerreiro, Ajax entra em disputa contra Ulisses. Os dois acreditavam, cada um a seu modo, que haviam se sobressaído durante a batalha e decidem definir o verdadeiro vencedor através de um debate sobre as armas. Ulisses é aclamado o vitorioso após seu discurso.

Transtornado por ter perdido o posto de vitorioso frente à morte de Aquiles, Ajax perde o juízo e comete diversas atrocidades contra animais acreditando serem os homens de Ulisses, como podemos ver neste trecho da tragédia *Ajax* (1981) de Sófocles, no momento que Atena conta ao oponente do herói o que havia sucedido:

Atenea – Yo se lo impedí infundiéndole en sus ojos falsas creencias, de una alegría fatal, y le dirigí contra los rebaños y el botín que, mezclado y sin repartir, guardan los boyeros. Cayendo allí, causó la muerte a hachazos de muchos animales cornudos rompiendo espinazos a su alrededor. Unas veces creía tener a los dos Atridas y los mataba con su propia mano, otras, que caía contra cualquier otro de los generales. Y cuando nuestro hombre iba y venía preso de furiosa locura, yo le incitaba, le empujaba a la trampa funesta. (p. 129-130)⁶

⁶Atenas - Eu o detive infundindo em seus olhos falsas crenças, de uma fatal alegria, e o desviei para o rebanho e o produto do saque que, ainda sem dividir, estava sob a guarda dos boieros. Caindo ali, matou a machadada muitos animais corníferos, quebrando suas colunas. Algumas vezes ele acreditava que tinha os dois Atridas, e os matava com as próprias mãos, outras, que caía sobre qualquer outro dos generais. E quando nosso homem ia e vinha tomado de furiosa loucura, eu o incitava, o empurrava para a armadilha funesta. (tradução nossa)

Atena conta o modo pelo qual Ajax mergulha em um estado de loucura e ataca ferozmente, sem qualquer sinal de piedade, os animais capturados durante a guerra acreditando que ali estavam os homens de Ulisses.

Após o relato, Atenas chama Ajax para fora da tenda onde repousava, causando apreensão em Ulisses, pois temia que poderia ser brutalmente atacado em sua loucura. Atenas o convence a receber Ajax sem medo. O herói enlouquecido sai de seu aposento carregando um chicote ensanguentado e, sem reconhecer Ulisses, confirma a Atenas sua visão dos fatos ocorridos anteriormente.

Cayendo allí, causó la muerte a hachazos de muchos animales cornudos rompiendo espinazos a su alrededor. Unas veces creía tener a los dos Atridas y los mataba con su propia mano, otras, que caía contra cualquier otro de los generales. Y cuando nuestro hombre iba y venía preso de furiosa locura, yo le incitaba, le empujaba a la trampa funesta. (p. 129-130)⁷

Tomado ainda de sua loucura, Ajax relata a Atenas que mantém Ulisses preso em sua tenda e que não desejaria vê-lo morto tão brevemente. Os relatos são posteriormente confirmados também por Tecmessa, esposa de Ajax.

Após recobrar a consciência e tomar ciência dos fatos cometidos na noite anterior, Ajax entra em um profundo estado de abatimento, conforme podemos verificar na fala de Tecmessa a Corifeu:

Tecmessa – Nuestro hombre cuando se encontraba en pleno ataque disfrutaba con las atrocidades en las que estaba inmerso, aunque a nosotros, que a su lado

⁷Atenas - Eu o detive infundindo em seus olhos falsas crenças, de uma fatal alegria, e o desviei para o rebanho e o produto do saque que, ainda sem dividir, estava sob a guarda dos boieros. Caindo ali, matou a machadada muitos animais corníferos, quebrando suas colunas. Algumas vezes ele acreditava que tinha os dois Atridas, e os matava com as próprias mãos, outras, que caía sobre qualquer outro dos generais. E quando nosso homem ia e vinha tomado de furiosa loucura, eu o incitava, o empurrava para a armadilha funesta. (tradução nossa)

estábamos en nuestro juicio, nos afligiera. Pero ahora, una vez que ha cesado y ha vuelto en sí de su locura, él mismo está hundido por completo en un fatal abatimiento, mientras que nosotros en nada sufrimos menos que antes. (SÓFOCLES, 1981, p. 138)⁸

Tecmessa tenta em vão fazer com que Ajax se recupere de seu estado lamentável de abatimento. Mas o herói, enganando-a, diz que já havia superado e que iria em busca de purificação. No entanto, não se conforma com seus atos e decide, então, tirar a própria vida, como podemos observar no monólogo proferido pelo herói:

Ájax – La que me ha de matar está clavada por donde más cortante podrá ser, si alguno tiene, incluso, la calma de calcularlo. (...) Yo la he fijado con buen cuidado, de modo que, muy complaciente para este hombre, cuanto antes le haga morir. (...) ¡Oh Muerte, Muerte!, ven ahora a visitarme. Pero a ti también allí te hablaré cuando viva contigo (...) Esta palabra es la última que os dirijo, las demás se las diré a los de abajo en el Hades (SÓFOCLES, 1981, p. 158-160)⁹

Ajax entra em um estado lastimável que nada mais parece lhe restar senão a morte. Convencido de que é a única saída digna planeja e executa a própria morte, rogando antes, porém, a Zeus que envie através de um mensageiro a notícia de seu suicídio à esposa, e clama que seu corpo não seja vítima de aves de rapina nem seja tomado como prenda de guerra.

⁸Tecmessa – Nosso homem quando se encontrava em pleno ataque disfrutava com as atrocidades nas quais estava imerso, ainda que nós, que estávamos em nosso juízo a seu lado, nos afligimos. Mas agora, uma vez terminado e já de volta em si de sua loucura, ele está **submerso** por completo em um abatimento fatal, enquanto que nós em nada sofremos menos que antes.(tradução nossa).

⁹Ajax – A que me há de matar está cravada por onde mais cortante poderá ser, se alguém tem, inclusive, a calma de calcular. (...). Eu já a fixei com bom cuidado, de modo que, muito complacente para este homem, o quanto antes o fará morrer. (...) Oh Morte, Morte! Vem agora visitar-me (...). Mas a ti também ali te falarei enquanto viver contigo. Esta palavra é a última que vos dirijo, as demais direi aos de baixo no Hades (tradução nossa).

A partir da observação das histórias destes heróis, Aristóteles busca investigar possíveis causas (ou características) que pudessem estar relacionadas com a melancolia. Para tanto, propõe ao leitor apresentar um exemplo para dar início a seu raciocínio.

Como modelo, Aristóteles compara os efeitos causados pelo vinho e pela água. Diz o filósofo grego que o vinho quando tomado em excesso pode causar nas pessoas um estado parecido ao observado na melancolia. Alerta ainda que a absorção desta bebida fermentada pode ocasionar diferentes reações aos homens. Deste modo, o homem inebriado pelo vinho poderia se tornar colérico, filantropo, piedoso ou mesmo audacioso.

Já quando tomado pela água, ou pelo mel ou leite, os homens não apresentam alterações de suas características.

Ora, pode-se ver que o vinho transforma os indivíduos de diferentes maneiras, se se observa como ele muda gradualmente aqueles que o bebem. Porque se ele se apossa de pessoas que são, quando se abstêm de vinho, frios e silenciosos, bebido em uma não muito grande quantidade, ele os faz mais falantes; um pouco mais e ei-los eloquentes e confiantes; se eles continuam, ei-los ousados a empreender; ainda um pouco mais de vinho absorvido os deixa violentos, depois loucos; e uma extrema abundância lhes desfaz, deixando-os idiotizados (ARISTÓTELES, 1998, p. 85)

Aristóteles passa, por analogia, a comparar determinados comportamentos observáveis em certos homens tomados por dada quantidade de vinho a características de outros indivíduos que, aparentemente, apresentavam comportamentos semelhantes, porém, sem o consumo da bebida alcoólica.

O princípio observado é, então, que certa quantidade de vinho poderia produzir (ou reproduzir) em certos homens aquilo que naturalmente um desequilíbrio nos humores (sangue, fleuma, bile amarela e bile negra) geraria em outras pessoas. Aristóteles defende, assim, que o estado de inebriamento em um equivale ao estado de natureza em outro.

Por isso, no teu lar, inquire, mas não queiras saber da qual estirpe e pátria venho, a ânsima locupletando ainda mais de sofrimento pelo recorde: sou pluricarpido. Desnecessário será sentar-me em casa alheia para prantear e lamentar-me, pois  pior sempre e incessantemente padecer. N me censures, nem a serva. Presumindo o vinho ser responsável pelo olhar vidrado. (HOMERO, 2011, p. 573)

Para exemplificar as consequências que poderiam ser causadas pelo vinho nos homens, Aristóteles recorre ao Canto XIX no momento que Ulisses se encontra já junto de sua esposa que, sem reconhecê-lo, tenta obter outras informações sobre sua origem. O herói, no entanto, atribui ao vinho tomado o seu estado vidrado e lamentoso.

Entretanto, vale lembrar que Aristóteles ressalta que a mesma bebida, o vinho, pode causar reações diversas em outros indivíduos. Relata o filósofo que os bebedores podem tornar-se afetuosos em certa medida, de tal forma que seriam capazes de dar beijos em pessoas que n os atrairiam se estivessem sbrios. “O vinho, portanto, cria a exceção no indivíduo n por muito tempo, mas por um curto momento, enquanto que a natureza produz este efeito para sempre, por todo o tempo em que se vive” (ARISTÓTELES, 1998, P. 87).

Deste modo, acredita-se que tanto o vinho quanto a natureza modelam o comportamento humano pelo mesmo princípio: o calor. O filósofo defende a tese de que tanto o humor produzido pelo vinho quanto a mistura da bile negra contm como componente principal o vento. É por esta crença que os médicos da antiguidade atribuíam  bile negra as doenças consideradas ventosas e as hipocondríacas.

Como elemento essencial para caracterizar o vinho como de natureza ventosa, Aristóteles observa a produção de “espuma” na bebida. Para tanto compara o azeite que n produz espuma quando aquecido  bebida fermentada de uva (que leva à produção de espuma quando aquecida).

Neste ponto da discussão, Aristóteles tece um paralelo entre vinho, sexo e melancolia. Para ele, o vinho incitaria ao amor e acrescenta ainda que, com frequência, os melancólicos são (ou se tornam em algum momento) obcecados pelo sexo.

Poder-se-ia questionar, no entanto, de que maneira, o pensador relaciona os efeitos do vento ao ato sexual. A resposta para tal questionamento surge a partir da observação do aparelho genitor masculino em duas situações: primeiro, durante a ereção quando o pênis ganha tamanho ao ser “inflado” de vento, acreditavam; no segundo estágio, já durante a ejaculação que ocorreria a partir do momento que os ventos percorressem os vasos internos de modo a expulsar o líquido seminal.

Desta maneira, um melancólico seria uma pessoa acometida pelo excesso de “vento” e não pelo sangue em demasia. “A causa não está na grande quantidade de sangue, mas na de vento” (ARISTÓTELES, 1998, p. 91). Em seguida, retoma a problemática inicial e elucida que a existência da bile negra se dá pela mistura de elementos quentes com suas versões frias.

Talvez pareça um tanto confuso pensar na composição de um humor a partir destas duas temperaturas distintas, mas explica-se que a bile negra é, por sua natureza, fria. Portanto, quando em excesso nesse estado provocaria apoplexias e torpores. Já quando em estado de grande aquecimento (numa alteração humoral) poderia provocar estado de contentamento sereno, acompanhado ou não de acessos de loucura ou erupções de úlcera.

Esta seria a explicação para o estado de loucura de Ajax. Pela teoria dos humores, a bile negra estaria, por uma série de motivos, em desequilíbrio e em grau mais elevado que o esperado, causando o estado de insanidade que o impediria de enxergar os acontecimentos reais.

Aristóteles então institui três estágios de temperatura para a bile negra, os quais poderiam resultar em comportamentos diversos. Enquanto fria, causaria nos homens o torpor e a idiotia. Quando quente, resultaria em loucura e/ou a impulsos e desejos sexuais. Já quando em estado médio causaria a melancolia.

Mas esses nos quais o calor excessivo se detém, no seu impulso, em um estado médio são certamente melancólicos mas são mais sensatos, e se são menos bizarros, em compensação, em muitos domínios, são superiores aos outros, uns no que concerne à cultura, outros às artes, outros ainda à gestão da cidade. (ARISTÓTELES, 1998, p. 95)

De tal forma, a melancolia relacionada à genialidade se situaria em um estágio intermediário entre a idiotia observada quando em estado frio e a loucura ou o excesso de desejo quando em estado quente.

Para Aristóteles é a medida na qual a bile negra se mistura aos demais humores que define o modo de ser ou de comportamento. Tal resultado se modifica também em decorrência do estágio de vida em que o homem se encontra ou do modo como realiza as atividades de sua vida.

Estas variações humorais podem, por exemplo, resultar na forma como o homem lida com situações de perigo. Diante de um anúncio de risco, de perigo iminente, se a mistura provocada pela bile negra está particularmente fria, há uma tendência dos homens em se mostrarem covardes, razão pela qual eles tremariam em situação de medo, pois a mistura fria abriria caminho para o medo e esfriaria ainda mais seu corpo.

Entretanto, quando a mistura resulta em um estado mais quente que o normal, então o indivíduo se percebe, segundo Aristóteles, em um estágio transitório, médio, em que ao mesmo tempo que reconhece o medo se vê em um estado ausente de perturbação.

O filósofo defende que a mesma propriedade observada pela analogia com o medo pode ser aplicada para explicar os comportamentos melancólicos ou de desânimo profundo que poderiam atingir o indivíduo.

Frequentemente, com efeito, nós nos encontramos em um estado de aflição; a propósito de que? Não saberíamos dizê-lo. Às vezes, em compensação, nós somos eutímicos; mas a razão disto não é clara. (ARISTÓTELES, 1998, p. 97)

Apesar de constatar por analogia certas semelhanças provocadas por alterações de humores, Aristóteles não se mostra confiante quanto a uma definição clara do que poderia alterar nossos estados entre a atimia (melancolia, desânimo, indiferença ou inatividade) e a eutimia (perfeita serenidade, tranquilidade, contentamento sereno).

Um ponto a se destacar nas observações de Aristóteles é quanto ao que diferencia os indivíduos. Relata o pensador que os seres humanos não são diferenciados por terem rostos diferentes, mas pela qualidade que cada um apresenta em relação ao outro. Seja por ter um rosto considerado belo, feio ou sem nada de excepcional. Desta forma, os indivíduos são vistos de modo distinto não pelo que possuem, mas pela qualidade daquilo que os constitui.

Mas e quanto à genialidade e melancolia? Aristóteles (1998, p. 99) descreve que sua relação pode se dar devido ao estado e qualidade da mistura dos humores com a bile negra. Desta maneira, aqueles que possuem um estado concentrado seriam qualificados como melancólicos ao mais alto nível. Por outro lado, aqueles que apresentam um estado em que a concentração se mostra pouco acentuada, seriam considerados os homens de exceção e, portanto, dotados de certa genialidade.

Entretanto, revela ainda que não basta observar a concentração dos humores para se tornar um gênio ou homem de exceção, pois se não tomados os devidos cuidados podem se tornar afetados pelas doenças mais comumente provocadas pela bile negra, podendo ocorrer desde casos de epilepsia até apoplexia. São recorrentes ainda casos de “atimias” excessivas (depressão na nomenclatura contemporânea) ou de abundante confiança.

Ainda pensando sobre os níveis de temperatura provocados pela mistura da bile negra, Aristóteles relata o perigo de uma mistura mais fria que a esperada para a ocasião. Nestes casos, o melancólico sob estado de uma mistura fria poderia cair em uma distimia. Diferentemente da atimia, a distimia é marcada por um grau acentuado de tristeza crônica, talvez o ponto mais crítico entre os diversos níveis de melancolia descritos desde a antiguidade.

São entre os distímicos, sobretudo entre os mais jovens, os casos mais frequentes de suicídio, observa Aristóteles. Entretanto, o pensador ressalta que o problema pode afetar também os mais velhos. Com frequência, explica, os casos de suicídio são ocasionados após a ingestão de vinho, pois o calor provocado pela bebida apagara o calor natural do indivíduo.

O calor que afeta o lugar por onde nós pensamos e esperamos tornar eutímicos. E é por isso que todos são cheios de ardor para beber até a embriaguez, porque o vinho tomado em abundância dá a todos confiança, como a juventude às crianças. (ARISTÓTELES, 1998, p. 101)

A “eutimia” é o estado em que o indivíduo poderia ser classificado como normal. O vocábulo, de origem grega, é formado por “eu” que significa “normal” e “timo” que faz referência a “humor”. Deste modo, o calor provocado pelo vinho é capaz de tirar o indivíduo de seu estado de normalidade e atribuir comportamento confiante, alegre, sedutor. De certa maneira, a alteração humoral provocada pela bebida seria capaz de restituir aquela juventude perdida à velhice.

Aristóteles (1998, p. 101) crê na ideia de que, enquanto a velhice traz a desesperança, a juventude, por outro lado, seria repleta de esperança. Talvez por conta disto, fosse possível pensar que o passar de anos causaria no indivíduo uma constante e marcada desesperança tanto sobre os demais indivíduos quanto sobre si próprio.

Porque a velhice apaga o calor, enquanto, entre os jovens, a afecção própria à sua natureza é o calor que se apaga a si próprio (...). É por isso que as crianças são mais eutímicas, os velhos mais distímicos. Os primeiros são quentes, os segundos frios. A velhice, com efeito, é arrefecedora. (ARISTÓTELES, 1998, p. 103)

Após esse estado de euforia, contentamento ou bravura ocasionado pela ingestão de vinho, ao deixarem a embriaguez para trás e retornarem a seu estado

natural de humor, muitos indivíduos não tolerariam a realidade em que se encontrariam. Por conta disto, ocasionariam a própria morte. Pois é quando o calor gerado pela bebida se expulsa do corpo, quando ele se apaga, que um estado de morbidez se instala e se apossa o indivíduo.

Em relação ao ato sexual, Aristóteles observa dois comportamentos mais correntes que poderiam gerar a atimia (tristeza) ou a eutimia (serenidade de espírito). Relata o pensador que a maioria dos indivíduos apresenta uma tendência a se sentir mais atímicos após o ato sexual. Entretanto, aqueles que eliminariam uma quantidade maior de esperma se sentiriam mais eutímicos.

Conforme a explicação já apresentada anteriormente, para Aristóteles a ejaculação está ligada intimamente aos processos ventosos presentes na bile negra, uma vez que o líquido seminal seria expulso pelo “vento” que percorre os vasos empurrando o “calor” para fora do corpo. Desta maneira, estaria o indivíduo liberto daquilo que é supérfluo: do vento e do calor excessivo.

Para finalizar, Aristóteles defende a inconstância da potência da bile negra: ela se apresenta ora fria ora quente, em diferentes níveis. Os melancólicos também seriam afetados por esta inconstância e, portanto, são vistos como inconstantes. Da mesma maneira que o vinho pode afetar temporariamente o indivíduo, a bile negra pode afetar o modo como os caracteres são moldados (devido às variações entre quente e frio).

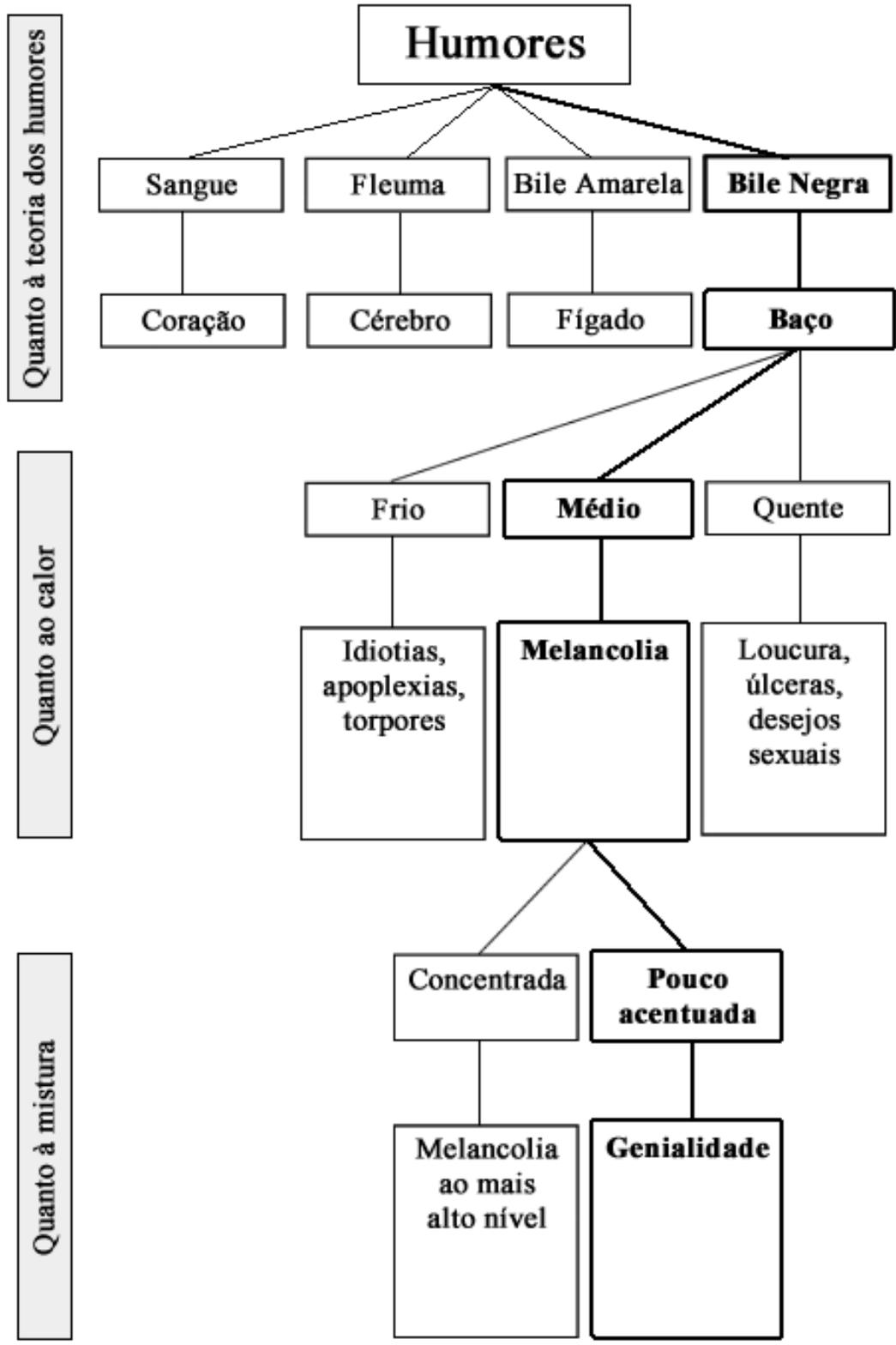
Mas porque é possível que aí haja uma boa mistura da inconstância, e que esta seja, de alguma maneira, de boa qualidade, e que é possível, se for preciso, que a diástese muito quente seja ao mesmo tempo, totalmente ao contrário, fria (ou inversamente em razão do excesso que ela apresenta), todos os melancólicos são portanto seres de exceção, e isso não por doença, mas por natureza. (ARISTÓTELES, 1998, p. 105).

Com isto, Aristóteles acreditava que a inconstância provocada pela bile negra faz com que todos os melancólicos sejam considerados homens de gênio ou

exceção. Isto, ainda de acordo com o pensador, não é provocado por doença, mas deve visto como uma qualidade de sua natureza essencial.

3.2. Quadro síntese

Diante da problematização proposta por Aristóteles podemos elaborar o seguinte quadro síntese, partindo da teoria humoral, para conceituar e compreender os diversos meios que podem afetar o indivíduo e provocar um estado de melancolia ou genialidade.



CAPÍTULO IV

SATURNO: DA MELANCOLIA E OS ASTROS

Est autem secundum Misael Saturnus planeta malivulus, frigidus et siccus, nocturnus et ponderosus, et ideo in fabulis senex depingitur. Iste circulus a terra est remotissimus, et tamen terrae est máxime nocivus¹⁰.

BARTHOLOMEUS ANGLICUS

Torna-se corriqueira a presença de referências entre os escritos da Idade Média e Renascimento que ligam o planeta Saturno ao estado de melancolia. No entanto, devido à falta de textos mais antigos que pudessem explicar tal ligação, atesta-se que entre os que chegaram até a contemporaneidade, o primeiro registro tenha origem árabe no século IX.

Neste período, ainda era notória a força da teoria humoral sobre a medicina. Deste modo, os quatro humores também eram representados por um astro. O sangue se conectava diretamente com Júpiter. Marte representava a cólera. Os fleumáticos eram ligados ora com a Lua, ora com Vênus. E os melancólicos eram considerados os filhos de Saturno, sendo chamados de “saturninos” em diversas obras.

Vem do oriente, do escritor árabe Abū Ma`šār (falecido provavelmente em 885 d.C.), no livro *Introdução à astrologia*, a primeira referência que busca relacionar os humores aos planetas. Segundo Raymond Klibansky et al. (2012), acreditava-se que os elementos e os astros deveriam e se relacionavam de acordo com suas cores correspondentes.

¹⁰ Enquanto isto, segundo Misael, Saturno é um planeta maligno, frio e seco, noturno e pesado, e por isto se apresenta nas narrativas (ou fábulas) como velho (ou idoso). Seu círculo (percurso) é o mais longe da Terra e, apesar disto, ele é o mais nocivo para a planeta (tradução nossa).

El color de la bilis negra es oscuro y negro; su naturaleza, como la de la tierra, es fría y seca. Pero también el color de Saturno es oscuro y negro, por lo que también Saturno debe ser frío y seco por naturaleza. Análogamente se empareja al rojo Marte con la bilis roja, a Jupiter con la sangre y a la Luna con la flema¹¹. (KLIBANSKY et al, 2012, p. 139)

A exemplo do que estabelece com as cores, seu mestre al-Kindī, e posteriormente o próprio Abū Maʿšār, também relaciona os humores aos períodos do dia, dividindo-o em blocos de 6 horas, buscando, desta forma, vincular o horário de nascimento do homem a um padrão comportamental predominado por um certo tipo de humor.

El maestro de Abū Maʿšār, al-Kindī (nacido a comienzos del siglo IX), distingue las cuatro partes del círculo del día según los cuatro humores. Los hombres nacidos en el primer cuadrante desde el punto oriental hasta el medio cielo son sanguíneos, los del segundo coléricos, los del tercero melancólicos, los del cuarto flemáticos¹². (KLIBANSKY et al, 2012, p. 140)

Deste modo, os humores não apenas são representados por astros, mas a posição ocupada pela terra em relação ao sol (no movimento de rotação) também auxilia na determinação e funcionamento do corpo.

Várias são as teorias que relacionam os astros aos humores. Klibansky et al. (2012) esclarecem que era comum também relacionar Saturno ao baço (órgão diretamente ligado à melancolia na época). “El bazo ocupa la misma posición en el cuerpo que Saturno en el mundo. Pues Saturno con sus rayos envía poderes

¹¹ A cola da bile é escura e negra; sua natureza, como a da terra, é fria e seca. Mas também a cor de Saturno é escura e negra, pelo que também Saturno deve ser frio e seco por natureza. Analogamente, se corresponde o vermelho Marte com a bile vermelha, Júpiter com o sangue e a Lua com o fleuma (tradução nossa).

¹² O mestre de Abū Maʿšār, al-Kindī (nacido no início do século IX), distingue as quatro partes do círculo do dia segundo os quatro humores. Os homens nascidos no primeiro quadrante desde o ponto oriental até o meio-dia são sanguíneos, os do segundo são coléricos, os do terceiro são melancólicos, os do quarto são fleumáticos (tradução nossa).

trascendentes que penetran en todas las partes del mundo”¹³ (DIETERICI *apud* KLIBANSKY et al., 2012, p. 141).

Um segundo texto de origem oriental, atribuído ao escritor Alcabitius, também faz referência ao planeta Saturno como o regente da melancolia. Segundo Klibansky et al. (2012, p. 142), para Abū Ma‘šār, os homens nascidos sob a influência Saturno são vistos como de natureza fria, seca, amarga, negra, escura, violenta e áspera, podendo ser ainda pesados e de “ventos fortes”, normalmente comem muito, são sinceros na amizade. No entanto, podem ser ainda os homens que escravizam e que mandam, são os que demonstram ações de tirania, maldade, força e ira, e possuem tendência para a autodestruição. Razão pela qual, Walter Bejanmin (1984) recorda que Albertinus recomendaria literalmente que os melancólicos fossem presos em ferro para evitar o surgimento de tiranos ou assassinos de jovens e mulheres.

Por outro lado, ainda de acordo com Klibansky et al. (2012, p. 142), os escritos de Alcabitius relatam que os regidos por Saturno são maus, masculinos, administram situações, são sinceros na fala e na amizade, sabem guardar um segredo, são de comer em excesso e em silêncio, possuem a faculdade de distinguir e do entendimento.

Uma característica em comum nos dois textos é a dualidade dos nascidos sob o signo de Saturno. Podem tanto ser secos, quanto úmidos. Da mesma forma, podem pertencer à classe dos escravos (aqueles que servem) quanto dos que escravizam (aqueles que são servidos). Além disto, são marcados por um pensamento profundo ou genialidade.

Los hijos de Saturno eran en general los más infelices de los mortales, y, a la hora de distribuir las siete edades del hombre entre los siete planetas, a Saturno se le asignó la última y más triste fase de la existencia humana, es decir, la vejez, con su soledad, su

¹³ O baço ocupa a mesma posição no corpo que Saturno no mundo. Pois Saturno com seus raios envia poderes transcendentais que penetram em todas as partes do mundo (tradução nossa).

deterioro físico y mental y su desesperanza¹⁴. (KLIBANSKY et al., 2012, p. 159)

De acordo com Klinbansky (2012), os escritos do período relatam uma crença na infelicidade dos melancólicos, colocando-os como os representantes maiores entre todos os mortais. Novamente se relaciona não apenas a melancolia à Saturno, mas também às etapas da vida do humano, ligando-a diretamente à velhice e suas correspondências como a solidão e uma fragilidade surgida a partir dos efeitos de Kronos sobre o corpo.

Outro ponto a se destacar nesta relação é que durante a Idade Média, e sua transição para a Renascença, segundo Benjamin (1984, p. 173), “a imagem do melancólico confrontava uma época que tentava a todo preço aceder às fontes do saber natural oculto com a questão de como extrair de Saturno suas forças espirituais, sem sucumbir à loucura”.

Desde modo, emergia entre os estudiosos da época uma forte necessidade de se distanciar a melancolia sublime da melancolia vulgar e destrutiva. De acordo com Benjamin (1984), faz-se surgir um ideal que combina a magia astrológica ao corpo e a alma.

¹⁴ Os filhos de Saturno eram em geral os mais infelizes entre os mortais, e, na hora de distribuir as sete idades do homem entre os sete planetas, a Saturno coube a última e mais triste fase da existência humana, isto é, a velhice, com sua solidão, sua deterioração física e mental e sua desesperança (tradução nossa).

CAPÍTULO V

RENASCIMENTO: DA MELANCOLIA E O NASCIMENTO DO HOMEM MODERNO

*Sentada, silenciava delongadamente;
retreme o coração, o olhar fixou no rosto,
mas pelas vestes míseras não o conhece.*

Homero

O Renascimento pode ser entendido não apenas como um movimento estético-literário, mas como um conjunto de fatores que mudaram profundamente o modo como o homem europeu e ocidental se percebia e entendia os fatos ao seu redor.

Talvez por nossa pressa em encontrar um fator determinante, somos levados pelo senso comum a creditar à renascença apenas a redescoberta da civilização greco-romana. E, por conseguinte, a uma negação categórica de uma religiosidade fortemente marcada durante a idade média.

A renascença foi um movimento muito mais amplo que tem início no final do século XIV e se estende até finais do XVI, marcando, desta forma, cerca de três séculos e operando de modo particular em cada região da Europa.

Erich Auerbach, em sua *Introdução aos estudos literários* (1970), defende a tese que a Renascença não se resumia apenas à revisitação da civilização greco-romana, mas era, antes de tudo, um movimento de ressignificação religiosa e mítica no interior do próprio cristianismo vigente à época. Além disto, aponta que fatores econômicos, políticos e geográficos tiveram maior importância no estabelecimento do renascimento do que apenas os estudos clássicos.

(...) o homem que tende, por suas faculdades intelectuais e morais, a dominar todos os recursos da Natureza e dêles se aproveitar para edificar uma vida feliz sôbre a Terra mesmo, sem esperar a

beatitude eterna que a religião lhe prometia após a morte.
(AUERBACH, 1970, p. 148)

Desta forma, a proposta observada na renascença não se resumia ao retorno ao modelo civilizatório clássico. Se este modelo greco-romano fosse suficiente para o nascimento do homem moderno, este já o teria aparecido naquela civilização antiga. Auerbach (1970, p. 149) defende que apesar dos resultados brilhantes alcançados nas artes, na política, na literatura e na filosofia, por exemplo, o modelo antigo pereceu por não conseguir “levar a cabo as tarefas que a organização da sociedade civilizada lhe impunha”.

Provavelmente, o ponto de partida para a propulsão da renascença coincida com o estabelecimento das línguas românicas, ao lado das demais línguas vulgares europeias, como línguas literárias, científicas e oficiais.

Auerbach (1970) chama atenção para a aparente contraditoriedade, pois o renascimento também reforça o hábito de estudo do latim clássico. No entanto, é justamente o abandono do latim vulgar que torna o latim clássico uma língua morta e, portanto, sem espaço para neologismos e demais adequações linguísticas que pudessem surgir das necessidades desta nova sociedade. Com isto, as línguas românicas ganham território ao proporcionar a inclusão de novos léxicos e adaptações gramaticais.

(...) com desprezá-lo, voltando à língua dos autores clássicos que tinham escrito 1500 anos antes, os humanistas faziam desta língua de valor puramente estético, que só se podia utilizar sem dificuldade para os estudos clássicos e, a rigor, para algumas obras de Filosofia e polêmica (AUERBACH, 1970, p.149)

Fato interessante notar que o estudo do latim clássico como língua de valor puramente estético permitiu aos humanistas o domínio, de acordo com Auerbach (1970), aprofundado da gramática e das estruturas da língua tida como literária. Com isto, permitiu-se a inclusão de novas formas à língua românica vulgar da época, enriquecendo-a com novos vocabulários, estruturas e uma maior uniformidade conforme se divulgava este novo modo de fazer literatura.

Além dos estudos clássicos, dois outros fatores foram fundamentais para a efetivação das línguas vulgares como categorias literárias: a instalação da crise religiosa no cristianismo que culminou com a chegada das igrejas protestantes (a população, de modo geral, se viu apaixonada por conhecer novas “verdades” cristãs) e o surgimento da imprensa que permitiu a popularização do acesso aos escritos.

Outro fator que contribuiu para o surgimento da Renascença foi a ampliação dos horizontes geográficos e cosmográficos. As grandes navegações, principalmente de Portugal e Espanha, no início, fizeram com que todo o modo como se concebia o mundo fosse colocado em cheque.

O europeu ocidental passou a ter contato com homens de diversas regiões, algumas sequer imaginadas até então, proporcionando uma intensa troca de saberes, humores, crenças, produtos e hábitos, entre outros. A expansão marítima provocou, segundo Auerbach (1970), um intenso e irreversível abalo nas crenças e modo de vida do europeu.

(...) todo o sistema da criação e da organização do mundo físico e moral, tal como o ensinava a filosofia da Igreja, sofreu idêntico abalo, e recebeu grande impulso a fim de conhecer a situação exata do Homem no Universo (AUERBACH, 1970, 151)

Talvez desta necessidade de conhecer a situação do homem que se buscou o estudo da antiguidade greco-romana numa tentativa de entender e estabelecer uma origem. Da mesma forma que as navegações trouxeram um novo mundo a ser descoberto, os estudos também proporcionaram o desenterrar de um velho mundo que não era mais conhecido, que havia sido sepultado no esquecimento.

Uma nova forma de vida, livre, harmoniosa, luminosa, parecia preparar-se; a imitação das formas da Antiguidade na literatura e nas artes dava à Europa (e sobretudo à Itália) uma atmosfera assaz diferente daquela que haviam criado, antes, anteriormente, a filosofia escolástica e a arquitetura gótica. (AUERBACH, 1970, 151)

Impulsionados pelo novo (e velho) mundo redescoberto, os humanistas e artistas pareciam caminhar para o êxito na superação do sombrio e da tristeza tão marcantes na Idade Média. Auerbach (1970) aponta que um clima de desdém se notava muito maior que o ódio pelo passado recente e contra, principalmente, a igreja corrompida. Entretanto, o renascimento não pode ser considerado, de acordo com o estudioso, como um movimento anticristão, pois grande parte (se não a imensa maioria) dos grandes homens da época desejavam se manter no cristianismo, mas aspiravam mudanças a partir de uma reforma religiosa e da purificação da igreja.

É também a partir do Renascimento que vemos surgir o conceito moderno de público pela primeira vez, aponta Auerbach (1970). Antes da renascença, “em seu lugar havia o povo sem instrução, que tinha, como formação intelectual, apenas as verdades da fé católica que a Igreja lhe ensinava” (1970, p. 155). Por volta do final do renascimento começa a surgir uma camada formada por pessoas de diversas classes que sabiam ler e escrever. A partir do aparecimento desta camada passou-se a observar um aumento na atividade intelectual e o desenvolvimento de um gosto e modo de vida instruído, porém sem a marcação de um eruditismo.

Neste momento, ascende lentamente duas novas posições sociais: o **público** que estava disposto em consumir cada vez mais arte e literatura; e o **escritor** (ou “homem das letras”) que passava a escrever para este novo público e sobreviver da venda de sua produção, seja de forma direta ou através de intermediários.

(...) eles produzem amiúde obras ousadas, fantásticas, utópicas; quase todos estão repletos de contradições interiores e quando se considera um grupo deles, suas atividades parecem se entrecruzarem e se combaterem umas às outras só se pode encontrar uma unidade no seu dinamismo exuberante e na riqueza de germes contidos em suas obras. (AUERBACH, 1970, p. 159)

Vale ressaltar que apesar da renascença marcar uma época e um movimento literário e de releitura do homem, não podemos pensar em uma unidade na forma que suas obras literárias ou artísticas foram representadas.

Provavelmente, por representar uma etapa de transição entre o sombrio da idade média e a luz que começa a surgir com o redescobrir da antiguidade e a descoberta das novas terras, o renascimento seja caracterizado como movimento rico em contradições, crises e movimentos.

A população cresce em meio a necessidades que não compreendem ainda, e a excessos cometidos por revolucionários e reacionários em uma profusão que talvez não se tenha visto nem antes, nem depois.

É neste contexto que surgem dois importantes textos para os estudos de melancolia. O primeiro deles foi publicado por Timothy Bright em 1586 sob o título de *A Treatise of Melancholie*. O segundo tem autoria de Robert Burton, escrito na década de 1610 e publicado pela primeira vez em 1621, com o título de *The Anatomy of Melancholy*.

5.1. Bright e o tratado de melancolia

Como exposto anteriormente, na renascença se retoma a civilização greco-romana e, conseqüentemente, seus textos. A reflexão de Aristóteles sobre a melancolia e o homem de gênio é retomada primeiramente pelo olhar do médico inglês Timothy Bright.

Bright (2004) em seu *Un tratado de melancolía*¹⁵, busca evidenciar como os fenômenos corporais afetam a alma e, em contrapartida, esta pode afetar o corpo. O texto é direcionado para M., apresentado pelo médico como um amigo fictício e não ignorante das letras, pois acreditava que assim conseguiria resultados melhores na exposição de sua tese sobre a melancolia.

¹⁵ Para este estudo utilizamos a tradução em espanhol realizada por María José Pozo Sanjuán e Estseban J. Calvo, publicada pela Asociación Española de Neuropsiquiatria em 2004. A tradução é realizada a partir da publicação de *Theatrum Orbis Terrarum*, em Amsterdã, no ano de 1669, que utilizou um exemplar da primeira edição disponível na Universidade de Cambridge.

O primeiro passo adotado por Bright (2004) é apresentar, mesmo que de forma concisa, o termo “melancolia” e seus distintos significados. Desta maneira, o primeiro conceito apresentado durante a Renascença foi:

En general, o bien se trata de una disposición mental angustiosa, ajena a la razón, o bien hablamos de un humor corporal, que es considerado a menudo como el único causante del deterioro de la razón por obra del miedo.¹⁶ (BRIGHT, 2004, p. 15)

Desta primeira conceituação pode-se perceber que o mesmo termo pode designar duas situações aparentemente distintas: um estado mental ou um fenômeno humoral. Apesar desta distinção, Bright (2004) defende que a causa para a melancolia pode ser natural ou não natural, independentemente de seu estado (mental/humoral).

