

CÍCERA ROSA SEGREDO YAMAMOTO

**MEMÓRIA E IDENTIDADE NA
POÉTICA DE MANOEL DE BARROS**

SÃO PAULO - SP
2016

CÍCERA ROSA SEGREDO YAMAMOTO

**MEMÓRIA E IDENTIDADE NA
POÉTICA DE MANOEL DE BARROS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Presbiteriana Mackenzie/UPM, como requisito para a obtenção do título de Doutor.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marlise Vaz Bridi

SÃO PAULO - SP
2016

Y19m Yamamoto, Cícera Rosa Segredo.
Memória e identidade na poética de Manoel de Barros /
Cícera Rosa Segredo Yamamoto – São Paulo, 2016.
173 f.; 30 cm.

Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Presbiteriana
Mackenzie, 2015.

Orientador: Profa. Dra. Marlise Vaz Bridi
Referência bibliográfica: p. 165-173

1. Ars poética. 2. Discurso poético. 3. Exotopia. I. Título.

CDD 809.13

TERMO DE APROVAÇÃO

CÍCERA ROSA SEGREDO YAMAMOTO

MEMÓRIA E IDENTIDADE NA POÉTICA DE MANOEL DE BARROS

Tese aprovada como requisito para obtenção do título de Doutor no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie / UPM, pela seguinte banca examinadora:

Orientador:

Profª. Drª. Marlise Vaz Bridi
Universidade Presbiteriana Mackenzie/UPM

Profª. Drª. Ana Lúcia Trevisan
Universidade Presbiteriana Mackenzie/UPM

Profª. Drª. Kelcilene Grácia Rodrigues
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/UFMS

Profª. Drª. Maria Helena Fioravante Peixoto
Universidade de São Paulo/USP

Profª. Drª. Glória Carneiro do Amaral
Universidade Presbiteriana Mackenzie/UPM

São Paulo, 31/03/2016.

Dedico este trabalho ao meu esposo, Márcio Rios, e aos meus filhos, Gustavo Kioshi e Marcia Mayumi.

Meus agradecimentos

À minha mãe, Maria Segredo Yamamoto (*in memoriam*), e ao meu pai, Takeshi Yamamoto, meu amor e agradecimento por tudo.

A toda a minha família e, em especial, aos meus irmãos, Joaquim Kioshi Yamamoto, que muitas vezes me levou à rodoviária e ao aeroporto, ou lá me foi buscar, e Roberto Yamamoto que me ajudou desde as séries iniciais até o término do ensino médio.

À minha amiga e cunhada Gilvania Maria de Souza Yamamoto, por cuidar de minhas crianças em minha ausência, pelo apoio e incentivo sempre.

Ao meu esposo, Márcio José Ferreira Rios, pelo incentivo, apoio e por cuidar de nossos filhos nos momentos em que precisei me ausentar para me dedicar aos estudos.

A todos os integrantes do projeto Dinter, que concorreram para pôr em prática a execução desta importante parceria, que muito nos beneficiou.

Aos professores que ministraram aulas no programa, tanto da Universidade de Mato Grosso do Sul, *Campus* de Três Lagoas (UFMS), quanto da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM).

Aos queridos colegas do Dinter.

À minha amiga Silvana Alves da Silva Bispo, que compartilhou comigo momentos de alegrias e angústias durante as disciplinas, as viagens, os eventos e os hotéis.

À professora Kelcilene Grácia-Rodrigues, pelo incentivo, apoio, amizade e pelos empréstimos de materiais e livros sobre Manoel de Barros para consulta.

Às professoras Ana Lúcia Trevisan e Maria Helena Fioravante Peixoto, pelas importantes sugestões no exame de qualificação.

Ao professor e amigo Juarez, pelas sugestões, pelas palavras de conforto nas horas em que mais precisei.

Às professoras Rosa Maria Sanches e Josefina Sanches Costa, pela amizade, pelas conversas e trocas de ideias, que muito enriqueceram meu trabalho.

À professora Marlene Durigan, pelas valiosas contribuições na revisão textual.

À minha orientadora, Marlise Vaz Bridi, pela amizade e pelo carinho com que sempre me recebeu em São Paulo.

À Capes, pela contribuição em passagens, estágios e diárias.

A memória age como a lente convergente na câmara escura: reduz todas as dimensões e produz, dessa forma, uma imagem bem mais bela do que o original.

Arthur Schopenhauer

RESUMO

YAMAMOTO, Cícera Rosa Segredo. *Memória e identidade na poética de Manoel de Barros*. São Paulo, 2015. Tese (Doutorado, Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, UPM.

Manoel de Barros é poeta e, como se autodefine, “poeta da palavra”, cujos poemas guardam íntima relação com o Pantanal (sul-)mato-grossense, pondo à mostra a estreita relação entre a obra e o contexto. Procuramos responder, ao longo da tese, a três questões: se a “inspiração poética” de Manoel de Barros transcende sua experiência pessoal nos seus livros, ou se o lugar e o tempo de onde se pronuncia são tão presentes nas obras que acabam por inscrever nelas traços de autobiografia; se os traços que constituem o fazer poético do escritor podem (ou não) identificar em suas obras um poeta “do local”, ou uma poética universalizante; como o escritor mato-grossense, cronologicamente inscrito na “geração de 45”, articula tradição e inovação em sua construção poética. Ratificando ou desconstruindo “verdades” publicadas sobre a poética do autor e buscando novos construtos e efeitos estéticos nessa produção literária, temos como objetivos específicos: identificar regularidades e dispersões na forma e conteúdo dos poemas; discutir a relação entre local e universal, entre tradição e modernidade, entre memória e invenção e entre os eus/outros que convivem nas obras; buscar traços identificadores da poética do escritor. Para tanto, elegemos como *corpus* da pesquisa duas obras de Manoel de Barros: *Poemas concebidos sem pecado* (1937), primeiro livro do escritor, e *Memórias inventadas: terceira infância* (2008), procurando fazer uma ponte entre o primeiro e um dos últimos livros do poeta. O cumprimento dos objetivos propostos requer, no entanto, além de “enfrentar” a obra, munir-se de uma fundamentação teórica. Assim, valemos de Candido (2000) para tratar da questão da dialética do local e do universal na descolonização literária, bem como da relação autor-obra-público. Para esclarecer conceitos ou princípios “técnicos” essenciais à análise, como tradição, influência e intertextualidade, recorremos a Nitrini (2000), a quem agregamos Bakhtin (2011), sobretudo para tratarmos de estilo, estética e exotopia, e Paz (1972; 1991). Para a compreensão do conceito de identidade, o apoio veio de Hall (2011) e de outros autores convocados para as reflexões sobre identidade e memória, como Gusdorf (1951, 1990, 1991), Bergson (2006), Halbwachs (2003), Ricoeur (2007) e Candau (2014). A esses autores de referência, alguns outros emergem oportunamente, porque indispensáveis à leitura da poesia de Manoel de Barros. Verificamos que Barros excluía de sua poesia qualquer propósito de descrever paisagens ou historiar costumes, pondo à mostra o diálogo, a aproximação e o distanciamento entre os eus, os tempos e os espaços. Barros atribuía seu lirismo a “um ermo dentro do olho” e, para expressá-lo, adotou um formato aparentemente autobiográfico, apenas como recurso de invenção, pois cantou “o que não fora”, mas do que tinha saudade “por não ter sido”, revelando-nos a exotopia de que fala Bakhtin (2011). De nossa leitura, ficou a memória não como representação, mas como “olho divinatório”, em tom e versos inconfundíveis de Manoel de Barros.

Palavras-chave: *Ars Poetica*; Discurso Poético; Exotopia.

ABSTRACT

YAMAMOTO, Cícera Rosa Segredo. *Memória e identidade na poética de Manoel de Barros*. São Paulo, 2015. Tese (Doutorado, Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, UPM.

Manoel de Barros is a poet and as defines itself, "word of poet", whose poems are closely related to the Pantanal (South) of Mato Grosso, putting on display the close relationship between the work and the context. We search to answer along the thesis, three questions: if the "poetic inspiration" by Manoel de Barros transcends his personal experience in his books, or the place and time where pronounced are so present in the works that ultimately enroll them autobiography traces; if the traits that make up the poetic writer can do (or not) identify in their works a poet "local" or a universalizing poetic; such as (South) Mato Grosso writer, chronologically enrolled in the "45 generation" articulates tradition and innovation in his poetic construction. Confirming or deconstructing "truths" published on the poetics of the author and searching new constructs and aesthetic effects that literary production, we have the following objectives: identify regularities and dispersions in the form and content of the poems; discuss the relationship between local and universal, between tradition and modernity, between memory and invention and among selves / others who live in the works; search identifying traits of poetic writer. To this end, we elected as corpus of research two works of Manoel de Barros: *Poemas concebidos sem pecados* (1937), the first book of the writer, and *Memórias inventadas: A terceira infância* (2008), searching to bridge the gap between the first and one of the last books the poet. Compliance with the proposed objectives requires, however, in addition to "face" the work, to provide himself with a theoretical foundation. Thus, we use of Candido (2000) to treat the issue of the location of the dialectic and universal literary decolonization, as well as the relationship of author-work-public. To clarify concepts or principles "technical" essential to the analysis, such as "tradition," "influence" and "intertextuality", we called to Nitrini (2000), to whom we add Bakhtin (2011), mainly to treat style, aesthetics and exotopy, and Paz (1972; 1991). For understanding the concept of identity, the support came from Hall (2011) and other invited authors to the reflections on identity and memory, as Gusdorf (1951, 1990, 1991), Bergson (2006), Halbwachs (2003), Ricoeur (2007) and Candau (2014). In addition to these authors, some others will emerge in due course, because indispensable to poetry reading Manoel de Barros. We found that Barros excluded from his poetry any purpose of describing landscapes or historicizing costumes, putting on display the dialogue, rapprochement and the gap between the selves, times and spaces. Barros attributed his lyricism to "a desert in the eye" and to express it, took a seemingly autobiographical format, just like the invention feature because sang "what was not," but what had missing "for not having been "revealing us exotopy spoken by Bakhtin (2011). From our reading, the memory was not as "representation" but as "eye divination" in tone and unmistakable verses of Manoel de Barros.

Key words: *Ars Poetic*; Poetic Discourse; Exotopy.

LISTA DE FIGURAS

| | | |
|-----------|--|-----|
| Figura 1. | Mecanismos motores da memória | 76 |
| Figura 2. | Reconhecimento em imagem | 77 |
| Figura 3. | A construção poética em Manoel de Barros | 109 |
| Figura 4. | Diagrama: Romance de formação..... | 110 |
| Figura 5. | Diagrama: Romance de formação do poeta..... | 111 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO..... | 12 |
| 1 – ESTUDOS SOBRE MEMÓRIA E IDENTIDADE NA POÉTICA DE MANOEL DE BARROS: CONTRIBUIÇÕES À FORTUNA CRÍTICA..... | 18 |
| 1.1 – Estudos sobre memória em Manoel de Barros | 21 |
| 1.2 – Estudos sobre identidade em Manoel de Barros | 25 |
| 1.3 – Estudos sobre memória e identidade em Manoel de Barros | 27 |
| 2 – NOS TRILHOS DA “PALAVRA ACOSTUMADA”: ARTICULANDO FIOS PARA UM REFERENCIAL TEÓRICO..... | 29 |
| 2.1 – Dimensões sociais de um livro | 29 |
| 2.1.1 – Algumas palavras sobre a literatura do século XX | 32 |
| 2.2 – Tempos e espaços na obra literária: cronotopia e exotopia | 36 |
| 2.3 – Em torno de identidade(s) na pós-modernidade | 39 |
| 2.3.1 – Identidades culturais e nacionais | 41 |
| 2.4 – Tradição, influência e intertextualidade | 43 |
| 2.4.1 – Sobre estilo | 49 |
| 2.4.2 – Eu- lírico | 50 |
| 3 – CAMINHOS DA CONSTRUÇÃO POÉTICA EM MANOEL DE BARROS | 63 |
| 3.1 – Uma escritura surrealista | 64 |
| 3.2 – Um fazer poético entre os eus e os outros..... | 67 |
| 3.3 – Moderno, modernidade e ruptura em Barros..... | 71 |
| 3.4 – Sobre memória(s): um conceito ou um gênero?..... | 73 |
| 3.5 – Biografia e autobiografia: entre o real e o ficcional..... | 83 |
| 3.6 – Invenção e verossimilhança | 94 |
| 4 – ENFIM, ASPECTOS DA INVENÇÃO POÉTICA DE MANOEL DE BARROS: ENTRE <i>POEMAS CONCEBIDOS SEM PECADO</i> (1937) E <i>MEMÓRIAS INVENTADAS: A TERCEIRA INFÂNCIA</i> (2008) | 98 |
| 4.1 – A arte poética em percurso: <i>Poemas concebidos sem pecado</i> | 108 |
| 4.2 – Arte poética assentada: <i>Memórias inventadas: a terceira infância</i> | 136 |
| 4.2.1 – Olho divinatório: realidade e invenção | 140 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 159 |
| REFERÊNCIAS | 165 |

INTRODUÇÃO

Pertencer a uma família de origem oriental e ser educada em escolas públicas de um país ocidental tem sido para nós um constante desafio, pois isso tem implicado compor elementos distintos, em processo de fusão ou de tensão, em meio às grandes diferenças entre uma cultura e outra.

Mato-grossense de nascença, graduada e mestre em Letras no Brasil, de ascendência japonesa e italiana, difícil não nos surpreendermos com um escritor tão diferente, e com títulos de obras absolutamente incomuns: *O livro das ignoranças*; *Livro sobre nada*; *Retrato do artista quando coisa*; *Tratado geral das grandezas do ínfimo*; *O guardador de águas*; *Poemas concebidos sem pecado*; *Gramática expositiva do chão*; *Compêndio para uso dos pássaros*; *Concerto a céu aberto para solos de ave*; *Livro de pré-coisas*; *Escritos em verbal de ave*; *Matéria de poesia*; *Memórias inventadas* etc.

Quem seria esse escritor, além de diferente, tão identificado com a terra que nossos ancestrais haviam escolhido para ser sua, e que agora podemos chamar de nossa? Manoel Wenceslau Leite de Barros, ou simplesmente Manoel de Barros, um poeta (também) mato-grossense, do século XX, pertencente cronologicamente à geração de 45, nascido em Cuiabá (MT), em 19 de dezembro de 1916, e falecido em Campo Grande (MS), em 13 de novembro de 2014.

Estava escolhido o sujeito da pesquisa que intencionávamos engendrar. E a opção pela literatura e pela poesia (aqui tomada em oposição a prosa) permitiria que adentrássemos na cultura que pretendíamos conhecer mais profundamente, já que o chão do cotidiano é mais que persistente em nos situar num ambiente de história e lendas tão diferentes, e onde nosso pão substitui a pesca e o arroz (tão caros aos orientais).

Assim, misturaram-se, nesse interesse, etnia, local, país e a necessidade de conhecer um modo particular de ser, acima das meras condições sociais. A migração, caso de nossa família, representa a confluência de muitos fatores, tanto da terra de origem como da de destino. Há que se considerar, de um lado, uma herança cultural impregnada de um modo muito particular de ser, pois quem chega está apenas num país diferente e não sabe ser ou se comportar senão da maneira como sempre foram suas maneiras, hábitos e tradições. Viver num país novo é sentir a diferença do que chamamos de condições socioculturais.

Que segredos guardariam seus poemas? Teríamos não apenas que ler, mas “escavar” (como ensina Foucault) – e, para uma pesquisa em Letras, nada poderia estimular mais nossa curiosidade do que a obra de um poeta que nos pudesse levar a entrar na alma pantaneira, já

que, em seus versos, parecia-nos, às primeiras leituras, que ele a carregava dentro de si, ainda que tenha vivido em grandes cidades.

Letras, diferente das ciências exatas e, quase sempre, das biológicas, tem como novidade e conteúdo uma cultura, com tudo o que possa representar: uma visão particular da vida, crenças e valores, todo tipo de linguagem, símbolos, inter-relações, comparações, estereótipos, preconceitos e uma enorme bagagem comportamental que configura o dia a dia dos nativos e dos gringos, além da estranheza da psicologia da migração. Há um elemento que nos sensibiliza aos que fomos acolhidos por esta terra, que é de conhecê-la, já que a podemos considerar nossa – e o “nossa” compreende a geração que para cá migrou e as que dela descendem. Referindo-nos à nossa posição particular, consideramos nos encontrar hoje num ponto de inflexão ou tensão entre o que foi e o que está sendo e será. Acreditamos encontrar, nesse misto de choque cultural com alguma confusão emocional, a razão para buscar alguém legitimamente filho do lugar para nos desvendar segredos locais.

Assim, conforme íamos conhecendo as obras do “poeta do Pantanal” (as primeiras respostas ao nosso querer saber quem era aquele escritor diferente vieram a nós com essa expressão), em especial seus temas e motivos ou figuras (que nos pareciam tão familiares), esse interesse deslocou-se para além do local ou regional: vislumbravam-se ali, já nas primeiras leituras, algo que evocava nosso lado oriental, ainda que produto de miscigenação, na incômoda segunda geração, a que “está deixando de ser” o que não foi e que “ainda não é” o que pretende ser. Alguém que está aqui, mas continua pensando (como) lá, e cujos filhos, por serem daqui, têm como estranho o lugar onde o sol se põe e concebem pesca como aventura no Pantanal e arroz, nada mais que companheiro do feijão. (Adiante o leitor compreenderá a brincadeira...).

Nesse deslocamento cultural-espacial, o que se sobressairia seriam diferenças formais: diversos da poesia ocidental e, particularmente, da que nos propúnhamos estudar (a de Manoel de Barros, tão chocantemente livre), todos os versos nipônicos têm sua forma padronizada, com os números exatos de sílabas. Nessa cena, uma forma poética tradicional japonesa, o *tanka*, emerge e, com ela, os japoneses, que, ao se instalarem no Brasil, trouxeram, além de seus costumes e crenças, essa forma, cujo valor literário é tal, que o hino nacional do Japão é um *tanka*¹. E mais: a cultura do Japão foi muito influenciada por países vizinhos – Coreia e China –, adotando a forma de escrita do chinês, baseada em caracteres ideográficos² ainda sob a dinastia *Han* (206 a.C. até 220 d.C.). Ao longo de seus períodos

¹ Ver Yamamoto (2012).

² Os ideogramas são “símbolos que representam um significado, além de organizada segundo rigorosos critérios métricos e prosódicos, numa língua-música”. (CAMPOS, 2009, p. 97)

históricos, o Japão criou uma cultura própria, chamada *waka*, uma marca identitária do país nipônico, e um gênero lírico que tem como objeto ou fonte fatos históricos e legendários da vida dos japoneses, com temas voltados, por exemplo, à pesca e à cultura do arroz.

Conforme Yamamoto (2012), o *tanka* e o *haiku* (ou *hai-kai*) – o primeiro considerado pai do segundo – são as formas poéticas mais difundidas ainda hoje naquele país. Ambas, além de terem como principais características a curta extensão e o grande poder de síntese, são trabalhadas pelos japoneses “com sabedoria”, como escreve Octavio Paz (1991, p. 196-197), “sem inserir na construção poética a ‘tensão’ que os humanos vivem em seu cotidiano”.³ Acrescente-se que as duas formas poéticas têm o mesmo modo de construção: o conteúdo parte de temas relacionados à natureza, ou seja, olha-se a paisagem ou um objeto e, com uma sensibilidade muito afinada, captam-se os episódios de uma maneira simples, como se se fosse tirar uma foto de um momento especial que o poeta decidiu gravar no papel artisticamente, para, então, transmitir com precisão a imagem registrada pela mente. (YAMAMOTO, 2012).

Voltemos a Manoel de Barros, em cuja produção poética há tensão (que certamente não é a de que somos portadora neste momento de escritura). A tensão de seus versos é a do bugre, deslocado para o chamado mundo urbano e civilizado, pois, por exigência da mãe e do pai, vai para o Rio de Janeiro, onde aprende “a teoria das ideias e da razão pura”, onde especula filósofos e eruditos e onde percebe que os “homens de grande saber”, “os eruditos nas suas altas abstrações se esqueciam das coisas simples da terra”. (BARROS, 2008, X).⁴

Posto isso, outros desafios se nos apresentavam: num universo de tantas obras, qual seria nosso objeto de pesquisa, ou como constituiríamos nosso *corpus*? O que outros pesquisadores já publicaram a respeito do autor e suas obras? De que perspectiva teórica ou metodológica o fizeram?

Responder à segunda questão foi uma tarefa a que nos dedicamos e cujos resultados são apresentados oportunamente, de acordo com o roteiro que seguimos, adiante descrito. Nossa busca de pesquisas sobre o poeta foi realizada por intermédio da internet, no Banco de Teses da CAPES, no Domínio Público, em *site* de Programa de Pós- Graduação em Letras e no Banco de Teses de bibliotecas. Para tanto, buscamos teses, dissertações, artigos em periódicos indexados e capítulos de livros, em cujos títulos ou palavras-chave figurassem as palavras “memória” ou “identidade”.

³ Essa prática, que sobrevive no Japão como preservação e conservação de patrimônio poético, foi trazida para este país pelo pioneiro Kikuji Iwanami, que aqui chegou em 1925, e aqui difundida também por Teijiro Suzuki. (ARATA, 2010, p. 2).

⁴ O livro *Memórias inventadas: A terceira infância* não tem numeração de página. Os poemas são identificados em algarismos romanos.

Já para a definição do *corpus*, usamos dois critérios: o cronológico e o temático, por meio dos quais chegamos a *Poemas concebidos sem pecado* (1937)⁵, sua primeira obra, e *Memórias inventadas: terceira infância* (2008)⁶, uma das últimas, ambas com temas recorrentes: infância, natureza e “memórias”, entre outros.

Definido nosso objeto de análise, articulamos três questões a que nos propomos responder ao longo desta tese, com seus possíveis e necessários desdobramentos. A primeira é se a inspiração poética de Manoel de Barros transcende sua experiência pessoal nas obras analisadas, ou se o lugar e o tempo de onde se pronuncia são tão presentes nas obras que acabam por inscrever nelas traços de autobiografia ou memorialismo. A segunda, se os traços que constituem o fazer poético do escritor podem (ou não) identificar em suas obras um poeta do local, ou uma poética universalizante, já que, em entrevistas a pesquisadores de sua obra e a um diretor de cinema – a que ele chama de “momentos históricos” –, ele admitia ser “massa do Pantanal, filho do Pantanal, criado no Pantanal, gostar do Pantanal...”, mas, como poeta, inventor de seu Pantanal. A terceira, e não menos importante, estreitamente relacionada à anterior, como o escritor mato-grossense, cronologicamente inscrito na geração de 45, articula tradição e inovação em sua construção poética.

Para responder a essas questões, definimos, como objetivo geral da pesquisa, analisar os poemas que compõem as duas obras e, por um lado, ratificar ou desconstruir verdades publicadas sobre a poética de Manoel de Barros; por outro, identificar novos construtos e efeitos estéticos nessa produção. Como objetivos específicos, elegemos: identificar regularidades e dispersões na forma e conteúdo dos poemas; discutir a relação entre local e universal, entre tradição e modernidade, entre memória e invenção, e entre os eus ou outros que convivem nas obras analisadas; buscar traços que identificam a poética do escritor.

O cumprimento desses objetivos requer, no entanto, além de enfrentar a obra, o munir-se de equipamentos apropriados, a começar por uma necessária fundamentação teórica. O primeiro autor a ser convocado foi Antonio Candido (2000), com seu *Literatura e sociedade*, em que trata, além de outros assuntos, da dialética do local e do universal na descolonização literária, bem como da relação autor-obra-público, ainda tão produtiva no âmbito dos estudos literários. Para isso, também contamos com estudos de Zilberman (2007). Para esclarecer conceitos ou princípios técnicos essenciais à análise, como “tradição”, “influência” e “intertextualidade”, recorreremos, basicamente, a Nitrini (2000), cuja leitura de teóricos desses temas atende aos quesitos clareza e objetividade de que precisamos (não é nosso intento

⁵ O livro datado de 1937 se encontra numa edição Fac-similar em *Matéria de poesia* (1974).

⁶ Antes de iniciarmos as análises do *corpus* selecionado para este trabalho, alguns poemas não pertencentes a esses dois livros são também comentados.

estendermo-nos em teorização), a quem agregamos Bakhtin (2011), em seu em *Estética da criação verbal*, sobretudo para tratarmos de estilo, estética e exotopia, e Paz (1971; 1991). Para a compreensão do conceito de identidade, o apoio veio de Hall (2011), que trata da identidade cultural na pós-modernidade, e de outros autores convocados para as reflexões sobre identidade e memória, como Gusdorf (1951, 1990, 1991a, 1991b), Bergson (2006), Halbwachs (2003), Ricoeur (2007) e Candau (2014).

A esses autores de referência, alguns outros irão emergindo, porque indispensáveis a uma leitura enganosamente “simples e pura”, como dirá Bianca Ramoneda, adiante citada. Explicamos: para acompanhar as memórias, precisamos entender de tradição, intertextualidade, exotopia, lógica, verdade e realidade, percepção, ética, estética, memória, invenção, ilusão, fantasia, recordação, centros componentes da personalidade, e outros, assim como, não raro, escavar etimologicamente determinados termos. Uma leitura de poemas que falam de eus em tensão e de rios, elementos da natureza, árvores, pedras, sapos, garças e lesmas não pode basear-se apenas em organização formal ou em impressões pessoais.

Uma vez minimamente equipados, falta ainda um método de leitura. A aventura pela obra de Barros começará pelas bordas, como é comum dizer-se por estas partes (este é um dos adágios regionalistas que já assimilamos), pelo externo, mas, seguindo as atemporais lições de Antonio Candido em seu *Na sala de aula*, sem perder de vista a meta de verificar como o escritor converte conteúdos em expressão e como essa expressão representa esses significados. Assim, não há um modelo definitivo aplicado a todos os textos, porque cada um, a despeito das regularidades ou recorrências, oferece ao leitor aspectos diferentes: ora a forma ou o vocabulário, ora os significados, ora os efeitos dos dados biográficos sobre o produto poético, ora as tensões entre formas, sentidos, temas.

Desse conjunto de decisões, resulta um trabalho organizado em quatro capítulos. Obedecendo à assim chamada tradição acadêmica, o primeiro focaliza recortes de trabalhos acadêmicos (teses, dissertações, artigos em periódicos e capítulos de livros) que têm, como objeto de reflexão, memória e identidade na poética de Manoel de Barros, com os quais procuramos estabelecer um diálogo e, assim, conhecer o que já se disse sobre o autor no âmbito de tais temas. O segundo contém a fundamentação teórica da pesquisa que vai ancorar as análises. No seguinte (o terceiro capítulo), articulamos informações sobre vida e obra de Manoel de Barros, para, no último, enfrentar seu fazer poético nos dois livros selecionados como *corpus* para este estudo, à luz do referencial teórico articulado e dos procedimentos de leitura por nós escolhidos.

Nossa expectativa é de que o trabalho venha contribuir para a constituição da fortuna crítica do poeta e que, no mínimo, suscite problematizações ou questionamentos capazes de favorecer a articulação de novos projetos de pesquisa sobre Manoel de Barros e sua obra.

1 – ESTUDOS SOBRE MEMÓRIA E IDENTIDADE NA POÉTICA DE MANOEL DE BARROS: CONTRIBUIÇÕES À FORTUNA CRÍTICA

Hoje o poeta [Manoel de Barros] é reconhecido nacional e internacionalmente como um dos mais originais do século e mais importantes do Brasil.

Nogueira Junior (1996)

Nascido em Cuiabá, Mato Grosso, em 19 de dezembro de 1916, Manoel Wenceslau Leite de Barros – filho de João Wenceslau Leite de Barros e Alice Pompeu de Barros – muda-se com a família para o pantanal de Corumbá, onde viveu sua infância, de forma a ser considerado corumbaense. Inicia seus estudos primários em Campo Grande, capital do Mato Grosso do Sul, nos internatos Colégio Pestalozzi e Colégio Lafayette.



(BARROS, 1928)

Aos onze anos vai para o Rio de Janeiro para fazer o curso ginásial. Formou-se em Direito, em 1943, no Rio de Janeiro, mas não exerceu a profissão. Viaja para Bolívia, Peru e Equador. Morou, por um ano, em Nova York, fazendo curso sobre cinema e pintura. Em 1947, casa-se com Stella. Moram no Rio de Janeiro até 1960. A família muda-se, em 1961,

para Campo Grande, em razão de Barros receber como herança do pai uma fazenda no Pantanal, onde o poeta passa a trabalhar como fazendeiro e criador de gado, mas não deixa de escrever e publicar livros de poesia. Manoel de Barros morou em Campo Grande/MS até o seu falecimento, ocorrido em 13 de novembro de 2014.

Considerado como uma das fortes vozes da poesia brasileira contemporânea, Barros publicou as seguintes obras: *Poemas concebidos sem pecado* (1937), *Face imóvel* (1942), *Poesias* (1956), *Compêndio para uso dos pássaros* (1961), *Gramática expositiva do chão* (1969), *Matéria de poesia* (1974), *Arranjos para assobio* (1982), *Livro de pré-coisas* (1985), *O guardador de águas* (1989), *Gramática expositiva do chão* (Poesia quase toda) (1990), *Concerto a céu aberto para solos de ave* (1991), *O livro das ignoranças* (1993), *Livro sobre nada* (1996), *Retrato do artista quando coisa* (1998), *Exercícios de ser criança* (1999), *Ensaaios fotográficos* (2000), *O fazedor de amanhecer* (2001), *Poeminhas pescados numa fala de João* (2001), *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001), *Cantigas por um passarinho à toa* (2003), *Memórias inventadas: a infância* (2003), *Para encontrar o azul eu uso pássaros* (2003), *Poemas rupestres* (2004) e *Memórias inventadas: A segunda infância* (2006), *Memórias inventadas: A terceira infância* (2008), *Menino do mato* (2010) e *Escritos em verbal de ave* (2011).

Em março de 2015, foi lançada, em edição póstuma, pela editora Alfaguara, a antologia *Meu quintal é maior do que o mundo* – título tirado do poema "O apanhador de desperdícios" – de Manoel de Barros. A seleção dos poemas é de autoria de Martha Barros, filha do escritor, e a edição apresenta um prefácio de José Castello, além de uma carta fac-similar, escrita em 1992, do filólogo Antonio Houaiss.

Mesmo publicando seu primeiro livro em 1937, *Poemas concebidos sem pecado*, é somente em 1982, ao editar o seu sétimo livro, *Arranjos para assobio*, que a crítica literária brasileira volta o olhar para Manoel de Barros. O escritor recebeu elogios, por exemplo, de Millôr Fernandes (1984), João Antônio (1987), Ênio Silveira (1995) e Antonio Houaiss (1995).

A difusão da poesia de Barros deve-se ao filme de Joel Pizzini, *Caramujo-flor*⁷, e ao destaque dado ao poeta pela revista espanhola *El Paseante*⁸. A partir de 1988, os livros do poeta são divulgados na imprensa jornalística: *releases*, resenhas, entrevistas e artigos. No que tange às pesquisas acadêmicas, o primeiro estudo sobre o poeta surge em 1987, com o

⁷ O curta-metragem *Caramujo-flor* reproduz, em um misto de documentário e ficção, o trajeto de Barros da infância a fase adulta (de Corumbá para o Rio de Janeiro). O elenco do filme é composto por Ney Matogrosso, Rubens Correa, Aracy Balabanian, Tetê Espíndola e Almir Sater.

⁸ Foram escolhidos para a edição da revista, além de Manoel de Barros, os seguintes autores: João Ubaldo Ribeiro, João Cabral de Melo Neto, Clarice Lispector, Darcy Ribeiro, Rubem Fonseca e Raduan Nassar.

livro *A loucura das palavras*, de José Fernandes. Daí em diante cresce exponencialmente, ano a ano, a quantidade de trabalhos, em diversas vertentes, sobre a poesia de Manoel de Barros.

A partir da catalogação de trabalhos sobre Manoel de Barros, constatamos que três pesquisas fazem um levantamento de textos publicados sobre o poeta. Afonso de Castro (1991, p. 229-230), em *Poética de Manoel de Barros*, foi o primeiro estudioso a fornecer uma pequena listagem das publicações sobre o poeta. O primeiro levantamento da fortuna crítica é de 1998, de autoria de Silva (1998, p. 214-243). Posteriormente, surgiu a bibliografia ampla e circunstanciada de Walquíria Béda (2002), que coligiu todos os trabalhos publicados sobre Barros de 1942 a 2002.

Em face da especificidade temática de nossa pesquisa, recortamos, neste capítulo, os estudos sobre a poética de Manoel de Barros (teses, dissertações, capítulos de livros e artigos em periódicos) em cujos títulos ou palavras-chave aparecessem *memória e/ou identidade*. Admitimos, porém, surpreendermo-nos com as opiniões que encontramos a respeito da linguagem empregada pelo poeta em suas obras. Entre tantas, destacamos o engendramento metafórico original, a subversão das normas gramaticais, o aproveitamento da linguagem e dos ditos populares, a união de realidades díspares, o emprego do *nonsense* tão próprio do surrealismo.

Nos estudos de Castro (1991), Silva (1998) e Béda (2002), constatamos não haver trabalhos desenvolvidos sobre memória e identidade na poesia de Manoel de Barros, apesar da frequência com que estudos acadêmicos e a imprensa periódica se referem à reminiscência da infância como elemento fundamental de seu construto poético.

Nos subtópicos a seguir, listamos pesquisas, de vertentes teóricas diversificadas, que focalizam os temas da memória e da identidade em várias obras de Manoel de Barros.

1.1 – Estudos sobre memória em Manoel de Barros

Vários são os trabalhos (dissertações, teses, artigos), ainda que com objetivos diferentes, que mencionam a importância da reminiscência da infância na poesia de Manoel de Barros. Os estudiosos são unânimes em ressaltar o quanto o tema da infância e do espaço geográfico, recriados a partir da memória, são fontes geradoras da poética de Barros.

Para exemplificar, vejamos as conclusões de duas estudiosas da poesia de Manoel de Barros. Goiandira Camargo, ao analisar o livro *Poemas concebidos sem pecado*, afirma que o “herói menino [Cabeludinho] transita entre o ficcional e o mundo pessoal do poeta [Barros]” (CAMARGO, 1996, p. 31), e “a instância do eu poético é permeável à instância do eu pessoal” (CAMARGO, 1996, p. 32), de tal forma que há no livro “uma série de poemas remissivos ao universo autobiográfico de Barros, mais precisamente à sua infância” (1996, p. 172).

Para Kelcilene Grácia-Rodrigues, a poesia de Barros “[...] reconstrói a paisagem do Pantanal. Tudo que foi vivenciado na infância pelo menino Manoel – convivência com o bugre, com o homem simples e com os bichos – é puxado pela memória e convertido em estatuto poético. A poesia cria outra realidade, que não se aproxima do mundo concreto, real”. (GRÁCIA-RODRIGUES, 2006, p. 121).

O próprio poeta afirma que a sua poesia “[...] resulta de [...] armazenamentos ancestrais e de [...] envolvimento com a vida. [...] Minha infância levei com árvores e bichos do chão. Essa mistura jogada depois na grande cidade deu borá: mel sujo e amargo. Se alguma palavra minha não brotar desse substrato, morrerá seca”. (BARROS, 1996a, p. 315).

Ainda que tenhamos conhecimento da quantidade de pesquisas que fazem alusão ao tema da memória na poesia de Manoel de Barros, selecionamos, neste subtópico, apenas estudos, com vertentes teóricas diversificadas, que focalizam especificamente o tema da memória nas obras do poeta.

Em *Memória e interdiscurso: O guardador de águas de Manoel de Barros*, Nirce Aparecida Ferreira Silvério (2006), a partir do referencial teórico da Análise do Discurso de linha francesa, como Michel Pêcheux e Michel Foucault, analisa o funcionamento discursivo na poesia de Barros, tendo como *corpus* quatro poemas da obra *O guardador de águas*, para evidenciar “os rastros de uma memória discursiva e histórica” (SILVÉRIO, 2006, p. 10).

O tema da memória é tratado, portanto, dentro de uma relação interdiscursiva e sócio-histórico-cultural. A conclusão a que Nirce Silvério chega é que a relação entre os poemas de Manoel de Barros indica a existência de um tempo fugaz, de exploração, do desnecessário,

além de um tempo da natureza e das diversas formas de vida que se ajustam por si mesmas. Assim, seus poemas se revelam como resistências, pois questionam a lógica científica, o consumismo, a busca do lucro, do ter em lugar do ser, sufocando o sujeito e sua capacidade de existir.

Renata Beatriz Brandespin Rolon (2006), em *A prosa poética de Manoel de Barros: lirismo, mitos e memória*, analisa fragmentos de poemas de *Livro pré-coisas* (1985) e *Memórias inventadas: A infância* (2003). O referencial teórico utilizado na pesquisa são os estudos de Aristóteles, Alfredo Bosi, Eclea Bosi, Bachelard, Bakhtin, Octavio Paz, entre outros. A estudiosa busca evidenciar a prosa poética de Barros como uma modalidade literária dentro de um contexto moderno, não tradicional. Com relação ao conteúdo, investiga a forma mítica que o poeta utiliza para falar da origem e do convívio social do homem, utilizando-se da personagem Bernardo, que representa o homem pantaneiro, dotado de credices e valores que se materializam em acontecimentos ilusórios, irreais.

Com relação à memória, Renata Rolon esclarece que é por intermédio das lembranças de um narrador-menino que se elucidam fatos e acontecimentos do passado, com o intuito de resgatar o cotidiano do povo pantaneiro, fazendo também que Bernardo encontre, nas lembranças do avô, valores essenciais do ser. Ou seja: o poeta opta pelo resgate da memória, pela recuperação de fatos e cenas de um tempo marcado pela vivência em torno da natureza pantaneira.

A pesquisadora conclui que, na arte poética de Manoel de Barros, independente de ser na poesia ou na prosa poética, explicar a arcabouço da natureza do pantanal, sua esfera encantada, é o mesmo que contar “[...] a história da criação do mundo, explorando novas maneiras de ser e dizer, de revelar e velar, por intermédio de uma linguagem de combinações imprevisíveis, os traços de um sujeito lírico que se refaz a cada experimento”. (ROLON, 2006, p. 94). Desse modo, percebemos que é por intermédio das memórias em relação ao tempo passado que surge a possibilidade de refletir sobre esse ser como sujeito. Se contar a história já nos remete ao passado, às lembranças de algo que já aconteceu, Manoel de Barros utiliza-se, dentro desse contexto, dessa fonte memorialística para criar uma prosa poética, em que a imaginação foge da formação estrutural dos padrões da escrita poética tradicional e segue para uma forma mais livre, dinâmica e moderna.

André Luiz Portela Martins Filho (2008), tendo como *corpus* de pesquisa os livros *Memórias inventadas: A infância* (2003) e *Memórias inventadas: A segunda infância* (2006), demonstra a diferença entre a memória de história e a memória de cosmos. O estudo, diferente de nossa proposta, adota o viés da hermenêutica e o embasamento teórico de Gaston Bachelard. A intenção do pesquisador é conhecer o processo e o sentido cosmogênico na

poesia de Manoel de Barros. Destaca que a memória é um componente inventivo, pois, na poética do escritor, a memória é o princípio, a gênese de um cosmos que se arraiga no nada.

A dissertação intitulada *As faces da memória: uma leitura da poesia de Manoel de Barros* (2010), de Maria José de Carvalho Ferreira, objetiva identificar os percursos da memória e mostrar como ela é fonte geradora de imagens poéticas na obra *Poemas rupestres*. Seus fundamentos teóricos são constituídos por Maurice Halbwachs e Paul Ricoeur. Para o primeiro, a memória individual deve ser compreendida como fenômeno coletivo e social, pois sua construção ocorre no campo das relações interpessoais. Já Ricoeur vê a memória como um fato particular e intransferível, como propriedade particular do indivíduo que se lembra e que, ao lembrar ou recordar, está-se lembrando de si mesmo. Ainda que seja construída a partir de referências e fatos de um determinado grupo social, a memória sempre se referirá à perspectiva do indivíduo, refletindo suas experiências vivenciadas.

Ferreira (2010) considera que a memória é a base de toda a obra de Manoel Barros e, pois, define três vertentes em seu estudo: a memória pessoal, materializada no resgate da infância; a memória coletiva, explicitada no intercâmbio intertextual; e a memória poética, configurada na prática de citar a si mesmo e no resgate de imagens que definem sua trajetória literária. Desse modo, para Ferreira, Manoel de Barros, com uma linguagem transgressora das normas da língua e criando uma trilha própria, à margem dos padrões convencionais, situa-se num espaço único.

Adres André Almeida (2012), em *As raias da memória e da imaginação em Manoel de Barros*, tendo como referencial teórico Sartre, Ricoeur, Henri Bergson e Bachelard, revela como a memória e a imaginação se entrecruzam e são responsáveis pelos “deslimites” da linguagem poética de Manoel de Barros. É no jogo entre memória e imaginação que: “Como poeta, Manoel de Barros é o arqueólogo que escava a terra em busca de memórias. Como arqueólogo, ele é o poeta que escava palavras em busca de imagens. Esse vínculo entre memória e imaginação é o que chamamos de arqueopoesia”. (ALMEIDA, 2012, p. 171).

Flávia dos Santos Soares (2011), tendo como *corpus* de pesquisa os livros *Memórias inventadas: A infância* (2003), *Memórias inventadas: A segunda infância* (2006) e *Memórias inventadas: A terceira infância* (2008), e embasada na teoria de Walter Benjamin, objetiva analisar e discutir memória voluntária, involuntária e memória corporal, conceitos presentes em Walter Benjamin e Marcel Proust, e confrontar tais pensamentos na poesia de Manoel de Barros.

A pesquisadora defende a ideia de que a obra de Proust é a fonte inspiradora para a criação do livro *Memórias inventadas*, pois o poeta rememora a infância em busca do tempo perdido. Flávia Soares mostra que somos seres existenciais, capazes de inventar ou reinventar

as coisas ao longo de nossas vidas. E a frase “tudo que não invento é falso”, de Manoel de Barros, escrita no início de todos os livros de sua trilogia, é a comprovação da existência do ser que habita em nossa imaginação. Uma das conclusões da pesquisadora é que a poesia inventada de Manoel de Barros possibilita-nos uma maneira de pensar, agir e viver de forma criativa.

A dissertação de Giselly dos Santos Peregrino (2010), tendo como *corpus* a obra *Memórias inventadas: a infância* (2003), aborda o tema da memória a partir da teoria de Bachelard, Walter Benjamin, entre outros. A ideia da pesquisadora é verificar se, na obra de Manoel de Barros, “há uma educação pela infância”. Ela nos mostra que Manoel de Barros, por meio da criança que rege na poética de suas *Memórias inventadas*, remete-se e nos remete à infância, não simplesmente para que o passado volte ao presente, mas para que sintamos o sentimento da infância, aqui e agora, como crítica à vida sem a percepção infantil do mundo. Assim, na opinião de Barros, por intermédio de suas *memórias inventadas* podemos aprender muito com as coisas simples ao nosso redor, sendo necessário, para isso, valorizar palavras, objetos e insetos desimportantes que circulam no mundo infantil. Voltar às próprias lembranças é poder ver o mundo com “os olhos de menino”. Desse modo, o indivíduo poderá resgatar e renovar o caminho que faz no presente. Para Giselly Peregrino, a frase do poeta – “renovar o homem usando borboletas” – reforça esse pensamento.

A pesquisa de Ricardo Marques Macedo (2011) tem como *corpus* as três obras sequenciais de *Memórias inventadas* (2003, 2006 e 2008). O suporte teórico utilizado são os estudos de Ecleia Bosi, Bergson, Halbwachs, Fiorin e Bachelard, entre outros. A intenção é analisar como as memórias imaginadas se relacionam, no contexto poético, com o espaço, o tempo e o próprio eu-lírico. A conclusão a que o pesquisador chega é que o eu-lírico não apenas se vê em meio à imensidão e à solidão, mas também constata e busca entender como tudo à sua volta está em transformação. O pesquisador também conclui que o conjunto de poemas que formam as memórias imaginadas pode ser considerado autobiográfico.

No artigo “Memória e infância em *Memórias inventadas* de Manoel de Barros”, Ana Claudia Duarte Mendes (2009) analisa, segundo a perspectiva teórica de Bergson e Halbwachs, a memória em *Memórias inventadas* (2003, 2006 e 2008), com o objetivo de compreender memória individual e memória coletiva na poética de Barros. Conclui a pesquisadora que as *Memórias inventadas* são textos poéticos que narram e inventam a infância, reveladores do universo do homem.

O artigo de Raquel de Souza (2012), intitulado “Chaves para ler as *Memórias inventadas*, de Manoel de Barros”, trabalha, pelas perspectivas dos teóricos Ricoeur e Bachelard, entre outros, questões voltadas ao entendimento de como podemos ler as

autobiografias do escritor. Conclui que, para o entendimento das leituras de Manoel de Barros, a chave é repensar a palavra *autobiográfica*.

1.2 – Estudos sobre identidade em Manoel de Barros

As pesquisas sobre o tema *identidade* na obra de Manoel de Barros surgem em 2006.

É o caso da tese de Lucy Ferreira Azevedo (2006), intitulada *Paixões e identidade cultural em Manoel de Barros: o poema como argumento*, que tem como *corpus* as obras: *Matéria de poesia; Arranjos para assobio; Concerto a céu aberto para solo de aves; Gramática expositiva do chão e Compêndio para uso dos pássaros*.

Azevedo tem por objetivo descrever as paixões do pantaneiro/bugre e a identidade cultural na poesia de Manoel de Barros. A pesquisadora entende por paixão um estado de alma em inquietação, que, no caso de Manoel de Barros, ocorre a partir de seu interesse passional pelo poema, pela natureza, pelo homem pantaneiro. Como descreve a pesquisadora: “O poeta admira-se, admira a natureza e o homem pantaneiro num exercício de paixões que se associam, disassociam-se, amalgamam-se, entrecruzam-se e constroem-se pelo olho arguto, pela sensibilidade exacerbada e pelo tom linguístico de um pantaneiro em convulsão.” (AZEVEDO, 2006, p. 3).

Ela utiliza como base teórica a Retórica, que tem como objeto o discurso e se insere no domínio dos conhecimentos prováveis e não das certezas ou das evidências que caberiam aos raciocínios científicos e lógicos. O campo da retórica é o da opinião, da crença, da controvérsia, formado pelo embate das ideias e pela habilidade no manejo do discurso. Dessa maneira, articulando novos estudos teóricos da língua que poderiam subsidiar sua análise, Lucy Azevedo centra seu trabalho também em estudos da Pragmática Linguística de Ducrot, nos estudos franceses de Análise do Discurso e na Teoria da Enunciação. Como ela mesma afirma, “cada uma [das áreas] perfeitamente definida em seus propósitos, com delimitações também específicas de análise”. (AZEVEDO, 2006, p. 5).

O estado passional reflete a identidade do indivíduo – e Lucy Azevedo procura ver quanto e de que maneira o homem e a cultura pantaneira estão imbricados na obra de Barros. O bugre é o *ethos* dominante na obra do poeta e, no entender da pesquisadora, seu estudo é fundamental para agregar as teorias citadas. Os poemas que apresentam características argumentativas são analisados na intersecção entre *ethos*, *logos* e *pathos*, de maneira que, para Azevedo, Manoel de Barros expõe a memória social do pantaneiro, suas tradições e seus costumes, ressignificando suas atitudes a partir de uma postura avaliativa diante da vida, que

resulta em uma opinião que pretende ser muito pessoal. Trata-se da manifestação de um processo discursivo social e muito particular, produtor e reproduzidor de cultura. Cultura que está na inter-relação *discurso, sociedade e cognição*.

