

CORPO E MUNDO NA POESIA DE MANOEL DE BARROS

Alberto Lopes de Melo

Universidade Federal do Rio Grande

Resumo: Este trabalho apresenta uma leitura de alguns poemas de Manoel de Barros presentes na obra *Poemas rupestres* (2013), sob uma ótica que enfoca as relações entre o sujeito enunciativo dos poemas e o mundo que o envolve e do qual faz parte. Faz-se assim uma leitura que privilegia o legado da fenomenologia hermenêutica no que esta contribui para o pensamento do sujeito como ser encarnado e indissociavelmente conectado ao mundo e aos outros sujeitos.

Palavras-chave: Lírica; sujeito; corpo; mundo; Fenomenologia.

Abstract: *Corps et le monde dans la poésie de Manoel de Barros.* Cet article présente une lecture de quelques poèmes de Manoel de Barros présents dans *Poemas rupestres* (2013), dans une perspective qui se concentre sur la relation entre le sujet énonciateur des poèmes et le monde qui l'entoure et auquel il appartient. Constituant ainsi une lecture qui met l'accent sur l'héritage de la phénoménologie herméneutique en ce qu'elle contribue à penser le sujet comme un être de chair et inextricablement connecté au monde et d'autres sujets.

Mots clés: Lirisme; sujet; corps; monde; Phénoménologie.

A partir dos postulados da Estética de Hegel, o lirismo tem sido considerado enquanto a expressão dos estados de ânimo de um sujeito, a exteriorização de seu íntimo. Na lírica, segundo Hegel, o “espírito desce em si mesmo desde a objetividade do objeto, olha para a própria consciência e fornece satisfação à necessidade, em vez de tornar passível de exposição para a realidade da coisa a presença e a efetividade da mesma” (2004, p. 156). Essa perspectiva exclui a possibilidade de considerar o sujeito na sua relação com a alteridade, com os objetos do mundo e com os outros sujeitos desse mundo, pois mesmo a presença de referências a alteridade é, na ótica hegeliana, mera projeção do espírito do sujeito, que permanece fechado em si e incapaz de interagir com o mundo através de

sua expressão: é sempre “a subjetividade do criar e do configurar espirituais que se mostra a si mesma” (HEGEL, 2004, p. 155).

Dentre as alternativas à consideração da poesia como expressão de um eu fechado em si, a que medita mais intensamente sobre as relações do sujeito com o mundo que o envolve e do qual faz parte e com os outros sujeitos é o caminho proposto pela fenomenologia hermenêutica. As considerações de Maurice Merleau-Ponty, que se vale do legado de Husserl para pensar a condição do sujeito enquanto ser encarnado que se relaciona com o mundo e com os outros, constitui uma opção rica que responde à necessidade de ver-se a lírica como expressão de um sujeito que não habita um vácuo e encontra-se desconectado dos outros,

mas que habita um corpo que o constitui enquanto sujeito e que está indissociavelmente ligado ao mundo e aos outros.

Merleau-Ponty pensa a problemática do sujeito a partir do paradoxo que se manifesta no fenômeno da percepção: as contingências provocadas pela configuração anatômica do olhar implicam a geração de um horizonte para toda a percepção, ou seja, o lugar ocupado pelo corpo em relação ao espaço faz com que o sujeito aceda ao mais distante, ao horizonte, mas, ao mesmo tempo, não tenha sua própria totalidade ao acesso de sua percepção visual. A apreensão de si e do mundo encontram-se então intrincadas, são indissociáveis: a construção da imagem de si tem sempre como fundo contingente a apreensão do mundo no qual o sujeito está inserido e do qual é parte indissociável. Para Merleau-Ponty, o mundo

não é um objeto do qual possuo comigo a lei de constituição; ele é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas. A verdade não "habita" apenas o "homem interior", ou, antes, não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece (2011, p. 6).

Nessa medida, o fenomenólogo francês propõe uma alternativa à dicotomia sujeito-objeto no âmbito das relações estabelecidas entre o sujeito e o mundo que o envolve e que, por extensão, integra sua própria constituição enquanto sujeito. Tal proposição acarreta a impossibilidade de pensar a expressão do sujeito como a exteriorização de uma interioridade pura, alheia ao mundo e aos outros sujeitos e gera a necessidade de se pensar a lírica enquanto a manifestação de um sujeito encarnado, portador de um corpo que se encontra em constante relação com o mundo, com a alteridade.