A causa natural da melancolia está diretamente ligada à parte mais grosseira (bruta) do sangue, uma clara referência à bile negra descrita no clássico texto de Aristóteles. Assim como o grego, Bright (2004) atesta que a variação quanto a temperatura ou a mistura podem afetar o comportamento humano e gerar um estado melancólico.

Já a causa não natural estaria ligada a alterações provocadas por fatores externos que quando em contato com os humores corporais modificariam o corpo ou a mente, resultando em uma substituição da razão por paixões.

Así, la razón se ve reemplazada por un temor sin sentido o por una mera desesperación, pues la constitución del cerebro se halla modificada con tal compleción humoral y, por así decirlo, se muda en un instrumento de factura diferente a la que le correspondía por su destino inicial¹⁷. (BRIGHT, 2004, p. 15-6)

¹⁶ Em geral, ou se trata de uma disposição mental angustiante, alheia à razão, ou se trata de um humor corporal, que é considerado muitas vezes como a única causa da deterioração da razão por conta do medo (tradução nossa).

¹⁷ Assim, a razão é substituída por um medo sem sentido ou uma mera desesperança, pois a constituição do cérebro é modificada com tal compleição humoral e, por assim dizer,

Outro ponto abordado pelo médico inglês refere-se aos diferentes sentidos dados para os termos humor e paixão durante este primeiro século da Renascença. Como consequência destas distinções, a melancolia também é afetada por variações de sua causa original, sejam elas humorais ou passionais.

Como **humor melancólico** deve-se entender a parte mais grosseira ou bruta do sangue. Quando em superabundância recebe o nome de *resíduos* e quando em estado de putrefação é chamada de *bile negra*. Já **paixão melancólica**, por outro lado, para Bright (2004, p. 16) é vista como uma alteração da razão, devido a um temor sem justificativa causado por um humor melancólico.

O médico defende que a melancolia natural tem sua origem nos alimentos. Esclarece ainda que assim como em todos os demais humores, os alimentos atuam como fonte melancólica e, ainda que não funcionem da maneira esperada, são igualmente necessários para a sobrevivência humana.

Ahora bien, la naturaleza no asimila nada que no le sirva de alimento; cualquier sustancia no alimenticia que penetre en el cuerpo pasa según ha entrado, no recibe ahí ninguna atención y se expulsa como un elemento extraño; la naturaleza no le concede más uso que el que haría de su pincel un pintor hábil, deseoso de reproducir la apariencia de alguna belleza suprema, mojándolo en el lodo, en vez de hacerlo en un color perfecto¹⁸. (BRIGHT, 2004, p. 19)

Bright (2004) ressalta que apesar de os alimentos servirem de fonte de sustento para a vida, certos corpos podem reagir de modo diverso produzindo

transforma-se em um instrumento de fatura diferente da qual correspondia o seu seu destino inicial. (tradução nossa)

¹⁸ Agora bem, a natureza não assimila nada que não a sirva de alimento; qualquer substância não alimentícia que adentre no corpo sai assim como entrou, não recebe nenhuma atenção e é expulsa como um elemento estranho; a natureza não concebe mais uso que o que faria o pincel de um habilidoso pintor, desejoso de reproduzir a aparência de alguma beleza suprema, imergindo no lodo, em vez de fazê-lo em uma cor perfeita. (tradução nossa)

resultados não esperados por sua natureza primitiva. Assim como na arte nada é produzido de qualquer forma, os alimentos podem ter suas propriedades alteradas de acordo com o modo como são preparados.

No entanto, vale ressaltar que a melancolia, segundo Bright (2004, p. 24), não se produz através de todo um conjunto alimentício, mas através de porções que podem reagir ou manifestar sua simpatia/similaridade com este humor, em maior ou menor grau. Desta forma, a alteração humoral capaz de produzir melancolia é o resultado do modo como o corpo se dispõe a efetuar esta conversão (de alimento a melancolia).

Bright (2004) compara o modo como o corpo (humor) afeta a mente (paixão) à experiência de músico diante de alaúde desafinado ou de um escritor diante de uma pena áspera e esculpida grosseiramente:

(...) el arte pierde tan solo su encanto, pero el talento no disminuye, y con buenos instrumentos ofrecería a la vista una bella escritura y encantaría el oído con una deleitable armonía. Además, el alma no puede recibir del cuerpo perjuicio alguno, ya que posee una naturaleza espiritual, exenta de pasiones corporales rudas y burdas, incapaces de perturbar una naturaleza tan exquisita.¹⁹ (BRIGHT, 2004, p. 39)

Desta maneira, crê-se que apesar dos efeitos melancólicos provocados por causas naturais (humorais e alimentares), a mente seria afetada apenas temporariamente e, mesmo assim, não afetaria seu talento ou integridade.

Para tratar das perturbações, Bright (2004) parte das considerações apresentadas por Aristóteles. Assim, as perturbações, em um primeiro momento, seriam o resultado da melancolia, da bile, do sangue ou da fleuma. Caberia aos coléricos uma inclinação à precipitação, aos melancólicos sobriaria a tristeza que

¹⁹ (...) a arte perde tão somente seu encanto, mas o talento não se reduz, e com bons instrumentos ofereceria a vista uma bela escritura e encantaria os ouvidos com uma deleitável harmonia. Ademais, a alma não pode receber do corpo prejuízo algum, já que possui uma natureza espiritual, isenta de paixões corporais rudes e crus, incapazes de perturbar uma natureza tão requintada. (Tradução nossa).

os consumiria, aos fleumáticos que se mostrariam pesados e obtusos, e, por fim, os sanguíneos que seriam alegres e joviais.

Entretanto, para o médico inglês as perturbações não devem ser vistas de modo tão simples e superficial. Para ele, estas afeições são o resultado de complexas combinações humorais que atuam sobre o corpo humano.

En conjunto, las perturbaciones o son simples o bien se componen de pasiones simples. Las simples no se mezclan con ninguna otra inquietud; son genuinas y primigenias, o se derivan directamente de las que lo son. Las pasiones originarias son la atracción y la aversión; amor y odio son las categorías prístinas y originarias: el amor es una vehemente atracción; el odio, una vehemente aversión²⁰. (BRIGHT, 2004, p. 67)

As inquietações são o resultado das combinações de diversas paixões. Explica Bright (2004, p. 67) que desta oposição entre amor e ódio surgem todas as demais combinações de paixões, de afeições a desamor, de afinidades a repulsão. Desta maneira, a combinação de amor e atração, por exemplo, resultaria em alegria e felicidade, se o amado está por vir então surge a confiança. Por outro lado, quando se vem um não-amado se teria um peso no coração e uma disposição para a tristeza.

No entanto, estas são as combinações do tipo simples. Há ainda as do tipo complexo em que há misturas de paixões simples, primárias ou derivadas, podendo ser entre simples e primárias, ou entre derivadas.

Bright (2004) esclarece que as misturas não precisam ser necessariamente ou amor ou ódio, mas também uma combinação das duas paixões ao mesmo tempo. A primeira categoria deste tipo seria representada pelo riso, prevalecendo a atração. Neste caso, diverte-se ou produz alegria provocada por um desgosto, tal como o sucedido por atos ou palavras inconvenientes. Outro exemplo dado pelo

²⁰ Em conjunto, as perturbações ou são simples ou bem se compõem de paixões simples. As simples não se misturam com nenhuma outra inquietude; são genuínas e primordiais, ou se derivam diretamente das que a são. As paixões originárias são a atração e a aversão; amor e ódio são as categorias primitivas e originais: o amor é uma veemente atração; o ódio, uma veemente aversão. (Tradução nossa).

médico, e talvez mais simples para demonstrar, é o caso que ocorre quando uma pessoa queima a língua ao comer (ou cai um tombo inesperado) e provoca o riso de quem observa.

Outros exemplos de combinações podem ser percebidos ao mesclar amor e esperança, cujo resultado será a confiança. Já a desconfiança seria o resultado da união do amor e o temor.

Las perturbaciones melancólicas son principalmente la tristeza y el temor; así como las derivadas de éstas: desconfianza, duda, falta de seguridad en uno mismo o desesperación. El paciente según la disposición humoral de estas conductas tan dispares – unas veces está furioso y otras, en apariencia, alegre, pues manifiesta una risa sardónica y falsa²¹. (BRIGHT, 2004, p. 80)

Neste momento, Bright (2004) passa a investigar as paixões provocadas pela melancolia. Seu ponto principal é a tristeza e o temor, no entanto, esclarece que outras variantes ligadas a estes dois elementos podem surgir como a fúria e a alegria irônica ou sarcástica.

O médico inglês aponta ainda que a memória também pode ser afetada pela melancolia, sendo incapaz de manter intactas as lembranças adquiridas em seus momentos anteriores. Como resultado, o homem passaria a ter como memórias apenas situações fantasiosas e/ou ilusões trágicas, seguidas de distorções na forma como os sentidos apreendem o mundo.

Un cuerpo melancólico extrae de toda as materias destinadas al bienestar cualquier aspecto negativo susceptible de nutrirlo. Se apodera minuciosamente de ello; incluso ignora todo lo que no es alimento y pasto para esos monstruos que la naturaleza nunca ha

²¹ As perturbações melancólicas são principalmente a tristeza e o temor; assim como as derivadas destas: desconfiança, dúvida, falta de segurança em si mesmo ou desespero. O paciente segundo a disposição humoral destas condutas tão díspares – algumas vezes está furioso e outras, em aparente, alegria, pois manifesta um riso sarcástico e falso. (Tradução nossa).

creado, ni un espirito sano ha concebido, y que una memoria inalterada jamás conservaría²². (BRIGHT, 2004, p. 82)

Assim, por mais que se busque livrar-se do estado melancólico, este encontra forma de se manter ativo, buscando elementos que possam servir como fonte de nutrição. Como consequência, há a manutenção do estado melancólico e um fértil campo para o surgimento de novas “aberrações”, termo utilizado por Bright (2004).

Sobre a melancolia não-natural, Bright (2004) defende a tese que estas recebem este nome inapropriadamente e são provenientes dos humores naturais ou de seus resíduos. No entanto, devido a um calor excessivo produzido pelo corpo estes humores se aqueceriam a níveis altíssimos, sendo reduzidos a cinza. Para o médico inglês este tipo de melancolia é responsável pelo surgimento das grandes tormentas perturbadoras, pois seriam capazes de destruir o cérebro humano e, conseqüentemente, afetar todas as faculdades e capacidades de ação.

Bright (2004, p. 85) defende ainda que cada um dos humores pode produzir efeitos diversos quando são tidos como os causadores deste excessivo aquecimento. Desta forma, se provém da melancolia natural, o homem seria vítima de um abatimento injustificado; o aquecimento pela bile provocaria uma subversão total; e se a causa for o sangue, observa-se, então, a transformação de qualquer assunto sério em um tom jocoso, as tragédias se mostram como comédias e as lamentações transformam-se em danças e folias.

Por outro lado, Bright (2004) se mostra motivado também a entender uma outra faceta da melancolia, o riso. Para o médico inglês, apesar de naturalmente estar ligada à tristeza, a melancolia poderia provocar tanto a lágrima quanto o riso. Entretanto, as causas para o riso, principalmente o desordenado, observado nos melancólicos são pouco determinadas, não sendo algo evidente e claro.

²² Um corpo melancólico extrai de todas as matérias destinadas ao bem-estar qualquer aspecto negativo suscetível de nutri-lo. Apodera-se minuciosamente dele; inclusive ignora tudo o que não é alimento e grama para estes monstros que a natureza nunca criou, nem um espírito são concebeu, e que uma memória inalterada jamais conservaria. (Tradução nossa)

Los melancólicos ríen sin razón; o acaso porque la melancolía provenga de una sangre adusta que se convierte en bilis negra, inclinando también al corazón hacia una alegre ilusión: es como cuando el vino reconforta y anima los espíritus de la vivacidad y del optimismo que cada uno de nosotros llevamos dentro²³. (BRIGHT, 2004, p. 117)

Bright (2004) alerta seu leitor que quanto ao riso, suas observações são muito mais hipotéticas. Desta forma, mantém ainda o caráter enigmático que faz a melancolia provocar o riso. Esclarece ainda que o riso pode ser de dois tipos: ao alegre (ligado ao bem-estar) e o falso (cujo coração não sente nenhuma alegria). Para o médico, a melancolia é portadora de um “espírito vinhoso e aromático”, capaz de converter-se em um riso jovial. Já o riso falso é produzido na região do baço, pela movimentação de um diafragma doente.

Por fim, a exemplo do que observa Aristóteles, Bright (2004) acredita que os homens mais sábios, os de gênio, são afetados pelo mal da melancolia, mesmo que seu intelecto (e qualidades artísticas, quando o caso) permaneçam inalcançados. Deste modo, o médico defende que o único meio de atenuar seus efeitos é o sacrifício expiatório do “cordeiro”.

Na parte final de seu tratado, Bright (2004) busca aproximar sua nova fé cristã, de maneira semelhante ao procurado pelo homem Renascentista, desta revisão do conceito de melancolia e, como médico, apresenta possíveis métodos de tratamento para a cura do mal.

5.2. Robert Burton e sua anatomia da melancolia

²³ Os melancólicos riem sem razão; ou acaso porque a melancolia provém de um sangue severo que se converte em bile negra, inclinando também o coração para uma alegre ilusão; é como quando o vinho reconforta e anima os espíritos da vivacidade e do otimismo que cada um de nós levamos dentro. (Tradução nossa).

Ainda durante o Renascimento surge uma nova obra sobre melancolia, considerada fenômeno de publicação em sua época. *A Anatomia da Melancolia*²⁴ foi escrita pelo estudioso inglês Robert Burton e publicada pela primeira vez no ano de 1621. A produção foi enorme sucesso entre o público da época, ganhando três outras edições nos anos seguintes e traduções para o espanhol, alemão e francês.

Entre *Un tratado de melancolia* (1586) e *A anatomia da Melancolia* (1621) os anos se passaram, embora em tão curto espaço de tempo, mas o suficiente para provocar uma maior complexidade na interpretação e compreensão sobre o “mal” que afeta os gênios. Embora, a crítica considere que nem sempre as modificações apresentadas sejam realmente enriquecedoras, apresenta Manoel Tosta Berlinck no prefácio da tradução em português da obra de Burton.

Vade Liber, qualis, no ausum dicere, foelix,
Te nisi foelicem fecerit Alma dies.
Vade tamen quocunque lubet, quascunque per oras,
Et Genium Domini fac imite tui.
I blandas inter Chrites, mystamque saluta
Musarum quemvis, si tibi lector erit²⁵. (BURTON, 2011, p. 26)

Considerada de difícil acesso e tradução devido a erudição de seu autor que opta por percorrer um caminho hipertextual, em vez de linear. Assim, parte do mito edênico, no paraíso perdido, passando pela Bíblia, pelo mito de Pandora, volta à Bíblia e então recorre ao naturalista romano Plínio, menciona Plauto, Santo Agostinho e Homero, numa rede tecida por elementos internos ou externos que de algum modo correlacionam o homem e suas desgraças e sofrimentos.

²⁴ Como referência para esta leitura tomamos por base a tradução recente realizada por Guilherme Gontijo Flores, publicada em 2011 pela Editora da Universidade Federal do Paraná.

²⁵ Vai, livro, que eu não ousarei dizer *feliz*, / a não ser que almo dia assim te faça. / Vai aonde quiseres, por diversas margens, / e imita sempre o Gênio do teu dono, / Segue entre as leves Graças e saúda o bico / das Musas, se tiveres um leitor. (Trad. Guilherme Gontijo Flores. Grifo do autor)

Gentil leitor, presumo que estejas bastante curioso por saber que bobo ou ator mascarado é este, que tão insolentemente invade este teatro público, aos olhos do mundo, arrogando-se o nome de outro homem; (...) Primeiro o nome de Demócrito, caso alguém com razão se iluda, esperando um pasquim, uma sátira, algum ridículo tratado (como eu mesmo faria), alguma doutrina prodigiosa ou paradoxo do movimento terrestre, dos mundos infinitos (...) (BURTON, 2011, p. 54)

O primeiro volume da obra é apresentado por um certo Demócrito Júnior, pseudônimo de Burton, e através de um texto irônico e muitas vezes sarcástico, além de satírico, conduz o leitor para um passeio em meio a citações diversas, algumas em latim, para apresentar o seu assunto de estudo. A escolha do nome é apresentada como uma referência ao Demócrito descrito por Hipócrates, marcado pela velhice, solitário, de vida entregue aos estudos e reclusão, um melancólico por natureza.

O resultado é um misto de prazer que compete sempre com o desejo de ampliar os conhecimentos, defende o tradutor da versão em português, Guilherme Gontijo Flores.

Obra de imenso sucesso, *A anatomia da melancolia* atraiu a atenção de críticos como Samuel Johnson e o romancista Anthony Burgess, sendo aclamado também por John Keats, Laurence Sterne, John Milton, Jorge Luis Borges, Moacyr Scliar, entre outros.

A obra de Burton é dividida em quatro extensos volumes. O primeiro é dedicado a apresentar ao leitor o autor, seu pseudônimo (e a escolha deste), e os motivos que levaram à escrita da obra. O segundo volume se ocupa de investigar as causas da melancolia. O terceiro se preocupa com possíveis formas de cura para a melancolia e o quarto, e último, é dedicado à melancolia amorosa.

A primeira partição, no segundo volume, desenvolve-se a partir de uma discussão geral das doenças dos homens, dividindo-as por suas causas (impulsivas, como o pecado; e instrumentais, como a intemperança) ou definição, membro e divisão (do corpo, como pragas, caspas ou gota; ou da cabeça ou mente (podendo ser por disposição, como as perturbações e afecções malignas; ou de hábitos, como no delírio, frenesi, loucura, êxtase e a melancolia).

Se a sós medito, ensimesmado,
Sobre a ciência e seu estado,
Se construo Castelos nos ares,
Sem ver temores ou pesares,
Tenho alegrias fantasmais,
Julgo o tempo veloz demais.
 Todo o meu gozo é só mais,
 Que é mais doce a melancolia. (BURTON, 2011, 47)

A respeito da melancolia, Burton (2011), faz progredir sua discussão partindo inicialmente de seus equívocos e impropriedade, para então apresentar uma possível anatomia em que a melancolia é vista a partir das causas: a) corporais, podendo ser contidas, como nos humores ou nos espíritos (vitais, naturais ou animais); ou b) da alma, podendo ser vegetais, sensíveis ou racionais.

A melancolia, assunto do nosso presente discurso, pode se dar por disposição ou hábito. Por disposição é a melancolia transitória que vem e vai em cada mínima ocasião de tristeza, necessidade, doença, transtorno, medo, aflição, paixão ou perturbação da mente, qualquer tipo de preocupação, dissabor, ou pensamento, que causa angústia, embotamento, indolência e inquietação do espírito, de algum modo, oposta ao prazer, alegria, júbilo, deleite, causando pertinácia ou aversão em nós. (BURTON, 2011b, p. 32)

É com esta conceituação que Burton (2011) busca apresentar seu objeto, mas de forma sarcástica, já que em seguida defenderá que esta posição é equivocada e imprópria. O estudioso inglês acredita que se tem pensado ou nomeado de melancólicos apenas os tristes, amargos e indolentes. Para Burton, a melancolia deve ser vista como o caráter de mortalidade humano.

A melancolia, neste sentido, é o caráter da mortalidade. *O homem nascido da mulher vive pouco tempo e é cheio de muitas misérias (...)*. Ninguém se pode curar; os deuses têm amargas pontadas e paixões frequentes, como lhes atribuem os seus poetas. (BURTON, 2011b, p. 32-3, grifo do autor)

Burton (2011) defende a melancolia como característica nata do ser humano. Elenca que ao longo da vida, o homem é exposto a diversas mudanças e situações, ora alegres, ora tristes, em uma constante e frequente sucessão de prazer e dor.

Após esta revisão no modo de se observar as causas da melancolia, Burton (2011), busca então conceituar, dar um nome e diferenciar a melancolia dos outros fenômenos humanos. Dá destaque também para as partes afetadas e sua matéria, em referência ao trabalho de Bright, dividindo-a em natural e não-natural.

Em seguida, discute os gêneros melancólicos, distinguindo-os em próprios das partes (como na melancolia da alma/mente, ou do corpo) e indefinida (como na melancolia amorosa).

Quão longe se estende o poder dos espíritos e demônios, e se eles podem causar esta ou qualquer outra doença, é uma questão séria e digna de ser considerada; (...) Ainda assim, eis que descobro que nossos professores e outros teólogos argumentam sobre nove gêneros de maus espíritos, tal como Dionísio havia feito com os anjos. (BURTON, 2011b, p. 77,87)

Burton (2011) defende que as causas da melancolia podem ser sobrenaturais, naturais ou de causas particulares. As causas sobrenaturais são aquelas provenientes da vontade divina, aplicadas diretamente por demônios ou mediadas por magos e bruxas.

As causas naturais são divididas em primárias e secundárias. As primárias são o resultado da interferência de astros, sendo demonstradas por aforismos, sinais da fisionomia ou quiromancia, por exemplo. As secundárias subdivididas entre congênicas e externas (ou adventícias). As congênicas surgem na velhice ou por temperamento, podendo ser passadas de pais para filhos.

Por outro lado, as externas são ainda subdivididas em duas outras categorias: a) as evidentes (externas) e b) continentais (internas). As primeiras (evidentes) são apresentadas por características necessárias ou neo-necessárias. As causas de origem natural, secundária, externa e evidente podem ser divididas entre as que resultam de dieta ofensiva (tais como as de substância – como pães, bebidas,

carnes, ervas e peixes; de qualidade – que envolvem o preparo, condimentos ácidos e alimentos salgados; ou de quantidade – que provocam desordem ao comer, como em alimentações não-moderadoras ou em momentos inoportunos); retenção e evacuação (como nas constipações, banhos quentes, suor e sangramentos contidos); por ar quente, frio, escuro ou pantanoso; por exercícios (intempestivo, excessivo ou faltoso, vida inativa, solidão ou ócio); por sono e/ou vigília intempestiva; ou por paixões e perturbações da mente, podendo estas ainda serem subdividas em irascíveis (tristeza, medo, pudor, inveja, malícia, desonra, desejo de vingança, descontentamento, entre outras) ou concupiscíveis (como no desejo veemente, ambição, cobiça, amor aos prazeres, caça em excesso, desejo de louvor, orgulho, amor à erudição, e estudo em excesso).

Já as causas neo-necessárias são observadas nos casos de terrores, sustos, perda da liberdade, servidão e aprisionamento, pobreza, morte de amigos, perdas e outras.

Por outro lado, as causas continentais são aquelas em que o corpo atua sobre a mente, sendo o resultado de moléstias causadas previamente por outras doenças como febre e sífilis, ou por partes do corpo destemperadas, como o cérebro, coração, braço, fígado e outros.

Após um tedioso discurso sobre as causas gerais da melancolia, torno agora enfim a tratar brevemente das três espécies particulares e das causas que propriamente lhes cabem. Embora tais causas concorram promiscuamente para todo gênero particular e a miúda produzam seus efeitos na parte que estiver mais indisposta e menos capaz de resistir para assim causarem as três espécies, no entanto muitas delas são próprias a um gênero, pouco encontradas no resto. (BURTON, 2011b, p. 333)

O último tipo de causa, considerado como particular, é subdividido em três partes: da melancolia da cabeça, da melancolia hipocondríaca ou ventosa, e do corpo inteiro. As melancolias da cabeça podem ter origens internas (humor inato ou adusto por destempero), cérebro quente, excesso de vênus, febres ou vapores provenientes do estômago) ou externas (calor imoderado do sol, uma pancada na

cabeça, vinho bebido em excesso, alho, cebola, caminhada em demasia, solidão ou estudo em excesso).

As melancolias hipocondríacas ou ventosas também podem ter origens internas (falha no baço, barriga, intestino, estômago, menstruações, hemorroidas ou outro tipo de evacuação ordinária) ou externas (como as resultantes dos abusos das coisas não-naturais).

Por fim, as melancolias do corpo inteiro podem ser internas (destempero do fígado, sobreaquecido, e propenso a desenvolver melancolia) ou externas (má dieta, hemorroidas, paixões, cuidados e abuso das coisas não-naturais).

Não é preciso ser tão bárbaro, desumano, excêntrico, ou cruel, para torturar algum pobre melancólico: seus sintomas são claros, óbvios e familiares, não há necessidade de uma observação tão acurada ou de um objeto artificial, eles mesmos se delineiam, traem-se voluntariamente, são bem frequentes em todos os lugares, encontro-os sempre que passeio, eles não conseguem dissimular, suas aflições são mui bem conhecidas, não preciso me esforçar demais por descrevê-las (BURTON, 2011b, p. 338)

De acordo com Burton (2011), os sintomas da melancolia podem ser gerais, simples ou particulares. Em relação aos simples, podem gerar diversos sintomas na medida em que se misturam a outras doenças (e neste caso, para o estudioso inglês, suas ligações estariam mais próximas dos sintomas particulares).

Os sintomas gerais podem ser do corpo ou da mente. Os sintomas do corpo normalmente são percebidos pela má digestão, sangue grosso, barriga dura, palpitação, gases ou falta de sono. Os sintomas gerais da mente podem ser sintetizados a partir de duas variações: comum a todos (medo, tristeza sem justa causa, desconfiança, ciúme, descontentamento, solidão, irritação, imaginações) ou particulares, sendo estes últimos subdivididos em quatro categorias: celestes (influências celestes sobre o homem), humores (sanguíneos: alegres, sorridentes, agradáveis; fleumáticos: preguiçosos, morosos; coléricos: furiosos, impacientes, sujeitos a ver e ouvir assombrações; negros: solitários, tristonhos; ou a mistura de diversos elementos em graus e modos diversos), costumes (o ambicioso pensa que

é rei, o religioso que é capaz de ter revelações ou visões, ou o erudito que vive atrás de um livro), ou continuidade através do tempo (podem intensificar ou apresentar variações de acordo com o passar do tempo, podendo ser agradável no início e intolerável no fim).

Os sintomas particulares foram categorizados por Burton (2011) em três espécies distintos: melancolia da cabeça; melancolia hipocondríaca, e por todo o corpo. As melancolias da cabeça podem afetar o corpo (dor de cabeça, morosidade, vertigem, leveza, palidez, olhos avermelhados, barriga dura e corpo seco, entre outros) ou a mente (medo contínuo, tristeza, desconfiança, descontentamento e angústia, por exemplo).

As melancolias hipocondríacas afetam o corpo (gases, dor de barriga, calor nas entranhas, dores fortes e agudas, suor frio, sufocamento, palpitação e peso no coração) ou a mente (temor, tristeza, desconfiança, angústia, sonhos perturbadores e podem ainda ser afetados por acessos).

As melancolias por todo o corpo podem resultar em veias largas, sangue grosso e espesso, hemorroidas obstruídas, intolerância à luz, aversão a companhias, e sonhos temerosos. Estes sintomas podem ser observados, de acordo com o estudioso inglês, com grande intensidade, em freiras, virgens e viúvas.

Prognósticos, ou sinais de coisas por vir, podem ser bons ou nefastos. Se nossa moléstia não for hereditária e for tratada no princípio, há grande esperança de cura, (...). A que é acompanhada por risos, dentre todas, é a mais segura, suave e remissa, (...). Prognósticos nefastos, por outro lado *Inveterata melancholia incurabilis*, se for inveterada, é incurável (...) (BURTON, 2011b, 395-396, grifo do autor)

Por fim, Burton (2011) apresenta os prognósticos para a melancolia, sendo estes divididos em três categorias diversas: a) que tendem para o bem; b) que tendem para o mal; e c) que são corolários. Os que tendem para o bem são identificados pelo escorbuto, sarna, coceira, surtos indecisos, ou se as hemorroidas abrirem espontaneamente ou com o surgimento das varizes. Os que tendem para

o mal apresentam magreza, secura e olheiras; neste caso, as melancolias são incuráveis, podendo degenerar por epilepsias, apoplexias, delírio ou cegueiras, além de loucura, desespero e morte violenta. Em relação aos corolários (os que resultam de uma suposta verdade percebida anteriormente), Burton (2011) atesta que os afetados por esta doença são os mais graves, por deterioram a mente, podendo resultar em violência contra o próprio corpo.

Como se percebe, há um avanço na discussão sobre a melancolia apresentada por Burton, no entanto, suas raízes ainda se mantem fincadas no pensamento aristotélico e na teoria dos humores. O ponto de vista adotado ainda é o do médico e, essencialmente, o do fisiologista, numa tentativa de determinar uma suposta anatomia da melancolia.

A melancolia inveterada, por mais que pareça ser uma doença contínua e inexorável, dificilmente curável e que nos há de acompanhar, na mor parte, até a cova, segundo Montano, inda assim pode muitas vezes ser aliviada, mesmo a mais violeta, ou pelo menos, de acordo com o mesmo autor, *pode ser mitigada e muito abrandada. Nil desperandum* [Não se deve desesperar]. Pode ser difícil curá-la, mas não impossível, mesmo no mais gravemente afetado, desde que esteja disposto a ser auxiliado. (BURTON, 2012, p. 13, grifo do autor)

No terceiro volume, Burton (2012) dedica-se ao estudo das possíveis curas para a melancolia. Para o escritor e clérigo inglês, as soluções mais comuns para se tentar a cura de um estado melancólico durante a Renascença poderiam ser sintetizadas entre meios legais (através da intercessão divina ou de médicos através de procedimentos dietéticos, farmacêuticos ou cirúrgicos) e ilegais (pela busca do auxílio de demônios, bruxas e magos).

As melancolias provocadas por paixões e/ou perturbações da mente tendiam a buscar a cura pela conversa com um amigo (através da confissão), pelo desestímulo de qualquer ensejo que pudesse levar à melancolia ou pela não-cessão às paixões. Músicas de todos os tipos, júbilo e companhias alegres também eram recomendados.

Não haverá de faltar, eu presumo, um ou outro que muito desaconselhe alguma parte deste Tratado da Melancolia Amorosa e questione (...) *que ele é demasiado leve para um teólogo, um assunto demasiado cômico* (...). O amor é uma espécie de melancolia e uma parte necessária deste meu tratado. (BURTON, 2013, p. 11-2, grifo do autor)

O quarto e último volume da extensa obra de Burton (2013) é dedicado à melancolia amorosa. O percurso adotado neste ponto parte da conceituação e definição de amor. Em seguida, o escritor inglês propõe uma divisão desta paixão em três categorias distintas: natural, sensível e racional.

O amor, em sentido universal, é definido como um desejo, por ser uma palavra de significação mais ampla; (...) *O amor é uma afecção voluntária e um desejo de fruir do que é bom. O desejo quer, o amor frui, o fim de um é o começo do outro; o que nós amamos está presente, o que desejamos está ausente.* (BURTON, 2013, p. 22, grifo do autor)

O amor natural é aquele observado em coisa sem vida, como o visto no amor e ódio dos elementos, por exemplo, nos vegetais, vinho, simpatia e antipatia. Ao amor sensível cabe os observados nos animais, no prazer e sentimento de necessidade de preservar a vida e a espécie, os costumes e a criação.

Os amores racionais são de dois tipos. Os simples que subdividem em proveitosos (aquilo que nos dá comodidade, como saúde e riqueza), agradáveis (como as coisas sem vida, feitas pela arte) e honestos (ao revelar um erro ou hipocrisia). O outro tipo de amor racional é o resultado de um misto dos anteriores e pode ser resumido pelo sentimento nutrido pelo vizinho, amigos ou deus.

5.3. Dos moinhos imaginários: a melancolia na literatura renascentista

A melancolia influenciou fortemente a produção literária durante o Renascimento. No intervalo compreendido entre a publicação de *A treatise of*

Melancholie (1586) e *The anatomy of Melancholy* (1621), podemos citar ao menos três grandes obras cujas personagens trazem características melancólicas em sua constituição. Do teatro inglês servem como exemplo *Hamlet*²⁶ (1599-1601) e *Macbeth* (1603-1607) de William Shakespeare. Da Espanha chama a atenção o romance *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605), de Miguel de Cervantes Saavedra.

A peça *Hamlet* (1599-1601) é, sem dúvida, uma das mais famosas e admiradas entre as produzidas por Shakespeare. Não sem razão é tida como a obra que funda o conceito do homem moderno. O estudioso Harold Bloom (2000), ao estudar a peça, afirma que a personagem Hamlet possui uma consciência de si e do mundo tão imensa que não poderia caber unicamente em uma peça, *Hamlet*.

Bloom (2000) também discorda das teses que apresentam o texto como uma tragédia de vingança. Para o crítico, *Hamlet* é mais que isto, é um “teatro de mundo” e o compara a *A divina comédia*, *Fausto* e/ou *Em busca do tempo perdido* devido a sua grandiosidade. Nenhum outro protagonista shakespeariano se equipara a Hamlet em suas infinitas reverberações.

Difícilmente poderemos refletir sobre nós mesmos, sobre nossas identidades distintas, sem pensarmos em Hamlet, a despeito de estarmos ou não cientes de tal prática. O mundo de Hamlet não é, primordialmente, o da alienação social, ou da ausência (ou presença) de Deus. Antes, é o mundo do crescente eu interior que ele, às vezes, tenta rejeitar, mas que por ele é celebrado quase que continuamente, embora de maneira implícita. (BLOOM, 2000, p. 505)

O crítico defende a tese que Hamlet está, em sua genialidade, sempre à frente dos seus legatários (toda a humanidade ocidental moderna e contemporânea). O príncipe dinamarquês escapa e avança sobre o homem moderno devido à sua experimentação sempre borbulhante e incessante. Hamlet é incapaz de conhecer a si mesmo, revela-se sempre como uma fonte jorrando sensibilidade e sentimento. É a autoconsciência de Hamlet que faz a personagem

²⁶ Para efeito de registro, adota-se o itálico para referências ao nome da obra e a grafia simples quando indicar personagem homônimo à obra.

radicalizar e avolumar a melancolia. Entretanto, não se pode apenas descrevê-lo como um simples melancólico, pois sua consciência fortemente marcada (e permanente) extrapola qualquer limite pensado até então.

Mesmo nos momentos mais sombrios, a dor de Hamlet apresenta uma certa indefinição. A idéia de 'luto hesitante' é quase um oximoro, mas o essencial em Hamlet é jamais se comprometer inteiramente com qualquer posicionamento, atitude, missão, ou com qualquer coisa que seja, conforme ates o seu próprio discurso; nenhum outro personagem, em toda a literatura, altera seu decoro verbal com tanta pressa. (BLOOM, 2000, p. 505)

Se Otelo é apresentado como um exímio guerreiro e se Macbeth é aquele dotado da profecia que ultrapassa a própria ambição, Hamlet é visto por Bloom (2000) como aquele que jamais possui um centro definido. O príncipe dinamarquês é incapaz de apresentar uma única identificação, sendo praticamente impossível categorizá-lo.

Walter Benjamin (1984) ao tratar das origens do drama barroco alemão recorda que a literatura, no movimento de transição da Renascença, tem como característica peculiar uma reação da contrarreforma, tomando por base uma escolástica medieval da melancolia.

Mas a forma total desse drama nada tem a ver com tal tipificação; seu estilo e sua linguagem são inconcebíveis sem aquela audaciosa inovação graças à qual as especulações renascentistas conseguiram descobrir nos traços da contemplação lacrimosa o reflexo de uma distante, cintilando do mais fundo da auto-absorção. Pelo menos uma vez a época logrou conjurar a figura humana correspondente à dicotomia entre a iluminação neo-antiga e a medieval, na qual o barroco via o melancólico. (BENJAMIN, 1984, p. 179)

Apesar de seu estudo ser dirigido ao barroco alemão, Benjamin (1984) defende que não foi a Alemanha, mas a Inglaterra a primeira a lograr êxito ao apresentar uma personagem capaz de representar a dicotomia entre o neoantigo e

a visão medieval da melancolia. Para o estudioso, a obra e a personagem que conseguem tal proeza é *Hamlet*.

Benjamin (1984) defende que o segredo da tragédia do príncipe dinamarquês está em sua capacidade lúdica, na qual Hamlet “atravessa todas as etapas desse espaço intencional, assim como o segredo do seu destino está contido numa ação completamente homogênea a seu olhar” (p. 180). Para o crítico, apenas Hamlet é capaz de atuar como espectador das graças de Deus, mas sem se importar com elas. Para o príncipe interessa apenas o próprio destino.

O objeto de luto de Hamlet é sua própria vida e aponta para uma providência divina, na qual suas tristezas passam a coexistir em uma situação de existência bem-aventurada. É através das misérias acometidas na vida deste príncipe que a melancolia pode surgir e, ao mesmo tempo, dissolver-se. Temos um estado em que sua melancolia confronta a si mesma, restando apenas o silêncio.

Já a peça *Macbeth* (1603-1607) não consegue alcançar a dimensão e grandeza da peça anterior, *Hamlet* (1599-1601). De menor dimensão, a tragédia gira em torno das peripécias de Macbeth e seu desejo profético de se tornar rei. Se Hamlet não tem um centro, Macbeth o apresenta claramente: tornar as profecias em realidade.

Macbeth é considerada uma das peças mais curtas de Shakespeare. Macbeth, a personagem, é dotada de uma curiosa dualidade: possui inteligência abaixo da média e uma capacidade imaginativa extraordinária. Por conta disto, a obra é considerada como a mais fantasmagórica entre todas as outras de Shakespeare.

Um fato interessante a se notar é que, apesar da fantasmagoria, e, conseqüentemente, a presença das bruxas e outros elementos sobrenaturais não são capazes de provocar modificações ou alterar os fatos apresentados pela narrativa. A magia, em *Macbeth*, serve como fonte para o surgimento de imaginações, numa provável tentativa de buscar um limite moral para si mesma, defende Bloom (2000).

Imaginação (ou fantasia) é questão ambígua para Shakespeare e seus contemporâneos, implicando, ao mesmo tempo, verve poética, como uma espécie de substituto da inspiração divina, e um abismo aberto em meio à realidade, quase um castigo pela permuta do sagrado pelo secular. (BLOOM, 2000, p. 633)

A imaginação e a magia em *Macbeth* não atuam de forma motriz, provocando encadeamentos e determinando os fatos da tragédia, como numa premonição em que os resultados já estão postos e esperados. A despeito delas, toda ação é unicamente executada por motivações internas de Macbeth (e sua esposa) numa tentativa de tornar real seu desejo e a predição das bruxas.

Se *Hamlet* é a peça do mundo, *Macbeth* é a peça que representa a tragédia da imaginação. É importante ressaltar que, segundo Bloom (2000) as duas tragédias estão sob influência ainda de um pensamento neoantigo contraposto a uma concepção medieval de melancolia. Desta forma, a imaginação deve ser entendida como um sintoma da melancolia, provocado pelo aquecimento do cérebro pelos vapores da bile negra ou pelo calor obtido pelo consumo do vinho, por exemplo.

Macbeth também traz em si a consciência, mas esta é posta em cheque diante do mundo. Talvez, de alguma forma, a personagem seja a mais consciente de si entre as demais de Shakespeare ao ter de lidar com a dualidade da conquista desejada e o mal que representa o caminho para tal sucesso.

Deste modo, temos um Macbeth consciente e atormentado em todos os momentos pelos atos cometidos. Há uma fragilidade no convencer a si mesmo, um desejo incontrolável de se tornar rei a qualquer custo e uma tormenta de encarar toda a monstruosidade que sua tentação traz.

Macbeth, provavelmente, tomado pela dualidade do desejo e da monstruosidade retrata um ser melancólico, pois o sucesso não é capaz de lhe trazer felicidade alguma. Pelo contrário, traz mais sofrimento, questionamentos e uma capacidade ainda maior de produzir alucinações e imaginações.

Sua esposa, Lady Macbeth, tem papel importante na composição da tragédia. Cabe a ela a responsabilidade de convencer o marido a praticar seus crimes. Lady Macbeth é uma personagem forte, determinada. No entanto, após a quarta cena do terceiro ato, retira-se da peça e retorna no quinto ato já atormentada pela loucura, mais um sintoma da melancolia renascentista. Ao espectador é negado qualquer acesso ao processo de enlouquecimento da personagem. Pensando a partir do exposto por Bright (2004), a personagem seria tomada de um intenso calor, sendo impossível se recuperar.

Vale ressaltar que não há em *Macbeth* uma moralidade convencional. Não há a preocupação de Shakespeare em mostrar uma condenação pelos atos praticados ou qualquer pregação contra o pecado. Longe da moralidade, a peça não expia o mal, mas o confronta o espectador. De maneira estranha, o espectador tende a não ficar aliviado com a morte de Macbeth, mas a compartilhar sua experiência.