Andreia Linhares (2006), em *Memórias inventadas: figurações do sujeito na escrita e autobiográfica de Manoel de Barros*, faz uma leitura da obra *Memórias inventadas: a infância* (2003). Os referenciais teóricos que amparam a dissertação são Octavio Paz, Alfredo Bosi, Ecleia Bosi, entre outros. A pesquisadora pretendeu evidenciar como a narrativa autobiográfica, focada na rememoração do passado do poeta, é condutora de elementos identitários modelados na urdidura do texto poético.

Luciene Lemos de Campos (2010), em sua dissertação *Fronteiras e identidades na poesia de Manoel de Barros*, faz um estudo sobre a obra de Barros e a história de Corumbá. A estudiosa evidencia que o poeta recupera “a vida de infância, retomando o passado sob as faces: da história e da poesia. Desse modo, recria figuras populares e rememora a história de Corumbá, do Pantanal, revelando fronteiras diversas”. (CAMPOS, 2010, p. 89). As obras escolhidas para sua pesquisa são, em especial, *Poemas concebidos sem pecado* (1937) e a trilogia *Memórias inventadas* (2003, 2006, 2008). O referencial teórico foi construído com estudos de Aristóteles, Eco, Candido, Bosi, entre outros.

Já a dissertação de Torres (2011) busca as ações do espaço e da infância para defender que esse dois elementos são as fontes da identidade poética de Manoel de Barros, e isso recupera os hábitos infantis e os retratos dos companheiros do menino pantaneiro. Para chegar a essa conclusão, Torres utilizou-se das teorias de Piaget, Le Goff, entre outros.

No artigo intitulado “Fronteira e identidade: terreno movediço na poética de Manoel de Barros”, de Martins e Rodrigues (2009), deparamos aspectos que envolvem a nossa pesquisa, pois o artigo discute questões identitárias no âmbito de fronteiras e tem, como suporte teórico, os estudos de Start Hall, Castells, Linda Hutcheon, entre outros, e o *corpus* é *Memórias inventadas: terceira infância* (2008). O artigo revela que a poética de Manoel de Barros evidencia o lugar como construtor de identidade pessoal e ficcional.

O artigo “A constituição do sujeito em *Livro de pré-coisas*, de Manoel de Barros: uma leitura sob o olhar da semiótica”, de Ana Barbosa e Paulo Nolasco (2010), aborda a questão da singularidade e universalidade do sujeito regional, focalizando a recorrência da personagem Bernardo em diversas obras de Manoel de Barros. A base referencial teórica é a de Maingueneau (Análise do Discurso), entre outros, e as análises orientam-se para a caracterização de *ethos*, *pathos* e de interdiscurso nessa área de conhecimento.

No artigo intitulado “Cultura híbrida no Cerrado: práticas sociais do discurso literário e a construção de identidade nos poemas de Manoel de Barros”, tendo como objetos de estudo

as obras *Livro sobre nada* (1996) e *Memórias inventadas: a segunda infância* (2006) e, como referencial teórico, Derrida, Candido, Moreira, Candau, entre outros, Paulo Moraes e Josemar Maciel (2013) utilizam a Análise de Discurso Crítica (ADC) para avaliar os elementos extratextuais presentes na poesia de Manoel de Barros. Para os autores, a “cultura híbrida do cerrado” expressa a mestiçagem, resultado de um povoamento formado com etnias heterogêneas, oriundas de diferentes lugares, e o “criançamento” das palavras, que desvela a prática do poeta de desarrumar as palavras, bem como uma postura diferenciada no uso da linguagem, destacando a sua inventividade e a função lúdica da língua. Por meio de uma análise que leva em conta o advento da globalização e a mudança de paradigmas e que enfoca a relação entre linguagem e prática social, os autores chegam à conclusão de que Manoel de Barros utiliza a poesia para representar a sua identidade regional, divulgando a heterogeneidade da cultura brasileira.

1.3 – Estudos sobre memória e identidade em Manoel de Barros

A tese de Béda (2007), *A construção poética de si mesmo: Manoel de Barros e a autobiografia*, apresenta questões importantes que vão ao encontro de nosso trabalho de uma forma bastante significativa, pois sua pesquisa tem como objetivo apontar e analisar possíveis traços autobiográficos na poética barriana. A pesquisa não está, entretanto, voltada para um contexto identitário, pois a sua conclusão a respeito da “principal função das marcas da escrita autobiográfica em poesia” é que, “ao relatar suas memórias, o poeta exerce e tem o poder de ir além do visível. Através da imaginação, dos devaneios que encontra no menino que fora outrora, o poeta descobre-se”. (BÉDA, 2007, p. 125). Com aporte teórico em Paz, Candido, Bachelard, Le-Goff, Eliade, May, entre outros, a pesquisa tem como *corpus Poemas Rupestres* (2004), *Memórias inventadas – A Infância* (2003) e *Memórias inventadas – a segunda infância* (2006).

No artigo “A infância que se entrega aos pântanos: as memórias ‘experimaginadas’ de Manoel de Barros”, de Waleska Martins, Rauer Rodrigues e Kelcilene Grácia Rodrigues (2010), encontramos reflexões relevantes sobre a memória e a identidade. A base teórica são os estudos de Barthes, Chevalier, Candido, Colombo, entre outros, e a conclusão a que chegam os pesquisadores é que experiência e memória concorrem para a construção da identidade do sujeito.

O artigo de Luciene Lemos de Campos e Rauer Ribeiro Rodrigues (2011), intitulado “Fronteiras e identidades na poesia de Manoel de Barros”, tem como *corpus* as obras *Poemas*

rupestres (2004), *Memórias inventadas* (2003, 2006 e 2008), *Livro das ignorâncias* (1993), *Livro de pré-coisas* (1985) e *Livro sobre o nada* (1996). Os autores, ancorados em Hall, Leenhardt, Martin, Bourdieu, entre outros, mostram como lugar, fronteira e identidade, na poesia de Barros, constituem uma identidade que transita do local para o universal, não sendo, portanto, uma identidade fixa, mas móvel:

Na poética de Barros, as fronteiras permeiam um espaço concreto que dá vazão ao espaço imaginário, e o conceito de fronteira do poeta medeia o factual e o ficcional. É, paradoxalmente, coalescente e concrecente: o acontecido, vivido, desloca-se para o imaginado, inventado — e, ao mesmo tempo, o acontecido, o vivido, o imaginado e o inventado atrelam-se, coalescem, concrecem. Nesse jogo de deslocamentos, a poética barreana [*sic*] faz a travessia do local para o universal. (CAMPOS; RODRIGUES, 2011, p. 207).

A tese *O lugar do leitor na poesia de Manoel de Barros*, de Nismaria Alves David Barros (2010), não trata dos dois temas em questão, mas há análises de alguns poemas da obra *Memórias inventadas: A terceira infância* (2008), podendo contribuir com nossa pesquisa. O objetivo da pesquisadora é mostrar a recepção do leitor à poesia de Manoel de Barros. Fundamentada teoricamente em Paz, Adorno, Eco, Combe, entre outros, a pesquisadora conclui que a obra de Barros não somente oferece ao leitor elementos significativos para a compreensão da contemporaneidade e da nossa cultura, como também contribui para que o leitor valorize a poesia; para isso, convoca a necessária humanização do homem.

Como foi exposto nos levantamentos realizados, constatamos haver um significativo número de trabalhos que versam sobre memória e identidade nas obras de Manoel de Barros. Ressaltamos que, além desses dois temas, diversos outros são pesquisados nos livros do poeta, como, por exemplo, intertextualidade e metáfora.

Há boas análises sobre memória e identidade, sendo a memória a mais explorada em diversas teses e dissertações. A identidade não é, entretanto, examinada com tanta propriedade e de forma tão significativa quanto a memória. Esses recursos culturais possibilitam a construção de um olhar *sui generis* sobre o conteúdo em questão, a ser abordado nesta investigação, uma vez que a riqueza da obra de Manoel de Barros oferece inúmeros veios a serem analisados pelos que apreciam a boa literatura.

2 – NOS TRILHOS DA “PALAVRA ACOSTUMADA”: ARTICULANDO FIOS PARA UM REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 – Dimensões sociais de um livro

Toda obra literária opera a redução ao verbal de um pequeno fragmento da realidade e vai, paulatinamente, apoderando-se dos temas, pois a arte não é apenas subjetiva, ou não seria linguagem. Adverte-nos, porém, de que

[...] tais pressupostos apenas criam um quadro de referência. Quanto à obra, é preciso estar prevenido a respeito *da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade*, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente. (CANDIDO, 2000, p. 22, grifos nossos).

De acordo com o crítico Antonio Candido, não há obra sem referências a lugares, a datas, a manifestações de determinados grupos sociais presentes na história, entre outras, de modo que uma análise literária também deve incidir sobre a influência exercida pelo meio social sobre a obra em estudo, da mesma forma que sobre a eventual influência desta sobre o meio. Na concepção do crítico:

A arte é social nos dois sentidos: tanto receptiva quanto expressiva (isto não ocorrendo de maneira tão ativa, muito menos ainda passiva). [...] depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. (CANDIDO, 2000, p. 20).

Uma análise que focalize a obra dessa perspectiva não pode, todavia, tomar o social exteriormente, “como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada, nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente” (CANDIDO, 2000, p. 7). A tarefa do analista, neste caso, é reconhecer o social “como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo”. (CANDIDO, 2000, p. 7).

Para que executemos uma análise nesses moldes, devemos estabelecer o vínculo entre a obra e o espaço, ou situar o local no universal, ou o indivíduo no todo. Importa mencionar que admitimos que o biográfico tem uma base biológica, suporte de sujeito, eu-empírico ou

histórico, e uma contraparte social, em cujo entrelaçamento se podem descobrir as raízes de um eu-lírico, seu processo de ação, memória e invenção no mundo literário de seu tempo.

Assim, o poeta ou escritor transforma tudo que passa por ele, combinando a realidade que absorve com a própria percepção, devolvendo assim ao mundo uma interpretação própria e subjetiva. Desse modo é que se deve pensar a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte, assim como a influência que a própria obra exerce sobre o meio. Também é assim que o autor cumpre sua função social, e, se uma obra de arte, independente do sistema semiótico por meio do qual é construída, pela linguagem, o autor precisa de público. A obra torna-se um produto, um construto, que está entre o autor e o público, com a função de lhe dar consciência a respeito dela pela reação de terceiros:

[...] o público é condição para o autor conhecer a si próprio, pois esta revelação da obra é a sua revelação. Sem o público, não haveria ponto de referência para o autor, cujo esforço se perderia caso não lhe correspondesse uma resposta, que é definição dele próprio. (CANDIDO, 2000, p. 76).

Quanto à função social do escritor, refletimos sobre ela, ainda na esteira de Candido (2000). Por mais introspectivo e arredo que seja um artista – um exemplo extremado, na arte ocidental, é o de Van Gogh –, toda linguagem (em qualquer de suas formas), por sua própria natureza, exige interlocução.

Candido (2000, p. 74) escreve que toda obra “esculpe na sociedade as suas esferas de influência, cria o seu público, modificando o comportamento dos grupos e definindo relações entre os homens”. Se, por isso, se deve atribuir uma função social à obra, por outro lado, e como contrapartida da interlocução, o público, a seu modo, não é apenas parte da obra como produto, mas também interfere na origem, ou no autor. Sobre o público, assim se expressa o crítico:

este é mediador entre o autor e a obra, na medida em que o autor só adquire plena consciência da obra quando ela lhe é mostrada através da reação de terceiros. Isto quer dizer que o público é condição para o autor conhecer a si próprio, pois esta revelação da obra é a sua revelação. Sem o público, não haveria ponto de referência para o autor, cujo esforço se perderia caso não lhe correspondesse uma resposta, que é definição dele próprio. Quando se diz que escrever é imprescindível ao verdadeiro escritor, quer isto dizer que ele é psiquicamente organizado de tal modo que a reação do outro, necessária para a autoconsciência, é por ele motivada através da criação. Escrever é propiciar a manifestação alheia, em que a nossa imagem se revela a nós mesmos. (CANDIDO, 2000, p. 75).

Nessa interlocução, comum a todo artista junto a todos os públicos, intervém um elemento de aproximação. Estranhamente, a melhor tradução para isso é um termo

degenerado por seu uso, que é “compaixão”. Nada a ver com sentimento pela tragédia de alguém, altruísmo e coisas parecidas, mas com a capacidade de se identificar com o que o artista sente, o sentimento de quem admira uma obra de arte. E nisso está o que Bakhtin (2012) chama de comunhão: o interlocutor, ou o leitor/apreciador da arte, encontra na obra vista/lida a “expressão de seu ‘sentir’, fazendo da linguagem a linguagem de que ele não é capaz”. Há, nessa compaixão, uma identificação estética e plástica.

Candido (2000, p. 7) também concebe, como uma das tarefas do analista, “decifrar a dialética do local e do universal” no processo de descolonização literária, e admite que, por essa ótica, o ângulo sociológico adquire uma real validade científica (inserção em um contexto social real). Pondera ainda que “uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente”. (CANDIDO, 2000, p. 7). E esse é um de nossos desafios nesta pesquisa.

Em se tratando de um autor considerado regional (como é o caso de Manoel de Barros), é oportuno, para a compreensão de sua obra e de particularidades que nos motivam a seu estudo – possíveis relações entre eu-empírico e eu-lírico, entre local e universal, entre tradição e modernidade, entre regularidades e dispersões –, abordar os seguintes pontos, considerados pressupostos básicos para criar um quadro de referência sobre ele e sua produção artística: situá-lo no lugar e no tempo, sendo útil uma visão do conjunto da literatura referente à sua época e sociedade; verificar em que medida suas obras representam a sociedade sobre a qual ou de onde ele se pronuncia; investigar suas fontes ou origens.

Quanto à obra, é preciso estar prevenido a respeito da “relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente”. (CANDIDO, 2000, p. 13). O autor defende e justifica esse caráter distorcido da literatura ao afirmar:

Esta liberdade, mesmo dentro da orientação documentária, é o quinhão da fantasia, que às vezes precisa modificar a ordem para torná-la mais expressiva de tal maneira que o sentimento da verdade se constitui no leitor graças a esta traição metódica. Tal paradoxo está no cerne do trabalho literário e garante a sua eficácia como representação do mundo. Achar, pois, que basta aferir a obra com a realidade exterior para entendê-la é correr o risco de uma perigosa simplificação causal. (CANDIDO, 2000, p. 13).

De acordo com Candido (2000, p. 4), “o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura, tornando-se assim, *interno*”, daí resultando a “obra literária [...], a

literatura como um todo indissolúvel, fruto de um tecido formado por características sociais distintas, porém complementares”.

É que uma obra pura e simples não significa um todo que se explica a si mesmo, como um universo fechado (a obra é orgânica sim, mas não totalmente isolada do mundo). Também observa o autor que o poeta ou o escritor transformam tudo que passa por eles, combinando a realidade que absorvem com a própria percepção, devolvendo assim ao mundo uma interpretação própria e subjetiva, longe de ser um mero espelho refletor. (CANDIDO, 2000, p. 18).

Assim, em cada texto, cria-se um "mundo possível" (ECO, 1986), cuja lógica pode (ou não) ser a mesma do mundo real. Criam-se, na literatura, ideologias, opções axiológicas, atitudes éticas e morais; em outras palavras, os textos literários modelizam artisticamente mundos possíveis, ficcionais: o discurso confere aos eventos literaturizados uma peculiaridade artística, de que decorre a autonomia da ficcionalidade do "mundo possível".

Neste ponto, vale, em nosso entender, uma breve exposição (que alguns poderão entender como digressão) sobre os caminhos (tempos e espaços) da literatura brasileira.

2. 1. 1 – Algumas palavras sobre a literatura do século XX

Retomamos aqui o recurso clássico a que o autor se referia, para efeito, metodológico e pedagógico, de estabelecer uma ordem geral, sequências históricas, panoramas de épocas (o que Candido chama de mapeamento de Sílvio Romero), considerando que o ponto fraco dessa visão crítica é a dificuldade de mostrar a ligação entre as condições sociais e a obra de um autor.

O crítico sana a lacuna do mestre Romero propondo-se mostrar relações entre as condições sociais ou culturais de uma época e a obra de um autor. Trata desse aspecto na parte em que discorre sobre o papel do escritor e do público, “explicitando suas condições de existência, mostrando como a ausência ou presença destes dois elementos podem decidir a orientação de uma obra e o destino de um artista” (CANDIDO, 2000, p. 78), vinculando esse fato, já na segunda parte do ensaio, com os públicos que foram sendo criados ao longo da história do Brasil.

Ao estudar o século XX da literatura brasileira, distingue três momentos fundamentais, sucintamente descritos na sequência.

O período de 1900 a 1922, que inclui o primeiro momento, numa mesma vertente, que viria desde 1880, a que chama de pós-romântica. De acordo com Candido, a Primeira Guerra

Mundial e o Simbolismo haviam deixado raízes profundas na cultura nacional, bem como as poesias de Antônio Nobre e de Fernando Pessoa – as últimas influências portuguesas, na opinião do crítico, acentuadas no contexto brasileiro –, que iriam frutificar no grande “catalisador da nova literatura”, que foi a Semana de Arte Moderna de 1922. (CANDIDO, 2000, p. 117). Aliás, o crítico define as demais fases como o “Modernismo, que inicia o século literário nacional”. (CANDIDO, 2000, p. 112).

O segundo momento, de 1922 a 1945, conhecido como Modernismo, adquire, nessa perspectiva, uma grande relevância, pois “inaugura um novo momento na dialética do universal e do particular, inscrevendo-se neste com força e até arrogância, por meio de armas tomadas a princípio ao arsenal daquele”. (CANDIDO, 2000, p.119). O Modernismo configurava, portanto, na concepção do crítico, um momento de viragem, porque rompeu com a ambiguidade fundamental “de sermos um povo latino, de herança cultural europeia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado mais por culturas primitivas, ameríndias e africanas”. (CANDIDO, 2000, p. 121).

O autor reinterpreta esse primitivismo e a mestiçagem resultante do contato com a cultura europeia como “deficiências valias”, vendo agora, no primitivismo, “uma fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura”. O exemplo de Macunaíma é significativo, para Candido, porque, em seu entender, Mário de Andrade “compendiou alegremente lendas de índios, ditados populares, [...] atitudes em face do europeu, mostrando como a cada valor aceito na tradição acadêmica e oficial correspondia, na tradição popular, um valor recalcado que precisava adquirir estado de literatura”. (CANDIDO, 2000, p. 122-123).

O terceiro momento corresponde ao chamado período pós-moderno, que, de acordo com o autor, corresponde “à tendência mais autêntica da arte e do pensamento brasileiro” (CANDIDO, 2000, p. 124), porque se trata de uma fase mais amadurecida, na qual a produção literária lidou com diversos movimentos de ideias, abrangendo várias temáticas, como, por exemplo, os contrastes culturais, a identidade, as assim chamadas minorias, como é o caso do negro. Esse movimento se dá também em torno das mudanças sociais e políticas do país e das mudanças de escritas de novos escritores, pois

a destruição dos tabus normais, a libertação do idioma literário, a paixão pelo dado folclórico, a busca do espírito popular, a irreverência como atitude: eis algumas contribuições do modernismo que permitiriam a expressão simultânea da literatura interessada, do ensaio histórico, da poesia libertada. (CANDIDO, 2000, p. 135).

Nesse contexto é que inserimos Manoel de Barros, por cujos poemas pretendemos “viajar” adiante.

Antes disso e procurando articular o que foi dito até então à proposta desta pesquisa, julgamos pertinente trazer também para nosso texto as reflexões de Zilberman (2007) acerca desse “terceiro momento”, em que, cronologicamente, se enquadra Manoel de Barros, sobretudo porque a pesquisadora problematiza a questão do memorialístico e do biográfico na literatura.

Segundo Zilberman (2007, p. 22-23), desde a inauguração, no Brasil, no século XIX, de “um sistema cultural dinâmico”, também se inaugura a tendência de a sociedade “se entender por intermédio da literatura”, que se acentuaria nos anos 1930, com a abordagem, de perspectivas diversas, de temas nordestinos, como a decadência da grande propriedade rural e a ascensão de novos grupos industriais, as consequências do atraso econômico e cultural, “a depauperação dos trabalhadores no campo e os desmandos do latifúndio”, “as dificuldades existenciais dos sertanejos” e a “falta de horizontes dos emigrantes nordestinos”, e gaúchos (“o declínio do poder rural”, “a emergência da burguesia urbana”, “a falta de perspectivas das camadas subalternas”, submetidas e submissas a “um regime político autoritário e uma ordem social moralista e limitada”). Acrescenta a autora, a esses temas locais ou regionais, “a difícil situação da mulher brasileira”, por exemplo, representada em diferentes obras por Clarice Lispector, que, ao lado de Guimarães Rosa, traria “uma mudança significativa no tratamento dos problemas sociais”: pela primeira vez, a voz do oprimido ganhava “oportunidade de se manifestar na literatura brasileira”.

Mais tarde, viriam outros autores a pôr em cena segmentos até então “secundários ou periféricos dentro do processo de representação literária”, como Carolina Maria de Jesus, Rubem Fonseca, João Antônio e outros, em cujas obras “as experiências concretas do indivíduo que assina o livro” dão lugar à representação do mundo. Outros casos são o de SINVAL Medina, em *Memorial de Santa Cruz*, que “manipula com habilidade os níveis com que trabalha: o ficcional, o simbólico e o histórico” (ZILBERMAN, 2007, p. 2), e de Moacyr Scliar, cujas personagens são, em geral, relacionadas à coletividade judaica brasileira, ou ao imigrante.

Nos anos 1970 e 1980, em diferentes gêneros, a voz de outros segmentos, étnicos (o caso dos negros) ou sociais (os homossexuais), bem como a das vítimas da violência do Estado durante o regime militar, também encontraria lugar em obras literárias, “algumas de teor documental, outras de natureza ficcional”, em que se mesclam “o cunho narrativo, de tendência memorialista e autobiográfica, e a ambição artística”, mas que “não se confundem com o mero depoimento testemunhal, correspondendo, sim, a um texto [...] que visa ser

reconhecido como arte”. (ZILBERMAN, 2007, p. 25). A ficção também acompanhou essa tendência, como Erico Verissimo, Josué Guimarães, Lourenço Cazarré.

Era a literatura a buscar novos caminhos, focalizando a história, que facultava a revisão do passado e, por extensão, a compreensão do presente, numa retomada de um gênero, o romance histórico, inaugurado no Romantismo, por José de Alencar, e transformado por Erico Verissimo, com *O tempo e o vento*, publicado entre 1949 e 1962, que fixaria, segundo a pesquisadora, “as modernas regras do gênero”, a ser amplamente praticado a partir de então. (ZILBERMAN, 2007, p. 25-26).

Importa mencionar também obras em que se problematiza a situação da mulher (sexualidade, opressão) – um exemplo é Lya Luft – e do índio – com Darcy Ribeiro e Antônio Callado –, assumindo “a posição de protagonista e sujeito”, a que se vão acrescentar outras temáticas. Surgirão Osman Lins e Nélide Piñon, “que trabalham igualmente com a divisão em planos e o conflito, aí subentendido, entre matéria e técnica, criador e criatura, posicionamento social e experimentalismo literário”, e Silviano Santiago, cuja obra *Em liberdade* assume “a feição de um diário cuja autoria é atribuída ao escritor Graciliano Ramos, que o teria escrito em 1937, após ter sido prisioneiro político do regime de Getúlio Vargas”. (ZILBERMAN, 2007, p. 28-29).⁹ No livro, Santiago opera com realidade e imaginação, “mediado pela impressão de verossimilhança” (porque deixa claro tratar-se de ficção), aproximando o tempo histórico do Estado Novo que representa (1936 e 1937) ao de produção da obra (publicada em 1981), “sem deixar de assinalar suas diferenças”.

Conclui a pesquisadora que essa obra inauguraria a “rica vertente” da “literatura memorialista ou autobiográfica, que, ficcional ou histórica, discutem o lugar do escritor na história e na sociedade”. (ZILBERMAN, 2007, p. 28-29). E, para finalizar, afirma:

A ficção brasileira contemporânea posicionou-se perante questões candentes da cultura e da arte nacionais. Optou por traduzir os problemas da sociedade, substituindo a voz do sujeito escritor pela do oprimido, e depois voltando ao início, quando o oprimido era o próprio escritor. Com isso, mapeou o território social e intelectual do país, pesquisando um modo de melhor se comunicar com seu público. Graças a essas escolhas, a literatura pôde mostrar-se aliada dos sujeitos que representava e manifestar suas inquietações e necessidades numa linguagem em que os principais interessados, alçados à condição de sujeitos, se reconheciam. (ZILBERMAN, 2007, p. 30).

⁹ “O período que Graciliano passou na prisão é o assunto de suas *Memórias do cárcere*, publicadas na década de 50. A obra de Santiago alude a uma época anterior, quando o romancista alagoano já é conhecido, mas ainda não escreveu sua novela mais popular, *Vidas secas*. Todavia, lançado 35 anos depois desses acontecimentos, sabe que lida com dois conhecimentos simultâneos, o dos fatos apresentados no texto e os relativos à biografia de Graciliano Ramos.” (ZILBERMAN, 2007, p. 29)

Estaria Manoel de Barros – que começa a escrever ainda na década de 1930 – no rol desses escritores oprimidos por si mesmos? Teria ele inaugurado, no verso, ao lado de Drummond, um novo modo de poeatar? Voltaremos a esta questão nos capítulos três e quatro.

Parece-nos claro, pois, que, no processo de investigação ou valorização crítica, o leitor não deve buscar, nas obras literárias, apenas o documento; não deve ir à procura de escritos e biografias do autor para confirmar ou refutar a veracidade das situações, sob pena de anular a verdade intrínseca do texto literário. Por outro lado, também não se pode fixar no outro extremo, encarando os artistas da palavra como ficcionistas puros que dariam autenticidade a ações e fatos que, por não terem o respaldo da vivência, estariam dela desprovidos.

A propósito dessa questão, que envolve autoria, convocamos a presença de Bakhtin (2011). É com o pensador russo que, no próximo item, refletimos sobre outro tipo de tensão (além da influência da história e da sociedade e cultura na obra): a tensão (que nos parece de identificação) entre um eu-lírico e um eu-empírico ou histórico, entre tempos e espaços.

2.2 – Tempos e espaços na obra literária: cronotopia e exotopia

A obra de arte literária deve ser entendida como um complexo resultante de uma estratégia global de atuação; como um trabalho resultante de, no mínimo, três vozes – que não se excluem, mas se complementam –, de cuja tensão e diálogo advém a literariedade.

Assim, quando o artista/poeta deforma a realidade, ele lhe empresta as suas feições, lhe dá outra forma (toda arte é forma, independente de conteúdo). Pode parecer um paradoxo, mas essa deformação está no cerne do trabalho literário e garante a sua eficácia como representação do mundo: “[...] os elementos de ordem social serão filtrados através de uma concepção estética e trazidos ao nível da fatura, para entender a singularidade e a autonomia da obra”. (CANDIDO, 2000, p. 15).

No ensaio “Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica”, Bakhtin engendra o conceito, que, realizando uma fusão específica dos índices temporais e espaciais em um todo inteligível, sensível e concreto, tornaria possíveis determinados enredos: “É no cronotopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos” e “os acontecimentos do enredo se concretizam, ganham corpo e enchem-se de sangue”. (BAKHTIN, 1993, p. 355).

Isso significa que a precisão cronotópica produz efeito de real, ou seja: produz o que costumamos chamar de verossimilhança, funcionando, pois, como um construto que nos permite relacionar literatura e história, ou estabelecer zonas de contato entre realidade e

representação. Assim concebido, podemos afirmar que as mudanças que se operam no caráter do herói em obras de ficção (as personagens redondas de que falava a tradição teórica da literatura) correspondem a “uma imagem cronotopicamente constituída, bem como à própria imagem do autor que lá está implicada” (SACRAMENTO, 2013, p. 88), o que nos leva a reconhecer, nos conceitos de cronotopo e exotopia, uma relação de complementaridade.¹⁰

Ao discutir a questão da autoria, Bakhtin (2011) concebe-a como construída no movimento interlocutivo, na relação alteritária. E, se a alteridade é constitutiva da produção de enunciados, sempre haverá, nesse processo, uma relação dialógica tensa, relativa a réplicas ativas entre um eu e um outro.

Tomando o discurso verbal como evento social, o pensador russo considera que, assim como a fala cotidiana, a obra artística é expressão e produto da interação social de três participantes: o falante (autor), o interlocutor (leitor) e o tópico (o que ou o quem) da fala (o herói), já que qualquer evento de linguagem é a atualização de uma relação entre sujeitos históricos e sociais. E é no espaço discursivo que os enunciados fazem sentido; é ali que se processa a compreensão ativa: ao enunciar, o autor já responde, em determinado tempo e espaço (cronotopo), a dizeres anteriores e abre possibilidades de respostas ao seu enunciado para outros dizeres.

Nesse ponto, outro conceito bakhtiniano se apresenta: o de exotopia. À “relação arquiteticamente estável” (porque qualquer manifestação literária se inscreve em determinado gênero, que conserva, ao longo dos tempos, suas propriedades formais) e “dinamicamente viva” (porque os gêneros literários são constantemente renovados) entre autor e personagem (BAKHTIN, 2011, p. 3), o pensador russo chama de exotopia.

A exotopia diz respeito à não coincidência entre sujeitos históricos envolvidos numa produção escrita situada. Isso equivale a dizer que, quando contemplo um outro (fora e diante de mim), por mais próximo que possa estar em relação a mim, sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição (fora e diante de mim), não pode ver, pois

Esse excedente da minha visão, do meu conhecimento, da minha posse – excedente sempre presente em face de qualquer outro indivíduo – é condicionado pela singularidade e pela insubstituíbilidade do meu lugar no mundo: porque nesse momento e nesse lugar, em que sou o único a estar situado em dado conjunto de circunstâncias, todos os outros estão fora de mim. (BAKHTIN, 2011, p. 21).

¹⁰ O conceito de exotopia, também relacionado à associação entre espaço e tempo na literatura, foi elaborado por Bakhtin em “O ator e a personagem na atividade estética”, na obra *Questões de literatura e de estética*, quando discute autoria.

Trata-se, segundo o autor, de uma relação ao mesmo tempo interior e exterior (sobretudo), pois “a consciência do autor é consciência de uma consciência”: ele enxerga e conhece tudo sobre sua personagem, mas sempre enxerga e conhece mais que ela (BAKHTIN, 2011, p. 11). Assim, a autoria, postada de fora da obra, dialoga com a exterioridade, de onde lhe provém o conhecimento, permitindo-lhe diferenciar o que é vivido pelo herói e o que é criado pelo autor.

Falar de exotopia, no sentido que lhe imprime Bakhtin, implica, pois, dizer que autor e personagem não ocupam o mesmo tempo e espaço, cabendo àquele, pela posição privilegiada que ocupa (de fora), o “acabamento axiológico” da personagem em uma situação única de interação. A esse respeito, são esclarecedoras as reflexões de Tezza (1997, p. 223):

Mas a exotopia não é apenas um conceito espacial, a instância do olhar - é também, aliás inseparavelmente, um conceito temporal. O autor-criador está à frente, espacialmente de fora e temporalmente mais tarde do que o herói - do mesmo modo que o autor-contemplador, esse de modo mais radical ainda. É o excedente de visão, no tempo e no espaço, que dá sentido estético à consciência do outro, dá-lhe forma e acabamento, uma forma e um acabamento que jamais podemos ter por conta própria, na estrita solidão de nossa voz.

Assim, retomando os princípios de Candido (2000) e Eco (1986), resta dizer que toda obra literária é uma (re)criação, uma (res)significação, e, em sendo o dialogismo o princípio constitutivo da linguagem (BAKHTIN, 1988), verdade e mentira, realidade e ficção ou autor e personagem estarão em constante tensão na obra. Tensão que pode aumentar ou diminuir e, por consequência, ampliar ou reduzir a distância que separa (ou aproxima) esses polos (conforme procuramos observar no terceiro capítulo), (des)articulando (des)identificações, nosso objeto de reflexão no próximo item.

2.3 – Em torno de identidade(s) na pós-modernidade

No tópico anterior, seguindo os critérios do crítico Antonio Candido, ocupamo-nos basicamente das dimensões sociais de uma obra, ou o seu contexto, com referências a lugares, a datas, a manifestações de determinados grupos sociais presentes na história, e da conceituação pertinente de termos relevantes para as análises. Cobia, nesse espaço, inserir determinado autor num contexto – o que nos abriu a possibilidade de algumas referências a Manoel de Barros.

Neste tópico, nosso foco recai sobre identidade, situando-a no que Hall (2011) chama de pós-modernidade, termo ligeiramente impreciso, como impreciso nos parece o conceito moderno, aparentemente utilizado na acepção de “relativo ou pertencente à época histórica em que se vive”, e não “relativo ao período da história mundial, especialmente europeia, que, por convenção, se inicia no fim da Idade Média e termina com a Revolução Francesa”. (HOUAISS, 2001). O mesmo se diga de pós-moderno e pós-modernismo, que, no contexto da história da arte e da literatura no Brasil, não deixam de evocar a celebrada Semana da Arte Moderna de 1922.

Segundo Eckert-Hoff (2008, p. 40), “O sujeito pós-moderno é um sujeito camaleônico e, como camaleão, ele muda constantemente de forma e de cor. Nessa metamorfose, ele não deixa de ser um para ser outro, pois um está imbricado no outro, é sempre o mesmo no diferente e o diferente no mesmo”.

Nesse sentido, não existe identidade plena, porque o mundo pós-moderno estimula o sujeito a ser cada vez mais narcisista, de que decorre sua fragilização e desestabilização, resultando numa “identidade deslocada” (HALL, 2011, p. 8), como vai ocorrer com Cabeludinho, a personagem de Barros (1937). É a identidade como “celebração móvel”, ou seja: “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”. (HALL, 2011, p. 12-13).

Hall (2011) trabalha a evolução das estruturas contextuais, tomando a atual (no sentido de contemporânea) em relação às antigas estruturas, que mudaram, ou foram abaladas.

No período anterior (pré-moderno) – o que nos leva a recuar, no mínimo, a Renascimento, Iluminismo, Revolução Científica –, o conceito de individualidade era entendido de forma bastante diferente da atual. Hoje, o autor fala em sujeito moderno, caracterizado fundamentalmente por ser produto de “construção histórica”, por ter nascido

“em determinando momento histórico”, “podendo modificar-se e até mesmo morrer”. Distingue-se do sujeito/indivíduo das antigas estruturas, quando parecia mais bem estruturado. Hall (2011) cita, de Raymond Williams, a concepção de indivíduo indivisível, com sua identidade unificada, que não pode ser dividida e, por isso, singular e única (ou centro do universo, com a visão Renascentista), concepção abalada por fatores históricos como a Reforma Protestante, a Revolução Científica e o conseqüente Iluminismo, que consolidou o homem científico e racional.

Não poderíamos deixar de mencionar, nesse abalo, o dualismo de Descartes, que introduziu a ideia de separação entre realidade e mente, entre indivíduo e sociedade, entre ser pensante e coisa pensada. Ainda segundo Hall (2011), aí começaria a emergir a figura do indivíduo isolado, sozinho mesmo em meio a uma multidão.

O indivíduo atual, ou o sujeito pós-moderno, está num contexto de “complexificação das sociedades”, que, por leis e estatutos, “passaram a atuar do plano dos direitos individuais para perspectivas mais ‘sociais’ tendo em vista também o atendimento aos interesses do Estado Nação e das grandes massas [...]”. (HALL, 2011, p. 34). Nas origens desse novo abalo, lista a biologia darwiniana e o surgimento das novas ciências sociais. Depois delas, outros fatores interferiram na conceituação do sujeito, determinando o que o autor chama de modernidade tardia ou sociedades modernas, nas quais ocorreu não só “a degradação do sujeito e sim seu deslocamento” [...]. (HALL, 2011, p. 46).

Os tempos atuais são dominados pelo fenômeno da globalização. Com a afirmação, o autor se refere a “processos que atuam em escala global, que atravessa fronteiras nacionais e interliga a comunidade, tornando o mundo mais interconectado e modificando a nossa relação espaço temporal”. (HALL, 2011, p. 68). Um dos aspectos da globalização que têm influenciado as identidades nacionais é a sua modificação na compreensão do tempo e do espaço, tornando o mundo menor, de maneira que determinadas ações ocorridas em um lugar têm impacto em outros, mesmo os mais distantes. Por isso, o tempo e o espaço são, para Hall, as coordenadas básicas de todo um sistema de representação, como a escrita, a arte, o desenho, entre outros.

Nesse contexto, o lugar é descrito como algo concreto e se relaciona com a nossa identidade e a ela se liga. No período pré-moderno, o espaço e o lugar eram coincidentes, pois as atividades da vida social dependiam da presença física das pessoas. Já, na modernidade, “ocorre a cisão espaço e tempo, de maneira que é possível comunicar-se com o ausente fisicamente [...]”. (HALL, 2011, p. 68).

Em decorrência desse processo, argumenta que se estão enfraquecendo as formas nacionais de identidade cultural, provocando um afrouxamento da identidade nacional. As

identidades nacionais se mantêm em relação à perpetuação dos direitos, leis, cidadanias; contudo as comunidades locais têm-se fortalecido enquanto têm emergido identificações globais.

O autor discute ainda a questão da homogeneização cultural. Para ele, além da tendência à homogeneização cultural, há outra que aponta para a diferença. Enfatiza que, na globalização, “ocorre um interesse pelo local. Assim, ao invés de uma anulação do local, ocorre um processo de interação entre o global e o local [...]”. A globalização não vai, pois, destruir o local e o global, mas construir novas formas de identificação locais e globais. (HALL, 2011, p. 95).

Pela dinâmica desse contexto, saem fortalecidos os conceitos de nação e etnia. Entende o autor por nação não uma entidade política, mas um sistema de representação cultural, ou comunidade simbólica. Daí as culturas nacionais serem atravessadas por diferenças, sendo unificadas apenas pelo exercício de diferentes formas de poder cultural. Já o termo “etnia” o autor emprega-o “para se referir a aspectos culturais como línguas, costume, religião, sentimentos que são partilhados por todos, entre outros [...]”. (HALL, 2011, p. 95).

2.3.1 – Identidades culturais e nacionais

Tanto Antonio Candido quanto Stuart Hall falam de um Brasil em processo de descolonização, quando os chamados vanguardistas, com apoio ou patrocínio do capital colonial, partiram para a Europa, onde foram surpreendidos por movimentos de ruptura com condutas culturais padronizadas. A Europa vinha de grandes blocos culturais, como Renascimento, Barroco, Romantismo, Impressionismo, Expressionismo, Cubismo, Dadaísmo, evoluindo ao ponto de, com o Dadaísmo, um movimento de caráter antirracional, claramente contrário aos padrões das artes (e não apenas da literatura), sonhar com a libertação total, o *non-sense*, a falta de lógica e a gratuidade dos acontecimentos. Esse ambiente de convulsão europeia resultou, no Brasil, na Semana de Arte Moderna.

Curiosamente, o termo “moderno” aplica-se ao período idade moderna, que todo manual de história situa antes do Renascimento (e compreende a tomada de Constantinopla pelos turcos otomanos, em 1453) e vai até 1789, início da Revolução Francesa. Para os brasileiros, significou a ruptura com a cultura colonialista, da dominação portuguesa, dos tradicionais modelos europeus e dos sistemas estéticos da arte tradicional, em busca de meios de expressão autenticamente brasileiros. Teriam conseguido substituir uma cultura colonizada por uma cultura nacional?

Esse apanhado genérico do contexto e esse questionamento nos conduzem, mais uma vez, ao autor aqui estudado, em busca de certa identificação do poeta Manoel de Barros.

O Brasil, por sua extensão e pelas muitas etnias que o compõem, é mais que “dois Brasis” (para usar a expressão de Euclides da Cunha em *Os Sertões*). São muito fortes os regionalismos. Nesse tipo de etnia insere-se Manoel de Barros, que alguns estudiosos enquadram (ainda que apenas cronologicamente) na geração de 45, como Bosi (1995, p. 465 e 488), Castro (1991, p. 70-71), Barbosa Filho (1992), Waldman (1996, p. 29), Barbosa (2003, p. 16) e Grácia-Rodrigues (2006, p. 32-33).

Para Cuera Marques, Barros pertence, cronologicamente, “à Geração de 45, mas formalmente ao pós-Modernismo brasileiro”, situando-se “mais próximo das vanguardas europeias do início do século e da Poesia Pau-Brasil e da Antropofagia de Oswald de Andrade”. (MARQUES, 2015, p. 1).

Embora sua biografia possa ter feito dele um cidadão do mundo em tempo e espaço, ele é o cidadão que, quanto mais conheceu e quanto mais viajou, mais fortaleceu suas raízes, como escreve em “Formação” (um dos poemas de *Memórias inventadas: A terceira infância*):

Fomos formados no mato – as palavras e eu. O que
de terra a palavra se acrescentasse, a gente se
acrescentava de terra. [...]
[...] Foi no que
deu nossa formação. Voltamos ao homem das cavernas.
Ao canto inaugural.

(BARROS, 2008, VII)

Esta também parece ser a opinião de Afonso de Castro:

Em geral ao fazerem a apresentação do poeta Manoel de Barros, incluem os traços mais significativos de sua biografia, especificando o roteiro de seu tempo de estudante e viajante pelo mundo. Apontam a contingência de o poeta e o homem do pantanal estarem ligados à terra e à cidade. (CASTRO, 1991, p. 56).

Ainda na linha de Hall (2011), para quem as culturas nacionais constituem uma das principais fontes de identidade cultural, reconhecemos que

as *identidades nacionais* não são coisas com as quais nascemos, mas são formadas e transformadas no interior das representações. Em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo unificadas apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural. (HALL, 2011, p. 49).

Aprofundando sua análise das chamadas culturas nacionais ou comunidades imaginadas, Hall (2011, p. 51) considera o evento da globalização como um fenômeno de mercado global de estilos, lugares e imagens, que desvincula as identidades de tempos, lugares, histórias e tradições específicas. A consequência seriam transformações profundas nas culturas em geral e nas chamadas culturas nacionais.

Em razão dessa “tendência a uma maior interdependência global”, as identidades culturais estariam sofrendo um colapso, e o resultado seria “uma fragmentação de códigos culturais, uma multiplicidade de estilos, uma ênfase no efêmero, no flutuante, no impermanente, na diferença e no pluralismo cultural”. (HALL, 2011, p. 67)

Alguns teóricos culturais, ainda de acordo com Hall (2011), parecem concordar com a tendência das culturas em direção a uma maior interdependência global. De um modo geral, parece aceitável falar-se em homogeneização cultural ou homogeneização global, entretanto, e curiosamente, juntamente com o impacto global, começa a despontar um novo interesse pelo local, produzindo novas identificações globais e novas identificações locais.

Stuart Hall (2011) afirma também que as identidades modernas estão sendo descentradas, transformando as identidades pessoais e abalando a ideia que temos de nós mesmos como sujeitos integrados e promovendo uma crise de identidade, que, em Manoel de Barros, insinua-se como “vareio da imaginação”. (BARROS, 2008, X). Como veremos nas análises dos poemas, o poeta traz essa necessidade de descentrar-se em sua construção poética, o que nos remete a outros construtos essenciais à constituição de nosso referencial teórico, a serem descritos nos próximos itens, que pretendemos articular nas análises.

2.4 – Tradição, influência e intertextualidade

Manoel de Barros sempre comenta sobre a questão de ter aprendido muito com outros escritores. Em entrevista a Grácia-Rodrigues (2006, p. 44), cita Rimbaud, Mallarmé, Baudelaire e Apollinaire. Em Müller (2003, p. 276), fala da influência¹¹ de padre Vieira (de quem admite ter aprendido ainda jovem, a manter a frase na tensão exata, entre o clássico e o barroco, entre o erudito e o popular) e de Oswald de Andrade.

As demais referências de Barros são: os quinhentistas Bernadim Ribeiro, Sá de Miranda, Camões; os barrocos Frei Luis de Souza, Manoel Bernardes, Pe. Antônio Vieira; da

¹¹ Parece-nos que, neste caso, influência é concebida pelo entrevistado como o “resultado artístico autônomo de uma relação de contato”, ou seja: “o conhecimento direto de uma fonte por um autor”. (NITRINI, 2000, p. 127)

literatura francesa, lista os nomes acima já citados; da literatura brasileira, aos já citados, acrescenta Guimarães Rosa, entre outros.

O elemento biográfico, que vincula a obra ao ambiente, impõe que se informe alguma coisa sobre as andanças do poeta e sua participação na vida cultural do país. O bugre, nascido em Cuiabá, Mato Grosso, viveu com a família numa propriedade rural em Corumbá (cidade que, até 1977, pertencia a Mato Grosso).¹² Sua permanência no Rio de Janeiro, propiciou-lhe contatos com a vida política e cultural do País.

Afora os autores citados, que determinaram seu acervo cultural, também participou da vida política, inscrevendo-se na juventude comunista, rompendo com o partido dez anos após a prisão de Prestes no regime getulista, quando aderiu ao getulismo. Viveu na Bolívia, depois no Peru e algum tempo nos Estados Unidos, precisamente em Nova Iorque. Voltou para Campo Grande em 1960, onde passou a viver como criador de gado. Foi do que viveu, sem nunca deixar de trabalhar incansavelmente em seu ofício de poeta. Escreveu muitos livros, mas só foi reconhecido na década de 1980.

Esta exposição leva-nos a confrontar especificamente tradição e intertextualidade no mundo literário, ou, possivelmente, o que se possa chamar de influência. A pergunta a que devemos responder é se Manoel de Barros é influenciado pela tradição, pelos autores citados.

Embutida na pergunta sobre influência, a questão é saber como se traduz o vínculo da novidade com as escolas e a própria originalidade. A propósito desse questionamento, julgamos oportuno mencionar uma resposta de Wilson Bueno (que confessa haver desejado homenagear uma das nascentes da poesia – o Oriente – num livro em que utiliza a técnica dos *tankas*), quando indagado sobre como entendia a influência de seus autores preferidos na sua criação propriamente dita, especificamente nos livros *Pequeno tratado de brinquedos* e *Pincel de Kyoto*. Eis a resposta do escritor:

[...] sou um reescritor por excelência, tanto pela artesanaria obsessivo-flaubertiana do meu processo de criação propriamente dito quanto pelo *reandar caminhos já andados movido por novos pés e quiçá, outros olhares. Reolho, reescuto, releio as coisas* [...] (BUENO, 2009, p. 2, grifos do autor, apud YAMAMOTO, 2012, p. 38).

No caso de Manoel de Barros, ele próprio afirma haver especulado filósofos e ter chegado aos eruditos, e cita nominalmente alguns deles, além das referências diretas a *Iracema* e a *Macunaíma*.

¹² Naquele ano, o extenso estado seria dividido, ficando Corumbá no “lado sul”: em Mato Grosso do Sul.