Segundo Merleau-Ponty, é pelo corpo que se compreende o outro e se percebem as coisas do mundo (Cf. 2011, p. 253). O homem é entendido fundamentalmente como um ser encarnado e sua carne é ligada à "carne do mundo" e à que compõe a alteridade:

Engajo-me com meu corpo entre as coisas, elas coexistem comigo enquanto sujeito encarnado, e essa vida nas coisas não tem nada de comum com a construção dos objetos científicos. Da mesma maneira, não compreendo os gestos do outro por um ato de interpretação intelectual (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 252).

Assim, a comunicação entre os seres constitui um fenômeno manifesto através do contato entre sujeitos mediado e efetivado nas contingências de seus corpos:

Obtém-se a comunicação ou a compreensão dos gestos pela reciprocidade entre minhas intenções e os gestos do outro, entre meus gestos e intenções legíveis na conduta do outro. Tudo se passa como se a intenção do outro habitasse meu corpo ou como se minhas intenções habitassem o seu. O gesto que testemunho desenha em pontilhado um objeto intencional. Esse objeto torna-se atual e é plenamente compreendido quando os poderes de meu corpo se ajustam a ele e o recobrem (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 251).

A linguagem verbal, bem como qualquer signo artístico, são entendidos então enquanto gestos do corpo de um sujeito a efetivar no mundo a comunicação de sua intencionalidade em relação ao próprio mundo e aos outros. É o corpo quem "converte uma certa essência motora em vociferação, desdobra o estilo articular de uma palavra em fenômenos sonoros (...), porque ele é um poder de expressão natural" (246-247).

Nesse mesmo caminho, mas pensando o problema do lirismo, o teórico francês Michel Collot faz um uso produtivo do legado de Merleau-Ponty. Em *La poésie moderne et la structure d'horizon* (2005)¹, o professor, poeta e teórico francês defende que não só a percepção humana é contingenciada por uma *estrutura do horizonte*, retomando o que apontara Husserl, como também a poesia poderia ser melhor entendida a partir da

¹ A primeira edição dessa obra data de 1989.

consideração dessa mesma estruturação da percepção, na medida em que ela não se resume à expressão monológica de um *ente*, mas manifesta-se enquanto construção discursiva que retoma analogicamente a relação do sujeito com o mundo ao qual pertence.

Collot sublinha que “le sujet n’est plus substance, mais relation; il est défini par son horizon, par son ouverture au monde des choses et des hommes par la médiation d’un corps et d’un langage” (2005, p. 108). Portanto, a poesia como as demais produções do sujeito não podem ser consideradas senão como frutos das interações desse sujeito com o mundo e com os outros que se dão necessariamente através do corpo: “le poète écrit avec son corps” (2005, p. 109).

Tal perspectiva, que retoma a noção de *encarnação* da fenomenologia de Merleau-Ponty, é aprofundada em obras posteriores de Collot. Em *La matière-émotion* (1997), o teórico francês ressalta que é

par le corps que le sujet communique avec la chair du monde, qu’il embrasse du regard et dont il est enveloppé. Il lui ouvre un horizon qui l’englobe et qui le déborde. à la fois voyant et visible, sujet de sa vision et sujet à la vue d’autrui (...). Le sujet ne peut s’exprimer qu’à travers cette chair subtile qu’est le langage, qui donne corps à sa pensée, mais qui demeure un corps étranger (...). Son ouverture au monde, à l’autre et au langage fait de lui un ‘étrange en dedans – en dehors’² (...). L’émotion lyrique ne fait peut-être que prolonger ou rejouer ce mouvement qui constamment porte e déporte le sujet vers son dehors, et à travers le quel seul il peut exister et s’exprimer. *C’est seulement en sortant de soi, qu’il coïncide avec lui-même* (1997, p. 32). [grifos meus]

A concepção da emoção lírica como uma *é-motion*, como a expressão poética de um movimento de encontro do sujeito com o mundo através de seu corpo, sujeito que se expressa e constrói a si mesmo em relação com o mundo, em lugar da consideração de

um ser encerrado em si a exteriorizar simplesmente o que brotaria de seu interior é retomada em *Le corps cosmos* (2008), no qual o corpo é entendido por Collot como uma espécie de “carrefour où se rencontrent le moi, le monde et les mots, (...) une source de poésie” (2008, p. 10). Nessa medida, a ótica fenomenológica adotada por Collot embasa-se na observação de que é no intrincamento entre homem e mundo possibilitado pelo corpo, instrumento da percepção, que se localiza a fonte do discurso desse sujeito, seja ele o discurso que funda sua própria subjetividade, seja aquele que a expressa artisticamente na sua relação com o mundo – a poesia.