Outra obra do período que traça certas características da melancolia é encontrada na Espanha, em 1605, com a publicação de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*²⁷, de Miguel de Cervantes Saavedra.

Nestes quatro séculos que separam a primeira publicação e o momento desta pesquisa, várias foram as abordagens assumidas diante da obra. Durante muito tempo, preocupou-se em entender as peripécias de D. Quixote como o resultado de uma loucura cômica, em outros momentos como o reflexo de idealismo que conduz a vida a um sentido trágico. Entre o cômico e o trágico, talvez fosse mais interessante, neste momento da crítica, pensá-lo como um cavaleiro sonhador e, de certo modo, idealista, incapaz de compreender o mundo e provocar transformações.

Se tristeza, alucinação e loucura permeiam as peças shakespearianas citadas anteriormente, o romance de Cervantes traz uma característica nova: o riso. Ao mesmo tempo que se nota na obra outras

²⁷ Como referência utilizamos nesta pesquisa edição bilíngue publicada pela Editora 34, com tradução de Sérgio Molina, sob o título de *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*, em 2002.

características melancólicas (como as já citadas tristeza, alucinação e loucura), o riso surge dando leveza ao leitor e às outras personagens que acompanham a jornada de Quixote e seu escudeiro.

E, assim, que poderá engendrar o estéril e mal-cultivado engenho meu, senão a história de um filho seco, mirrado, caprichoso e cheio de pensamentos vários e nunca imaginados por outro alguém, tal como quem foi engendrado num cárcere, onde todo o desconforto tem assento e onde todo o triste ruído faz sua morada? (CERVANTES, 2002, p. 29)

Assim apresenta Cervantes o fruto de seu romance, D. Quixote é mostrado como um homem questionador, tomado por pensamentos e imaginação. Se sua consciência é ampla e enorme, por outro lado sua aparência física é estranha, pequena e seca. Tal fato, poderia causar no leitor o desconforto e o riso, afinal, como poderia ter tão parca pessoa um conhecimento tão superior. Há a quebra de um horizonte de expectativa. O protagonista não é mais semelhante aos antigos cavaleiros, não possui boa postura ou um corpo destramente comparável à sua capacidade intelectual. Rompe-se estereótipos.

Cumprido, então, saber que este tal fidalgo, nas horas de ócio – que eram as mais do ano -, se dava a ler livros de cavalaria com tanto empenho e gosto, que esqueceu quase por completo o exercício da caça e até a administração de seus bens; (...) Enfim, tanto ele se engolfou nas suas leituras que lendo passava as noites de claro em claro e os dias de sol a sol; e, assim, do pouco dormir e muito ler se lhe secaram os miolos, de modo que veio a perder o juízo. (CERVANTES, 2002, p. 56-57)

Logo no primeiro capítulo, Cervantes mostra um D. Quixote melancólico como podemos observar na citação acima. Talvez, para os padrões contemporâneos seja um tanto complicado enxergar ali a melancolia. Entretanto, é preciso recordar que a obra ainda está sob

influência de uma leitura renascentista de um fenômeno antigo e interpretado pela idade média.

Desta forma, a melancolia se apresenta em D. Quixote por seus “miolos secos”. Tanto Bright (2004) quanto Burton (2011), escritores que emolduram temporalmente o romance de Cervantes, apresentam como uma das principais características da melancolia o secar do cérebro, provocado pelo aquecimento dos vapores corporais.

O aquecimento, do ponto de vista médico renascentista, poder-se-ia ocorrer em decorrência da ingestão de certos alimentos ou bebidas (como o vinho), pela alteração “natural” da bile negra (devido à intensidade ou qualidade), ou no caso de D. Quixote pelos estudos em excesso.

Muitas vezes tomei da pena para escrevê-lo, e muitas a deixei, por não saber o que escreveria; e estando numa delas suspenso, com o papel diante, a pena à orelha, o cotovelo na mesa e a mão no queixo, penso no que diria, entrou de improviso um amigo meu, espirituoso e avisado, o qual, ao menos tão cismativo, me perguntou a causa, e, não tendo eu por que a ocultar, respondi que estava pensando no prólogo que tinha de fazer à história de D. Quixote, e que isto me punha de tal sorte que eu nem o queria fazer, nem menos trazer à luz as façanhas de tão nobre cavaleiro. (CERVANTES, 2002, p. 30)

De modo geral, o romance traz ao leitor, como se observa já no prólogo, uma tensão vivida pelas personagens, revelando toda a dor e o drama da existência. Tal fato é comparado ao sofrimento da escrita por Cervantes, revelando uma peculiar relação entre a tristeza e a alegria, o humor e a melancolia. Uma luta consciente em que a existência pode revelar o desejo de não existir.

Em comum, Hamlet, Macbeth e D. Quixote trazem ao espectador (ou leitor, se assim preferir) a contemplação ao humano, às fraquezas e sucessos, as contradições e, principalmente, aquilo que lhe confere o caráter de mortalidade: a melancolia.

CAPÍTULO VI

FREUD E A PERDA DA GENIALIDADE: DA MELANCOLIA E DO LUTO

Diadorim tinha morrido – mil-vezes-mente – para sempre de mim; e eu sabia, e não queria saber, meus olhos marejavam (...). Com meus molhados olhos não olhei bem – como que garças voavam... E que fossem campear velas ou tocha de cera, e acender altas fogueiras de boa lenha, em volta do escuro do arraial... Sufoquei, numa estrangulação de dó (...). Ela era. Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível;

João Guimarães Rosa

Guimarães Rosa marca a literatura brasileira no último século com a publicação de *Grande sertão: veredas* (2006). Entre aventuras e desventuras, o leitor é convidado a participar do encantamento de Riobaldo e Diadorim. Ela, travestida de homem, entra para o cangaço em busca de vingança.

Em uma das mais belas passagens o leitor é apresentado à morte de Diadorim e a dor do luto e da revelação da real identidade do objeto amado por Riobaldo.

Ele não perde apenas a pessoa amada, mas perde também a permissão para amar (já que durante quase toda a narrativa Diadorim se apresenta como homem). Por outra via, Riobaldo deixa de ocupar a função de objeto amado por Diadorim. A perda não é apenas do outro, mas daquilo que o eu representava na relação.

Mas como o luto se relaciona com a melancolia?

Freud (2011) lança luz (e sombra) sobre a reflexão da melancolia no início do século XX, para a humanidade, principalmente a ocidental. O texto intitulado

*Luto e melancolia*²⁸ surge como o último da série considerada como sendo sobre “metapsicologia”.

Entre os anos de 1914 e 1915, uma série de estudos metapsicológicos é realizada pelo psicanalista. O primeiro texto recebe o nome de *Introdução ao narcisismo* e se estende até o surgimento de suas reflexões sobre o luto e a melancolia.

Um ponto que chama a atenção foi a escolha do vocábulo “melancolia” por Freud para descrever este estado humano. O psicanalista adota uma palavra já utilizada amplamente no passado, servindo de referência para diversos pesquisadores. No entanto, Freud traz uma concepção nova em que o significante ganha novo significado e destoa do antigo conceito. A partir deste momento, a melancolia não está mais diretamente ligada à teoria dos humores.

Com a observação freudiana sobre a melancolia, esta deixa de ser vista em relação direta com a genialidade, como se vê inicialmente em Aristóteles e cuja identidade persiste até o século XVII. Assim, se para o grego antigo interessava entender o porquê dos melancólicos serem geniais, para Freud a questão não interessa mais. Eles apenas o são, em coincidência.

A perda da longa e rica tradição que vinculava as expressões da melancolia – ou talvez mais particularmente, da mania – às grandes tarefas do pensamento, à posição de exceção ocupada por alguns sujeitos no laço social, às manifestações da cultura e, acima de tudo, ao enigma da criação estética. (KEHL, Maria Rita, 2011, p. 25)

Maria Rita Kehl (2011) defende a tese que Freud “privatizou a melancolia”. De modo análogo ao apresentado pela sociedade moderna ao instituir o fim do homem público e valorizar o privado, Freud realiza um movimento teórico em que a melancolia deixa de estar diretamente ligada ao campo da arte e da vida pública

²⁸ Para esta pesquisa utilizamos a tradução direta do alemão para o português realizada pela pesquisadora Marilene Carone e publicada pela Editora Cosac Naify, em 2011.

e passa a ocupar uma posição fechada e restrita aos laboratórios de observação psicanalítica, resumindo-se a um caráter da vida privada.

Recapitulando, na teoria humoral, principalmente a partir das descrições de Aristóteles (1998), a melancolia parte da combinação dos humores, das misturas do corpo, podendo resultar em estados frios ou quentes. Kehl (2011) esclarece que esta dualidade entre opostos fortemente marcados é que possibilita ao melancólico se identificar e aproximar à criação poética. É pelo habitar os extremos que o melancólico se permite transformar-se em “outro”.

Grande parte dos estudos melancólicos publicados até o apogeu da era moderna, segundo Kehl (2011), se devem a uma tentativa dos melancólicos descreverem suas angústias no embate de dominação deste “outro”.

Vem daí a importância do papel representado pelo melancólico, como um sujeito que *teria perdido seu lugar no laço social* e sente necessidade de reinventar-se, no campo da linguagem. Essa perda de lugar pode ocorrer quando o sujeito não se sente capaz de adaptar-se às exigências do Outro (KEHL, Maria Rita, 2011, p. 27)

Esta perda pode ser percebida como a força motriz necessária para criar no melancólico um desejo profundo e excepcional de refletir sobre o mundo (e seu lugar nele), além de permitir a reinvenção da ordem do mundo e das coisas.

Outro ponto a se observar é a relação entre melancolia e mania já abordada anteriormente, principalmente nos estudos da renascença com Robert Burton. Freud (2011), volta a estabelecer uma breve reflexão, mas destitui qualquer importância ou necessidade de explicação mais profunda, pelo menos no texto *Luto e melancolia*. Sendo que esta última (a mania) não deve ser vista como a fase final ou de encerramento da melancolia, mas como um dos polos opostos de uma tal “loucura cíclica”²⁹.

²⁹ A psiquiatria atual dá o nome de depressão *bipolar* para esta condição humana, segundo Maria Rita Kehl, no texto *Melancolia e criação*.

Por fim, as teorias mais atuais já questionam a saída do lugar de sintoma social da melancolia e defendem o retorno desta como objeto de estudo da psicanálise. No entanto, este é um assunto que não será abordado nesta pesquisa.

6.1. O luto e a melancolia

... que esta morte não me destrua completamente, isso significa que decididamente desejo viver perdidamente, até a loucura, e que, portanto, o medo de minha própria morte continua aqui, não foi deslocado nem uma polegada.

Roland Barthes

Roland Barthes (2011) começa a escrever no dia 26 de outubro de 1977 seu *Diário de luto* (título que batizará o livro publicado posteriormente com a compilação de seus pensamentos e reflexões). O relato segue quase religiosamente sendo feito dia-a-dia até que em 15 de setembro de 1979 recebe a última observação. Quase dois anos se passaram e, para Barthes (2011, p. 240), “algumas manhãs são tão tristes...”.

O diário, agora já compilado em formato de livro, traz o relato da experiência de luto vivida por Barthes, em um misto de autoanálise e literatura de dor e perda, apesar de o crítico se queixar, em alguns momentos, de não querer escrever para não dar ao texto um tom poético:

Não quero falar disto por medo de fazer literatura – ou sem estar certo de que não o será -, embora, de fato, a literatura se origine dessas verdades. (...) Meu luto é o de uma relação amorosa e não o de uma organização da vida. Ele vem a mim através das palavras (de amor) que surgem em minha cabeça... (BARTHES, 2011, p. 23, 38)

O modo encontrado por Barthes para lidar com a morte e com o luto é através da palavra, materializando sua dor, tornando-a palpável e mensurável. Mas afinal, o que é luto? O que é melancolia? E o que diferencia estes dois estados da alma humana?

Freud (2011) antes de apresentar qualquer significação ou reflexão sobre o assunto, alerta ao leitor que o conceito oscilante, mesmo na psiquiatria, sugere posições em que somatórias de características se agrupam para definir e distinguir luto e melancolia. Desta forma, não é possível pensar em um conceito universalmente aceito e válido. A oscilação e variação parecem ser características típicas desde o princípio (vale lembrar o caráter muito frio ou muito quente da melancolia).

O psicanalista defende a similaridade entre luto e melancolia, justificando sua escolha de estudar os dois estados humanos em conjunto, embora, o luto não possa ser considerado uma patologia.

O luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc. Sob as mesmas influências, em muitas pessoas se observa em lugar do luto uma melancolia, o que nos leva a suspeitar nelas uma disposição patológica. (FREUD, 2011, p. 47)

Há aqui três pontos a se observar: a) o luto é classificado como a reação diante de uma perda de um objeto querido (pessoa ou situação equivalente); b) o luto em si não deve ser visto como patológico já que se espera normalmente a saída deste estado com o passar do tempo; e c) em alguns casos o luto é substituído por uma melancolia e, neste caso, seria identificado como uma patologia pelo psicanalista.

Em relação à melancolia, o conceito inicial apresentado por Freud (2011) diz que:

A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda

da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecreminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição (FREUD, 2011, p. 47)

Freud (2011) esclarece que tanto os conceitos de luto quanto melancolia se aproximam por apresentar traços semelhantes. Então, o que diferencia os dois estados? Para o psicanalista a diferença principal está no fato de que falta ao luto uma perturbação da autoestima.

Coisa estranha, sua voz que eu conhecia tão bem, da qual se diz que ela é o próprio grão da lembrança (“a querida inflexão”), não a ouço. Como uma surdez localizada... (...) Por um lado, ela me pede tudo, todo o luto, seu absoluto (mas então não é ela, sou eu que a encarrego de me pedir isto). E, por outro lado (sendo então de fato ela mesma), ela me recomenda a leveza, a vida, como se me dissesse ainda: “vá, saia, distraia-se...” (BARTHES, 2011, p. 14,32)

Barthes (2011), percebe seu estado de luto e reconhece nele aquilo que Freud (2011, p. 49) identificaria como o trabalho do luto: “a prova de realidade mostrou que o objeto amado já não existe mais e agora exige que toda a libido seja retirada de suas ligações com esse objeto”. Aos poucos, o enunciador em Barthes deixa de ouvir a voz da mãe falecida e passa a substituir esta voz pelo desejo de liberdade, de um livrar-se definitivamente das amarras que o prendem à perda amada.

Curioso observar que este processo não se dá de modo tranquilo para o homem. Ao mesmo tempo que expressa o desejo de liberdade, há uma cobrança interior pela vivência do luto em toda sua extensão e variedade. Aos poucos, após realizar o trabalho de luto o ego se torna livre e o homem volta a sua “normalidade”.

Tenho pena
das mulheres que riem com os braços
e choram de mentira para os homens.
E descobrem o seio antes do convite
e morrem no prazer... olhos fechados.

Tenho pena
do poeta feito para só ser pai... e ser poeta.
E daqueles que dormem sobre o papel
à espera do vocábulo
e dos que fazem filhos por acaso
e dos doidos e do cão que passa

e de mim... que não espero a morte
na confusão e no medo. (HILST, 2003, p. 116)

No poema acima, publicado por Hilda Hilst no livro *Baladas* (2003), o enunciador se mostra despedaçado e desacreditado do mundo. Nada mais resta que a pena. Um sentimento de dó perante o outro, capaz de revelar fraquezas múltiplas.

Os versos 2 e 3 retratam a dualidade feminina observada pelo eu lírico diante dos homens. Seres femininas capazes de rir e chorar sem qualquer cerimônia, sem qualquer motivo. A estrofe encerra com os “olhos fechados”, como se revelasse em uma autorrecriação melancólica que não permite o contemplar, o olhar.

A pena se liga duplamente ao poeta. Primeiro por um desânimo latente (“tenho pena”) que, em seguida, revela uma diminuição do interesse pelo mundo e das funções no mundo (“feito para só ser pai e ser poeta”). Há um empobrecimento, uma destituição de poder, sobre as figuras de paternidade e autoria. Como se estas posições sociais nada representassem na realidade. Quase um insulto.

O eu lírico clama o insulto ao acaso e à casualidade. Perde a capacidade de amar, mostra uma inibição de toda atividade comparando o ato de escrever à passividade de se sentar frente a uma folha em branco e aguardar alguma vontade divina ou inspiração mágica surgir e completar os espaços. O poeta sem palavra (“à espera do vocábulo”) e o pai ao acaso são comparados aos doidos (a loucura é uma faceta exagerada da melancolia) e ao “cão que passa”, como aquele sem rumo à espera de algum chamado para afago.

O que diferencia o luto desta sensação ilustrada pelo enunciador no poema de Hilst? O objeto perdido. Para Freud (2011, p. 51), no caso da melancolia o objeto perdido “não é algo que realmente morreu, mas que se perdeu como objeto de amor”.

Em outros casos, ainda nos acreditamos autorizados a presumir uma perda deste tipo, mas não podemos discernir com clareza o que se perdeu e com razão podemos supor que o doente também não é capaz de compreender conscientemente o que ele perdeu (...). Isso nos levaria a relacionar a melancolia com uma perda de objeto que foi retirada da consciência, à diferença do luto, no qual nada do que diz respeito à perda é inconsciente. (FREUD, 2011, p. 51)

Desta forma, o que diferencia luto e melancolia é a forma como a perda é trabalhada pelo indivíduo. No primeiro, o homem tem consciência da perda, embora possa não elaborar racionalmente muitas vezes. No segundo, há uma perda do objeto amado da consciência sem que o homem se dê conta.

Para Freud (2011), a inibição e falta de interesse (e demais aspectos) são resolvidos pelo trabalho de luto a partir do momento que se esclarece absorção do ego. “Na melancolia um trabalho interno semelhante será a consequência da perda desconhecida e, portanto, será responsável pela inibição da melancolia” (FREUD, 2011, p. 51-53). Em síntese, no luto se sabe/conhece o objeto perdido, na melancolia este é desconhecido.

O melancólico nos mostra ainda algo que falta no luto: um rebaixamento extraordinário do seu sentimento de autoestima, um enorme empobrecimento do ego. No luto é o mundo que se tornou pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego. (FREUD, 2011, p. 53)

Desta forma, o luto age no homem em um movimento rumo ao exterior. O mundo se torna vazio, há um espaço outrora preenchido que passa a marcar o vazio. Neste caso, o mundo não se encaixa na visão que ainda se persiste. É um mundo novo que precisa ser compreendido e absorvido.

Na melancolia o movimento é inverso, tende ao interior. É o próprio ego, o próprio eu, que se vê vazio. Há um não se encaixar no mundo posto. O lugar do eu no mundo é altamente questionado e problematizado.

Vês! Ninguém assistiu ao formidável
Enterro de tua última quimera.
Somente a Ingratidão – esta pantera -
Foi tua companheira inseparável!

Acostuma-te à lama que te espera!
O homem, que, nesta terra miserável,
Mora entre feras, sente inevitável
Necessidade de também ser fera.

Toma um fósforo. Acende teu cigarro!
O beijo, amigo, é a véspera do escarro,
A mão que afaga é a mesma que apedreja.

Se a alguém causa inda pena a tua chaga,
Apedreja essa mão vil que te afaga,
Escarra nesta boca que te beija! (ANJOS, 1995, p. 280)

Augusto dos Anjos revela em *Eu* um nível elevado de cinismo, amargura e desespero existencial, segundo Sandra S. Fernandes Erickson (2003). O enunciador mostra um ser completamente irônico, amargurado, capaz de celebrar a solidão e o abandono do outro. Reúne em um único verso a paixão de um beijo e o asco do escarro. Reforça a dualidade melancólica enxergando o feio (escarro) como parte integrante do belo (beijo). O mesmo é mostrado com a “mão” que ora traz carinho, ora traz sofrimento.

Vê-se neste poema o retrato de um enunciador melancólico, adianta-se. Um eu em monólogo dirigido a si mesmo. Um diálogo entre o EU e o OUTRO que habita o mesmo ser. Desta forma, o “amigo” mencionado no verso 10 nada mais é que o próprio eu a quem, em autoapreciação, dirige-se.

Para Freud (2011), o melancólico pode apresentar exagerada autocrítica, revelando-se muitas vezes um homem mesquinho, egoísta e frágil.

Em outras de suas acusações, ele nos parece igualmente ter razão e capta a verdade apenas com mais agudeza do que outros, não melancólicos. Quando, em uma exacerbada autocrítica, ele se descreve como um homem mesquinho, egoísta, desonesto e dependente, que sempre só cuidou de ocultar as fraquezas de seu ser, talvez a nosso ver ele tenha se aproximado bastante do autoconhecimento e nos perguntamos por que é preciso adoecer para chegar a uma verdade como esta. (FREUD, 2011, p. 53-55)

Neste ponto há duas observações a ressaltar: a) não há na autodegradação melancólica qualquer vínculo ou correspondência com sua real justificativa; e b) o melancólico tende a apresentar a ausência de uma vergonha ou constrangimento em imputar a si mesmo características tão depreciativas. De acordo com Freud (2011), em vez de vergonha e recolhimento, o homem afetado pela melancolia tende a buscar a comunicação, o uso da palavra, para alcançar uma espécie de “satisfação no autodesnudamento”.

Apesar deste desnudamento, Freud (2011) ressalta ser importante observar que o autodesnudamento e a autocrítica não implicam, necessariamente, em uma coincidência no julgamento de valor dos outros em sua volta. Desta forma, o melancólico faz uma descrição de sua condição psicológica, em que o ser perdeu o próprio respeito e deve ter alguma razão para isto. Em outras palavras, temos uma contradição em que a autocrítica nem sempre é real perante o olho do outro, mas reflete uma “realidade” sentida unicamente pelo melancólico.

Ó meu coração, torna para trás.
Onde vais a correr desatinado?
Meus olhos incendiados que o pecado
Queimou! Volvei, longas noites de paz.

Vergam da neve os olmos dos caminhos.
A cinza arrefeceu sobre o brasido.
Noites da serra, o casebre transido...
Cismai, meus olhos como uns velhinhos.

Extintas primaveras, evocai-as.
Já vai florir o pomar das maceiras;
Hemos de enfeitar os chapéus maias.

Sossegai, esfriai, olhos febris...
Hemos de ir a cantar nas derradeiras
Ladainhas... Doces vozes senis.
(PESSANHA, 2009, p. 65)

O poeta Camilo Pessanha (2009) traz no poema *Paisagens de Inverno* não apenas o retrato de um enunciador senil e desesperanço perante o mundo que o

cerca, mas o próprio espaço parece estar em comunhão direta com o desânimo melancólico do eu.

O enunciador parece dividido entre o presente contemplado e o passado desejado pelo “coração” que cavalga velozmente em busca de algo que pudesse preencher o vazio que agora ocupa seu espaço.

Os olhos são apresentados em estado de calor, a exemplo do que descrevia Aristóteles ao tratar do humor melancólico. No entanto, eles se contrastam com o frio da neve que preenche a geografia observada. Temos, assim, um embate entre o quente do eu e o gelado do outro (o espaço).

Não há uma gama variante de cores. Há o branco da neve e o cinza que restou da brasa (do que antes ardia). Não há flores, a primavera ainda não chegou. O cenário é monocromático. E diante de tal situação, parece desinteressante para o enunciador. O desinteresse do mundo, descrito por Freud, é reiterado a todo momento.

Na última estrofe há um clamor para que o calor dos olhos se torne brando, frio, pronto para a chegada da morte. O enunciador recrimina o desejo posto pelos olhos e coração.

Freud (2011) aponta que normalmente o quadro clínico do melancólico pode ser descrito como um estado em que muitas vezes as recriminações, críticas e ironias não se aplicam diretamente sobre si, mas inconscientemente se adéquam ao objeto amado perdido. Ele explica que, deste modo, “tem-se à mão a chave do quadro clínico, na medida em que se reconhecem as autorrecriminações como recriminações contra um objeto de amor, a partir do qual se voltaram sobre o próprio ego” (FREUD, 2011, p. 59).

Durante anos, porém, os passos de meu marido ecoaram como a mais sombria ameaça. Eu queria fechar a porta, mas era por pânico. Meu homem chegava do bar, mais sequioso do que quando fora. Cumpria o fel de seu querer: me vergastava com socos e chutos. No final, quem chorava era ele para que eu sentisse pena de suas mágoas. **Eu era a culpada por suas culpas.** Como o tempo, já não me custavam as dores. (COUTO, 2009, p. 70, grifo nosso)

De forma análoga ao comportamento da narradora e personagem do conto *O fio das missangas* (2009), de Mia Couto, para Freud (2011) o melancólico tende, em algum momento e de alguma forma, a tomar para si todo o sentimento observado/apreendido no objeto amado.

O psicanalista resume a situação ao atentar que “queixar-se é dar queixa”, recorda o princípio do verbo queixar. Tal hipótese explicaria a razão que não se percebe nos melancólicos qualquer sinal de vergonha ou constrangimento com a autocrítica, uma vez que toda depreciação se remete originalmente ao outro e não a si mesmo.

Deste momento, tanto o melancólico quanto a personagem do conto de Mia Couto tomam para si as dores, angústias e culpas que seriam do outro, mas que por algum motivo se voltaram contra o próprio ego.

Houve uma escolha de objeto, uma ligação da libido a uma pessoa determinada; graças à influência de uma *ofensa real* ou *decepção* por parte da pessoa amada, essa relação de objeto ficou abalada. O resultado não foi o normal, uma retirada da libido desse objeto e o seu deslocamento para um novo, mas foi outro, que parece requerer várias condições para sua consecução. (FREUD, 2011, p. 61, grifo do autor)

Deste modo, pode-se entender que, na melancolia, em alguns casos, embora não possa ser conscientemente identificado o objeto perdido, este tende a apresentar uma relação com um outro em situação de desagravo. O trabalho psicanalítico esperado em situações semelhantes seria o deslocamento da libido para um outro objeto, mas nos melancólicos ela é retirada para o próprio ego (eu).

Freud (2011) acredita que a libido deslocada para o ego perde qualquer função além de servir unicamente para produzir uma identificação entre o eu e o objeto abandonado.

Uma parte das características da melancolia é tomada de empréstimo ao luto e outra parte do processo de regressão da escolha narcísica de objeto ao narcisismo. Por um lado, como o luto, ela é a reação à perda real do objeto de amor, mas além disto está comprometida com uma condição que falta no luto normal ou que, quando ocorre, o converte em luto patológico (FREUD, 2011, p. 65)

Os motivos que ocasionam a melancolia, de acordo com Freud (2011), superam aqueles ligados ao luto. Uma vez que na melancolia ultrapassa a perda do objeto amado pela morte, podendo ocorrer também em todos os casos de ofensas, desprezos ou decepções. Com isto, tem-se uma ampliação das relações de amor e ódio, reforçando certas ambivalências já existentes.

Para o psicanalista, o paciente em estado melancólico tenta, então, se vingar do objeto amado originário por meio da autopunição e autodepreciação. Em tal processo, o paciente tende a vingar-se do outro através da condição de doente.

Desse modo, o investimento amoroso do melancólico no seu objeto experimentou um duplo destino: por um lado regrediu à identificação, mas por outro, sob a influência do conflito de ambivalência, foi remetido de volta à etapa do sadismo, mais próximo deste conflito (FREUD, 2011, p. 69)

O sadismo é apontado por Freud (2011) como, talvez, a causa mais próxima para ligar a melancolia ao suicídio (e morte). Para o psicanalista, o ego só se torna capaz de matar a si mesmo quanto consegue se identificar como o próprio objeto perdido, dirigindo a si toda a hostilidade antes reservada ao outro (objeto perdido). Este movimento contra si é visto como a representação de uma ação do ego contra os demais objetos do mundo exterior.

Tanto o luto quanto a melancolia compartilham mais que a reação diante de um objeto perdido. Para o psicanalista ainda é uma incógnita o fato de que a melancolia, assim como o luto, tende a desaparecer naturalmente depois de certo período de tempo.

Embora Freud (2011) não tenha se aprofundado na questão neste texto, o psicanalista retoma certo ponto observado já durante o Renascimento: uma clara tendência da melancolia se transformar em uma mania, apesar de nem todo melancólico apresentar este fim. Através de analogia com a bebida alcoólica, o pai da psicanálise levanta a hipótese de que tal fenômeno pudesse ocorrer devido à supressão, através de modos tóxicos, de toda a repressão direcionada sobre o ego.

Na mania o ego precisa ter superado a perda o objeto (ou o luto pela perda, ou talvez o próprio objeto) e desse modo todo o montante de contrainvestimento que o doloroso sofrimento da melancolia atraía do ego para si e ligara fica agora disponível. (FREUD, 2011, p. 77)

Freud (2011) aponta que, numa primeira leitura somos levados a crer que a exemplo do faminto, o maníaco tende a sair pelo mundo buscando outros objetos para suprir e ocupar o lugar do que fora outrora defenestrado. Desta forma, resultaria em uma libertação do ego. No entanto, o processo não deve ser visto de forma tão simples e tampouco é amplamente explorada pelo psicanalista.

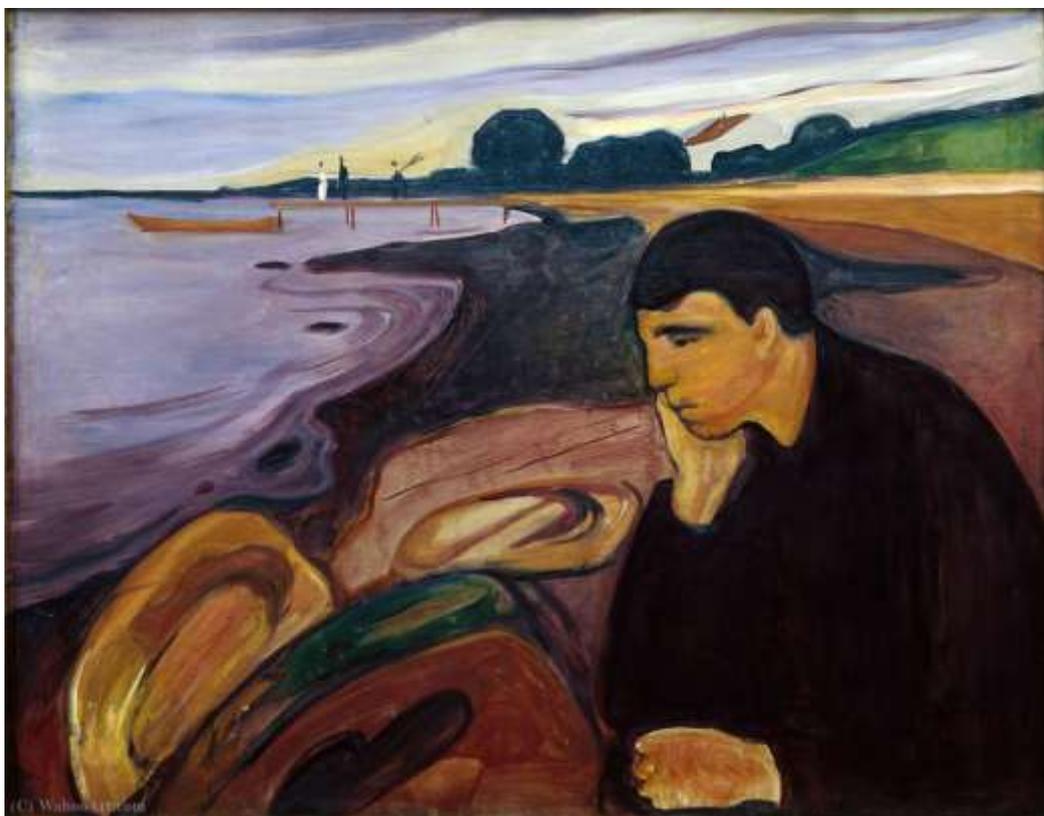
A melancolia tem por conteúdo algo mais do que luto normal. Nela a relação com o objeto não é nada simples e se complica pelo conflito de ambivalência. A ambivalência é ou constitucional, isto é, inerente a cada uma das ligações amorosas desse ego, ou surge justamente das experiências acarretadas pela ameaça de perda do objeto. (FREUD, 2011, p. 81)

Deste modo, a melancolia apresenta uma causa a mais que o luto. Enquanto o segundo, normalmente, se resume à perda de uma pessoa querida, o primeiro pode ocorrer devido à perda de objetos diversos. Com isto, tende-se na melancolia a empreender diversas batalhas (isoladas ou não) em torno do “objeto” com a finalidade de desligar a libido dele, ao mesmo tempo em que se trava uma luta contra este ataque à libido.

SATURNO VAI AO PANTANAL

*Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro.*

Mário de Sá-Carneiro



Edvard Munch - óleo sobre tela - 1894 - (National Gallery (Oslo, Norway))

CAPÍTULO VII DAS QUESTÕES DO EU

*Eu vim para cá sem coleira, meu amo.
Do meu destino eu mesmo desidero.
Não uso alumínio na cara.
Quando cheguei neste lugar -
Só batelão e boi de sela trafegavam.
Aqui só dava maxixo e capivara.
Mosquito usava pua de $\frac{3}{4}$.
Falo sem desagero.
Desculpe a delicadeza.
Meu olho tem argumentos.
(Fui urinado pelas ovelhas do Senhor?)*

Manoel de Barros

Freud (2011) aponta que uma das qualidades do sujeito melancólico é definida por uma perda. Algo desconhecido que desapega de si e a partir disto o sujeito entra em um movimento constante de busca, na maioria das vezes inconsciente e sem saber o que procurar ou quando a perda ocorreu.

Ginzburg (2013) ressalta que o comportamento do melancólico é marcado essencialmente por um mal-estar, tanto em relação ao mundo quanto a si mesmo.

A realidade é observada como um campo de desencantamento e desconfiança. Contemplativo, o sujeito não se conforma com a perda. Embora objetivamente possa ter sido informado do que ocorreu, não aceita a situação, sendo seu objeto de amor insubstituível por qualquer outro. (GINZBURG, 2013, p. 12)

Desta forma, este sujeito melancólico põe em confronto direto seu mundo e a si de forma constante, questionando em todo momento os limites da existência humana.

Neste processo passa a associar a perda a uma sensação de que nada seria capaz de fazer sentido.

Uma atitude autodestrutiva toma conta dele. O sujeito busca se reinventar, porém o processo é carregado pela dor da perda e uma culpa incapaz de cair sobre um terceiro. Há a regressão da libido ao ego, o sujeito internaliza o próprio objeto perdido. O foco passa a ser introspectivo, sem perdão, sem limites e sem aceitação.

Deste modo, neste capítulo interessa investigar como a voz lírica se define na poética barriana, a constituição do eu e, principalmente, para o “como sou” pode ser determinante para a configuração de uma estética melancólica.

Neste processo de investigação sobre o eu barriano, recorreremos inicialmente ao poema 11 da segunda parte do livro *Retrato do artista quando coisa* (2013):

A maior riqueza do homem é a sua incompletude.
Neste 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. (BARROS, 2013j,
p. 61)

O poema 11 é composto por 11 versos, de metrificação variada, organizado em estrofe única, sem rimas.

Pode ser compreendido em três fases/etapas. A primeira entre os versos 1 e 4, em que a voz lírica apresenta o que seria sua maior riqueza. Nos versos 5 a 8, desenvolve e apresenta a fonte de sua angústia. A partir do verso 9 (até o 11) projeta seu ideal, revela seu desejo e expectativa para a vida.

O poema traz no primeiro verso aquilo que o enunciador considera a maior riqueza da humanidade: a “incompletude”. Note que ele prefere generalizar, como se a consciência de incompletude fosse algo essencial e perceptível a todos os homens.

Desta forma, o sujeito reconhece a existência de uma perda, mas não a determina ou especifica. Seu caminho é feito às cegas, apenas tem a consciência das ausências em sua alma. Ainda não pode determinar ou precisar em que medida estas perdas são responsáveis por ampliar ou reduzir as incompletudes.

Já no segundo verso, o sujeito reclama para si esta incompletude e a adjetiva. Determina sua extensão, ainda que de forma imprecisa. O sujeito se vê abastado, repleto. O uso do referencial “neste ponto”, ligado à “maior riqueza do homem”, e sua relação direta com o adjetivo “abastado” proporcionam um movimento ainda mais intensificador de “incompletudes”. É como se daquela maior riqueza, o sujeito fosse ainda possuidor da maior parte disponível.

A partir do terceiro verso, o sujeito passa a apresentar certas contradições que seriam notórias na constituição de sua incompletude. A primeira recusa é dada justamente às “palavras”, mas não a qualquer palavra, apenas aquelas que aceitam o sujeito como é ou que teriam a função de defini-lo.

O sujeito não aceita ser rotulado, recusa a conformação, nega a nomeação.

Ainda no terceiro (e quarto) verso, o enunciador sente a necessidade de se mostrar presente no poema, porém isto não se dá de forma pacífica. A oração completa é apresentada em dois versos, a recusa das palavras conformadas se inicia no terceiro e se encerra no quarto verso que traz unicamente o verbo “aceito”.

Neste ponto é necessário observar dois movimentos formais capazes de instaurar a tensão no texto. O primeiro deles é marcado pela presença de um travessão que separa o “Palavras que me aceitam como sou” e “eu não aceito”. A função deste símbolo diacrítico é ambígua, pode tanto servir para introduzir uma explicação, quanto para dar voz direta ao sujeito.

Poder-se-ia ter optado pelo uso de uma simples vírgula, mas, neste caso, romper-se-ia a ambiguidade que permite ao sujeito provocar o verso e se mostrar. Assim, apesar de não aceitar as palavras, o sujeito vê a necessidade de não apenas relatar, mas mostrar sua voz, rompendo com a estrutura do verso.

O segundo elemento formal provocador de tensão neste verso é marcado pelo *enjambement* que quebra a oração ao final do terceiro verso. Logo após o

travessão, tem-se “eu não” e o complemento da frase é dada apenas no verso seguinte com “aceito”.

Neste caso, pode-se concluir que apesar do desejo do sujeito em mostrar sua recusa às palavras que o aceitam, este processo não é pacífico. Há a necessidade de um convencimento diário e constante desta recusa, o sujeito parece se ver obrigado a questionar sempre sua relação com o mundo, com o exterior.

É preciso observar ainda que o uso do travessão e o *enjambement* jogam para o leitor além das tensões apresentadas acima, uma disputa entre o “sou” e o “eu não”. O sujeito lírico situa-se numa tênue linha entre o ser e o não ser.

Neste ponto, o leitor poderia estabelecer relações com outros textos literários. Hamlet, por exemplo, se via dividido entre o “to be, or not to be” que abre seu discurso no teatro shakespeariano.

Provavelmente de uma forma menos intensa que em Hamlet, esta tensão entre sua constituição de si ou não-constituição pode ser vista também em um pequeno (em extensão) poema de Mário de Sá-Carneiro, em que o enunciador também não se reconhece como o “eu” posto nem como o “outro” desejado. “Sou qualquer coisa de intermédio” reclama o sujeito, atravessado pela inquietação entre o posto (eu) e suas aspirações (outro).

Enquanto Sá-Carneiro marca seu lugar como um “pilar da ponte de tédio”, Barros opta por situar o lugar comum de tédio do sujeito poético. Assim, nos versos 5 a 8 se descreve uma série de ações tediosas e corriqueiras: “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.” (BARROS, 2013j, p. 61).

O comportamento é visto de forma de gradativa, o sujeito recusa o automatismo da vida cotidiana, não aceitando reduzir-se a execução destas mesmas atividades.

Para o sujeito, o ato de “abrir portas”, “puxar válvulas”, “olhar o relógio” por si só não é condenável e não deveria necessariamente ser extinto. O que o

incomoda é limitar-se a ser “apenas” isto, como pode-se perceber no início do verso 5 com “Não aguento ser apenas”.

O sujeito tem um desejo de ir além, de romper com o posto, com o mundo conhecido e percebido a sua volta.

Novamente, mesmo nesta gradação de comportamentos considerados banais de que o sujeito pretende se distanciar, o processo não se dá de forma pacífica. A tensão é posta no verso 9 quando de forma imperativa o sujeito poético ordena aos outros que o perdoem por isto.

Apesar do desejo de romper com o cotidiano, o sujeito parece ter a necessidade de receber a aprovação de um interlocutor não presente no texto, indeterminado. Como se esperasse o perdão divino por sua incompletude.

O verso 10 traz o desejo do sujeito em ser alguém diferente (“Mas eu preciso ser Outros”). Tem-se aqui uma oração coordenada adversativa que reforça a tensão entre o visto e o desejado. A presença do “mas” vem reforçar a negação da gradação anterior, apesar do pedido de perdão.