Estudamos aqui o alcance dessas citações, se evocação ou intertextualidade, não sem antes retomar algumas reflexões de Ezra Pound, Eliot e Octavio Paz.¹³

Erza Pound diferencia o conceito de tradição no oriente e no ocidente da seguinte maneira:

- Tradição, para os japoneses, é seguir a mesma norma ou forma do fazer poético ao longo dos séculos, de geração a geração [...] a poesia tradicional nipônica segue certos padrões tanto no conteúdo quanto na forma, e mantém esses postulados básicos até os dias atuais.
- Com relação aos povos ocidentais, o sentido da palavra tradição segue um significado mais amplo e diversificado. Pois a tradição, na construção poética, se renova, mas a obra feita e realizada fica como uma marca que não se apaga com o tempo. (POUND, 2006, p. 33).

Parece haver uma convergência implícita nos conceitos, embora aparentemente diferentes. Se há renovação na construção poética, a marca da cultura e da época, confirma-se a conclusão do autor: “Literatura é novidade que permanece novidade”. (POUND, 2006, p. 33).

De acordo com Eliot (1989), acrescentar ao que já foi vivido as descobertas que estão sendo vividas é importante para compreender o presente, e isso daria à palavra “tradição” um sentido mais aberto:

[...] a tradição implica um significado muito mais amplo. Ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço. Ela envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico [...] Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. (ELIOT, 1989, p. 38).

Nesse contexto, cremos que muitos artistas buscam a inspiração para construir sua arte em outros escritores que foram consolidados no passado, mas sempre olhando para a frente e aplicando novas características da sua geração, como faz Wilson Bueno e como, supomos, também o faça Manoel de Barros.

Assim, entendemos que tradição é, de fato, uma sucessão de rupturas ao longo do tempo, e não propriamente a formulação de escrita idêntica à do passado, pois, conforme escreve Eliot (1989, p. 38-9), “um artista [...] é a soma de outros indivíduos; e, se “eles são aquilo que nós sabemos”, assumimos assim uma posição mais reveladora, singular, ao mesclar tradição e linguagem ao elemento diferenciador: emoção”. Rupturas e mudança, portanto.

¹³ Esses autores foram essenciais em nossa dissertação de mestrado, quando estudamos, por exemplo, diferenças entre cultura japonesa e cultura ocidental em geral – e acreditamos que isso se aplique, em se tratando de mundo literário, também à cultura brasileira.

A esse respeito, Octavio Paz assim se posiciona:

A **estética da mudança exige** que cada obra seja nova e diferente das que a precedem, e a novidade implica a negação da tradição imediata. A tradição se converte numa sucessão de rupturas. [...] Tradicional, mas não histórico, preso ao passado mas livre de datas, *o objeto artesanal nos ensina a desconfiar das miragens da história e das ilusões do futuro*. O artesão não busca vencer o **tempo**, mas juntar-se ao seu fluxo. Por meio de repetições que são imperceptíveis, mas variações reais, suas obras persistem. Assim sobrevivem ao objeto up-to-date. (PAZ, 1991, p. 53, grifos nossos).

O conhecimento da tradição permite-nos, portanto, “transformar dentro do sistema de linguagem certas verdades feitas, os valores e os não valores que o tempo cristalizou” (YAMAMOTO, 2012, p. 40), cabendo ao presente redescobrir e renovar, transfigurar convenções, mostrando uma nova maneira de construir a poesia brasileira contemporânea a partir de uma tradição milenar do Japão. Assim o fez Wilson Bueno, assim descrito por *The international Society for education Information*: o autor “desenvolveu uma simplicidade de **estilo** e uma profunda sutileza de **conteúdo**, que continuam a ser a forma ideal almejada pelos poetas de *haikai* dos tempos modernos” (*The international Society for education Information*, 1989, p. 142). Há ali uma alusão ao termo “intertextualidade”, referindo-se a Bueno, que “*evoca a poesia de Bashô*”, entretanto em outro contexto, em outro lugar, de outra forma, adaptando a sua percepção para captar o instante com o requinte tradicional, mas, ao mesmo tempo, personalizado ao seu estilo ocidental.

Para Lourenço e Ribeiro (1995, p. 60), tradição é continuidade, mas entendida como “sucessão de rupturas”, já que não simplesmente se repete a escrita do passado:

Todas as culturas [...] e, portanto, todos os grupos, todas as comunidades, todas as sociedades e todos os países - têm a sua linguagem própria e, sobretudo, a sua filosofia de espaço e tempo, geralmente mais invulgar, característica, original e única do que qualquer outra característica com que se pense que se pode fazer a separação das diversas culturas entre si. [...]. (LOURENÇO; RIBEIRO, 1995, p. 60).

Para verdadeiramente compreender os processos que **a cultura** movimenta, é necessário, segundo os autores, ultrapassar dois obstáculos de monta: a linearidade da linguagem e os profundos vieses ou “antolhos implícitos” que cada cultura automaticamente impõe a todos os seus membros. (LOURENÇO; RIBEIRO, 1995, p. 60).

Essa questão, do ponto de vista conceitual, tem relação com o que buscamos entender na produção literária de Manoel de Barros. Estamos interessada em suas origens, em entender seus poemas, a um tempo tão originais ou diferentes e tão semelhantes aos de outros artistas de seu tempo ou de algum outro período histórico ou até de outra cultura.

Em suma, podemos afirmar que a tradição corresponde a um conjunto de convenções que pressupõem o uso coletivo por uma geração literária, de modo que envolvem a transformação no tempo (a continuidade de uma tradição, mas sempre sujeita a rupturas) e o conhecimento, pelos escritores, de seus antepassados (a autoridade). As convenções literárias correspondem a “sistemas que derivam de influências prévias, singulares e genéticas”, que se estendem e se amalgamam (NITRINI, 2000, p. 138) e, pois, iluminam os processos criadores e genéticos (a gênese das obras).

Neste ponto, entendemos ser relevante também retomar a questão da influência, que, segundo Paul Valéry (apud NITRINI, 2000, p. 139), é “condição necessária (embora não suficiente) para a criação literária”. Estudar influências é, segundo o autor, pesquisar semelhanças ou “parentescos secretos” entre duas visões de mundo. Em suas reflexões, Valéry toca em outro conceito fundamental para os estudos comparados: a originalidade. Para ele, a influência não diminui a originalidade, pois não existe originalidade absoluta (e Bakhtin discutiu intensamente essa premissa). Ser original implica nutrir-se dos outros, assimilar e digerir (o que é diferente de plágio) a substância do outro. O conceito de originalidade (no sentido valeryiano de originalidade relativa) pressupõe o reconhecimento do papel do gênio criador, que, sabendo assimilar e digerir a tradição e as influências que atuaram sobre ele à sua época, produziu modificações e imprimiu marcas próprias (o que também é diferente de plágio) em uma obra literária.

Nesse conjunto de termos, emerge outro, já mencionado: “intertextualidade”, que, discutido, na década de 1970, por Julia Kristeva, é mais um dos conceitos que merecem reflexões em nossa pesquisa. A proposta da autora – que concebe a existência de um genotexto e considera o texto como sistema de signos – funda-se nas reflexões de Mikhail Bakhtin (1993, 1997, 1999) acerca do diálogo entre vozes e escrituras que se interenunciam e da premissa segundo a qual uma estrutura literária é elaborada, sempre, com base em uma relação com outra.

Bakhtin (1997) concebe o texto como situado na história e na sociedade, que, por sua vez, também são textos a serem lidos por um escritor, que as reescreve em seu texto. Para o pensador russo, a palavra poética é sempre plurivalente e plurideterminada e só se realiza à margem da cultura oficial, numa lógica que ele denomina carnavalização (BAKHTIN, 1999) e que corresponde a uma forma de contestação social e política.

O filósofo russo estabelece três tipos de palavra: 1) palavra direta: denotativa, remete ao sujeito (enunciado do autor); 2) palavra objetual: unívoca e também denotativa, corresponde ao discurso direto dos personagens, que, embora subordinado ao enunciado narrativo, distancia-se (ao menos formalmente) do discurso do autor; 3) palavra ambivalente: a palavra

de outrem é apropriada pelo autor, que lhe atribui um sentido novo, sem descartar o sentido original, de que deriva a dupla significação do(s) enunciado(s).

No espaço da linguagem, há, pois, segundo Bakhtin (1993), três elementos em diálogo: de um lado, o sujeito da escritura e o destinatário (no eixo horizontal, ou das sucessividades); de outro, no eixo vertical (das simultaneidades), os textos anteriores. Todo texto seria, pois, uma réplica a outro(s) texto(s), mediante a absorção destes, fazendo desaparecer a noção de “pessoa-sujeito da escritura” e conduzindo à imposição da “ambivalência da escritura”, já discutida quando tratamos de exotopia.

A grande descoberta de Bakhtin foi, no entender de Kristeva (apud NITRINI, 2000, p. 161), “que todo texto se constrói como um mosaico de citações”, absorvendo e transformando outro(s) texto(s).

A autora revê a concepção geral de texto e, sob a influência da teoria anagramática de Saussure, propõe três teses para defender uma concepção paragramática da linguagem poética: 1) a linguagem poética é a única infinidade do código; 2) a texto literário é um duplo (escritura-leitura); 3) o texto literário é uma rede de conexões.

Na análise de relações intertextuais em uma obra literária, cabe, pois, ao analista, inicialmente avaliar as semelhanças que persistem entre o novo texto e o texto de origem, para, depois, verificar como o material apropriado foi absorvido pelo/no intertexto. Esse novo modo de leitura não pode limitar-se a acompanhar a linearidade (ou sintagmática) do novo texto; exige, simultaneamente, voltas ao(s) texto(s) de origem, sempre presente(s).

A teoria da intertextualidade vai deslocar o centro de interesse: de um processo genético individualizante à sociabilidade da escritura literária, sem, no entanto, descartar a individualidade. Ela tem, todavia, limites muito próximos aos da influência, especialmente no que concerne à intertextualidade implícita. Ambas, se implícitas, vão depender (muito) da erudição do leitor. Além disso, ambas apresentam limitações quanto ao posicionamento sobre a criação literária: a primeira volta-se para o sujeito criador e para a ideia de modelo, ao passo que a segunda pode chegar à visão desconstrutivista da morte do sujeito e à relativização da propriedade e da originalidade. (NITRINI, 2000).

Segundo o pensador russo, influência e intertextualidade são categorias que nos permitem falar em estética, que, segundo ele, guarda muito maior relação com a sensibilidade do artista. Daí admitir-se que, mais que influência, o que se passa entre um autor e outro é algo como mera semelhança de evocação, pois, explica, “diante do outro estou fora dele... pois, mesmo que para o compreender eu deva ir ao outro, vou mas volto ao meu lugar”. Se não afeta nem a sensibilidade nem a originalidade do autor, deduz-se que não lhe afeta o

ethos, a “categoria axiológica” (seus sentimentos e valores), dando mais ideia de lugar ou algo externo, o “acabamento transgrediente”, que nos conduz a estilo.

2.4.1 – Sobre estilo

Segundo Maria de Fátima Almeida¹⁴, o apelo especial que o artista exerce por meio de sua obra é dependente do estilo. No verbete “estilo”, pautada nos estudos de Bakhtin, Almeida diz que estilo:

é a maneira do acabamento - essencialmente interlocutivo e dialógico - que nos dá o estilo de um texto...[...] é a maneira singular... nunca divorciada de definições ideológicas, que possibilita um estilo ao autor o estilo traz consigo a avaliação do autor e uma possibilidade de comunhão avaliativa com o interlocutor.. (ALMEIDA, 2012, verbete “Estilo).

O processo de interação supõe interagentes (eu-outro), e esse outro tanto podem ser objeto-objeto, sujeito-objetos ou relações. O instrumental de captação (percepção) é feito de sentidos (de caráter físico/natural, coisa a coisa), ou de natureza mais sutil, mas diferente do sentido, situado no nível de emoção, que é a reação provocada pelo outro sobre o eu, que se traduz em juízo ou em atitude. Nas relações com objetos, em geral juízo/atitude têm a ver com bom/mau ou bem/mal, no sentido de que o outro é benéfico ou perigoso/nocivo para o sujeito. Já em relações-relações, o julgamento se traduz basicamente por um estado de afinidade (empatia – vibrar em mesma frequência), ou “anti-patia” (vibrar em frequência contrária ou hostil ou negativa). Esse “diá-logo”, pelas informações que comporta para a mente, revela à mente o modo de ser (o *ethos*) do outro, que compara com o próprio.

A informação resultante do “diá-logo” revela o modo de ser do eu e do outro. Em caso de afinidade (sim-patia/gostar), aproxima (associação), pois há semelhança, ou diferença, que pode variar do inócuo ao perigo (anti-patia/desgostar/temer); e o comportamento será o afastamento/fuga/defesa, num processo de autopreservação. Antonio Candido assim sintetiza o processo:

[...] Os elementos de ordem social serão filtrados através de uma concepção estética e trazidos ao nível da fatura, para entender a singularidade e a autonomia da obra. A

¹⁴ Maria de Fátima Almeida tem um blog em que organiza um Glossário Bakhtin. O objetivo do blog é “divulgar, discutir e socializar informações, conhecimento e leituras sobre a teoria dialógica do discurso com no foco no dialogismo Bakhtiniano” (ALMEIDA, 2012). O blog está disponível em: linguageminteracao.blogspot.com/2012/11/glossario-bakhtin.html. Acesso em: 2 set. 2015.

obra pura e simples não significa um todo que se explica a si mesmo, como um universo fechado (a obra é orgânica sim, mas não totalmente isolada do mundo. (CANDIDO, 2000, p. 19).

Assim concebidos, os conceitos apontam para a já descrita exotopia bakhtiniana, acerca da qual Marília Amorim comenta:

O trabalho do artista consiste em dois movimentos. Primeiro, o de tentar captar o olhar do outro, de tentar entender o que o outro olha, como o outro vê. Segundo, de retornar ao seu lugar, que é necessariamente exterior à vivência do retratado, para sintetizar ou totalizar o que vê, de acordo com seus valores, sua perspectiva, sua problemática. (AMORIM, 2010, p. 96).

E, nessa retomada do conceito de exotopia, julgamos pertinentes algumas reflexões sobre conceitos que àquele se imbricam, entre os quais o de eu-lírico.

2.4.2 – Eu-lírico

Umberto Eco (1986) ensina-nos que, no ato estético de absorção do mundo, há, no texto literário, por um lado, uma espécie de esvaziamento da identidade do autor, pois o afastamento do real é indispensável à construção do discurso literário, para que a obra resultante dessa construção se torne aquele objeto estético autônomo que extrapola o criador.

Ao tratar dessa mesma temática (ainda que por perspectiva diversa), Bakhtin afirma que:

A divindade do artista está em sua comunhão em uma distância superior. Encontrar o enfoque essencial à vida de fora dela – eis o objetivo do artista. Com isso o artista e a arte criam, em linhas gerais, uma visão absolutamente nova do mundo, uma imagem do mundo, a realidade da carne mortal do mundo não é conhecida de nenhum dos outros ativismos criativo-culturais. E essa determinidade externa (e interna e externa) do mundo, que encontra a sua expressão suprema e a sua consolidação na arte, sempre acompanha o nosso pensamento emocional sobre o mundo e a vida. [...] o autor deve estar situado na fronteira do mundo que ele cria como seu criador ativo, pois, se invadir esse mundo, ele lhe destrói a estabilidade estética (BAKHTIN, 2011, p. 177).

Não é diferente a concepção de Candido:

[...] estas coisas, pois, são críveis, e possíveis, e prováveis chamamos-lhes *verossímeis*, porque são semelhantes ao verdadeiro certo, evidente e real; também são certas na razão, e no gênero (digamos) de possibilidade, probabilidade, e

credibilidade. Tanto assim que só é “próprio do poeta” a fantasia unida ao entendimento. (CANDIDO, 2012, p. 51, grifo no original).

Mesmo que a leitura da obra de Manoel de Barros se limitasse a *Poemas concebidos sem pecado* (1937) e *Memórias inventadas: terceira infância* (2008), dificilmente o leitor não se perguntaria ou, caso tivesse a oportunidade que teve Bianca Ramoneda, não perguntaria ao próprio: “Como a simplicidade e a erudição podem conviver?”, se:

Em sua obra, não só os rios, mas também todos os elementos da natureza aparecem com muita frequência. São elementos que nos remetem a uma simplicidade, a uma pureza. No entanto, sua poesia é extremamente sofisticada na construção das frases, nas invenções de palavras, na quebra da lógica previsível. Árvores, pedras, sapos, garças e lesmas convivem com referências a Dostoievski, Chaplin, Fellini, Rimbaud e Proust, entre outros. (BARROS, 2001).

Poderíamos reformular a pergunta: Como entender que um advogado, militante de esquerda, refugiado em países da América Latina, ou estudando artes por algum tempo nos Estados Unidos e, finalmente, criador de gado em Campo Grande, possa escrever *Poemas concebidos sem pecado* ou *Memórias inventadas*? Ou, como poderia o autor de *Poemas concebidos sem pecado* ou *Memórias inventadas* formar-se em direito, militar em partidos políticos, viajar pelo exterior e viver como criador de gado numa fazenda, de sua propriedade, em Mato Grosso?

Difícil é compor numa mesma cabeça atividades tão assimétricas, inconciliáveis, como direito, negócios e poesia. Só resta, a quem se surpreende com um Manoel de Barros – que foi grande conhecedor da literatura brasileira e estrangeira, com preferência pela francesa, advogado, militante, refugiado, criador de gado –, entender como ele pode ser ao mesmo tempo homem de negócios e poeta e, além disso, escrever com simplicidade e erudição.

Ademais, donde lhe viriam “essas vadiagens pelos recantos do idioma”?

A resposta informa, diz, mas não explica; responde, mas não ajuda a entender por que um poeta/escritor pode estabelecer uma relação tão arbitrária e deformante da realidade, transpondo-a mesmo quando pretenda observá-la. A nós, e ao leitor em geral, importa entender, pois entender ajuda a melhor degustar poemas tão envolventes.

Estes e muitos outros questionamentos sugerem uma série de pré-requisitos sobre a mente humana e algo que não se limita à cabeça, ou, em termos mais formais, à inteligência. Esta é a razão por que recorreremos a Mikhail Bakhtin, como pressuposto para decifrar a aparente estranheza da influência da história e da cultura do país na obra de Manoel de Barros. Para entender o que Candido chama de eu-lírico e de eu-empírico ou histórico, ou

biográfico, é preciso recorrer a categorias filosóficas, psicológicas e semânticas. Como ele mesmo alerta, tanto “os fatores sociais no seu papel de formadores da estrutura” quanto “os psíquicos são decisivos para a análise literária”. (CANDIDO, 2000, p. 13).

O texto-base de Mikhail Bakhtin ao qual recorreremos é *Estética da criação verbal* (2011), a que aliamos o Glossário Bakhtin - Linguagens em interação: teoria dialógica¹⁵, sob a responsabilidade de Maria de Fátima Almeida (2012), para aproveitar as categorias filosóficas de base sobre as quais se desenvolvem as discussões sobre Ética e Estética e, com isso, quem sabe também vadiar pela “pela vadiagem das palavras” (BARROS, 2008, III) do poeta. E, além disso, entender por que a ele é lícito deformar a realidade ou por que se compraz com esse recriar, a seu modo, o que de alguma forma mantém guardado em arquivos ou depósitos a que chamamos de memória, dispondo desses guardados de maneira própria e original.

Um dos primeiros pontos a clarear é a expressão “relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade”, ou “combinar a realidade absorvida com a própria percepção”. (CANDIDO, 2000, 18).

Isso parece redundante, mas a questão nos leva ao problema da relação do poeta com a realidade. Deformar a realidade supõe que, de alguma forma, ele tenha poder sobre ela, com poder de lhe imprimir a forma que quiser. De que realidade se estaria falando? Sem pretender complicar, vamos direto ao ponto: conhecimento humano, que supõe duas polaridades. É conhecida, no Ocidente, essa relação na definição de verdade, atribuída a Tomás de Aquino, com fonte em Aristóteles e na filosofia grega clássica. (CHAUÍ, 1994).

Trata-se do processo conhecido como epistemologia, cujo produto é o conhecimento, definido como verdadeiro enquanto *adequatio intellectus et rei*, ou adequação da mente à realidade, ou equivalência entre conhecimento e realidade conhecida. É a ideia, que classicamente se defende, de que a verdade é espelho da realidade. É uma definição polêmica, mas a que conteria a chave da expressão utilizada por Candido, segundo a qual o poeta é alguém que pode deformar a realidade.

Interessa-nos, por nossa ascendência oriental, entender esse ponto crítico da mente ocidental, especialmente porque, como o (re)afirma Octavio Paz (1991, p. 196-197), “a cultura japonesa é outro estilo de vida, outra visão do mundo e, também, do transmundo”.

Se Paz admite que o Japão nunca tem sido para nós “uma escola de doutrinas, sistemas ou filosofias, e sim de sensibilidade”, quanto mais para os que viemos de lá. É por isso que consideramos conveniente entender a raiz da cultura ocidental, regida por lógica, por um

¹⁵ O *Glossário Bakhtin* - Linguagens em interação: teoria dialógica. Disponível em: linguagenseminteracao.blogspot.com/2012/11/glossario-bakhtin.html. Acesso em: 2 set. 2015.

conjunto de ideias logicamente solidárias, consideradas nas suas relações (Houaiss), enquanto para os orientais, ainda utilizando as palavras de Octavio Paz (1991), sentir é um termo abrangente, que implica sentimento ou sensação, incluindo opinião, parecer, ou algo que está entre pensamento e sensação, sentimento e ideia.

No próprio Ocidente, de prevalência da lógica e do racional, o dito segundo o qual “ao poeta tudo é permitido” (expressão que virou chavão, extraída da obra *Ars Poética* (1993) do escritor romano Horácio) pode parecer estranho, particularmente por “deformar a realidade”. Como ele tem estreita correlação com a arte, com a criatividade humana e com o “eu-lírico”, além de uma relação de profunda subjetividade com o meio, a natureza e a organização cultural e social, consideramos oportuno, e o faremos sinteticamente, conferir o processo. Será particularmente útil para interpretar o poema “Formação”, de *Memórias inventadas* (Manoel de Barros): “aprendi a teoria das idéias [sic] e da razão pura. Especulei filósofos e até cheguei aos eruditos. Aos homens de grande saber. Achei que os eruditos nas suas altas abstrações se esqueciam das coisas simples da terra”. (BARROS, 2008, X)

A cultura ocidental sempre se tem debatido sobre questões relativas a realidade e verdade, interrogações das mais antigas que ocupam a humanidade, independente de moderno, pós-moderno ou qualquer artifício literário ou histórico para enquadrar a cultura humana.

Se, em tópicos anteriores – “dimensões sociais de um livro” e “identidade cultural” –, tratávamos do que Candido chama de “eu exterior”, observável, datável, situável, exposto à observação de quem tivesse interesse em ver e constatar, agora passamos para o “eu interno”, uma dimensão não visível, que exige ferramentas diferentes das que nos servem os sentidos. Entramos num campo em que predomina o subjetivo, pois se trata do que cada um pode ver ou entender, e por isso possivelmente controverso, que utilizará argumentos (e não fatos), plausibilidade, lógica e consequências condizentes com a causa, em si complexa.

Eis então outro de nossos desafios nesta tese: compreender a (possível) tensão entre um eu-factual e um eu-lírico, especialmente pelo que ele diz a respeito de seu “currículo” em *Memórias inventadas: A terceira infância*:

Naquele dia, no meio do jantar, eu contei que tentara pegar na bunda do vento – mas o rabo do vento escorregava muito e eu não consegui pegar. Eu teria sete anos. A mãe fez um sorriso carinhoso para mim e não disse nada. Meus irmãos deram gaitadas me gozando. O pai ficou preocupado e disse que eu tivera um vareio da imaginação. Mas que esses vareios acabariam com os estudos. E me mandou estudar em livros. Eu vim. E logo li Alguns tomos havidos na biblioteca do Colégio.
[...]

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

(BARROS, 2008, X, grifos no original)

Ao longo de nosso estudo, também pretendemos identificar as três personagens que o ajudaram a compor suas memórias, como escreve no poema “Fontes”:

Quero dar ciência delas. Uma, a criança; dois, os passarinhos; três, os andarilhos. A criança me deu a semente da palavra. Os passarinhos me deram o desprendimento das coisas da terra. E os andarilhos, a preciência da natureza de Deus. [...]

(BARROS, 2008, I)

E, para desdobrar melhor algumas questões que envolvem o entendimento sobre eu-lírico, articulamos sucintamente algumas palavras sobre verdade/realidade; dualismo; percepção.

- **Verdade/realidade**

Às tentativas anteriores dos sábios e, sobretudo, opondo-se aos sofistas, Sócrates responde com uma concepção original de verdade: “A **verdade** existe e podemos conhecê-la”. Explica:

Se estudarmos a Natureza e chegarmos a doutrinas antagônicas... isto significa que a verdade não pode estar na própria Natureza, assim como a contradição não está na própria Natureza. O verdadeiro e o falso (a mentira, a contradição) estão em nós. *Se não conseguirmos contemplar a verdade na Natureza, foi porque fomos buscá-la no lugar errado: não está fora de nós, mas dentro de nós.* Por que sabemos que a verdade existe e está em nós - em nossa alma ou psyché? Se não contemplamos a verdade em parte alguma do mundo, de onde vem que saibamos que certas coisas são falsas e outras são verdadeiras? De onde provém a noção de verdade?. (CHAUÍ, 1994, p. 41ss).

O raciocínio leva o interlocutor a deduzir que a noção de verdade vem de nós mesmos, isto é, do juízo que fazemos sobre as coisas, ou da psique/alma que recebe as informações e elabora um juízo.

Essa afirmação sugere que o que está na natureza (realidade) deve chegar à psique e gerar um juízo. Para chegar ao juízo, há um processo a seguir: a possibilidade de

ver/ouvir/tocar/sentir/pensar a natureza por um sistema de captação ou percepção (por meio de sentidos como visão, audição, tato e outros). Tal processo deve transformar o captado em determinado código, que chegará à mente sob a forma de informação, de tal modo que a mente possa reunir suficientes elementos para afirmar que o que se sabe da natureza por esse complexo sistema corresponde ao que a natureza é de fato. Estão aqui implícitas as noções de contemplação exterior e contemplação interior.

Na linguagem de Bakhtin (2011), o primeiro (o que observa) se chama “eu”, e o objeto observado, “o outro”, e, ao processo de interação entre o eu e o outro, ele o chama de dialética. No *Glossário Bakhtin*, encontramos a seguinte definição de dialética:

O Eu existe em interação com o Outro, porque “ser significa ser para o outro e, através dele, para si mesmo”. Diferencia-se da dialética hegeliana, em que o Eu é a negação do Outro, já que o Ser depende do não-Ser, para constituir-se como Ser, criando apenas diálogos sintéticos e lógicos. Na dialética, para Bakhtin, o Eu não apenas não nega, mas, exige a presença do Outro para a constituição do EU. O Eu necessita estética e eticamente do Outro, posto que a interação é variável de acordo com a situação, o espaço, o tempo (cronotopo) e o modo como as partes se relacionam gerando movimentos – dialogia. (ALMEIDA, 2012, verbete “dialética”).

Bakhtin trabalha com os termos “dialogia” e “diálogo”, de que resulta “dialética”, e esta, semanticamente, é o resultado da relação (contato) de um com o outro (diá), elaborados em conceitos (existência codificada abstraída da realidade pela percepção, que permitirá à mente elaborar juízos, o que significa relacionar uma coisa com outra) A correspondência de tal correlação à realidade percebida depende da fidelidade das percepções e sentidos. Dessa maior ou menor fidelidade depende a verdade ou a mentira, caso de “correspondência entre realidade e juízo (verdade), ou mentira (incorespondência/erro entre realidade e juízo)”.

No movimento dialógico, Bakhtin vê três tipos de relações:

- a) as relações entre os objetos (entre coisas, entre fenômenos físicos, químicos; relações causais, relações matemáticas, lógicas, relações linguísticas);
- b) relações entre o sujeito e o objeto;
- c) relações (relações pessoais, personalistas; relações dialógicas entre enunciados, relações éticas; relações entre consciências, verdades, influências mútuas, o amor, o ódio, a mentira, o respeito, a confiança, a desconfiança, etc.).

Na dialogia, as vozes estão presentes; as entonações (pessoais – emocionais) são fundamentais, valoram e ideologizam as palavras; as réplicas são vivas e as consciências estão em interação.

De acordo com Bakhtin:

Nesse diálogo, o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente na palavra, e essa palavra entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal [...]. (BAKHTIN, 2011, p. 348).

É nessa esteira de posicionamentos que intencionamos analisar os poemas de Barros no capítulo final.

- **Dualismo**

Para se entender o último fragmento citado, é preciso fazer referência a um processo em evolução na cultura ocidental, a que Edgar Morin (2000) chama de “o paradigma do Ocidente”. Essa questão tem uma importância muito grande na cultura ocidental, diferentemente da cultura oriental. Fazemos essa anotação pelo reflexo que terá no tratamento do eu poético, ou eu-lírico, bastante diferente da cultura de nossos ancestrais, e que nos intriga pelo elemento tensão entre histórico e poético, e por pretendermos analisar, em particular, como a trata Manoel de Barros.

Antes de Bakhtin, e contrariando a filosofia antiga, Descartes inovou na questão conhecimento/verdade, quando separou o *ens cogitans* (ser que pensa, ou sujeito) de *res cogitata* (coisa pensada), fazendo de “ordem, separabilidade e lógica os pilares da ciência clássica”. Abordamos essa questão na análise de Edgard Morin (2000), que, na obra *Sete saberes necessários à educação do futuro*, assim se refere ao grande paradigma do Ocidente:

Deve-se evocar aqui o “grande paradigma do Ocidente”, formulado por Descartes e imposto pelo desdobramento da história europeia a partir do século XVII. O paradigma cartesiano separa o sujeito e o objeto, cada qual na esfera própria: a filosofia e a pesquisa reflexiva, de um lado, a ciência e a pesquisa objetiva, de outro. Esta dissociação atravessa o universo de um extremo ao outro: sujeito/objeto; alma/corpo; espírito/matéria; qualidade/quantidade; finalidade/causalidade; sentimento/razão; liberdade/determinismo; existência/essência. Trata-se certamente de um paradigma: determina os conceitos soberanos e prescreve a relação lógica: a disjunção. A não obediência a esta disjunção somente pode ser clandestina, marginal, desviante. Este paradigma determina dupla visão do mundo — de fato, o desdobramento do mesmo mundo: de um lado, o mundo de objetos submetidos a observações, experimentações, manipulações; de outro lado, o mundo de sujeitos que se questionam sobre problemas de existência, de comunicação, de consciência, de destino. (MORIN, 2000, p. 26).

Edgar Morin começa por apontar o primeiro buraco negro relativo ao conhecimento. Admite que o ensino fornece conhecimento, fornece saberes, porém, apesar de sua

fundamental importância, nunca se ensina o que é, de fato, o conhecimento. Afirmar que os maiores problemas, neste caso, são o erro e a ilusão.

Ao examinar as crenças do passado, conclui que a maioria contém erros e ilusões. Mesmo quando se pensa em vinte anos atrás, diz ser possível constatar como erramos e nos iludimos sobre o mundo e a realidade. Ele se pergunta: E por que isso é tão importante? Por estranha que pareça, a resposta choca:

O conhecimento não é um espelho das coisas ou do mundo externo. Todas as percepções são, ao mesmo tempo, traduções e reconstruções cerebrais com base em estímulos ou sinais captados e codificados pelos sentidos. Daí resultam, sabemos bem, os inúmeros erros de percepção que nos vêm de nosso sentido mais confiável, o da visão. Ao erro de percepção acrescenta-se o erro intelectual. O conhecimento, sob forma de palavra, de ideia, de teoria, é o fruto de uma tradução/reconstrução por meio da linguagem e do pensamento e, por conseguinte, está sujeito ao erro. Este conhecimento, ao mesmo tempo tradução e reconstrução, comporta a interpretação, o que introduz o risco do erro na subjetividade do conhecedor. (MORIN, 2000, p. 20, grifos nossos).

Assim, podemos entender que, ao relatarmos algo já ocorrido, esse passado não é conciso, já que filtrado pela (nova) subjetividade.

- **Percepção**

Há que se observar, no texto que citaremos em seguida, a capacidade de percepção do eu. Há mais que apenas cinco sentidos, como é próprio das teorias empiristas; há o que Descartes descartava, ou seja, sentimentos, emoções, intuição, e o que um cientista atual, Peter Sheldrake (1981), chama de campos mórficos. Cada ser é um centro de energias que são emitidas e formam o chamado campo mórfico, por sua vez captado por outro ser, também dotado de seu campo mórfico, e um tipo de comunicação feito à base de captação de ondas, frequências ou energias. Aliás, a ciência pós-moderna (ciência quântica, ciência holística...) corrige a ciência convencional (empírica), revelando uma realidade dinâmica completamente diferente da realidade estática do tipo cartesiano-newtoniano.

Bakhtin apresenta-nos, de uma maneira mais ou menos acessível, essa parte do processo de conhecimento, entendido com os recursos de hoje, entrando até onde é possível nos chamados meandros da mente (a qual, segundo Candido, tem o poder de deformar a realidade conforme suas percepções). As ideias de Bakhtin sobre o homem e a vida são caracterizadas pelo princípio dialógico. A alteridade marca o ser humano, pois o outro é imprescindível para a constituição do eu. A dialogia é o confronto das entoações e dos

sistemas de valores que posicionam as mais variadas visões de mundo dentro de um campo de visão:

na vida agimos assim, julgando-nos do ponto de vista dos outros, tentando compreender, levar em conta o que é transcendente à nossa própria consciência: assim levamos em conta o valor conferido ao nosso aspecto em função da impressão que ele pode causar em outrem [...]”. (ALMEIDA, 2012, verbete “Dialogia).

Ainda na mesma direção: “A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc.” (ALMEIDA, 2012, verbete “dialogia”).

Além dos sentidos, o indivíduo dispõe de um aparato de percepções amplo: juntamente com a atenção com que observa o outro, seja ele um indivíduo, um grupo, um acontecimento em que está presente, ele colhe a informação captada por todo o aparato perceptivo, o que supõe percepções centrais e percepções periféricas: umas que merecem atenção maior (centrais); outras, atenção menor (periféricas).

O conjunto das informações é armazenado em sua mente/psique. Trata-se de um material disponível para destinos diferentes. Se o indivíduo quiser expressar-se a respeito da realidade, ou do outro, ou do grupo, ou de fatos, sua versão será verdadeira se for compatível com a realidade do outro, do grupo ou do fato, e sua versão poderá ser comparada à de outros e estabelecer-se aí um parâmetro de fidelidade (ou não) relativamente ao que ele afirma em juízo.

O que afirma deverá ter a forma (a realidade) do observado, e sua versão deve ser considerada verdade. É um produto de sua mente, como diz Sócrates, mas “conforme a realidade da natureza observada”.

Para Brigitte Hervot (2013, p. 103, grifos nossos), “falar de *verdade* implica também discutir a questão da *memória*.”¹⁶ Gusdorf, ao discorrer sobre os *mecanismos da memória*, esclarece que é possível dividi-los em duas modalidades: a concreta e abstrata. Na primeira, o acionamento da memória depende do homem e surge de [...] modo inesperado um momento do passado na integridade de sua sensação inicial [...]” (HERVOT, 2013, p. 104); na segunda, a memória precisa de uma determinada situação de natureza pragmática, como, por exemplo, “a lembrança do compromisso de telefonar a alguém a uma determinada hora”. (HERVOT, 2013, p. 104).

¹⁶ No próximo capítulo, discutiremos a questão da memória.

Segundo Hervot (2013, p. 104), Georges Gusdorf, em *Mémoire et personne* (1951), enfatiza a função incontestável que a memória “exerce nessa busca da verdade, salvaguardando os acontecimentos marcantes da existência e, sobretudo, fazendo entrever neles os fundamentos da nossa personalidade”. Em razão de a memória proporcionar aspectos da identidade do homem é que Gusdorf demarca a memória como “[...] *une sorte de portrait de ce que nous sommes, composé avec les traits de ce que nous fûmes.*” (GUSDORF, 1951, p. 256 apud HERVOT, 2013, p. 104, grifos no original).¹⁷

O sujeito, além de perceber a realidade de muitas maneiras (pelos sentidos e por todo o aparato de percepção), poderá expor a realidade de acordo com suas percepções, e essa manifestação poderá ser feita oralmente (palavras), por escrito (documentos comuns ou obra), por um objeto elaborado (desenho, escultura), por um som (peça musical), ou linguagem. O principal é que o fará de uma maneira que está mais para interpretação da realidade do que para mero espelho refletor. A essa capacidade Candido chama de relação arbitrária e deformante da realidade. Ou, nos termos de Edgard Morin (2000), estaria aqui o grande paradigma do Ocidente.

Essa rápida fundamentação permite-nos entender um pouco mais a fundo o que Candido (2000) dizia do chamado trabalho artístico: primeiro, que não espelha a realidade; segundo, que trabalha subjetivamente as informações armazenadas na memória, desvinculadas do ato e do tempo em que as colheu, o que o torna relativo e intemporal, e, “associando-as à sua maneira”, fará algo original, posto ser uma composição totalmente relativa ao agente desse produto.

Diante da poesia de Barros, em que dominam rios, elementos da natureza e simplicidade, Bianca Ramoneda se surpreende com o “nível de sofisticação” de suas frases, na “quebra da lógica”, essa característica tão asfixiante da cultura ocidental e da qual temos consciência neste trabalho, que pretende atender aos ditames da ordem acadêmica. Ela não consegue entender, conforme mencionamos antes, como alguém que tenha convivido com referências a “Dostoievski, Chaplin, Fellini, Rimbaud e Proust, entre outros...”, possa juntar tal erudição com a simplicidade de árvores, pedras, sapos, garças e lesmas...O que não nós parece antagônico, muito pelo contrário.

Propomo-nos retomar essas questões no terceiro capítulo, seja pelos poemas que nos oferecem a oportunidade de fazê-lo, seja pelas muitas abordagens de pesquisadores acadêmicos intrigados com a singularidade da obra e do autor Manoel de Barros. Um artista camuflado na função de advogado e de criador de gado, mas de atividade principal na poesia, vivendo, no próprio dizer de Barros, da “vadiagem pelos recantos do idioma” porque seu

¹⁷ “[...] retrato do que somos, combinado com os traços do que fomos”. (Tradução nossa).

propósito, mais que cultivar terras ou vender gado, era fazer jubilação com as palavras e “tirar delas algum motivo de alegria”; a “alegria de não informar nada de nada”. E isso, para ele, seria “qualquer coisa como a conversa no chão entre dois passarinhos a catar perninhas de moscas; Qualquer coisa como jogar amarelinha nas calçadas; Qualquer coisa como correr em cavalo de pau; Pura jubilação sem compromissos”.

A mencionada entrevista a Ramoneda é de 2001, muitos anos distante do Pantanal em que nascera. Independente de constituir um projeto, era algo mais forte que o advogado, o erudito, o criador de gado, que demonstra clara consciência em sua resposta sobre a pergunta da convivência da simplicidade com a erudição:

Essa é uma pergunta sobre a minha construção poética, que eu não acredito que saiba responder. Mas vou tentar esse imponderável. Penso que nasci com o olho divinatório, que é o que chamam de dom. É assim que Sófocles, no Édipo Rei, chamou. Ele disse que o artista nasce com esse olho divinatório. E que esse olho deve ser completado com outro olho, que é o olho do conhecimento. E completou que a arte é feita da reunião desses dois olhos. Isto seja: que a arte é o terceiro olho. Eu andei lendo os poetas, os filósofos, ouvindo os músicos, vendo os Picassos para ganhar o olho do conhecimento. Acho que a construção de minha poesia, que é uma construção meio caipira e meio erudita é fruto desse terceiro olho e mais de uma disfunção lírica. Essa disfunção vem do grande fastio que tenho pela palavra acostuada. Adoro uma graça verbal. (BARROS, 2001).

O “olho divinatório”, ao qual tecnicamente denominamos eu-lírico, estabelece, como escrevia Candido (2000), uma relação arbitrária com a realidade.

A propósito de sua (de Manoel de Barros) relação com a realidade, no caso, o Pantanal, aproveitamos outra entrevista, esta concedida à revista *Leituras*, em 2007, já num processo de autocrítica.

A pergunta do entrevistador partia de uma afirmação: “Atualmente, o sr. reside em Campo Grande. Ainda mantém contato permanente com o ambiente pantaneiro ou dele se vale mais por memória?” (BARROS, 2007, p. 2). Tanto nesta, quanto na entrevista concedida a Ramoneda, é flagrante a presença não só de rios, mas também de todos os elementos da natureza. A tal ponto que o entrevistador pergunta: “Dá pra imaginar um Manoel de Barros longe do Pantanal?”

Para quem lê sua obra, diria que ela é um espelho da natureza, o Pantanal, e não haveria como entender que não estivesse lá; entretanto a resposta do poeta é a seguinte: “Não tenho mais frequentado as terras e as águas do Pantanal. Mas sei que minhas palavras são nutridas e fertilizadas pelo chão, pelas águas e pela natureza pantaneira.” (BARROS, 2007, p. 2).

A análise crítica para o entendimento da resposta passa por uma epistemologia poética não sujeita às leis da lógica, nem a uma razão ou norma de validade universal. Os equipamentos a que devemos recorrer são memória, reminiscência, ilusão, recordação, fantasia, instrumentos para a “ação deformante”, ou a recriação de uma realidade “à sua imagem”, de acordo não com elementos intelectuais, mas com um modo de sentir. O sentir do poeta trabalha desvinculado da realidade. Dispõe de um acervo acumulado, mas, de acordo com sua memória, no sentido do que encontra ou está guardado e, por sua vez, descoberto, ele diz “Tudo o que não *invento* é falso.” O que ele encontra é o que “ficou/permaneceu” ou “mora” em sua mente, ou melhor, o que ficou em seu coração (“re-cordar”).

Percebemos que essa concepção muito se aproxima, pelo menos em conteúdo, à alma da poesia oriental: mais importante que o produto de que se fale, ou que a estação do ano a que se refira, é o sentimento. Dos termos até aqui utilizados, por sua íntima correlação com o fazer poético, “recordação” é o que mais se aproxima do significado do termo “sentir”, como interpretado por Octavio Paz (1991): alguma coisa que está entre ao pensamento e a sensação, o sentimento e a ideia, ou o *cor-cordis* de “re-cordação”, que se aproxima do termo japonês *kokoro*, de difícil tradução, pois “*kokoro* é mais coração e mente, sensação e pensamento e as próprias entranhas, como se aos japoneses não bastasse sentir apenas com o coração”.

Ao entrevistador, Manoel de Barros afirma: “[...] minhas palavras são nutridas e fertilizadas pelo chão, pelas águas e pela natureza pantaneira...[...]” onde viveu mas já não vive mais, mas o Pantanal sobrevive nele e fertiliza suas palavras que brotam do chão, das águas e da natureza de lá.

Se, neste ponto, há semelhança com a poesia oriental, seus versos estão bem longe do rigor do *tanka*, cadenciado em sílabas, conciso e de emoções contidas. Ademais, o Manoel de Barros que vimos a conhecer não será o guia que pretendemos para conhecer o Pantanal, senão para sentir o Pantanal. Nada de geografia, histórico ou rudimentos de uma língua nova.

Em um poema intitulado “Jubilação” (2008), ele surpreende “pelo gosto de lisonjear as palavras”, por “vadiar por todos os recantos do idioma”, pela “alegria de não informar nada”, pela semelhança com a “conversa no chão entre dois passarinhos a catar perninhas de mosca”, com “palavras que gostam de travessuras” e, em termos gramaticais, com “molecagens aprendidas com Oswald de Andrade”, ou, com o Rosa, “a estuprar as gramáticas”.

Em entrevista, dirá mais:

Aprendi a Língua Portuguesa com os quinhentistas, sobretudo, em Camões, em Vieira. Depois aprendi escrever o silêncio com Rimbaud. Aprendi umas certas molecagens com Oswald de Andrade. O Rosa me convidou para estuprar as gramáticas. Confesso que aprendi muito lendo os franceses. Pois nos tempos que eu era rapaz no Brasil se importavam mais os livros francês. (SILVA, 1998, p. 211).

Se tivéssemos que definir seu tipo de personalidade, não poderíamos defini-lo melhor do que fantasioso: o quinhão da fantasia impõe-lhe modificar a realidade para torná-la mais expressiva, de tal maneira que o sentimento da verdade forneça ao leitor sua representação do (seu) mundo e do (seu) Pantanal. Entendemos agora o que queria dizer Candido: “Achar, pois, que basta aferir a obra com a realidade exterior para entendê-la é correr o risco de uma perigosa simplificação causal” (CANDIDO, 2000, p. 22). Ou, para lhe aplicar outro adjetivo, ilusionista, pois “vadiar com elas por todos os cantos do idioma” é brincar (Ficamos a brincar brincadeiras e brincadeiras), ou iludir.

Um poeta com especial sensibilidade – provavelmente estranha a todos os “moleques do barranco que assobiavam com todas as cordas da lira”, aos quais respondia: “Té a volta pessoal, vou pra macumba” (BARROS, 1937, p. 53) –, do âmbito do reduto interior, que ao próprio intrigava: “ninguém me explica porque [*sic*] que essa torneira aberta neste silêncio de noite parece poesia jorrando... sou bugre mesmo, me explica mesmo, me ensina modos de gente...” (BARROS, 1937, p. 54).

Nas análises, teremos oportunidade de nos surpreender com a poesia que lemos: diríamos paradoxal, por seu nível de erudição, e de vivência do que hoje chamaríamos de global, ainda que ele informasse, em entrevistas, ter sua formação assentada na literatura clássica:

nos quinhentistas Bernardim Ribeiro, Sá de Miranda, Camões; nos barrocos Frei Luis de Souza, Manoel Bernardes, Pe. Antônio Vieira; voltando-se também para a literatura francesa: Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, e para a literatura brasileira: Oswald de Andrade, Guimarães Rosa, entre outros. (SILVA, 1998, p. 211).

Reunimos até aqui elementos que nos possam instrumentalizar para as análises e para explicar mecanismos criadores do poeta.

3 – CAMINHOS DA CONSTRUÇÃO POÉTICA EM MANOEL DE BARROS

Antes de passarmos à análise dos poemas, sentimos necessidade de “analisar a intimidade” (CANDIDO, 2000, p. 13) da obra de Manoel de Barros, averiguando fatores que atuam em sua organização interna e explicam sua estrutura peculiar.

Em nossas andanças pela biblioteca virtual, em consulta a *sites* que abordam a poesia de Manoel de Barros, topamos com uma declaração de um leitor, que não identifica racionalidade ou surrealismo em Barros, nem admite um “mosaico de cenas lembráveis” (DALA MARTA, 2010, s. p.) na obra do poeta. Segue o depoimento:

Depois de ler sua “Poesia Completa” por três vezes, em minha mente só ficaram alguns fragmentos de cultura: um ou outro *hai-kai* involuntário, alguns poemas inteligíveis, a frase da menina sobre a manhã e a prosa (no estilo de Taunay) sobre o Pantanal. A obra de Manoel de Barros não compõe um quadro (surrealista ou não) discernível, e nem mesmo um mosaico de cenas lembráveis. A parte mais aplaudida pelos estudos acadêmicos é uma miríade de versos e frases propositalmente distorcidos ou truncados, declarada e equivocadamente sonhando obter sentidos novos para as construções (ou desconstruções) resultantes. Na prática, nem de longe o poeta alcança o seu objetivo, sobrando para o leitor estéreis exercícios mentais (como imaginar o salto alto de um chapéu), muito chatos pelas fórmulas (duas ou três) repetidas até a exaustão. (DALA MARTA, 2010, s. p.).