Essa comunhão entre subjetividade, corpo, linguagem poética e mundo expressa na produção lírica tem na poesia do mato-grossense Manoel de Barros uma manifestação exemplar. A obra da qual foram extraídos os poemas que aqui serão lidos, *Poemas rupestres* (2013), pode, em uma visão de conjunto, ser considerada uma escrita de tom memorialístico. Os poemas dessa obra têm suas fontes imagísticas, em um primeiro plano, coletadas dentre os elementos que compoariam o ambiente interiorano mato-grossense de uma infância vivenciada em contato com a natureza e com costumes simples. Ao mesmo tempo, tais elementos aparecem por vezes combinados a referências que revelam o acesso à erudição: o local da infância do menino, personagem constante da obra, é nomeado “Corruptela” (BARROS, 2013, p. 10) e há referências a poetas franceses como Rimbaud (p. 14) e Valéry (p. 30).

Contudo, uma das características mais interessantes dessa obra de Manoel de Barros, que pretendo enfocar aqui, é justamente a relação que entretém com os postulados (ou questões) da Fenomenologia de Merleau-Ponty, posteriormente desenvolvidos por Michel Collot em seus estudos sobre a lírica. Isso porque o tema central da obra de Barros parece ser exatamente a celebração do contato direto do homem com o mundo e a própria tarefa de recompor a emoção de tal contato em linguagem (metapoesia). E isso se encontra permeado justamente pelo problema do acesso ao mundo e da utilização da linguagem, que aparece já no primeiro poema

² Collot cita a expressão de Paul Ricoeur, colhida em *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1990. Não há indicação da página.

da 1ª parte da obra, *Canção do ver* (BARROS, 2013, p. 9):

1.
 Por viver muitos anos dentro do mato
 moda ave
 O menino pegou um olhar de pássaro –
 Contraíu visão fontana.
 5 Por forma que ele enxergava as coisas
 por igual
 como os pássaros enxergam.
 As coisas todas inominadas.
 Água não era ainda a palavra água.
 10 Pedra não era ainda a palavra pedra.
 E tal.
 As palavras eram livres de gramáticas e
 podiam ficar em qualquer posição.
 Por forma que o menino podia inaugurar.
 15 Podia dar à pedras costumes de flor.
 Podia dar ao canto formato de sol.
 E, se quisesse caber em uma abelha, era
 só abrir a palavra abelha e entrar dentro
 dela.
 20 Como se fosse infância da língua.

O menino que “enxergava as coisas / por igual” (v. 5) teria um acesso direto ao mundo, liberto das convenções automatizadoras da representação intelectual ou cultural que distanciam o sujeito da vivência do mundo. Isso porque a linguagem, que funda o mundo enquanto representação e convenção, estaria ainda no estado ideal de infância no menino. Aí, tem-se uma das possíveis razões da presença do adjetivo “rupestres” no título da obra, termo que designa um tipo de registro pictural pré-histórico efetuado em paredes rochosas.

Picturais e, por vezes, sinestésicas são as imagens possíveis de serem construídas a partir dessa linguagem em estado liberto e desse olhar sem amarras no contato com o mundo: como são “As coisas todas inominadas” (v. 8), é possível “dar ao canto formato de sol” (v. 16). Possível também é a fusão entre corpo próprio e corpo da linguagem, análoga à efetuada através da atenção imediata dedicada ao mundo presente. Poeticamente, “se quisesse caber em uma abelha, era / só abrir a palavra abelha e entrar dentro / dela” (v. 17-19). As palavras todas “livres de gramáticas” (v. 12) do menino de

Barros soam harmonicamente com a imagem de uma visão mais adequada da linguagem dada por Merleau-Ponty, não representando mais “tantas convenções arbitrárias para exprimir o mesmo pensamento, mas várias maneiras, para o corpo humano, de celebrar o mundo e finalmente de vivê-lo” (2011, p. 255).