Neste ponto é importante destacar o valor modal que assume o verbo “preciso” no verso. Os estudos sobre a língua identificam facilmente os verbos modais pelo fato de virem estes seguidos de um outro verbo no infinitivo. Entende-se aí a modalidade “como ‘o que modifica o predicado’ de um enunciado” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p.282).

Na semiótica de orientação francesa, a modalidade não deve ser vista como pertencente ao nível dos enunciados linguísticos, mas em uma instância mais abstrata.

A modalidade se situa em um patamar intermediário no interior do percurso gerativo da significação idealizado pela semiótica francesa. Pertence ao nível semionarrativo, intermediário entre as estruturas de superfície e as estruturas profundas.

Com este deslocamento proposto pela semiótica, as modalidades deixam de ser limitadas às manifestações de verbos modais e passam a representar valores modais. Explica Bertrand (2003, p.308).

A linguística analisa os verbos modais [...] e mais amplamente as expressões modais de todo tipo, incluindo as formas verbais dos “modos”, que definem a atitude do sujeito enunciador com relação ao seu enunciado (modalidades apreciativas, por exemplo, ou epistêmicas – certeza, eventualidade, incerteza, etc.). A semiótica [...] situa a modalidade em um nível mais geral e abstrato: ela fala em “valores modais”. Assim, o /saber/ ou o /poder fazer/ de um sujeito podem ser expressos por predicados de “saber” e de “poder”, mas igualmente por atores ou objetos figurativos que vão dotar o sujeito da competência correspondente; [...]

Para entender essa diferença, é preciso partir da sintaxe narrativa, cujo núcleo é o conceito de actante. “O actante pode ser concebido como aquele que realiza ou que sofre o ato, independentemente de qualquer outra definição. [...] designa [...] um tipo de unidade *sintáctica*, de caráter propriamente *formal*, *anteriormente a qualquer investimento semântico e/ou ideológico*” (GREIMAS; COURTÉS, p.12; grifo nosso).

Com base nas categorias actanciais de Greimas, é possível observar que se forma um sistema de três posições relacionais: a do *sujeito* (em relação com os seus *objetos* valorizados), a do *destinador* (em relação com o sujeito-destinatário que ele manipula e sanciona levando em conta os valores investidos nos objetos), a do *objeto* (existente na mediação entre destinador e o sujeito).

A relação entre dois actantes é responsável por definir a relação básica do *enunciado* elementar. Neste processo, há uma relação de junção, seja ela de conjunção ou disjunção, que se instala no momento que o actante sujeito realiza investimentos capazes de transformar/alterar o objeto em objeto-valor para ele.

Em outras palavras, a partir de uma relação transitiva, o objeto só é objeto enquanto o for para um sujeito; é esta transitividade que os define e lhes dá existência.

De acordo com o investimento semântico que nele se invista, ele pode ser um enunciado de estado, do ser, indicando uma conjunção ou uma disjunção com o sujeito (de estado) ou de transformação, resultado de um fazer.

É este encadeamento de estados e transformações que dá origem à narratividade, cuja unidade mínima é o *programa narrativo*. Quando um enunciado de fazer rege um enunciado de estado constitui-se um programa narrativo, em que o primeiro se denomina enunciado *modal*, e o segundo, *enunciado de descritivo*.

A modalidade é, portanto, “a produção de um enunciado dito modal que sobredetermina um enunciado descritivo” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 314).

No verso em questão o “ser Outros” é modalizado pelo “eu preciso” que neste caso revela o desejo de “querer-ser” ou “não poder - não ser”. Segundo Silva (2009, p. 49), “a semiótica analisa o sujeito não apenas do ponto de vista de sua competência, mas também seu modo de existência”.

Quanto ao modo de existência do ser, podem-se determinar quatro modos principais: a) aquele que crê ser (potencial), b) o que quer ou que deve ser (virtual), c) aquele que sabe ou pode ser (atualizado) e, d) o que faz ou é (realizado).

Neste caso, o sujeito se mostra performático, pois demonstra um claro objetivo de adquirir uma competência de não apenas querer-ser, mas também de saber-ser *outros*. O sujeito tem o desejo (performance), mas ainda não se é (competência) ou reconhece como outro.

Vale destacar a grafia do substantivo “Outros”. A letra maiúscula dá destaque e importância para esta formação subjetiva. Não é qualquer um, mas um “outro” idealizado, sonhado, inalcançável.

Se o poema inicia com uma certeza absoluta: “a maior riqueza do homem é sua incompletude”, o último verso encerra com uma incerteza, uma crença impossível, naquele momento, de ser comprovada: “Eu penso renovar o homem usando borboletas”.

O enunciador não tem mais clareza de seu poder transformador, de enriquecer a si e sua incompletude. O uso do verbo “pensar” traz esta incerteza, no entanto, marca uma necessária crença na possibilidade de transformação.

De outro modo, a tensão neste verso se dá pela escolha do “penso renovar” em vez do “eu renovo o homem”. Assim, vale mais para o sujeito atormentado por sua melancolia, por sua inquietação frente ao mundo, a possibilidade de mudança e a busca por outros objetos perdidos, em vez das certezas postas e observadas no cotidiano.

Os componentes se unem numa base isotópica sugestiva de desconstrução de certezas e o estabelecimento de embates entre ser e mundo, resultando em um comportamento melancólico de reinvenção de si. Não é por acaso que encerra o texto com a metáfora das borboletas, animal que representa arquetipicamente a mudança de estado/ser de um sujeito.

Interessante observar a simbologia da borboleta, elemento animal que encerra o poema. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1991), este animal possui uma carga simbólica que o liga às noções de ligeireza e inconstância. Metaforicamente, a borboleta no poema estabelece uma ligação não apenas com a mudança no outro, mas espelha e desnuda a mudança na própria voz lírica que em ligeira mudança se mostra inconstante e incerta de si.

Além disto, a borboleta representa ainda a ressurreição ou regeneração. O poder de mudar formas, de renascer. Ela abandona o asqueroso casulo da lagarta e renasce com esplendor das cores, exibindo suas asas pelo mundo. Assim, acredita ser o enunciador em questão. Há uma esperança de renascimento, de abandonar a antiga vida enclausurada em rotinas cotidianas.

Na mitologia mexicana, a borboleta representa o *Sol Negro* (a melancolia). Apesar de representar também o fogo solar e diurno, as borboletas carregariam a essência da alma dos guerreiros, sendo capazes de adentrar os mundos subterrâneos durante o curso noturno. Assumem, desta forma, um símbolo do fogo *ctoniano* oculto (referente aos deuses dos submundos, aqueles que residem nas cavidades da Terra), podendo representar na mitologia uma noção de sacrifício, morte e ressurreição.

Deste modo, a carga simbólica da borboleta, objeto de desejo do enunciador, representa não apenas a transformação dos homens, mas a morte e o encerramento dos ciclos indesejados. É a renovação, a libertação da alma de seu invólucro carnal.

Curioso observar que apesar deste desejo de transformação latente, não há no poema nenhuma referência que o situe em determinada época ou estágio da vida humana. Com exceção da marcação “às 6 horas da tarde”, nenhuma referência é dada ao leitor. Os verbos apresentados estão no tempo presente (exceto o *perdoai* já citado anteriormente).

Este presente pontual sugere uma relação de coincidência entre o *momento da referência* (indeterminado para o leitor) e o *momento da enunciação*. Os verbos “é” (v.1), “sou” (v.2, v.3), “aceitam” (v.3), “aceito” (v.4), “aguento” (v.5) e “penso” (v.11) indicam um estado do enunciador ou do objeto (coisa) observado. Não provocam aparentes alterações no sujeito.

Apesar do desejo de mudança do sujeito lírico, os verbos de transformação (ou capazes de significar alterações de certos elementos da realidade) aparecem apenas nos versos reservados aos comportamentos negados pelo sujeito, são eles: “abre” (v.5), “puxa” (v.6), “vai” (v.7), “compra” (v.7), “aponta” (v.8) e “vê” (v.8).

Reitera-se, desta forma, a leitura de que o “penso renovar” do sujeito lírico é incerto e duvidoso. As mudanças são sentidas apenas como suposto simulacro. O sujeito projeta um ideal, nega o que não o satisfaz, mas se vê preso neste ponto de concomitância da referência e do enunciado, sem forças para agir.

Efeito semelhante pode ser observado também no poema 9, ainda da segunda parte do livro *Retrato do artista quando coisa*:

Quando o mundo abandonar o meu olho.
Quando o meu olho furado de belezas for
esquecido pelo mundo.
Que hei de fazer?
Quando o silêncio que grita de meu olho não
for mais escutado.
Que hei de fazer?
Que hei de fazer se de repente a manhã voltar?

Que hei de fazer?
- Dormir, talvez chorar. (BARROS, 2013j, p. 57)

O poema é composto por 10 versos livres, sem rimas, em uma única estrofe rítmica.

A exemplo do poema anterior, este também tem predominância dos verbos no presente pontual, vinculando um dado momento de referência a um dado momento de enunciação, embora não haja nenhuma referência clara que possa servir ao leitor para marcar o tempo no poema.

Apesar do tempo presente, chama a atenção a repetição da conjunção subordinativa temporal “quando” ao longo do poema. O elemento aparece em três momentos, no início dos versos 1, 2 e 5.

De acordo com Fiorin (1996), as conjunções temporais se relacionam em sistemas que podem ser temporais ou aspectuais, diferindo de outras formas que se distinguem em sistemas enunciativos e enuncivos.

O sistema aspectual se organiza em torno das categorias de incoatividade (início) e terminatividade (fim). Deste modo, são referências temporais que exprimem o início ou final de um dado evento, podemos citar as expressões *desde que* e *até que* como exemplos de incoatividade e terminatividade, respectivamente.

Já as conjunções temporais podem se organizar entre as categorias de *concomitância* e *não-concomitância*, de outro modo: anterioridade ou posterioridade.

No caso observado no poema 9, tem-se a indicação de um processo de simultaneidade marcada pela presença da conjunção “quando”. Para Fiorin (1996),

Quando correlaciona os mesmos tempos verbais (continuidade temporal) ou não (ruptura de tempo). No entanto, os tempos correlacionados devem remeter ao mesmo momento de referência. Essa conjunção indica sempre um aspecto pontual, mesmo introduzindo uma forma verbal que expresse um aspecto durativo (iterativo). Nesse caso, exprime a pontualidade numa continuidade ou numa iteratividade (FIORIN, 1996, p. 175)

Desta forma, a presença do “quando” indica um certo momento no interior da temporalidade observada pelo enunciador. É a marcação certa para uma possível mudança de estado, embora não seja possível precisar o momento exato em que tal fato poderá ocorrer.

Observa-se no primeiro verso um aparente incômodo do enunciador diante de duas situações: talvez a mais importante seja o abandono do mundo ao seu olhar (1ª) e o momento que isto poderá ocorrer (2ª situação).

O enunciador teme ser esquecido pelo mundo que o rodeia, embora tenha ciência que este abandono é esperado e dele não há como fugir. Os versos 2 e 3 retomam e enfatizam este incômodo através da inversão da forma como os fatos são apresentados.

No verso 1 o foco é dado ao “mundo” que abandona o olha. Já nos versos seguintes a importância é dada ao “olho” que é esquecido pelo mundo. Tal movimento parece tentar enfraquecer a força que o mundo exerce sobre a voz lírica, o centro da ação e observação deve ser o próprio “eu”.

O sujeito é lançado a uma posição central de destaque e são suas inquietações que devem figurar. Não interessa o modo como o mundo provocará tal abandono.

Há ainda de ressaltar a presença do *enjambement* que provoca uma tensão ao partir da oração iniciada no verso 2 e encerrada no verso 3 (“Quando o meu olho furado de belezas for / esquecido pelo mundo”), como se o enunciador tentasse ainda em último suspiro recusar o esquecimento ou ao menos adiá-lo.

O verso 4 é iniciado com o pronome adjetivo interrogativo “que” seguido pelo verbo “haver” na primeira pessoa do singular do presente do indicativo (“hei”). A presença do pronome adjetivo interrogativo marca um questionamento direto realizado a uma alteridade, a um outro indeterminado no poema. O sujeito lírico clama a quem possa responder o que ele poderia fazer quando o mundo esquecesse dele.

Neste ponto, há dois movimentos a considerar: a) o sujeito já tomou ciência da impossibilidade de burlar o abandono e se posiciona como centro da questão e,

b) passa a questionar, como problema central, o como reagir diante de tal mudança de estado da coisa. Novamente, não interessa ao sujeito o momento em que o mundo o modifica, mas como ele reage a estas mudanças.

Nos versos 5 e 6, a certeza e a pontualidade do tempo de mudança são reafirmadas com a repetição da conjunção “quando” no início da oração. Entretanto, como se estivesse em um processo de gradação da intimidade, o enunciador avança para mais dentro de si (interioriza-se) e torna como foco o silêncio que agora ocupa/grita o olho que será esquecido pelo mundo.

A gradação pode ser vista num sentido restritivo e intimista do ser. Parte-se do geral (mundo) para o específico (silêncio interior): “mundo” (v.1) > “olho” (v.2) > “silêncio” (v.5). O sujeito parece buscar e revelar sua essência máxima, aquilo que resumiria sua identidade, seu ser.

Ainda nos versos 5 e 6, o poeta repete a técnica do *enjambement* utilizada nos versos 2 e 3. Novamente, há uma tentativa (ainda que frustrada) de afastar pela linguagem e pelo ritmo a certeza da morte, vista aqui metaforicamente pelas imagens do abandono (v.1), do esquecimento (v.3) e do silenciamento (v.6).

Nos versos 7 a 9 há a presença da anáfora, com a repetição do verso 4 (“que hei de fazer”), quase um mantra angustiado em que o enunciador busca a se agarrar em qualquer possibilidade de resposta.

Interessante observar que o verso 8 apresenta uma estrutura argumentativa destoante dos versos iniciais do poema. Se os versos 1, 2/3, e 5/6 revelam o final de uma etapa, o encerramento e a mudança irreversível de estado, o verso 8 traz para a cena a possibilidade de recomeço ao questionar o que o enunciador haveria de fazer caso “de repente a manhã voltar”.

Neste ponto, o “eu” amplia seu problema existencial: não basta mais se agarrar a qualquer resposta para o que fazer quando a morte chegar, mas é preciso também saber que ações tomar quando ela não se fizer presente e mais uma manhã surgir.

Uma voz, indeterminada, surge no décimo e último verso do poema com uma possível resposta: “- Dormir, talvez chorar”, revelando qualquer possibilidade

desprovida de esperança. Em outra forma, ou o sujeito se lança ao conformismo e “dorme” ou lamenta a falta de perspectiva com o choro.

De modo semelhante ao poema 11, o sujeito lírico deste último (9) se mostra perdido em um mundo que parece não ser mais o seu. Questiona-se novamente qual lugar ocupar e como seguir adiante frente às incertezas e angústias.

A tristeza e a melancolia se fazem presente também no poema “Elegia de Seo Antônio Ninguém”, publicado no *Livro sobre Nada* (2013).

De origem grega, a elegia surge na literatura como uma das vertentes do gênero lírico. Originalmente associada à música, era cantada com o acompanhamento de flautas, abandona posteriormente a música e fica destinada à recitação e leitura.

Ao contrário de outros tipos de poemas, a elegia é marcada pelo tema (conteúdo) e não pela forma. Nela, os poetas cantam a tristeza e a melancolia, podendo ter origens na morte de uma pessoa querida ou em amores não correspondidos.

Conheça a íntegra do poema de Barros (2013q, p. 53-4):

ELEGIA DE SEO ANTÔNIO NINGUÉM¹

Sou um sujeito desacontecido
rolando borra abaixo como bosta de cobra.
Fui relatado no capítulo da borra.
Em aba de chapéu velho só nasce flor taciturna.
Tudo é noite no meu canto.
(Tinha a voz encostada no escuro. Falava putamente.)
Estou sem eternidades.
Não tenho mais cupidez.
Ando cheio de lodo pelas juntas como os velhos navios naufragados.
Não sirvo mais pra pessoa.
Sou uma ruína concupiscente.
Crescem ortigas sobre meus ombros.
Nascem goteiras por todo canto.
Entram morcegos aranhas gafanhotos na minha alma.
Nos lepramentos dos rebocos dormem baratas torvas.

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 parecido

¹ *Conheci o Antônio Ninguém através do grande poeta brasileiro Douglas Diegues* (grifo do autor)

É evidente que todo o poema está construído sob o signo da negação. Numa sequência de 21 versos todos - exceto o primeiro que se completa no segundo e do sexto que se prolonga no sétimo - abarcando, sozinhos, uma expressão de traço ou característica com que o sujeito se autodefine.

Embora os versos sejam de dimensões desiguais, de curtos a longos ou médios, a leitura proporciona um ritmo entrecortado que parece traduzir uma situação interior tumultuada, mas que consegue dar à expressão de cada um desses traços, como movimentos respiratórios, de fôlego, uma autonomia que garante uma percuciência à entonação, repercutindo no enunciado, naquilo que se diz, confirmando-se como a expressão sua acertada.

A força da elocução, a simples concretização do pensamento por um sistema linguístico, se torna ilocutória, ou seja, cuja “enunciação mesma constitui, por si, um ato que, proveniente do falante, modifica as relaciones entre os interlocutores”³⁰, ao tornar como pressuposta a impossibilidade de resposta.

Os enunciados têm uma força performativa, na medida em que o que se diz se cria no ato mesmo da elocução. É um acontecimento que cria o próprio acontecimento. O sujeito vai-se configurando na medida em que fala. É esse jogo que, aliando-se a outros processos expressivos, vai dando realidade, a um sujeito provido de uma singularidade ímpar.

Essa singularidade da imagem do sujeito vai-se construindo, percebe-se imediatamente, na primeira leitura, pelo vocabulário singular, nada usual, ainda que bem marcante na produção poética de Barros. Duas chamam logo a atenção, também porque centrais no poema – se referem à existência mesma do sujeito e

³⁰ BERISTÁIN, H. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1997. P.15. Trad. Nossa.

ao próprio nome - e que utilizam a mesma construção morfológica: *desacontecido* e *desnome*. E empregadas em contextos que se aproximam pela isotopia indicada pelo prefixo negativo: des-. *Desacontecido* – salvo engano - não está dicionarizado, mas encontra-se em composições musicais, textos literários; *desnome* também não dicionarizado e não se tem encontrado. “Falo sem desagero”, diz o poema transcrito no início deste capítulo. Ambos lembram a palavra *desinfeliz*, usada em regiões rurais ou mais afastadas, usada por G.Rosa: essa dupla negação parece indicar a perda semântica do sufixo in-. Mas mais que a preocupação de situar locais de uso de tais procedimentos, interessa entender que são usos que vão ao encontro do estilo produzido por Barros, na criação de termos novos que rescendam a húmus, num universo ao mesmo tempo rural e nobre em ser arcaico. Uma ressonância arcaica, mas de estilo alto –pelo emprego de termos como *taciturna*, *cupidez*, *concupiscente*, *alamares*, *odor de extinção* - remetendo a uma postura filosofante.

O poema conta ainda com a presença de uma nota de rodapé explicando a possível origem de “Antônio Ninguém” pelo poeta (em simulacro pela voz lírica).

A nota de rodapé neste poema pode ser entendida como uma nota de “intromissão”, na qual o sujeito lírico tenta produzir no leitor uma simulada insinuação de figura autoral no interior do jogo poético, podendo produzir neste caso, uma espécie de “falácia intencional”, na qual o leitor seria levado a interpretar o texto a partir de um elemento intencionalmente posto para dissimular a crítica.

O poeta Douglas Diegues, citado na nota de rodapé, de fato existe. Nasceu no Rio de Janeiro em 1965, filho de um brasileiro e uma falante hispano-guarani. Foi criado na cidade de Ponta Porã, fronteira do Brasil e Paraguai, tendo vivido nas cidades de Assunção (Paraguai) e Campo Grande (Mato Grosso do Sul).

Diegues e Barros se conheciam. Eram amigos e frequentavam a companhia um do outro. Em 2004, assinam em parceria o roteiro do documentário televisivo sobre Barros intitulado “O poeta é um ente que lambe as palavras e depois se alucina”, exibido pela TV Cultura.

Fato a destacar é o de que o *Livro Sobre Nada* foi originalmente publicado no ano de 1996 e citava Douglas Diegues como autor/referência ao personagem de Antônio Ninguém, porém, a primeira publicação do autor “brasiguai” ocorre

apenas em 2003 (sete anos após a citação) com a publicação de *Dá gosto andar desnudo por estas selvas*.

De tal modo que uma possível referência a Antônio Ninguém supostamente inexistente, de forma publicada, antes da citação por Barros. Se de fato existiu, era restrita apenas à intimidade dos poetas.

Não há na obra de Barros qualquer outra referência a esta personagem. De tal modo que a indicação sucinta da nota (e os fatos históricos) não esclarecem como teria sido este conhecimento de Antônio Ninguém pelo poeta. As lacunas existentes autorizam a acreditar na possibilidade (ou probabilidade) de que a caracterização dessa personagem se deva creditar totalmente a Barros a partir do que talvez tenha apreendido de seu contato e das informações fornecidas por Douglas Diegues.

Resta questionar a quem se deve este codinome Antônio Ninguém. Ao próprio enunciador/poeta ou a um terceiro? Se se considera uma relação subordinante entre os dois termos, como a existente entre prenome e sobrenome, então é o segundo que tem a função de determinante.

O núcleo do sentido está em Ninguém. Interessante observar que o prenome escolhido é Antônio, nome comum no Brasil, mas não tão popular quanto a João (“João Ninguém”), nem a José, a ponto de merecer algo como o livro *José*, de Drummond.

Barros não o denomina Antônio Ninguém, simplesmente, mas Seo Antônio Ninguém, em que se resgata um sentido de respeito por parte do outro. De qualquer forma, tão singular que nele se reconhece a fonte, a origem da rede isotópica desenvolvida ao longo do poema, entrelaçando os dois planos de significação.

Uma identificação básica deve ter ocorrido em Barros para que assumisse uma identidade virtual que lhe possibilitasse construir um poema em que se simulasse em uma outra voz. O acréscimo da nota como que desfazendo essa simulação não tem força para tal. Antônio Ninguém aqui é o poeta Manoel de Barros. Não é Barros falando de Seo Antônio Ninguém, mas de si mesmo.

A exemplo do que ocorre nos poemas 9 (“Quando o mundo abandonar meu olho”) e 11 (“Neste ponto sou abastado”), a *Elegia* também tem como figura central e inicial o próprio sujeito lírico, marcado pela presença do ver “ser” na primeira pessoa do singular (“sou”).

Desde o primeiro verso, comparece assim à cena enunciativa um enunciador que ocupa, ao longo do poema e marcadamente, o lugar daquele que fala de si: a primeira pessoa é a pessoa verbal predominante ou dos possessivos, formas que rivalizam, ou se substituem em quase todos os versos: *sou um sujeito, estou sem, não tenho, ando cheio, não sirvo sou, sou uma ruína, meus ombros, minha alma, falo sem, meu olhar, tenho abandonos, meu desnome, eu pareço...*

Plantado firme num mesmo ponto, é como se a segunda ou a terceira pessoa não tivessem vez para ali se intrometer. Não há desvio, não há lugar para o ruído: “é deste sujeito que falo”.

O enunciador parece buscar, de qualquer modo, algo que possa defini-lo, dar a si um conjunto de caracteres que o identifique.

No poema 11, clamava para ser “Outros”, na *Elegia* se define como um sujeito “desacontecido”. De origem latina, o prefixo “des-” carrega o sentido de separação ou ação contrária. Desta forma, o sujeito pensa se significar no mundo de modo distinto do “acontecido”, como se pudesse ser uma essência que deixou de acontecer.

Há uma tentativa de tirar importância de sua existência. Ele é o ser que deixou de acontecer, é aquele que “rolando borra abaixo como bosta de cobra” (v.2) mostra-se sem importância e desconhecido.

A conjunção subordinativa comparativa “como” do verso 2 traz um confronto entre o sujeito e a “bosta de cobra”, potencializando a sensação de não ser notado pelo eu do poema, já que ele (o excremento da cobra) se junta a outros elementos supostamente desconhecidos da cultura popular como a “cabeça do bacalhau”.

O substantivo feminino “borra” pode assumir diversos significados na língua portuguesa. Podendo representar tanto o resíduo que permanece no fundo de uma vasilha (como no caso das sobras do café após a ebulição ou infusão) quanto pode

ser usado como sinônimo para “fezes”. Além disto, é comum utilizar a expressão para representar linguisticamente a camada mais grosseira de uma dada sociedade, a escória (em oposição ao termo “nata”).

O termo aparece ainda no verso 3 quando o sujeito apresenta uma suposta classificação dada por terceiros ao relatar: “fui relatado no capítulo da borra”. Desta forma, ele acredita ter sido introduzido justamente na camada mais grosseira da sociedade, entre as coisas e seres desprezíveis.

O sentido de “desacontecido” – aqui em forma condensada, sintética, de *denominação* - ganha uma explanação extensa e analítica, em forma de uma imagem metafórica, numa retomada metalinguística de valor de *definição*³¹ – no verso seguinte: “rolando borra abaixo como bosta de cobra”, calcado na expressão popular: “rolar morro abaixo”.

A substituição de *morro* por *borra* mantém a proximidade paradigmática no plano da expressão, mas no plano do conteúdo congrega o valor disfórico da expressão original no seu todo. Borra tem vários sentidos – disfóricos, no universo daquilo que é sobra, inferior. Isso se comprova no termo da comparação – “como bosta” – que remete a outra expressão popular “borra bosta”.

A imagem do movimento aludido, em círculo do rolar, se completa na lembrança da cobra, (reiterando o sema da inferioridade, do próximo à terra) em que a aliteração – /r/-/b/-/k/ –, sustentada pelo alinhavo de /o/ e /a/ se fecha. Atente-se para o fato de que o verso, segundo, em que essa imagem ocorre, completando o verso inicial, é o único em que visualmente se desloca para o meio do espaço do verso.

O efeito de sentido, ou efeitos de sentidos, que tal estratégia projeta não pode ser ignorado. Excetuando os versos 9-10, ao contrário dos demais que, como se disse acima, guardam uma certa autonomia de seu conteúdo, exatamente

³¹ Sobre denominação/definição, conf. GREIMAS, A.J. *Du sens*. Essais semiotiques. Paris: Seuil. 1970 – e a aplicação da teorização a respeito presente em HAIDAR, J e MIYAZAKI, T.Y. O claro enigma de um título: Amar, de Drummond de Andrade. *Revista Alere*, n.3. p. 171-195. 2010.

decorrente da força ilocutória, este segundo verso lembra a sua relação com o verso anterior que não termina por um ponto final, como a maioria: ele o completa, como se àquele faltasse alguma coisa.

O espaço em branco, visualmente logo reconhecido, lê-se como uma longa pausa, à procura interior de continuidade ao pensamento, que a encontra na imagem, talvez, da sinuosidade da cobra sublinhando o seu deslizar morro abaixo.

Freud, ao tratar da melancolia, já alerta para a existência de uma autorrecriação em sua constituição:

A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição. (FREUD, 2011, p. 47)

Neste processo de constituição de uma melancolia (ou estética melancólica), o sujeito elabora uma internalização do objeto amado (a regressão da libido ao ego), ocasionando em uma série de ataques, insultos e punições contra ele mesmo.

A autocrítica do sujeito segue no verso 4 ao expor que “Em aba de chapéu velho só nasce flor taciturna”. Interessante observar a imagem construída neste verso, resultado da escolha do chapéu velho. Ao contrário dos chapéus novos que ainda teriam serventia e uma utilidade, o chapéu velho é visto como um objeto destituído de utilidade e dele somente nasceriam flores taciturnas.

O chapéu velho funciona como metáfora para a morte, pois representa o fim da utilidade do objeto. Ideia que é reforçada com o adjetivo “taciturno” que qualifica o tipo de flor que dele nasce.

Do latim *taciturnus*, o adjetivo faz referência ao silêncio, ao que pouco fala, que é fúnebre ou que está ligado a pensamentos sobre a morte. A flor taciturna é aquela acometida por uma tristeza sem explicação ou por uma sensação de descontentamento.

Desta maneira, o enunciador passa a acreditar que dele (metaforizado pelo chapéu velho) não pode nascer nada além do silêncio imposto, da tristeza e de um descontentamento sem limites, capaz de atingir e anular a si próprio.

No verso 5, defende que “tudo é noite no meu canto”. Simbolicamente, segundo Chevalier e Gheerbrant (1991, p. 639), a noite representava para os gregos o engendramento do sono e da morte, com suas variantes como o sonho e as angústias.

A noite é vista ainda como o iniciar do dia, simbolizando desta maneira, o tempo das gestações. É ela a responsável por todas as germinações e conspirações. “Ela é rica em todas as virtualidades da existência” (p. 640). E apesar disto, o adentrar da noite representa a volta ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros.

A noite representa ainda uma dualidade: ao mesmo tempo que se marca como o espaço das trevas, é dela que se brotará a luz da vida. Portanto, a noite pode ser vista como elemento de transição, mudança e fermentação.

Deste modo, o canto (o lamento) do enunciador é tomado por esta magia que é destruidora (sombria) ao mesmo tempo que se mostra fertilizadora (semente para o novo).

O sujeito é este ser angustiado, tomado por uma emoção destruidora e poderosa o suficiente para dar frutos, a luz, o esclarecimento. Marca assim, uma espécie de eterno retorno do eu: nascer, amadurecer, morrer. Em ciclos infinitos, alternando estados de “acontecimento” e “desacontecimento”.

O aqui e agora da enunciação, ao coincidir com o aqui e agora do enunciado, se configuram como uma ancoragem muito forte, através principalmente pelo tempo verbal presente do indicativo. A partir dessa ancoragem, fincada nela, os enunciados produzidos como descrições/definições de si mesmo pelo sujeito são caracterizados pelo aspecto terminativo de um trajeto já desenvolvido, a vida de Antônio Ninguém.

São os conteúdos dos processos assim marcados aspectualmente que formam o núcleo do sentido do presente enunciado: *sou (...) desacontecido; fui*

relatado; chapéu velho; noite (...) canto; estou sem; sou ruína. Por outro lado, é bom que se atente que esse conteúdo é modalizado pelo aspecto durativo, isotopia a colorir a angústia e desesperança do presente. Isso porque mais além desse ponto do presente enunciado e da enunciação não há mais nada. Não há futuro outro, mas futuro só enquanto extensão, perduração desse mesmo presente.

“Sou um sujeito desacontecido”. O poema se inicia como uma definição, em um nível de abstração expressiva, onde o presente do indicativo traz a marca da atemporalidade. O enunciador se denomina não “uma pessoa”, mas “sujeito”, termo que vai ao encontro da predicação, que nega já de início ao caráter de evento que a sua existência – humana, no tempo e no espaço – possa ter sido. No final de um percurso possível, a consciência do erro, do engano. Figurando a sua vida-evento, como acontecimento possível, retomando a imagem antiga de estar a vida de cada um escrita em algum livro, ele aponta que até ali está a constatação: do nada, do prescindível, de sua vida. Como em verbete de dicionário, “Fui relatado no capítulo da borra”. Borra, o seu contexto, o lugar de sua definição.

“Em aba de chapéu velho só nasce flor taciturna”. Expressão lírica da passagem do tempo e sua frustração, da falta de tempo para frente e o baldado do esforço para mudar essa determinação. Não há como fazer florir, nessa aba, lugar poético, de enfeite do chapéu – proteção. Ainda que nasça a flor nesse tempo terminativo, irrompe a ironia de seu silêncio, do que não se torna transitivo, mas do que se fecha, muito bem repercutindo no significante que se demora no segmento /turn/ e se desliza e se cala na pausa versal.

“Tudo é noite no meu canto”. A poesia da flor frustrada ainda quando se faça canto. Este vem para reiterá-la: daí a expressão totalizante - *tudo é noite*. Metáfora que se expande no verso posterior já comentado: “Tinha a voz encostada no escuro. Falava putamente”.

O sexto verso do poema traz nova marca linguística para configurar uma situação supostamente extratextual. Parênteses são adicionados e uma voz surge descrevendo a fala deste sujeito. Neste ponto temos o afloramento de um discurso reportado, na qual se nota a inclusão de uma enunciação em outra.

A presença dos parênteses serve para dar espaço a uma voz alheia. Os verbos “tinha” e “falava” aparecem no pretérito imperfeito. Como se o observador expiasse o desenvolvimento da elegia de um ponto do futuro, olhando para o que já aconteceu.

O uso do pretérito imperfeito sem a presença de pronomes causa no leitor uma ambiguidade interpretativa, uma vez que as formas escolhidas pelo poeta coincidem tanto para a primeira pessoa do singular quanto para a terceira.

Desta forma, os parênteses podem servir tanto para mostrar a voz supostamente do autor que acompanha o lamento cantado pelo enunciador, quanto pode significar um desdobramento temporal em que o eu do futuro se insere na narrativa e faz seus apontamentos.

Tomando por base a presença da nota de rodapé que falaciosamente dá voz ao “autor”, é possível crer que o uso dos parênteses supostamente funcione como uma interrupção para uma explicação a ser adicionada pelo mesmo “autor”. Corroborando com a leitura de falácia intencional sobre a nota de rodapé.

Essa ambiguidade aparece no verso 6, em que, de um lado os parênteses que o separam e os dois verbos sem sujeito explícito - (*Tinha a voz encostada no escuro. Falava putamente.*) - possibilitam duas leituras. Uma em que o sujeito se refere a si mesmo, principalmente porque o verso anterior fala de seu “canto”- em que “tudo é noite”; segunda: o enunciador até então não explicitado por trás do enunciador comenta o canto/fala de Antônio Ninguém.

Mais forte parece a segunda leitura, devido ao tempo verbal pretérito aqui empregado – “Tinha a voz”; “falava” –, em contraste ao tempo verbal presente predominante. Se se aceita esta leitura, tem-se duas imagens emitidas por terceiro e de uma perspectiva externa: “Tinha a voz encostada no escuro”, expressão forte, muito sugestiva sem se aclarar totalmente, de arrimo, no entanto, barrado, cortado pelo negativo (de quê?), expressão de estilo alto que contrasta com “falava putamente”, em que o matiz popular do advérbio, forte quanto ao conteúdo, contamina o segmento anterior e é por ele contaminado. Aliás, característica do estilo da produção poética de Barros.

O verso 6 marca também o encerramento de uma “narrativa” de renovação. Dos versos 1 a 5, o sujeito é visto em movimentos, seja pelo “desacontecimento”, pelo rolar borra abaixo ou pelo nascer das flores taciturnas.

A partir do sétimo verso, o sujeito passa a se ver de forma estanque, fixa, encerrada: “Estou sem eternidades”. Uma das características da melancolia, segundo Freud, é a sensação de perda de um objeto de desejo. Neste caso, o sujeito parece acreditar que perdeu sua esperança na continuidade.

Estar sem eternidades é diferente de assumir o fim. O sujeito não acredita que tenha cumprido tudo o que deveria fazer, ao contrário, crê-se estar impedido de dar sequência justamente por ter perdido aquilo que lhe garantiria a eternidade.

No oitavo verso assume não possuir mais nenhum vestígio de cupidez, de ambição ou cobiça. A falta de eternidade tira do sujeito sua ambição, seu desejo pelo novo ao mesmo tempo que parece se ver abastado de tudo que já conquistara, como relata no verso 9: “Ando cheio de lodo pelas juntas como os velhos navios / naufragados”.

A figura do lodo corrobora com a imagem dada anteriormente pela noite. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1991), o lodo e a lama (se equivalem) simbolizam a matéria primordial do homem, em referência à tradição bíblica.

Ainda de acordo com o dicionário de símbolos, a exemplo da lama, o lodo une o princípio receptivo (no poema representado pelo barco) ao princípio das transformações (simbolizado pela água que cobre os barcos naufragados).

Neste ponto haveria duas possíveis leituras a serem realizadas na relação entre o lodo e o navio. Se tomamos como elemento inicial o barco, o lodo passa a representar um movimento de transformação, de evolução da qual surgem novas formas e funções. O barco não é mais apenas o veículo de transporte, mas algo capaz de se transformar.

Por outro lado, se a ênfase e o movimento se dão a partir da água, a leitura empreendida é a de involução e degradação. Neste caso, o lodo representa a marca física da ruína do barco.

Chevalier e Gheerbrant (1991) chamam a atenção para um simbolismo ético no qual o lodo, nesta segunda possível interpretação, passa a identificar a escória da sociedade, o desprezível.

No caso do verso 9, parece-nos que o enunciador se identifica mais com a segunda interpretação sobre o lodo, uma vez que afirma estar cheio de lodo. Além disto, a imagem do navio naufragado reforça a imagem de escória, de algo abandonado e sem utilidade. Reitera-se, deste modo, os sentidos postos no verso 2 (“rolando borra abaixo como bosta de cobra”).

O sujeito parece crer destituído de qualquer vestígio de humanidade ao defender, no décimo primeiro verso, não ter mais serventia para pessoa. Apesar de ser a primeira aparição clara do verbo “servir”, seus sentidos já haviam sido notados simbolicamente em versos anteriores através das imagens do chapéu velho e do barco naufragado.

Os versos 8 e 12 conversam entre si e se contradizem. No primeiro, o sujeito relata não possuir mais nenhuma ambição. Já no segundo, ele se mostra “uma ruína concupiscente”, um homem caído após ter sido tomado pelos desejos, pela ganância, pela libertinagem.

Na literatura bíblica cristã, a concupiscência é vista como um pecado, caracterizando o uso do desejo e prazer sexual como único sentido para a vida.

No livro de *João*, o ponto de vista cristão fala em uma concupiscência do olho, que poderia ser interpretado como o desejo pecaminoso do prazer carnal realizado na imaginação dos homens.

"Porque tudo o que há no mundo, a concupiscência da carne, a concupiscência dos olhos e a soberba da vida, não vem do Pai, mas sim do mundo. Ora, o mundo passa, e a sua concupiscência; mas aquele que faz a vontade de Deus, permanece para sempre."
(1 João 2: 16-17).

Novamente o sujeito retoma a imagem do pecado. No Poema 11 (em *Retrato do Artista quando coisa*), ele já havia sentido a necessidade de pedir perdão por

aquilo que acreditava ser. Já na elegia, o sujeito não clama pelo perdão, mas entende seus desejos como algo errado, capaz de transformá-lo em destroços.

A autodepreciação do sujeito segue também no verso 13 ao relatar que crescem “ortigas” sobre seus ombros. As urtigas (ou em sua variante linguística popular: ortiga) são um tipo de planta cujas folhagens são capazes de ocasionar queimaduras em quem as toca. Isto é provocado pela presença do ácido fórmico (H₂CO₂) em sua superfície.

Neste ponto, é possível entender que o sujeito não apenas se vê como escória da sociedade, mas também como alguém capaz de provocar a dor em terceiros, já que carrega as folhas das urtigas que crescem em seus ombros.

Nascem goteiras por todo canto.
Entram morcegos aranhas gafanhotos na minha alma.
Nos lepramentos dos rebocos dormem baratas torvas.

Nos versos décimo quarto a décimo sexto, o sujeito busca representar metaforicamente sua alma como um espaço imundo, tomado por goteiras (“falhas nos telhados que permitem a água através durante as tormentas”), morcegos, aranhas e gafanhotos.

Válido ainda destacar a presença do neologismo “lepramentos” no verso 16. O substantivo parece derivado de “lepra”, uma forma popular e arcaica para designar a hanseníase. Na antiguidade, a doença chegou a ser conhecida como “praga bíblica” e os contaminados eram expulsos do convívio social, deveriam ser mantidos isolados.

Estes versos encerram a primeira estrofe do poema e também marcam o fim do olhar autodepreciativo mais crítico do sujeito lírico.

A partir dos versos da segunda estrofe, há um abrandamento nas comparações e uma maior sensação de solidão e tristeza.

O décimo sétimo verso dá início à segunda estrofe e traz o desejo do sujeito de deixar de lado qualquer floreio de linguagem. Ele se prontifica a falar sem

qualquer alamar (espécie de cordão ou trança usada em vestimentas), sem rodeios, direto.

O décimo oitavo verso remonta aos versos 7 e 9. O olhar é definido como responsável por carregar o cheiro da extinção, um prenúncio apocalíptico. Como se dele fosse capaz de sumir todas as eternidades e em seu lugar surgir o lodo, degradando qualquer possibilidade de vida.

A solidão parece ser a tônica do décimo nono verso. O sujeito se vê solitário da humanidade e dele mesmo (o tema do abandono será visto com mais detalhe em capítulo adiante).

O prefixo “des-” volta a aparecer no verso 20. Se o sujeito abre o poema desconstruindo seu acontecimento, no desfecho ele retira sua principal identidade social: nega seu nome.