Nossa tarefa, como o fizeram os que apresentamos no primeiro capítulo e um número crescente de pesquisadores, ainda que de pontos de vista e objetivos diversos, é abordar o autor munidos de instrumentos de crítica literária para entender seu reconhecimento nacional e internacional como um dos poetas mais originais do século e mais importantes do Brasil .

Pensamos ser o caso, pois, “quando estamos no terreno da crítica literária”, o núcleo do problema está em “analisar a intimidade da obra, averiguando os fatores que atuam em sua organização interna, de maneira a lhe constituir uma estrutura peculiar”. (CANDIDO, 2000, p. 13). Recorreremos, então, a clássicos e a pesquisadores que pessoalmente nos convenceram a decompor esse núcleo, que, para nós, começa pelos traços surrealistas que identificamos nas obras do poeta pesquisado.

Para isso, devemos entender como situar o movimento surrealista na tradição cultural (assumindo-a e negando-a, ou inovando, na visão de Octavio Paz) e averiguar como o poeta colhe a realidade, como e se a armazena (pela memória e seus mecanismos) e como a transfigura em criação poética. Em outras palavras, como a recria, “desforma” ou “desexplica” (pela fantasia ou “olho divinatório”) e, finalmente, o quanto há de consciência

ou descaso nesse processo, de modo a justificar o renome e a fortuna crítica por méritos que não se alcançam por meros “exercícios mentais” (DALA MARTA, 2010, s. p.).

3.1 – Uma escritura surrealista

A obra de Barros, como já mencionado, apresenta muitos traços surrealistas. Assim, precisamos entender esse aspecto como ponto de partida, por constituir a peculiaridade da estrutura da poesia de Manoel de Barros, cuja originalidade o diferencia dos poetas e escritores do século XX. Estabelecendo, por escolha subjetiva, um paralelismo com a arte visual (pintura), o termo “surrealista” tem, para nós, como direta evocação, o pintor espanhol Salvador Dalí, ou o bielorrusso Marc Chagall (citado por Manoel de Barros no poema “As lições de R.Q”, de *Livro sobre nada*).

O que nos intriga no termo “surrealista” são suas muitas implicações. O termo, por si só, leva-nos a situar o poeta num determinado momento cultural e com características próprias, ou, para empregar palavras de Hall (2011), na pós-modernidade. A época permite-nos determinar-lhe o pertencimento a um grupo, o do pós-moderno (de mudanças rápidas, abrangentes, contínuas ou até fragmentadas em virtude da globalização), e, por sua forma de lidar com o tempo e o espaço, diferenciá-lo de grupos das sociedades tradicionais, que davam aos sujeitos uma sustentação segura e estável.

O surrealismo, surgido na França na década de 1920, foi significativamente influenciado pelas teses psicanalíticas de Sigmund Freud, que mostram a importância do inconsciente na criatividade do ser humano. Sua proposta é de que o homem deve libertar sua mente da lógica imposta pelos padrões comportamentais e morais estabelecidos pela sociedade e dar vazão aos sonhos e às informações do inconsciente. O pai da psicanálise não segue os valores sociais da burguesia.

Considera-se marco inicial da nova estética a publicação, pelo poeta e psiquiatra francês André Breton, em 1924, do Manifesto Surrealista, em que foram declarados os seus principais princípios: ausência da lógica, adoção de uma realidade maravilhosa (superior), exaltação da liberdade de criação, entre outros.

Os artistas ligados ao surrealismo, além de rejeitarem os valores ditados pela burguesia, vão criar obras repletas de humor, sonhos, utopias e qualquer informação contrária à lógica. Os escritores, por seu turno, rejeitaram o romance e a poesia em estilos tradicionais e que representavam os valores sociais da burguesia. Os textos (poéticos ou não) desse

“movimento” são marcados pela livre associação de ideias, frases montadas com palavras recortadas de revistas e jornais e muitas imagens e ideias do inconsciente.

Quem colhe a realidade? Como a armazena? Como se produz a curiosa “(ir)racionalidade” de aparência surrealista?. Essas questões nos lançam a (tentar) desvendar como Manoel de Barros aprendeu a realidade, o que aprendeu e como o fez. De acordo com Candido (2000), quando nos inquirimos sobre isso ainda não entramos no campo da análise estética; ainda estamos no tratamento de fatores externos.

Ainda segundo Candido, os estudiosos contemporâneos começam, entretanto, a se interessar pelos “fatores sociais e psíquicos como agentes da estrutura”, não propriamente como enquadramento, nem como registro da matéria trabalhada. Essa nova abordagem permite alinhar fatores sociais e psíquicos entre os fatores estéticos. Como ele escreve, “a análise crítica pretende ir mais fundo, sendo basicamente a procura dos elementos responsáveis pelo aspecto e o significado da obra, unificados para formar um todo indissolúvel”. (CANDIDO, 2000, p. 6).

Afinal, o que faz de Manoel de Barros Manoel de Barros? No que concerne a sua instrução formal e trajetória pessoal, passou pela escola em Campo Grande (como interno, coisa daquela época), pelo colégio no Rio, leu muito, envolveu-se com o momento político, viajou pelo exterior, estudou artes, casou, teve filhos e netos, administrou fazenda. Não consta que, por isso, qualquer dos colegas que com ele passaram pelos mesmos bancos de escola, em Campo Grande ou no Rio de Janeiro, ou os que tenham lido o que leu, ou ainda os que tenham militado como ele e, como ele, se desiludido, tenham sido criadores... Não consta nenhum, segundo Manoel de Barros, além dele próprio. Embora hoje pareça redundante e sem significado enfatizar tais aspectos, ainda predominam leituras-padrão a respeito dos cidadãos, apegados ao sentido de formar como o de moldar artesanalmente, como se se pudessem reproduzir cidadãos como se reproduzem vasos.

A tendência assinalada por Candido de levar em conta fatores sociais e psíquicos, de alguma forma se impôs na história de Manoel de Barros. Transcrevemos aqui um histórico biográfico que parece identificar a semente de onde brotaria o poeta. Um pouco extenso, mas necessário. Escreve Nogueira Júnior. (2015):

Barros nasceu em Cuiabá (MT) no Beco da Marinha, beira do Rio Cuiabá [...]filho de João Venceslau Barros, capataz com influência naquela região. Mudou-se para Corumbá [...]

Tinha um ano de idade quando o pai decidiu fundar fazenda com a família no Pantanal: construir rancho, cercar terras, amansar gado selvagem. *Nequinho*, como era chamado carinhosamente pelos familiares, cresceu brincando no terreiro em frente de casa, pé no chão, entre os currais e as coisas "desimportantes" que marcariam sua obra para sempre. "Ali o que eu tinha era ver os movimentos, a

atrapalhação das formigas, caramujos, lagartixas. Era o apogeu do chão e do pequeno."

Com oito anos foi para o colégio interno em Campo Grande, e depois no Rio de Janeiro. Não gostava de estudar até descobrir os livros do padre Antônio Vieira: "A frase para ele era mais importante que a verdade, mais importante que a sua própria fé. O que importava era a estética, o alcance plástico. *Foi quando percebi que o poeta não tem compromisso com a verdade, mas com a verossimilhança.*" Um bom exemplo disso está num verso de **Manoel** que afirma que "a quinze metros do arco-íris o sol é cheiroso." E quem pode garantir que não? "Descobri que servia era pra aquilo: Ter orgasmo com as palavras." Dez anos de internato lhe ensinaram a disciplina e os clássicos, a rebeldia da escrita.

Sobre esse retrato, podemos afirmar, com o crítico mencionado, que:

Quando fazemos uma análise deste tipo, podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente [...] mas *como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo*. Neste caso, saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma *interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte*. Quando isto se dá, ocorre o paradoxo assinalado inicialmente: o externo se torna interno e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica. (CANDIDO, 2000, p. 6-7, grifos nossos).

Está aqui a raiz do homem consciente de si, e que nada e ninguém conseguiria mudar:

Nasci para administrar o à-toa
o em vão
o inútil.

(BARROS, 1996b, p. 51).

Constam, das informações transcritas, os fatores sociais e psíquicos que nos sugerem quem é Manoel de Barros, ou poderiam explicar quem ele revela. Nossa dimensão, apesar dos mistérios que nos esconde, precisa do toque cartesiano. Não há como evitar a necessidade do *ob-jeto*. O produto conhecido/assimilado e armazenado na memória só poderá ser conhecido por qualquer outro que não o próprio se for decodificado e transferido para um código comum, a linguagem, ou seja, um processo epistemológico ao avesso. Pelo modo como o decodifiquemos, teremos ideia de quem se expressa.

Daí nosso interesse pela busca de uma identidade no objeto artístico, o que nos remete a fazer poético e, por extensão, a estética e estilo.

3.2 – Um fazer poético entre os eus e outro(s)

Toda arte, assim como toda atividade humana, acontece num determinado espaço e tempo e dentro de um grupo social, não importa se primitivo ou altamente civilizado. A arte rupestre é prova de talento e expressão artística desde os tempos da caça. A arte, tanto daquele como de qualquer tempo, é monumento. As pinturas do período paleolítico até hoje preservadas nas grutas de Lascaux, ou de Altamira, sejam elas representações de animais, gráficos, gravuras ou utensílios elaborados, esculpidos, são testemunhos perenes de culturas que passaram, mas atestadas pela arte, que sobreviveu. Intriga, mas havia artistas de muito talento e sensibilidade, até hoje admirados, compreendendo-se suas obras ou sentindo-se a emoção que transmitem.

Não é apenas entre os primitivos, escreve Antonio Candido (2000), que a arte assume aspectos marcadamente grupais. Lembra, nas altas civilizações, as confrarias de cantores-poetas na Grécia ou, na Idade Média, as de construtores de catedrais. Ou a sociedade destaca, ou do meio dela se destacam os artistas, que se impõem pela modalidade que praticam, seja na construção/arquitetura, na música ou poesia, de alguma forma atendendo a necessidade do grupo, o que explica os termos “celebridade” ou “fama”, que nascem do reconhecimento ou do aplauso pela identificação do público com a obra do artista. É prática comum hoje encontrarmos os *best sellers*, os mais lidos, os mais ouvidos, os mais Continua Antonio Candido:

Nas sociedades estratificadas e de estrutura mais complexa, podemos notar a influência das camadas sociais sobre a distribuição e o caráter dos grupos de artistas e intelectuais, que tendem a diferenciar-se funcionalmente conforme o tipo de hierarquia social. Em um estudo famoso, Max Weber descreve como se formou a elite intelectual da China, sob a pressão de injunções administrativas, dando lugar ao mandarinato, recrutado pelo saber mediante um complicado e árduo critério de provas. Peritos na caligrafia — que na China é realmente uma arte — os mandarins se exprimiam por verdadeiro estilo de casta. Este estilo constituiu um fator de diferenciação grupal, como requintado instrumento acessível a poucos pela sutileza, o uso do chiste, o maneirismo, chegando os funcionários letrados a enviar relatórios sob a forma de poema didático. (CANDIDO, 2000, p. 29).

A estratificação de que fala Candido reflete-se na categorização da arte, que vai do popular ao refinado, do simples ao clássico, de uma arte de maior acesso que outra, ou das convencionalmente chamadas artes menores, como o artesanato, ou da poesia de folheto, entre outras formas. Não importa o nível nem o estrato; o que de fato há são gostos compatíveis.

A estética impõe-se na produção e na emoção, na fruição estética. Independente de maior ou menor importância, o que interessa aqui é o requisito da capacidade de se emocionar de parte do público. A sensibilidade, termo comumente utilizado para expressar tal requisito, se traduz pelo verbo “gostar”, uma analogia com a sensação de achar saboroso um alimento, extensiva à sensação de prazer proporcionado por algo que se coma, se beba, se escute, se faça, se diga. A seu modo, é poesia, da qual, como dizia o próprio Manoel de Barros (2008), está excluído o racional: “Não gosto de dar confiança para a razão; ela diminui a poesia.” O exemplo, ou a analogia mais próxima da identificação com a obra, vem da música: dificilmente alguém se preocupará em entender.

A melodia envolve e a pessoa simplesmente gosta de ouvir. É um processo imediato de comunhão estética. O mesmo ocorre com a poesia, a literatura, a pintura; enfim, com todas as artes. O prazer em ler poemas está na base de difusão do nome e da obra de um poeta. Embora a palavra seja um código, em nossa cultura, o equivalente ao ideograma das línguas orientais, ela é sempre um símbolo, de imediata decodificação para quem tenha a sensibilidade desenvolvida para aquele tipo de estética, seja música, pintura, arquitetura ou outra arte. Os acadêmicos são os que farão o que fazemos: desmontar a construção poética, possivelmente muito mais para uso e desfrute acadêmico do que para tornar tal obra mais acessível. Nós, na condição de acadêmicos e pesquisadores, é que nos debruçamos sobre a palavra, a imagem que não é, mas tem relação de semelhança com o que evoca, com o que faz pensar, e com o(s) eu(s) que se pronuncia(m) na obra.

Para uma melhor compreensão do eu-lírico e do fazer poético, precisamos de mais alguns equipamentos além dos que já expusemos.

De acordo com a terminologia de Candido, o “fator da construção artística” cabe na categoria característica estilística, portanto de alguém, dentro de determinada época, considerada chave para conhecer o sentido do todo. Houaiss escreveu que a primeira impressão que a obra de Manoel de Barros passa, ao se ler qualquer de seus poemas, é a de surrealista. É sua maneira peculiar, ou seu estilo, uma maneira tão particular de expressar ou de ver o mundo que o torna inconfundível. Sua maneira de lidar com as palavras é seu estilo, surrealista em literatura como surrealistas são, em pintura, Miró, Dali, Chagall, todos imediata e inconfundivelmente identificáveis por seu estilo.

Houaiss (2001), em seu dicionário, define estilo como um conjunto de tendências e características formais, contedísticas e estéticas que distinguem/identificam uma obra, um artista. Estudar o estilo de um autor significa, a partir da escrita, compreendermos os pensamentos, língua, frase, ritmo, ou um complexo de qualidades particulares de um artista, ou de uma época. Nos leva, também, a procurar por quem está por trás da pena, da palavra.

O autor, artista ou poeta que se identifica pelo estilo, supõe um sujeito; no caso, Manoel de Barros. Recorremos a Bakhtin (2011) e à sua teoria da dialogia, que, por sua vez, conjuga alteridade-ideologia: o sujeito constitui-se na/pela interação verbal, na/pela relação com o outro.

Essa concepção diferencia-se de outras trazidas pelo objetivismo abstrato (tendo Saussure como maior representante) e pelo subjetivismo idealista (representado, entre outros, pela escola de Vossler), correntes do pensamento linguístico discutidas por Bakhtin em *Marxismo e filosofia da linguagem*. Para o objetivismo abstrato, há um distanciamento do indivíduo com relação à língua – tomada como autônoma; ou seja, o indivíduo utiliza-se de um código imutável para comunicar-se, não tendo participação ativa sobre ele. Já para o subjetivismo idealista, há uma defesa do indivíduo como ser criativo, que tem uma relação psicológica com a língua – tomada como os outros tipos de arte, criada e expressa a partir de pura inspiração, ou seja, num movimento do interior para o exterior do sujeito (e vice-versa).

Essa observação permite-nos voltar à questão identidade, que é algo que perseguimos em nosso estudo sobre Manoel de Barros. Pela anotação que encontramos em Nogueira Júnior (2015), cremos poder localizar naquele início de vida os indícios do que viria a ser o Manoel de Barros tão original, o São Francisco moderno (de que fala Houaiss)... Não há como negar seu vasto contato com a tradição, oral, escrita e vivida, no país e fora dele. Mesmo com esse volume de pressão social e cultural, até mesmo pelo esforço em se tornar “criador” ao modo dos fazendeiros, como o pai pretendia que fosse, parece ter sido fiel a si mesmo, àquele narciso da pós-modernidade a que nos referimos no capítulo 1, como ocorre no exemplo retirado do *Livro sobre Nada*:

Não é por me gavar
 mas eu não tenho esplendor.
 Sou referente pra ferrugem
 mais do que referente pra fulgor.
 Trabalho arduamente para fazer o que é desnecessário.
 O que presta não tem confirmação,
 o que não presta, tem.
 Não serei mais um pobre-diabo que sofre de nobrezas.
 Só as coisas rasteiras me celestam.
 Eu tenho cacoete pra vadio.
 As violetas me imensam.

(BARROS, 1996b, p. 41, grifo nosso).

No texto, como o escritor representa com fidelidade e rigor a linguagem e técnica narrativa de seu Cabeludinho, cria uma forte impressão de realidade; mas como sabemos, à luz do conceito bakhtiniano de exotopia, tratar-se de invenção, manipula outra vez dois

sentimentos: o de o livro ser uma fantasia e o de poderem os fatos ter verdadeiramente acontecido.

Já citamos Houaiss, que celebra a crítica social de Manoel de Barros, que parece confirmada nesse poema (um dos inúmeros, sem contar os versos esparsos em que celebra certa identificação com aves, pássaros, lagartos, pedra, rios...). Em um dos poemas de *Retrato do artista quando coisa*, há o seguinte verso: “[...] Fui criado no mato e aprendi a gostar das / coisinhas do chão — [...]”. (BARROS, 1998, p. 27). Não há aqui apenas uma referência a um tipo de “educação”, mas a uma “natureza” que o preservou de certas influências, não por incapacidade crítica (já que James Joyce¹⁸ é evocado no título de sua obra, indicando o conhecimento direto de uma fonte pelo autor).

Há outro episódio que nos parece oportuno citar, por refletir um comportamento coerente com o próprio modo de ser (que em grego chamam de *ethos*) do poeta, também entendido como identidade:

Voltando ao Brasil, o advogado Manoel de Barros conheceu a mineira Stella no Rio de Janeiro e se casaram em três meses. No começo do namoro a família dela — mineira — se preocupou com aquele rapaz cabeludo que vivia com um casaco enorme trazido de Nova York e que sempre se esquecia de trazer dinheiro no bolso. Mas, naquela época, Stella já entendia a falta de senso prático do noivo poeta. Por isso, até hoje Manoel a chama de "guia de cego". Stella o desmente: "Ele sempre administrou muito bem o que recebeu". (NOGUEIRA JR, 2015).

O testemunho da esposa não especifica o tempo que Barros se dedicou à função de administrador da fazenda que herdara do pai. Ainda que tenha se afastado por um tempo da função de escritor, morando no Pantanal, Barros não se desligou do que acontecia na arte e na literatura de sua época. Tanto que diz, no documentário *Só dez por cento é mentira*, que era “vedor de cinema” e admirador da literatura dos escritores clássicos.

A simplicidade do homem Manoel de Barros, nas suas andanças pelo mundo e pelo retorno a sua terra de origem, parece arraigada no estilo do poeta Manoel de Barros. Se só dez por cento da vida de Barros são mentira, parafraseando o título do filme do diretor Pedro Cesar, o resto de sua vida (noventa por cento) foi dedicado não apenas à poesia, mas a um modo de vida próprio, *a la* São Francisco, como opção consciente e como crítica ao modelo social vigente (o escritor faleceu em 13 de novembro de 2014).

¹⁸ A primeira edição de *Retrato do artista quando jovem* é de 1916.

3.3 – Moderno, modernidade e ruptura em Barros

É característica dos movimentos culturais dos últimos tempos a ruptura. Analisamos aqui a ruptura à luz da leitura de Octavio Paz (1984), aplicada ao período moderno. Para ele, novo só é novo se inesperado. Nada mais inesperado, na linha sucessão do barroco, do romantismo, do parnasianismo e outros períodos, do que a Semana de Arte Moderna de 22. Desde seu nascimento, a modernidade é uma paixão crítica e é, assim, uma dupla negação, como crítica e como paixão, tanto das geometrias clássicas como dos labirintos barrocos. Paixão vertiginosa: “a modernidade é uma espécie de autodestruição criadora” (PAZ, 1984, p. 9), pois culmina com a negação de si mesma. Pode parecer paradoxal, mas o paradoxo parece ser sua paixão crítica. O caráter paradoxal do culto moderno é o amor imoderado, passional, pela crítica e pelos mecanismos de “desconstrução, mas também crítica enamorada de seu objeto (aquilo que nega)”. (PAZ, 1984, p. 21). Enamorada de si mesma e sempre em guerra consigo mesma, “não afirma nada de permanente nem se baseia em nenhum princípio... Uma crítica assim não pode senão culminar em um amor passional pela manifestação mais pura e imediata da mudança: o agora”. (PAZ, 1984, p. 20).

Isso afeta diretamente a noção de tempo. Nós, comuns, o medimos linearmente, por calendários, relógios. “Para a tradição moderna, o sentido singular deste culto pelo presente nos escapará se não observarmos que é fundado numa curiosa concepção de tempo: para os antigos, o agora repete o ontem; para os modernos, é sua negação.” (PAZ, 1984, p. 20).

Negar o passado e ser afirmação de algo diferente tem mudado de nome e forma no correr dos dois últimos séculos – da sensibilidade dos pré-românticos à metaironia de Duchamp –, porém sempre tem sido o que é alheio e estranho à tradição reinante, a heterogeneidade que irrompe no presente e desvia seu curso em direção inesperada. “O novo nos seduz não pela novidade, mas por ser diferente, e o diferente é a negação, é a faca que divide o tempo em dois: antes e agora.” (PAZ, 1984, p. 20).

Como, então, falar em tradição moderna? É uma contradição lógica e linguística. Essa contradição ou irreverência não se situa num verso, num poema. Está no todo, ou na intimidade da obra de Manoel de Barros. Se fosse admissível ser lógico, gramatical, linear, datável, no caso de Barros poderíamos citar, de *O livro das Ignorâncias*, os versos “No descomeço era o verbo. / Só depois é que veio o delírio do verbo” (BARROS, 1993, p. 17), dialogando com e desconstruindo o texto bíblico. Nada mais atemporal, nem melhor exemplo de desconstrução. Liberdade das amarras do bom senso significa, inclusive, desprender-se do valor solene e definitivo que os adultos, em geral, atribuem às palavras. É toda uma realidade que se inverte, como escreve José Castello depois de visitar Barros em Campo Grande:

[...] Estantei-me — mas depois a poesia engoliu esse espanto — com aquele homem que se encolhia e se desmentia. Imaginava um menino, encontrei um sábio, o que provavelmente é a mesma coisa. Lembro que, logo depois de me receber, ele me disse: “Não tenho nada para lhe dizer.” Não blefava, não mentia, ao contrário, levou-me a encarar a difícil verdade. A poesia de Manoel é feita de restos, de sobras, de dejetos. Como ele diz em um poema: de “inutensílios”. É uma poesia que se instala nos primórdios, quando as palavras ainda se confundem com as imagens. Ela confirma, assim, o caráter “inútil” — isto é, não pragmático, indiferente aos resultados — que a define. Como ele mesmo nos diz no *Concerto a céu aberto para solos de ave*: “Passei anos me procurando por lugares nenhuns./ Até que não me achei — e fui salvo”. (CASTELLO, 2015, p. 15).

A leitura de Manoel de Barros obriga-nos, portanto, a um desprendimento das amarras do bom senso. Isso significa, inclusive, desprendimento da lógica racional que nos permitiria formar um quadro. Como vimos, arte e poesia situam-se no reino da sensibilidade, ou estética. Neste caso, longe do império da razão significa campo da “com-patibilidade”. A arte nos obriga a ser transculturais e trans-sensoriais. Em arte, ou em todo produto estético, o que vale não é qualquer quadro que informe, mas a capacidade de se emocionar, de sentir – o estado de sensibilidade de que fala Octavio Paz (1991, p. 196-197), citado neste trabalho.

Antes de chegar ao capítulo final, queremos expor também a questão da consciência da tradição, pois, como veremos nas análises, Manoel de Barros utiliza-se de uma memória poética para compor sua poesia de uma forma muito consciente.

Retomamos, portanto, *A tradição da ruptura* para um comentário pertinente a esta parte: “Ao mudar nossa imagem do tempo, mudou nossa relação com a tradição. Ou melhor, mudando nossa ideia do tempo, tivemos consciência da tradição.” (PAZ, 1984, p. 25).

Trata-se, na terminologia de Antonio Candido (2000), de um fator externo, ou “sociologia da literatura”. Além das informações sobre o eu-histórico, há citações em seus textos que revelam o homem que, embora não possuísse “bens de acontecimentos” (BARROS, 1989, p. 51), dispunha de um vasto patrimônio cultural, de modo a cumprir, dentro de nossos requisitos lineares, a tradição à qual pertencia, além de um conhecimento que o torna suficientemente informado para se decidir por uma postura crítica. Como informação documentada, podem-se citar sua formação no colégio do Rio de Janeiro, seu comprometimento e ruptura com a política, suas viagens internacionais, seu conhecimento de arte, seu vasto conhecimento de literatura clássica, portuguesa, francesa, russa (conforme entrevistas a Grácia-Rodrigues, a Nismaria Barros, ao próprio José Castello). Poderíamos recolher informações em poemas seus, ou simplesmente pinçar elementos citados ao longo da obra, como: mísseis, ruídos dos motores da Fórmula 1; Usina Nuclear; Empire State Building; Cordilheira dos Andes; Torre Eiffel...

Ao explicar parte de seu apreço por Barros, Houaiss (2015) esclarece a crítica que o poeta faz à sociedade de seu tempo, ou seja, a nossa:

[...] ele é um poeta maior. Mas não é só por isso. Num momento em que somos catequizados como seres insuflados de divino, mas ao mesmo tempo praticamos as maiores torpezas com os nossos semelhantes, é um esplendor ver luzir de forma tão convincente e harmoniosa a certeza de que entre o caramujo e o homem há um nexos necessário que nos deveria fazer mais solidários com a vida. Mas Manoel de Barros vai além: prova, com a doçura e adequação de suas palavras, que, se quisermos, a nossa vida pode ser uma passagem de beleza em meio à beleza natural, uma prece de harmonia na vida universal, uma nuga de graça, um momento de bondade, em que há algo de irônico, de lírico, de doce, de solidário, de esperançoso. A poesia de Manoel de Barros, nesta nossa conjuntura, nacional e humana em geral, é um maravilhoso filtro contra a arrogância, a exploração, a estupidez, a cobiça, a burrice — não se propondo, ao mesmo tempo, ensinar nada a ninguém, senão que à vida. (HOUAISS, 2015, p. 7).

Assim, segundo Maria José Ferreira, Manoel de Barros escreve inserido no seu tempo e no seu espaço; por isso mesmo, sua poesia é engajada no contexto de sua época: “Barros não foge a esta regra, pois, seguindo a rota que foi inaugurada pelos modernos, propõe o que poderíamos chamar de uma espécie de sistema onde expõe suas ideias sobre o fazer poético”. (FERREIRA, 2010, p. 16).

E falar em tempos ou épocas conduz-nos a memória e esta, a (auto)biografia, nossos objetos de reflexão nos dois próximos itens.

3.4 – Sobre memória(s): um conceito ou um gênero?

A memória era tão cultuada na antiguidade, que foi personificada na figura da deusa Mnemosine, uma das esposas de Zeus-Júpiter e mãe das nove musas da cultura. Na filosofia antiga, Platão definia “memória” como faculdade de lembrar as experiências da alma no mundo das sombras, enquanto “recordação” correspondia ao poder de lembrar, por meio do mundo das sombras, as ideias do mundo verdadeiro. Modernamente, Bergson distingue uma memória de repetição (que resulta do hábito) e uma memória metafísica, que constitui a essência do homem, a consciência da duração pura.

A essas definições ou conceitos poderíamos acrescentar dezenas. Na fundamentação teórica e em alguns pontos desta tese, já usamos, por exemplo, um termo discutível, senão inadequado, para nos referirmos a memória: depósito. Que passe como figura de linguagem. Mas o que é memória? Como a vamos conceber neste trabalho?

Neste item, com o auxílio de diferentes autores – Bergson (2006), Candau (2014), Eliade (1994), Halbwachs (2003), Justo (2014), Ricoeur (2007), Gusdorf (1951, 1990, 1991a,

1991b)¹⁹, pretendemos mostrar o quanto ela é um mecanismo vivo, dos “guardados” de acordo com rigorosos critérios da sensibilidade do nosso poeta, que terminantemente se recusava a ser “mais um pobre-diabo que sofre de nobrezas” (como escreveu Manoel de Barros). É de se esperar, por isso, que tenha guardado/preservado apenas o que tivesse a ver com “coisas rasteiras que o celestassem, posto que tinha cacoete pra vadio”.

Trabalhamos com os autores citados obedecendo a uma ordem lógica, que é o processo “acostumado”, pois “vadiar com as palavras” é domínio reservado a Manoel de Barros.

O primeiro autor que trazemos para desmontar o mecanismo da memória é Justo (2014), em *Fator de identidade e o fator de identificação*. De acordo com sua descrição do processo, o corpo desempenha a função de “condutor de informações em código”, as quais são levadas ao “tombo da memória”, que é acionada pelas faculdades da rememoração e da reminiscência. “Memória é uma capacidade, um centro de registo, de armazenamento e de recuperação/recordação. Recordar quer dizer ir ao tombo da memória, trazer ao coração. Recordação é o facto, o conteúdo que é chamado à tona da memória.” (JUSTO, 2014, p. 1).

Quanto a Bergson (2006), começamos com uma citação:

Dizíamos que o corpo, colocado entre os objetos que agem sobre ele e os que ele influencia, não é mais que um condutor, encarregado de recolher os movimentos e de transmiti-los, quando não os retém, a certos mecanismos motores, mecanismos estes determinados, se a ação é reflexa, escolhidos, se a ação é voluntária. Tudo deve se passar portanto como se uma memória independente juntasse imagens ao longo do tempo à medida que elas se reproduzem, e como se o nosso corpo, com aquilo que o cerca, não fosse mais que uma dessa imagem, a última que obtemos a todo momento praticando um corte instantâneo no devir em geral. Nesse corte, nosso corpo ocupa o centro. As coisas que o cercam agem sobre ele e ele reage sobre ele e ele reage a elas. Suas reações são mais ou menos complexas, mais ou menos variadas, conforme o número e a natureza dos aparelhos que a experiência montou no interior de sua substância. É portanto na forma de dispositivos motores, e de dispositivos motores somente, que ele pode armazenar a ação do passado. (BERGSON, 2006, p. 83).

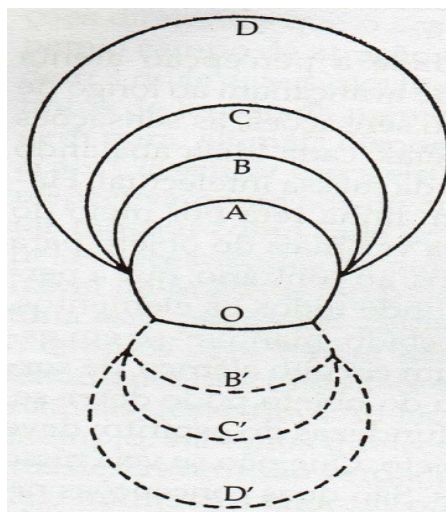
Bergson (2006) explica que a movimentação de certos mecanismos motores se dá por intermédio do semicírculo a seguir (Figura 1). As letras adquirem os seguintes sentidos: a letra A exprime a representação imediata; O significa o objeto e a imagem consecutiva que volta a cobri-lo; a B, C e D correspondem a esforços crescentes de expansão intelectual, ou a totalidade da memória.

Consideramos importante destacar que o autor localiza a memória na consciência, sendo o corpo um mecanismo condutor, que funciona de acordo com o objeto conduzido,

¹⁹ Lembrando que extrairemos o pensamento de Georges Gusdorf dos trabalhos de Béda (2007) e Hervot (2013).

conforme expõe Justo (2014). Quando condutor de “objetos, fatos e movimentos”, aciona os seguintes mecanismos: a “ação reflexa”, que trabalha com mecanismos determinados; e a “ação voluntária”, que é a que permite movimentos escolhidos.

Figura 1. Mecanismos motores da memória



Fonte: BERGSON (2006, p. 118).

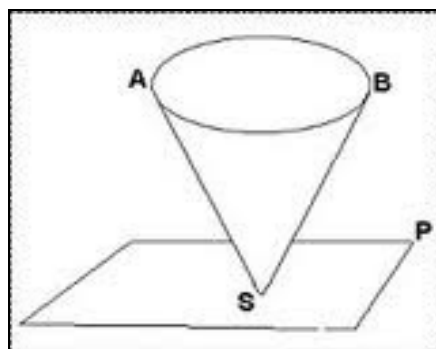
Quando o objeto a ser conduzido é o passado (portanto, o tempo), o corpo aciona duas memórias: a representativa (imagem/lembança, ou memória pura) e a memória hábito (motora). Com relação a tempo, ou sobrevivência do passado, a memória depende da orientação da vida psicológica do indivíduo: “olhar o que se desenrola – o presente –”, caso em que o indivíduo observa o desenrolar dos estados que lhe interessam, e não o que está inteiramente desenrolado.

Bergson introduz uma distinção nos planos da memória: as de fácil acesso e outras que ficam na sombra, no inconsciente, entretanto precisamos pensar em como essas lembranças vêm à nossa mente com facilidade. Bergson acredita que:

Para que uma lembrança reapareça à consciência, é preciso, com efeito, que ela desça das alturas da memória pura até o ponto preciso onde se realiza a ação. Em outras palavras, é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida. (BERGSON, 2006, p. 179).

Outro ponto também introduzido pelo filósofo é a função da percepção, ou o reconhecimento em imagem, para a qual também elaborou uma ilustração:

Figura 2. Reconhecimento em imagem



Fonte: BERGSON (2006, p. 118).

As letras A e B simbolizam o passado; S, o presente; e P representa a percepção. Podemos observar que o cone está invertido, mostrando que a inversão representa a totalidade das recordações que se encontram em um alicerce, no qual estariam as percepções do indivíduo em determinado momento. O ponto que liga uma aresta a outra é o local em que a lembrança dialoga com a percepção.

Dito de outra forma, quando o sujeito reconhece e apreende um objeto no presente, esse objeto é algo que transporta a mente do sujeito para o passado. Uma ação momentânea do instante atual pode levar uma pessoa a recordar-se de uma ação não atual. Isso é o que Bergson chama de reconhecimento em imagem e é parte da nossa percepção pura. Ou seja: isso ocorre quando o sujeito observa uma imagem e ela o faz lembrar algo no passado; contudo esse algo precisa ter uma ligação com essa imagem, pois é preciso que as duas apreensões dos objetos se cruzem em nosso pensamento.

Embora concorde com a constatação de Bergson, Halbwachs (2003) aprofunda essa verificação ao perceber que a imagem atual, que nos leva à imagem de outrora, deve ser distinta daquela. Distingue, portanto, duas funções: percepção e lembrança. A *percepção* descreve o quadro que tenho sob os olhos e que não precisa reconstruir. A *lembrança* ocorre se a destaque de todas as outras porque a “re-conheço”, e ela resulta de combinações complexas. Se a “re-conheço”:

é porque ela aparece a mim como o lugar em que se criaram muitas séries de pensamento que agora atravessam meu espírito, uma das quais me liga aos grupos exteriores a esta cidade dos quais eu fazia parte e nos quais eu pensava quando esperei outrora na plataforma dessa estação, e aos quais ainda estou ligado, porque posso me pôr de novo em seu ponto de vista, no qual o outro é o grupo dos que

habitam ou passam por esta cidade, dos quais me vejo fazendo parte temporariamente. (HALBWACHS, 2003, p. 55).

Para Halbwachs, além da memória individual, existe uma memória coletiva. O que as distingue é que a *memória individual* (a que contém a nossa história) é parte de uma *memória coletiva*. Para ele, a memória individual não se sustenta sozinha: “Para evocar seu próprio passado, em geral, a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade.” (HALBWACHS, 2003, p. 72).

Entendemos que tanto Bergson quanto Halbwachs são importantes para nossos estudos, ainda que a linguagem de um e outro pertençam a âmbitos um pouco diferentes. Na obra de Barros, são perceptíveis, do ponto de vista dos estudos de Bergson, as imagens conservadas em sua memória sob a forma de paisagens, bichos, cenários do Pantanal, numa perspectiva bem individual e espontânea. Por outro lado, também é perceptível uma memória que parte do coletivo, da escola, da igreja, do social, ou seja, como diz Halbwachs, a memória não fechada, não visualizada apenas por parte do individual, mas decorrente do coletivo, embora de forma distinta.

No caso de nosso poeta, sua poesia surge de suas vivências e de suas memórias. Em uma entrevista concedida à revista *Leituras*, ele diz: “Tudo pode ser objeto de poesia, mas no meu caso as percepções da infância costumam entrar no poema e até comandar.” (BARROS, 2007, p. 2). O reconhecimento em imagem, no caso de Manoel de Barros, são os cenários do Pantanal, algo que não se refere a uma memória hábito, mas a uma memória pura.

Ricoeur (2007) também concorda com a questão da memória coletiva; em seus estudos, discute as fronteiras entre história e memória, detendo-se sobre o que é a consciência na perspectiva dos estudos de Nietzsche, Marx e Freud. Segundo sua interpretação, a consciência, em Nietzsche, é como uma rede de ligação e só se desenvolve sob a pressão da necessidade de comunicação; em Freud, a consciência é refém de nós mesmos, pois nela encontramos uma série de níveis da nossa personalidade. Num deles, a consciência é uma parte mínima de nosso conhecimento; a outra é a que ele denomina de inconsciente. Em Marx, o ser social e os processos do capitalismo determinam as ações da consciência, transformando-se em produto social.

Para Ricoeur (2007), em qualquer um dos dois extremos, o momento específico ou a estrutura do *ato de memorizar*, de certo modo se perde a *historicidade*, pois o indivíduo, ao lembrar-se de algo, não consegue contar o episódio de forma exata do acontecido. Por isso, para ele: a memória não é apenas um *depósito do que aconteceu* antes, mas também uma

ferramenta que, quando *acionada*, pode trazer para o presente os fatos de forma ressignificada. Seria uma “re-presentation”, portanto forma “re-figurada”, de acontecimentos passados.

É o que acontece na obra de Manoel de Barros. A memória é uma forma que, além de manter vivo um fato acontecido, firma-se de acordo com o emocional, razão por que é construída em si com *fatos emocionais*. Esse fator, para Ricoeur (2007), explica por que, muitas vezes, os fatos lembrados podem ser deturpados pela memória. Observamos, pelo que já dissemos, que o termo “deturpados” é uma forma de interpretar diferente da de Morin (2000). Supomos, pelo que escreve, que Ricoeur considere a lembrança um espelho do fato, enquanto, para Morin, é interpretação; portanto, algo bem diferente de deturpação.

Apoiamos nossa interpretação em Ferreira (2010, p. 23). Admitimos, com o autor, que os fatores psíquicos nos permitem perceber como “a realidade é reconstruída pela memória”, posto que o que ele faz não é reconstituir o passado em todos os seus detalhes, mas “selecionar o que considera mais importante e organizá-lo em uma sequência coerente, alimentando a imaginação que sustenta as obras de arte”.

A posição de Candau (2014) a respeito de memória aproxima-se do processo de criação identitária, seja fixando uma identidade, seja de alguma forma solucionando a questão da impermanência do tempo. No caso da identidade, a memória organiza o passado em relação ao presente. Essa volta ao passado pelas lembranças do ser humano traz para quem o faz um conhecimento de si mesmo num contexto identitário. Para que o homem possa lidar com essa inconstância ou impermanência do tempo, é preciso que se apoie nas lembranças do que se foi, mas que pode ser rememorado e, assim, possa encarar e aceitar o tempo presente por intermédio desse processo de reviver o que já não mais nos pertence.

Esse processo se dá pela memória, a qual, de acordo com Candau (2014), nos dará a ilusão de reviver o que já é passado por intermédio do retrospecto das lembranças.

É o distanciamento do passado que nos permite reconstruir para fazer uma mistura complexa de história e ficção, de verdade factual e verdade estética. Essa reconstrução tende à elucidação e à apresentação de si. De fato, o ato de memória se dá a ver nas narrativas de vida ou nas autobiografias; põe em evidência essa aptidão especificamente humana que consiste em dominar o próprio passado para inventar não o vivido, mas o que fica do vivido (o resto a que se referia Aristóteles em *Poética*). O narrador (e isso se aplica também ao poeta) parece pôr em ordem e tornar coerentes os acontecimentos de sua vida que julga significativos no momento da narrativa: restituições, ajustes, invenções, modificações, simplificações, sublimações, esquematizações, esquecimentos, censuras, resistências, não ditos, recusas, vida sonhada, ancoragens. “Interpretações e reinterpretações constituem a trama desse ato de memória, que é

sempre uma excelente ilustração das estratégias identitárias que operam em toda narrativa.” (CANDAUI, 2014, p. 71).

Ao pensarmos na memória como instrumento para (re)construir o passado no presente, vemos que o caminho da intimidade das obras vai nos levar ao que poderá explicar as razões internas da estrutura peculiar da poesia de Manoel de Barros.

Nesse processo de indagação, voltaremos a utilizar o velho e seguro instrumento da etimologia, por seu vício de escavar, e procurar a origem. Um sonho do poeta:

Por viver muitos anos dentro do mato
 moda ave
 O menino pegou um olhar de pássaro —
 Contraindo visão fontana.
 Por forma que ele enxergava as coisas
 por igual
 como os pássaros enxergam.
 As coisas todas inominadas.
 Água não era ainda a palavra água.
 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.
 Podia dar às 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.
 Como se fosse infância da língua.

(BARROS, 2004, p. 11).

Talvez uma época rupestre, o que, para nós, que nos subordinamos à ordem das coisas, à gramática, talvez seja o “descomeço”, quando “era o verbo”, feito de “mor-femas”, ou época do delírio, pois ainda não havia “regos”, “leitos”, “caminhos pré-traçados”, ou seja, época em que “as palavras eram livres de gramáticas”. (BARROS, 1993, p. 17). É o tempo das “coisas inominadas”, dos primeiros que tiveram o privilégio de lhes dar nomes. O que nos propomos é um trabalho de arqueologia: escavar para encontrar as camadas mais fundas da relação mente e mundo.

Neste tópico, há três étimos a explorar: *in-ventum*, *me-mo* e *re-cor*, cuja etimologia já expusemos no capítulo 2 e para cuja explicação invocamos o trabalho de alguns estudiosos, entre eles Georges Gusdorf²⁰, Mircea Eliade e Vernant.

²⁰ Por não encontrarmos disponíveis os livros de Georges Gusdorf, citamos o autor a partir dos trabalhos de Béda (2007) e Hervot (2013).

Georges Gusdorf²¹, ao analisar o termo “memória”, propõe uma interpretação que confirma o étimo, embora em sequência diferente da lógica que nos parece mais própria. Segundo o autor, a memória não somente possui a função de arquivar os acontecimentos que marcaram nossa vida, mas também faz que “reconheçamos traços formadores de nosso eu”. “Assim, a sondagem dos labirintos da memória representa muito mais uma atitude indagatória e decifradora daquilo que constitui a nossa própria origem do que um gosto em reprisar o que outrora vivenciamos.” (GUSDORF, 1991a, p. 113 apud BÉDA, 2007, p. 25).

Se raciocinarmos que o verbo é linguagem, ou o instrumento pelo qual o eu se expressa ou manifesta, ou (se) “re-vela”, e o faz “de acordo com sua natureza”, há de se considerar que o “nosso eu” abstrai ou recolhe, ou entende, ou interpreta “objetos, fatos, movimentos, tempo [Cf. Bergson (2006) e Justo (2014)] de acordo com sua percepção (termo que engloba as apreensões sensoriais, diretas e periféricas, ou intuitivas). Os morfemas *re-cor* e *me-mor* estabelecem uma ligação imediata do objeto (objetos, fatos, movimentos, tempo) com o *cor* ou *mor* que Sócrates traduzia por mente/psiqué (sopro, alento, fôlego, respiração). O objeto da percepção, assim colhido, é arquivado, memorado, mas reativado em algum outro momento pelos chamados mecanismos da memória. Veremos melhor o funcionamento desses mecanismos no fazer poético.

Considerando o que aqui analisamos, entendemos o sentido da afirmação de Gusdorf: pela memória, reconhecemos “traços formadores de nosso eu”. Isso permite ao autor definir a memória como “[...] une sorte de portrait de ce que nous sommes, composé avec les traits de ce que nous fûmes”. (GUSDORF, 1951, p. 256, apud BÉDA, 2007, p. 25)²². O que somos tem conexão com o que fomos, ou seja, a memória, diferente do tempo que passa numa sucessão de antes, agora, depois, conserva a unidade do eu em formato atemporal, ainda que o que somos hoje seja diferente do que éramos inicialmente.

A memória é, portanto, formada de passado e presente. Nosso ser de hoje é composto por sentimentos e acontecimentos que retomam as nossas lembranças de ontem. A partir do que somos é que buscamos o que fomos:

Au surplus, cette insuffisance objective de la mémoire apparaît là même où la personne se donne pour seule tâche de restituer son propre passé. L’effort de remémoration pure et simple ne semble pas susceptible d’être couronné de succès. La totale sincérité nous est interdite (GUSDORF, 1951, p. 212 apud BÉDA, 2007, p. 26).²³

²¹ Em *Lignes de vie I. Les écritures du moi*. Paris: Odile Jacob, 1991a.

²² “[...] um tipo de retrato do que somos, resultante dos traços do que fomos”. (Tradução nossa)

²³ “Além disso, essa insuficiência objetiva da memória aparece quando a pessoa não se propõe senão recuperar seu próprio passado. O esforço puro e simples de recordar tem pouca probabilidade de ser bem-sucedido. É-nos vedada a total sinceridade”. (Tradução nossa).

Como entender isso? Quem fala ou escreve de si, o que faz dele um autobiógrafo, pode considerar como verdade o que de fato lhe aconteceu? Ele responde à questão fazendo uma distinção entre percepção e verdade: as percepções são diferentes e as verdades subjetivas, o que confirma nossa análise. O filósofo francês define, portanto, a memória autobiográfica como “la mémoire de l’être en son essence par-delà l’horizon limité des événements”.²⁴ (GUSDORF, 1991b, p. 481 apud BÉDA, 2007, p. 27).

Procuramos, por pouco que fosse, entender algo dos labirintos da memória, admitindo tratar-se de uma questão complexa, e cuja exploração não cabe neste espaço nem neste trabalho, senão como referência.

Essa escavação ou arqueologia da memória representa, para nós ocidentais, um esforço de análise linguística. Alguns autores estudam o tema que vimos abordando do ponto de vista das tradições, entre eles Mircea Eliade, historiador das religiões e também mitólogo, de orientação junguiana. No livro *Mito e realidade* (1994), ao estudar as tradições da Índia, nelas encontra dois tipos de conhecimento: um, objetivo, relativo a diferentes realidades; o outro, ou o conhecimento subjetivo, teria por base a “memória das existências anteriores”. (ELIADE, 1994, p. 83).

Vernant, outro estudioso da mitologia grega – que compreende mitos e ensinamentos da Grécia Antiga sobre a natureza do mundo, as origens e o significado de seu próprio culto e práticas rituais, incluindo muitos deuses e heróis –, fala da já mencionada deusa *Mnemósine*, personificação da Memória, irmã de Cronos e de Oceanos, a mãe das musas, a quem, segundo Hesíodo (1981, p. 30), foi dada por Zeus a capacidade de saber “[...] o presente, o futuro e o passado [...]”. Para Azevedo (2012, p. 26), a memória “[...] não diz respeito somente ao passado, mas refere-se, sobretudo, a uma articulação de três tempos, a um atravessamento do tempo, tornando-a, assim, transtemporal”.