No mesmo caminho, outro poema de “Canção do ver”, transcrito abaixo, segue explorando a questão do encontro do sujeito com o mundo e com a linguagem, expressão de um corpo na sua condição de pertença a tal mundo:

6.
 Desde sempre parece que ele fora
 preposto a pássaro.
 Mas não tinha preparatórios de uma
 árvore
 Pra merecer no seu corpo ternuras de
 gorjeios.
 Ninguém de nós, na verdade, tinha força
 de fonte.
 5 Ninguém era início de nada.
 A gente pintava nas pedras a voz.
 E o que dava santidade às nossas palavras
 era
 a canção do ver!
 Trabalho nobre aliás mas sem explicação
 10 Tal como costurar sem agulha e sem pano.
 Na verdade na verdade
 Os passarinhos que botavam primavera
 nas palavras. (BARROS, 2013, p. 15)

No poema, os elementos de comparação que se encontram nas tentativas de definição do menino e do “nós”, sujeito coletivo que se refere provavelmente à família habitante da ficcional “Corruptela”, lar do menino, são todos naturais e aparecem como portadores de características que nenhum dos indivíduos seria ainda digno de possuir: “Ninguém de nós, na verdade, tinha força de fonte. / Ninguém era início de nada” (v. 4-5). Assim como o menino, apesar de parecer ser, desde sempre, “preposto a pássaro” (v. 1), ainda “não tinha preparatórios de uma árvore / Pra merecer no seu corpo ternuras de gorjeios” (v. 2-3). No entanto, é o ato de cantar *o mundo acedido pelo olhar*, o mundo vivenciado em sua concretude, no contato com a natureza e

com os costumes simples de uma vida interiorana “desimportante”, que dignifica a existência: “o que dava santidade às nossas palavras era / a canção do ver!” (v. 7-8) – a expressão do fenômeno de percepção do mundo pelo sujeito que o vivencia.

Pintar “nas pedras a voz” (v. 6), efetuar o sinestésico lirismo “rupestre” ou, como o chamou Barros em outra de suas obras, fazer “desenhos verbais”³, é o “trabalho nobre” (v. 9). Assim, a “Canção do ver”, através de um lirismo do corpo em presença no mundo, elimina qualquer possibilidade de considerar-se um primado do *ser em si* e esboça o que Merleau-Ponty apontou como objetivo de uma verdadeira fenomenologia, o de ser “uma filosofia para a qual o mundo já está sempre ‘ali’, antes da reflexão, como uma presença inalienável, e cujo esforço todo consiste em reencontrar este contato ingênuo como o mundo, para dar-lhe enfim um estatuto filosófico” (2011, p. 1).

Por mais que as aproximações efetuadas o possam sustentar e, ainda, que se possa defender a ideia de que a poesia de Barros, pela natureza através da qual elabora artisticamente a imagem de um acesso ao mundo direto e singular em sua pureza, constitua uma espécie de fenomenologia, ou tenha um perfil filosófico, não se pretende aqui reduzi-la a um discurso de tal teor. Entretanto, a leitura que se faz aqui, apoiada no legado da fenomenologia sobre o encontro do homem com sua condição de ser que pertence e que vivencia o mundo, permite sublinhar esse modo de ser da escrita de Barros que, em grande parte, celebra esse encontro entre o homem e o mundo.

Longe de ser constituída por um discurso ornado e de tom elevado ou idealizado, essa celebração do mundo ocorre na escrita do poeta através do uso de elementos que remetem ao banal, ao desimportante. No poema a seguir, o mote é atual estado de um velho poste que servira à brincadeira da infância:

8.

Fomos rever o poste.

O mesmo poste de quando a gente brincava de pique e de esconder.

Agora ele estava tão verdinho!

5 O corpo recoberto de limo e borboletas.

Eu quis filmar o abandono do poste.

O seu estar parado.

O seu não ter voz.

O seu não ter sequer mãos para se pronunciar com

10 as mãos.

Penso que a natureza o adotara em árvore.

Porque eu bem cheguei de ouvir arrulos de passarinhos

que um dia teriam cantado entre as suas folhas.

Tentei transcrever para flauta a ternura dos arrulos.

15 Mas o mato era mudo (...) (2013, p. 18).

Um olhar detido sobre o poema revela que ele não está construído somente sobre o processo de antropomorfização, explicitado no fato de o poste possuir um “corpo” (v. 5). Simultaneamente, o poste é convertido em natureza viva, ele está “verdinho!” (v. 4), nele brota a vida, e o eu lírico chega a ouvir os “arrulos” de passarinhos de um passado de árvore. A simplicidade dos elementos e do uso coloquial da linguagem abrigam uma temática cara à poesia moderna, o problema da expressão e, mais precisamente, o de expressar a emoção gerada pelo encontro do homem com o mundo: o eu-lírico anseia comunicar o “abandono do poste./ O seu estar parado. / O seu não ter voz. / O seu não ter sequer mãos para se pronunciar com / as mãos” (v. 6-10), mas não o pode fazer. Depois, anseia reproduzir a “ternura dos arrulos” (v. 14) dos pássaros, mas não é possível: “o mato era mudo” (v. 15).