“Meu desnome é Antônio Ninguém”, assim se define fazendo referência a expressões populares como João-Ninguém (em português) ou John-Joe (em inglês), usados para designar pessoas sem importância ou relevância.

Philippe Lejeune (2008) ao tratar sobre a autobiografia discorre sobre o nome próprio, apontando como o resultado da tentativa de criar identidades. Vejamos:

É no *nome próprio* que pessoa e discurso se articulam, antes de se articularem na primeira pessoa, como demonstra a ordem de aquisição da linguagem pela criança. A criança fala de si mesma na terceira pessoa, chamando-se pelo próprio nome, bem antes de compreender que também pode utilizar a primeira pessoa. Em seguida, todos utilizam “eu” para falar de si, mas esse “eu”, para cada um, remeterá a um nome único que poderá, a qualquer momento, ser enunciado. Todas as identificações (fáceis, difíceis ou indeterminadas) acabam fatalmente convertendo a primeira pessoa em um nome próprio (p. 22. Grifo do autor)

Deste modo, ao assumir um nome genérico (como Antônio Ninguém ou João-Ninguém), o enunciador nega a si qualquer possibilidade de identificação. Embora tente se definir ao longo de todos os versos, ele se sente impotente diante

de tal labor. Assim, prefere a liquidez de um nome genérico que seria capaz de se agarrar a qualquer fato ou a nenhum, sem o mínimo de cerimônia.

Não apenas de autocrítica sobrevive o sujeito lírico em Manoel de Barros. A solidão também é um tema recorrente em sua poética. Para observar como melancolia e solidão se relacionam, recorremos ao poema “A doença”, publicado no livro *Ensaaios fotográficos* (2013).

Nunca morei longe do meu país.
Entretanto padeço de lonjuras.
Desde criança minha mãe portava essa doença.
Ela que me transmitiu.
Depois meu pai foi trabalhar num lugar que dava
essa doença nas pessoas.
Era um lugar sem nome nem vizinhos.
Diziam que ali era a unha do dedão do pé do fim
do mundo.
A gente crescia sem ter outra casa ao lado.
No lugar só constavam pássaros, árvores, o rio e
os seus peixes.
Havia cavalos sem freios dentro dos matos cheios
de borboletas nas costas.
O resto era só distância.
A distância seria uma coisa vazia que a gente
portava no olho
E que meu pai chamava exílio (BARROS, 2013k, p. 45)

O poema está constituído de 18 versos, livres – sem outra rima, salvo engano que a rima interna no v.13 entre *freios/cheios* – em que versos a versos mais longos (10 ou mais sílabas) se sucedem versos mais curtos (7 ou menos), criam um ritmo anímico que se espraia para várias vezes voltar e retomar o fôlego em que se completa o sentido do verso anterior, como ocorre em cinco *enjambements*:

*Depois meu pai foi trabalhar num lugar que dava// essa
doença nas pessoas;*

*Diziam que ali era a unha do dedão do pé do fim//
do mundo.*

*No lugar só constavam pássaros, árvores, o rio e//
os seus peixes*

*Havia cavalos sem freios dentro dos matos cheios//
de borboletas nas costas*

*A distância seria uma coisa vazia que a gente//
portava no olho*

Destacados, assim, os pares de versos ligados pelo *enjambement*, o segundo termo – como num movimento de ondas e ressacas - aponta para o núcleo da emoção do sujeito. Além das figuras – seus peixes, borboletas nas costas – muito poéticas que jogam para uma dimensão, um nível menos imediato inclusive das figuras a que determinam – cavalos e matos// borboletas; rios//peixes – menos terrenas, perto da terra, que marca outros poemas de Barros - os pares de versos a que pertencem as figuras destacadas aparecem envolvidas pelos dois outros: mundo e olho; o primeiro funcionando como a moldura e o segundo, como o órgão de relação do sujeito com o mundo. Mundo, uma figura de sentido amplo, genérico como requer essa divagação que congrega três dos elementos fundamentais – água, terra, ar – através de figuras que se unem pela isotopia do que é naturalmente livre, leve, sem o peso de sua materialidade concreta.

Chama a atenção por conta do título escolhido. Não se trata de doença qualquer, a preposição “a” dá a ideia de um mal-estar dotado de certa relevância, que se destaca entre as demais aflições.

Num ligeiro olhar o leitor é levado erroneamente a crer que o tema central do poema seria uma doença do tipo física. Algo que aflige fisicamente o corpo humano. No entanto, esta impressão se esgota na medida em que se vence o hiato entre título e o primeiro verso.

Como no poema anterior, este começa com uma definição. No primeiro, uma constatação da ordem do evento: *morar longe*. Tomado como causa possível do que se aponta no segundo, a ordem do ser: *padeço*. *Sou paciente*. A relação causal possível, mas negada, se assinala na diversidade temporal: pretérito perfeito e

presente do indicativo. Aspectualmente distintos: terminativo, o primeiro, e durativo, o segundo.

Os dois primeiros versos revelam ainda o sintoma central desta doença. O poema se inicia com a negativa “nunca” seguida da informação de que o sujeito jamais morou longe de seu “país”.

Há, desta forma, uma localização espacial que situa o eu em um lugar conhecido desde sempre, um espaço que simbolicamente representaria sua casa materna, aquele que lhe conferiria uma ideia de identidade.

Apesar deste posicionamento espacial, o sujeito traz no segundo verso o desabafo de sofrer por “lonjuras”, como se desejasse sempre estar em outro lugar. Em outras palavras, como se fosse posto em espaço muito distinto do idealizado.

A melancolia pode provocar no sujeito uma sensação de inadequação em seu espaço. O conhecido já não basta, não é suficiente ou não responde às inquietações de seu ser.

Na procura de sentido desse estado de alma, a primeira referência que lhe ocorre é o motivo literário recorrente, da saudade da pátria, do sujeito que se encontra deslocado de seu lugar. *Entretanto* - reconhece - *padeço de lonjuras*. “Ser atormentado, martirizado, afligido por” é o primeiro sentido *atribuído a padecer*. ou seja, o sujeito é sujeito passivo de uma dor que lhe é infligida. Expressão em que o sujeito ativo, destinador não se manifesta. Imprecisão que se reforça na expressão utilizada para denominar o sentimento: *lonjuras*. Não é exatamente a inadequação do sujeito e o seu estar aí, em algum lugar, mas o anseio por algum lugar indefinido e longínquo.

O melancólico é um constante questionador e se encontrar em uma procura incansável de preencher lacunas, sejam elas pessoais ou espaciais.

Os pares de versos 3-4 e 5-6 trazem duas explicações diferentes para a origem deste mal-estar melancólico.

Inicialmente, faz uma abordagem genético-hereditária, conferindo à mãe a responsabilidade por ter passado ao sujeito esta “doença” (“Desde criança minha mãe portava essa doença. / Ela que me transmitiu”, v3-4).

Sem querer fazer uma concessão à homofonia, pode-se, entretanto, dizer que o simbolismo da mãe (fr. mère) está ligado ao do mar (fr. mer), na medida em que eles são, ambos, receptáculos e matrizes da vida. O mar e a terra são símbolos do corpo materno. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 580)

O símbolo da mãe traz em si a dupla condição da existência: é vida e morte. Ao mesmo tempo que nascer representa sair de dela (a mãe), a morte é o retorno a ela (simbolicamente representada pela terra). Desta maneira, a mãe carrega a responsabilidade e a dor de gerar o sofrimento e também o poder de o cessar.

Nessa busca da causa, origem, a primeira referência positiva vem na lembrança da mãe. Uma origem genética, de que a própria mãe aparece como sujeito passivo. Ela é a que recebe e transmite; e ele, poeta, o novo elo na cadeia. Indicando um elo forte com a herança materna.

Contemporaneamente, o símbolo da mãe pode ser entendido com um valor arquetípico.

A mãe é a primeira forma que toma para o indivíduo a experiência da ânima, isto é, do inconsciente. Este apresenta dois aspectos, um construtivo, outro destrutivo. Ele é destrutivo na medida em que é a origem de todos os instintos... a totalidade de todos os arquétipos... o resíduo de tudo o que os homens viveram desde os mais remotos inícios, o lugar da experiência supra-individual. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 581)

Nos versos 3 e 4 há dois arquétipos que se inter-relacionam: mãe e criança.

A “mãe” para Meletinski (2002, p. 21) representa a materialização do inconsciente eterno e imortal. Já a criança carrega a responsabilidade de materializar o despertar da consciência individual a partir das forças do inconsciente coletivo, ainda segundo o autor.

Desta maneira, temos o princípio e o eterno atuando, em um ciclo constante de retornos. É alimento e destruição. O sujeito se perde no meio deste caminhar,

imputa ao outro a responsabilidade por sua inquietação e apesar disto, não afasta este mal-estar melancólico.

No oposto, ao falar da figura paterna, o sujeito lírico acredita que o pai foi exposto inicialmente a este mal-estar após ir trabalhar em um dado lugar, não mencionado ou descrito (“Depois meu pai foi trabalhar num lugar que dava / essa doença nas pessoas”, v.5-6).

No entanto, esse aspecto durativo da “doença “ herdada, vivida no aqui agora de um lugar - o do lar, parece ser interrompido por um acontecimento: o deslocamento desse aqui/agora. Na sequência narrativa, é interessante que agora, como se prosseguisse na linha da história, em contraposição ao que parecia como não-histórico, surja a figura do pai. Ou seja, em oposição à estaticidade/imobilidade da mãe com sua carga genética, a figura do pai aparece para movimentar quebrando esse estado de coisa.

Simbolicamente, se a mãe é a geradora, o pai ocupa o papel de formalizar instituições. A mãe surge nos versos como a materialização da inconsciência, a melancolia nasce consigo, permanece e contamina seu fruto. O pai é a consciência, nele a melancolia é adquirida pelo contato controlado com outros em situação de semelhança.

Os versos 7 e 8 tratam deste espaço em que o sujeito sempre existiu. A este lugar é negado o direito a um nome ou localização (“Era um lugar sem nome nem vizinhos”, v. 7). Há um silenciamento.

Retrata ainda um espaço de solidão, não há o contato com os outros, os vizinhos ou qualquer outro vestígio de civilização.

A ideia de “lonjura” é retomada no verso 8 ao afirmar que “Diziam que ali era a unha do dedão do pé do fim / do mundo”. A distância é apresentada em uma espécie de gradação em que metaforicamente o mundo ganha corpo e o espaço habitado pelo sujeito se situa além do mundo conhecido, além do pé, além do dedão, na unha. Na máxima extremidade conhecida ou percebida.

O pai sai desse lugar da mãe por motivo prático: “foi trabalhar”. Mas a expectativa de mudança é denegada com a confirmação do mesmo: “essa doença

também acometia as demais pessoas”. Alarga-se os limites de sentido: não mais coisas privativas. Particular, mas coletiva, geral. Mas não é um lugar povoado, que rompa o isolamento sugerido nos primeiros versos: poder-se-ia dizer que o novo lugar seria a realização da “lonjura” ansiada: um lugar esquecido de todos – sem nome e sem vizinhos. Ou, recorrendo a um traço estilístico de Barros, um lugar extremo cuja expressão mais adequada seria a expressão popular em que o infinito espacial se gradua: “a unha do dedão do pé do fim do mundo”.

A narrativa marcada pela duratividade: “A gente crescia sem ter outra casa ao lado”. Não é, porém, a carência do humano outro, da convivência com o outro humano o que marca desse tempo, capaz de curar a doença de lonjuras. Essa carência mal sentida é compensada pela presença bem vivida de uma natureza – de animais, acidentes geográficos, vegetação – nada agressiva, mas seletiva, eufórica que mais que na enumeração do verso:

No lugar só constavam pássaros, árvores, o rio e os seus peixes.
Havia cavalos sem freios dentro dos matos cheios de borboletas nas costas. (BARROS, 2013k, p. 45)

O sujeito lança mão de animais que simbolizam a ligação entre a terra e o céu, como os pássaros. As árvores retomam este sentido ao simbolizarem a regeneração, a constante evolução, vida e ascensão ao céu.

A relação neste verso é de elementos que evocam o simbolismo da verticalidade, mas em uma gradação que remete à queda: do mais alto (pássaros) ao mais profundo (os peixes do rio). Assim, a percepção do mundo é sempre introspectiva, do amplo para o profundo.

A liberdade é exposta com a figura de cavalos sem freios que correm pela mata sem barreiras ou limites. Interessante que a exemplo da árvore do verso anterior, o poeta retoma a ideia da regeneração (e/ou mudança do ser) ao colocar borboletas como asas artificiais para o mato.

O aqui e agora da enunciação se ancora num encontro espaço-temporal, marcado pelo aspecto terminativo. Ou seja, a perspectiva enunciativa é de quem

olha para traz, não para frente; o presente, tanto da enunciação quanto do enunciado é isso que ele sintetiza nos últimos versos: “A distância seria uma coisa vazia que a gente portava no olho”.

Ou seja, o vivido e o presente são vistos a partir de uma distância. A distância necessária para que se pense, reveja, avalie e transforme em discurso. Até para sentir saudades, dizia Pedro Orósio, ou Pê-Boi, esse agricultor sertanejo, a gente precisa de estar quieto. Uma distância, pois, quieta, imóvel no corpo para que o espírito, alma, adeje por cima de..., na velocidade requerida pelo ensueño.

Essa distância se faz distância no tempo e no espaço: decorridos, experimentados.

Mas apesar disso, ao contrário da ancoragem do poema sobre Antônio Ninguém, parece que o sujeito nesse momento ainda não é velho. Nem é uma criança. Jovem, adulto, talvez.

O verso 15 é responsável por afastar o sujeito de qualquer outro objeto. Apenas a distância existiria e caberia naquele espaço, além da natureza e suas coisas.

Os versos 16 e 17 abrem espaço para explicar o que se deve entender por distância. Diz a voz lírica: “A distância seria uma coisa vazia que a gente / portava no olho”. Posto isto, o vazio existencial que aflige o sujeito não é concebido como algo exterior ou mesmo interior, mas é semelhante a um filtro que se coloca no olho e impede a devida passagem de luzes e sombras. Não permite ver além, embora o visto não seja o desejado.

Desta maneira, ao dispor a “coisa vazia” no olho, pode-se perceber que não é o mundo que perdeu seu poder de atração, mas é o próprio sujeito que se esvaziou de sentido.

O melancólico nos mostra ainda algo que falta no luto: um rebaixamento extraordinário do seu sentimento de autoestima, um enorme empobrecimento do ego. No luto é o mundo que se tornou pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego (FREUD, 2011, p. 53)

Assim, é o olhar desta voz lírica melancólica o responsável único por criar este espaço de abandono, distante e desprovido de belezas e prazeres. O poema é constituído de tal forma que não resta nenhuma fresta pela qual o leitor seria capaz de confrontar o olhar deste enunciador com uma suposta realidade negada por ele.

O verso 18 traz uma contradição em relação ao início do poema. Uma tensão é criada a partir das oposições entre o exílio (v. 18) e o nunca morar longe de seu país (v. 1). Neste caso, o exílio, o não se encaixar, é algo que reflete a inquietude do ser diante do mundo e não necessariamente o afastamento físico.

Maria Rita Kehl (2011) aponta, ao refletir sobre os estudos de Freud, que a “perda de lugar gerava no melancólico uma necessidade excepcional de refletir ou de criar uma obra capaz de reinventar a ordem do mundo, para que contemplasse sua excentricidade” (p. 28).

Desta maneira, uma melancolia (entendida como uma estética) poderia explicar as criações simbólicas e visuais da voz poética em Manoel de Barros, tais como as borboletas nas costas dos matos.

Zygmunt Bauman no livro *Identidades* (2005) pondera que:

Em nossa época líquido-moderna, o mundo em nossa volta está repartido em fragmentos mal coordenados, enquanto as nossas existências individuais são fatiadas numa sucessão de episódios fragilmente conectados (p. 18-19)

Assim se encontra o sujeito. Ele se vê totalmente deslocado em toda parte (tanto social quanto psicológica), nada lhe serve ou faz referência.

Este deslocar-se, tanto parcial quanto total, pode acarretar uma experiência extremamente desagradável ao ser humano, perturbadora.

As “identidades” flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas (BAUMAN, 2005, p. 19)

Nos poemas apresentados até aqui, o sujeito busca de toda forma se apegar a alguma característica que possa defini-lo. Apesar disto, há uma liquidez no modo como estas ações e buscas são postas/realizadas.

Não há um porto seguro para se abraçar e defender como sendo seu.

Nesta insegurança e balanceio, o homem se nota sem as amarrações que permitiriam a solidez desejada. Há um sentimento de perda que o rodeia, embora ele mesmo não seja capaz de identificar o objeto perdido ou quando se perdeu. Com isto, passa a se condenar como se fosse o único culpado por toda a fragmentação que o assombra.

CAPÍTULO VIII DAS INQUIETUDES E DESINTERESSES

*Objeto de ódio para os deuses,
Ele vagava só na planície de Aleia,
O coração devorado de tristeza, evitando os vestígios dos
homens.*

Homero

Não raro o personagem Belerofonte é tomado como exemplo para ilustrar a melancolia na literatura. O herói retratado por Homero carrega uma enorme carga de tristeza e solidão, condenado ao exílio apesar de nenhum crime ter cometido, como já comentado no primeiro capítulo desta tese.

Todas as suas provações partem de sua virtude. Jean Starobinski (2016) lembra que no mundo grego antigo a retidão de caráter dos homens necessitava de uma clara aprovação divina, fato negado à personagem de *A Ilíada*.

Quando este favor é recusado pelo conjunto dos deuses, o homem é condenado à solidão, à tristeza “devorante” (que é uma forma de *autofagia*), às corridas errantes na ansiedade. A depressão de Belerofonte nada mais é que o aspecto psicológico dessa deserção do homem pelas potências superiores. Abandonado pelos deuses, faltam-lhe qualquer recurso e toda a coragem para permanecer entre seus semelhantes. (STAROBINSKI, 2016, p. 19)

Para o crítico literário e psiquiatra, a Belerofonte é negada qualquer possibilidade de persistir no caminho trilhado para os homens. O herói sente e personifica uma potência sobrenatural que provoca afastamento e ausência. Há um desinteresse pelas coisas humanas, o vazio parece ocupar o ser e tudo a sua volta.

A tristeza do herói seria afastada após o retorno da benevolência divina. Nada mais cabe ao melancólico na época de Homero a não ser aguardar pela devolução da indulgência destituída pelos deuses.

Apesar de na contemporaneidade a melancolia, representada pela tristeza e ausência (seja pelo isolamento ou pela falta de interesse), não depender mais da vontade dos deuses para se revelar, o sentimento de vazio e afastamento das coisas humanas domina a situação. É justamente este sentimento que interessa neste capítulo. Vale compreender como os sujeitos da poética barriana se deslocam de um estado de inquietude para um estágio de vazio (desinteresse).

O poema XIX, publicado no *Livro das Ignorâncias*, em nove versos livres mostra a breve viagem de um sujeito que aprecia a imagem formada pelo rio que serpenteia sua casa. Não é mais apenas o rio, mas uma metáfora de uma cobra de vidro. Um ser mágico e vivo que o circunda e o protege.

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 imagem. (BARROS, 2013r, p.
14)

O simbolismo dado às imagens de rio normalmente remete a dualismos como vida e morte, encerramento e renovação, representando a fluidez das formas. Seu curso pode representar a corrente da vida e da morte: em sentido à sua nascente revela seu princípio, no sentido oposto (desaguando no oceano) aponta para sua transformação e fim.

Ao combinar as imagens de rio e cobra, o sujeito não apenas modifica as características geográficas, mas dá um novo *status* àquelas águas. Não se trata mais apenas das águas que se movem, mas é um ser estranhamente formado por uma espécie de vidro mole (flexível) que caminha pela terra rumo ao desconhecido.

Há um duplo movimento na imagem, caracterizado tanto pelo rolar das águas quanto pelo caminhar da cobra imaginária. Não é uma imagem estática e

sem importância. O rio é o movimento, talvez sugerindo o da vida, e o culto ou medo do ser que ao mesmo tempo protege, embeleza e impõe o risco ao ser humano.

O sujeito não se permite enxergar a paisagem natural de outra forma. O foco recai sobre o fenômeno da criação da imagem. Nela, a sensorialidade do referente, submetida a um processo de singularização, se transfigura noutra, de ordem diferente sem, no entanto, ser negada, mas reafirmada.

Um longo período linguístico que preenche três versos sem interrupção, que se prolongam pelos dois *enjambements*, e onde a retomada da mesma expressão tanto para a figura natural do rio quanto para a imaginária – “fazia uma volta atrás de casa” – faz vingar a ideia da figura geométrica da circularidade, envolvendo a área da casa.

A isotopia dominante é, pois, a do envolvimento: o rio faz sua curva por trás da casa delimitando amorosamente o espaço de intimidade do sujeito. Aos fundos de nossa casa, lugar de informalidade e liberdade, vão apenas convidados e amigos. Os olhos não são atraídos para o horizonte aberto do percurso em linha reta, mas são convidados a voltar para trás, para o que permaneceria às costas, sujeito ao risco da dispersão, do esquecimento.

Apesar disto, tudo parece mudar com o que se anuncia no verso 4. Situação inicial de uma narrativa interrompida pela aparição do vilão: este se apresenta ali de repente, sem ser anunciado, nem esperado. Por ali irrompe um homem, assim denominado, sem outros predicados que, como um doador de conhecimento, traz a rigidez da palavra presa no dicionário. Não mais a abertura da imagem imaginada, mas o seu encarceramento.

O verbo que dá início ao verso é “passar” que promove uma percepção de movimento, e movimento efêmero, de tempo limitado. O sítio em que se coincidem sujeito e homem não representa nem o ponto inicial nem o final do percurso. Ele, o homem sem nome, encontra-se em um estágio de transição entre pontos desconhecidos. O enunciador apenas enuncia sua breve passada. A ação principal descrita e imputada ao homem é trazer a palavra. Sua função é a da gênese. Uma cosmogonia dessacralizante através da linguagem.

O homem que assim irrompe e desaparece não realiza nenhum discurso mais eloquente ou minimamente explicativo. Restringe-se a dizer: “essa volta que

o / rio faz por trás de sua casa se chama enseada”. Dá-se o nome e com ele aprisionam-se possíveis significados e imagens em um rótulo estanque, fixo, dicionarizado. A palavra tem origem em “seno” (curvatura), mas aqui sequer a imagem originária se preserva.

Nos versos 6 e 7, o sujeito reitera a retirada de significados e desmitificação da imagem da cobra de vidro mole que fazia volta atrás da casa. Mas significativamente um traço do enunciador se confirma e se aprofunda. Lamenta-se, no verso 8, que aquela paisagem se descobrira como nada mais que uma simples “enseada”, uma curva que o rio fazia, ele o faz retomando a palavra “imagem” do segundo verso.

Não se trata de expressar uma visão infantil, mas de traduzir essa visão por um termo codificado: a visão da criança se traduz na linguagem adulta por imagem. Esse o crime do vilão: ossifica a realidade, aprisionada, estática, imóvel, situação somente recuperável por uma nova intervenção poética. No entanto, mesmo nessa hipótese, incorre-se no perigo de que ao discursar sobre a experiência vivida do rio-cobra de vidro, o enunciador ao nomeá-la também caia no mesmo crime. Cai-se num círculo em que a linguagem pode ser origem, criadora de realidade, mas também aquela que a esteriliza.

Neste poema, no final, abandona-se o estágio de movimento contemplativo, possibilitado pela percepção visual inocente, e adentra-se num sítio de ausências.

Se Belerofonte vaga pelo vazio da vida por imposição dos deuses, o enunciador neste poema de Barros inicia sua caminhada pelo vazio (pensado metaforicamente pelo caráter estático de se nomear um objeto) por imposição de um homem. Desta forma, na contemporaneidade não são mais os deuses os responsáveis pelas tristezas e amarguras humanas. O sujeito barriano se mostra mais frágil e vulnerável diante de seus próprios pares. Assim, não cabe mais à indulgência divina para a recuperação de seus males. O homem passa a necessitar de outra possibilidade de cura de seus sentimentos.

Por outro lado, talvez valha pensar na viabilidade de uma outra leitura: a serpente ou cobra representa o oposto do ser humano, em sua complementariedade. De um lado o homem, carne, braços, quente. De outro a

cobra, fria, sem patas e, no caso do poema, feita de vidro. Simbolicamente a cobra está ligada à origem do homem desde o princípio, principalmente na cultura ocidental. Foi ela que deu ao homem o primeiro pecado, relata a bíblia.

O rio desenhado de cobra de vidro mole poderia representar a finitude do homem. O sujeito tem acesso apenas a uma parte que observa ao fundo de sua casa. Não lhe é permitido contemplar o início ou o fim. Vê-se apenas uma parte de todo o infinito.

Ao nomear, o homem passante impetra o caráter finito do objeto. Imobiliza e mortifica o oposto complementar do homem na imagem criada. censura o olhar para o antes e para o depois. Delimita, castra.

Caberia, então, ao homem, a única condição de sobreviver com a rigidez e a imposição do vazio. Mesmo o vagar pelo mundo representa uma caminhada solitária em busca de um sentido maior, de um movimento anteriormente sentido e observado.

Freud caracteriza a melancolia “em termos psíquicos, por um abatimento doloroso, uma cessação do interesse pelo mundo exterior” (2010, p. 172). Deste modo, nomear a enseada pode ser entendido como uma força motriz para o surgimento de um caráter melancólico e desinteressado pelo mundo.

Neste ponto, o enunciador silencia. Não dá ao leitor nenhuma pista de que caminhos percorrerá ou se mesmo tentará vagar pelo silencioso mundo em busca desta indulgência. Suas forças parecem ser o suficiente apenas para lamentar e constatar que “o nome empobreceu a imagem”. Há apenas a constatação passiva do ato. Não parece haver forças para lutar contra ou impor novas imagens.

Semelhante ambivalência da linguagem aparece no centro do texto abaixo.

Quando a Vó me recebeu nas férias, ela me apresentou aos amigos: Este é meu neto. Ele foi estudar no Rio e voltou de ateu. Ela disse que eu voltei de ateu. Aquela preposição deslocada me fantasiava de ateu. Como quem dissesse no Carnaval: aquele menino está fantasiado de palhaço. Minha avó entendia de regências verbais. Ela falava de sério. Mas todo-mundo riu. Porque aquela preposição deslocada podia fazer de uma informação um chiste. E fez. E mais: eu acho que buscar a beleza nas palavras é

uma solenidade de amor. E pode ser instrumento de rir. De outra feita, no meio da pelada um menino gritou: Disilimina esse, Cabeludinho. Eu não disiliminei ninguém. Mas aquele verbo novo trouxe um perfume de poesia à nossa quadra. Aprendi nessas férias a brincar de palavras mais do que trabalhar com elas. Comecei a não gostar de palavra engavetada. Aquela que não pode mudar de lugar. Aprendi a gostar mais das palavras pelo que elas entoam do que pelo elas informam. Por depois ouvi um vaqueiro a cantar com saudade: Ai morena, não me escreve / que eu não sei a ler. Aquele a preposto ao verbo ler, ao meu ouvir, ampliava a solidão do vaqueiro. (BARROS, 2008, p. 41)

A relação de amor e rejeição, de aproximação e distanciamento, de confiança e desconfiança entre o poeta e a linguagem é tema recorrente em Barros e de difícil definição. Assim como são frequentes os embates. Frequente igualmente é a presença deles em metapoesias.

Interessante é o texto acima denominado “Cabeludinho”, poema em prosa do livro *Memórias Inventadas: a infância*. Nele o sujeito se diverte com a lembrança amorosa de sua avó e, com ela, propõe-se a compreender o mundo a partir do exame do papel da linguagem e, nesta, do uso não ordinário de uma preposição.

O traço comum com o texto anterior mais imediatamente perceptível é a ambientação no meio, senão rural, pelo menos interiorano da cena focalizada, o que na obra de Barros não é questão periférica nem aleatória, mas fulcral.

A cena que abre o texto atualiza um motivo da tradição cultural: a volta ao espaço de origem daquele que em certo momento de sua vida dele se distancia. E mais especificamente, a saída do espaço do interior brasileiro, seja no estado, seja no país, mas que sempre se situa na periferia em relação a um centro considerado de civilização, o Rio de Janeiro.

A volta é uma visita, ou seja, temporária, o que faz pressupor que, sendo os sujeitos do enunciado e da enunciação realizados pelo mesmo ator, este retorna ao outro espaço. Essa dicotomia espacial sustenta, de um lado, o distanciamento geográfico, em primeiro lugar, do neto, de seu lugar de origem, e, de outro, um maior arraigamento da mesma ordem da outra personagem, a avó. Este, reforçado pelo intervalo geracional indiciado pela ausência dos pais. Ou seja, esse

distanciamento das duas ordens torna mais significativo o sentido da discussão posta em pauta pelo sujeito enunciatador.

Não é possível precisar a idade do sujeito, tampouco o lugar exato em que a ação ocorre. Ao leitor é dada apenas a informação de que é distante do Rio (capital), portanto, no interior do país. Uma Corumbá imaginária. Supõe-se ainda que jovem, em fase escolar. O relato é apresentado em forma de memória, cujos verbos aparecem no pretérito (disse, voltei, fantasiava, entendia, riu, fez), e as considerações se expressam em um tempo presente (acho, pode).

No texto, o neto já crescido rememora a cena de sua visita à casa da avó. Nela o que o surpreende e faz a sua delícia é a atitude desta, em que se descortina todo um mundo, uma visão de mundo, e um mundo claramente delimitado, o Brasil de então. A partir daqui não mais o clichê da recepção de um neto pela avó interiorana. O orgulho primeiro que a leva a alardear o neto aos amigos. Depois a surpresa: a compreensão de que ir para o Rio de Janeiro não se faz sem problemas; para ela estes se centralizam na questão metafísica: perder a fé, e tornar-se ateu.

A pesquisadora Ecléa Bosi (1994), no livro *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, discute as diferentes percepções de mundo entre um jovem (criança ou adolescente) e um adulto. Enquanto o primeiro se encanta com as novidades, com o estranho e inesperado, o segundo se prende a detalhes que possam qualificar ou identificar os seres. Essa mesma diferença ocorreria no desempenho da leitura.

A atenção da criança leitora fixa-se nos mil acidentes da paisagem, e a sua curiosidade insaciável é atraída pelos fenômenos estranhos ou violentos da natureza, uma erupção vulcânica, um ciclone, uma nevasca, uma tempestade, ou por animais e plantas insólitas. O adulto muitas vezes passa rapidamente por esses aspectos e detém-se, de preferência, na descrição de costumes, de tipos humanos, de instituições sociais que, por sua vez, pouco dizem à experiência infantil. Para esta, o que distingue um soldado de um monge, ou um oleiro de um moleiro é a roupa, o uniforme que todos vêem, a matéria-prima com que trabalha e que o identifica. (BOSI, 1994, p. 58)

Desta forma, ainda segundo Eclea Bosi, uma pessoa que lê um livro na pré-adolescência não lerá o mesmo livro com o olhar da fase adulta. De maneira idêntica, buscamos detalhes diferentes em cada época de nossa vida e a cada vez que lançamos mão das memórias.

Provavelmente, a utilização inusitada da preposição “a” e do prefixo “dis-” (des-) não tenha gerado no pequeno sujeito o mesmo impacto experimentado anos mais tarde ao novo contato com aquela lembrança.

Vale ressaltar com relação à figura da avó que a velhice pode ser vista como uma função social. Os homens depois de certo tempo de atividade e maturidade perdem sua importância, seu *status* de membro ativo de uma dada sociedade. Como compensação, é-lhe dada a função de ser um guardião de uma memória, seja ela familiar, institucional ou social. Nessa condição, resguarda-se na memória do neto, agora crescido, o sentido da fala da avó, que pode não ter sido captado no momento de sua enunciação. Antes, entendido como erros na fala caipira dos interioranos.

Cabe ainda à velhice o *status* daquele que tudo sabe e tudo viveu. O homem velho é visto como um sábio por experiência. Imaginariamente nada-lhe escapa. E assim é a avó do jovem Cabeludinho, de Manoel de Barros, uma senhora atenta a todas as mudanças e realizações do neto. É ela que detém a experiência de perceber as supostas modificações sofridas pelo neto em seu contato com a grande cidade.

Não é esta, porém, a questão sobre a qual a memória do neto se detém, nem a razão de seu gosto por rememorar: “Ele foi estudar no Rio e voltou de ateu. Ela disse que eu voltei de ateu”. “De ateu”, reitera o neto. Ela entendia a regência e falava sério. A partir daí se delicia em passear pelas possibilidades que esse emprego – deslocado para a norma usual, que não da avó – dessa preposição-lhe abre.

Primeiro compara com o sentido corrente dele. A lembrança o leva ao exemplo do Carnaval, em que o “de” desloca o *ser* para *simular*: “ir fantasiado de”. Se o uso da avó provoca riso, só possível da perspectiva dos outros, das normas socialmente aceitas – “fazer de uma informação um chiste” – também é motivo para

que dê entrada não ao ateu, mas ao poeta, aquele que acima de tudo lida com a palavra e a ambiguidade dela: “[...] eu acho que buscar a beleza nas palavras é uma solenidade de amor”. Beleza e amor são, portanto, as palavras-chave.

Se no poema anterior a linguagem é responsável por empobrecer a imagem, fenômeno oposto é registrado em Cabeludinho. É numa possível subversão da linguagem que as imagens se realizam e o sujeito tem a oportunidade de questionar sua identidade.

O uso desta regência verbal incomum fez com que Cabeludinho buscasse uma explicação para seu uso. Daí recorre à imagem do carnaval, época do ano em que as pessoas encarnam personagens que não seriam no dia-a-dia. O homem se veste de presidiário, de mulher, de vaqueiro, de palhaço. Enfim, de um vasto repertório imaginativo. Naquelas férias, Cabeludinho teria se fantasiado de ateu, reforçando a ideia de transitoriedade deste estado de ser. Para a avó, o jovem não teria se tornado efetivamente ateu, mas estaria em um momento da vida que acreditava ser ateu.

O sujeito não parece preocupado com a qualidade que lhe é atribuída, em vez de ateu poderia ser qualquer outra que o efeito seria o mesmo. O olhar lançado não é sobre o “fim”, mas sobre o processo pelo qual se deu a imagem. O jovem se interessa pela linguagem e como ela pode alterar a percepção que tem de si, e não pelo resultado que esta percepção oferece.

Lembrança puxa lembrança e o leva à meninice, e agora não à casa da avó, mas abrindo-se o domínio, ao campo de peladas: “De outra feita, no meio da pelada um menino gritou: Disilimina esse, Cabeludinho”. “Eu não disiliminei ninguém”, retoma o narrador. Des-eliminar: perdeu-se o sentido original do prefixo de “eliminar”, do latim “eliminar”, composto de *ex* (para fora) e *limen* (fronteira). Como em “desinfeliz” usado por Guimarães Rosa. E o toque da varinha mágica dessa palavra corrompida traz a transfiguração não do jogo de futebol propriamente, mas de toda a quadra: espaço da poesia em prática.

Apesar dos pedidos para “disiliminar”, Cabeludinho se nega a realizar a ação. Em vez disto, prefere racionalizar o uso da palavra e perceber como a formação incomum poderia trazer “perfume de poesia à nossa quadra”.

A palavra, no poema 19 do *Livro das Ignorâncias*, aparece como elemento aprisionador. Fixa, delimita, restringe as imagens. Tira toda a magia da imaginação. Já em *Cabeludinho* a palavra é libertadora. Dá novos sentidos, novas formas e novos usos.

Esses dois momentos, em que atuam dois doadores inconscientes de seu papel, são recuperados pelo narrador como dois momentos de qualificação sua, numa narrativa em que ele protagoniza. Dois momentos da aquisição da consciência de sua vocação de poeta. Daí a explicitação do princípio básico de sua poética. Essas férias, ou seja, esse segmento de tempo encaixado na cronologia do tempo útil, do estudo no Rio de Janeiro, é um segmento extraordinário, de revelação, que o capacita a abrir as janelas das possibilidades da linguagem, para além de sua função utilitária, podendo abrigar o que possa parecer *non-sense*.

Se pensarmos na teoria dos humores de Aristóteles, a palavra tem poder semelhante ao do vinho sobre o corpo humano, sendo capaz de produzir (ou estimular) alterações de calor (variando das idiotias até as loucuras e desejos sexuais) ou mesmo de mistura (provocando a melancolia em alto nível ou mesmo a genialidade).

Vale chamar a atenção para um detalhe apresentado pelo sujeito lírico ao: “Aprendi a gostar mais das palavras pelo que elas entoam do que pelo que elas informam”. Novamente, se confirma a ideia de recusa de sentidos estagnados, como a “enseada”. Interessaria mais a composição sonora e inusitada das palavras e sentenças. Deste modo, a imagem de “vidro mole” que passa por trás de casa, a volta de ateu e a diliminação do menino resultam em maior valor estético para o poeta.

O sujeito parece não se contentar com o mundo que conhece. Há uma necessidade de trilhar caminhos novos, buscar outros sons e paisagens. Como se estivesse em uma constante busca de si. Neste meio tempo, diversas outras personagens surgem e desaparecem, mas o percurso é sempre solitário. A descoberta é interior, reflexiva e única.

Cabeludinho é uma espécie de Don Quixote que enfrenta dicionários e gramáticas em vez de moinhos de ventos. A avó é seu Sancho Pança, sua fiel companheira e escudeira.

Apesar do humor, do chiste, do início do poema em prosa, seu final é tristonho e melancólico. O texto se encerra com a lembrança do uso também deslocado de uma outra preposição: “Por depois ouvi um vaqueiro a cantar com saudade: Ai morena, não me escreve / que eu não sei a ler. Aquele a preposto ao verbo ler, ao meu ouvir, ampliava a solidão do vaqueiro”.

Os versos cantados pelo vaqueiro são duplamente isotópicos. Apresentam a reincidência de uma ideia de recusa das palavras fixas e marcadas (“não me escreve”), implorando para que não as escrevas com a suposta justificativa de não saber ler.

Além disto, o sujeito promove uma nova alteração gramatical ao prepor a preposição “a” antes de “ler” no final do verso cantado. Neste caso, a preposição estabelece uma relação de não movimento e serve para ilustrar uma situação de concomitância, de noção, entre os elementos. Assim, “ler” deixaria de ser um mero e simples ato, para representar um estado, uma noção, um modo.

Ademais desse tema central do texto – a explicitação de sua poética – e até rivalizando com ele ou mesmo complementando o seu entendimento, chama a atenção a escolha pelo poeta dos exemplos de seu entendimento poético. Ou melhor, a fonte em que ele a bebe: o domínio da cultura popular, e dentro dela do uso peculiar da língua. O uso socialmente desprestigiado. É impossível não remeter nesse momento a Guimarães Rosa³²: não anotar no seu caderno em suas viagens acompanhando boiadas pelo sertão brasileiro, mas notas preservadas ao longo da vida no caderno da memória.

No entanto, essa narrativa que se lê como ganho talvez tenha que ser lida pelo avesso, pela contranarrativa. A face eufórica dessa aquisição da consciência

³² (...) Fiquei meio deitado, de lado. Passou ainda uma borboleta de páginas ilustradas, oscilando no voo puladinho e entrecortado das borboletas; mas se sumiu, logo, na orla das tarumãs prosternantes. Então, eu só podia ver o chão, os tufos de grama e o sem-sol dos galhos. Mas a brisa arageava, movendo mesmo aqui em baixo as carapinhas dos capins e as mãos de sombra. E o mulungu rei derribava flores suas na relva, como se atiram fichas ao feltro numa mesa de jogo(...) (ROSA, 1964, p. 234-5)

de um saber e poder – ser poeta, de lidar e saber lidar amorosamente com a palavra, tem como contraface o que se deixa, aquilo que se descarta. O novo estado do sujeito, de competência poética, não nasce do nada, mas se faz sobre o pano de fundo que serve sempre de referência para a apreciação do novo.

A avaliação do uso da preposição e do prefixo só pode se fazer tendo no outro prato da balança o uso tido como correto, dentro das normas gramaticais, do outro espaço. Apesar da declaração eufórica do encerramento, de autoria do sujeito enunciador – não mais do enunciado do aqui e agora da avó e do companheiro de futebol – agora poeta, talvez não se possa esquecer que a estadia no Rio - representada na fala e entendimento da avó por “fazer-se ateu” – é exatamente o que se desloca nessa nova percepção da força da linguagem, que o mundo interiorano lhe oferece.

Assim, este poema mostra não apenas a alegria da descoberta, mas também a tristeza que pode vir acompanhada do aprendido. Isto faz lembrar um poema de Ferreira Gullar:

Do mesmo modo que te abriste à alegria
abre-te agora ao sofrimento
que é fruto dela
e seu avesso ardente.