Interessa-nos, em particular, com relação ao tema em análise, que essa concepção diz ser o poeta possuído pelas Musas e, portanto, também pela memória (*Mnemósine*), sendo capaz de obter o conhecimento dos primórdios de tudo e das origens. Nesse sentido, podemos associá-la ao que afirma Gusdorf ao mencionar a expressão “traços formadores de nosso eu”, que situa a memória de nosso eu “além do horizonte limitado dos eventos”. (GUSDORF, 1991b, p. 481 apud BÉDA, 2007, p. 27).

Interpretado por esses dois prismas, Manoel de Barros, poeta/aedo/artista e, pois, influenciado diretamente pelas musas ou pela deusa Mnemosine, mais que acesso a outro

²⁴ “[...] a memória da essência do ser, além do horizonte limitado dos acontecimentos”. (Tradução nossa).

mundo, às origens, consegue, pela memória, encontrar-se com os traços formadores de seu eu e sua essência (conforme conceito de Gusdorf).

É muito conhecida também a doutrina de Platão (encontrada nos diálogos de Ménon e Fédon), segundo a qual a alma, antes de sua encarnação no corpo, teria tido contato direto com as formas que constituem o mundo inteligível e delas se recordaria posteriormente quando já encarnada. A recuperação desse contato estaria na base da possibilidade do conhecimento e constituiria seu ponto de partida. Isso explicaria a possibilidade de termos um conhecimento prévio à experiência e independente dela, sendo, portanto, uma forma de inatismo ou apriorismo. Ainda segundo Platão, “o termo *anamnese* consiste no esforço progressivo pelo qual a consciência individual remonta, da experiência sensível, para o mundo das ideias”. (JAPIASSÚ; MARCONDES, 1990, p. 19). Talvez Barros estivesse nesse nível quando escreveu “Tenho saudade do que não fui”, entre outros “vareios”.

Os limites da memória situam-se em suas funções: a representativa, ou imediata, a que atende a necessidades históricas (como lembrar quem vi, onde passei, o que aconteceu, o que me disseram... sem necessariamente se vincular a tempo, mas com capacidade de lembrar quando, onde, quem...) e a função motora (em processos voluntários ou involuntários, ou até sensoriais, quando acionados por algo que nos leva a vislumbrar momentos já vividos, o que prova que não estamos desenterrando o que fomos, mas que continuamos a ser).

Como vimos, há uma memória que reproduz ou representa e, quanto melhor, mais verdadeira, por se reportar a algo existente (coisa ou fato, visto, observado, colhido pelos cinco sentidos), já que atende a uma necessidade histórica (o que eu vi, o que eu passei); que é motora, pois é reflexa ou mecânica; que é profunda, pois vai além dos horizontes. Assim, inventar ou imaginar é diferente de memoriar, de modo que Barros, ao inventar seus poemas, desloca-se dela.

Esperamos que as análises do próximo capítulo confirmem essa hipótese, não sem antes trazermos, no item a seguir, mais alguns esclarecimentos que julgamos pertinentes.

3.5 – Biografia e autobiografia: entre o real e o ficcional

A quase totalidade dos estudos que conhecemos a respeito de Manoel de Barros costuma classificar sua obra como autobiográfica, pois, em todos os poemas de todas as obras, desde *Poemas concebidos sem pecado* (1937), ele estaria sempre presente na primeira pessoa do singular. Além disso, é frequente a vinculação entre os escritos do poeta e o lugar em que nasceu e sobre o qual ele escreve. Memórias?

Convencionalmente, entende-se por biografia uma narração (oral, escrita, visual) dos fatos particulares de uma vida, por fases, mas sempre respeitada a cronologia. O mesmo vale para o conceito de autobiografia, com a diferença do autor. No primeiro caso, a autoria é de estranhos; no segundo, do próprio biografado.

A questão inicial que se apresenta aqui é se faz sentido aplicar um ou ambos os termos à obra de Manoel de Barros. Se tomarmos como referência o padrão encontrado nos livros de história ou sobre personagens, com a costumeira sucessão cronológica, datada, documentada, com referência a elementos externos e comprovadores da participação do historiado em acontecimentos, com o objetivo de confirmar a exatidão e historicidade do que se diz e informa, tal padrão não se aplica ao poeta Manoel de Barros. Da mesma forma, o termo autobiografia, com a diferença de que o próprio é quem cuidaria de apresentar o desenrolar de sua vida e todas as contingências que o situariam no tempo e no espaço. Eventuais apreciações apenas buscam facilitar ao leitor a compreensão da ordem ou da direção que os fatos tomam.

O que leva à frequência da aplicação de um desses termos, especialmente o segundo, a Manoel de Barros? Nos seus poemas, o poeta sempre é parte do tema sobre o qual discorre, conforme se lê nos seguintes exemplos:

Retrato do artista quando coisa: borboletas
 Já trocam as árvores por mim.
 Insetos me desempenham.
 Já posso amar as moscas como a mim mesmo.
 [...]
 Sou livre para o desfrute das aves.
 Dou meiguice aos urubus.
 Sapos desejam ser-me.
 Quero cristianizar as águas.
 Já enxergo o cheiro do sol.

(BARROS, 1998, p. 11)

Aprendo com abelhas do que com aeroplanos.
 É um olhar para baixo que eu nasci tendo.
 É um olhar para o ser menor, para o
 insignificante que eu me criei tendo.
 [...]
 Fui criado no mato e aprendi a gostar das
 coisinhas do chão —
 Antes que das coisas celestiais.

(BARROS, 1998, p. 27)

E, assim, indefinidamente. Se falar de si é ser autobiográfico, então ele o é – e disso emerge uma relação com memória. Falta, entretanto, cronologia, exceto em algum momento em que (como em *Poemas concebidos sem pecado*) parece haver ordem e sucessão. Longe, entretanto, do que expusemos sobre os conceitos-chave de memória, reminiscência, recordação, anamnese. Não observamos, nesses poemas, preocupação com a divisão do tempo, com distinção de fatos por ordem de ocorrência; não identificamos preocupação com relacionamento de datas e fatos históricos; muito menos com sua distribuição ao longo do tempo linear. São, sim, subjetivas no sentido de ele falar de si.

Inúmeras questões surgem quando, para definir uma obra como (auto)biográfica, confrontamos a ficcionalidade e a referencialidade, tal a distância que separa o narrador das personagens criadas. Refletindo sobre a temática, Pierre Bourdieu (1998) fala de ilusão biográfica: todo relato autobiográfico que se pretenda autobiográfico tem uma dose de mentira, tem seu lado ficcional: o leitor sabe que se trata de ficção e percebe-lhe a intenção estética. Isso porque a poética memorialística é, a rigor, “prática da não identidade” (o autor e a personagem não têm o mesmo nome) e “atestado de ficcionalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 27). E esse atestado é, na segunda obra aqui analisada, firmado pelo adjetivo que qualifica “Memórias”: elas são inventadas.

Barros, tão habituado a ler interpretações de seu trabalho e frequentemente interrogado em entrevistas, viu-se obrigado a reiterar isso, contrapondo, a autobiografia, o termo invenção (que Gusdorf reconhece em “re-criação”, “autocriação”), processos que lhe permitiam reconstruir seu ser íntimo, seu Outro, “não como foi ou como é, mas como acredita ser ou ter sido”. (HERVOT, 2013, p. 103).

Afora estes e outros pontos sobre os quais nos apoiaremos no quarto capítulo, podemos, sinteticamente, invocar aqui dados biográficos, independentes de versos:

- consta ter sido internado para fins de estudo em Campo Grande e Rio de Janeiro, só voltando a morar em Mato Grosso do Sul, de forma definitiva, depois de muitos anos (culto, erudito, viajado, casado), mas não identificado com o mundo em que vivera fora de sua terra natal (embora constatado isso no eu-lírico, mas em tensão com o eu-empírico lamentava poeticamente “não ter vivido”, ou não ter podido fazer o que gostaria de ter feito ou ter sido);
- Após retorno ao seu mundo de origem foi viver mantendo as duas profissões: de fazendeiro e poeta, mas dedicando mais tempo aos delírios da invenção poética.

Ao que nos parece, Manoel de Barros tinha consciência do seu dom, e, nas entrevistas que concedeu ao longo da vida, parecia deixar de ser poeta para se tornar explicador de si mesmo, num processo de introspecção. É por isso que Bédá (2007) se refere a ele como se fosse um *alter ego* com profundo conhecimento do outro ego e de tudo o que se passa no palco e nos bastidores da “personagem Manoel de Barros, o poeta”. Poeta e homem público, para quem, uma vez escritos, os versos se vão, e já não lhe pertencem, como escrevia Fernando Pessoa, e serão dos que neles se virem:

[...]
 E ao lerem os meus versos pensem
 Que sou qualquer cousa natural —
 Por exemplo, a árvore antiga
 À sombra da qual quando crianças
 Se sentavam com um baque, cansados de brincar,
 E limpavam o suor da testa quente
 Com a manga do bibe riscado
 [...]

(PESSOA, 1988, p. 106-107).

No caso de Manoel de Barros, dispomos de entrevistas e de respostas do autor. Às perguntas diretas, respostas em “linguagem acostumada”. À pergunta de Bosco Martins – “Sua obra é autobiográfica²⁵, de personagens reais. Quando os personagens vão se esvaindo, o que sobra para a inspiração do poeta?” –, o poeta respondeu:

O meu conhecimento vem da infância. É a percepção do ser quando nasce. O primeiro olhar, o primeiro gesto, o primeiro tocar, o cheiro, enfim. Todo esse primeiro conhecimento é o mais importante do ser humano. Pois é o que vem pelos sentidos. Então, esse conhecimento que vem da infância é exatamente aquele que ainda não perdi. Os outros sentidos fomos adquirindo porque era quase uma obrigação. Era como um calço. (BARROS, You Tube, 2007)

Evidentemente, e é preciso enfatizar esse aspecto, nós, os não poetas, é que precisamos de tomografias, ultrassonografias, ressonâncias e outros recursos para apoiar uma interpretação dos “traços formadores do eu”. Manoel de Barros, poeta, recorre ao “resto” de que fala Aristóteles (1998): cenas do passado memorizado, que ele evoca, escolhendo o caminho (também aristotélico) de como elas deveriam ser (ou ter sido).

²⁵ Cf. item - Biografia/autobiografia, nossas reservas com relação ao termo “autobiografia”.

Também como componente da consciência do poeta, parece oportuno enfatizar o aspecto convencional de cultura, como ressaltam José Castello (2015) e Houaiss (seja quanto ao “são francisco” ou à “enorme racionalidade”):

Ai frases de pensar!
 Pensar é uma pedreira. Estou sendo.
 Me acho em petição de lata (frase encontrada no lixo).
 Concluindo: há pessoas que se compõem de atos, ruídos,
 retratos.
 Outras de palavras.
 Poetas e tontos se compõem com palavras.

(BARROS, 1989, p. 51)

O cisco é infenso a fulgurâncias...
 [...]O cisco há de ser sempre aglomerado que se iguala
 a restos.
 Que se iguala a restos a fim de obter a contemplação
 dos poetas.
 Aliás, Lacan entregava aos poetas a tarefa de
 contemplação dos restos.
 E Barthes completava: Contemplar os restos é
 narcisismo.
 Ai de nós!

(BARROS, 2001, p. 11)

Intrigada com o homem culto que transparece em tantos poemas, Bianca Ramoneda pergunta:

BR: Em sua obra, não só os rios, mas, também, todos os elementos da natureza aparecem com muita frequência. São elementos que nos remetem a uma simplicidade, a uma pureza. No entanto, sua poesia é extremamente sofisticada na construção das frases, nas invenções de palavras, na quebra da lógica previsível. Árvores, pedras, sapos, garças e lesmas convivem com referências a Dostoievski, Chaplin, Fellini, Rimbaud e Proust, entre outros. Como a simplicidade e a erudição podem conviver? (BARROS, 2001)

MB: Essa é uma pergunta sobre a minha construção poética, que eu não acredito que saiba responder. Mas vou tentar esse imponderável. Penso que nasci com o olho divinatório, que é o que chamam de dom. É assim que Sófocles, no Édipo Rei, chamou. Ele disse que o artista nasce com esse olho divinatório. E que esse olho deve ser completado com outro olho, que é o olho do conhecimento. E completou que a arte é feita da reunião desses dois olhos. Isto seja: que a arte é o terceiro olho. Eu andei lendo os poetas, os filósofos, ouvindo os músicos, vendo os Picassos para ganhar o olho do conhecimento. Acho que a construção de minha poesia, que é uma construção meio caipira e meio erudita é fruto desse terceiro olho e mais de uma disfunção lírica. Essa disfunção vem do grande fastio que tenho pela palavra acostuada. Adoro uma graça verbal. (BARROS, 2001).

Nesse, dizer de Barros, “Adoro uma graça verbal”, mais uma vez nos parece que o poeta segue as lições de Aristóteles (1998), para quem o erro da arte poética estaria nas metáforas e nas afecções da linguagem. Poderíamos multiplicar desnecessariamente questões semelhantes. O que trouxemos confirma três pontos que nos propusemos clarear. O primeiro é que sua poesia mantém estreita conexão com seu eu profundo ou original. O segundo, que sua obra resiste a “fulgurâncias”, tanto que, se o leitor anônimo o tivesse chamado de imbecil, Manoel de Barros se sentiria envaidecido respondendo: “Por essa pequena sentença me elogiaram de imbecil./ Fiquei emocionado e chorei./ Sou fraco para elogios” (BARROS, 2001, p. 19). O terceiro é sua opção pelo bugre, apesar da oportunidade de se tornar fazendeiro e do curso de arte moderna que lhe permitiu conhecer os artistas que já citamos, mas repetimos agora com alguns acréscimos (Picasso, Chagall, Miró, Van Gogh, Braque, Picasso, filmes de Chaplin, Federico Fellini, Akira Kurosawa, Luis Buñuel, Jim Jarmusch), gosto pelo qual chegou a se chamar de “...’vedor’ de cinema. Mas numa tela grande, sala escura e gente quieta do meu lado”. (NOGUEIRA JUNIOR, 2015).

Apesar da fidelidade ao seu eu, muito mais forte do que qualquer influência ou intertextualidade, do largo conhecimento que tinha de tradição (o que fazia dele uma pessoa culta), a propósito de memória, considerada um antídoto da morte, perguntaram-lhe (a pergunta está numa entrevista do diretor do filme “Só dez por cento é mentira”) como, bem sabedor de que a vida passa, gostaria de ser lembrado. Eis a resposta de Barros:

É uma pergunta cruel. Evidente que se eu pudesse ser lembrado, se eu pudesse ter a marca da perenidade, eu acho que só poderia ter através da poesia, porque nós todos somos iguais; nós vamos para a fossa mesmo, para o pó. É..., a única, o único jeito que eu teria, não sei..., sei lá minha obra até onde vai, de um jeito que eu poderia aspirar isso e permanecer um pouco mais, seria como poeta; o ser biológico é sujeito à variação do tempo, né? (BARROS, 2008).

A resposta revela a consciência do poeta a respeito do tempo:

O tempo só anda de ida.
A gente nasce cresce amadurece envelhece e morre
Para não morrer tem que amarrar o tempo no poste.
Eis a ciência da poesia:
Amarra o tempo no poste.

(BARROS, 2008).

Ele não apenas tinha consciência de nossa impotência diante do tempo (que nunca se repete) e da vida, mas sabia também que a poesia seria uma forma de mantê-lo vivo. Importa, porém, antes de fechar esta seção, não descartar algumas palavras da tradição teórica:

Mesmo quando uma obra de arte contém elementos que possam com segurança ser identificados como autobiográficos, tais elementos estarão tão reelaborados e transformados na obra que perdem o seu significado especificamente pessoal e se tornam apenas material humano concreto, partes integrantes da obra. (WELLEK; WARREN, 1962, p. 95).

Na esteira de Gusdorf, podemos compreender que o tema revelado, exposto por Manoel de Barros, tem muito a ver com os traços formadores de seu eu e de sua arte poética, sem, todavia, descartar o que há de representação do (re)memorizável. Nas análises, isso será retomado.

Falamos em Manoel de Barros por ser poeta, por haver escrito obras de arte. O que faz dele uma personagem da história, uma referência, é o haver deixado uma obra. O que se passa e se passou com ele se passa com qualquer ser humano; não se trata de privilégio, mas de condição humana. O que vemos e constatamos nele pelo que fez e deixou escrito são livros, escritos, assim como artistas como Picasso, Miró, Chagall e outros deixaram telas/quadros, aos quais Manoel de Barros se refere em seus poemas por havê-los conhecido no curso sobre arte moderna que fez em Nova Iorque. Nos citados, sentimos talento.

A afinidade ou compatibilidade encontrada nos leitores ou nos apreciadores da arte só é possível por essa comunidade estrutural, pois todos lemos nos poetas ou vemos nos quadros dos artistas traços formadores de nosso eu. Se nos identificamos com o que escrevem ou pintam, é porque vemos neles o dom, o talento de haverem escrito ou pintado a dimensão do além que sentimos em nós. Esse “além do horizonte limitado dos eventos” (GUSDORF, 1991b, p. 481 apud BÉDA, 2007, p. 27), algo que nos transporta para fora e para longe do cotidiano, que sentimos banal, ou que nos faz sentir sujeitos, isto é, subordinados, dependentes de situações, emprego, conjunturas políticas e econômicas, ou situados dentro de uma realidade sem originalidade, comum, trivial, vulgar no sentido de sermos mais um ou “todos iguais nesta noite...”, no dizer do compositor Ivan Lins.²⁶ Se é uma autobiografia, é pelo fato de o eu se expor e, ao se expor, mostrar o que somos, o que temos em comum, mas escondido “debaixo do pano... pelo ensaio diário de um drama, pelo medo da chuva e da

²⁶ Disponível em: letras.mus.br > MPB > Ivan Lins. Acesso em: 9 out. 2015.

lama, pelo circo de novo...” (LINS).²⁷ E arriscamos acrescentar à lista do músico brasileiro: por Cabeludinho.

Creemos oportuno aprofundar esses toques sobre autobiografia e biografia, com o que comportem de memória, verdade, invenção, fantasia e afins. Como se trata de uma linguagem conceitual, recorreremos, para esclarecimento, ao *Dicionário básico de filosofia*, de Japiassu & Marcondes (1990). Os termos citados fazem parte do processo de conhecimento e, portanto, fazem parte do ramo conhecido como epistemologia, filosofia das ciências ou gnoseologia. Indiferente de qual seja a denominação mais corrente, o que importa é que se refere ao processo de aquisição do conhecimento. Seu problema central, e que define seu estatuto geral, consiste em estabelecer se o sujeito poderá reduzir o conhecimento a puro registro dos dados já anteriormente organizados e independentes dele no mundo exterior, ou se o sujeito poderá intervir ativamente no conhecimento dos objetos. Em outras palavras, interessa-se pelo problema do crescimento dos conhecimentos científicos. (Cf. JAPIASSU; MARCONDES, 1990, p. 82-83).

No mesmo dicionário, procuramos pelo termo “eu”: do latim *ego*, é utilizado, em geral, para designar o sujeito substancial ou o eu transcendental, ou seja, o eu que, para além do empirismo, condiciona a experiência e as representações. Husserl, em sua fenomenologia, por *ego* transcendental designa o próprio sujeito, mas à medida que se distingue de suas operações e coloca entre parênteses a consciência psicológica.

Para o trabalho sobre Manoel de Barros, serve a relação entre *ego/eu* e biografia. Para tratar desta parte, valemo-nos dos trabalhos de Georges Gurdorf, que, segundo Hervot, é “um dos teóricos franceses mais expressivos nesse campo – biografia e autobiografia –, que, ao lado de Philippe Lejeune, Georges May e Jean Starobinsky, se destaca pela sua vasta produção teórica centralizada na questão das escritas do eu” (HERVOT, 2013, p. 93). O autor trabalha a questão da identidade de dois pontos de vista: a do homem voltado para a sociedade (o eu histórico), e a do homem voltado para o transcendental (metafísico ou *mythistoric*).

Não nos interessa aqui o eu histórico, mas o homem voltado para o transcendental. Gusdorf, de acordo com Hervot (2013, p. 95), trabalha a noção de identidade junto aos gregos da Antiguidade. Segundo tais teorias filosóficas, o indivíduo dessa época não tinha uma autonomia completa, pois estava subordinado a uma lei universal não voltada para os mistérios da vida interior. Desse modo, priorizava-se, segundo o autor, a figura harmoniosa do homem como cidadão da *polis*, o qual não podia ferir os preceitos de uma moral coletiva. Essa ideia já estava presente no artigo “De l’autobiographie initiatique au genre littéraire”, no

²⁷ página inicial mpb ivan lins somos todos iguais nesta noite - <http://letras.mus.br/ivan-lins/46449/>. Acesso em: 9 out. 2015.

qual Gusdorf afirma que o homem [...] *ne se connaît lui-même que comme un élément subordonné, une sorte de rouage dans le système rationnel et totalitaire du cosmos, régi par les astres-dieux dont le déterminisme souverain met en place chaque aspect, chaque moment de chaque individu dans le déploiement harmonieux et providentiel de l'univers.*²⁸ (GUSDORF, 1975²⁹, p. 968 apud HERVOT, 2013, p. 97).

Ao tratar de outras concepções, Hervot (2013, p. 96) cita Platão, que concebe o homem como um binômio: um corpo terrestre de natureza efêmera e sem valor que se contrapõe a uma alma eterna e valiosa. Mesmo que comece a esboçar uma noção do homem interior, essa corrente fixa-se mais sobre a vida transcendental ao buscar construir uma identidade-modelo voltada para outra dimensão.

A pesquisadora não podia omitir o estoicismo, que aprofunda a noção do homem interior ao destacar a existência ou a pluralidade dos estados emocionais e afetivos do ser humano, ressaltando a importância desses elementos sem considerá-los inferiores, contrariando, desse modo, a teoria da supremacia da razão exemplar. Os estoicos definem o homem como um ser psicológico movido e dominado pelas paixões e, por essa razão, marcado pela sua tragicidade. Ao reconhecer que o homem comum deixa-se levar pelas suas paixões, os estoicos vão buscar a figura do sábio: aquele que resiste ao apelo das emoções. Assim, mesmo demonstrando um pensamento mais liberal, esses filósofos, ao constatarem a importância das paixões, acabam por recair numa visão igualmente elitista do homem ao preconizar um modelo ideal, ou seja, o do sábio que se fecha para o mundo dos sentidos em sua torre de marfim. Dessa forma, o eu sensível é totalmente neutralizado, mas não eliminado, já que permanece prisioneiro no interior desse indivíduo considerado superior. Abstrair-se do corpo não significa mais deixá-lo, como propunham os platônicos, mas sim dominá-lo.

Segundo Hervot (2013), uma escalada de exclusões acompanha a elaboração grega da identidade. O eu se define primeiro pela exclusão dos outros, depois pela exclusão do corpo e, por último, pela exclusão do homem como corpo e alma. (GUSDORF, 1975, p. 968 apud HERVOT, 2013, p. 97).

Na sequência, a pesquisadora refere-se ao fenômeno da modalidade das escritas do eu no formato confissões. Dentre as que cita, estão as talvez mais conhecidas, as de Santo Agostinho, que Gusdorf (1975, p. 993 apud HERVOT, 2013, p. 100, grifos no original)

²⁸ “[...] não se conhece senão como elemento subordinado, uma espécie de parte da engrenagem do sistema racional e totalitário do cosmos, regido por astros-deuses, dominado por um determinismo soberano que situa cada indivíduo, cada momento no desenvolvimento harmonioso e providencial do universo”.

²⁹ O texto de Gusdorf a que Brigitte Hervot se refere é: GUSDORF, Georges. De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire. *Revue d'Historie Littéraire en France*, [S.l.], n. 6, p. 957-1002, 1975. (Cf. HERVOT, 2013, p. 110).

afirma promoverem [...] *d'une manière indépendante, la désacralisation de l'espace du dedans.*³⁰

Com base nos estudos de Gusdorf, Hervot (2013, p. 100) afirma que o estudo da “autobiografia entra no campo da arte literária”, procurando, assim como o romance, “desvendar o ser humano”. É, pois, “a partir de então que o *eu* assume uma posição de destaque, pois expressa a verdade do sujeito, acionando os *recônditos* da *memória* para recuperar *aquilo que adormece no passado.*” (HERVOT, 2013, p. 100, grifos nossos).

“Aquilo que adormece no passado” é o ponto sobre o qual pretendemos nos concentrar. Gusdorf cita um exemplo curioso de Rousseau, que, em seu livro VII das *Confissões*, diz recorrer ao recolhimento por lhe permitir satisfazer seu desejo de contemplação interior, inscrevendo **seu ser** nas linhas do texto que constrói:

[...] l'objet propre de mes confessions est de faire connoître exactement mon intérieur dans toutes les situations de ma vie. C'est l'histoire de mon âme que j'ai promise, et pour l'écrire fidèlement je n'ai pas besoin d'autres mémoires: il me suffit, comme j'ai fait jusqu'ici, de rentrer au-dedans de moi. (ROUSSEAU, 1959, p. 278 apud HERVOT, 2013, p. 100)³¹

Uma vez discutido o conceito de identidade, convém fazer um breve comentário acerca da origem do termo “gênero” (com foco nos assim chamados “gêneros confessionais”) e seus limites.

Georges Gusdorf (1951), embora utilize a denominação “gênero”, prefere chamar as várias formas de literatura íntima de escritas do eu, porque acredita serem elas “epifanias do ser individual que não se excluem, mas que podem se complementar” e, assim, possibilitar a um autor – que escreve a história de sua vida – o uso de mais de uma delas. Em diversos momentos, esclarece que:

[...] les écritures du moi ne forment pas de filières indépendantes les unes des autres; les diverses expressions de la première personne communiquent entre elles à la source: _ témoignages d'une même anthropologie culturelle; la conscience de soi s'ouvre des voies afin de parvenir d'une manière ou d'une autre au jour de l'incarnation écrite. (GUSDORF, 1991a, p. 239 apud HERVOT, 2013, p. 101).³²

³⁰ “[...] de maneira própria, a dessacralização do espaço interior.” (Tradução nossa).

³¹ “[...] o objeto de minhas confissões é de fazer conhecer exatamente meu eu interior em todas as situações de minha vida. É a história de minha alma que prometi, e para a escrever com fidelidade eu preciso de outras memórias: para isto basta, como o tenho feito até aqui, de me retirar no interior de mim mesmo.” (Tradução nossa).

³² “[...] as escritas do eu não formam redes independentes umas das outras; as diversas expressões em primeira pessoa se comunicam com a fonte, que atestam uma mesma antropologia cultural; a consciência de si abre caminhos a fim de chegar, de uma maneira ou outra, à “encarnação” escrita.” (Tradução nossa)

Gusdorf, na qualidade de filósofo voltado para a hermenêutica das escritas do eu, faz uma crítica cáustica a certos estudiosos da literatura que, estreitamente centrados nos gêneros literários, se arrogam o direito de estabelecer [...] *des lignes continues qu'il est interdit de dépasser sous peine de contravention*. (GUSDORF, 1991a, p. 240 apud HERVOT, 2013, p. 101).³³

Admite que as chamadas análises críticas (ou literárias), que visam a determinar o “gênero de uma obra não são inúteis; mas adverte que seu verdadeiro papel é elucidar a significação, a intenção de uma obra e não o de rotulá-la arbitrariamente para inseri-la numa determinada convenção”. (GUSDORF, 1991a, p. 240 apud HERVOT, 2013, p. 101). Assim, devem ter como postulado inicial o fato de que as *escritas do eu* formam um campo unitário no interior do qual não se podem estabelecer compartimentos estanques. Ainda segundo o pensador, cabe ao crítico discernir aquilo que é próprio e imanente a uma obra para desvendar suas linhas de força, pois [...] *réduire les écritures du moi à des genres littéraires, ce n'est pas avoir reconnu qu'elles ont une fonction spécifique au sein même de l'être humain, dont elles exposent certains affleurements, chair à vif de l'esprit incarné dans la lettre*. (GUSDORF, 1991a, p. 240 apud HERVOT, 2013, p. 101).³⁴

Se o que brota de dentro vai ser “carne viva do espírito encarnado no papel”, há que se discutirem algumas questões fundamentais à autobiografia, as quais formulamos, em forma de perguntas, a partir do artigo de Hervot (2013, p. 102), para pensar a poesia de Manoel de Barros:

- a) Qual a relação de verdade com sinceridade, ou melhor, entre intenção de verdade e questão da memória?
- b) Residiria a verdade nos fatos, ou na vida interior do homem?
- c) A autobiografia precisa seguir a ordem cronológica da vida externa, ou buscar o sentido da vida interna?
- d) Quem escreve (em poesia ou qualquer gênero literário), pinta, compõe música, projeta, ao manifestar a visão pessoal de seu ser íntimo, efetua uma recomposição de sua individualidade, modificando seu estatuto existencial: como ficam suas discrepâncias ou inconsistências, que acabam por revelar mais sobre as intenções profundas da interioridade?
- e) Como se operam as negociações entre a obra (qualquer que seja sua expressão, particularmente a artística), que ele chama de “alquimia espiritual”, entre a vida

³³ “[...] linhas contínuas, que é proibido ultrapassar sob pena de contravenção.” (Tradução nossa)

³⁴ “[...] reduzir as escritas do eu (autobiobiografias) a gênero literário, é não reconhecer sua função específica, própria do ser humano, do qual devem expor o que dele brota, carne viva do espírito encarnado no papel”. (Tradução nossa)

exposta, sempre marcada por um embate constante entre o consciente e o inconsciente?

- f) Seria a autobiografia um reordenamento e transformação de um material bruto que, muitas vezes, esconde, por trás de evidências reais, a “multiplicidade interna do sujeito”?

Admitida a correlação entre verdade (realidade objetiva inicial) e a impossibilidade de transferir, com precisão rigorosa, da verdade para a autobiografia, Gusdorf observa e explica que não existe uma verdade absoluta, pelos seguintes motivos: 1) a recuperação de uma vida nunca tem fim; 2) a verdade pode ser retomada, reconsiderada e reinterpretada por meio da *imaginação que inventa* e preenche as lacunas deixadas pela *memória* (GUSDORF, 1991a, p. 475 apud HERVOT, 2013, p. 103).

De acordo com a visão de Brigitte Hervot, há, a partir do pensamento de Gusdorf, uma reordenação que constitui a intenção mais constante das escritas do eu. Reordenação, ou melhor, autocriação, “no sentido em que o homem não recupera de modo passivo os elementos do passado que lhe permitem reconstruir seu ser íntimo, não como foi ou como é, mas como acredita ser ou ter sido”. (HERVOT, 2013, p. 103).

A crítica literária em geral ocupa-se do valor sócio-histórico e literário de autores e textos. Na obra de Barros, o que marca efetivamente, e independente desses marcos temporais, geográficos e culturais, é o que o caracteriza, individualiza; é a marca do artista, o ser humano, com uma escrita (em prosa e verso) que imediatamente o identifica de modo inconfundível.

Brigitte Hervot, ao abordar o tema da autobiografia na esteira do pensamento de Gusdorf, enfatiza que as lembranças acionadas pelo indivíduo oferecem um “*conhecimento apenas parcial de si mesmo*, já que só é possível obter uma visão aproximativa da *realidade objetiva inicial*”. (HERVOT, 2013, p. 104, grifos nossos).

Retomando Gusdorf, pode-se deduzir que a realidade objetiva inicial está além dos limites e capacidades dos mecanismos da memória. Aliás, o funcionamento da memória, até onde ela pode alcançar, consiste em resguardar lembranças num estado de consciência; a memória, como “tombo, acervo, armazém” do que é resguardado, passa a ser fonte para transmitir, por qualquer dos meios à sua disposição, a mensagem, informação ou expressão, transfigurando a consciência em conhecimento. Está claro, porém, que a memória é sempre um instrumento incompleto do que o sujeito foi, é ou poderia ter sido. (Cf. HERVOT, 2013, p. 105).

Hervot afirma ainda que a “[...] autobiografia não é uma recapitulação daquilo que se foi, mas uma recriação dos fatos sob a ótica dos três tempos conjugados entre si dentro da alma do sujeito” (HERVOT, 2013, p. 107).

Mediante o exposto, percebemos que o que um artista produz lhe vem de uma fonte mais profunda, que se aproximaria da consciência da duração pura de Bergson. Ao que nos parece, da inspiração; ou, como chama o próprio Manoel de Barros, do “olho divinatório”, que é algo que precede qualquer conhecimento; é algo novo. Para comunicar o que lhe vai lá à fonte, na alma, vai ter de usar uma linguagem. Portanto, a memória utiliza ou metáforas ou analogias ou verossimilhanças (daí seu aspecto cultural, aprendido) para dar corpo às ideias originais.

Em suma e para concluir este item, evocamos a alegoria do ator e sua máscara de que fala Nora Catelli (1991 apud MACIEL, 2004, p. 76). Para a autora, o espaço autobiográfico equivaleria à “câmara de ar” formada entre o rosto do ator e a máscara: tal espaço inexistente, seja no eu que conta sua história, seja na moldura que usa para fazê-lo, pois a máscara que oculta o rosto não mantém nenhuma relação de semelhança com o que está oculto por ela. Assim, a ordem do relato (no caso, da produção poética) é imposta por esse vazio deformado; e aquele (o relato ou o poema) só poderia manter, com a realidade vivida, uma analogia ou a presunção de semelhança.

3.6 – Invenção e verossimilhança

A concepção platoniana da arte como mimese (imitação) deslocou-se, em Aristóteles (1998), para a de representação da realidade. O artista (qualquer que seja o sistema semiótico com que produza sua arte), no trabalho de representar, pode aproximar os objetos que cria da realidade (como o fizeram, ou pretenderam fazer, os realistas e os naturalistas), como também distanciá-los dela (o Abstracionismo, por exemplo, o fez).

Segundo Arnold Hauser (1980-82), fugindo da representação mimética do real – já que esse novo real tem sido marcado por fragmentações e rupturas: um mundo em crise –, a arte produzida na modernidade tem buscado novas formas de representação, chegando, no Abstracionismo, à rejeição completa do objeto. No caso da arte literária, com destaque à lírica moderna, voltou-se sobre/para si mesma e para os espaços interiores (o do homem e o da própria poesia).

Em *Do espiritual na arte*, obra que reúne ensaios estéticos resultantes de debates, leituras e reflexões e onde esboça sua filosofia da arte, Wassily Kandinsky (1987) afirma que as artes aproximam-se, cada vez mais, umas das outras e, conscientemente ou não, os artistas dirigem-se, progressivamente, para a essência interior, que lhes desencadeia a criação. Estes investigariam essa essência e, baseados no princípio da necessidade interior, iriam, aos poucos, exprimindo o que lhes é próprio (elementos da personalidade), o que é próprio de sua época (estilo, "linguagem da nação") até chegarem ao que é próprio da arte (independência da obra, do artista, do tempo, do espaço).

Segundo o pintor russo, esse princípio da necessidade interior só se realiza quando o artista se preocupa com o suporte material (no caso dele, forma e cor), sobre o qual se sustentam as obras de arte. A evolução das obras de arte é concebida por ele como uma exteriorização progressiva do "eterno-objetivo" no "temporal-subjetivo" (KANDINSKY, 1987); como a conquista do subjetivo por meio do objetivo. Daí decorre sua proposta quanto às etapas do processo de desenvolvimento da arte. A primeira seria a das *impressões*: a obra de arte apresenta-se como resultado da impressão direta da natureza exterior, por uma forma desenhada e pintada. A segunda, a das *improvisações*: a obra reflete expressões, em geral inconscientes e súbitas, de processos de caráter interno e, portanto, impressões de natureza interior. Na última etapa, a da *composição*, a obra revela expressões (a princípio inconscientes e geralmente súbitas) de processos interiores, que foram, a partir dos primeiros esboços, elaboradas lentamente, reprimidas, examinadas e longamente trabalhadas.

Ao artista (no nosso caso, o poeta), não cabe, pois "narrar" o que aconteceu (porque isso é tarefa de historiador), mas representar o que poderia acontecer (porque ele não se apoia em documentos ou em arquivos), sem garantir autenticidade, pois a memória é fingidora (para usar as palavras de Pessoa) e pode interpretar, inventar ou reconstruir a verdade. Eis aqui o princípio da verossimilhança.

Aristóteles (1998) disse que "foi Homero quem ensinou os outros poetas a dizer mentiras como se deve". O filósofo afirmava que o poeta podia pôr coisas absurdas no texto, fazendo-o, porém, de forma que parecesse razoável, dissimulando, assim, o absurdo. Na invenção, o que há é evocação imaginativa: não há nem absoluta abstração nem referencialização previamente localizável.

Conforme diz Octavio Paz (1982, p. 131), numa clara referência ao "impossível verossímil" de Aristóteles (1998), "O poema não diz o que é e sim o que poderia ser", uma vez que "o poeta faz algo mais que dizer a verdade; cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência".

Neste momento, passamos a palavra a Manoel de Barros, que não vê sua obra como verdadeira, pois diz não guardar fidelidade nem a lugares, nem a paisagens ou histórias. Sua obra é um processo de linguagem, conforme declaração do próprio poeta:

Minha poesia é fertilizada pelo Pantanal, mas a palavra não serve a mim para descrever paisagens; não é um fenômeno de paisagem; é um fenômeno de linguagem. Eu sou massa do Pantanal, sou filho do Pantanal, sou criado no Pantanal, gosto do Pantanal, tenho amor pelo Pantanal, é o que me dá dinheiro, o que me dá ócio é o Pantanal, mas sou poeta da palavra e ninguém quer entender isso. Não sou poeta de paisagens; não sou poeta ecológico; não quero expressar costumes; não sou historiador. Eu sou poeta. Poeta é o ser que inventa, eu invento meu Pantanal (BARROS, 2008).

Afirma ainda: “Creio que a poesia está de mãos dadas com o ilógico” e “Não gosto de dar confiança para a razão, ela diminui a poesia”. Por isso, sua obra não é filtrada pela razão. E, não sendo verdadeira no sentido de não poder ser confrontada com algo que lhe possa servir de modelo ou referência, a pergunta que fica é: O que faz que o que escreve ao menos se pareça com o que possa ter vivido (ou seja: lembranças, que, por seu lado, requerem memória)? Seja nos poemas ou nos contos, leem-se, no originalíssimo projeto de *Memórias inventadas – a infância...*, editado em folhas soltas, amarradas, em caixa, os seguintes comentários, que são, supomos, o que pode confundir as impressões de quem simplesmente o lê:

- Trata-se de pequenos contos que nos transportam para o tempo em que as crianças construía seus próprios brinquedos;
- apresentam personagens que o ajudaram a ver o mundo de forma diferente;
- revelam como o poeta foi sendo forjado nas histórias que viveu com seus pais, avós, amigos e na sua singular relação com a palavra

Com relação à primeira das observações³⁵, o próprio Manoel de Barros nega; quanto às personagens, dizia que as criava para expressar o mundo particular que inventava. Finalmente, quanto a revelarem a maneira como o poeta teria sido forjado nas histórias que viveu com seus pais, avós, amigos e na sua singular relação com a palavra, ele próprio responde, no poema “Manoel por Manoel”, em que a tensão entre eu-empírico e eu-lírico pode ser observada:

³⁵ Observações nossas, com fundamento em outras fontes, seja do próprio Manoel de Barros, seja de seu histórico de vida.

*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... (BARROS, 2008, grifos nossos).*

Várias de suas obras são encabeçadas pelo texto conhecido como “Manoel de Barros por Manoel de Barros”. Pelo que escreve, fica confirmada nossa leitura sobre memória, fantasia e obra, pois o poema acima consta nas aberturas da trilogia *Memórias inventadas*. Seu mundo inexistente, embora alguma coisa do mundo externo funcione como *disparador* do mundo sonhado, que ele expõe. Mas o expõe com inspiração, da mesma maneira que a filha o ilustra: tudo fantasioso, “in-nocente/não nocivo” (não agressivo), mais “em comunhão com as coisas do que comparação”. Ela fala em “visão oblíqua”, que, emblematicamente, “... vem de eu ter sido criança *em algum lugar perdido* onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela...”.

E a razão profunda, que foge a seu próprio comando e controle, é o que ele chama de “olho divinatório”, por intermédio do qual talvez possamos decifrar alguns dos enigmas de seu fazer poético. Esse é nosso grande desafio no próximo capítulo.

4 – ASPECTOS DA INVENÇÃO POÉTICA DE MANOEL DE BARROS: ENTRE POEMAS CONCEBIDOS SEM PECADO (1937) E MEMÓRIAS INVENTADAS: A TERCEIRA INFÂNCIA (2008)

Tenho uma confissão: noventa por cento do que escrevo é invenção; só dez por cento que é mentira.

(BARROS, 2000, p. 45)

*Penso com humildade que fui convidado para o
banquete dessas águas.
Porque sou de bugre.
Porque sou de brejo.*

(BARROS, 2010, p. 21)

*[...] o canto das águas e das
rãs nas pedras é mais importante para os músicos do que
os ruídos dos motores da Fórmula 1.*

(BARROS, 2006, IX)

As epígrafes que transcrevemos, depois do que vimos estudando até aqui, nos dão uma ideia da complexidade do que significa “com-patibilidade” ou “com-paixão”, ou a possibilidade de uma identificação com a sensibilidade de um poeta, por ter produzido uma obra que nos seduz. Somos o público de sua arte. Será por reconhecermos nele uma visão de mundo que não conseguimos exprimir? Segundo Antonio Candido, este é o aspecto social da arte. Se, de um lado, tem a ver com fatores do meio,

[...] produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isto decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter a respeito os artistas e os receptores de arte (CANDIDO, 2000, p. 20).

Do outro lado, para reconhecermos no público cativo do artista a ressonância expressa na capacidade de sentir com ele “em-patia”, a necessidade de liberdade por ele conseguida; na mesma maneira de interpretar “com-patibilidade” o mundo, ou na capacidade de viver “com-paixão” além dos limites da razão, precisamos, ainda segundo o mesmo estudioso, abordar a intimidade da obra estudando sua estrutura peculiar.

Para tanto, antes de iniciarmos as análises, achamos pertinente apontar alguns aspectos pertinentes sobre a obra e sobre nosso método.

Com relação aos elementos de análise crítica, assumimos como corpo de nossa análise crítica *Poemas concebidos sem pecado*, sua primeira obra, publicada por Barros aos vinte anos, e *Memórias Inventadas: a terceira infância*, escrita aos noventa e dois anos, “suas últimas memórias”. Elas compreendem um arco de tempo que vai de 1937 (primeiros poemas) a 2008 (últimas memórias).

Com apoio no pensamento de Antonio Candido, e segundo um critério de “crítica que se queira integral”, tocamos em aspectos sociológicos, psicológicos ou linguísticos e, sobretudo, em elementos internos e estruturais que nos permitam uma leitura coerente.

É possível que estejamos entrando num terreno controverso. De fato, já se pretendeu basear a crítica na “relação entre a obra e o seu condicionamento social”, avaliando o “vínculo entre a obra e o ambiente” (CANDIDO, 2000), como se seu valor e significado consistissem em exprimir ou não certo aspecto da realidade (de acordo com o conceito de representar, que é ser espelho da realidade), ou, pelo contrário, interpretando a matéria de uma obra como secundária, colocando sua importância nas operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo o social, considerado inoperante como elemento de compreensão. Hoje, sintetiza Antonio Candido, o processo interpretativo deve, para abranger a integridade da obra:

fundir *texto* e *contexto* numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos *fatores externos*, quanto o outro, norteado pela convicção de que o *externo* (no caso, o social) *importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno*. (CANDIDO, 2000, p. 4, grifos nossos).

Citando Lukács, Candido (2000, p. 5) diz que o problema da crítica pode ser ilustrado por uma questão: "O elemento histórico-social possui, em si mesmo, significado para a estrutura da obra, e em que medida?", ou "seria o elemento sociológico na forma dramática apenas a possibilidade de realização do valor estético [...] mas não determinante dele?"

Acrescenta Candido (2000) que, quando estamos no terreno da crítica literária, o núcleo do problema é analisar a intimidade da obra. Para isso, interessa averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar. Relativamente ao fator histórico-social, é preciso determinar se

- 1) o fator social “fornece apenas matéria” (ambiente, costumes, traços grupais, ideias), que serve de veículo para conduzir a corrente criadora (LUKÁCS, 1961 apud CANDIDO, 2000, p. 5);
- 2) ou “se apenas possibilita a realização do valor estético” (LUKÁCS, 1961 apud CANDIDO, 2000, p. 5);
- 3) ou se, além disso, é elemento que “atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte”, se é determinante do valor estético (LUKÁCS, 1961 apud CANDIDO, 2000, p. 5)

A questão que merece maior atenção agora é relativa ao valor estético da obra, que compreende o eu-empírico, o eu-lírico e o fazer poético. Em grandes linhas, esclarecer o que entendemos por estética e seus fatores. Embora já tenhamos exposto sobre o eu-lírico, queremos retomar ou ressaltar alguns pontos significativos para compreensão da obra.

A estética ocupa-se da beleza sensível e do fenômeno artístico, ou a harmonia das formas. Entenda-se por *forma* qualquer das linguagens que um artista possa utilizar. No caso de Manoel de Barros, a poesia. Arte, por sua vez, é produção consciente de obras, formas ou objetos, voltada à concretização de um ideal de beleza e harmonia, ou para expressão da subjetividade humana.

Retomando a questão do conhecimento, para nos conectar com suas manifestações via memória, ou sua íntima relação com a psique chegamos ao indivíduo agente da arte. Ele mantém uma íntima conexão com a sociedade/cultura a que pertence e ao meio em que se situa. Parece redundante, mas voltamos a enfatizar a condição do artista como componente dialógico ou dialético da sociedade e do meio em que se situa, apontando para a alteridade, que frisa a participação de unidades em interação, num conjunto resultante da unidade das diversidades. É o que permite a autonomia do homem, seja na participação grupal, seja na expressão de sua singularidade.

A singularidade passa pela inconfundível personalidade do indivíduo. A personalidade, por sua vez, é a resultante da combinação de três centros: os centros mais antigos – o instintivo e o emocional - e o centro racional, que são como antenas utilizadas na interação com a sociedade/cultura e o meio.

Essa exposição sintética tem o propósito de nos levar à intimidade da obra de Manoel de Barros. Os caminhos principais para chegar lá são os fatores externos e os fatores internos, ou psíquicos, ou sua combinação. Entre os fatores externos está a própria obra, que é um produto do qual Manoel de Barros é autor. A obra é expressão de seu trabalho, de seu modo de interpretar o mundo.

Assim, para reforçar a contextualização do exposto nos itens 3.2 e 3.5, fazemos a seguinte pergunta, que intrigava Béda (2007), Linhares (2006), Macedo (2011): Manoel de Barros por Manoel de Barros: autobiografia?