O plano temático do poema abarca tanto a autorreflexividade, no que diz respeito à dificuldade do canto, quanto à própria ligação da corporeidade do sujeito com a “carne do mundo”, em especial no contato com a paisagem. Além disso, o poema apresenta uma marca importante, cuja frequência Michel Collot observou ao analisar a produção poética da Modernidade – a

³ A citação aparece no poema “Entrada”, de *Poesia completa* (São Paulo: Leya, 2010. p. 7).

metaforização da paisagem em corpo: “Nas descrições literárias e evocações poéticas, a paisagem é frequentemente metaforizada em corpo, e o corpo como paisagem, como se os escritores levassem ao pé da letra a noção de ‘carne do mundo’” (2013, p. 40).

Esse processo de dar corpo ao mundo encontra-se no poema abaixo, da *Segunda parte de Poemas Rupestres, Desenhos de uma voz*, no qual, em lugar de envolver a paisagem, envolve o elemento “vento”, a partir do qual ocorre a defesa da imaginação ingênua (poética) perante o intelectualismo castrador:

VENTO

Se a gente jogar uma pedra no vento
 Ele nem olha para trás.
 Se a gente atacar o vento com uma enxada
 Ele nem sai sangue da bunda.
 5 Ele não dói nada.
 Vento não tem tripa.
 Se a gente enfiar uma faca no vento
 Ele nem faz ui.
 A gente estudou no Colégio que vento
 10 é o ar em movimento.
 E que o ar em movimento é vento.
 Eu quis uma vez implantar uma costela
 no vento.
 A costela não parava nem.
 15 Hoje eu tasquei uma pedra no organismo
 do vento.
 Depois me ensinaram que vento não tem
 organismo.
 Fiquei estudado. (2013, p. 26)

O sujeito lírico tenta dar corpo ao ar, ao mundo, em seu contato com ele e chega mesmo a ensaiar “implantar uma costela / no vento” (v. 12-13), repetindo o mítico ato divino da criação da mulher em *Gênesis*, no intuito de dar um organismo ao vento. Interessante é notar que a interação sempre frustrada com o vento como organismo vivo é simbolizada sempre através de imagens que ilustram a agressividade. Ao lado da referida “castração” do imaginário ingênuo efetuada pelo intelectualismo, há sempre o relato da impossibilidade de um acesso mais pleno no contato do sujeito com o mundo, da luta do sujeito para vivenciar o mundo. A

negatividade aparece assim como traço marcante no poema (os advérbios de negação “não” e “nem” aparecem repetidamente) e já estava presente nos exemplos anteriores dos versos de Barros: no poema “6”, ninguém está à altura da natureza e, no poema “8”, a tarefa de comunicar o abandono do poste é frustrada.

A percepção do mundo por intermédio do olhar, esse acesso paradoxal que, como nos ensina a fenomenologia de M.-Ponty, nos alça longe de onde nosso corpo nos encontra, ao horizonte que amplia os domínios da imaginação, mas não nos permite, ao mesmo tempo, aceder plenamente à visão de nosso próprio corpo, não é mais suficiente para o menino com “um olhar de pássaro”. Ele quer agora vivenciar com sua corporeidade a sua presença no mundo. Afinal, como mostra o poema “Pêssego”, transcrito abaixo, olhar não é suficiente para sentir o mundo:

Proust
 Só de ouvir a voz de Albertine entrava em
 orgasmo. Se diz que:
 O olhar de voyeur tem condições de phalo
 5 (possui o que vê).
 Mas é pelo tato
 Que a fonte do amor se abre.
 Apalpar desabrocha o talo.
 O tato é mais que o ver
 10 É mais que o ouvir
 É mais que o cheirar.
 É pelo beijo que o amor se edifica.
 É no calor da boca
 Que o alarme da carne grita.
 15 E se abre docemente
 Como um pêssego de Deus. (2013, p. 39)

Assim, além de celebração do mundo que abriga e do qual o sujeito faz parte, a lírica de Barros apresenta-se também com canto do desejo. A vontade do contato físico com a alteridade que, em “Vento” assumia o matiz da agressividade, aparece em “Pêssego” através do erotismo e, na abordagem deste poema, têm-se a instauração de uma espécie de hierarquia das sensações: “O tato é mais que o ver / É mais que o ouvir / É mais que o cheirar” (v. 10-12). E não se trata do fetiche da posse, posto que o olhar “de voyeur” possuiria já tal poder: se trata de estabelecer a

relação do um com o outro, é a comunhão, a troca que se mostra como finalidade no poema: “o alarme da carne grita. / E se abre *docemente* / Como um pêssego de Deus” (14-16). O advérbio que indica a modalidade dessa “abertura” desvela o fundo do erotismo expresso no poema, no qual a alteridade aparece como *oferta* ao tato e não como objeto para a posse. Afinal, “é pelo tato / Que a fonte do amor se abre” (v. 6-7).