Do mesmo modo
que da alegria foste
ao fundo
e te perdeste nela
e te achaste
nessa perda
deixa que a dor se exerça agora
sem mentiras
nem desculpas
e em tua carne vaporize
toda ilusão

que a vida só consome
o que a alimenta. (GULLAR, Ferreira. 2015, p. 397)

Parece haver no senso comum um certo entendimento de que o aprendizado é uma benção, um movimento que enaltece o homem e promove a liberdade, afinal

é a falta de conhecimento (ou falta/falha de aprendizagem) que mantém os homens presos na caverna de Platão.

Na poética barriana, a aprendizagem nem sempre vem acompanhada deste sentimento de crescimento ou liberdade. De modo análogo ao apresentado no poema de Ferreira Gullar, aprender é sempre um abrir-se para a alegria e para a tristeza. É preciso estar disposto a encarar estas duas faces (embora por vezes a tristeza possa vir justamente da alegria, de seu excesso, de seu transbordamento). A conclusão é lapidar: “que a vida só consome o que a alimenta”.

No poema “O Circo”, publicado em *Memórias inventadas: a terceira infância*, é possível perceber mais uma vez o desalento do sujeito lírico diante de uma descoberta e de sua nomeação. O que poderia parecer mágico, lúdico, torna-se enfadonho, sem graça e desprezível. Conforme já discutido anteriormente, este é um poema que se constitui a partir de um recorte do olhar, como se focasse cada vez mais um dado objeto, buscando compreendê-lo sem deixar escapar “detalhe”. Saborosamente, o poema se volta ao universo de poemas anteriores, o da infância em lugar de urbanização incipiente. O toque mágico se denuncia no emprego sem cerimônia da forma infantil de conjugação verbal: “sabiava”; que ele repete no verso 15 por analogia, regra que mantém logo em seguida em traquinagem/ imitação; e que incorpora como princípio de sua poética. De que não abusa neste poema, pois todo ele se desenvolve conforme a norma usual (ainda que meta duas vezes a expressão “Partia, partiu”) como traço do perfil de quem, leitor de Rubem Braga, agora, fala de um episódio de sua infância.

Confira:

Nunca achei que fosse uma transgressão furar circo.
Ainda porque a gente não sabiava o que era aquela
palavra. Achávamos que transgressão imitava
traquinagem. Mas não tinha essa imitação. Transgressão
era uma proibição seguida de cadeia. Algum tempo
depois li uma crônica do grande Rubem Braga na
qual ele contava que ficara indignado com uma placa
no jardim do seu bairro onde estava escrito: É
proibido pisar na grama. Braga viu-se castrado em
sua liberdade e pisou na grama e pisou na grama.
Fecha o parêntese do Rubem. Mas a gente furava

circo assim mesmo. Na ignorância. Partia que éramos em cinco. Quatro guris de seis anos e o Clóvis, nosso comandante, com doze anos. Clóvis seria o professor de as coisas que a gente não sabiava. Partiu que naquele dia furamos a lona do circo bem no camarim dos artistas. Ficamos arregalados de alma e olho. E o Clóvis se deliciava de olhar as trapezistas. Elas ficavam nuas e se trocavam. As trapezistas tinham uma aranha escura acima da virilha. O Clóvis logo nos ensinou sobre as aranhas. Que elas tinham um corte no meio e podiam ser negras ou ruivas. Contou-nos o Clóvis que ele tomava banho com a tia dele todos os dias. E que a aranha dela era enorme que as outras. Depois ele perguntou-nos se sabíamos por que as mulheres não mandam urina longe, a distância? A gente não sabia. E o professor nos ensinou. É porque elas não têm cano. Era só uma questão de cano! A gente aprendeu. (BARROS, 2008, p. 151)

O poema se inicia com o advérbio “nunca” (v.1) negando a existência de qualquer situação diversa da que é expressa nos versos seguintes. Com isto, o sujeito parece objetivar o foco no agora, no processo que será apresentado e não em fatos anteriores ou que possam causar o desvio da atenção.

Além disto, os sujeitos apresentados no poema parecem estar em um estado de imobilidade diante do novo e admirável circo que visita a cidade. Aquelas crianças parecem, e apenas parecem, estar imóveis diante do circo, buscando compreender tudo que observam e que acontece ali.

O advérbio “nunca” nega inicialmente qualquer sentido diverso para o ato de adentrar o circo de modo não-autorizado. Os primeiros versos do poema são dedicados a explicar como o sujeito lírico negava ser aquele um ato de transgressão. Para isto, recorre a diversas estratégias, entre elas a linguística.

Este não foi o primeiro momento que o poeta utiliza o termo transgressão. Este já havia sido citado em outra poesia, também disponível na trilogia das *Memórias inventadas*, intitulada “Obrar”.

Há um esforço intelectual do sujeito lírico para alterar o conceito corriqueiro de “transgressão”. Apesar de contar a história de pequenas crianças, o enunciador do poema se encontra já na fase adulta, durante a velhice, olhando para o passado

e recordando a suposta “transgressão”. Deste modo, há uma tentativa (do autor) de trazer uma suposta experiência acumulada pela velhice para dar autoridade ao novo sentido atribuído. Como se o olhar para o passado, para o sujeito-criança, partindo do sujeito-velho o liberasse de qualquer arbitrariedade linguística ou convenções (sociais ou de linguagem).

O enunciador defende que “transgressão” teria muito mais ligação com o substantivo “tranquilidade”, embora tenha descoberto em um futuro incerto que o sentido original estaria ligado a uma proibição seguida de possível encarceramento.

Nos versos 2 e 3 o sujeito recorre a uma leitura fonética para aproximar os termos “transgressão” e “tranquilidade”. Defende que a relação entre os vocábulos não se dá pela semelhança de significados, em outras palavras pela correspondência de conceito. Sua proximidade dar-se-ia por um processo de imitação, em que um termo tomaria emprestado o sentido do outro, tomando por base um elemento que promova uma aproximação.

Neste caso, a suposta aproximação entre os vocábulos se dá por uma semelhança fonética, conforme já apresentado anteriormente em pesquisa para a dissertação de mestrado³³.

Os dois termos possuem um conjunto sonoro que, em certa medida, os aproxima. Em 2011, defendi que o sujeito lírico concebia os dois vocábulos a partir de três conjuntos fonéticos. Desta forma, a palavra “transgressão” pode ser desmembrada em “trans”, “gre” e “ssão”. Já “tranquilidade” não segue um esquema tão marcadamente silábico, ficando assim: “tra”, “qui”, “nagem”.

O primeiro segmento dos vocábulos traz sons consonantais e vocálicos semelhantes, com pequenas variações. De início há o uso de um fone oclusivo dental desvozeado (/t/), seguido por uma tepe alveolar vozeada (/r/), finalizando pela vogal baixa central (/a/), embora apresente variação de nasalização entre os termos.

³³ Cf. MACEDO, R.M. **Memórias inventadas: espaços de significação da solidão e imaginário**. 2011. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de pós-graduação em estudos literários, Universidade do Estado de Mato Grosso, Tangará da Serra.

O segundo segmento que busca aproximar os sentidos dos vocábulos-chave para o poema é marcado fortemente pela presença de uma oclusiva velar vozeada (/g/) e uma oclusiva velar desvozeada (/k/). Neste ponto, como se observa, a variação ocorre apenas quanto ao grau de vozeamento dos sons consonantais. Quanto às vogais, elas se diferenciam apenas por sua altura (/e/ em relação à /i/).

Encerrando esta breve análise fonética dos termos, constata-se que o terceiro segmento é composto principalmente de sons vocálicos nasais, variando novamente a altura e anterioridade/posterioridade das vogais principais: /ãw/ em oposição a /ěj/.

O sujeito parece buscar dentro de seu repertório linguístico uma palavra que pudesse “imitar” aquela que teria sentido desconhecido. Há um trabalho preciso de investigação fonética que aproxima a articulação dos dois vocábulos ao mesmo tempo que provoca um chiste pela não-concomitância de significados.

Atribui-se o sentido de um (traquinagem) ao outro (transgressão) termo. Deste modo, o sujeito parece querer induzir o leitor a uma leitura na qual transgressão deva ser vista com sentido próximo ao de uma travessura, uma brincadeira de crianças, sem qualquer notação de proibição ou de indicação de prisão/crime.

Até este momento, o enunciador ainda não deu ao leitor qualquer indicação do que trata o poema, além do título. A partir do verso 5 abre-se um parêntese para comentar uma suposta crônica lida em algum momento (distinto tanto da enunciação quanto no momento enunciado/lembrado) de Rubem Braga.

A intenção do sujeito parece a de reafirmar o quanto é significativo transgredir leis e proibições. Para isto, relata a crônica em que um cidadão se encontra frente a um jardim (praça pública) que traz uma placa proibindo que se pise na grama.

O sujeito parece ter a necessidade de enfatizar que Braga, o cronista que se revela no texto lembrado, completamente indignado, sentir-se-ia castrado em sua liberdade. Reage pisando na grama, seguida e ininterruptas vezes.

Pisar na grama marcava a necessidade de questionar certas proibições ou conceitos firmados. Braga é lembrado para exemplo de defesa das liberdades individuais, e, por extensão, da legitimidade dos deslocamentos de sentidos entre os vocábulos.

Após estes dois momentos iniciais (explicação sobre o conceito deturpado de transgressão e o parêntese para a crônica de Braga), o sujeito parece finalmente se situar espacialmente no poema. Até este momento se vislumbra alguma relação entre o título e um espaço. A partir do verso 11, a marca de plural nos verbos e a expressão pronominal “a gente” apontam para o referente: surge diante de um circo recém-chegado um pequeno grupo de meninos. “Furar circo”, independente de sua classificação, pela língua ou por outro código, transgressão ou tranqüinagem, este era o comportamento esperado deles.

Das cinco crianças diante de um circo, quatro têm seis anos e apenas um, o mais velho, doze. Feitos os cálculos de tão pouco tempo de vida, Clóvis possui o dobro da idade dos outros. O dobro da idade significa o dobro de vida, de conhecimento, de experiência. Natural ser ele o líder.

Neste ponto, o que parecia imóvel começa a ganhar movimento. Um movimento que deverá resultar em aprendizado ao final do poema. Antes imóveis diante do circo, agora os garotos invadem o espaço clandestinamente (“Partiu que naquele dia furamos a lona do circo / bem no camarim dos artistas”). Há um processo de tornar íntimos os espaços. Abandona-se o amplo (o exterior do circo), firma-se no restrito (o camarim dos artistas, especificamente das trapezistas).

Adentrar o circo significava não apenas expandir os espaços conhecidos, mas a própria alma das crianças. Um novo mundo se descortina em profundidade, em novidade, em inesperado. Os olhos, órgão de percepção material, do exterior, do objeto, se fazem também órgão de revelação do interior, do sujeito. A expressão superlativa “arregalados”, empregada muito apropriadamente para indiciar esse duplo efeito do acontecido, comparece não para adjetivar o órgão (“olhos arregalados”) mas ao sujeito (“ficamos arregalados”), abrindo-se à criativa complementação: “de alma e olho”.

Nisto, há uma nova movimentação fechando gradativamente o foco do sujeito em um novo ponto. Há restrição na amplitude da câmera. Não interessa mais o exterior do circo, tampouco o espaço que acomoda o camarim dos artistas. O olhar sai do camarim, vai para as moças, e nelas, do corpo, e à nudez finalmente. E o valor do outorgado ao grupo desta forma, aos sujeitos-meninos, virgens, é dada, antecipada, pela figura do garoto maior: “E o Clóvis se deliciava de olhar / as trapezistas. Elas ficavam nuas e se trocava”. Ou seja, ao introduzir alguma conotação de desejo sexual, este é feito através de Clóvis, de doze anos, já supostamente no início da puberdade. Os demais parecem incorporar uma alegria ainda infantil diante da descoberta, em um misto de admiração ao comportamento do garoto mais velho. Um modelo a ser seguido parecia surgir ali naquele momento.

O afunilamento do olhar não se encerra na admiração e descoberta dos corpos nus femininos. As moças não se deixam ver como componentes de um mundo extraordinário, fora do cotidiano, ou seja, não é o ser trapezista. O olhar do grupo de meninos é atraído por um traço daqueles corpos, um detalhe desconhecido deles, do que conhecem de seu próprio corpo. E a descrição do acontecido se faz usando termos populares, mais restritos ao vocabulário masculino, ambíguos na sua eroticidade: “As trapezistas tinham uma aranha escura acima da / virilha”.

Como que saindo dali, do aqui e agora do evento, e do deslumbramento, a repercussão deste se prolonga como que dividindo o pequeno grupo em quatro e um: os discípulos e o mestre. Não só a genitália feminina, mas a variedade de formatos, cores, tamanhos e complementos: “O Clóvis logo nos ensinou sobre as / aranhas. Que elas tinham um corte no meio e podiam / ser negras ou ruivas”. E mais: o compartilhamento um pouco menos honesto de sua experiência em casa, de sua intimidade e da intimidade alheia: um garoto de doze anos que se banha com a tia todos os dias.

Uma nova memória é então recuperada nos versos 24 a 26. O sujeito recorre à memória de Clóvis para explicar como o garoto mais velho teria tanto conhecimento sobre vaginas e suas variações. Há um compartilhamento de espaço, uma dissolução de espaços e memórias. As memórias de um passam a compor as dos demais.

A pesquisadora Ecléa Bosi (1994), já abordou no livro *Memória e sociedade*, a necessidade de reconhecer que quando se trata de memórias nem sempre elas são originais e adquiridas/vivenciadas unicamente por quem as memorizou. Deste modo, um conjunto de memórias pode ser constituído não apenas por próprias lembranças, mas por diversas outras não presenciadas propriamente.

Assim, as memórias de Clóvis (adquiridas durante os banhos com sua tia) passam a fazer parte das lembranças do sujeito lírico deste poema. Há um entrecruzamento de histórias, sendo impossível precisar se realmente eram de Clóvis ou atribuídas apenas a ele.

O sujeito recorre à uma estratégia usada anteriormente neste poema para justificar um dado conceito. A exemplo do que executa para exemplificar o conceito de transgressão (os parênteses para a crônica de Rubem Braga), um novo parêntese é aberto. Não bastava apenas relatar que Clóvis teria banhado com sua tia, mas se torna necessário criar uma breve narrativa em que a genitália da parente se torna exposta. É preciso dar magnitude ao órgão do corpo (“Contou-nos o Clóvis que ele / tomava banho com a tia dele todos os dias. E que / a aranha dela era enorme que as outras”).

Furar circo, conhecer o camarim dos artistas, observar as trapezistas nuas, conhecer suas genitais já seria suficiente para causar espanto naquelas crianças de seis anos. No entanto, o sujeito-velho parece sentir a necessidade de causar maior impacto revelando que haveria outras maiores e mais surpreendentes. Como se fosse uma tentativa de manter acesa a curiosidade e a busca por novos aprendizados.

Clóvis atua de modo semelhante aos deuses da época de Belerofonte. Promove o acesso ou cerceamento, bem à sua vontade, embora aqui já não seja mais possível estabelecer gradação entre humanos e não-humanos, mas apenas uma relação desigual entre os próprios homens.

Apesar disto, nos versos finais Clóvis indaga aos garotos se eles conseguiriam perceber a razão pela qual “as mulheres não mandam urina longe, a distância”. Os meninos não sabiam, não faziam ideia de uma possível resposta pela inusitada pergunta.

O professor, encarnado naquele momento na vasta e diversa experiência que o garoto de doze anos representava para os demais, de seis, dá sua versão para a resposta: “é porque elas / não tem cano”.

A explicação dada parecia empobrecer qualquer imagem criada naquele momento. “Era só uma questão de cano! A gente / aprendeu” parece resumir e simplificar todo o processo. Aprender aquilo não era mágico, não era feliz.

Aprender parece ser para o sujeito menos transgressão e mais proibição. Aprender representa a exclusão de qualquer alternativa, qualquer possibilidade de resposta. Marca a castração da imaginação. O entusiasmo parece esfriar. O encantamento com os corpos nus dá lugar a um simples e banal caso de cano.

O sujeito parece se entregar ao vazio. Torna-se irônico como se aceitasse aquela explicação. No entanto, as estratégias utilizadas no poema parecem contrapor e negar que aquilo bastava. Ele recorre a narrativas paralelas (Braga e Clóvis) para mostrar que havia outras realidades além daquela observada.

O melancólico parece não se contentar com o óbvio, com o aprendido tão facilmente. É irônico. Lança mão do *enjambement* para romper a última oração do poema ao separar o sujeito- “a gente”- do predicado -“aprendeu”, em que o aspecto terminativo é fundamental. Sintomaticamente agora o verbo saber se conjuga gramaticamente correto e a frase “a gente não sabia” se corrige: “a gente não sabia”: prevalece o aqui-agora do enunciador.

Estabelece-se uma tensão, questiona se realmente era aprendizado e de que valeria. Não se convence do posto, mas deixa o leitor livre para a leitura. Não interpreta. Não questiona. Apenas expõe um dado básico (o aprender) sem nenhuma outra referência.

Neste sentido, atribuir significados ou delimitar respostas realiza movimento semelhante à perda do objeto. Embora, neste caso, o objeto permaneça ativo e presente. Os demais sentidos, as possibilidades de significações diversas são perdidas. E uma nova busca tem início, rumo a preencher os espaços existenciais.

No poema anterior é clara e notória a demonstração de perda de interesse pelo mundo exterior, plasmada pela linguagem (e pelo ato de dar um nome). Já

neste, o sujeito parece desacreditado de tal modo que se limita a esboçar um breve raciocínio de que se tratava apenas uma questão de canos, como se fosse qualquer coisa sem valor, a ponto de não valer nem mesmo qualquer reação de repulsa ou euforia diante da descoberta.

Na busca por novas perguntas e possibilidades de respostas e significações, o sujeito passa, às vezes, por lugares e materializa neles certas angústias humanas, numa tentativa de compreender o que ocorre com si. Assim, podemos tomar como exemplo o poema intitulado “Desprezo” e publicado nas *Memórias inventadas: a segunda infância*:

Desprezo era um lugarejo. Acho que lugar
desprezado é mais triste do que abandonado.
Não sei por quê caminhos o mundo me tirou do
Desprezo para este Posto de gasolina na
estrada que vai pra São Paulo. Acho quase um
milagre. Quando a gente morava no Desprezo
ele já era desprezado. Restavam três casas em
pé. E três famílias com oito guris que corriam
pelas estradas já cobertas de mato. Eu era um
dos oito guris. Agora estou aqui botando
gasolina para os potentados. Naquele tempo
do Desprezo eu queria ser chão, isto ser:
para que em mim as árvores crescessem. Para
que sobre mim as conchas se formassem. Eu
queria ser chão no tempo do Desprezo para
que sobre mim os rios corressem. Me lembro
que os moradores do Desprezo, incluindo os
oito guris, todos queriam ser aves ou coisas
ou novas pessoas. Isso quer dizer que os
moradores do Desprezo queriam ficar livres
para outros seres. Até ser chão servia como
era o meu caso. Ninguém era responsável pelas
preferências dos outros. Nem isso era uma
brincadeira. Podia ser um sonho saído do
Desprezo. Uma senhora de nome Ana Belona queria
ser árvore para ter gorjeios. Ela falou que não
queria mais moer solidão. Tinha um homem com
o olhar sujo de dor que catava o cisco mais
nobre do lugar para construir outra casa. Não
sei por quê aquele homem com olhar sujo de dor
queria permanecer no Desprezo. Eu não sei
nada sobre as grandes coisas do mundo, mas
sobre as pequenas eu sei menos. (BARROS, 2008, p. 89)

Várias podem ser as estratégias adotadas por escritores para tratar de assuntos da alma. Por vezes, materializam sentimentos ou angústias através de comportamentos humanos ou figuras mágicas. Manoel de Barros optou, neste poema, por atribuir a um certo (e desconhecido) espaço uma qualidade.

“Desprezo” abre o poema não sendo verbo, sua função é ser substantivo. Não apenas dá nome, mas representa a manifestação própria de uma certa qualidade materializada em um espaço vivo, geográfico e imóvel.

O desprezo não é grandioso, é íntimo e silencioso. Desprezo, o lugar, também guarda a intimidade, o silêncio e a pouca movimentação. Nos versos 1 e 2 o sujeito parece acreditar que em uma escala de importâncias ou significações o lugar (ou pessoa) desprezado seria mais triste que o abandonado.

De fato, o abandono implica em estabelecer uma ausência, uma relação de distância em que o sujeito não se encontra mais no lugar, tampouco mantém qualquer vínculo. O abandono mantém a integridade e liberdade de recomposição do outro.

Por outro lado, ao desprezado não é permitida liberdade da ausência, do distanciamento ou do esquecimento. É um semiabandono que ao mesmo tempo é negado, negligenciado, excluído e vigiado.

Desprezar implica sentir em si ou atribuir ao outro uma posição de não-significação diante do objeto. O sujeito mantém-se próximo ou preso emocionalmente ao objeto desprezado. Não é possível desprezar aquilo que não o incomoda. No entanto, é possível abandonar e nunca mais voltar a vê-lo.

Este é um embate furioso, silencioso, distinto. Corrói o sujeito (tanto o que despreza quanto o desprezado) diariamente. É melancólico. Com o tempo não se sabe mais quando ou o que do objetivo adorado se perdeu, tampouco se conhece a intensidade com a qual se tornou desprezado.

Quase um luto sentido por algo vivo, mas negado. Desprezar é não se permitir sentir a dor. Nega-se qualquer atribuição da libido, como talvez pudesse observar Freud ao estudar o luto e a melancolia.

Por isso a melancolia, no tocante aos motivos, pode ultrapassar bastante o luto, que via de regra é desencadeado somente pela perda real, a morte do objeto. Portanto, na melancolia travam-se inúmeras batalhas em torno do objeto, nas quais ódio e amor lutam entre si, um para desligar a libido do objeto, o outro, para manter esta posição da libido contra o ataque. (FREUD, 2010, p. 191)

No luto, o objeto perdido é sentido, dolorido, sofrido e recuperado. A libido humana é transferida para outro objeto e ao anterior cabe a saudade e a lembrança. Na melancolia em sua forma tradicional o sujeito não tem noção do objeto perdido. Não é possível identificar o que, quando ou por que se perdeu. Com o tempo, tende-se a promover uma substituição da libido por outro objeto ou por sentimentos de auto culpa. Uma punição do ego para si mesmo.

Desprezar é estar preso neste ponto de intermédio entre a melancolia e sua cura ou o ponto em que novos objetos possam estabelecer relações de libido.

Deste modo, o desprezo representa um movimento lento em que o sujeito sente a perda de algo (ou o próprio) em um objeto determinado, percebe sua presença e nega se libertar. Como se o sofrimento causado pelas tensões entre desprezados e desprezadores fosse a única forma de alimento para se manter vivo. Um círculo vicioso que impulsiona e arrasta a vida com pesos amarrados a seus pés.

Assim, a sombra do objeto caiu sobre o Eu, e a partir de então este pôde ser julgado por uma instância especial como um objeto, o objeto abandonado. Esse modo a perda do objeto se transformou numa perda do Eu, e o conflito entre o Eu e a pessoa amada, numa cisão entre a crítica do Eu e o Eu modificado pela identificação. (FREUD, 2010, p. 181)

“Desprezo” não apenas dá nome ao lugar, mas também parece representar o próprio sujeito do poema. Ele está em uma relação de intermédio. Seu lugar pode ser comparado à pilar da ponte do tédio descrita por Mário de Sá-Carneiro e que liga o mim ao outro. No caso de Barros, as relações pessoais parecem

materializadas em espaços geográficos de tal maneira que o que sujeito encontra-se entre o Desprezo (mim) e o outro (São Paulo).

O sujeito já deu início à sua caminhada rumo ao novo, no entanto, não consegue se libertar do anterior. O desprezo ainda não cedeu lugar ao abandono.

Estar neste ponto de intermediação, de entrecruzamentos, parece ser importante para que o sujeito possa refletir sobre seus anseios. O lugar é nomeado como “Posto de gasolina”. Nome comum e passaria, muitas vezes, despercebido se não fosse o emprego da letra maiúscula em “Posto”, indicando uma importância além da esperada para o lugar.

Neste sentido, temos três espaços geográficos significativos para o sujeito. Sendo eles: 1. Desprezo: representando o passado, o objeto perdido e não reconhecido; 2. Posto de gasolina: ponto importante para a constituição do sujeito, representa um rito de passagem, como a chegada à adolescência ou o nascimento de um filho, é um lugar de abastecer-se de todo o necessário para seguir o caminho, embora não tenha ciência do que necessita ou do que falta; 3. São Paulo: marca o desconhecido, é o ponto de chegada e sobre ele nada sabemos além de seu nome.

Nos versos 6 e 7 o sujeito se dá conta de sua situação e percebe que já teria perdido o objeto de desejo mesmo na época em que residia no Desprezo. Embora ainda não saiba quando e por que isto aconteceu.

Dos versos 7 ao 10 se apresenta o que restava do Desprezo. Três casas, três famílias e oito guris. Nenhum outro espaço ou referência geográfica é apresentada. Não se sabe como eram as casas, quantos guris eram próximos (irmãos, primos, amigos), se moravam perto ou longe. É um silêncio só.

A partir do verso 11 o sujeito passa a verbalizar seus antigos desejos. Tudo aquilo que lhe interessava quando ainda residia no Desprezo. Sua principal vontade era ser chão. Não o chão que se pisa, cospe, corre, suja e esquece. Interessava-lhe o chão que dava vida, que permitia o crescimento de árvores ou a formação de conchas.

Seu desejo era o de criar ou possibilitar a criação e o movimento. De seu estado melancólico e desprezado (a relação é dupla, sempre entre espaço e

sujeito) nascia a necessidade de uma genialidade criativa. Aristóteles já apontava para esta característica fundamental da melancolia: a genialidade. Para o grego, nem todo melancólico era gênio e criativo, mas todo aquele que tivesse genialidade seria em alguma medida melancólico.

Este desejo de se tornar outro não afetava apenas o sujeito do poema, mas também todas as pessoas que viviam em Desprezo. Os desejos variavam entre se tornar aves, outros seres ou outras pessoas. De tal forma que se pode interpretar como um desejo de se tornar livre. O sujeito reconhece e afirma: “Isso quer dizer que os / moradores do Desprezo queriam ficar livres / para outros seres” (versos 19-21).

Apenas um dos moradores do Desprezo se torna conhecido. Seu nome era Ana Belona. Talvez uma satírica referência à rainha inglesa Ana Bolena que assim como a moradora do lugarejo quis ser o centro das atenções da corte inglesa, interessa-lhe receber os gorjeios distintos. Outro ponto em comum, em livre associação, é o fato de Belona moer solidões e Bolena engravidar-se de filhos que se perdiam antes de nascer ou surgiam natimortos. Nos dois casos, o resultado é de uma profunda tristeza em que o outro (objeto ou filho) é sempre perdido e há um alongamento da solidão.

Nenhuma outra referência é dada sobre Ana, mesmo para confirmar ou negar qualquer brincadeira ou jogo de fonemas elaborado pelo poeta. Desta forma, a associação deve ser sempre livre em relação às possíveis interpretações.

Entre os versos 27 e 31 um outro sujeito morador de Desprezo é revelado. Trata-se de um homem de idade e predicados não revelados. Sua característica física dominante é marcada pelo olho sujo de dor. Tanto ele quanto Ana parecem carregar, cada um à sua maneira, uma das aflições resultantes do desprezo. A ela coube a solidão. A ele a dor estampada em sua face.

No entanto, há um fato intrigante que envolve a relação existente entre objeto e libido neste homem. Ao contrário dos demais que buscam uma fonte de liberdade e de se transformar em outro, ele recolhia ciscos “nobres” do lugar para construir uma nova casa. A persistência ainda que quase do nada.

Desta forma, tem-se instaurada uma tensão entre sujeitos que afeta a interpretação do poema a partir da ordem de sua exposição. Vejamos, o poema se inicia com o relato e situação do lugarejo, passa para o posicionamento geográfico do sujeito em meio a uma possível fuga da antiga casa, seguido pela descrição quase unânime do desejo de liberdade, para findar com o relato desconhecido de um ser que deseja permanecer no mesmo lugar.

Neste momento, o sujeito parece não ter muitas certezas. Reconhece estar em um ponto de transição, a princípio geográfico, lembra seus desejos íntimos e ao mesmo tempo, parece se admirar com a força e a vontade de apenas seguir sendo um morador de Desprezo.

O homem de olhar sujo de dor, ao final, parece não ser um terceiro, mas representa uma maneira do próprio sujeito se projetar no mundo em uma espécie de redoma imaginária que o protegeria de certas críticas (inclusive as próprias).

Freud aponta que

no quadro clínico da melancolia, a insatisfação moral com o próprio Eu é destacada relativamente a outras coisas: defeitos físicos, feiura, debilidade, inferioridade social, muito mais raramente são objeto da auto avaliação; só o empobrecimento ocupa lugar privilegiado entre os temores ou dizeres do paciente. (2010, p. 179).

Assumindo, desta forma, a possibilidade de o homem de olhar sujo de dor ser um alter ego do sujeito barriano, afetado pela melancolia que o corrói, o homem não é capaz de enxergar nada além da feiura físico-emocional que afeta seu *outro eu*.

O poema se encerra com incertezas. O sujeito nada sabe das grandes coisas. Tampouco das pequenas. Seu atual estado é melancólico. O objeto está perdido, a libido não pode ser direcionada, apenas vaga em busca de sentidos, mesmo quando este vagar signifique apenas permanecer e carregar as angústias humanas.

Sensação semelhante pode ser observada também no seguinte poema:

Ando muito completo de vazios.
Meu órgão de morrer me predomina.
Estou sem eternidades.
Não posso mais saber quando amanheço ontem.
Está rengo de mim o amanhecer.
Ouço o tamanho oblíquo de uma folha.
Atrás do ocaso fervem os insetos.
Enfie o que pude dentro de um grilo o meu destino.
Essas coisas me mudam para cisco.
A minha independência tem algemas. (BARROS, 2013r, p. 25)

Este poema intitulado “2.5”, do *Livro das Ignorâncias*, tem uma estrutura compacta. No total são 10 versos que formam uma única estrofe. As orações são curtas e se encerram ao final de cada verso. Não há *enjambements*. Cada verso atua de forma única, completa em si.

Esse desenho confere ao texto um ritmo que não se desliza de um verso a outro; pelo contrário, a repetição de corte que a correspondência acima apontada, de verso e oração verbal completa, cria um estado anímico específico, como se o olhar interior buscasse e encontrasse em cada canto um dado, um detalhe acabado em si, perfeito, que não permite contestação ou dúvida. O presente do indicativo em todos os versos, excetuando um, o oitavo, vai configurando um quadro que tende ao estático, que se vai enchendo de particularidades uma atrás de outra que na verdade se complementam, completam-se, equivalentes paradigmaticamente.

O verso inicial é uma declaração, uma descrição com função de definição: sou aquele que hoje é completo de vazios. Os demais são retomadas figurativas do mesmo conteúdo; uma mesma isotopia fundamental amarra cada declaração, que se encerram, se fecham exatamente no último verso: “a minha independência tem algumas”. Não há vazio sem ser de quê. Como diz Ferreira Gullar: “que a vida só consome/ o que a alimenta”. (GULLAR, 2015, p. 397)

De pronto, o sujeito se anuncia ao leitor de forma sabiamente melancólica. Reconhece a perda do objeto ao declarar “Ando muito completo de vazios”. No entanto, não é possível determinar que tipo de objeto foi perdido ou quando os vazios começaram a surgir.

O uso do plural para “vazios” indica dois movimentos simultâneos: 1. São vários fatos que afetam o sujeito, portanto, são várias as origens para os vazios; e 2. A marcação no plural deixa em aberta a definição do objeto perdido, o sujeito parece não saber contabilizar ou identificar o que não mais lhe pertence e por isto parece mais sensato negar o singular. Desta forma, não há uma singularidade sentida, mas um conjunto de angústias humanas que caracterizam um todo entendido como melancólico.

No segundo verso, o sujeito tenta identificar o que seria a causa para tantos vazios. Segundo ele, estaria vivendo um estado de predominância do “órgão de morrer”. Não há no corpo nenhum órgão específico para provocar mortes, mas dado ao contexto apresentado, poderíamos estabelecer relação novamente com a teoria dos humores e entender que o sujeito se sente tomado pelas amarguras provocadas pela bilis negra (antigo órgão responsável pela melancolia, segundo os antigos).

Neste ponto é curioso observar que o sujeito marca como um elemento “exterior” (metaforicamente como uma força sobre a qual não teria controle) toda a razão para o desejo da morte. Apesar de ser o fúnebre clima nos dois primeiros versos e o órgão da morte predominar, o sujeito não assume atitudes suicidas. A morte é algo que lhe é imposta e não desejada.

Parece-lhe faltar forças para lutar contra este vazio, esta morte que toma conta de seu corpo e sua mente. No terceiro verso, há o clímax da angústia que o aflige: “Estou sem eternidades”. Neste ponto, o sujeito dá conta de sua finitude. Não há o futuro, tampouco há o que deixar ou perpetuar. Tudo que há vem sendo devastado vagarosamente pelo vazio até que no fim a morte sequestre o último grão de vida.

O quarto verso é marcado por uma tensão provocada por uma indefinição temporal. Diz o sujeito: “Não posso mais saber quando amanheço ontem”. Interessante observar que os verbos estão predominantemente no presente e, apesar disto, a situação é remetida subitamente ao passado com o emprego de “ontem”.

Neste ponto, há uma relação de descontinuidade entre o momento de acontecimento [(MA) = Não posso] e o momento de referência [(ME) = ontem). A tensão é provocada no momento em que o sujeito cria para si uma linguagem única e particular em que marcadores temporais são postos lado a lado de maneira distópica.

Em “quando amanheço ontem” o advérbio “quando” marca um certo ponto no tempo, podendo ser no passado ou no futuro. Sua definição deveria ser dada pelos demais elementos da oração, no entanto isto não é possível. Em seguida o sujeito traz o verbo “amanhecer” conjugado na primeira pessoa do singular, no tempo presente.

Desta maneira, o advérbio “quando”, remetido ao verbo “amanheço” daria ideia de um evento cotidiano, sem uma especificidade temporal. Até este ponto não há problema, a subversão ocorre no momento em que o sujeito aciona o também advérbio de tempo “ontem” para marcar o evento, que deixa de ser cotidiano e passa a representar um ponto específico na linha temporal.

Gramaticalmente, o verbo “amanhecer” deveria ser usado no pretérito simples para indicar um movimento ocorrido no passado e possivelmente já encerrado. Entretanto, a estratégia estilística do poeta faz com que se note a presença de uma tensão ocasionada pelo uso inesperado do tempo verbal, dando origem a um possível círculo vicioso em que ontem e hoje não se mostram mais distintamente. A vida passa a ser um eterno acontecer do ontem no hoje. Como se estivesse preso numa máquina do tempo quebrada que o levasse sempre ao início do mesmo dia.

Esta sensação de eterna falha é retomada no verso 5 ao afirmar que “está rengo de mim o amanhecer”. O termo “rengo” é normalmente utilizado para indicar uma patologia comum em cavalos que afeta sua mobilidade. Outros sinônimos para o termo são “coxos” ou “mancos”, por exemplo.

Assim, o sujeito se vê em cada novo amanhecer sem o equilíbrio necessário para seguir em frente. O surgir do novo dia não garante e nem vê firmeza nos passos deste homem melancólico. A vida parece figurativamente incompleta, repleta de vazios e incertezas.

A isotopia da circularidade é sentida novamente no verso 6, quando o sujeito diz ouvir o tamanho oblíquo de uma folha. Por oblíquo devemos entender o conjunto de duas retas que se encontram em um determinado ponto, como se fechassem um caminho. Anos mais tarde, no poema que abre a trilogia das *Memórias Inventadas*, o sujeito retoma a imagem e, em vez de “ouvir oblíquos”, passa a ter uma “visão oblíqua”.

Neste ponto é válido ressaltar o processo de experimentação do poeta, se comparadas as duas poesias. Num primeiro momento, opta-se pelo sentido da audição como se fosse possível abstrair o som resultante do encontro das duas retas. Aqui, o oblíquo ainda é um elemento exterior.

Nas memórias, o sujeito provoca uma transformação em seu uso e oblíqua passa a ser sua visão. Desta maneira, o oblíquo deixa de ser elemento externo e passa a ser interno. Entre um uso e outro parece ao sujeito ter se dado conta que o não interessa o outro, mas como o eu enxerga/compreende este outro (e o próprio eu em sua relação com o mundo).

A morte é retomada no verso 7 com o vocábulo “ocaso”. De várias significações, a palavra pode representar a noite, o poente (onde o sol se põe), a decadência e o fim. De toda forma, o campo semântico de ocaso sempre remete ao fim de um processo, seja de um dia ou de uma vida.

O sujeito sente a própria morte (real ou figurada) próxima. Já é possível observar a efervescência dos insetos para se alimentarem do corpo prestes a se decompor, a não mais existir.

Não sobram muitas coisas para o sujeito e tudo que lhe percebe de vida, esperança ou bens é o suficiente para guardar dentro de um pequeno grilo. Ali está depositada toda sua vida e o seu destino. Ainda no verso 8 há uma leve tensão provocada pelo complemento “o meu destino” que aparece após o sujeito anunciar a recolha de seus pertences no grilo. Nenhuma marcação é dada. Não há ponto ou vírgula para a inclusão da nova informação. Antes do “grilo” se tem o passado (marcado pelo verbo enfiar no pretérito). Após ele, subitamente, surge o futuro, o destino. A percepção do sujeito sobre seu estado é nebulosa, nada está claro ou definido. É preciso atenção.

Melancolicamente, o sujeito se sente acuado, diminuído. Todos os vazios existenciais, a sensação de morte que toma conta de tudo, as indefinições, fazem com que ele se sinta do tamanho de um cisco (neste contexto é difícil não se lembrar do poema anterior em que o homem de olhos cheios de dor recolhe ciscos para uma nova casa), com a mesma inutilidade. Algo frágil e pronto para o descarte.

Freud aponta que, para o homem primitivo, a morte surgia de forma extremamente peculiar. “De maneira nada coerente, antes contraditória. Por um lado, levou a morte a sério, reconheceu-a como abolição da vida e serviu-lhe dela nesse sentido; mas por outro lado, também negou a morte, rebaixando-a a nada”. (FREUD, 2010, p. 234)

Neste ponto há um embate interessante observado pelo psicanalista. O homem primitivo enxerga a morte por duas vias distintas: 1. A morte do outro era celebrada, considerada justa e muitas vezes necessária. Um meio de libertar-se do opressor; 2. No entanto, a própria morte era vista como injusta, algo a se lamentar e contra a qual lutar bravemente, mesmo que não fosse possível obter qualquer vestígio de vitória.

Seu anseio é a liberdade. Mas ela não está disponível. O sujeito barriano se sente preso a um ritual em que cedo ou tarde a morte e o vazio toma conta de tudo. A única forma para se libertar é morrer, e morrer, neste caso, é ainda assim se manter preso.

Apesar da proximidade da morte (ou supostamente) ser recorrente neste poema é válido ressaltar que o sujeito não se encontra em um estado de luto prévio de seu falecimento. Não há vestígios de recordações ou de elementos que tradicionalmente serviriam para manter sua memória viva.

Diante do morto assumimos uma atitude particular, quase que uma admiração por alguém que realizou algo muito difícil. Nós nos abtemos de toda crítica a ele, relevamos qualquer erro de sua parte, sentenciamos que “*de mortuis nil nisi bene*” [não se fale mal dos mortos], e achamos natural que na oração fúnebre e no epitáfio fale-se apenas o que lhe for lisonjeiro. (FREUD, 2010, p. 231)

O homem contempla a morte que o ronda, mas o fim ainda não chegou. Não há a exaltação típica das honrarias aos mortos. Ainda é cedo para tal. O sujeito ainda se encontra desconsertado, carregado de suas fraquezas, angústias, temores e tudo mais.

O caso é de uma melancolia. Algo se perdeu e o sujeito não consegue identificar ou recuperar. Sua libido ainda não foi transferida para outro objeto. A situação é de vazio, incompletudes e uma vida solitária. Um eterno caminhar pelo mundo como fizera Don Quixote ou Belerofonte.

Os cinco poemas apresentados até aqui trazem pontos em comum: um certo desinteresse crescente pelas coisas e uma inquietude diante da vida. O sujeito poético parece vagar pela terra em busca de respostas e perguntas, embora tenha tendência a se encantar mais pelas segundas.