A (suposta) confissão consta do poema “Auto-retrato”. Pela precisão cronotópica, tem tudo para parecer uma confissão e, à primeira vista, uma porta para a biografia do autor. Desde o primeiro até o último verso, porém, mais que informação, uma surpreendente “desexplicação”:

Auto-retrato Falado

Venho de um Cuiabá de garimpos e de ruelas entortadas.
 Meu pai teve uma venda no Beco da Marinha,
 onde nasci.
 Me criei no Pantanal de Corumbá entre bichos do
 chão, pessoas humildes, aves, árvores e rios.
 Aprecio viver em lugares decadentes por gosto de estar
 entre pedras e lagartos.
 Faxer o desprezível ser prezado é coisa que me apraz.
 Já publiquei 10 livros de poesia: ao publicá-los me sinto
 como que desonrado e fujo para o Pantanal onde
 sou abençoado a garças.
 Me procurei a vida inteira e não me achei — pelo que
 fui salvo.
 Descobri que todos os caminhos levam à ignorância.
 Não fui para a sarjeta porque herdei uma fazenda de
 gado. Os bois me recriam.
 Agora eu sou tão ocaso!
 Estou na categoria de sofrer do moral porque só faço
 coisas inúteis.
 No meu morrer tem uma dor de árvore.

(BARROS, 1994, p. 107).

Absolutamente coerente com toda sua poesia, porém nem pela confissão nem pelo teor do poema ele pode ser aceito como documento. Tivéssemos que ignorar os versos que precedem o da confissão, e este pudesse ser considerado isoladamente, ele não apenas seria surpreendente, como não passaria de uma expressão surrealista. Mais que isso: um artefato resultante de um trabalho de elaboração estético-literária – ratificando a exotopia bakhtiniana. Ótimo para o título de um documentário sobre a vida do poeta. O verso, assim como o poema, remete-nos à questão da linguagem, que se situa na área do conhecimento, um recurso da psique para codificação e decodificação da realidade, ou natureza. Como vimos nas contribuições de Sócrates, natureza e verdade não são sinônimos. Podemos falar do que está contido no “tombo”, e este depende, segundo Justo (2014) e Bergson (2006), da mediação do corpo e do tipo de personalidade, por sua vez resultante da combinação de três centros: o intelectual, o emocional e o instintivo.

Se tivéssemos que definir nesses termos a personalidade de Manoel de Barros, diríamos que, nele, a combinação teria como dominante, ou principal, o emocional (que abrange sensações, emoções e sentimentos); como centro secundário, o instintivo (basicamente *eros* e *thánatos*, na linguagem psicanalítica), e o intelectual (ideias, juízos, conceitos). E este é por ele explicitamente relegado a último lugar, ou até de se excluir da poesia, como declarou em entrevista a André Luis Barros: “Creio que a *poesia* está de mãos dadas com o ilógico. Não gosto de dar confiança para a razão, ela diminui a *poesia*.” (BARROS, 2008).

Portanto, entendemos, à luz dos estudos de Vernant (1992 apud BÉDA, 2007), que intencionalmente e por se encontrar num “estado alterado de consciência”, sob efeito de inspiração, possuído pela deusa/musa Memória (ou *Mnemosine*), sua utilização do “acervo do tombo”, depois da filtragem inicial, está mais para transformação e “re-criação”, interpretação do mundo, do que para “re-produção”. Nesse estado, o ato de “re-criar” é a expressão do “eu em sua essência, além do horizonte limitado dos eventos” (GUSDORF, 1991b, p. 481 apud BÉDA, 2007, p. 27). Isso explica a expressão que marca a produção do poeta: “noventa por cento do que escrevo é invenção; só dez por cento que é mentira” – e que se vai emprestar como título de um documentário, conforme mencionamos.

No documentário mencionado, o diretor mantém diálogos com Manoel de Barros – na condição de indivíduo com vida extratextual comprovada – para conseguir elementos válidos (testemunhos) para a “desbiografia”, posto que o poeta lhe teria dito que “a verdade seria a última coisa a entrar em seu documentário” (MIRANDA, 2010). Na inter-relação, no diálogo, o poeta “interpreta” para o diretor o sentido da “confissão”:

É falso mesmo, porque vem de dentro, do fundo é que é verdade nossa. A minha *poesia* é verdadeira, é inventada, mas é absolutamente verdade. Qual a diferença entre invenção e mentira? Se eu disser a você que eu fui ali na padaria e comprei um pão, é mentira, eu estou aqui, não fui na padaria e não comprei um pão. E a invenção é um negócio profundo, invenção é uma coisa que serve para aumentar o mundo. (BARROS, 2008, grifo nosso).

Os poemas entram no filme como quadros, telas, que ilustram a vida do “desbiografado”, o que justificaria o dizer de Manoel de Barros, para quem a obra inspirada não guarda relação com a linguagem “acostumada”, convencional, datável, histórica, não servindo para embasamento biográfico.

A próxima citação, constante de depoimento em *Meu quintal é maior do que o mundo*, antologia organizada pela filha Martha Barros e publicada em 2015, reforça o conceito de poeta como ser que inventa e que, portanto, não deve ser lido como historiador (e o poeta

parece lamentar em entrevista que ninguém queira “entender isso”), pois o que faz como poeta é coisa de visão “oblíqua” (BARROS, 2008). Ressaltamos que, dentro desse contexto, ocorre, necessariamente, o distanciamento entre o eu-lírico e o eu-empírico, porém não há como negar a tensão entre os dois. Isso aparece no poema intitulado “Manoel por Manoel”, que consta no início nos três livros (trilogia) de memórias inventadas:

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, grifos nossos).

No que tange à questão da construção poética, depois de admitida a desautorização a interpretar seus poemas como descrições, seja de ecologia e costumes, ou como história, cumpre-nos aprofundar a leitura do fenômeno de linguagem, ou seu valor estético.

Já nos primeiros versos do primeiro dos textos de *Poemas concebidos sem pecado* (1937), há uma referência que, numa visada ligeira, parece situar Manoel de Barros em sua ontologia individual, inscrito num espaço e quadro cultural peculiares, em meio a comportamentos aprendidos das condutas sociais. Ainda que a primeira imagem ali emergente aponte para um bugre (como o poeta dirá que gosta de ser chamado) real, cujo nascimento é biológico e comum, essa verdade logo é posta em dúvida pelo leitor, porque o poeta o compara (ironicamente) ao nascer (quase) mítico de Iracema, a personagem romântica, fruto de imaginação e lirismo criadores do ficcionista José de Alencar:

1. Cabeludinho

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.
— Vai desremelar esse olho, menino!
— Vai cortar esse cabelão, menino!
Eram os gritos de Nhanhá.

(BARROS, 1974, p. 51)

Esse componente biológico – de que podemos desconfiar, mas que não podemos descartar como uma das regularidades que percorrem a obra de Barros – vai ser uma das chaves para entendermos certas condutas culturais admitidas pelo próprio Manoel de Barros em entrevistas, sobretudo quando menciona um dado histórico que (mais) parece tê-lo afetado na infância: o de ter sido enviado a estudar num colégio interno do Rio de Janeiro, de onde passou para a Academia, formando-se bacharel em direito em 1941. Assim como ele, sua personagem Cabeludinho também foi para o Rio estudar, porque não só precisava “desremelar o olho”, mas também “ver outras coisas além de ficar ouvindo só o canto dos pássaros” (como dizia seu pai) e “não passar a vida enfiando água no espeto!” (como dizia a mãe). (BARROS, 1974)

Nesses aspectos, estamos sugerindo uma aproximação entre autor e eu-lírico, entre a obra literária e o real factual, mas sem perdermos de vista a nossa proposta: a análise estética do produto literário, que, naquele momento da história literária do país, procurava (assim como fizera Mario de Andrade) uma identidade cultural brasileira.

Tomando literalmente o texto, o leitor convencional ou não prevenido será levado a procurar pelas circunstâncias do nascimento de Cabeludinho. Submetamos então o poema aos critérios de análise crítico-literária e à interpretação do próprio poeta “em estado de consciência objetivo”:

- Cabeludinho: nome, ou apelido; rápida descrição do tipo psicológico; contexto (gritos de Nhanhá);
- Iracema:
 - “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, 1974)

Primeiramente, identificação de quesitos de análise crítica. Nessa leitura, a tendência é submeter os versos do poeta ao molde de linguagem convencional, analisando palavras, traços de oralidade, personagens, material, estrutura, fatores estéticos de composição, constituição como obra de arte, gosto, leitura/emoção:

- a) Palavras: em linguagem acadêmica, código com sentido prático e convencional.
- b) Traços de oralidade (também tão caros a Mário de Andrade): pergunta o leitor não local se as expressões “bate-num-quara”, “desremelar” e outras refletem o meio social.
- c) Personagens: Cabeludinho e Iracema. Cabeludinho, nome próprio ou apelido, compatível com a leveza e despreensão do texto (“bate-num-quara”, “desremelar”, “cabelão”), com a descrição espacial de localização imprecisa. Iracema, “diferente”, subentende muito mais poesia e canto, formalidade, além de tempo, ambiente e estrutura social bem diferentes da informalidade e do primitivismo interiorano do Cabeludinho sem berço.
- d) Matéria: ambas as personagens sugerem distintos ambientes, costumes, traços grupais, ideias.
- e) Estrutura: verso, em Cabeludinho; prosa (embora poética em muitos pontos), em Iracema (o bem diferente é conciso demais e aberto demais ou à informação ou à imaginação). A estrutura do primeiro remete à liberdade invocada pelo movimento surrealista. Há aqui, portanto, pertencimento a um movimento e ruptura com a tradição anterior, mas identificação com a de seu tempo. Iracema, primeiro exemplo de intertextualidade, remete a José de Alencar, a um período anterior, conhecido como romantismo, de características épicas; remete a personagens históricas e, portanto, com vínculos com a história do País e com situações sociais próprias e causas sociais, como a miscigenação e o despertar de uma cultura brasileira em relação à portuguesa. Cabeludinho põe em cena uma nova reivindicação do nacional, em outra selva.
- f) Fatores estéticos de composição: o leitor tentará identificar uma origem que explique o poema. Sabendo tratar-se de Manoel de Barros, o poema sugere a região de origem do poeta, elemento de fácil identificação e coerente com o que, em “linguagem acostumada”, utilizava na interlocução com quem lhe perguntasse a respeito. O poema reinterpreta uma origem vivida ou idealizada, condizente com o tipo que, em algum momento, definirá como bugre, motivo de inspiração aos vinte anos (e pelo restante da vida).
- g) Apreciação estética: sempre do ponto de vista da crítica literária, a questão é se o poema toca o leitor e como este se sente tocado pela obra. Há diferentes níveis de conotação cultural compreendidos na questão: nível cultural compatível com o da

linguagem e o da obra; interesse do leitor (compreender a obra ou emocionar-se com ela).

Com base em suas manifestações em entrevistas, vejamos a reação de Manoel de Barros aos itens, tão obrigatória e para ele de “fastio gramatical”:

- aa) Sempre que perguntado e, portanto, no suposto estado consciente, e na função de intérprete de si mesmo, o poeta reage a esse tipo de interpretação e de alguma forma a desautoriza: confessa aversão à “linguagem acostumada”; declara que sua relação com ela é de liberdade de categoria ou função (“palavras livres de gramáticas”, em *Poesias rupestres e Menino do mato*), de liberdade de posição, concordância ou colocação. (BARROS, 2008).
- bb) Traços de oralidade: “...minhas palavras são nutridas e fertilizadas pelo chão, pelas águas e pela natureza pantaneira” (BARROS, 2007a, p. 2; entrevista à revista *Leituras*).
- cc) Personagens: “... não fui um menino peralta” (Manoel por Manoel, 2015); inventei”... “Porém o menino levado da breca ao fim me falou / que ele não fora inventado por esse cara poeta. /Porque fui eu que inventei ele. (BARROS, 2008, II). Quanto a *Iracema*, de parte do autor, uma intertextualidade; para o leitor, se informado, ajuda a entender a comparação; informado ou não, não lhe afeta a sensibilidade.
- dd) Matéria: “Fui criado no pantanal de Corumbá, até os oito, nove anos. Depois fui levado para o Rio de Janeiro, internado no colégio São José. Sozinho. Não tinha nem visitas aos domingos, como todo mundo tem. Os guris recebiam as famílias, eu não tinha isso não (BARROS, 2001, p. 1). “Eu sou poeta. Poeta é o ser que inventa, eu invento meu Pantanal.” (BARROS, 2001).
- ee) Estrutura: em entrevista a Bianca Ramoneda, que observava, além da presença de elementos da natureza, referências a escritores famosos, e lhe perguntava como “simplicidade e erudição podiam conviver”, respondeu:

MB: Essa é uma pergunta sobre a minha *construção poética*, que eu não acredito que saiba responder. Mas vou tentar esse imponderável. *Penso que nasci com o olho divinatório, que é o que chamam de dom.* [...] Eu andei lendo os poetas, os filósofos, ouvindo os músicos, vendo os Picassos para ganhar o olho do conhecimento. Acho que a construção de minha poesia, que é uma construção meio

caipira e meio erudita é fruto desse terceiro olho e mais de uma disfunção lírica. Essa disfunção vem do grande fastio que tenho pela *palavra acostumada*. Adoro uma graça verbal. (BARROS, 2001, grifos nossos).

ff) Fatores estéticos de composição: Minha *poesia* é fertilizada pelo Pantanal. (BARROS, 2001). Em uma entrevista a André Luis Barros, o poeta diz: “Creio que a poesia está de mãos dadas com o ilógico. Não gosto de dar confiança para a razão, ela diminui a poesia”. Ou, seja, há o fazer poético, a arte de se construir uma poesia.

Quanto à apreciação estética, compete à crítica literária analisar uma obra pelos fatores que a explicam. Trata-se de um trabalho de natureza técnica, não estética. De parte do artista, estética é sua relação com o mundo e a leitura que faz dele. A arte traduz sua visão, e já vimos os fatores que interferem nesse processo.

Para nós, isso se transforma em alegoria, comparação, metáfora, mas, para o gosto de Barros, “diminui a poesia”. Acreditamos, contudo, na utilidade de nosso trabalho para quem ainda não tenha apurado o gosto, pois gosto também se educa. Trata-se de um processo de *expeiria*, de algo que se vem a conhecer por haver provado, por se haver ido testar o sabor do que não se conhecia. Nosso objetivo não é explicar Manoel de Barros, mas levar o leitor a apreciar a beleza das imagens, a liberdade da oralidade, a leveza com que brinca e “vadia” com as palavras, o modo como se identifica com os elementos naturais e, como ele, sentir ao ler o que ele sentia, ou sentir, na exaltação do modelo pantaneiro, uma crítica social à sociedade de consumo, extrativista, invasiva:

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 (BARROS, 2008, “Manoel por Manoel”).

Por mais útil que seja o trabalho de desvendamento da mística de Manoel de Barros, escrevia José Castello (2015) na apresentação da Antologia “Manoel além da Razão”, é preciso avançar os limites da razão. Jung (1986, p. 27-34) dizia que a razão é o mais grosseiro dos modos de conhecimento³⁶. É lamentável que assim seja, mas a acessibilidade a obras encantadoras às vezes precisa passar pelo processo de “iniciação em mistérios”, pois mistério, como poesia, é realidade cujo conhecimento transcende nossa capacidade racional,

³⁶ A razão nos impõe limites muito estreitos e apenas nos convida a viver o conhecido... A superestima da razão tem algo em comum com o poder de estado absoluto: sob seu domínio o indivíduo perece.

acostumados, aqui no Ocidente, com o dual (objeto/sujeito; *mens et res extensa*), quando, na verdade, é preciso dar um passinho na escala do conhecimento e chegar à intuição, à capacidade de ver de visão inteira, não limitada pelo raciocínio, como ele mesmo poetiza em “Infantil”: “Olha, mãe, eu só queria inventar uma poesia. Eu não preciso de fazer razão.” (BARROS, 2015, p. 126).

Manoel de Barros parece que grita, nos corrige, reorienta nosso olhar, e o faz em “estado de consciência objetiva”, em interlocução, não em estado alienado ou “possuído”, conforme vimos no filme do brasileiro Pedro Cezar *10% é mentira*:

*a palavra não serve a mim para descrever paisagens;
 não é um fenômeno de paisagem; é um fenômeno de linguagem.
 sou poeta da palavra e ninguém quer entender isso.
 Não sou poeta de paisagens;
 não sou poeta ecológico;
 não quero expressar costumes;
 não sou historiador.
 Eu sou poeta.
 Poeta é o ser que inventa, eu invento meu Pantanal.*
 (BARROS, 2008, grifos nossos).

A partir dessas apreciações, chegamos às análises nos dois livros (em cada um de seus poemas) já citados como objeto desta pesquisa: *Poemas concebidos sem pecado* (1937) e *Memórias inventadas: A terceira infância* (2008).

4.1 – A arte poética em percurso: *Poemas concebidos sem pecado*

Poemas concebidos sem pecado (1937) é composto de quatro unidades; três delas são mais extensas, divididas da seguinte forma: “Cabeludinho”, com 11 poemas; “Postais da cidade”, com 6 poemas; “Retratos a carvão”, com 5 poemas, além de “Musa”, que contém somente 1 poema.

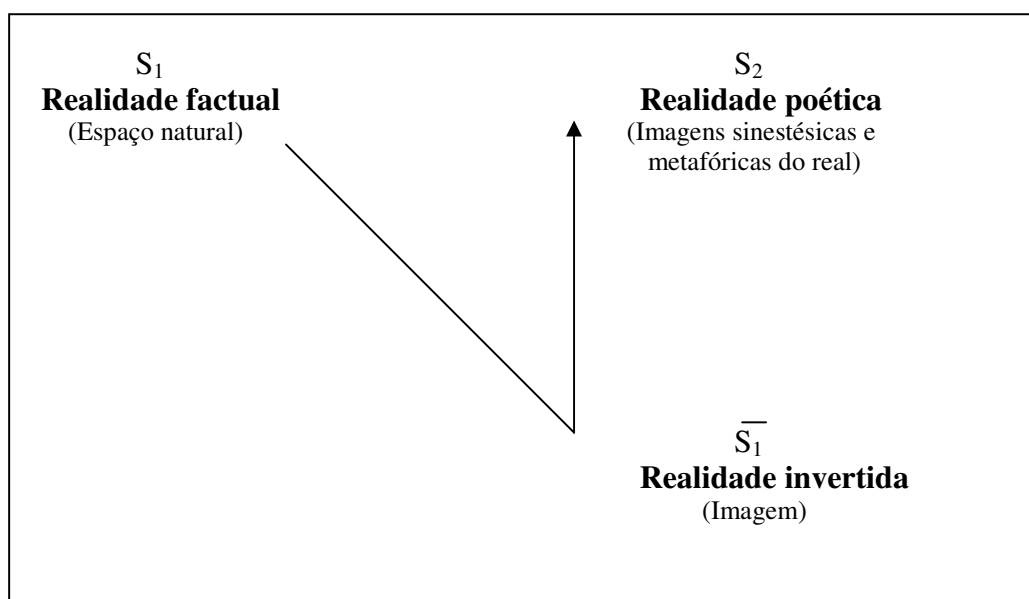
Sintetizamos, no quadro a seguir (GRÁCIA-RODRIGUES, 2006, p. 97), o engendramento poético, ou artístico, em geral, observados seus três fatores constituintes: a realidade factual; a imagem (transfiguração, tropos, metáfora), que rompe com a realidade e instaura o surpreendente; a imagem da “não-coisa”, ou, mais exatamente, da “sobre-coisa”. (BARROS).

Aplicado o processo à obra de Manoel de Barros, pretendemos chegar à intimidade da obra, tendo por origem a realidade factual, que compreende o meio e o contexto e, importante entre eles, o fator social. Com relação ao engendramento poético, precisamos identificar o que

fornece a matéria que serve para conduzir a corrente criadora (ambiente, costumes, traços grupais, ideias) e verificar se, além de fornecerem a matéria, também possibilitam a realização do valor estético, pela filtragem operada pela percepção, condicionada às características da personalidade do artista. Finalmente, à luz do que nos ensina Lukács (apud CANDIDO, 2000, p. 5), cabe-nos identificar o elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte, ou seu valor estético, expresso na organização interna, de maneira a constituir e caracterizar sua estrutura peculiar.

Para explicar isso na obra de Barros, recorremos a uma figura que ilustra como Manoel de Barros utiliza o local, pessoas e paisagens (como uma realidade empírica) e transforma tudo isso em uma realidade poética. A figura foi criada por Grácia-Rodrigues para analisar o poema “O fotógrafo”, de Manoel de Barros, porém entendemos que a representação ali engendrada aplique-se a toda a obra de Barros. Vejamos:

Figura 3.³⁷ A construção da realidade poética em Manoel de Barros



À parte a realidade factual, os condutores do processo são a identidade do artista e a memória, da qual se originará a obra, como reflexo não da realidade, mas da interpretação do mundo própria do artista (coisa ou “sobre-coisa”). De acordo com Candau (2014, p. 19), “não há busca identitária sem memória e, inversamente, a busca memorial é sempre acompanhada de um sentimento de identidade, pelo menos individualmente”. Assim, os poemas são analisados fazendo uma ligação entre memória e identidade, pois queremos pensar nessas

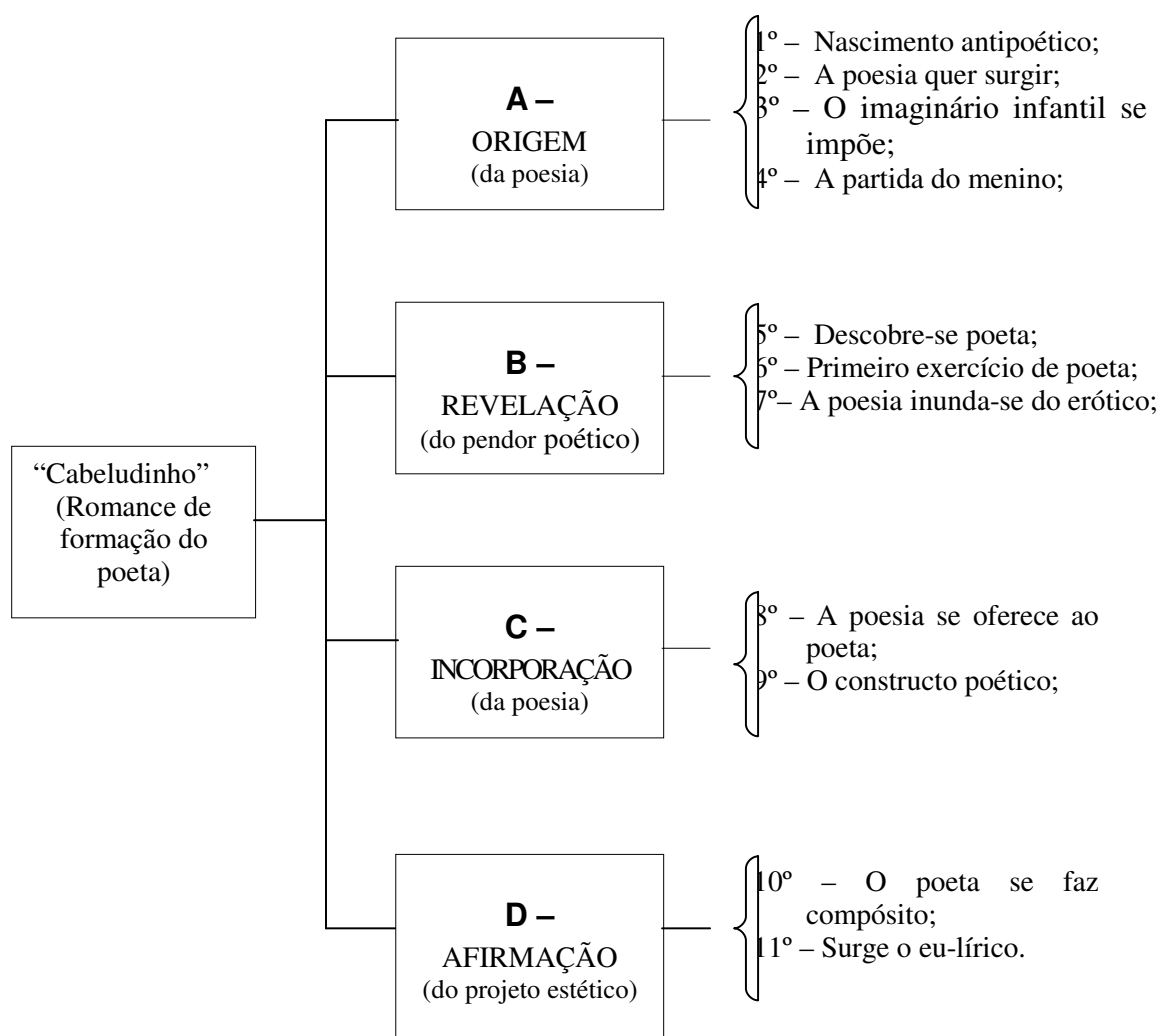
³⁷ Fonte da figura: GRACIA-RODRIGUES (2006, p. 97).

interfaces e em como isso é articulado para compreender como a memória do autor é transformada em poesia e em que medida tal transformação é identificadora do eu-poético.

Para compreendermos como a memória do poeta é acionada e as lembranças são transformadas em poesia, emprestamos de Kelcilene Grácia-Rodrigues o diagrama do primeiro dos livros (por ela interpretado como “romance de formação do poeta”³⁸). Como mostra o diagrama, os poemas de Cabeludinho foram intitulados e dispostos em quatro grupos:

- A – Origem (da poesia);
- B – Revelação (do pendor poético);
- C – Incorporação (da poesia);
- D – Afirmação (do projeto estético).

Figura 4³⁹. Romance de formação



³⁸ Não intencionamos trabalhar Romance de formação nesta tese.

³⁹ GRACIA-RODRIGUES (2006, p. 61).

Os onze poemas de *Poemas concebidos sem pecado* (1937) foram escritos, ou melhor, tornados públicos, quando Barros tinha vinte anos. Essas referências históricas devem constituir um parâmetro para aquilo que se possa utilizar como origem no eu histórico e no que o eu-lírico tenha produzido. Para além do que consta em Grácia-Rodrigues, permitimo-nos acrescentar uma última coluna com o título ou o primeiro verso de cada um dos poemas para facilitar-lhes a identificação e o acesso.

Figura 5. Diagrama: Romance de formação do poeta

| | | | |
|---|--|-----------------------------------|---------------------------------------|
| <p>“CABELUDINHO” (Romance de formação do poeta)</p> | <p>A - ORIGEM</p> <p>B - REVELAÇÃO (do pendor)</p> <p>C - INCORPORAÇÃO (da poesia)</p> <p>D - AFIRMAÇÃO (o projeto estético)</p> | 1º Nascimento antipoético | Nasceu Cabeludinho |
| | | 2º A poesia quer surgir | Um dia deu de olho com a menina |
| | | 3º O imaginário infantil se impõe | Viva o Porto de Da. Emília Fut. Clube |
| | | 4º A partida do menino | Vaqueiro Quério |
| | | 5º Descobre-se poeta | No recreio: o padre e o poeta |
| | | 6º Primeiro exercício de poeta | Carta acróstica |
| | | | Eta mundão moça bonita |
| | | 8º A poesia se oferece ao poeta | Virtude conjugal |
| | | 9º O constructo poético | Academia: entrar já entrei |
| | | 10º O poeta se faz compósito | Pela rua deserta atravessa um bêbado |
| | | 11º Surge o eu-lírico | A última estrela que havia no céu.... |

Toda análise crítico-literária que venhamos a fazer dos poemas de Manoel de Barros – embora nos limitemos aos dois livros citados – não apenas deverá obedecer aos critérios lembrados por Antonio Candido (2000, p. 4 ss.), como também levar em conta as advertências do próprio poeta, que, conforme depoimentos que veremos, faz uma clara distinção entre poesia e palavra acostumada, entendendo por esta a que serve para a interlocução comum a todo cidadão em seu dia a dia. Na esteira de Mario de Andrade, Barros parece querer desenhar, por meio da fuga à normalidade ou regularidade da língua, uma (nova) identidade cultural nacional.

Primeiramente, recuperemos alguns elementos do eu-histórico, para evitar incorrer em dúvida interpretação do fazer poético. O primeiro livro analisado nesta seção é *Poemas concebido sem pecado*. É importante informar, conforme revelações do próprio poeta em

entrevistas a José Castello (2015) e ao diretor do documentário sobre sua biografia, que, embora não gostasse de estudar, o que o despertou para a literatura foi Antonio Vieira. Confessa Barros que se surpreendera com as palavras do padre, que dizia que a frase, para ele, era mais importante que a verdade, mais importante que a sua própria fé, e que o que importava era a estética, o alcance plástico.

Consta de então a declaração de Manoel de Barros: “Foi quando percebi que o poeta não tem compromisso com a verdade, mas com a verossimilhança” (NOGUEIRA JR., 2015/d). Repetimo-nos à exaustão: seus versos não são expressão da verdade. Seja pelos argumentos de natureza filosófica, já explorados, seja pelos de natureza psicológica, sempre reafirmados em “palavra acostuada”. Reafirmou o mesmo teor de não verdade nos poemas. Sua alegria, como poeta, era “não informar nada de nada”, e tudo o que pretendia era viver da “vadiagem pelos recantos do idioma”, porque seu propósito, mais que cultivar terras ou vender gado, era “fazer jubilação com as palavras” e “tirar delas algum motivo de alegria”. (BARROS, 2008, III). De todas, a mais veemente, que vale lembrar:

[...] *não quero expressar costumes;*
não sou historiador.

Eu sou poeta.

Poeta é o ser que inventa, eu invento meu Pantanal.

(BARROS, 2008, grifos nossos).

Não bastassem as declarações dos vinte anos, as de 2008, setenta anos mais tarde, são categóricas sobre toda sua poesia: sua poesia sempre foi poesia; para ele, ser poeta é inventar, ou trabalhar com material subjetivo, mental. O mesmo dizia Fernando Pessoa de seus versos, os quais os transcrevemos novamente:

[...]

E ao lerem os meus versos pensem

Que sou qualquer cousa natural —

Por exemplo, a árvore antiga

À sombra da qual quando crianças

Se sentavam com um baque, cansados de brincar,

E limpavam o suor da testa quente

Com a manga do bibe riscado

(PESSOA, 1988, p. 106-107).

De todo modo, seu surrealismo quase hiper-realista tem intrigado muitos leitores. A quem lhe perguntava sobre o menino inventado, se seria, como o restante da obra, autobiográfico, e onde procurava inspiração quando esgotasse as personagens, responderia como respondeu a Bosco Martins:

O meu conhecimento vem da infância. É a percepção do ser quando nasce. O primeiro olhar, o primeiro gesto, o primeiro tocar, o cheiro, enfim. Todo esse primeiro conhecimento é o mais importante do ser humano. Pois é o que vem pelos sentidos. Então, esse conhecimento que vem da infância é exatamente aquele que ainda não perdi. Os outros sentidos fomos adquirindo porque era quase uma obrigação. Era como um calço. (BARROS, 2007b).

Manteremos, na lista de operações de análise, os cuidados antibiografia intimados pelo poeta. Com relação a todas as peças, há que considerá-las não como depoimentos, mas como telas, quadros surrealistas, da mesma forma que contemplaríamos as telas de uma exposição de Miró, de Chagall (artistas que lhe haviam reforçado o sentido de liberdade). Da mesma forma, os poemas da parte madura de sua produção.

Considerando os fatores externos (tempo, ambientação, costumes, oralidades e outros), a questão tempo impressiona, confirmando a atemporalidade apontada por Gusdorf (apud BÉDA, 2007, p. 14ss). Embora fosse bem jovem quando escreveu Cabeludinho, a estrutura peculiar e a liberdade do verso (quer em relação ao rigidismo barroco, quer ao romântico ou ao parnasiano) mantiveram-se ao longo da carreira do autor, com surpreendente coerência com seu modo de ser e de ver o mundo.

O ambiente pantaneiro começou e se manteve como inspiração básica. Se os primeiros poemas de *Poemas concebidos sem pecado* poderiam se justificar pela proximidade temporal com as origens, mais convincente é a fidelidade após tantos anos de uma vida tão rica e diversificada, de tão vasta cultura que ela revela. Como bem anotaram Houaiss e José Castello, uma filosofia de vida: “Então eu trago *das minhas raízes crianceiras a visão comungante e oblíqua das coisas*”, conforme “se explicou” em depoimento a Castello (2015). Sempre preferindo simplicidade e integração com a natureza a nobrezas que pudesse reivindicar. O ambiente externo respondia à natureza “pré-coisa” de um ser que encontrava sua identidade em “descomeços”, de total harmonia entre tudo, do tempo, se é que se podem utilizar algumas expressões retiradas de seus versos, em que as coisas ainda eram inominadas.

Esse poema, assim como os demais, embora passível de uma análise literária externa, deverá ser contemplado em sua singularidade, como uma tela surrealista para se ver. Concluimos aqui as considerações, remetendo ao que já fizemos a título de modelo de análise relativo à construção poética exposta no início deste capítulo.

Começamos a analisar os 11 poemas a partir do 2, já que o 1 já foi bastante explorado em páginas anteriores. Vejamos, portanto, o poema:

2.

Um dia deu de olho com a menina
 com a menina que ficou reinando
 na sua meninice
 Dela sempre trazia novidades:
 — Em seus joelhos pousavam mansos cardeais...
 Está com um leicença bem na polpa
 quase pedi o carnegão pra isca de rubafo...
 Dela sempre
 trazia novidades:
 — A ladeira falou pro caminhão: “pode me
 descer de motor parado, benzinho...”
 Era o pai dela no guidão.

(BARROS, 1974, p. 51).

No início do poema, já percebemos que o tempo não é mais o do nascimento da personagem. Os versos mostram o eu-lírico em outro momento da sua vida, como se fossem fatos isolados, mas conectados por um colar (como o de Bergson), parecido mesmo com vários quadros, mas que se unificam no final.

A memória de Barros é realizada em movimentos simultâneos, próprios de uma memória difusa, imprecisa; do 1 para o 2 temos um vaivém que vai ao encontro do que explicamos sobre a questão da memória segundo o ponto de vista de Ricoeur (2007), no capítulo 3; ou seja, os fatos relatados podem ser deturpados, a depender da maneira como lembramos, e, por isso, esse processo pode ser realizado de forma ressignificada, como faz o poeta. Assim, Cabeludinho revive outro tempo; a lembrança agora se desloca para uma menina que ficou marcada na sua infância, num movimento que se deixa representar, linguisticamente, pela alternância entre presente e passado, entre fatos pontuais e conclusos e fatos durativos e inconclusos.

A construção poética, em conúbio com as lembranças, começa a despontar na alma do poeta. Aparecem até mesmo algumas rimas que terminam em “ão”. Vai surgindo o despertar de um dom. De acordo com Candido, o talento individual estava relacionado às pinturas da arte primitiva, as quais:

estavam sem dúvidas associadas a tais atividades [que eram caça, cultos], mas o pressuposto da sua produção foi a existência de raros indivíduos dotados da sensibilidade e habilidade expressiva excepcionais. Assim, a arte pressupõe um indivíduo que assume a iniciativa da obra. (CANDIDO, 2000, p. 27).

A saudosa menina e seus gestos engraçados, próprios de uma criança, são produtos/matéria para a sensibilidade do poeta.

Vejamos o terceiro poema:

3.
 Viva o Porto de Dona Emília Futebol Clube!!!
 — Vivooo, vivaaa, urrra!
 — Correu de campo dez a zero e num vale de botina!
 plong plong, bexiga boa
 — Só jogo se o Bolivianinho ficar no quíper
 — Tá bem, meu gol é daqui naquela pedra
 plong plong, bexiga boa
 — Eu só sei que meu pai é chalaneiro
 mea mãe é lavadeira
 e eu sou beque de avanço do Porto de Dona Emília
 o resto não tô somando com qual é que foi o índio
 que frechou São Sebastião...
 — Ai ai, nem eu
 Uma negra chamou o filho e mandou comprar duzentos
 de anil
 — Vou ali e já volto já
 Mário-Maria do lado de fora fica dando pontapés
 no vento
 — Disilimina esse, Cabeludinho!
 plong plong, bexiga boa
 — Vou no mato passá um taligrama...

(BARROS, 1974, p. 52).

As “memórias” misturadas com a lembrança de uma cena cotidiana de um dia de futebol, momentos em que o eu-lírico se diverte com outras crianças em seu meio cultural, despertam a imaginação do poeta, que rompe com os recursos estilísticos tradicionais e inova. O poeta vai confirmando, com o uso de linguagens e estéticas inovadoras, a nova forma poética própria dos vanguardistas. O verbo *disilimina* (bem ao gosto de um Guimarães Rosa) demonstra bem isso. Explora também a sonoridade em “Vivooo, vivaaa, urrra!” e na frase “plong plong, bexiga boa”, que aparece três vezes no poema, imitando um refrão, marcada pela aliteração de fonemas oclusivos. Essas ocorrências são, porém, distantes uma da outra, quebrando o ritmo.

Chamam-nos a atenção nesse poema os versos 11 e 12 – “o resto não tô somando com qual é que foi o índio/que frechou São Sebastião...” –, em explícita relação intertextual com o auto de José da Anchieta “Na festa de São Lourenço”, porém, diferente do auto, em que a frase do diálogo é “São Sebastião Arreda, que vou flechar-te!”, o tom é de descaso para com o outro. De acordo com Grauová (2014, p. 205):

O auto anchietano é uma tentativa de incorporar os mártires cristãos e os imperadores romanos da Antiguidade, assim como os índios brasileiros e os jesuítas portugueses, numa história de salvação, sendo essa salvação superior não somente à cultura dos índios, mas também à sua própria. As redondilhas escritas em brasílico para a *Festa de São Lourenço* são prova disso.

Desse modo, o eu poético apresenta, nas lembranças da meninice, uma tensão entre o eu poético e o eu pessoal. Essa memória poética também traz ideias de socialização, consciência e irmandade, embora ponha em cena diferenças étnicas e, na boca das personagens que circulam no mundo ali criado e modelizado, uma variedade linguística típica do espaço rural (senão regional) ou de classes sociais menos favorecidas (também muito caras a vanguardistas, como Oswald de Andrade, em seu antológico poema “Vício na fala”). O poema também evoca “inspiração”, impressões que a memória guardou e no poema expressou, conforme visto quando tratamos de memória e invenção.

O meio cultural de Barros proporcionou os dados da matéria para a sua construção poética, porém ele erige uma escritura diferente da tradição do final do século XIX, a qual representa uma nova realidade cultural.

Acrescente-se que o poema mescla, na organização estética, duas estruturas – o ser vivo e o meio – com palavras, traços, personagens e estrutura, ou seja, elementos externos e internos, que, articulados, dão vida e forma à cena representada (ou seria revivida?).

O próximo texto inicia-se como se o leitor já conhecesse a “história”:

4.

Nisso chega um vaqueiro e diz:
 — Já se vai-se, Quério? Bueno, entonces seja felizardo
 lá pelos rios de janeiros...
 — Agradece seu Marcão, meu filho
 — Que mané agradecer, quero é minha funda
 vou matando passarinhos pela janela do trem
 de preferência amassa barro
 ver se Deus me castiga mesmo
 Havia no casarão umas velhas consolando Nhanhá
 que chorava feito uma desmanchada
 — Ele há de voltar ajuizado
 — Home-de-bem, se Deus quiser
 Às quatro o auto baldeou o menino pro cais
 Moleques do barranco assobiavam com todas as
 cordas da lira
 — Té a volta, pessoal, vou pra macumba.

(BARROS, 1974, p. 52).

Esse poema mostra um quadro do “menino” que sai, de “auto”, de sua cidade, de seu lar, para ir para os “rios de janeiros”, enquanto “moleques” assobiavam. Novamente as diferenças. É possível “imaginar” uma pintura com um menino de mala na mão, de um lado, e a cultura da “época” e do lugar pertencente a ele, do outro lado. Significativo observar que, se o texto é autobiográfico, o eu que “agora” se vê lá, no passado, não se refere a um eu, mas a

um ele, “o menino”, corroborando as palavras Gusdorf (1991a) sobre o autobiográfico: a memória para além dos acontecimentos. Não biografia, portanto.

Ainda sobre o modo como o texto se inicia, importa observar também que é como se o leitor estivesse participando, junto com o “eu-lírico”, no presente (efeito produzido pelo emprego do presente histórico em “chega” e “diz”), de uma roda de “causos”. O poeta “finge” (porque a memória é descontínua e porque “noventa por cento do que escrevo é invenção; só dez por cento que é mentira”) uma continuidade (conforme sugere o operador “Nisso”). E, nesse sentido (de continuidade), também podemos pensar num jogo intratextual (ou mesmo uma exotopia): assim que a “personagem” do texto anterior vai “no mato passá um taligrama”, “chega um vaqueiro e diz”. Curioso também é o modo como termina o texto: o eu que se despede e sai de cena, indo para o “mato”, no texto 3, e “pra macumba”, em 4. Dois eus distintos? Ou um mesmo eu interpretando de modo diverso os espaços “aqui” e “lá”? Um eu que não quer sair das suas raízes, mas se vê obrigado a fazê-lo (como alguns textos vão “denunciar”).

Embora os textos datem de 1937 – anteriores, portanto, à globalização ou às mudanças culturais e sociais decorrentes das inovações tecnológicas –, entendemos que, a esses deslocamentos espaço-temporais sobre os quais se constrói o texto, também podem ser aplicadas as palavras de Stuart Hall acerca de identidades localizadas no espaço e no tempo simbólicos, que

têm aquilo que Edward Said chama de suas “geografias imaginárias”: suas “paisagens” características, seu senso de “lugar”, de “casa/lar”, ou *heimat*, bem como suas localizações no tempo. [...] os lugares permanecem fixos; é neles que temos “raízes”. Entretanto, o espaço pode ser “cruzado” num piscar de olhos – por avião a jato, por fax ou por satélite. (HALL, 2011, p. 71-73).

No caso do poema, nem por avião, nem por fax, nem por satélite, mas pelos fios que a memória entrelaça (ou desenlaça).

O certo é que essas “raízes” fornecem matéria-prima para a composição poética de Manoel de Barros. Não no sentido de perda de identidade ou perda da infância, como interpreta Sanches Neto (1997, p. 8), que, ao analisar o poema “Cabeludinho”, diz que “a ausência dos amigos de infância põe em dúvida a própria condição do sujeito. Identidade em risco, o poeta teme a perda do infante”.

De nosso ponto de vista, o poeta não mantém distância em relação a seu mundo original; pelo contrário, tem sua identidade constituída com o que o meio, a influência sociocultural e sua arte poética lhe proporcionaram, permitindo-lhe manter, em meio às diferenças, determinados estereótipos em sua produção. Isso confirma o fato de que as

identidades se constituem no espaço da diferença, da relação com o outro: o outro como aquilo que eu não sou, no meu imaginário, mas sem o qual eu não existo. Ou, em outras palavras, é a “lógica” da identidade atravessada por conflitos e tensões, já que a autoria, como a concebe Bakhtin (2011), é construída no movimento interlocutivo, na relação alteritária. E, se a alteridade é constitutiva da produção de enunciados, sempre haverá, nesse processo, uma relação dialógica tensa, relativa a réplicas ativas entre um eu e um outro. A exotopia.

Continuando com a análise, sentimos nesse poema a tristeza da despedida e da partida (representada pelo choro de Nhaná), da retirada de Cabeludinho do mundo seguro, um momento que marca a vida do eu-poético. Esse momento pode ter sido o que Ricouer (2007) chama de seleção de lembranças. Ou seja: o que queremos lembrar? Que parte queremos validar? Nesse sentido, o poeta “recorta” momentos que o sensibilizaram no passado, que lhe foram marcantes, que ficaram do vivido. Segundo Candau (2014, p. 71):

É o distanciamento do passado que o permite reconstruir para fazer uma mistura complexa de história e ficção, de verdade factual e verdade estética. Essa reconstrução tende à elucidação e à apresentação de si. De fato, o ato de memória que se dá a ver nas narrativas de vida ou nas autobiografias coloca em evidência essa aptidão especificamente humana que consiste em dominar o próprio passado para inventar não o vivido, como supunha Maget, mas o que fica do vivido.

O passado serve como uma abertura para o exercício da imaginação/invenção do poeta, bem como, segundo Gusdorf (1991a apud BÉDA, 2007), como traços para a formação do eu.

O contexto do eu, no quarto poema, que (re)cria a partida de Cabeludinho, repete a tensão entre o eu-poético e o eu-empírico. Isso nos remete ao quadro de Kelcilene-Grácia Rodriques (2006) sobre a construção poética de Barros, no qual [importante lembrar] temos a realidade factual (lugar), a realidade invertida (imagens) e a realidade poética (imagens transfiguradas). A identidade do poeta e sua memória são espelhos de sua interpretação de mundo. Aqui são indícios, e o são por se estenderem a sua realidade, disseminada por toda a sua obra.

Em uma entrevista concedida aos 84 anos, ao *Estadão*, e realizada por João Domingos, Manoel de Barros diz ter-se inspirado em si mesmo para compor “Cabeludinho”:

Onde o senhor nasceu? **Barros** - Em Cuiabá. Com 2 meses de idade meu pai, que era capataz da fazenda, foi chamado a trabalhar numa fazenda no Pantanal, em Corumbá. Fui criado no pantanal de Corumbá, até os oito, nove anos. Depois fui levado para o Rio de Janeiro, internado no colégio São José. Sozinho. Não tinha nem visitas aos domingos, como todo mundo tem. Os guris recebiam as famílias, eu não tinha isso não. (BARROS, 2001, p. 1).

O tom que percorre o dizer do entrevistado descreve a dor de um mundo abandonado por uma terra estranha. Deixava um mundo que queria seu, assim como se representa no último verso do poema em análise – “Té a volta, pessoal, vou pra macumba” –, que, numa relação de exotopia, lembra a dor de Macunaíma, que também deixa sua terra por “macumba”, no Rio. Há muita *tensão* instalada no poema, já que, conforme ensina Bakhtin (2011, p. 177), ao artista cabe “encontrar o enfoque essencial à vida de fora dela”, situando-se “na fronteira do mundo que ele cria como seu criador ativo”, sob pena de, em não o fazendo, destruir-lhe “a estabilidade estética”.

A construção poética descreve a perda de seu mundo ao opor os votos de “felizardo lá pelos rios de janeiros” à preferência pela funda e pelos passarinhos, a oposição entre um mundo preferido e um mundo imposto, posto num trem que representaria um sonho dos outros, que não era o seu.

O próximo poema reforça a mesma dor pela distância entre o mundo real e a “comunhão em uma distância superior”:

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

(BARROS, 1974, p. 53).

Nesse poema, Cabeludinho é aquele que nasce “desandando pouca poesia” e que, mais uma vez, refere-se a si como a um outro, desconhecido: “um menino”.

O último e o penúltimo verso revelam a comparação que o eu-lírico faz entre o “feijão bichado” e o ser poeta, causando-lhe “uma baita dor de barriga”. Ser poeta é como feijão bichado, um defeito, talvez, devido à introspecção, à imaginação demasiada. Quem seria esse poeta? Cabeludinho é o menino inventado que representaria Manoel de Barros? A verossimilhança, por vezes, nos parece tão real que os versos do poema evidenciam traços de afinidade entre criação e criador.

Essa ambiguidade, segundo Bakhtin (2011, p. 184), pode ser compreendida como uma verossimilhança axiológica: “a obra de arte deve apalpar a realidade axiológica, a realidade de acontecimento da personagem”.

Vejamos o poema seguinte:

6.

Carta acróstica:

“Vovó aqui é tristão

Ou fujo do colégio

Viro poeta

Ou mando os padres...”

Nota: Se resolver pela segunda, mande dinheiro para comprar um dicionário de rimas e um tratado de versificação de Olavo Bilac e Guima, o do lenço...

(BARROS, 1974, p. 53).