Um último poema que cabe nas dimensões desta leitura toma também como mote o erotismo, mas para abordar a questão do uso da língua pelo poeta:

MAÇÃ

Uma palavra abriu o roupão pra mim.
Vi tudo dela: a escova fofa, o pente a doce maçã.
A mesma maçã que perdeu Adão.
Tentei pegar na fruta
5 Meu braço não se moveu.
(Acho que eu estava em sonho.)
Tentei de novo
O braço não se moveu.
Depois a palavra teve piedade
10 E esfregou a lesma dela em mim.
(BARROS, 2013, p. 43)

A impossibilidade do acesso livre à linguagem na expressão da experiência é simbolizada neste poema pelo estado de imobilidade comum a sonhos “(Acho que eu estava em sonho)” (v. 6). A maçã, bíblico fruto proibido e objeto último do desejo, simboliza o pleno acesso à língua metaforizado no acesso total ao corpo feminino. Tal acesso, tanto no amor, como ficou expresso em “Pêssego”, quanto no uso poético da língua, no caso de “Maçã”, não depende apenas na vontade de expressão: é a palavra quem concederia um consolo ao poeta, ao “esfregar a lesma dela” (v. 10), por piedade.

O esforço de vivenciar o mundo enquanto alteridade que envolve e se oferta às sensações do corpo constitui, como se pode perceber, um tema central em *Poemas rupestres*. A escrita dessa obra, ao adotar a simplicidade de uma linguagem coerente com o elogio de um contato sempre “primeiro”

com o mundo, num acesso primitivo concordante com o título do conjunto de poemas, revela inusitadamente uma profundidade na meditação sobre a natureza e a (im)possibilidade de realização plena desse contato.

A maneira como se constrói a reflexão sobre a relação entre homem, mundo e universo poético na escrita de Barros demonstra uma poesia que se constitui “à sua maneira, [como] uma fenomenologia: ela tenta inventar uma linguagem apta a formular o *logos* implicado no fenômeno” (COLLOT, 2013, p. 46). A linguagem que o poeta mato-grossense inventou é a da palavra “limpa de solene. / Limpa de soberba, limpa de melenas” (BARROS, 2013, p. 33), a palavra decantada de todo ornamento, “a palavra no áspero dela” (p. 33), tateável, simples, “rupestre” como as imagens do espaço interiorano onde são colhidas as imagens que com ela se reconstruem – espaço onde talvez fosse ainda possível vivenciar no corpo próprio o contato pleno com o corpo do mundo, o desejo sempre presente nesses poemas, para finalmente alçar a importância de natureza e, quem sabe, “merecer no seu corpo ternuras de gorjeios” (p. 15).

Por explorar essa comunhão entre a carne do mundo, a do corpo e a das palavras, a poesia de Barros explicita assim que é necessário pensar-se a lírica não mais como mera expressão de um sujeito fechado em si, como foi dito ao início deste escrito, mas como sujeito do mundo, aberto a este e constantemente em relação com o seu meio e com a alteridade por intermédio de seu corpo.

Referências

BARROS, Manoel de. Poemas rupestres. In: _____. **Biblioteca Manoel de Barros**. São Paulo: Leya, 2013.

COLLOT, Michel. **La matière-émotion**. Paris: PUF, 1997.

_____. **La poésie moderne et la structure d’horizon**. 2. ed. Paris: PUF, 2005.

_____. **Le corps cosmos.** Bruxelas: La Lettre Volée, 2008.

_____. **Poética e filosofia da paisagem.** Trad. Ida Alves [et. al.]. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de Estética.** Vol. IV. Trad. Marco Aurélio Werle; Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2004. (Clássicos; 26)

MERLEAU-PONTY, Maurice.
Fenomenologia da percepção. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011. (Biblioteca do Pensamento Moderno)

Recebido em: 19 de janeiro de 2015
Aceito em: 23 de fevereiro de 2015.