Aprender, obter respostas ou descobrir nomes não garantem a felicidade, apenas ampliam a tristeza e intensificam uma sensação de aprisionamento. O sujeito encontra-se perdido, em busca de um objeto ausente. As respostas encontradas não satisfazem e não substituem o objeto idealizado. Há uma necessidade de, na solidão e reconhecendo sua finitude, buscar outras possibilidades.

Eis então um percurso em que o sujeito ativo torna-se cada vez mais apassivado. Diante das respostas encontradas ou dos nomes dados, o sujeito torna-se uma sombra de si mesmo. Deixa de agir, perde o interesse. Seu caminho é quase o do aniquilamento do sujeito.

CAPÍTULO IX ENTRE LUTOS E SAUDADES

Muitos buscaram em vão dizer alegremente o mais alegre; aqui, finalmente, ele se expressa no luto.

Hölderlin

O sociólogo Giorgio Agamben dedica parte de seu trabalho sobre a palavra e o fantasma na cultura ocidental ao estudo da melancolia. Para tanto, ele também parte dos apontamentos freudianos sobre o assunto e atenta para o fato que o psicanalista pode ser considerado o responsável por quebrar uma tradição nos estudos do antigo complexo humoral e instaurar o desenvolvimento de uma ciência moderna da psiquiatria ao localizar a melancolia entre os mais graves exemplos de patologia mental.

Agamben (2012) relaciona ainda que dentro do estudo proposto por Freud é possível encontrar pontos de convergências com a antiga forma de observar o humor melancólico. Para o sociólogo, tanto a “acídia” quanto a fenomenologia do temperamento “atrabiliário” permanecem, ainda que de forma implícita, na base dos estudos melancólicos ao relacionar o recesso do objeto e o retorno a si mesmo.

De outra forma, o dinamismo da melancolia é formado pelo empréstimo de características do luto e pela regressão narcisista. Neste processo, como já exposto anteriormente, há uma perda do objeto, mas, em vez da transferência da libido para um novo, há uma regressão desta em direção ao ego, fazendo com que o objeto pretensamente perdido se torne incorporado no próprio eu.

Agamben (2012) aponta ainda o embaraço teórico de Freud ao tentar diferenciar luto e melancolia em sua relação de perda. Enquanto no luto é irrefutável e inquestionável a perda de um objeto, na melancolia falta clareza desta perda, se é que realmente se tem perdido algo.

Em uma tentativa de solucionar o problema acima exposto, Agamben recorre ao texto de Abraham, publicado cinco anos antes do trabalho de Freud sobre melancolia e que teria influenciado sua pesquisa.

O exame do mecanismo da melancolia, tal como é descrito por Freud e por Abraham, mostra que o recesso da libido é o dado original, para além do qual não é possível remontar; assim, querendo conservar a analogia com o luto, dever-se-ia afirmar que a melancolia apresenta o paradoxo de uma intenção lutuosa que precede e antecipa a perda do objeto. (AGAMBEN, 2012, p. 44)

Deste modo, defende o sociólogo que tanto a psicanálise quanto as intuições psicológicas dos antigos padres da igreja católica que se dedicavam ao estudo dos humores parecem concordar com a conclusão de que a acídia (um dos pecados da igreja – embora o menos conhecido ou mencionado –, podendo ser entendida como o pecado da tristeza, ou o pecado da melancolia) pode ser vista como um recesso frente ao objeto que ainda não fora perdido, como uma antecipação do “não-cumprimento” ou de uma possível condenação.

Vale ressaltar que, deste ponto de vista, a acídia ou melancolia não deve ser vista como originária de um defeito, mas ao contrário, de um processo de exagerada excitação do desejo, tornando inalcançável o acesso ao próprio objeto.

Em outras palavras, a relação do melancólico não se dá necessariamente frente a um objeto perdido, mas pode ocorrer também diante de algo que se crê humanamente impossível. Assim, o mecanismo da melancolia atua de forma a provocar uma tentativa de proteção, causando uma relação de perda e retração da libido ao próprio ser, como se possível fosse internalizá-lo e não permitir seu escape.

Cobrindo o seu objeto com os enfeites fúnebres do luto, a melancolia lhes confere a fantasmagórica realidade do perdido; mas enquanto ela é o luto por um objeto inapreensível, a sua estratégia abre um espaço à existência do irreal e delimita um cenário em que o eu pode entrar em relação com ele, tentando uma apropriação que posse alguma poderia igualar e perda alguma poderia ameaçar. (AGAMBEN, 2012, p. 45)

Neste processo, a melancolia representa uma tensa batalha de amor e ódio em relação ao objeto desejado (perdido e/ou inalcançado). De um lado, há uma tentativa de ruptura, de tornar-se livre e independente, um ataque para separar do homem a libido daquele objeto. De outro lado há uma incontestável tentativa de defesa contra este ataque, buscando permanecer unido à esta libido.

Desta maneira, Agamben (2012) defende que, na melancolia, o objeto não é perdido nem apropriado, de maneiras isoladas. De outro modo, as duas ações ocorrem simultaneamente e de forma dependentes. Ao mesmo tempo que há a tentativa de negação (perda) há uma força contrária de regressão narcísica (apropriação).

A relação entre luto e melancolia na poética barriana não se dá de forma tranquila. Para compreender este processo abordamos num primeiro momento o poema 20 da segunda parte do livro *Menino do Mato*:

O menino que recebera o privilégio do
abandono.
Achava que o seu abandono era maior que
o abandono do lugar.
Mas abandono do lugar era maior
porque continha o primordial (BARROS, 2013n, 25)

Poema curto composto por seis versos de metrficação irregular, livre, sem rimas. Apresenta uma estrofe única e, em seus seis versos, são distribuídos três períodos. Cada período sofre uma ruptura para dar origem a um novo verso. Estes *enjambements* são responsáveis por provocar certa tensão no texto.

A estrofe única pode ser entendida, ao menos, de duas formas. Na primeira, o período “O menino que recebera o privilégio do abandono” pode ser visto como título que foi incorporado ao corpo do poema, como a apresentação do objeto em questão. Na segunda hipótese, o trecho deve ser visto assim: “O menino (que recebera o privilégio do abandono) achava que o seu abandono era maior que o abandono do lugar (...)”.

No entanto, ao fazer esta distribuição “poética”, o poeta acaba por dar relevo ao “menino”. Relevo este que se acentua, pois logo em seguida abre a oração relativa (que...) que abre a expectativa pela complementação da informação. Esta expectativa ganha peso porque a palavra “privilégio” instala uma isotopia positiva.

Essa expectativa é mantida quando se dá conta de que a oração principal (O menino...) não se completa, encerrando “inapropriadamente” o período no ponto final do verso 2, mas pelo contrário onde se surpreende com a qualificação de “privilégio” o dom outorgado, o abandono, criando assim uma desarmonia, uma estridência.

No entanto, o raciocínio que se mostra em seu desenvolvimento dir-se-ia racional ao fazer o *enjambement* pela retomada da palavra “abandono”, até, pelas comparações em progressão, chegar ao fecho inesperado. O que qualifica superiormente o “lugar” é o que chama de “primordial”, que remete ao essencial do mundo, ao que esteve no começo dos tempos, e que justifica tudo, uma permanência ontológica. Não há perda, se nega a força destruidora do tempo.

Esse encadeamento de períodos para estruturar um encadeamento de raciocínio cria um distanciamento entre enunciação e enunciado, como se o sujeito evitasse simplesmente expressar um estado de espírito, um estado subjetivo, para convencer de uma verdade – do que ele quer que seja verdade.

Aí se pode pensar no sentido desse dom outorgado ao eleito. O abandono não é abandono mesmo, de ser deixado de lado, de relegado ao nada, mas de condição necessária para o recebimento e retenção dessa volta aos primórdios.

O primeiro *enjambement* ocorre no final do primeiro verso. O poeta dá início apresentando a personagem da narrativa a ser revelada: trata-se de um menino, de idade imprecisa. O menino é apresentado de modo passivo, não comete nenhuma ação. Pelo contrário, a ele é atribuída uma qualidade, o de ter recebido um “privilégio”. O verso se encerra com a preposição “de” seguida do artigo definido “o”, sugerindo ao leitor que no próximo verso será revelado o prêmio dado ao menino.

Por si só, a quebra do período provoca uma tensão. Permite gerar no leitor uma expectativa pelo devir. O movimento exposto é de uma gradação ascendente,

em que tende a ganhar força conforme se mostra o campo semântico dos vocábulos “recebera” e “privilégio”.

Em um primeiro momento, revelaria quase uma bênção, uma premiação incrível. No entanto, ao observar o verso 2, nota-se uma queda brusca neste movimento de ascendência. A isotopia esperada não é confirmada. O leitor pode quedar-se inquieto por visualizar que o esperado não ocorreu. Normalmente, espera-se que o privilégio venha seguido de algo pertencente a um campo semântico considerado positivo, tais como alegria, bonificação, saúde, riqueza e etc.

Neste caso em específico, tem-se uma distopia. A tensão provocada pelo *enjambement* joga ao chão as expectativas. O privilégio concedido era o do abandono. Nada mais ou menos que isto. Apenas o abandono. Ser abandonado representa o silêncio do esquecimento, o ser posto de lado, o desprezo e a inutilidade.

O poeta quebra o verso não apenas para provocar uma tensão e expectativa, mas como se precisasse de um suspiro longo e profundo antes de revelar a sentença que recaí sobre o menino. O sujeito no poema não é revelado, apenas retrata a história do menino. Como se fosse preciso ser outro, ou se ocultar, para contar a própria história sem se machucar tanto. Uma tentativa, frustrada, de autopreservação.

Desta maneira, não só dói reconhecer o abandono do outro, mas parece insuportável de tal modo que é preciso se retirar para dar voz a este sujeito maltratado, abandonado.

Os versos 3 e 4 estabelecem uma comparação, embora sejam as primeiras impressões do sujeito e do menino sobre a questão do abandono. Neste ponto temos em oposição “seu abandono” (o do menino) no verso 3 e o “abandono do lugar” (verso 4).

Novamente o poeta tenta estabelecer relações de gradação, ou melhor de grandezas, na dupla de versos, sendo forçosamente interrompido com a presença de um novo *enjambement* e um novo paradoxo assumido.

Neste ponto, o abandono é comparado a si mesmo. O que muda, então? A origem do sentimento. Enquanto no verso 3 o abandono é do ser, do sujeito, no verso 4 o abandono pertence ao espaço, ao contexto e as condições de produções.

Interessante observar que há uma dicotomia nestes versos em que o abandono pode ser a representação individual de um sentimento de não-pertencimento, ao mesmo tempo que pode significar a consequência de uma manifestação social sobre determinada característica deste sujeito.

Socialmente as pessoas podem ser abandonadas por não pertencerem à mesma classe social, ao mesmo grupo religioso, não compartilharem das mesmas ideias, por não serem do mesmo gênero ou destoarem das orientações sexuais vigentes, por exemplo.

De maneira semelhante, o sujeito pode se sujeitar ao abandono por não se encaixar a nenhuma destas convenções. De todo modo, mesmo quando o abandono é do actante, o social parece interferir ativa ou passivamente.

O poeta parece concordar com este pensamento, uma vez que nos versos 5 e 6 busca trazer uma resposta para a sua inquietação sobre o tamanho dos abandonos. Para ele, o abandono de “lugar” é maior que o abandono individual, uma vez que traz em si o “primordial”.

Desta maneira, o sujeito parece crer que a cosmogonia de toda forma de abandono é social. O sujeito não escolhe o isolamento, a melancolia por vontade própria, mas esta condição lhe é imposta por um espaço, um lugar, um referente social.

O abandono da civilização por Belerofonte por exemplo, em *A Ilíada*, não é apenas sua vontade, mas o resultado de um processo maior e social. São forças externas que agem sobre o ser.

Com esta hipótese o leitor é levado de volta ao início do poema para compreender a escolha do verbo “recebera” para o relato sobre o menino. Seu uso revela uma concordância desde o princípio que o abandono era imposto aos homens, o resultado de um processo social em que cabe aos sujeitos pouca ação.

Uma sentença dada e imposta. O sujeito, embora possa tentar lutar, acaba por receber consciente ou inconscientemente sua punição.

O abandono volta a ser tema em outro poema do mesmo livro. Novamente o sujeito busca falar sobre o abandono de lugar e tentar aprofundar no assunto. Confira o poema 28:

O abandono do lugar me abraçou de com
força.
E atingiu meu olhar para toda a vida.
Tudo que conheci depois veio carregado
de abandono.
Não havia no lugar nenhum caminho de
fugir.
A gente se inventava de caminhos com
as novas palavras.
A gente era como um pedaço de
formiga no chão.
Por isso o nosso gosto era só de
desver o mundo. (BARROS, 2013n, p. 28)

O poema é composto por 13 versos livres, sem rimas. Estrofe única, sem título. Com exceção do verso 3, todos os demais formam em pares uma oração cada, sendo interrompidos por *enjambements*.

O poeta utiliza o mesmo recurso visto no poema anterior: a quebra sintática que introduz o *enjambement* se faz normalmente depois da preposição – com exceção do quarto verso, em que a pausa assim introduzida no contínuo sintático expressa o próprio movimento subjetivo em busca da expressão correta do elemento novo, extraordinário que deve caracterizar essa situação, estado interior singular.

O tema do abandono aparece imediatamente no primeiro verso do poema. Seu aparecimento é antecedido unicamente pela presença do artigo definido “o”, que materializa e especifica o abandono e seu tipo, é um de lugar. Não é qualquer sentimento comparado, mas é o próprio abandono em toda sua dimensão que se se faz presente.

O abandono tem voz ativa no primeiro verso. Ele é o actante da ação. O enunciador, por outro lado, se coloca como destinatário da ação desse sujeito. O sentimento abraça e toma conta do homem sem dar brechas para escapar. A força empregada pelo abandono pode ser vista com o uso acumulado das preposições “de” e “com”. Seu uso em conjunto tenta enfatizar a ação, como se fosse impossível romper o abraço.

No poema anterior, o sujeito quebra o período com um *enjambement* e joga o elemento central do tema abordado para o segundo verso, isolado, como se fosse necessário tomar um gole de ar antes de nomear o que tanto machuca. No poema 20 o elemento é o abandono. No 28, é a intensidade (força) do abandono que ganha destaque.

O verso 3 reforça esta ideia de intensidade ao afirmar que o abandono de lugar atingiu seu olhar para toda a vida. Interessante observar neste momento que uma possível diferenciação entre atingir o sujeito e atingir o olhar do sujeito, como posto no poema. Ao atingir o sujeito, toda a memória anterior parece se manter preservada. O abandono é visto como momentâneo, do aqui e agora. Por outro lado, ao atingir o olhar para toda a vida, o sentimento não afeta apenas o momento do abraço, mas toma conta de toda a visão que o sujeito tem sobre o mundo.

De outra forma, o sujeito não se torna apenas abandonado, mas passa a ver (e interpretar) tudo pela ótica do abandono. Nada mais está salvo. A relação é semelhante à de um filtro fotográfico que altera a percepção da luz pelas câmeras, produzindo efeitos, enfatizando cores ou mesmo bloqueando certos aspectos. O abandono do lugar é este filtro que, posto sobre o olho do sujeito, afeta sua percepção, seleciona e delimita o que pode e deve ser visto/capturado.

O verso 4 reitera a sensação de que o abandono passa a ser visto em todos os objetos e seres após este contágio, ou abraço. O verso se inicia com o pronome “tudo” indicando nenhuma possibilidade de falha ou escape. Nada rompe o abandono. Nenhuma esperança surge após o contato inicial.

Vale ressaltar que, neste ponto, o sujeito parece minimizar o espanto com o abandono. O *enjambement* dos primeiros versos, tanto do poema 20 quanto do 28, traz o elemento central separado do restante da oração, a quebra ocorre entre a

preposição e a palavra-chave. Já no verso 4, a estratégia de escrita é alterada. Ainda há quebra do verso, mas ocorre antes da preposição, como se perdesse a força da surpresa. Além disto, não há mais artigo definido e tampouco um elemento qualificador do tipo de abandono. Já não é mais o “abandono do lugar”, é um sentimento mais genérico, amplo e menos intenso.

O verso 6, no entanto, retoma a mesma estrutura adotada nos primeiros versos e provoca uma quebra na oração após a preposição, separando-a da palavra-chave. Novamente, há uma intenção de fortalecer o termo separado.

O tema dos versos 6 e 7 é a fuga.

O “lugar” que falta ao verso 5 é retomado no verso 6, mas como personificação do abandono. Não se trata de um espaço geográfico qualquer. É uma imagem criada para tornar palpável o sentimento que aflige o sujeito.

A oração traz uma dupla negativa: “não” e “nenhum”. Isto provoca um acúmulo, uma intensificação da impossibilidade de fuga. O sujeito busca caminhos para escapar do abandono, mas não encontra nada. Nem mesmo espaço para esperanças é revelado. A dupla negativa atua como se erguesse múltiplos muros (ou barreiras) em volta do sujeito, impedindo que se veja qualquer rastro que possibilite sua fuga. Nada é visto, nada pode ser visto.

Como resultado deste aprisionamento, o sujeito passa a criar novos mundos numa tentativa de libertação. Segundo o verso 8, as tentativas ocorrem por meio da linguagem, através da criação de novas palavras. É apenas através das palavras (e sua ludicidade) que o sujeito consegue escapar, ao menos temporariamente, da prisão de seu abandono.

O sujeito (e o poeta) atua sobre a linguagem, fazendo-a funcionar como uma espécie de projetor verbo-visual em que suas percepções mais íntimas são abstraídas e materializadas, tanto no campo figurativo quanto temático, através de uma linguagem única, que só se faz sentida quando inserida no contexto aferido por seu criador.

O plano figurativo no poema é reforçado nos versos 10 e 11, quando o sujeito se utiliza da linguagem para estabelecer uma comparação entre seu trabalho e o

das formigas: “A gente era como um pedaço de / formiga no chão”. Nesta proposta, o sujeito recorre ao comportamento das formigas para ilustrar suas vontades, como se caminhasse de um lado a outro em busca de algo que ainda não sabe do que se trata, apenas busca. Seu território é restrito ao pedaço de chão que lhe permite acesso, nada mais. Sua pretensa proposta de vida é automatizada: andar sem rumo, encontrar algum alimento e armazená-lo.

Apesar desta imagem, o sujeito provoca ainda uma distração na figuração. Ele não se compara a uma formiga, mas apenas um “pedaço de formiga”. Mesmo na imagem projetada, o sujeito sê vê incompleto e incapaz.

O “pedaço de formiga” perde seu valor inicial. Sua utilidade é destituída. As demais formigas não reconhecem mais o pedaço abandonado como se fizesse parte do grupo. O abandono se revela novamente materializado na imagem criada pelo sujeito para sua tentativa de fuga.

A isotopia temática do abandono é retomada nesta imagem. Ao sujeito não é permitido escapar nem mesmo durante seus devaneios.

O sujeito reconhece esta limitação. Os dois últimos versos materializam este reconhecimento: “Por isso o nosso gosto era só de / desver o mundo”. O advérbio de exclusão “só” presente no verso restringe as opções dadas ao sujeito. Nos dois pares de versos anteriores são reveladas a tentativa de fuga pela linguagem e sua frustração através da comparação com a imagem da formiga.

Deste modo, mesmo através da linguagem e da criação de uma língua própria, o sujeito permanece apassivado diante do abandono. Sua única saída é tentar, em última instância, *desver* o mundo. O uso do prefixo *des-* com o verbo *ver* revela uma tentativa de voltar ao passado, em algum momento antes de ser tomado pelo abandono ou no sentido de ir desfazendo o visto para voltar ao ponto inicial, como no poema anterior, ao falar de primórdios.

Mesmo nesta possibilidade de voltar a um estado pré-cosmogônico, anterior ao surgimento de origem deste homem abandonado, ocorre uma falha. O verbo empregado pelo sujeito está no pretérito (*era*) e, portanto, revela uma ação ou tentativa que ocorre num tempo anterior. Não há concomitância com o agora, o momento da enunciação no poema.

Tal fato já havia sido adiantado ao leitor pelo sujeito no verso 3 ao admitir que o abandono do lugar havia atingido o olhar para toda a vida. Desta forma, o filtro que delimita, forma e deforma sua visão não atua apenas sobre o visto hoje e agora, mas também afeta o contemplado no passado e acinzentada as perspectivas para o futuro.

A morte na poética barriana pode ser vista como uma variante do mesmo tema (abandono/solidão). Nos poemas anteriores se chama abandono, aqui solidão destampada é sinônimo do mesmo sentimento. Solidão do abandono invade o menino. O espaço abandonado se converte aqui no espaço esvaziado.

Para entender um pouco esta relação com a morte, examinamos o poema 19, também do livro *Menino do mato*, publicado em 2010. Confira:

Quando meu Vô morreu caiu em silêncio
concreto sobre nós.
Era uma barra de silêncio!
Eu perguntei então a meu pai:
Pai, quando o Vô morreu a solidão ficou destampada?
Solidão destampada?
Como um pedaço de mosca no chão.
Não é uma solidão destampada? (BARROS, 2013n, p. 24)

O poema é composto por 8 versos livres. Não há rimas. Ao contrário dos dois textos supracitados, o procedimento poético adotado no poema 19 é mais simples e direto. Há apenas um *enjambement* que se realiza no primeiro verso. Os demais trazem uma sentença que se inicia e finaliza dentro do próprio verso.

O cenário proposto é de uma conversa entre pai e filho sobre a morte do avô. O diálogo é rápido, sucinto e linguisticamente confuso em alguns momentos, revelando uma dificuldade do sujeito em compreender todo o processo que envolve a morte de uma pessoa querida.

Os dois primeiros versos localizam o tempo e o tema do poema. A presença do advérbio de tempo “quando” recupera a temporalidade exigida pelo sujeito para a compreensão de suas dúvidas e angústias. Não é qualquer momento aleatório de vida que interessa. O tempo é o momento exato da morte do avô, embora não

haja precisão de quando isto teria ocorrido. De toda forma, esta informação se torna desnecessária para o momento. O tema, como já informado, é a morte do Vô.

As marcas gráficas indicam uma posição de autoridade e respeito pelo avô, cuja nomenclatura vem marcada em maiúsculo, revelando mais que uma relação de parentesco.

Nesta situação, o avô era uma pessoa próxima do sujeito, responsável por parte de sua criação (intelectual ou afetiva). Alguém que merecia o respeito e marcação de uma suposta hierarquia institucionalizada. As relações de parentesco afetivo parecem-se sobrepor à própria relação entre pai e filho e tal fato pode ser interpretado a partir do momento em que o termo “pai” é grafado em minúsculo. Desta forma, o Vô era mais que o pai. Sua carga de importância e afetividade era maior.

Este é o único momento que ocorre um *enjambement*, provocando a principal tensão do poema. Logo após anunciar a morte do avô, há um deslocamento da posição do sujeito para uma relação passiva diante do acontecido. Os dois versos trazem uma única marcação gráfica de pontuação: há um único ponto no final da sentença. Nada mais. Nos demais versos que coincidem com a estrutura sintática, reforça-se o encadeamento reflexivo, como que martelando cada termo do pensamento.

Anuncia-se que “caiu em silêncio”. A falta de pontuação pode causar uma ambiguidade no entendimento do verso. A expressão pode ser entendida tanto quanto em relação ao avô quanto em relação ao sujeito. Desta maneira, pode significar que morrer seria o mesmo que cair em silêncio, deixar de ser ouvido.

No entanto, o segundo verso complementa a sentença com “concreto sobre nós”. A presença deste pronome na primeira pessoa do plural poderia puxar o significado e a ação de “cair em silêncio” sobre as demais pessoas e não ao avô morto. Como se o ocorrido fosse deveras trágico e deixasse sem reação qualquer pessoa próxima. A tensão e a ambiguidade são intensificadas pelo *enjambement* que quebra o verso, rompe com uma suposta linearidade dos sentidos.

Vale ainda ressaltar o simbolismo do termo “concreto”. Aqui também há uma ambiguidade. O sentido pode ser tanto de peso quanto de realidade. O termo

concreto pode estabelecer uma relação de figuratividade com o peso que cai sobre os ombros dos que sofrem. Ao mesmo tempo pode ser uma marca que busca afastar qualquer possibilidade de abstração diante do tema.

A partir deste momento, o assunto deixa de ser visto como algo distante, imaginado ou idealizado. A morte se torna algo real, concreta. Não há utopias. Apenas realidade.

O poeta segue seu jogo lúdico entre figuras e temas no terceiro verso. Uma isotopia temática é percebida no uso da expressão “barra de silêncio”. Novamente, há a presença de um duplo sentido em que o vocábulo “barra” pode representar metaforicamente uma barra concreta e pesada formada por silêncios materializados. Da mesma forma, o vocábulo pode fazer relação com a variação não padrão de seu uso e significar algo difícil de ser encarado, realizado. Como se fosse uma “barra trabalhar debaixo da chuva”, por exemplo.

Interessante observar que, embora o esperado fosse um movimento descendente, o verso tem um ritmo ascendente e é encerrado com uma exclamação, como se fosse um grito, uma exaltação. Neste ponto, rumo distinto ao apresentado em seu conteúdo: não há silêncio, mas uma vontade de externar o sentimento e a angústia.

O quarto verso dá início a um possível diálogo entre pai e filho sobre a morte do avô. O sujeito aparece marcado claramente no início do verso com o uso do pronome pessoal “eu”. Ele se apresenta ao leitor. A dúvida não é do pai ou de outra pessoa. A questão é de foro íntimo, é pessoal.

No verso seguinte a pergunta é apresentada em uma sentença única. Não há marcas gráficas para indicar o diálogo, como travessões. Há apenas a presença dos dois pontos no final do verso interior que dão a indicação de um discurso direto livre.

O enunciador interpela seu interlocutor no discurso com o vocativo “pai” e questiona se “quando o Vô morreu a solidão ficou destampada”. A conjunção subordinativa “quando” novamente indica um momento exato que interessa ao sujeito: a morte do avô. No entanto, o interesse do sujeito é sobre o silêncio que caiu sobre eles.

A sentença cria uma imagem, figurativiza a solidão em forma de uma caixa ou baú que guardaria os silêncios e abandonos. A imagem de baús remete a um conceito de cofre apresentado por Gaston Bachelard (2008), no livro *Poética do espaço*:

no cofre estão as coisas *inesquecíveis*; esquecíveis para nós, mas também para aqueles a quem daremos os nossos tesouros. O passado, o presente, um futuro nele se condensam. E assim, o cofre é a memória do imemorial (BACHELARD, 2008, p. 97).

Desta maneira, o cofre da solidão pode ser visto como um invólucro que guardaria as respostas do passado, presente e futuro sobre a morte. Ao morrer, este cofre seria aberto e de lá saíram respostas para nossas angústias. No entanto, as informações liberadas seriam tão pesadas que se tornariam incompreensíveis para o sujeito, provocando mais perguntas ainda.

Aparentemente o pai não sabe a resposta. Tampouco compreende a pergunta do filho, já que se limitaria a responder com uma nova questão “solidão destampada?”. O pai não consegue perceber a imagem criada pelo filho, sua percepção torna-se limitada. A imagem parece tão evasiva quanto o silêncio e a solidão, de difícil percepção e realização. Muitas vezes o pai aparece como o detentor do saber, e, portanto, aquele que traduz o posto em questão. Mas essa contraposição entre o avô e o pai parece dar mais peso ao avô.

Na sequência do suposto diálogo, o filho tenta exemplificar sua questão materializando através de nova imagem. Para isto, recorre a conjunção comparativa “como” e relaciona a solidão a um “pedaço de mosca no chão”. Novamente, a exemplo do poema 28, o poeta recorre a um inseto morto e incompleto para exemplificar.

Vale destacar que o chão marca o nível mais baixo e próximo da morte. No ocidente os mortos vão para baixo do chão e se tornam pó (chão) como o pó (chão) que um dia o criou. Desta forma, o chão seria o ponto de encontro desta circularidade mítica entre vida e morte.

O pai segue sem compreender e lança nova pergunta: “não é uma solidão destampada?”. O poema se encerra com mais questionamentos. Nenhuma resposta foi dada. Imagens foram criadas para tentar esclarecer qualquer vestígio, por mínimo que fosse. No entanto, ao final, restaram apenas interrogações e silêncios como respostas. Mas haveria resposta? Daí o nosso abandono: a nostalgia de seres perdidos no cosmos. A tristeza de Barros, ou a nostalgia de quem sabe que não há resposta, e nem a fuga do que cabe ao homem viver.

A morte é a instância mais material da experiência do abandono. No poema a morte do avô leva o neto para além dela: um sentimento que não se configura com nitidez, mas é mais profundo, que leva à vivência de algo más além onde não é mais a perda do avô além dele.

Um ano após publicar o livro *Menino do mato* (2010), Manoel de Barros publica *Escritos em verbal de ave* (2011). Neste livro encontra-se a principal referência sobre a morte em sua poética, talvez a mais intensa e reveladora. Confira abaixo trecho do poema:

UMA DESBIOGRAFIA: Bernardo morava de
luxúria com as suas palavras.
Para nós era difícil descobrir o contexto
daquela união.
Nossa linguagem não tinha função
explicativa, mas só brincativa.
Como seja: ontem Bernardo fez para nós
Um ferro de engomar gelo!
Toninho disse que Bernardo dementava
as palavras.
Ele viu, diz que, uma formiga
frondosa com o olhar de árvore.
Formiga frondosa?

(Essa formiga frondosa não seria para
mudar um pouco a feição da natureza?)
Bernardo amava a carícia dos caracóis.
Ele fez um outro brinquedo de palavras
Para nós: *O guindaste para levantar Ventos*
Ele tinha visões que remetiam a gente
para a infância.
Como seja: Eu hoje vi um pedaço de
Tarde no bico de uma sabiá.
Ou tipo assim: Eu vi uma borboleta
emocionada de pedra!

Ele disse que viu ainda um calango
espichado nos braços da manhã.
Bernardo sempre nos parecia que
morava nos início do mundo.

Um dia ele nos contou que assistira a
estreia do arrebol!
A gente engoliu essa!
Entretanto a gente via em Bernardo um
visionário nas origens da Terra.
Havia em seu olhar uma candura
de água.
E sua voz era de Fonte.
Bernardo tinha uma linguagem de
canto e arrebol!
Foi o que descobrimos em seus *Escritos
em verbal de ave*.

*

Deixamos Bernardo de manhã
em sua sepultura

*

De tarde o deserto já estava em nós.

*

Escritos em verbal de ave (BARROS, 2013n, p.34-6)

Escritos em verbal de ave foi o último livro publicado em vida por Manoel de Barros. É composto por um poema longo que abre o livro e contém 40 versos livres distribuídos em três estrofes (13, 15 e 12 versos respectivamente). Sendo seguido por 3 poemas de 2 e 1 versos apenas, sem títulos e separados por um asterisco. Por fim, traz 32 poemas de três versos cada, com estrutura curta e condensada, à exemplo do haicai.

Antes de publicar oficialmente em formato de livro, o texto foi apresentado em uma prévia mais curta aos leitores da *Revista Bravo!*. Do texto original o poeta reescreve os quatro primeiros versos e modifica os demais.

Abrimos neste momento um parêntesis para apresentar as modificações realizadas pelo poeta.

Inicialmente, o poema recebeu o título de “Desbiografias”, na versão revisada o perdeu e o teve incorporado ao primeiro verso com a adição do artigo indefinido “uma” no início do verso.

O primeiro verso trazia que “Bernardo morava de luxúria com a sua lesma”, sendo alterada para “Bernardo morava de luxúria com as suas palavras”. Lesma e palavra pertencem ao mesmo campo semântico na poética barriana. No livro *Arranjos para assobio*, o verbete aparece em um glossário preparado pelo poeta e com as seguintes definições: “Semente molhada de caracol que se arrasta / sobre as pedras deixando um caminho de gosma / escrito com o corpo / Indivíduo que experimenta a lascívia do íntimo / Aquele que viça de líquenes no jardim” (BARROS, 2013g, p. 19-20). No imaginário barriano o rastro da lesma se assemelha a palavras deixadas no muro, no mundo.

O verso “Não era fácil ficar a seu lado sem receber algum contexto de lesma” passa a “Para nós era difícil descobrir o contexto daquela união”. Neste ponto há uma aproximação do sujeito lírico com o leitor ao optar pelo pronome “nós” em vez da forma indefinida apresentada anteriormente. Além disto, o contexto observado também é alterado, deixando de ser específico (lesma) para se relacionar com uma união (processo).

Os versos seguintes são mantidos na íntegra: “Nossa linguagem não tinha função / explicativa, mas só brincativa”.

A partir daí todo o poema é modificado pelo poeta. Fecha-se assim nosso parêntese para comentar brevemente o processo criativo do poema.

O poema em questão traz um fato curioso, trata-se de uma suposta “desbiografia”, termo inventado por Barros, mas novamente utilizando o prefixo “des”, processo presente nos poemas anteriores. A pergunta é: uma biografia que não seria uma biografia que se basearia no real? Seria uma biografia inventada, criada? Pelo poeta/autor no poema, ou a biografia fiel à criatividade do próprio Bernardo? Neste ponto, interessaria a vida desejada e não a história de vida realmente vivenciada e presenciada.

Desta forma, o sujeito parece optar por dois movimentos diferentes, um primeiro de ocultamento (ou silenciamento) de sua vida e em segundo pela criação de um novo caminho a ser preenchido.

O vivido parece pobre ou sofrido demais para ser lembrado, neste sentido busca-se uma nova vida. Movimento estético semelhante já se havia visto na trilogia das *Memórias inventadas* publicada no início deste século.

Um nome à personagem é dado. É de Bernardo que o sujeito lírico deseja falar. Este é, sem dúvida, a persona mais citada em toda a obra poética de Manoel de Barros e por diversos momentos atua como um *alter ego* do poeta. O suposto melhor amigo é também o próprio *eu* debreado, projetado e protegido dos ataques narcísicos.

Com Bernardo vivia as luxúrias das palavras. Ou seja, atribui a Bernardo essa capacidade de ver/inventar valendo-se da palavra: na contemporaneidade, a descrença na vida leva à crença no poder genésico da palavra. O labor poético é visto com um ato de prazer, porém ritualizado e sacralizado. Um pecado original. O pecado primordial, da luxúria de Adão e Eva nascem toda a humanidade na mitologia cristã ocidental.

A linguagem é o que motiva e acompanha o ego ao longo de toda sua vida (ou des-vida).

No entanto, esta relação também não parece tranquila para o sujeito que narra a biografia. Nos versos 3 e 4, revela o quanto difícil era compreender ou desvendar o contexto que circundava a relação entre Bernardo e as palavras. O poeta joga com o leitor, finge não saber do prazer e magia que a linguagem causa.

Neste ponto é preciso estar atento ao fato de que, nas biografias, é preciso estabelecer uma espécie de contrato fiduciário entre leitor e escritor, para tornar crível a narrativa apresentada. Mas caberia questionar se uma “desbiografia” também exigiria tal compromisso.

O enunciador e Bernardo parecem se mesclar a partir do verso quinto com o uso do pronome possessivo. O movimento é de uma embreagem que traz o terceiro elemento (o “ele”, Bernardo) para o centro do eu que tudo narra. Assim, a

partir deste momento os dois actantes assumem uma só posição e corpo, comungam de uma mesma emoção e vida.

A partir do verso 6, o poeta busca explicitar as características de sua poesia e linguagem original. Não era uma função explicativa, como apontariam os formalistas russos, mas uma função “brincativa”. Ao poeta encantava a possibilidade de transformação e adaptação da linguagem a novas situações e contextos.

“Um ferro de engomar gelo!” é o primeiro exemplo apresentado como produto de Bernardo. Pela função “brincativa” interessa mais a combinação desconcertante de sons e significados.

Uma outra personagem é chamada para o poema. Toninho surge para informar que Bernardo “dementava” as palavras. Isto é, sua função era tornar “louca” a linguagem. Tornar demente ou desconfigurada qualquer relação de sentido.

O sujeito segue nos versos 11 a 13 com o relato dos exemplos esdrúxulos apresentados por Bernardo, embora parecesse tentar deixar claro não concordar ou não ter certeza sobre a seriedade de tudo que era visto pelo poeta. Para isto recorre à expressão “diz que”, como se desdenhasse do relato, descreditasse qualquer relação de verdade.

No entanto, novamente é um sutil jogo do sujeito lírico. Uma forma de provocar o desvio do olhar do leitor. Para isto aponta que Bernardo viu “uma formiga frondosa com olhar de árvore”. O verso 13 surge para questionar esta imagem criada, mas em vez de focar no “olhar de árvore”, o sujeito chama a atenção para a “formiga frondosa”. Seu propósito parece ser o de confundir o leitor, deixar certas imagens à margem da percepção.

A segunda estrofe se inicia com um parêntese nos dois primeiros versos. Normalmente, esta marca textual tem como função permitir a inserção de comentários, pensamentos ou informações novas. Funciona como se o poeta pudesse suspender seu poema para provocar ou dar ao leitor uma informação extra que não caberia originalmente dentro do texto. Neste caso em específico, o poeta

(ou o próprio sujeito lírico) usa do recurso para questionar retoricamente o verso que encerra a estrofe anterior.

Os versos 16 a 28, que compreendem boa parte da segunda estrofe, dão sequência a uma série de apresentações e adjetivações de Bernardo. O processo (des)biográfico tem sequência e seguem relatos povoados de imagens aleatórias e que reproduzem pouca concordância com uma realidade, tais como em “Bernardo amava a carícia dos caracóis” ou “eu hoje vi um pedaço de / tarde no bico de uma sabiá”.

De certa forma, a biografia (ou desbiografia) apresentada sobre a vida de Bernardo pouco tem de sua história pessoal. O objetivo do enunciador é enumerar e evidenciar aquilo que contribuiria para sua formação criativa, para aquilo que o constituía como poeta. Desta maneira, parece interessar muito mais os brinquedos de palavras criados.

Ainda nesta estrofe, o enunciador relaciona a figura de Bernardo a uma função aparentemente cosmogônica, como sendo a origem de seu fazer poético. Isto pode ser verificado nos versos 19-20 (“Ele tinha visões que remetiam a gente / para a infância”) e 27-28 (“Bernardo sempre nos parecia que / morava nos inícios do mundo”).

Interessante ressaltar que, para o sujeito, Bernardo não era infantil ou mesmo uma criança. Era homem adulto, mas sua “visão” (verso 19) e moradia (verso 28) remetiam à época da infância, quase que em um movimento circular que unia a experiência do homem maduro ou velho à criatividade e inventividade da criança.

Entre as figuras arquetípicas, a criança é sempre a responsável por projetar um futuro, é ela que, supostamente, teria condições e a responsabilidade de criar novas realidades. O adulto (velho) olha para o passado, carrega a experiência do vivido. A criança lança o olhar para o futuro, sua função passa a ser o de povoar a terra com imaginação.

A terceira estrofe é a mais curta do poema, possui apenas 11 versos. Seu conteúdo deixa de lado, brevemente, o processo criativo e metalinguístico de Bernardo. Evidencia mais o humano e menos sua obra.

Os três primeiros versos abrem com a memória de um fato contado por Bernardo e desacreditado pelos demais: “Um dia ele nos contou que assistira a / estreia do arrebol” / A gente engoliu essa!” (versos 29-31). O verso 31 acaba por revelar mais do que supostamente desejaria, talvez. Confirma um movimento em que Bernardo gostava de ser criativo e inventar coisas, além disto, as demais pessoas se permitiam “engolir” (ou fingir que aceitavam) nestas histórias, embora parecessem tão fantasiosas. O ritmo é de euforia. Raros, o poeta utiliza o ponto de exclamação em dois versos seguintes. Por conta de sua pouca presença, tal marca surge com uma força superior a habitual.

O verso 32 inicia com um “entretanto” que já prepara o leitor para uma mudança no ritmo. A euforia dos versos anteriores cede lugar a uma constatação mais amena, carinhosa e pessoal. Visionário, candura e fonte são três vocábulos que passam a adjetivar a personagem principal do poema.

Bernardo era alguém a frente de seu tempo, incompreendido talvez por isto. O olhar era límpido, tudo via, sem barreiras, sem filtros. Sua voz era capaz de projetar vozes (?), ampliar palavras e imagens, como uma pequena fonte que algum dia desembocaria grandioso no oceano da vida.

Os verbos seguem no tempo passado. Desde a primeira estrofe o enunciador fala de Bernardo como alguém do passado. Um passado já encerrado.

Apesar de o verso 38 trazer um novo ponto de exclamação, este não tem mais a euforia dos versos 30-31. É comedido, mais contemplativo. A estrofe e o poema terminam por relatar que tudo aquilo que fora apresentado até então havia sido aprendido em seus “Escritos em verbal de ave”. O enunciado traz para o interior o título da obra.