O poema faz novamente um jogo com Macunaíma, conforme leitura de Sanches Neto (1997, p. 7):

A própria trajetória de cabeludinho sugere o parentesco com o personagem de Mário de Andrade: Sai da longínqua Corumbá para a capital federal. Isso fica mais nítido na carta que o jovem interno escreve para a sua avó. Antes ele só usava uma linguagem marcada por elementos da fala dos não-letrados, mas quando escreve à matriarca, já abusa da “cultura literária” e comete a carta acróstica, que, pelo seu tamanho, conteúdo, e por uma nota final cria uma situação irônica, que questiona a poesia parnasiana. Tal cartinha tem uma função com que Macunaíma, mal ingresso na civilização, escreve para as Icamiabas.

Curioso notar a oposição entre uma escrita moderna e a tradicional: de um lado, a ironia ao parnasianismo, mas, ao mesmo tempo, uma referência aos escritores do passado que versejam com métodos clássicos, o que aponta para influência, tradição, intertextualidade, princípios discutidos no tópico 2.4.

Nesse contexto, vale mencionar Paz (1991, p. 53), para quem “a estética da mudança exige que cada obra seja nova e diferente das que a precedem; e a novidade implica a negação da tradição imediata. A tradição se converte numa sucessão de rupturas”.

Segundo Waleska Martins: (2011, p. 181):

É importante se deter alguns instantes nesse último [“o do lenço”], cuja repercussão não chegou, como Olavo Bilac, aos ouvidos do senso comum. No discurso de posse da Academia Brasileira de Letras, Manuel Bandeira discorre sobre seu patrono de cadeira, o parnasiano Luís Guimarães Filho, autor que estreou na Literatura em 1900 com a obra *Ave-Maria*. Título sugestivo para uma *concepção sem pecados*. O termo

“o do lenço” estaria restringindo o poeta, oferecendo ao leitor mais um elemento para que percorra sua “biblioteca” pessoal. Luís Guimarães Filho possuía riqueza vocabular, precisão rítmica e tom melancólico em sua linguagem poética. Daí, talvez, o poeta Manoel de Barros se referir ao parnasiano como “o do lenço”, pois a melancolia jorrava de seu discurso “meloso”. (MARTINS, 2011, p. 181).

O poema expressa rebeldia no tom irônico do eu-lírico com relação à metrificacão do parnasianismo, ao arquitetar sua poesia com versos livres, soltos, soando provocador o verso “ou os padres...”. As reticências fazem supor um palavrão. Por outro lado, *a nota*, logo no final do poema, apresenta o diálogo com os poetas tradicionais, que é (além do jogo intertextual com Macunaíma) o momento em que aparece a memória poética do poeta, por meio da qual ele introduz o seu método de arte, a sua estética, o seu estilo (no sentido bakhtiniano):

A responsabilidade da criação individual só é possível no estilo, fundamentado e apoiado pela tradição. [...] O efetivo ato criador do autor (como aliás qualquer ato em linhas gerais) sempre se move nas fronteiras (axiológicas) do mundo estético, da realidade (realidade do dado – realidade estética), na fronteira do corpo, na fronteira da alma, move-se no espírito; o espírito ainda não existe; para ele tudo ainda está por vir; para ele tudo o que existe já houve. (BAKHTIN, 2011, p. 190).

A estética do autor (que dá singularidade à sua obra) e a tradição são importantes para a realização de seu trabalho. De acordo com Paz (1991, p. 53), “cada obra de arte é um desvio e uma confirmação de estilo de seu tempo e lugar: ao violá-lo, cumpre-o”. No caso de Barros, cumpre o seu papel de ser poeta. O eu-lírico vai confirmando, passo a passo, ao longo dos 11 poemas de “Cabeludinho”, o processo do tornar-se poeta, do ser poeta, de expor sua inquietude, numa tensão: “ou fujo do colégio” [ou] “viro poeta”.

Já no seguinte, constrói a poesia com a rima *ãõ* na maioria dos versos para, nos três últimos, preferir os versos brancos e livres:

7.
 Êta mundão
 moça bonita
 cavalo bão
 este quarto de pensão
 a dona da pensão
 e a filha da dona da pensão
 sem contar a paisagem da janela que é de se entrar de soneto
 e o problema sexual que, me disseram, sem roupa
 alinhada não se resolve.

(BARROS, 1974, p. 53).

O eu-lírico percebe que tudo pode ser matéria de poesia, porém, em sua ainda incipiente arte, produz um deslocamento entre o factual e o poético. A respeito desse tipo de deslocamento, Faraco (2007, p. 43) assim se posiciona:

Para isso (para posicionar-se axiologicamente frente à própria vida), o escritor precisa dar a ela um acabamento, o que ele só alcançará se *distanciar-se* dela, se *olhá-la* de fora, se *tornar-se [sic]* um outro em relação a si mesmo. Em outros termos, ele precisa se auto-objetificar, isto é precisa olhar-se com certo excedente de visão e conhecimento. (FARACO, 2017, p. 43).

A partir desse olhar, o poeta precisa transformar a realidade em ato estético, como um autor-criador e não autor-pessoa, pois um [poema] “vale porque inventa uma vida nova, segundo a organização formal, tanto quanto possível nova, que a imaginação imprime ao seu objeto”. (CANDIDO, 2012, p. 36). Desse modo, no 7º verso, “sem contar a paisagem da janela que é de se entrar de soneto”, o eu-lírico mostra que a paisagem (também) é matéria-prima do ato criador, trazendo-a para sua (des)construção poética. Uma (des)construção muito próxima às produções surrealistas, caracterizadas pela escrita automática e pela colagem, que libertariam o poeta da lógica e da razão.

Essa (des)combinação é ainda mais visível no poema seguinte, em que a realidade é subvertida:

8.
 — Sou uma virtude conjugal,
 adivinha qual é?
 — Um jambo,
 um jardim outonal?
 — Não.
 — Uma louca,
 as ruínas de Pompeia?
 — Não.
 — És uma estátua de nuvens,
 o muro das lamentações?
 — Não.
 — Ai, entonces que reino é o teu, *darling*?
 Me conta, te dou fazenda,
 me afundo, deixo o cachimbo.
 Me conta que reino é o teu?
 — Não.
 Mas pode pegar em mim que estou uma Sodoma...

(BARROS, 1974, p. 54).

Para não tornar a leitura desse poema redundante, recorreremos ao seguinte trecho de uma análise:

Esse diálogo é entre Cabeludinho e uma amante ou se trata do poeta inquirindo a si mesmo? É o poeta e o seu eu-lírico ou o poeta dialogando com a poesia? A poesia está “uma Sodoma” ou é um delírio verbo-sensual? A conversação parece sem nexos; entretanto, ganha tónus poético, que nasce da vida trivial, entre palavras corriqueiras. Resta-nos saber se a que se anuncia como uma Sodoma de se pegar é uma mulher carnal que se entrega ao poeta Cabeludinho ou se é a própria Poesia que se revela ao eu-lírico que o busca. Tal ambiguidade, talvez, não possa ser desfeita apenas nesse poema. (GRÁCIA-RODRIGUES, 2012, p. 160).

A ambiguidade desse eu percorre os 11 poemas de “Cabeludinho”. Poderíamos pensar também no próprio título do livro, *Poemas concebidos sem pecado*, em contraposição à presença de “Sodoma”, que, metafórica e metonimicamente, evoca as Escrituras Sagradas: o motivo da destruição de Sodoma (e Gomorra) foi exatamente o pecado (promiscuidade, perversão, imoralidade). Subversão pura, numa visível réplica (para usar a palavra de Bakhtin) ao discurso religioso.

Vejamos o poema seguinte:

9.
 Entrar na Academia já entrei
 mas ninguém me explica por que que essa torneira
 aberta
 neste silêncio de noite
 parece poesia jorrando...
 Sou bugre mesmo
 me explica mesmo
 me ensina modos de gente
 me ensina a acompanhar um enterro de cabeça baixa
 me explica por que que um olhar de piedade
 cravado na condição humana
 não brilha mais que anúncio luminoso?
 Qual, sou bugre mesmo
 só sei pensar na hora ruim
 na hora do azar que espanta até a ave da saudade
 Sou bugre mesmo
 me explica mesmo:
 se eu não sei parar o sangue, que que adianta
 não ser imbecil ou borboleta?
 Me explica por que penso naqueles moleques
 como nos peixes
 que deixava escapar do anzol
 com o queixo arreventado?
 Qual, antes melhor fechar essa torneira, bugre velho...

BARROS, 1974, p. 54).

O poema traz o eu-lírico vivendo angústia em face de um eu-empírico que está no mundo convencional: aquele que é “bugre mesmo” –. É a tensão entre o sujeito-poeta – livre,

alguém de quem jorra poesia e, por isso, pode ver poesia num “olhar de piedade cravado na condição humana” – e o sujeito real, preso a tradições burguesas, que precisa ter “modos de gente”, “acompanhar um enterro de cabeça baixa” (BARROS, 1974, p. 54) e que deve achar belo um anúncio luminoso que brilha.

Crise de identidade? Imaginamos que sim, pois sentir-se bugre é aceitar a influência de outras etnias que constituirão seu eu impuro, que já não é mais o mesmo de outrora. Parece-nos que a luta não se trava apenas entre esses dois eus. Há ainda uma tensão entre o mundo do bugre (de moleques e peixes que escapavam do anzol “de queixo arrebetado”) e o mundo civilizado da Academia, que não é o seu e que ninguém lhe explica. (BARROS, 1974, p. 54). No texto, ecoa, junto à voz do poeta, a voz de Manoel de Barros, que, em entrevista concedida a Martha Barros para o *Correio Brasiliense*, afirmou: “O que escrevo resulta de meus armazenamentos ancestrais e de meus envolvimento com a vida. Sou filho e neto de bugres andarejos e portugueses melancólicos” (BARROS, 1996, p. 315). Assim, a expressão “bugre” aponta para pertencimento, para etnia, para identidade; há nela uma expressa referência ao universo pantaneiro, reafirma sua ascendência ou sua condição de sujeito inserido no mundo, que parece não ser separável de seu outro eu: aquele que inventa, mesmo fora de seu *habitat*.

Curiosamente, os versos são, ao contrário do que ocorre nos textos anteriores, encadeados numa sintaxe lógica. Não há nada de surreal, de escrita automática, de colagem. O que há é um eu racional, e não se pode negar que o bugre, o “bugre mesmo”, o “bugre velho”, dialogam com o Carlos, o *gauche*, da vida de Drummond, ou seja, há uma intertextualidade com o “Poema de sete faces” desse escritor:

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.

(DRUMMOND, 2013, p.11).

Um diálogo que não se esgota no âmbito das palavras ou do monólogo (ambos os poetas conversam consigo mesmos), mas que se estendem às estruturas frásicas; está no texto 1, já analisado, que narra o nascimento de Cabeludinho: “— Vai disrremelar esse olho, menino! / — Vai cortar esse cabelão, menino!” (BARROS, 1974, p. 51)

Nesse diálogo com Drummond, identificamos em Barros uma memória poética, que ele constrói a partir do diálogo com a tradição, nem que seja por oposição, pois, em relação à preservação pretendida por seus pais ao enviá-lo ao Rio para adquirir “academia” e “modos de ser gente”, foi “*gauche*”. Por sua biografia, levou adiante projeto alheio. Formou-se, chegou a ir, entre outros países, aos Estados Unidos, voltou, trabalhou nos negócios da

fazenda herdada, cumpriu os “anos falsos ou de mentira”, para se decidir pelos “noventa por cento” que jamais foram “dobrados”. Prevaleceu o bugre, seja por opção, seja por um inato sentido de autopreservação. Não podia não ser o que era.

Conforme expusemos no item 2.2, p. 36 [exotopia], temos que levar em consideração o ponto em que o artista estava quando escreveu o poema, pois “a criação estética ou de pesquisa implica sempre um movimento duplo: o de tentar enxergar com os olhos do outro e o de retornar à sua exterioridade para fazer intervir seu próprio olhar: sua posição singular e única num dado contexto e valores que ali afirma”. (AMORIM, 2010, p. 102).

Barros se posiciona com a visão de Drummond, mas é de seu lugar de bugre, de alguém que já cumpriu o que queria seu pai (já entrou “para a Academia”), que percebe o(s) mundo(s) e a si mesmo. O eu real já está em um curso de graduação, mas não consegue entender por que outra vocação [poeta] insiste em sua alma. E o outro eu, o lírico, em cinco (2º, 7º, 10º, 17º e 20º) dos 24 versos curtos em que se estrutura o poema, reitera a expressão “me explica”. Assim, é possível perceber o quanto o eu-lírico se questiona, se pergunta, num monodílogo que revela uma imensa busca de certo saber; paradoxalmente, o outro tipo de saber (o saber fazer poesia, a invenção) está “jorrando”. Interpretação semelhante encontramos num recorte de análise de Nismária Barros sobre esse poema:

No poema 9, prevalecem os versos breves e sem conectivos, todavia ligados pelo ritmo subjetivamente marcado pela insistência, como se confirma, principalmente, nas reiterações “me ensina” e “me explica”. Interessa, assim, salientar que a imagem da “torneira/aberta” (versos 2 e 3) associada a “parece poesia jorrando” (verso 5) evoca o fazer poético em oposição ao silêncio sugerido no último verso pela imagem de “fechar essa torneira”, o qual causa a ruptura e, conseqüentemente, o inesperado para o leitor. Isso porque a declaração manifestada em “Qual, antes melhor fechar essa torneira, bugre velho...” instaura o rompimento do discurso e, por apresentar a repetição da imagem, sugere que todas as indagações dos versos anteriores são a poesia interligando o dizer e o fazer poéticos (BARROS, 2010, p. 40).

Importante ressaltar que o poema acaba por ser um metapoema (uma estratégia bem comum em Drummond): enquanto fala da inspiração que jorra, constrói o poema. De nada adianta fechar a torneira (Drummond pergunta-nos se trouxemos a chave...); o poema está pronto.

Com imagens recorrentes, porém sem as marcas de primeira pessoa que insistiam em povoar os versos anteriores, eis o próximo poema:

Pela rua deserta atravessa um bêbado comprido
e oscilante
como bambu
assobiando...

Ao longo das calçadas algumas famílias
ainda conversam
velhas passam fumo nos dentes, mexericando...
Nhanhá está aborrecida com o neto que foi estudar
no Rio
e voltou de ateu
– se é pra desaprender, não precisa mais estudar

Pasta um cavalo solto no fim escuro da rua
O rio calmo lá embaixo pisca luzes de lanchas
acordadas
Nhanhá choraminga:
– Tá perdido, diz que negro é igual com branco!

(BARROS, 1974, p. 55).

O poema cresce à medida que vai tomando forma. O eu-lírico dos poemas anteriores cede lugar a uma voz impessoal, que descreve cenas vivas, como se fossem reais. As imagens incompletas ou desconexas dos primeiros poemas são substituídas por imagens de contornos definidos, como se um pintor lançasse formas num quadro realista-naturalista (preso ao real-objectual, busca a síntese e a descrição pictórica do todo). O destaque é dado a diferentes tipos humanos e ao presente, fonte da temporalidade, criando a ilusão da simultaneidade e aproximando o leitor do objeto.

Além dessa mudança de perspectiva, também há outra: o eu que vai “pra macumba” no texto 4 retorna ateu, visto pelo olhar do outro: Nhanhá, que chorava pela partida do menino no texto 4, agora está “aborrecida com o neto que foi estudar/no Rio/e voltou de ateu”. O fato de ter ido ao Rio de Janeiro e estudado em um colégio interno terá modificado o seu jeito de pensar e ver o mundo? Ou ele ainda continua o “menino bugre”, brincasse livre pelos campos do pantanal, ou apenas “fantasiasse”.⁴⁰ Separação e distanciamento, estes são fatos que acentuam seu posicionamento ideológico e a consciência de si e do mundo exterior ao eu-poético, como o confirma o próximo poema:

11.
A última estrela que havia no céu
deu pra desaparecer
o mundo está sem estrela na testa

Foi o vento quem embrulhou minhas palavras
meteu no umbigo e levou pra namorada?

Eram palavras de protesto idiota!

⁴⁰ ... não fui um menino peralta. Agora tenho saudade do que não fui ...*Memórias inventadas: A terceira infância* (Ilustrações de Martha Barros). Planeta, 2008, p. 6.

Como o vento leva as palavras!

Me lembrar que o único riso solto que encontrei
era pago!

É preciso AÇÃO AÇÃO AÇÃO

Levante desse torpor poético, bugre velho.

Enfim, Cabeludinho, é você mesmo quem está aqui?

Onde andarão os seus amigos do Porto de Dona Emília?

(BARROS, 1974, p. 56).

Observamos que a primeira pessoa retorna ao texto, assim como o falar consigo mesmo e alguns versos com imagens e frases aparentemente desconexas, para, nas quatro últimas linhas do poema, o “bugre velho” levantar “desse torpor poético” e questionar-se, chamando-se pelo nome que se atribuiu (ou que lhe foi atribuído) lá no primeiro texto: Cabeludinho. Ele é, “enfim”, “bugre velho”, o já poeta – e transformado, portanto, pois que “ateu” – e Cabeludinho, aquele menino que jogava bola e pescava com os “amigos do Porto de Dona Emília” – que já não estão mais “aqui”, no lugar de origem. E ele também não é mais o mesmo...

Também nesse poema identificamos relações intertextuais: a frase “Levante desse torpor poético, bugre velho” faz lembrar um trecho do poema “Navio negreiro”, de Castro Alves: “Andrada! Arranca esse pendão dos Ares!/ Colombo! Fecha a porta dos teus mares!” (ALVES, 1869, VI).

A propósito, vale mencionar aqui as palavras de PISAURO (2012, p. 1), que ratificam o que expusemos, no início desta pesquisa (2.1.2), sobre o contexto da obra e do autor:

Aos dezoito anos, entrou para a Juventude Comunista e escreveu o seu primeiro livro, “Nossa Senhora de minha escuridão”, que, embora não fora publicado, salvou-o da prisão. Manoel havia pichado “Viva o Comunismo” numa estátua. A polícia foi buscá-lo na pensão onde morava. A dona da pensão o defendeu, afirmando que o menino era um poeta e que havia até escrito um livro. O policial pediu que provassem; em seguida, levou o rascunho de “Nossa Senhora de minha escuridão” e deixou Manoel livre. Quando Luiz Carlos Prestes foi libertado, após dez anos de prisão, Manoel esperava uma represália do líder contra o que os jornais comunistas chamavam de “o governo assassino de Getúlio Vargas”. (PISAURO, 2012, p. 1).

Ao mesmo tempo em que Manoel de Barros vivencia essas situações, ele, em contrapartida, faz ou escreve poesia. Ou seja: reage contra a política e atua (exerce ação) na arte poética, que também é vista como ação política, apesar de, em sua opinião, ser malvista ou mal-interpretada. É como se o poeta censurasse a si próprio por seu alheamento em relação a uma situação que demandava de sua parte alguma atitude, ou se perguntasse se a ação poética poderia substituir a ação política, representando, portanto, um tipo de militância

igualmente eficaz (na linha de Castro Alves, com relação à escravidão, e por isso alinhado com a tradição).

Seguindo a linha sugerida por essa leitura intertextual, talvez seja possível interpretar os versos como expressão da identidade do poeta por intermédio de uma memória literária, ou de participar de um determinado movimento (no caso, a oposição que à época se fazia ao governo Vargas), expressa em obras de literatura, que não deixam de ser marcos na história, pois são os registros de posições ou opiniões.

Para finalizar a análise dos poemas de Cabeludinho, detemo-nos na última estrofe do texto 11, que Waleska Martins analisa da seguinte forma:

Lateja nas veias do jovem um desejo, de ser, de revirar, retornar. De volta aos rios correntes de janeiros, mas saudoso de suas terras alagadas, Manoel de Barros é puro sentimento. “Enfim, Cabeludinho, é você mesmo quem está aqui?” Fragmentos descontínuos juntados pela força da linguagem. Cabeludinho transformou-se. (MARTINS, 2009, p. 46)

A citação mostra, no personagem que inventara de si mesmo, no processo dos 11 poemas, a transformação que ele próprio sofrera. No poema 1, ele descreve o meio que sentia como seu, e lá se pôs como menino, “sem pecado”, ou numa integração sem reservas com a natureza, deformada pela civilização de transformação e consumo que conheceu e teve motivos para rejeitar.

Ao longo do poema “Cabeludinho”, o escritor tematiza o dom da poesia, sua evolução por etapas, ainda que em espaço de tempo curto demais para efeito de história (elementos externos) e crítica e estética (elementos internos). Pelo restante da obra, pode-se dizer que confirma o que os *Poemas concebidos sem pecado* prenunciavam. Pela leitura de Grácia-Rodrigues, encontra-se neles a linguagem renovada das vanguardas, mas para interpretar o mundo pantaneiro guardado pelas lentes do universo infantil do poeta:

Nos poemas de números dez e onze, o poeta se apresenta, se qualifica, se contrapõe à sociedade que o originou e se identifica com o primitivismo da terra e do seu habitante mais característico, o bugre. Ao conciliar o estudo adquirido no Rio de Janeiro à sabedoria milenar do bugre velho, Cabeludinho ganha sensibilidade para captar a essência poética das coisas. É a linguagem renovadora das vanguardas interpretando o mundo pantaneiro pelas lentes do universo infantil do poeta. A unidade lírica “Cabeludinho” é, portanto, um conjunto de poemas que se apresenta como um “romance de formação” do eu-lírico dos *Poemas concebidos sem pecado*. Segundo Moisés (1997, p. 63), o romance de formação é uma “modalidade de romance tipicamente alemão; gira em torno das experiências que sofrem as personagens durante os anos de formação ou de educação, rumo à maturidade”. (GRÁCIA-ODRIGUES, 2006, p. 59),

Desse modo, a pesquisadora entende que “‘em Cabeludinho’, de *Poemas concebidos sem pecado*, Manoel de Barros constrói um “romance de formação” que evidencia a infância e a formação do poeta” (GRÁCIA-RODRIGUES, 2006, p. 60). O poema 11, de 1937, mantém surpreendente coerência com o Manoel de Barros histórico. Por dez anos dedicou-se à fazenda. Não se identificando com a atividade, que deixa à administração da esposa e feitores para isso indicados, dedica-se à poesia, ou, como diz em entrevista à revista *Leituras*, “...às terras e às águas do Pantanal [...]”, que não batiam com as que encontrava. Teria que voltar-se a seu mundo, “tombado”, do qual se alimentariam suas palavras: “... sei que minhas palavras são nutridas e fertilizadas pelo chão, pelas águas e pela natureza pantaneira”. (BARROS, 2007a).

Como exposto no início do capítulo sobre a questão de autobiografia e, como Candido afirma, não podemos usar a frase “dai-me o meio e a raça, eu vos darei a obra” como ferramenta única de interpretação de um livro, de forma que a sociologia não pode explicar um fenômeno artístico. O que ela pode é auxiliar na compreensão da obra, pois “o poeta não é resultante, nem mesmo um simples foco refletor; possui o seu próprio espelho, a sua nômade individual e única”. (CANDIDO, 2000, p. 18). É preciso, portanto, recorrer a muitas ferramentas para compreender os fatores externos (sociais) e internos (estrutura da obra) em conjunção com fatores psíquicos e estéticos para uma compreensão mais concreta de uma obra.

Assim, retomando Grácia-Rodrigues (2006), podemos afirmar que a formação a que se refere a autora é a do menino inventado por Manoel de Barros e que se torna poeta (eis a alteridade): um sujeito cuja ação principal é (re)criar um “mundo possível” (ECO, 1986), com base em sua experiência no mundo e na interpretação que faz desse mundo, sempre na relação com o outro (e com o Outro). E a alteridade permite ao sujeito diferentes visões do mundo e do meio que o cercam, que se manifestam em seu dizer por meio dos fragmentos de múltiplos discursos, embora tenhamos a ilusão de que somos um.

Talvez esteja aí a explicação da utilização do meio cultural como cenário constante em suas obras, pois é justamente nesse ponto que sua visão e a percepção de mundo se juntam aos demais fatores que compõem sua obra: linguagem, forma, estrutura, estilo. Não esqueçamos a memória como fonte, não de representação, mas de percepção particular, da qual decorre o modo de interagir com o presente; também há que se recorrer à consciência do autor para explicar a (ir)racionalidade dos poemas de “Cabeludinho”: tão surrealistas quanto as telas de Chagall.

Em “Postais da cidade”, há seis poemas, assim intitulados: “O escrínio”, “A draga”, “Seu Margens”, “Maria-pelego-preto”, “O precipício” e “cacimba da saúde”.

Neles se refletem a cidade de Corumbá, os lugares e a linguagem de uma época. Em “O escrínio”, versos como “Primeiro vinha a Rua do Porto: sobrados remontados e Depois, subindo a ladeira, vinha a cidade propriamente/dita, com a estátua de António Maria Coelho” ou ainda “chalaneiro no Porto de Corumbá!” mostram um pouco dos “Postais”. Por esse motivo, para evitar a redundância das análises, selecionamos para estudo apenas um poema.

Seo Margens

Seu Zezinho-margens-plácidas, célebre fazedor de discursos patrióticos, agora aposentado, morava em seu Sítio denominado a *Abóbora Celeste*, numa curva da estrada Que procurava a cacimba da Saúde. Vendia passarinho e demais produtos do sítio. A gente negociava: Seu Margens, dá duzentão de sabiá... Vinham 3 sabiás: 2 de quiçaca e 1 de laranjeira.

(BARROS, 1974, p. 59)

A memória, a infância e, sobretudo, o espaço-tempo representam, na obra de Manoel de Barros, uma forma de combinar passado e presente, mas como que abstraídos do tempo e lugar, fazendo emergir de suas lembranças uma ínsula de atemporalidade e de prazer. Ao mesmo tempo, sua construção poética articula uma linguagem em forma de brincadeira, embora termine com uma visão muito especial da sociedade: a forma de olhar essa sociedade e a forma como a utiliza na poesia para transmitir esse discurso.

Por meio da invenção poética, temos a personagem do Seu Zezinho-margens-plácidas, num tom entre irônico e melancólico. Há também certo rebaixamento da figura do sabiá e das palavras laudatórias do Hino Nacional e, por extensão, da “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias. Mais uma vez a luta do poeta “contra” as “tradições” parnasiana e romântica.

Em “Retratos a carvão”, intitula os poemas com nomes como Polina, Cláudio, Sebastião, Raphael e Antoninha-me-leva, ou seja, mais que retratos, são representações de pessoas comuns.

São poemas engajados com o social. Notamos neles novamente muitas ambiguidades, ironias, tênues tons de denúncia, que deixam entrever a consciência crítica do eu-lírico, lembrando que Manoel de Barros tem como repertório lembranças de uma tradição poética que se soma a uma identidade poética e se mistura ao cenário pantaneiro. Por apresentarem as mesmas características, embora carregados de significados diferentes, selecionamos apenas o último para análise:

Antoninha-Me-Leva

Outro caso é o de Antoninha-me-leva:
 Mora num rancho no meio do mato e à noite recebe os
 Vaqueiros tem vez de três e até de quatro comitivas
 Ela sozinha!
 Um dia a preta Bonifácia quis ajudá-la e morreu.
 Foi enterrada no terreiro com o seu casaco de flores.
 Nessa noite Antoninha folgou.
 Há muitas maneiras de viver, mas essa de Antoninha era
 de morte!
 Não é sectarismo, titio.
 Também se é comido pelas traças, como os vestidos.
 A fome não é invenção de comunistas, titio.
 Experimente receber três e até quatro comitivas de
 boiadeiros por dia!

(BARROS, 1974, p. 60).

O que chama a atenção na análise desse poema é a consciência política do poeta sobre a condição de Antoninha (no diminutivo, sugerindo sua condição), que se prostitui por necessidade (“A fome não é invenção de comunistas”), num jogo de vida e morte. O eu-lírico aponta algumas questões sociais, culturais e identitárias, porque o tema do poema envolve contraste de valores (entre o que vê uma justificativa para a profissão de Antoninha e o que naturaliza sua atuação, o irônico “titio”). A esse respeito, consideramos oportuno citar as reflexões de Silva (2014, p. 42):

As formas pelas quais a cultura estabelece fronteiras e distingue a diferença são cruciais para compreender as identidades. A diferença é aquilo que separa uma identidade da outra, estabelecendo distinções, frequentemente na forma de oposições [...] cada cultura tem suas próprias e distintivas formas de classificar o mundo. É pela construção de sistemas classificatórios que a cultura nos propicia os meios pelos quais podemos dar sentido ao mundo e construir significados. Há entre os membros da sociedade um certo grau de consenso sobre como classificar as coisas a fim de manter alguma ordem social.

No poema, o eu-lírico esclarece que não se trata de uma convicção ou dogma; o fato é que *essa forma de ganhar dinheiro* não era fácil, *era de morte!* Desse modo, ele demonstra não compactuar com a ideologia da sociedade da época, que naturaliza abusos contra a mulher. Nesse contexto, a palavra “titio” soa sarcástica, irônica.

Manoel de Barros não quer um discurso político, didático, um "sermão moralista". Ele cria imagens poéticas; constrói poemas a partir de lembranças, das quais parte para inventar. Se a expressão “noventa por cento do que escrevo é invenção; só dez por cento que é mentira”, em língua “acostumada” é o mesmo que dizer que, se assim inventa é porque lembra, e o que lembra é que é a verdade, pois verdade é o que cria. Real ou criação, “Antoninha” é mais um motivo para renegar a sociedade civilizada e consumidora, para criticar certas práticas sociais e para insistir na harmonia e na visão “comungante e oblíqua

das coisas”. A respeito disso, fala longamente em entrevista a Pedro Cezar, que embora redundante é importante transcrever:

Minha poesia é fertilizada pelo Pantanal, mas a palavra não serve a mim para descrever paisagens; não é um fenômeno de paisagem; é um fenômeno de linguagem. Eu sou massa do Pantanal, sou filho do Pantanal, sou criado no Pantanal, gosto do Pantanal, tenho amor pelo Pantanal, é o que me dá dinheiro, o que me dá ócio é o Pantanal, mas sou poeta da palavra e ninguém quer entender isso. Não sou poeta de paisagens; não sou poeta ecológico; não quero expressar costumes; não sou historiador. Eu sou poeta. Poeta é o ser que inventa, eu invento meu Pantanal. (BARROS, 2008).

Nessa entrevista, é possível dizer que o *fecundo* na hora da criação artística se equilibra numa gangorra ideológica e poética. A fecundação poética parte de sua raiz, de seu povo, do seu mundo. Por isso:

Uma coisa é certa: ele não está escrevendo sobre o Pantanal ou sobre a Natureza, ou ainda “sobre as coisas pequenas”. Não *apenas*. Há muito ele abandonou essa pretensão ingênua, que o poeta Nietzsche denuncia nos versos de “O Pintor Realista”: “Como obter da Natureza uma imagem completa?! Infinito é o mais ínfimo cisco do mundo!/ Enfim, ele pinta o que lhe vem à cabeça./ E o que lhe vem? O que sai de sua paleta”. Manoel de Barros está competindo com o Pantanal, com a Natureza. Por isso ele insiste que sua natureza é a palavra, que não pretende descrever o real, mas fantasiar: “desprezo o real porque ele exclui a fantasia”. (MULLER, 2003, p. 276).

Para traduzir as palavras de Manoel de Barros, evocamos Candido (2012, p. 50) – “A poesia, tanto para ser útil quanto para ser agradável, deve basear-se na verdade – não é a verdade objetiva e unívoca da ciência –, mas a verossimilhança” – e Octavio Paz: “Picasso não pintou a realidade: pintou o amor à realidade e o horror de ser real. Para a realidade nunca foi bastante real: sempre lhe pediu mais. Por isso a feriu, a acariciou, a ultrajou e a matou. Por isso a ressuscitou. Sua negação foi um abraço mortal” (PAZ, 1991, p. 147).

Ainda de acordo com Paz, Picasso lutava contra a realidade e isso transparecia em sua arte. De alguma forma, as demonstrações dele nas telas serviram como um espelho para os que apreciavam (e ainda hoje apreciam) seu trabalho. Seus quadros atravessam gerações; neles está contida a sua essência. Assim como Manoel de Barros:

Marcada pela criação de uma nova lógica, diferente da razão sistemática que rege o mundo, a poesia de Manoel de Barros traz em seu bojo traços do surrealismo: recriação de palavras que ultrapassam a realidade objetiva e, pelo devaneio, próprio da criação poética, possibilita abrir-se para uma multiplicidade de sentidos. A palavra poética, impregnada por uma atitude surreal, atinge a infinitude, por meio de experimentos linguísticos. (CRUZ, 2009, p. 52).

Esses experimentos se dão pela utilização da palavra ora de forma metafórica, ora pelo jogo intertextual, ora traduzida em linguagens populares. Enfim, *Poemas concebidos sem pecado* é uma obra de personagens típicos, cujos papéis representam não apenas características como as de qualquer outra região do País, ou até mesmo de outros países, pois o poeta se detém na simplicidade das coisas. Seu olhar, porém, é crítico em relação às desigualdades sociais.

Nesse contexto de patrão e empregado, rico e pobre, a poética de Barros se volta para os inferiores, os seres sem importância, os não notados pela sociedade. Aí está a sua crítica consciente, embutida na matéria de poesia, que resgata o que seria típico de Corumbá, ou do pantanal. Na leitura de Castro (1991, p. 72):

Ele [Barros] diz que seu respeito está para as árvores, está para o cisco, olha tudo isso com grande compaixão. Essa compaixão e amor estendem-se também aos *desherois*, aos humilhados e ofendidos pela sociedade. Ele sente uma atração irresistível para as coisas jogadas fora: esse material vai ser humanizado pelo poeta, para colher-lhe a essência e posteriormente transfazê-la em versos.

O último poema do livro *Poemas concebidos sem pecado* tem como título “Informação sobre a musa”:

Musa pegou no meu braço. Apertou.
 Fiquei excitadinho pra mulher.
 Levei ela pra um lugar ermo (que eu tinha que fazer uma lírica):
 - Musa, sobre de leve em meus ouvidos a doce poesia, a de perdão para os homens,
 porém... quero seleção, ouviu?
 - Pois sim, gafanhoto, mas arreda a mão daí que a hora é imprópria, sá?
 Minha musa sabe asneirinhas
 Que não deviam de andar
 Nem na boca de um cachorro!
 Um dia briguei com Ela
 Fui pra debaixo da Lua
 E pedi uma inspiração:
 - 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 ajuntou:
 - Tenho uma coleguinha que lida com sonetos de dor de corno; por que não vai nela?

(BARROS, 1974, p. 69)

O eu-lírico depara com uma musa, que, segundo a mitologia grega, serve de inspiração aos poetas, contudo, ao contrário dos antigos poetas, ele se relaciona com sua musa para fazer sexo e criticar ironicamente a maneira “” de fazer poesia:

O que fica implícito, nesta unidade, é a postura de Barros diante de certo tipo de poeta cuja inspiração se manifesta através de temas exuberantes e linguagem grandiloquente. Ao tratar da Musa como símbolo da Lírica, da Poesia, definindo que ela somente pode ser encontrada no ermo, que ela precisa se voltar para assuntos insignificantes e que ao poeta não cabe se inspirar em temas cristalizados, o poeta define que a Poesia deve romper com a forma tradicional, por exemplo, o soneto, e versar sobre temas banais, numa linguagem comum, coloquial, construindo expressões prosaicas, quase chulas. (GRÁCIA-RODRIGUES, 2006, p. 52).

Além de reconhecermos, com os autores, o trabalho metalinguístico e metapoético que caracteriza o texto, destacamos que o percurso poético de Manoel de Barros é marcado pelo contato do autor com obras canônicas da literatura, que fazem parte de seu repertório, porém, ao buscar o novo, o diferente, rompe com o estilo tradicional, compõe poemas a partir de sua visão crítica contemporânea, de seu tempo, do seu espaço, do seu lugar. Isso fica claro também nesse último poema, que desconstrói a imagem de musa, fechando bem a ideia de ruptura com a tradição. Octavio Paz (1984, p. 21) prefere trocar ruptura por “outra tradição”, pois o moderno de repente já não é mais moderno, e assim sucessivamente. Para ele, “a tradição moderna apaga as oposições entre o antigo e o contemporâneo e entre o distante e o próximo. O ácido que dissolve todas essas oposições é a crítica”.

Paz acredita que a poesia moderna seja algo que critica a própria modernidade, pois ela é fruto do período em que esta surge repentinamente. Para a poesia, o ontem pode ser uma fonte, mas não algo que terminou, pois ela escorre livremente através dos tempos. Talvez por isso, na poesia de Manoel de Barros, encontremos tantas ambiguidades, mas sem perder a novidade, já que, segundo Paz, a questão da ruptura não é mais algo inovador nas poesias modernas. Da vanguarda para cá, o que mais se tem produzido são poemas livres e de formas variadas. Ou seja: a poesia tem um caminho certo no presente, mas se comunica com o passado e o futuro, conforme expusemos no item 3.3 [moderno/ruptura] O que se sobressai é sua peculiaridade.

A discussão que retomamos aqui é a questão dos movimentos de ruptura com a padronização cultural, digamos, não brasileira, conforme exposto no item 2.1.1 [p. 32], substituída aos poucos por uma cultura nacional constituída por fontes de identidade cultural, as quais, segundo Hall (2011), em decorrência da globalização e das tecnologias, ficaram ameaçadas, promovendo uma crise identitária.

A obra de Manoel de Barros parece querer chamar a atenção do leitor para essa problemática da evolução. O olhar do poeta perante o mundo faz que ele se volte para temas regionais e culturais, não porque ele esteja em crise, mas por criticar o modelo de sociedade atual.

Olhar dessa maneira é o mesmo que apreender um objeto e conseguir extrair dele a beleza de sua forma. Do mesmo jeito que se faz para compor uma poesia japonesa, o poeta precisa estar atento à natureza e à sua extrema sensibilidade para captar o real perfeito da imagem e transpô-lo para o papel o mais verossimilmente possível. O poema clássico do Japão é sempre retratado de forma bastante realista e tenta se achegar ao concreto como uma fotografia. A esse respeito, Paz adverte:

A diversidade e mesmo a oposição entre o ponto de vista contemporâneo e o do primeiro quarto do século não impede que uma ponte una esses dois momentos: nem antes, nem agora o Japão tem sido para nós uma escola de doutrinas, sistemas ou filosofias, e sim de sensibilidade. (PAZ, 1991, p. 196)

O crítico prossegue dizendo que essa sensibilidade é algo muito mais do que sentir, pois os japoneses usam a palavra *kokoro*, que significa, num sentido literal, coração, mas traz um sentido muito mais amplo do que *shinzô* (coração no sentido denotativo da palavra); abrange também a mente, ou seja, coração e mente, em que ambos, num processo de vaivém, constroem o sentido exato da palavra “sentir”.

Dentro desse processo de construção poética é que podemos nos aproximar de Barros, na mistura do afetivo com o intelectual, da sabedoria com o sentimento, independente das características estilísticas do Ocidente, pois é próprio da existência do homem, de forma universal, ter essa interação entre o eu e o mundo. Segundo Castro, “a voz do poeta torna-se então a voz do mundo; a poesia continua a beleza do mundo contemplado. O poeta expressa a beleza do mundo” (CASTRO, 1991, p. 115). O que distancia Ocidente de Oriente são os valores de cada um, do lugar em que se está, e, especialmente, de como “se” vê e se capta o objeto de criação.

A poesia japonesa retrata o cotidiano, a simplicidade, a natureza; no entanto essa simplicidade, como diz Paz (1991, p. 211), referindo-se a Bashô, “é ilusória; lê-lo é uma operação que consiste em ver através de suas palavras”. Ilusória também a simplicidade poética barriana, que, como vemos, não é tão simples de decifrar.

4.2 – Arte poética assentada: *Memórias inventadas: a terceira infância*

O livro *Memórias inventadas: terceira infância* (2008) faz parte de uma trilogia composta da seguinte maneira: *Memórias inventadas: a infância* (2003); *Memórias inventadas: segunda infância* (2006) e *Memórias inventadas: terceira infância* (2008). Seleccionamos esta última parte para nosso estudo.

Ainda com relação à trilogia, é importante ressaltar que todos os livros vêm dentro de uma caixinha quadrada, com tampas. Ao abrir a caixa, encontramos o livro amarrado em um laço de fita: o primeiro, com uma fita cor azul; o segundo, de cor laranja; o terceiro, de fita amarela. *Memórias inventadas: a infância* contém 15 poemas; o da segunda infância é composto por 17 poemas; o da terceira infância possui 10 poemas, formando um total de 42 poemas.

Os poemas foram colocados em folhas soltas dentro dos três livros, sem páginas marcadas, apenas com algarismos romanos ao enumerar os poemas. O curioso é que se podem ler de forma desconectada e isolada, mas há um fio condutor que traça todo o percurso dos poemas. Há vários aspectos fragmentados; porém a forma do material é de certo modo composta: um conjunto completado pela elaboração da trilogia.

As três caixas mostram que, ao abri-las, é como se voltássemos ao passado. Esse processo de abrir a caixa, desamarrar a fita e pegar as folhas em que estão registrados os poemas é o mesmo que pegar algo que há muito tempo não se vê. Folhear ou ler os poemas que a caixa guarda é o mesmo que rememorar tudo o que foi vivido, mas de forma inventada.

O livro *Memória inventadas: a terceira infância* (2008) é um dos últimos do poeta, o que nos permite fazer uma ponte entre a primeira e a última composição das memórias, para mostrar que toda a sua obra contém temas recorrentes e circulares de sua terra e de sua gente. Observamos, entretanto, que, dentro desse universo poético, sua arte se desconecta da circularidade quando o cordão umbilical do escritor se descola de sua placenta, no momento em que sua poesia viaja pela imaginação e o seu eu permanece em sua própria realidade.

No aparente paradoxo que caracteriza o título, podemos perceber que o poeta, por meio da memória, atua como aquele que salva o passado do esquecimento, mas, ao mesmo tempo, modifica-o, reinventa-o pela imaginação criadora. Talvez isso represente a articulação entre a tradição e o talento individual de que fala Eliot (1989).

Os três livros foram ilustrados pela filha do escritor, Martha Barros. Na abertura de todos eles encontramos uma epígrafe: *Tudo o que não invento é falso*. O curioso é que, além de essa epígrafe estar na abertura da trilogia, o poema intitulado “Manoel por Manoel” consta

também em todos os livros logo após a frase. É como se a epígrafe e o poema em questão estabelecessem uma relação entre os poemas que, de certa forma, os sustentam.

Manoel escreve, aos 92 anos, suas últimas memórias. Depois disso, embora o poeta diga [em entrevista a Bosco Martins] que seria o último – “Por enquanto, é meu último livro. Mas sei lá, sabe, pode acontecer.” (BARROS, 2008, p. 2) –, ele ainda publica *Menino do mato* (2010) e *Escritos em verbal ave* (2011). O que vemos é que, em todos os seus livros, há rastros de passado e de infância. Selecionamos os dois livros mencionados nesta tese para mostrar não só a preservação do ritmo, o mesmo num vaivém do passado ao presente, marcado por evocações que ficaram para sempre em seus pensamentos desde a época em que era criança e morava em Corumbá, algo provocado pela terra de sua origem, mas também por representarem o universo de seus conhecimentos literários, em poemas em que tudo é ressignificado, ou onde “tudo vira poesia”. De acordo com Campos:

O tempo significativo que alenta o poeta Barros é o tempo vivido pelo jovem Manoel e seu alter-ego cabeludinho. Esse tempo fora registrado na primeira obra, PCSP, na qual já o título indicia uma época virginal, de liberdade, de descobertas sem o peso das normas, sem a internalização dos interditos, reiterados na obra *Livro de Pré-coisas*, na qual Barros apresenta o roteiro para a excursão poética. Acreditamos que, nos volumes das Memórias inventadas, o memorando confunde-se com o intertexto da retomada da própria obra inaugural. (CAMPOS, 2010, p. 46).

De fato, é uma retomada da obra inaugural, pois *Poemas Concebidos sem pecado* é um início sem fim, já que a continuidade da tematização, de um modo geral, se espalha nas obras, fortalecendo-se nos versos como se fosse uma árvore que foi crescendo cada vez mais e cuja raiz se fixou em um solo firme e abundante. As memórias e a invenção são como os frutos dessa árvore plantada no Pantanal. A diferença é que a visão do poeta se distancia do momento de 1937 para uma nova realidade de mundo, de vida, considerando todas as transformações que houve de lá para cá.

Memória inventadas: A terceira infância, assim como os dois anteriores que compõem a trilogia das memórias inventadas, contém a intrigante epígrafe que já mencionamos. O cineasta Paulo Cezar, diretor do documentário sobre o poeta, perguntou-lhe sobre o significado dela, longe da especulação sobre memória a que, pelo caráter acadêmico e crítico que nos propusemos, tivemos de aprofundar justamente para separar o biográfico do lírico, até para não incorrer na leitura de uma história em versos. A Pedro Cezar, Manoel explicou:

É falso mesmo, porque vem de dentro, do fundo é que é verdade nossa. “A minha poesia é verdadeira, é inventada, mas é absolutamente verdade”. Qual a diferença entre invenção e mentira? Se eu disser a você que eu fui ali na padaria e comprei um pão, é mentira, eu estou aqui, não fui na padaria e não comprei um pão. E a invenção

é um negócio profundo, invenção é uma coisa que serve para aumentar o mundo (BARROS, 2008).

Aparentemente, um grande jogo de palavras. Se intriga, e por toda sua vasta obra, pela veneranda idade e tamanho humor, há que se parar e pensar. Além do que já especulamos a respeito do que se pode pensar não da frase ou verso, mas dos muitos poemas que compõem as muitas obras, o que se encontra é um *eu interior* que (se) inventa criando cenários e personagens, todas variações de uma “transfusão da natureza e comunhão com ela”. Se, como afirmou, tudo pode virar poesia, a questão “realidade-invenção” nada mais pode significar senão o processo de criação próprio do artista.

Qualquer situação, fato, pessoa pode vir a compor o “tombo”, e lá, como cores, ser manipulado pelo artista que as mistura a seu gosto em tons e subtons, em composições, em montagens realistas, surrealistas, tachistas, o que seu gênio, dom, inspiração ou musa sugerir. Considera sua obra uma disfunção, que admite ter como origem, de um lado, “o grande fastio que tenho pela palavra acostumada” e, por outro, o “adorar uma graça verbal”, como confidenciou a Ramoneda. (BARROS, 2001). Rossi confirma essa interpretação:

A reevocação não é algo passivo, mas a recuperação de um conhecimento ou sensação anteriormente experimentada. Voltar a lembrar implica um esforço deliberado da mente; é uma espécie de escavação ou de busca voluntária entre os conteúdos da alma (ROSSI, 2010, p. 16).

Quem olha para dentro de sua própria alma desperta para o mundo verdadeiro. Ao refletir internamente, Barros desperta para o mundo imaginário com o qual constrói a sua poesia. Ao mesmo tempo, porém, como ele mesmo diz, sua poesia “inventada, é absolutamente verdadeira”. Passa a ser real a partir do momento em que ela é redimensionada na construção poética.

Assim, “a lembrança, tal como ela se dispõe na totalização existencial verbalizada, faz-nos ver que a memória é também uma arte da narração que envolve a identidade do sujeito”. (CANDAU, 2014, p. 72). Manoel de Barros não produz do nada. Há uma série de elementos para compor suas poesias, elementos que fizeram parte de sua vida. Ainda de acordo com Candau (2014, p. 74): “Todo aquele que recorda domestica o seu passado e, sobretudo, dele se apropria, incorpora e coloca sua marca em uma espécie de selo memorial que atua como significante da identidade.”. Essa apropriação do passado pode, porém, ser manipulada pela pessoa que lembra, ou pelas próprias amarras de sua memória e também de sua imaginação.