A partir deste momento, as grandes elocuições desaparecem. O enunciador parece carecer de linguagem. Os poemas seguintes são curtos, possuem 1 e 2 versos apenas. Nada mais. É sintético, é sofrido, contido. Como se necessário fosse conter a imaginação. O sujeito parece prender-se no máximo de silêncio possível, apenas o essencial passa a ser revelado.

O segundo poema é revelador. Não só revela ao leitor o que se passou com Bernardo, mas permite perceber que as homenagens presentes nas três estrofes do poema anterior não eram gratuitas, mas uma despedida lutuosa.

O enunciador havia entrado em estado de luto, de despedida. O adeus neste ponto é extremamente significativo. Não apenas Bernardo morre, mas com ele encerra também todo o processo criativo. Bernardo era o melhor amigo, mas também o *alter ego* do poeta. Curiosamente, este foi seu último livro publicado em vida. Sua despedida.

Toda a melancolia dos livros imediatamente anteriores, principalmente nas *Memórias inventadas* passa a ser compreendida como um movimento em que o enunciador já sente a aproximação do fim, da morte. Sua existência somente pode sobreviver através de sua obra e, devido a isto, passa a focar em seu processo criativo.

Os três poemas seguintes passam a funcionar em conjunto, como uma narrativa em sequência. Primeiro, o enunciador anuncia a morte de Bernardo ao revelar que a personagem havia sido deixada de manhã em sua sepultura.

Há de ressaltar a relação temporal posta pelo enunciador. Tem-se uma isotopia temática. A morte ocorre durante a noite. O sepultamento ocorre pela manhã, indicando um novo começo, distinto, diferente. A partir daquela manhã apenas sua obra seguiria viva, embora nenhuma outra imagem seria criada.

A dor do luto é rápida. O silêncio da morte que havia sido presenciado na morte do avô desertifica tudo em menos de um dia. No período da tarde, o enunciador revela que o deserto já havia tomado conta de tudo e todos.

A imagem do deserto dentro do sujeito não é nova. Já havia aparecido anteriormente nas *Memórias inventadas*. “Eu tenho um ermo enorme dentro do olho”, assim inicia o poema que se repete incansavelmente na abertura da trilogia das Memórias.

Ao contrário de Belerofonte que se isola no deserto, vítima de sua melancolia, o sujeito em Barros tem o deserto presentificado dentro de si. A

ausência de qualquer sentimento, seja ela de alegria ou tristeza, é o que move seus últimos versos.

O poema seguinte traz o título do livro: “Escritos em verbal de ave”. Sintático, condensado, enigmático. O poeta se permite não direcionar em demasia a interpretação dos leitores. Os sentidos, teoricamente, ganhariam a mesma liberdade que teriam os verbais de aves, soltos ao ar, solitários e intraduzíveis.

A morte é um assunto raro na poética barriana, apesar disto, pode ser visto em poucos casos. Entre eles podemos destacar a delicadeza do poema “Os girassóis de Van Gogh” publicado no livro *Face Imóvel* (1942).

O poema faz referência a um dos mais famosos quadros do pintor Van Gogh:



Girassóis, 1888, óleo sobre tela, 92 x 73 cm, Vincent Van Gogh, National Gallery, Londres.

Entre agosto e setembro de 1888, Vincent Van Gogh pintou ao menos quatro pinturas de girassóis com a pretensão de decorar a sala de Gauguin, no sul da França. Outras réplicas e versões foram produzidas pelo pintor nos meses seguintes, sendo ainda hoje objetivo de estudo para diversos pesquisadores.

Esta é tida como uma das pinturas mais conhecidas do artista. Considerada uma façanha técnica, o quadro é quase que completamente pintado de amarelo (sua cor favorita), com exceção de poucos detalhes em verde.

O quadro traz pinceladas grossas (empasto) e retrata flores moribundas de girassóis. O empasto (ou impasto) é utilizado mais fortemente na região das sementes das flores para criar um efeito texturizado de relevo.

A obra traz uma mescla de girassóis vivos e outros já caídos, com pétalas perdidas. Há um forte contraste entre o amarelo mais escuro das flores que ocupam a linha vertical central do quadro em relação ao amarelo mais claro das flores laterais. De forma semelhante, os girassóis das laterais se apresentam mais fragmentados, partidos, moribundos e caídos. São neles ainda que os tons verdes estão mais a mostra.

É a partir da contemplação desta obra que o poeta teria se inspirado para escrever “Os girassóis de Van Gogh”. Confira:

Hoje eu vi
Soldados cantando por estradas de sangue
Frescura de manhãs em olhos de crianças
Mulheres mastigando as esperanças mortas

Hoje eu vi homens ao crepúsculo
Recebendo o amor no peito.
Hoje eu vi homens recebendo a guerra
Recebendo o pranto como balas no peito.

E, como a dor me abaixasse a cabeça,
Eu vi os girassóis ardentes de Van Gogh.
(BARROS, 2013b, p. 10)

Poema composto por três estrofes, com dois quartetos e um dueto. De metrificação livre, as estrofes são compostas por versos de 2, 12, 8 e 11 sílabas poéticas organizadas entre si.

O primeiro verso é o mais curto do poema e esta extensão pode ser justificada pela presença de um *enjambement* que quebra sua sequência. Esta quebra também funciona como um elemento de ampliação dos sentidos.

O sujeito anuncia que naquele dia viu algo, mas não o especifica. A casa do objeto não se realiza, deixando em aberto e instalando a espera dele. E como se verá essa casa é preenchida de variadas maneiras, mas com a mesma isotopia negativa, com exceção da que se refere às crianças. Essa frase curta assim, feita de sujeito e verbo, carrega o sentido daquilo que se narra, fato que se comprova pela abertura do verso por esse advérbio, hoje, que contraponto ao tempo anterior, sublinha de um lado o aspecto pontual do verbo e o aspecto perfectivo do tempo verbal: ou seja, afirma-se a importância decisiva dessa tomada de consciência de algo que antes de mais nada vem pela percepção visual, como se fosse um fato de que não se pode fugir, ignorar. Daí a repercussão no futuro.

Nos versos seguintes passa a relatar tudo que fora visto, um acúmulo de visões distintas e marcantes que formam um todo único, assim como no quadro de Van Gogh, em que cada flor é única e distinta, mas ao percebê-las em conjunto se tem uma visão ampla do vaso, a exemplo de um quebra-cabeças montado em que cada peça é um detalhe único de uma imagem maior.

Face Imóvel (1942) foi publicado durante a segunda grande guerra (1939-1945) e a batalha teria influenciado a escrita de alguns poemas. “Os girassóis de Van Gogh” é um destes retratos da guerra detalhados pelo poeta.

A primeira estrofe traz a tensão entre imagens contrastantes. São soldados que cantam (positivo) em estradas de sangue (negativo), esperanças (positivo) mortas (negativo).

Trata-se de um melancólico relato da visão dos homens rumando à guerra, percorrendo caminhos carregados de mortes e sangue espalhado por toda parte. São jovens inocentes (olhos de crianças), que mal despertaram para a vida (frescuras de manhãs).

Do outro lado, na partida ficam as mulheres, mães, irmãs, namoradas e esposas na angustiante espera de algum dia ter seus soldados de regresso. Mulheres que seguem ruminando, mastigando, tentando não perder o rumo, mesmo que restem apenas esperanças, muitas vezes já perdidas antes mesmo de cada partida.

A visão é de uma despedida em vida. De um luto antes da morte. O fim, a morte é a certeza diante da guerra. O retorno é o milagre e a exceção. Espera-se. Deseja-se. Aos que ficam cabem apenas trabalhar para manter a chama da esperança viva de alguma forma, como se mastigassem continuamente o alimento que mantém vivos seus corpos e espíritos.

A segunda estrofe segue o relato das visões. O sujeito abandona as manhãs e as partidas. O contemplado passa a se localizar no crepúsculo, no fim da vida. O crepúsculo simboliza a noite e com ela a morte.

O quinto verso focaliza os homens em seu leito de morte, o crepúsculo da guerra. No verso 6 o sujeito novamente recorre a uma imagem inicialmente positiva para simbolizar algo negativo: “recebendo o amor no peito”. É figurado, é alegórico. O recebido não é o amor dos que ficaram, mas as balas das armas inimigas como revela no verso 8 do poema.

Partir para a guerra é ao mesmo tempo uma partida de desesperança e esperança. É a certeza de uma morte iminente, mas também é a esperança de um fim para todas as mortes e o estabelecimento da paz.

Aos soldados foram negados os sentimentos do retorno e do fim da guerra. Não há reencontros. Em seu lugar há encontros com a guerra. O choro não é da alegria da volta, o pranto é o do fim, de uma bala que atinge o peito e acaba não apenas com a vida, mas com uma história, uma esperança e um futuro. Morre a alegria das cantigas das estradas. O luto toma conta de tudo.

A última estrofe é uma volta do olhar para o próprio sujeito. Deixa-se de ver o outro para ver a si mesmo e sua reação diante de tudo que ocorre. A dor do outro (soldado) é agora também a sua própria dor. As cabeças não rumam mais para frente e acima, na esperança do futuro. O olhar é direcionado para baixo, para

dentro. É introspectivo. “E, como a dor me abaixasse a cabeça”, o sujeito acaba por ver os girassóis ardentes de Van Gogh.

É na beleza da arte que o sujeito (e o poeta) vê a saída para a dor. Embora traga girassóis moribundos, a pintura de Van Gogh é carregada de vida e sol. Os tons amarelos emanam vida da tela. A esperança não se perde de todo. É na delicadeza e sutileza de doze flores em um vaso que o homem recupera sua força para viver e seguir adiante, embora ainda marcado pela visão da guerra.

O sujeito evoca aqui uma memória recente. O tempo verbal marcante é o pretérito, pontual. O advérbio de tempo “hoje” indica sua posição recente, fresca na memória de quem conta os horrores observados. Diferente do retratado no poema 14 do livro *Retrato do artista quando coisa*. Confira:

Remexo com um pedacinho de arame nas
minhas memórias fósseis.
Tem por lá um menino a brincar no terreiro:
entre conchas, osso de arara, pedaços de pote,
sabugos, asas de caçarolas etc.
E tem um carrinho de bruços no meio do
terreiro.
O menino cangava dois sapos e os botava a
puxar o carrinho.
Faz de conta que ele carregava areia e pedras
no seu caminhão.
O menino também puxava, nos becos de sua
aldeia, por um barbante sujo umas latas tristes.
Era sempre um barbante sujo.
Eram sempre umas latas tristes.
O menino é hoje um homem douto que trata
com física quântica.
Mas tem nostalgia das latas.
Tem saudades de puxar por um barbante sujo
umas latas tristes. (BARROS, 2013j, p. 33)

Poema de 20 versos que tem como tema central o relato de memórias. As lembranças atuam no poema como força motriz para ilustrar e deslocar o sujeito de uma situação confortável para um estado de espírito atual atormentado, nostálgico, triste, melancólico.

O poema é apresentado em primeira pessoa do singular (“remexo”): há um eu que evoca um outro eu do passado. O processo apresentado nos primeiros versos equivale ao de um desenterrar do passado, como exposto pelo sujeito ao afirmar que suas memórias são fósseis. O labor é semelhante ao de um pesquisador que cava a terra em busca de fragmentos do passado, vestígios de uma vida perdida entre civilizações.

Não tarda e o enunciador encontra, no verso 3, a personagem que suas memórias buscavam: um menino a brincar no terreiro. O sujeito é transportado para uma fase infantil em que o terreiro de casa tem a notoriedade de um espaço de imaginação. É ali que a vida se transforma e se realiza. Em meio a coisas descartáveis para um adulto: conchas, ossos de arara, pedaços de pote, sabugos. Nada disto tem valor para o adulto, mas para a criança lembrada significava uma infinidade de possibilidades de novos objetos, seres e brincadeiras. Eram seus materiais de vida.

O momento era de imaginação como vemos no quarteto de versos 8 a 11 em que o menino colocava dois sapos para trabalhar, como se fossem cavalos ou bois a puxar uma carroça/carrinho. No mundo mágico do “faz de conta” pedras e areias eram carregadas pelos sapos “*cangados*”.

Vale ressaltar que pedra e areia servem de alegoria para a base de algo a ser construído. Uma casa, por exemplo, em um passado remoto tinham sua base formada por areia e pedras que juntas erguiam paredes. Assim, o que o menino fazia era exatamente a base de seu processo criativo: a imaginação. É dela que obtinha vida.

Nos versos 12 a 15 o enunciador passa a negatizar os objetos vistos. Não apenas há uma transformação dos objetos, mas o próprio sujeito se vê em posição modificada. Se nos versos anteriores eram os sapos que carregavam os objetos, a partir de agora o menino assume o lugar dos anfíbios e é ele que sai puxando os objetos imaginados.

O campo semântico utilizado é negativo, depreciativo, triste. São becos, barbantes sujos e latas tristes. O enunciador não está mais no centro do mundo, seu lugar agora é um beco qualquer de uma aldeia longínqua. Encontra-se sem

saída em um canto de rua qualquer, periférico. Seus brinquedos perdem valor e beleza.

O enunciador parece ter a necessidade de enfatizar o aspecto negativo de sua matéria de imaginação: “Era sempre um barbante sujo” (verso 14) e “Eram sempre umas latas tristes” (verso 15). Não somente tenta enfatizar como precisa repetir para acreditar ele mesmo na desvalorização dos objetos.

Interessante observar que esta alteração marca não apenas a relação entre sujeito e objeto, mas principalmente o modo como o sujeito se posiciona. Neste momento, não é mais o menino do início do poema. Ele também se transformou e perdeu a imaginação criativa de outrora. Seu olhar já é o de um adulto que apenas vê restos e objetos inúteis ao seu redor.

Tal relação de maturidade pode ser vista no verso seguinte (16) em que o sujeito afirma que o “menino é hoje um homem douto que trata / com física quântica”. O menino cresceu, ganhou título e *status* (doutor) e não há espaço para imaginação, apenas para a mais pura realidade metaforizada pela física quântica. Vale lembrar que a física é vista com frequência como uma ciência que seria capaz de fornecer explicações plausíveis para coisas que eram inexplicáveis em um passado recente.

O menino cresceu. Seu labor deixa de ser a imaginação e passa a certeza das experiências físicas. Há um entristecer em todo o processo. A alegria da brincadeira cede lugar à nostalgia. A melancolia esvazia as emoções do sujeito e deixa apenas a saudade.

Curioso ressaltar que o enunciador parece não mais se reconhecer diante do homem que vê em suas lembranças. O poema se inicia em primeira pessoa e encerra em terceira. O enunciador se distancia e transforma em um outro. Os três últimos versos revelam uma saudade idealizada pelo sujeito. Há uma clara vontade deste em voltar ao tempo das latas. Há uma saudade expressa de puxar por barbantes sujos algumas latas tristes.

Em realidade, o enunciador revela uma saudade de poder imaginar sem limites. Sofre com o cerceamento de seu processo criativo. E, apesar disto, não sabe como retornar ao antigo estado imaginativo.

Novamente, o enunciador se encontra perdido e solitário num deserto particular tal como Belerofonte (de Homero). O mundo perdeu o sentido. O enunciador (se) perdeu e busca de alguma forma entender como e quando esta perda se realizou. Neste processo não há respostas, apenas caminhos que guiam um melancólico pela triste e solitária tentativa de encontrar-se mais uma vez.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Propor-se a estudar Manoel de Barros é lidar com uma batalha constante entre diversos pontos de vistas (acadêmicos) que buscam de uma forma ou outra naturalizar sua obra como regional. Nota-se que há um forte desejo não apenas de valorizar sua obra, mas ao mesmo tempo colocar o nome do Mato Grosso (e Mato Grosso do Sul) na esfera dos estados produtores de boa literatura. Em alguns casos, chega-se a beirar a necessidade narcísica da comunidade acadêmica e a um esquecimento da autonomia da obra.

A proposta do projeto de pesquisa de doutorado foi ganhando forma ao longo da escrita da dissertação de mestrado, embora se tratasse de tema um tanto diverso. Encerrado o mestrado, diversas questões permaneceram em aberto e uma das possibilidades de respostas então surgidas seria observar a presença ou não de um sujeito melancólico na poética barriana. Desta maneira, um dos objetivos da tese seria investigar a manifestação de um sujeito melancólico e como este se expressaria em obras de Barros.

A primeira seção deste trabalho revela ao menos dois dados interessantes: a poesia de Manoel de Barros é descoberta pelo grande público apenas a partir da década de 80 e início de 90, assim como os prêmios que recebeu; apesar deste crescimento de interesse por sua obra ainda encontramos um número discreto de trabalhos por sua obra, se comparado com outros autores brasileiros. Em grande parte, eles se dedicam ao estudo do caráter regional (pantanal) ou do infantil. Outros temas surgem com menor frequência em pesquisas acadêmicas e artigos em periódicos.

Em relação à melancolia foi possível perceber que seu conceito esteve ligado a explicações biológicas durante muito tempo, com pouca variação. Entre a antiguidade clássica de Aristóteles e o renascimento de Burton muito se discutiu sobre o assunto, mas pouca variação foi apresentada sobre o assunto. A melancolia seguia como um dos humores. Apesar disto, vale ressaltar que importantes contribuições surgiram, tais como a relação entre genialidade e melancolia, e noção de que melancolia não se resumia apenas a um estado de

tristeza/loucura, mas poderia indicar também estados de euforia, alegria, alucinações, desejos sexuais aflorados e etc.

A grande mudança no assunto surge no início do século XX com os estudos de Freud. O psicanalista é responsável por privatizar a melancolia, não se trata mais de um caso de genialidade (não passaria de mera coincidência), mas de um processo interno de busca de um objeto supostamente perdido ou de desejo inalcançável.

Agamben faz uma ressalva ao estudo de Freud ao observar que a melancolia não representa simplesmente a perda de um objeto (assim como ocorre no luto) e propõe que se perceba este estado como um recesso frente ao objeto que ainda não se encontra perdido. Desta forma, a melancolia deveria ser vista como uma antecipação do “não-cumprimento” ou de uma possível condenação.

Com isto, amplia-se o conceito e a melancolia deixa de ocorrer exclusivamente frente a um objeto perdido, mas pode aparecer também diante de algo que o sujeito crê humanamente impossível, provocando uma tentativa de proteção em que o indivíduo tenta internalizar-se e não permitir seu escape.

Esta pesquisa seguiu um corte temático para discussão do objeto proposto. Desta forma, apesar de considerar a totalidade da poética barriana, apenas alguns poemas foram escolhidos para investigação e agrupados por sua similaridade temática (e não proximidade temporal).

Um dos primeiros pontos a se observar no conjunto de obras é a relação entre melancolia e o eu. De tal maneira interessa inicialmente compreender como o sujeito lida com suas questões internalizadas, seus embates, dúvidas e crenças. O enunciador barriano tende a pôr em confronto direto seu mundo e a si mesmo de forma constante, revelando uma eterna luta entre os limites da existência humana.

O enunciador reconhece a existência de uma perda, mas não consegue em momento algum determinar ou especificar seu tipo. Há apenas a consciência de ausências em sua alma. Não aceita ser rotulado, recusa a conformação e nega a nomeação. O automatismo da vida cotidiana não lhe interessa. Deseja ir além do notado, romper o que está posto e dito. O mundo conhecido e percebido não

interessa mais, mas não deseja o esquecimento. Este é um de seus grandes medos.

Desta forma, o percurso trilhado pelo sujeito barriano é o de contemplar-se, buscar se entender e a partir disto seguir uma viagem em que se desloca de um estado de inquietude para um estágio de vazio (desinteresse). Se na antiguidade os sofrimentos eram impostos pelos deuses, na contemporaneidade o sujeito barriano se mostra mais frágil e vulnerável diante de seus próprios pares. O enunciador passa a necessitar de outras possibilidades de cura (completude) para seus sentimentos.

Há uma necessidade de buscar novos caminhos, mas a travessia é sempre solitária. As descobertas são interiores, reflexivas e únicas. Diversas personagens surgem e desaparecem diante do sujeito barriano, mas seu fim é sempre à parte, isolado, solitário.

A aprendizagem em Barros não pode ser vista apenas pelo crescimento ou conquista de uma liberdade. Seu processo implica um abrir-se para a possibilidade de alegria ou tristeza. O sujeito parece estar aberto para estas duas emoções e não se importar.

Na busca por novas perguntas e respostas, o sujeito barriano caminha por lugares distintos e tende a materializar neles certas angústias humanas, como se, ao fazer, isto facilitasse a compreensão de tudo aquilo que ocorre consigo.

Por fim, o sujeito barriano experimenta a travessia pela morte. Seu principal *alter ego* (e em outros momentos melhor amigo) é morto em seu último livro. Aos leitores cabe apenas contemplar o túmulo que surge frente a si. O enunciador sofre e entra em luto.

É a partir da relação com o luto que o sujeito reconhece que não busca o isolamento, a melancolia por vontade própria. Esta condição lhe é imposta por tudo que o rodeia, por um caráter social. Uma vez abandonado, o enunciador barriano passa a interpretar tudo a sua volta pela ótica do “abandono”. Com isto, passa a interessar-se pelas coisas esquecidas pelos homens, os pequenos objetos desprezados, os seres desimportantes e etc.

O sujeito em Barros é um melancólico por essência, interessado nas coisas tristes, nos objetos perdidos e desinteressados. Ignora seu passado, contempla o vazio e a solidão. Pune-se e do flagelo tira o prazer para seguir punindo-se e conhecendo-se. Afinal, quem não se lembra do modo como o enunciador relata ter descoberto os textos de Santo Agostinho? Em um círculo vicioso que incluía um prazer primário (a masturbação), uma punição que era ao mesmo tempo a porta para o maior dos prazeres: a leitura dos sermões.

Ao longo da poética barriana o sujeito não busca o pantanal geográfico e real para se tornar regional ou expressar as coisas de uma região. A busca é sempre por um espaço possível de existir unicamente enquanto linguagem. E neste sentido, buscar este suposto pantanal é também buscar aquele objeto perdido (e desconhecido) que todo sujeito melancólico deseja.

BIBLIOGRAFIA

1. OBRAS DO AUTOR

BARROS, Manoel de. **Poemas concebidos sem pecado**. São Paulo: LeYa, 2013.

_____. **Face imóvel**. São Paulo: LeYa, 2013.

_____. **Poesias**. São Paulo: LeYa, 2013.

_____. **Compêndio para uso dos pássaros**. São Paulo: LeYa, 2013.

_____. **Gramática expositiva do chão**. São Paulo: LeYa, 2013.

_____. **Matéria de poesia**. São Paulo: LeYa, 2013.

_____. **Arranjos para assobio**. São Paulo: LeYa, 2013.

_____. **O guardador de águas**. São Paulo: LeYa, 2013.

_____. **Concerto a céu aberto para solos de ave**. São Paulo: LeYa, 2013.

_____. **Retrato do artista quando coisa**. São Paulo: LeYa, 2013.

_____. **Ensaio fotográficos**. São Paulo: LeYa, 2013.

_____. **Tratado geral das grandezas do ínfimo**. São Paulo: LeYa, 2013.

_____. **Poemas rupestres**. São Paulo: LeYa, 2013.

_____. **Menino do mato; Escritos em verbal de ave; A turma**. São Paulo: LeYa, 2013.

_____. **Infantis**. São Paulo: LeYa, 2013.

_____. **Livro de pré-coisas**. São Paulo: LeYa, 2013.

_____. **Livro sobre nada**. São Paulo: LeYa, 2013.

_____. **O livro das ignorâncias**. São Paulo: LeYa, 2013.

_____. **Arranjos para assobio**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

_____. **Memórias Inventadas**: a infância. São Paulo: Planeta, 2003. Não paginado.

_____. **Memórias Inventadas**: a segunda infância. São Paulo: Planeta, 2006. Não paginado.

_____. **Memórias Inventadas**: a terceira infância. São Paulo: Planeta, 2008. Não paginado.

_____. **Memórias inventadas**: as infâncias de Manoel de Barros. São Paulo: Planeta, 2008.

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

2. FORTUNA CRÍTICA

ALMEIDA, Marinei. **Entre vôos, pântanos e ilhas**: um estudo comparado entre Manoel de Barros e Eduardo White. Tese (doutorado). Programa de pós-graduação em estudos comparados de literaturas de língua portuguesa, USP, São Paulo, 2008.

AMARAL, Sérgio Alcides Pereira do. **Desavenças**: poesia, poder e melancolia nas obras do doutor Francisco de Sá de Miranda. Tese (doutorado). Programa de pós-graduação em história social, USP, São Paulo, 2007.

AZEVEDO, Lucy Ferreira. A natureza física e o homem: paixões em Manoel de Barros. **Alere**, Tangará da Serra, v. 10, n. 02, pp. 99-110, dez. 2014.

BARBOSA, Luiz Henrique. **Palavras ao chão**: um olhar sobre a linguagem adâmica em Manoel de Barros. São Paulo: Annablume, 2003.

CAETANO, Kati Eliana. A poética *al dente* de Manoel de Barros. **INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**. Salvador, n. 25, pp. 1-14. 2002.

CAMARÇO, Carolina Tito. **Entre a magia e a sedução**: o imaginário infantil em Exercícios de ser criança, de Manoel de Barros e em Uma maneira simples de voar,

de Ivens Cuiabano Scaff. Dissertação (mestrado). Programa de pós-graduação em estudos literários, UNEMAT, Tangará da Serra, 2012.

_____. Exercícios de imaginar: uma leitura de Exercícios de ser criança de Manoel de Barros. **Alere**, Tangará da Serra, v. 07, n. 07, pp. 73-96, jul. 2013.

CAMPOS, Maria Cristina de Aguiar. **Manoel de Barros**: o demiurgo das terras encharcadas – educação pela vivência do chão. Tese (doutorado). Programa de pós-graduação em educação, USP, São Paulo, 2007.

FERRARI, Sandra Aparecida Fernandes Lopes. Deslocamento e identidade: uma relação possível na poética de Manoel de Barros. **Ecós**, Cáceres, v. 9, n.02, pp. 183-193, jun. 2010.

GALHARTE, Julio Augusto Xavier. **Despalavras de efeito**: os silêncios na obra de Manoel de Barros. Tese (doutorado). Programa de pós-graduação em teoria literária e literatura comparada, USP, São Paulo, 2007.

MACEDO, Ricardo Marques. **Memórias inventadas**: espaços de significação da solidão e imaginário. Dissertação (mestrado). Programa de pós-graduação em estudos literários, UNEMAT, Tangará da Serra, 2012.

_____. O rio que passa pela rã e o tempo das memórias. **Alere**, Tangará da Serra, v. 11, n. 01, pp. 93-112, jun. 2015.

MARINHO, Samarone. **Manoel ama lembrar**: uma interpretação à poética de Manoel de Barros. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

MIYAZAKI, T. Y.; MACEDO, R. M. Memórias inventadas, de Manoel de Barros. **Cathedra**, Monterrey (México), v. 9, n. 16, p. 71-78, jul./dez. 2011.

OLIVEIRA, Vanderluce Moreira Machado. **Entre meninos, mendigos, pântanos e pássaros**: a reescritura poética de Manoel de Barros. Dissertação (mestrado). Programa de pós-graduação em estudos literários, UNEMAT, Tangará da Serra, 2012.

_____. **A reescritura poética de Manoel de Barros**. Curitiba: Appris, 2016.

PINHEIRO, Hérica A. J. da C. **Os deslimites da poesia**: diálogos interculturais entre Manoel de Barros e Ondjaki. Dissertação (mestrado). Dissertação (mestrado).

Programa de pós-graduação em estudos literários, UNEMAT, Tangará da Serra, 2012.

PRIOSTE, José Carlos Pinheiro. Humano, Consignado humano: Manoel de Barros e a linguagem. **Ecos**, Cáceres, v. 06, n.01, dez. 2009.

REINER, Nery Nice Biancalana. **A poética de Manoel de Barros e a relação homem-vegetal**. Tese (doutorado). Programa de pós-graduação em estudos comparados de literaturas de língua portuguesa, USP, São Paulo, 2006.

ROLON, Renata Beatriz Brandespin. **A prosa poética de Manoel de Barros: lirismo, mitos e memórias**. Dissertação (mestrado). Programa de pós-graduação em estudos da linguagem, UFMT, Cuiabá, 2006.

_____. As trilhas do Livro de pré-coisas. **Ecos**, Cáceres, v. 5, n. 2, jul. 2008.

ROSSI, Érica Alves, SILVA, Elcione Ferreira. O poeta reflexivo: estudo sobre as concepções poéticas de Manoel de Barros à luz das teorias de Maurice Blanchot. **Alere**, Tangará da Serra, v. 14, n. 2, pp. 219-235, dez. 2016.

SOUZA, Diogo dos Santos. Nas asas da imaginação do espaço do Menino do mato, de Manoel de Barros. **Alere**, Tangará da Serra, v. 15, n. 01, pp. 377-392, jul. 2017.

3. OBRAS GERAIS

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

_____. **O aberto: o homem e o animal**. Trad. Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2013.

_____. **Profanações**. Trad. Selvino J Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGNOLON, Alexandre. **A festa de saturno: O Xênia e o Apoforeta de Marcial**. Tese (doutorado). Programa de pós-graduação em letras clássicas, USP, São Paulo, 2013.

AMÉRICO, Ekaterina Vólkova. **Alguns aspectos da semiótica da cultura de Iúri Lótman**. Tese (doutorado). Programa de pós-graduação em literatura e cultura russa, USP, São Paulo, 2012.

ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. Trad. Mauro W. Barbosa. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ARISTÓTELES. **O homem de gênio e a melancolia – o problema XXX,1**. Trad. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

ARRIGUCCI JR, Davi. **O cacto e as ruínas**. São Paulo: Duas cidades, 2000.

AUERBACH, Erich. **Introdução aos estudos literários**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Trad. Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Padua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARBOSA, Paulo Roberto Amaral. **Melancolia e questões estéticas: Giorgio de Chirico**. Tese (doutorado). Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2011.

BARTHES, Roland. **Diário de luto**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BARTRA, Roger. **El duelo de los ángeles: locura sublime, tédio y melancolia em el pensamiento moderno**. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2005.

_____. **La jaula de la melancolia: identidade y metamorfosis del mexicano**. México: Debolsillo, 2005.

_____. **Cultura y melancolía: las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro**. Barcelona: Anagrama, 2001.

BAUMAN, Zygmunt, DONSKIS, Leonidas. **Cegueira moral: a perda da sensibilidade na modernidade líquida**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

_____. **O mal-estar da pós-modernidade**. Trad. Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. **La cultura en el mundo de la modernidad líquida**. Trad. Lilia Mosconi. México: FCE, 2013.

_____. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BENVENISTE, Emile. **Problemas de linguística geral**. Campinas: Pontes/Editora da Unicamp, 1988.

BENJAMIN, WALTER. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERLINCK, Luciana Chaui. **Melancolia**: rastros de dor e de perda. São Paulo: Humanitas, 2008.

BEAUVOIR, Simone. **A velhice**: a realidade incômoda. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BERISTÁIN, Helena. **Diccionario de retórica y poética**. 7. ed. México: Editorial Porrúa, 1995.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Trad. Ivã Carlos Lopes e outros. Bauru: EDUSC, 2003.

BÍBLIA SAGRADA. Trad. da Vulgata Latina pelo Padre Antônio Pereira de Figueiredo. São Paulo: Iracema, 1979.

BLOOM, Harold. **Shakespeare**: a invenção do humano. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

_____. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRANCO, Lucia Castello. **A traição de Penélope**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2011.

- BRANDÃO, Ruth Silviano. **A vida escrita**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- BRIGHT, Timothy. **Un tratado de melancolía**. Trad. María José Pozo Sanjuán, Esteban J. Calvo. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2004.
- BURTON, Robert. **A anatomia da melancolia**. Trad. Guilherme Gontijo Flores. Curitiba: UFPR, 2011. V. 01.
- _____. **A anatomia da melancolia**. Trad. Guilherme Gontijo Flores. Curitiba: UFPR, 2011. V. 02.
- _____. **A anatomia da melancolia**. Trad. Guilherme Gontijo Flores. Curitiba: UFPR, 2012. V. 03.
- _____. **A anatomia da melancolia**. Trad. Guilherme Gontijo Flores. Curitiba: UFPR, 2013. V. 04.
- CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 5. ed. Rio de Janeiro: J Olympio, 1991.
- COSTA, Carlos Augusto Carneiro. **Como um corte de navalha**: resistência e melancolia em Em câmara lenta, de Renato Tapajós. Dissertação (mestrado). Programa de pós-graduação em literatura brasileira, USP, São Paulo, 2011.
- COUTO, Mia. **O fio das missangas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- DIEGUES, Ileana. **Cuerpos sin duelo**: iconografías y teatralidades del dolor. Monterrey: UANL, 2016.
- ECO, Umberto. **Tratado geral da semiótica**. Trad. Antonio de Pádua Danesi, Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ELIOT, T.S. **O uso da poesia e o uso da crítica**: estudo sobre a relação crítica com a poesia na Inglaterra. Trad. Cecília Prada. São Paulo: É Realizações, 2015.

ENCINAS, Gerardo Francisco Bobadilla. **Literatura y cultura mexicana del siglo XIX: lecturas y relecturas críticas e historiográficas.** Hermosillo: Universidad de Sonora, 2013.

ENCINAS, Rosa María Burrola. **Hijo de hombre: entre la historia y la utopía.** Hermosillo: Universidad de Sonora, 2012.

ENDERLE, Víctor Barrera. **El centauro ante el espejo: charlas y apuntes sobre el ensayo.** Monterrey: UANL, 2017.

ERICKSON, Sandra S. Fernandes. **A melancolia da criatividade na poesia de Augusto dos Anjos.** Natal: Editora Universitária, 2003.

FERNANDES, Maria Lucia Outeiro, LEITE, Guacira Marcondes Machado, BALDAN, Maria de Lourdes Ortiz Gandini (orgs). **Estrelas extremas: ensaios sobre poesia e poetas.** Araraquara: LEFCL, 2006.

FERNANDES, Maria Lucia Outeiro, PIRES, Antônio Donizeti (orgs). **Matéria de poesia: crítica e criação.** São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo.** São Paulo: Ática, 1996.

_____. **Em busca do sentido: estudos discursivos.** São Paulo: Contexto, 2012.

FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do discurso.** Trad. Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2007.

FOSSE, Jon. **Melancolia.** Trad. Marcelo Rondinelli. São Paulo: Tordesilhas, 2015.

FRANCHETTI, Paulo. **Nostalgia, exílio e melancolia: leituras de Camilo Pessanha.** São Paulo: EdUSP, 2001.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia.** Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. **Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916).** Trad. Paulo César e Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer.** 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

GINZBURG, Jaime. **Olhos turvos, mente errante**: elementos melancólicos em Lira dos vinte anos, de Álvares de Azevedo. Tese (doutorado). Programa de pós-graduação em letras, UFRGS, Porto Alegre, 1997.

_____. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas: Autores associados, 2013.

GREIMAS, A.J. et.al. **Ensaio de semiótica poética**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1975.

GUAL, Carlos García. **Figuras com paisajes griegos**: sendas entre mitos y novelas. Monterrey: UANL, 2017.

GUIMARÃES, Mayara R. (org.). **No meio-dia verde do agora**: formas do contemporâneo na literatura brasileira. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012.

GULLAR, Ferreira. **Toda poesia**. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 2015.

Haidar, J e MIYAZAKI, T.Y. O claro enigma de um título: Amar, de Drummond de Andrade. *Revista Alere*, n.3. p. 171-195. 2010.

HILST, Hilda. **Baladas**. São Paulo: Globo, 2003.

HOMERO. **A Ilíada (em forma de narrativa)**. Trad. Fernando C. de Araújo Gomes. 8. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

_____. **Odisseia**. Trad. Trqajano Vieira. São Paulo: Ed. 34, 2011.

JESUS, Ana Paula da Costa Carvalho de. **Exercício de ser poeta**: Manoel de Barros e José Saramago na literatura infantil. Dissertação (mestrado). Programa de pós-graduação em literatura e crítica literária, PUC, São Paulo, 2005.

JESUS, Daniel Santana de. **A melancolia em Aureliano José Lessa**. Tese (doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2014.

KEATS, John. **Ode sobre a melancolia e outros poemas**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo : Hedra, 2010.

KEHL, Maria Rita. Melancolia e criação. In: FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin, SAXL, Fritz. **Saturno y la melancolia:** estudios de historia de la filosofosofia naturaleza, la religión y el arte. Trad. Maria Luisa Balseiro. Madrid: Alianza Forma, 2012.

KRISTEVA, Julia. **Sol negro:** depressão e melancolia. 2. ed. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LAMBOTE, Marie-Claude. **Estética da melancolia.** Trad. Procopio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

LENHARO, Mariana Pereira. **Van Gogh e a melancolia:** pinturas de pôr do sol em Arles. Dissertação (mestrado). Programa de pós-graduação em interunidades de estética e história da arte, USP, São Paulo, 2014.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico:** de Rousseau à internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LIMA, Luiz Costa. **Melancolia.** São Paulo: UNESP, 2017.

LOPES, Juliana de Oliveira. **Riso e melancolia na utopia de Robert Burton.** Dissertação (mestrado). Instituto de estudos da linguagem, UNICAMP, Campinas, 2011.

LOTMAN, Iuri M. El símbolo en el sistema de la cultura. **Forma y Función.** Bogotá, n. 15, pp. 89-101.

LÖWY, Michel, SAYRE, Robert. **Rebelión y melancolia:** el romanticismo como contracorriente de la modernidad. Buenos Aires: Nueva Visión, 2008.

MOREIRA, Livia Santiago. **Aventura bruta em versos:** sublimação e melancolia na obra de Ana Cristina César. Dissertação (mestrado). Instituto de Psicologia, USP, São Paulo, 2014.

MOREIRA, Moacyr Godoy. **Linguagem e melancolia em Laços de Família:** histórias feitas de muitas histórias. Dissertação (mestrado). Programa de pós-graduação em literatura brasileira, USP, São Paulo, 2007.

MÜLLER, Adalberto (org.). **Encontros Manoel de Barros.** Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

- NUNES, Benedito. **A chave do poético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **Caminhos da identidade**: ensaios sobre etnicidade e multiculturalismo. São Paulo: UNESP, 2006.
- ORLANZZINI, Raquel Castellanos. **Melancolía**: conflito de identidade feminina em la literatura mexicana contemporânea. Tese (doutorado). Departamento de espanhol e português, Universidade de Toronto, Toronto, 2015.
- PAZ, Octavio. **El arco y La lira**. 3. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- PESSANHA, Camilo. **Clepsidra**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p. 65.
- PIGEAUD, Jackie. Apresentação. In: ARISTÓTELES. **O homem de gênio e a melancolia – o problema XXX,1**. Trad. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.
- PIRES, Antônio Donizete, YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso. **O legado e a (dis)solução contemporânea**: estudos de poesia. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.
- PIRES, Antônio Donizeti, ANDRADE, Alexandre de Melo. **No pomar de Drummond**: nova seara crítica. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- PORTO, Luana Teixeira. **Morangos mofados**: melancolia e crítica social. Porto Alegre: UFRGS, 2010.
- ROSA, João Guimarães. **Grande sertão**: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- _____. São Marcos. In: ROSA, J.G. **Sagarana**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964, p. 234-5.
- ROSSI, Paulo. **O passado, a memória, o esquecimento**: seis ensaios da história das ideias. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: UNESP, 2010.
- SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. **O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: 34, 2002. V. 01.
- _____. **O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha**. Trad. Sérgio Molina. 2. ed. São Paulo: 34, 2008. V. 02.

SANTIAGO, Silviano. **Poetas modernos do Brasil**: Carlos Drummond de Andrade. Petrópolis: Vozes, 1976.

SANTOS, Jeana Laura da Cunha. **A estética da melancolia em Clarice Lispector**. Florianópolis: UFSC, 2000.

SCLIAR, Moacy. **Saturno nos trópicos**: a melancolia europeia chega ao Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SÓFOCLES. **Tragedias**: Ajax. Trad. Assela Alamillo. Madrid: Gredos, 1981.

STAROBINSKI, Jean. **A tinta da melancolia**: uma história cultural da tristeza. Trad. Rosa Freire de Aguiar. São Paulo: Companhia das letras, 2016.

STEIN, Ernildo. **Melancolia**. Porto Alegre: Movimento, 1976.

TATIT, Luiz. **Semiótica à luz de Guimarães Rosa**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

_____. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

VIANA, Chico (org.). **O rosto escuro de Narciso**: ensaios sobre literatura e melancolia. João Pessoa: Idéia, 2004.

VILLARI, Rafael Andrés. **Literatura e psicanálise**: Ernesto Sábato e a melancolia. Florianópolis: UFSC, 2002.