Ao elegermos *Memórias inventadas*, não há como não considerar o arco de tempo decorrido da primeira à última obra, ou seja, em “linguagem acostuada”, existe o fator tempo. Entre *Pecados* e *Memórias* há um intervalo de 71 anos. O jovem de então, ao ser biografado em 2007, aparentava bem seus 90 anos. Bosi (1995, p. 488), tece alguns comentários sobre Barros ao mencionar autores da geração de 45, reconhece nele um autor bem mais amadurecido e também consolidado. Sua escrita, sempre inovadora, é agora mais acentuada, pois “a poesia deste fim de milênio parece ter cortado as amarras que a pudessem atar a qualquer unidade, quer ético-política, quer mesmo estética, no sentido moderno de construtivo de um objeto artístico”.

Com relação a *Memórias inventadas*, publicado em 2008, admitimos, com Alfredo Bosi, tratar-se não de um fim de ciclo, mas de mais um anel da corrente de sua arte poética:

Em face desse quadro, impensável sem a aceleração dos processos modernizantes do capitalismo e da indústria cultural, vale ressaltar, pelo contraste, a coerência vigorosa e serena da palavra de Manoel de Barros, nascida em contacto com a paisagem e o homem do Pantanal e trabalhada em uma linguagem que lembra, a espaços, a aventura mitopoética de Guimarães Rosa, sem ombrear, é certo, com a sustentada densidade estética do grande narrador. Conhecida de poucos durante longo tempo, a obra de Manoel de Barros só alcançou o êxito que merece depois que sopraram também no mundo os ventos da ecologia e da contracultura. (BOSI, 1995, p. 488).

O tempo por ele agora vivido é o tempo da invenção, da globalização, das rápidas mudanças. Mas a invenção que Manoel de Barros propõe não é a invenção moderna; é uma invenção em conjunto com a antiga, daí a questão da contracultura apontada por Bosi:

Tanto na obra de estreia como nos volumes de agora, Manoel de Barros enfrenta o cânone literário e o das artes plásticas com a rebeldia dos que amam o passado estético, pois, com base nele, recria, de modo revolucionário, a própria tradição literária. (GRÁCIA-RODRIGUES; RODRIGUES, 2009, p. 13).

A tradição e o moderno se mesclam em sua escrita numa harmonia perfeita. Barros consegue trazer para a realidade de hoje todo o frescor do passado, sem perder o ritmo da criatividade. Entendemos que sua época de vanguarda foi um experimento daquilo que viria confirmar ao longo dos anos como uma escrita original e madura.

Suas obras estão em forma de um ciclo que não se fecha; acontecem num movimento que é próprio da vida agitada e conturbada do mundo atual e das consequências daquilo que se foi. De acordo com Octavio Paz (1971, p. 123), “o homem [moderno] quer identificar-se

com suas criações, reunir-se consigo mesmo e com seus semelhantes, sem cessar de ser ele mesmo”. Desse modo, o terceiro livro que compõe as memórias inventadas não tem uma ligação muito intensa com Macunaíma, como constatamos em sua obra de estreia de 1937, mas observamos uma ligação com Fernando Pessoa, que é o que mostraremos nas análises dos poemas.

Antes, porém, é importante nos determos um pouco sobre a obra desse outro autor, cuja história “poderia reduzir-se ao trânsito entre a irrealidade de sua vida cotidiana e a realidade de suas ficções. Essas ficções são os heterônimos Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis”. (PAZ, 1971, p. 202). Assim, segundo Paz (1971, p. 208), esses poetas nasceram de um jogo, pois a arte é um jogo e a “autenticidade dos heterônimos depende de sua coerência poética, de sua verossimilhança”. Dentro desse contexto, a identidade do homem real desaparece. Não há como confundir um heterônimo com o Pessoa. Talvez no posicionamento em que ele se coloca nas criações poéticas, sempre no outro e não em si mesmo, poderia estar o motivo da intertextualidade nos poemas de Barros, em *Memórias inventadas: A terceira infância* (2008), além de outras. Com relação a Pessoa:

Não aparece o outro, o duplo, o verdadeiro Pessoa. Nunca aparecerá: Não há outro. Aparece, insinua-se, o outro, o que não tem nome, o que não se diz e que nossas pobres palavras invocam. É a poesia? Não: a poesia é o que fica e o que nos consola, a consciência da ausência. E de novo, quase imperceptível, um rumor de algo: Pessoa ou a iminência do desconhecido? (PAZ, 1971, p. 220).

O escritor, na busca de si mesmo, se confunde como os *eus* do mundo e traz para o texto poético a beleza do que não podemos sentir e pegar. Por outro lado, o leitor sente que existe ali o real, o concreto, no qual de repente o próprio poeta aparece, se insinua e se oculta como num passe de mágica.

Assim, verificamos, nos dois livros em estudo, em que medida as memórias de Barros, sempre presentes em todas as suas obras, constituem o processo identitário que transita entre um eu-lírico e um eu-pessoal.

4.2.1 – Olho divinatório: realidade e invenção

A narração dos poemas da *terceira infância* é toda em primeira pessoa do singular ou plural. Pensamos que isso reforça, de certa forma, o sujeito “eu”. Soares (2011, p. 21) faz essa mesma constatação, quando escreve:

Na *terceira infância*, nos dez poemas publicados, todos encontram-se na 1ª pessoa do singular ou do plural. Existindo esta abundância do “eu”, “a gente” e “nós” em suas *Memórias*, verificamos que o centro dessa autonarração poética é um passeio de Barros por sua infância. O poeta se autoneomeia assumindo sua identidade inventada, isto é, toma a palavra e conta suas experiências e vivências numa narrativa feita na grande maioria das vezes na primeira pessoa ficcionalizada.

Vejamos como isso se processa analisando os três últimos versos do primeiro poema, intitulado “Fontes”:

Os pássaros, os andarilhos
e a criança em mim, são meus colaboradores destas
Memórias inventadas e doadores de suas fontes.
(BARROS, 2008, I)

Quando o poeta utiliza as palavras “mim” e “meus”, embora aparente ser um arquinarrador, na verdade é um criador de ilusões. A criança que está nele são suas memórias. Os pássaros e os andarilhos são os coadjuvantes que se somam às várias vozes que fizeram parte do seu passado. Martins (2009, p. 105) diz que “o sujeito ficcional mistura-se ao sujeito pessoal, e ao ambiente que o cerca”. Ou seja: há uma tensão entre um eu que se revela e um eu que se camufla. O último verso deixa claro que são memórias *inventadas*, ou seja, é sob o olhar do menino, o outro, que suas memórias são reconstituídas:

Quando um indivíduo constrói sua história, ele se engaja em uma tarefa arriscada, consistindo em percorrer de novo aquilo que acredita ser a totalidade de seu passado para ele se reapropriar e, ao mesmo tempo, recompô-lo em uma rapsódia sempre original. O trabalho da memória é, então, uma maiêutica da identidade, renovada a cada vez que se narra algo. [...] Em suma, a imagem que desejamos dar de nós mesmos a partir de elementos do passado é sempre pré-reconstruída pelo que somos no momento da evocação. No entanto, isso não significa a ausência total da reprodução. (CANDAUI, 2014, p. 76-77).

Em face dessa citação, podemos pensar que o passado, apropriado, transformado em poesia, pode ser reconstruído de formas diversas. Talvez memorizasse algo neutro, ou muito importante, algo carregado de emoção, tristeza. Depende muito de seu estado emocional ao evocar tal lembrança. Os pássaros e os andarilhos descritos no poema “Fontes” são elementos compostos na memória do sujeito Barros, que se juntam à sua memória poética:

A figura do andarilho, na poética de Barros, revela a poesia e é, ao mesmo tempo — nos arruados de sua “aldeia” —, a figura popular do “homem saco”, personagem das narrativas orais de um espaço geográfico definido. [...] Sabemos que o texto ficcional não deve ser explicado pela biografia do autor. Entretanto, no caso dos poemas que re-cria figuras populares, Barros acentua o contexto cultural e espacial da região do Pantanal, de Corumbá e de cidades bolivianas por onde passou, hibridizando aspectos históricos com aspectos poéticos. (CAMPOS, 2010, p. 51).

Ele dá vida à personagem a partir de suas memórias, cultura, vivência, de maneira que não é mentira; é criação, pois o “belo é o verdadeiro porque este é o natural filtrado pela razão”. (CANDIDO, 2012, p. 65). Talvez o próprio Barros não aprecie o termo “razão” utilizado por Candido, pois ele tem repetido vezes sem conta que a “razão afasta a poesia”, e na sua prevalece o ilógico.

Voltando à poética de Barros, queremos pelo menos mencionar alguns fatores que, em nosso entendimento, têm relação com memória, que são, de um lado, o espaço geográfico e o tempo vivenciado pelo poeta; de outro, a invenção poética, reconstruída por suas memórias. Nesse sentido, o espaço que Barros percorreu já não é mais o mesmo.

O jogo duplo se instala entre a experiência visualizada e o trabalho do poeta, que arquiteta essa experiência em forma de poesia. A tensão entre o real e o imaginário parece favorecer o deslocamento da identidade, que se coloca como elemento limitável desse processo.

No segundo poema, observamos, no próprio título, a palavra “Invenção”, ou seja, o ato de criar algo novo, que envolve experimentos e descobertas:

Invenção

Inventei um menino levado da breca para me ser.
 Ele tinha gosto elevado para chão.
 De seu olhar vazava uma nobreza de árvore.
 Tinha desapatite para obedecer a arrumação das coisas.
 Passarinhos botavam primavera nas suas palavras.
 Morava em maneira de pedra na aba de um morro.
 O amanhecer fazia glória em seu estar.
 Trabalhava sem tréguas como os pardais bicam as tardes.
 Aprendeu a dialogar com as águas ainda que não soubesse nem as letras que uma palavra tem.
 Contudo que soletrasse rãs melhor que mim!
 Era beato de sapos.
 Falava coisinhas seráficas para os sapos como se namorasse com eles.
 De manhã pegava o regador e ia regar os peixes.
 Achava arrulos antigos nas estradas abandonadas.
 Havia um dom de traste atravessado nele.
 Moscas botavam ovo no seu ornamento de trapo.
 As garças pensavam que ele fosse árvore e faziam sobre ele suas brancas bostas.
 Ele não estava nem aí para os esterco branco.
 Porém o menino levado da breca ao fim me falou que ele não fora inventado por esse cara poeta.
 Porque fui eu que inventei ele.

(BARROS, 2008, II)

À semelhança da escrita automática dos surrealistas, Manoel de Barros mistura tempos e imagens da paisagem que o ver-sentir-pensar evocam nele (bem ao gosto de Fernando Pessoa). Ali, o eu-lírico rememora pedaços de sua vida, num tecido de reflexões e questionamentos, onde afloram segmentos de um passado mais remoto (representado pelo mais-que-perfeito, em “[não]fora inventado”, que mostra o ato criador, invencionista, muito próximo das invencionices de Guimarães Rosa, anterior aos demais fatos) e de um passado próximo, misturados ao presente em que ele “(re)conta” fragmentos da história do menino inventado, mas que se nega a tê-lo sido. E nesse afirmar (título, primeiro e último versos) e negar (“me falou que ele não fora inventado por esse cara poeta”), não parece ser posta em dúvida a autoria da invenção, mas sim a invenção em si: o que está em jogo é a “verdade” *versus* a invenção/criação/mentira.

Também se podem identificar traços da modernidade ou da literatura produzida dos anos 1930 em diante, quais sejam as projeções subjetivas de indagações existenciais no curso da escrita: a sensação atual desencadeia imagens vivas da lembrança espontânea, trazendo de volta, como se os presentificasse, trechos do passado do poeta-personagem, ainda preso ao espaço que o circunda. Criam-se, no texto, cenas que parecem congregar traços expressionistas e surrealistas.

Reiteramos: o eu-lírico (e, com ele, o ato poético) situa-se numa posição de posterioridade em relação aos fatos que se engendram pela escritura, que são dados como concluídos quando esta começa. Como afirma Rolon ((2006, p. 71), “O relembrar renova a vida e a arte do poeta, dá concretude ao presente” e, pois, para rememorar os fatos, o poeta esperou até conhecê-los na sua totalidade. Esse conhecimento não é, porém, completo, pois os eus que lutam no texto (verdade *versus* invenção) não chegam a um consenso, de que resulta a (des)ordem das recordações, ainda que o poeta tente garantir a sua verdade: sua personagem foi inventada. Ali, o eu-lírico representa a luta empreendida por aquele que escreve, entre o criador e o resultado de sua criação e entre o que poderia ser biográfico e o que não o é. E mais: as influências transparecem no texto – e o jogo intertextual, articulado ao da(s) memórias(s) é novamente acionado, reforçando mais um traço identitário do poeta e da poética barriana: “Menino Jesus”, de Alberto Caeiro, está presente no poema de Barros:

Esta é a história do meu Menino Jesus.
Por que razão que se perceba
Não há-de ser ela mais verdadeira
Que tudo quanto os filósofos pensam
É tudo quanto as religiões ensinam?⁴¹

⁴¹ <https://books.google.com.br/books?isbn=8543801990>. (2014) acesso em 02/11/15.

O menino Jesus de Alberto Caeiro é uma criança que brinca, que fala e sente como outra qualquer; é humano e está no meio da natureza. É aquele que ensina o poeta a ver as coisas simples da vida, assim como o Cabeludinho de Barros (a despeito de sua rebeldia), que se inventa, ou que, mesmo pondo em dúvida o se deixar inventar, não recusa o *habitat* que lhe é oferecido pelo poeta – árvores, pássaros, sapos, peixes, moscas, garças – e que o eu real recebeu por herança ao nascimento, impregnando-lhe a escritura.

O que parece diferenciar os eus poéticos de Cabeludinho e de Menino Jesus é o status de verdade: enquanto o primeiro “desconfia” da verdade da invenção, o segundo assume sua criação como “mais verdadeira” (até do que a contada pelas ciências humanas e pela religião).

Logo no primeiro verso: “Inventei um menino levado da breca para me ser”, variação do mesmo tema, porém não mais biográfica do que os versos: “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”.⁴²

Valem, pois, aqui, as palavras de Ferreira (2010, p. 21): “Ao (re) criar a realidade ou revivê-la”, “no terreno da memória”, por meio das palavras, “sempre subjetivas, o poeta fala das suas experiências, da sua condição de ser no mundo e por extensão fala também da condição humana, empreendendo um exercício de memória que, mesmo quando não é tematizada em sua obra, lhe é subjacente”.

O tempo dos poemas de Barros é um passado imaginado e, ao mesmo tempo, vivido, abrindo espaço para a memória convencional, assim interpretado por Ferreira (2010, p. 24): “Da confluência entre o tempo vivido (matéria de memória) e o passado imaginado no presente é que surgirá, então, o poema”.

Vejam os próximos poemas, cujo título também corresponde à nominalização de um processo, por meio do sufixo “-ação”, já sugerido em texto anterior:

Jubilação

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

⁴² BARROS, 2008, p. 6.

nada que não fosse de brinquedo. Essas vadiagens pelos recantos do idioma seriam só para fazer jubilação com as palavras. Tirar delas algum motivo de alegria. Uma alegria de não informar nada de nada. Seria qualquer coisa como a conversa no chão entre dois passarinhos a catar perninhas de moscas. Qualquer coisa como jogar amarelinha nas calçadas. Qualquer coisa como correr em cavalo de pau. Essas coisas. Pura jubilação sem compromissos. As palavras mais faceiras gostam de inventar travessuras. Uma delas propôs que ficássemos de horizonte para os pássaros. E os pássaros voariam sobre o nosso azul. Eu tentei me horizontalizar às andorinhas. E as palavras mais faceiras queriam se enluarar sobre os rios. Se fossem prateadas sobre os rios falavam que os peixinhos viriam beijá-las. A gente brincava no prateado das águas. A mais pura jubilação!

(BARROS, 2008, III)

“Jubilação” quer dizer contentamento, um sentimento de intensa alegria. Depois do título “invenção”, vem “jubilação”. Aqui, a referência intertextual explícita é o escritor barroco Padre Antonio Vieira, cuja técnica ele diz emprestar. A técnica, porque, diferente de Vieira, ligado à tradição gramatical e à valorização da forma (o cultismo) e do conteúdo racional (conceptismo), brinca com as palavras e, com a informalidade que lhe é tão peculiar (mais uma característica de sua identidade criadora), “sai / a vadiar com elas por todos os cantos do idioma”.

A respeito das influências de Vieira sobre a obra de Barros, Müller (2003, p. 276) comenta: “Com Vieira, Manoel teria ‘aprendido’ ainda jovem a manter a frase na tensão exata, entre o clássico e o barroco, entre o erudito e o popular.” Ousamos desconfiar dessa leitura, especialmente porque, ao lado de Vieira, Barros traz outros dois “autores que considera essenciais”: Rimbaud e Oswald de Andrade, conforme menciona o próprio Müller (2003, p. 276). Se, como temos visto nas análises, a sintaxe barriana é irreverente, transgressora, não se aproximando do erudito, parece mais pertinente dizer que ele evoca Vieira mais para desconstruir (assim como já fez com os parnasianos); é o irreverente Rimbaud (que também começa a poetar muito jovem e que também nomeia uma de suas obras como “Iluminações”), cuja literatura libertária e irreverente articulava verbo e sentidos, que parece exercer maior influência sobre o nosso poeta, cujas “palavras mais faceiras gostam de inventar travessuras”. Também povoam seus textos a irreverência e combatividade de Oswald de Andrade, conforme também já mencionamos alhures.

Outra voz que se deixa ouvir no metapoema é a de Drummond, o poeta que luta com as palavras “mal rompe a manhã” (“O lutador”, de 1942), que procura seduzi-las – e algumas “Deixam-se enlaçar, tontas à carícia” – e que lhes ouve “o coro submisso”: “esta me ofertando

seu velho calor; aquela sua glória feita de mistério”. Eis as “palavras faceiras” de Barros, em quem se complementam o imaginar da criança e o imaginar poético; o brincar na inocência do ser infantil, seja de amarelinha, seja de cavalo de pau, e o brincar das palavras na construção da poesia.

Agora o terceiro poema:

O menino que ganhou um rio

Meu irmão me provocava assim: a minha árvore
deu flores lindas em setembro.
E o seu rio não dá flores!
Eu respondia que a árvore dele não dava
piraputanga.
Era verdade, mas o que nos unia demais eram
os banhos nus no rio entre os pássaros.
Nesse ponto nossa vida era um afago!

(BARROS, 2008, IV)

A temática de fundo do poema é a simplicidade da vida e das coisas belas da natureza: as árvores, as piraputangas (espécie de peixe do Pantanal), as flores, os pássaros e o tomar banho no rio com o irmão são, para o eu-lírico, um presente. É esse cenário suntuoso que o poeta utiliza para compor seus versos, sobretudo aqueles que incidem sobre suas memórias de menino do pantanal mato-grossense comungante com a natureza (o “menino inventado” e o real).

A seu modo, e para o mesmo efeito, recria, no poema que segue, outro de seus espaços de vivência (a cidade por cujo cais sai para “a macumba” e a que retorna ateu):

Corumbá revisitada

A cidade ainda não acordou. O silêncio do lado de
fora é mais espesso. Dobrados sobre os escuros
formem girassóis. Eu estou atoando nas ruas
moda moscas sem tino. O sol ainda vem escorado por
banho de andorinhas. Procuo um trilheiro de cabras
que antes me levava a um porto de pescadores.
Desço pelo trilheiro. Me escorrego nas pedras
ainda orvalhadas. Passa por mim uma brisa com asas
de garças. As garças estão a descer para as margens
do rio. O rio está bufando de cheio. Há bugios
ainda nas árvores ribeirinhas. Logo os bugios
subirão para as árvores da cidade. O rio está
esticado de rãs até os joelhos. Chego no porto
dos pescadores. Há canoas embicadas e mulheres
destripando peixes. Ao lado os meninos brincam de
canga-pés. Das pedras ainda não sumiram os orvalhos.
Batelões mascateiros balançam nas águas do rio.
Procuo meus vestígios nestas areias. Eu

bem recebia as pétalas do sol em mim. Queria saber o sonho daquelas garças à margem do rio. Mas não foi possível. Agora não quero saber mais nada, só quero aperfeiçoar o que não sei.

(BARROS, 2008, V).

Há aqui uma clara intertextualidade com o poema “Lisboa Revisitada”, de Álvaro de Campos, como poderia haver com a Toledo, de El Greco. Dois poemas, uma tela: nada menos indicado para constar de um guia turístico. Sequer se fala em memórias. Álvaro de Campos escreve de Lisboa: “Outra vez te revejo, Com o coração mais longínquo, a alma menos minha” (PESSOA, 1998, p. 202). El Greco, em um quadro surrealista, de visão tão oblíqua como a de Barros, joga com imagens que “vadiam” num mundo de fantasia. Cada um absolutamente reconhecível em sua originalidade, pois poesia ou tela nada mais são que o formato de uma alma que só o próprio artista poderia reconhecer mais próxima ou mais longínqua de seu coração.

Sob o aspecto estrutural, a liberdade conquistada e jamais perdida; do ponto de vista da estética, a fidelidade à comunhão com tudo, feita de coração inocente, com a liberdade de compor desde os “descomeços”. (BARROS, 1993, p. 17). Como quando as coisas ainda eram “inominadas”, a cidade é revisitada para ser (re)inventada.

O próximo texto traz de volta o menino Cabeludinho dos primeiros versos e o menino inventado “levado da breca” já (des)caracterizado em outro poema, antes de entrar pra Academia:

Peraltagem

O canto distante da sariema encompridava a tarde.
 E porque a tarde ficasse mais comprida a gente sumia dentro dela.
 E quando o grito da mãe nos alcançava a gente já estava do outro lado do rio.
 O pai nos chamou pelo berrante.
 Na volta fomos encostando pelas paredes da casa pé ante pé.
 Com receio de um carão do pai.
 Logo a tosse do avô acordou o silêncio da casa.
 Mas não apanhamos nem.
 E nem levamos carão nem.
 A mãe só falou que eu iria viver leso fazendo só essas coisas.
 O pai completou: ele precisava ver outras coisas além de ficar ouvindo só o canto dos pássaros.
 E a mãe disse mais: esse menino vai passar a vida enfiando água no espeto!
 Foi quase.

(BARROS, 2008, VI).

Em “Peraltagem”, mais uma referência a *Macunaíma*. As repetições “nem” do eu-lírico são uma marca dessa memória intertextual e poética. Em *Macunaíma*, de Mario de Andrade, há essa repetição, diferenciada, evidentemente; cada um ao seu estilo: “A mãe não quis porque não podia largar da mandioca não” e “A mãe não quis porque não podia largar o panheiro não”. (ANDRADE, 2007, p. 14). Quanto ao ritmo, é igual em ambos os poemas; a estrutura, muito semelhante.

Esse poema recria a imagem de infância compartilhada pela família, tão recorrente em Manoel de Barros real, conforme ele deixa (entre)ver em suas entrevistas, em que pese a também recorrente menção ao autoritarismo do pai (explícita nos poemas, já que ali ele tem o amparo da invenção; apenas sugerida nas entrevistas).

Segundo Candau (2014), quando o indivíduo conta sua história para alguém, ele a conta dentro de seu ponto de vista, individual e:

Ao mesmo tempo em que constrói sua identidade pessoal por uma totalização provisória de seu passado, o indivíduo realiza, portanto, a aprendizagem da alteridade. [...] a memória e a identidade pessoal devem sempre compor com a memória familiar, que é uma memória forte, exercendo seu poder para além de laços aparentemente distendidos. Solidariedades invisíveis e imaginação vinculam sempre um indivíduo a seus ascendentes: a memória familiar é nossa “terra”. (CANDAU, 2014, p. 141).

Com Manoel de Barros não é diferente: em seus poemas, o jogo está sempre na articulação entre a identidade pessoal e a poética, como o confirma, desde o título (representado também por um nome formado com o sufixo “-ação”), o próximo poema, que mais nos parece uma confissão:

Formação

Fomos formados no mato – as palavras e eu. O que de terra a palavra se acrescentasse, a gente se acrescentava de terra. O que de água a gente se encharcasse, a palavra se encharcava de água. Porque nós íamos crescendo de par em par. Se a gente recebesse oralidades de pássaros, as palavras receberiam oralidades de pássaros. Conforme a gente recebesse formatos da natureza, as palavras incorporavam as formas da natureza. Em algumas palavras encontramos subterrâneas de caramujos e de pedras. Logo as palavras se apropriavam daqueles fósseis linguísticos. Se a brisa da manhã despetalasse em nós o amanhecer, as palavras amanheciam. Podia se dizer que a gente estivesse pregado na vida das palavras ao modo que uma lesma estivesse pregada na existência de uma pedra. Foi no que deu nossa formação. Voltamos ao homem das cavernas. Ao canto inaugural. Pegamos na semente da voz.

Embicamos na metáfora. Agora a gente só sabe
 Fazer desenhos verbais com imagens. Tipo assim:
 Hoje eu vi outra rã sentada sobre uma pedra ao
 jeito que uma garça estivesse sentada de tarde
 na solidão de outra pedra. Foi no que deu a nossa
 formação. Eu acho bela! Eu acompanho.
 (BARROS, 2008, VII).

Surreal a companhia dele e das palavras, como a exploração da natureza ou os subterrâneos do caramujo e o despetalar da manhã... Metáforas inusitadas, novas cores e tons, pois seria o tipo de formação adequado à sua linha axiológica. “A ‘formação’ de Barros se dá pelo retorno de si pela criança e pela fusão dos elementos da natureza nas palavras” (MARTINS; RODRIGUES, 2009, p. 3). É importante lembrar, também, que, na obra *Poemas concebidos sem pecado* temos, em “Cabeludinho”, segundo Grácia-Rodrigues (2006), um “romance de formação”. Na tese de Grácia-Rodrigues (2006), ela aponta alguns dados importantes, além dos que já apontamos. Um deles é que “sobressaem entre os temas da obra a reminiscência da infância e a trajetória da formação de um artista” (GRÁCIA-RODRIGUES, 2006, p. 46), conforme o próprio autor (e não o eu-lírico) faz questão de deixar claro em uma de suas entrevistas, quando questionado sobre sua criação literária ser (ou não) autobiográfica:

Minha poesia é fertilizada pelo Pantanal, mas a palavra não serve a mim para descrever paisagens [...] Não sou poeta de paisagens; não sou poeta ecológico; não quero expressar costumes; não sou historiador. Eu sou poeta. Poeta é o ser que inventa, eu invento meu Pantanal (BARROS, 2008, grifos nossos).

Eis o mundo possível de que fala Eco (1986), a que nos referimos no início desta tese.

“Cabeludinho” e o poema “Formação” nos levam a pensar na concepção poética de Barros, que insiste em dialogar com o romance de formação *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, ou seja: o universo poético de Barros, recriado e ficcionalizado, se soma aos de diferentes autores que o antecederam (ou seus contemporâneos), conforme vimos constatando ao longo das análises.

O poeta se manifesta sobre dois pontos ao elaborar suas poesias: primeiro, o do eu menino, na infância, na observação, na aprendizagem de conhecimentos literários; o segundo, o do eu poeta, que inventa, arquiteta (ou, como Pessoa, “finge”). Vejamos um trecho do oitavo poema:

Delírio

Mas tomei nota desse delírio. Esses
 delírios irracionais da imaginação fazem mais
 bela a nossa linguagem. Tomei nota desse delírio
 em meu caderno de frases.

(BARROS, 2008, VIII).

O poeta anotando num papel as ideias apreendidas pelo olhar e pedaços de chão saltando para representar sapos devem ter sido boas sugestões para as cenas do filme, mesmo ali entendidas como representação visual de uma ideia de mundo, infantil ou inocente, no sentido de inexistência do mal. Em todos os poemas se reforça a figura sugerida por Houaiss, um “são-francisco”. O poema nos permite ver-sentir-pensar a cena: Manoel de Barros captando o entorno pelo olhar e anotando tudo em um caderno, para, depois, elaborar seus poemas. Temos, ainda nesse poema, a frase “sapo é um pedaço de chão que pula”. A frase é sublinhada porque Barros quer enfatizar o imaginar na infância, quando geralmente as crianças têm uma visão das coisas diferente da dos adultos. E essa imaturidade do ver e do dizer infantil encantava Barros.

A propósito, essa frase “sapo é um pedaço de chão que pula” nos lembra um *haikai* de Bashô: O velho tanque -/ Uma rã mergulha/barulho de água.(Bashô, apud YAMAMOTO, 2012, p. 44). Ou seja, a poesia japonesa, embora clássica e diferente do estilo de Barros, também se baseia na natureza, no ver, no captar, no fotografar as coisas da natureza.

A criação de neologismos (ao gosto de Rosa, como mencionamos), entre outras coisas, própria do linguajar do mundo infantil, faz parte do universo do poeta, que, em seu “Delírio” vê palavras se “enluarando” sobre os rios (conforme texto anterior).

O nono poema também se apresenta como algo muito próximo das crianças e também dos aprendizados que realizamos quando crianças:

Circo

Nunca achei que fosse uma transgressão furar circo.
Ainda porque a gente não sabia 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 gurus de seis anos e o Clóvis,
nosso comandante, com doze anos. Clóvis seria o
professor de as coisas que a gente não sabia.
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, XV).

Nesse poema, o eu-lírico se encontra com Rubem Braga, um escritor carioca, que nasceu dia 12 de janeiro de 1913 e morreu em 19 de dezembro de 1990, contemporâneo, portanto, de Manoel de Barros, sobre quem Wilson Martins (1991, p. 517) assim se pronuncia:

Ele [Rubem Braga] próprio não desconhece as servidões do gênero: “Há homens que são escritores e fazem livros que são como verdadeiras casas, e ficam. Mas o cronista de jornal é como o cigano que toda noite arma sua tenda e pela manhã a desmancha, e vai.” Já nessa frase deparamos com um dos motivos que dele fizeram o cronista brasileiro mais em evidência: é que sabe captar no cotidiano a sua parcela de poesia e sabe dizê-lo com a espontaneidade dos verdadeiros criadores. Não há no seu estilo a afetação que neutraliza a beleza do de tantos outros, nem ele, espírito cético por excelência, assume ares inspirados e oraculares. A simplicidade é o seu forte, e também a ironia.

Na citação, Rubem Braga é descrito como um escritor que escrevia com simplicidade e ironia, características também do poeta Barros. Talvez seja um dueto de transgressão, de ironia e de sarcasmo.

Além dessa intertextualidade com Braga, o eu-lírico compõe um cenário de proteção, com o irmão, a mãe e um grupo de amigos. O grupo é composto de quatro meninos, de seis anos, e Clovis, de 12 anos. Como convém à ideia de “moleques”, nada mais apropriado que um líder, de mais idade e supostamente mais entendido, e, para aguçar a curiosidade, um circo. Bem original a ideia, e curiosa, pensando-se na época em que o poeta escreveu o poema. Contrariando a idade cronológica, refugiava a alma num mundo de harmonia, como escreveu Houaiss, mas com algo de irônico, lírico e sugestivo. Em mais de um ponto utiliza o conceito de transgressão, não apenas gramatical, mas de normas ou preceitos moralizantes, como certos cuidados (hipócritas, para Barros) afrontados pelos moleques na rua. Martins (1991) e Macedo (2011) analisam esse poema destacando as palavras “transgressão” e “traquinagem”, entre outras observações, que aqui nos interessam, em particular a de Macedo (2011, p. 26):

Em outras palavras, o espaço descrito deixa de ser aparentemente o espaço do Manoel ficcional e passa a ser o do Clóvis. Há, então, um compartilhamento dos espaços distintos. Novamente as fronteiras são desfeitas e o espaço alheio passa a ser também de conhecimento do sujeito poético que encena na poesia observada. Ecléa Bosi (1994), no livro *Memória e sociedade*, atenta para o fato de que é preciso

reconhecer que muitas lembranças ou ideias não são originalmente de quem as recorda, mas fazem parte de um círculo social do qual fazem parte. Assim, na interação com o outro se constrói a memória como uma colcha de retalhos, em que cada parte é produzida pelas lembranças de outras pessoas que lhes eram/são próximas.

Para discutir o poema “Circo” dentro do universo da citação, baseamo-nos nos estudos de Halbwachs (2003, p. 74). O autor fala em duas memórias: a interna e a externa; para ele, a primeira corresponde à memória individual; já a segunda, à memória social. De um lado, há lembranças pessoais; de outro, lembranças compartilhadas. Independentemente de quando nos lembramos de algo que nos remete a um acontecimento a que várias pessoas estiveram presentes, sempre se sobressai a memória pessoal, pois tudo dependerá de como percebemos esse algo e de como lembramos esse algo ou de como as pessoas reagiram ao algo comum a todos.

No poema acima, por exemplo, há verossimilhança na descrição [o “éramos em cinco” indica que o poeta se quer incluído no grupo]; fatos e detalhes são obra de poeta, assim como é original a abordagem da curiosidade infantil da primeira metade do século passado em relação às diferenças de gênero. O poema “Circo” parece reconstruído com base em lembranças do eu-histórico. Na interpretação de Mendes (2009, p. 62), o poeta “apresenta um universo no qual não caminha só, pois carrega em si o ‘outro’, de modo que a sociedade, a família, as leituras misturam-se na produção dos significados”. As lembranças, nesse sentido, levam o eu-lírico a refletir sobre o tempo em que ele ainda era inocente, em que palavras como “proibido” ou “transgressão” tinham significados abstratos, ainda não absorvidos por ele.

Ao analisar esse poema, Nismária Barros (2010, p. 107) diz que “o sujeito lírico faz questão de enfatizar que a transgressão ocorre devido à ignorância”, ao não saber, diríamos, à inocência de que o poeta fala algumas vezes.

Eis agora o último poema:

Soberania

Naquele dia, no meio do jantar, eu contei que
tentara pegar na bunda do vento — mas o rabo
do vento escorregava muito e eu não consegui
pegar. Eu teria sete anos. A mãe fez um sorriso
carinhoso para mim e não disse nada. Meus irmãos
deram gaitadas me gozando. O pai ficou preocupado
e disse que eu tivera um vareio da imaginação.
Mas que esses vareios acabariam com os estudos.
E me mandou estudar em livros. Eu vim. E logo li
alguns tomos havidos na biblioteca do Colégio.
E dei de estudar pra frente. Aprendi a teoria

das idéias e da razão pura. Especulei filósofos e até cheguei aos eruditos. Aos homens de grande saber. Achei que os eruditos nas suas altas abstrações se esqueciam das coisas simples da terra. Foi aí que encontrei Einstein (ele mesmo – o Alberto Einstein). Que me ensinou esta frase: A imaginação é mais importante do que o saber. Fiquei alcandorado! E fiz uma brincadeira. Botei um pouco de inocência na erudição. Deu certo. Meu olho começou a ver de novo as pobres coisas do chão mijadas de orvalho. E vi as borboletas. E meditei sobre as borboletas. Vi que elas dominam o mais leve sem precisar de ter motor nenhum no corpo. (Essa engenharia de Deus!) E vi que elas podem pousar nas flores e nas pedras sem magoar as próprias asas. E vi que o homem não tem soberania nem pra ser um bentevi.

(BARROS, 2008, X)

Nesse poema, o eu-lírico relata momentos que podemos entender como importantes em algum momento de sua vida, sempre na tensão entre o pessoal e o poético:

- 1) sua criatividade ou capacidade de imaginação é interpretada pela família como bobagem ou “vareio de imaginação”;
- 2) sua descoberta de que a “A imaginação é mais importante do que o saber” (o que o influenciaria decisivamente e lhe permitiria, por si mesmo, tornar-se poeta e identificar-se como tal);
- 3) sua descoberta de que Einstein também valorizava a imaginação, contrariando o senso comum.

A partir desse momento, ele não só dá asas “às borboletas”, mas também avança nessa valorização do olhar infantil. Para Peregrino (2010, p. 62), esse “ver com a infância nos olhos significaria perceber o mundo de um modo que nos é estranho, inaugurando-o, tocando nele pela primeira vez, tendo o encantamento que não temos mais”. Assim, imaginação e olhar infantil passam a ser características marcantes do poeta; em nossa concepção, são (outros) traços identificadores de sua poética.

O poema “Soberania” fecha a série das memórias inventadas de Manoel de Barros, mostrando o percurso que “Cabeludinho” faz desde seu nascimento até sua “formação”, entrelaçando fios do/no processo inventivo do escritor.

Na leitura de Souza (2012, p. 110):

Além dos tradicionais relatos sobre a infância de um menino, mergulhado em um Brasil semiurbano, semirural, como é frequente nas autobiografias de poetas relativamente contemporâneos a Manoel, essas *Memórias inventadas* trazem uma corporificação diferente. Seu tema central é o nascimento da poesia; o menino de suas memórias só tem existência na confluência da descoberta da literatura e seus temas poéticos; melhor dito, nas ressignificações para aquilo que sempre foi desprezado pelo cânone.

Para Martins Filho (2008, p. 90): “Raiz de memória, Cabeludinho é o instante poético de uma infância que dura. Não se trata, portanto, de simples rememoração. O processo de revitalização da infância ultrapassa a reminiscência rememorada, pois é mote da criação, da transformação.” Mote recorrente que percorre os *Poemas concebidos sem pecado* e as *Memórias inventadas*.

O menino simples, nascido e criado no Pantanal, transformado em homem-poeta, que “tem saudade do que não foi” (o “não ter sido um menino peralta”) e para quem a recriação tem muito sabor autobiográfico, conforme conclui Linhares:

Se esta revelação não expõe detalhes íntimos da vida do autor, nem o retrata tal e qual se apresenta na realidade, não significa que não o retrate devidamente, pois, muitas vezes, *o que se deseja é revelar uma gênese poética, uma filosofia orientadora da narrativa, que em si aponta para seu criador, e não propriamente para um eu completo e pleno*. E é justamente esse o caminho escolhido por Barros na sua escrita autobiográfica, já que ele opta por desvelar um eu que remete ao artista e suas motivações poéticas, em detrimento de um eu pessoal, restrito, e limitado. Ler seus textos em *Memórias Inventadas* é reconhecer uma *teorética de criação própria*, distinta de outros, e que lhe confere uma identidade inconfundível (LINHARES, 2006, p. 62, grifos nossos).

No poema, emerge o estranhamento do pai com o “vareio da imaginação” do menino, a que segue a ordem do pai: “E me mandou estudar em livros.” Resultado da soberania do pai: “E eu vim. E logo li alguns tomos havidos na biblioteca do Colégio. E dei de estudar pra frente.” Uma maneira bem original de dizer que se submeteu aos ditames da educação estereotipada. Numa expressão própria desses lugares, aos quais agora também pertencemos e os quais procuramos assimilar, ele “vergou mas não quebrou”.

O eu-lírico insinua ali sua enorme necessidade de liberdade (que lhe falta) como condição de ser ele mesmo. Neste ponto, podemos entrever, com os autores mencionados (e com Bakhtin, em seu conceito de cronotopia), zonas de contato entre realidade e representação, certa relação entre seu eu interno e o eu externo, entre sua maneira de ser o que é (ser ontológico) e a de se inserir num meio cultural (acoplamento social), de captar o mundo

e transformá-lo em sua linguagem, ainda que mantendo condutas culturais de seu grupo. Manoel de Barros não deixaria de ser Manoel de Barros, por mais Rio de Janeiro que frequentasse, por mais que viajasse, por mais literatura brasileira, francesa ou outra que conhecesse.

Ousamos dizer que, no poema em questão, Manoel de Barros mescla realidade e memória, invenção e poesia, ainda que não se identifiquem limites entre esses espaços. Eis, pois, outros traços identificadores de sua poética: seus poemas são construídos na tensão entre o eu-real e sua história de vida, entre o local e o universal, entre a tradição e a ruptura, cujos limites não se definem e raramente emergem aqui e ali.

Conforme vimos na figura 3, temos de um lado temos o factual (bugre, pantanal, bichos); na outra, o inventado, atravessado pela imprecisão e pela subjetividade, que deslocam os espaços e os eus que ora convivem ora se dispersam nesse processo criador, em constante tensão, sendo esses dois lados sempre vigiados pela memória e pela vivência, conforme resposta em entrevista à revista *Leituras*. À pergunta formulada pelo jornalista responde:

O cenário e as gentes do Pantanal estão muito presentes na sua obra. Atualmente o Sr. reside em Campo Grande. Ainda mantém contato permanente com o ambiente pantaneiro ou dele se vale mais por memória? Dá pra imaginar um Manoel de Barros longe do Pantanal? Não tenho mais frequentado as terras e as águas do Pantanal. Mas sei que minhas palavras são nutridas e fertilizadas pelo chão, pelas águas e pela natureza pantaneira. (BARROS, 2007a, p. 2, grifos no original).

A poesia de Barros localiza-se em um espaço demarcado pelos lugares onde cresceu, ou por onde passou, e isso se relaciona, segundo vários estudiosos cujas obras resenhamos no capítulo dois, com sua identidade. Uma identidade móvel, cambiante, constituída no seu constante ir e vir, seja a fontes, seja a espaços, seja a tempos diversos.

Não podemos, entretanto, dizer que sua escrita poética o identifica com o sujeito empírico Manoel de Barros, advogado, criador de gado, mato-grossense e pantaneiro. Se assim o fizéssemos, estaríamos negando a existência da arte e, pior que isso, nossas análises teriam sido inócuas. Ela o constitui como um poeta da modernidade, que se identificou com sua obra, fortemente influenciada pelo surrealismo, mas sem se desvincular da tradição, e que a pôs à disposição do público para que lhe desfiasse as meadas e a desafiasse. Um poeta que, na contramão dos anseios familiares, descobriu muito cedo sua vocação e que fez, do local, articulado a suas vivências e experiências, um lugar de convivência e franco diálogo com o universal. Uma convivência que se abriu às influências e delas se apropriou, permitindo que a

sua história e a(s) história(s) do outro penetrassem sua obra e o constituíssem, conforme seu outro eu faz questão de pôr à mostra em entrevista à pesquisadora Kelcilene Grácia da Silva:

O Sr. afirma, em muitas entrevistas, que a sua formação está assentada na literatura clássica; nos quinhentistas Bernardim Ribeiro, Sá de Miranda, Camões; nos barrocos Frei Luis de Souza, Manoel Bernardes, Pe. Antônio Vieira; voltando-se também para a literatura francesa: Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, e para a literatura brasileira: Oswald de Andrade, Guimarães Rosa, entre outros. Até que ponto esses poetas aparecem em suas obras? M.B: Aprendi a Língua Portuguesa com os quinhentistas, sobretudo em Camões, em Vieira. Depois aprendi escrever o silêncio com Rimbaud. Aprendi umas certas molecagens com Oswald de Andrade. O Rosa me convidou para estuprar as gramáticas. Confesso que aprendi muito lendo os franceses. Pois nos tempos que eu era rapaz no Brasil se importavam mais os livros francês. (BARROS, 1998, p. 211).

E que confirma em outra entrevista, esta concedida a Bianca Ramoneda:

BR: Em sua obra, não só os rios, mas, também, todos os elementos da natureza aparecem com muita frequência. São elementos que nos remetem a uma simplicidade, a uma pureza. No entanto, sua poesia é extremamente sofisticada na construção das frases, nas invenções de palavras, na quebra da lógica previsível. Árvores, pedras, sapos, garças e lesmas convivem com referências a Dostoiévski, Chaplin, Fellini, Rimbaud e Proust, entre outros. Como a simplicidade e a erudição podem conviver? MB: Essa é uma pergunta sobre a minha *construção poética*, que eu não acredito que saiba responder. Mas vou tentar esse imponderável. Penso que nasci com o olho divinatório, que é o que chamam de dom. É assim que Sófocles, no Édipo Rei, chamou. Ele disse que o artista nasce com esse *olho divinatório*. E que esse olho deve ser completado com outro olho, que é o olho do conhecimento. E completou que a arte é feita da reunião desses dois olhos. Isto seja: que a arte é o terceiro olho. Eu andei lendo os poetas, os filósofos, ouvindo os músicos, vendo os Picassos para ganhar o olho do conhecimento. Acho que a construção de minha poesia, que é uma construção meio caipira e meio erudita é fruto desse terceiro olho e mais de uma disfunção lírica. Essa disfunção vem do grande fastio que tenho pela palavra acostuada. Adoro uma graça verbal. (BARROS, 2001; grifos nossos).

Manoel de Barros também não é um poeta da natureza nem um ecologista, que cria um mundo mágico ou infantil. Ele é um sujeito (ator participante) com uma visão crítica do capitalismo e da celeridade da sociedade atual. É alguém que percebe o mundo exterior e o seu mundo interior e, dessa tensão, organiza esteticamente sua obra.

Barros fez do Pantanal, de Corumbá e da região um cenário poético. Assim, nada descreveu; o que fez foi inventar e inventar-se, já que a invenção é a sua verdade; “o resto é mentira”.

A biografia do poeta registra os lugares documentados de sua vida, já que a condição de poeta não pode isentar o sujeito do processo comum, segundo Bergson (2006, p. 244), de captar ou perceber o que entende por realidade ou natureza e codificar em imagem. A maneira de perceber o mundo, porém, difere conforme o grau de atenção à vida; por isso, “o espírito

retira da matéria as percepções que serão seu alimento, e as devolve na forma de movimento, em que imprimiu sua liberdade”. (BERGSON, 2006, p. 291).

Para melhor entendermos isso, leiamos o que Benjamin (1994, p. 198-9) nos tem a dizer:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se tornará plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos: “quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o contador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. [...] Na realidade, esses dois estilos produziram, de certo modo, suas respectivas famílias de narradores. Cada uma delas conservou, no decorrer dos séculos, suas características próprias.

Do exposto, podemos inferir que a memória de Manoel de Barros se situa num tempo vivido por ele mesmo, mas em contraposição está em um tempo imaginado em cada um de seus livros, ou então, fora do tempo, numa atemporalidade em que interessam relações, imagens, emoções e inspiração, independente de referências a ondes e quandos, conforme confessa em entrevista a André Luis Barros: “Creio que a poesia está de mãos dadas com o ilógico. Não gosto de dar confiança para a razão, ela diminui a poesia.”.

Desse modo, citando Bergson (2006) quando descreve memória à maneira de um colar, dizendo que o que une as peças são as memórias inventadas, diremos que o trabalho de Manoel de Barros consiste em montar uma memória imaginada, quem sabe daquilo que queria ser e não foi, daquilo que queria ter vivido e não viveu.

O que podemos afirmar é que em seu universo há duas identidades: a pessoal e a poética, ambas móveis, em constantes deslocamentos, a despeito das recorrências de espaços e seres e dos motes que percorrem seus textos. O que as separa são os universos: um, o histórico, que se funde com uma época vivida, com um lugar, uma posição ou classe social; outro, o poético, no qual estão disseminados os efeitos do primeiro universo, como matéria-prima a ser trabalhada pela sensibilidade do poeta. Por essa sensibilidade, baniria o racional por incompatibilidade com a poesia; ele seria apenas poeta: que, para começar, inventaria a si mesmo; criaria um mundo todo seu, anterior ao *chaos* primordial, das coisas ainda inominadas; por sua inata disfunção lírica, pelo grande fastio que lhe dá a palavra acostumada, prefere não utilizá-la para descrever suas paisagens exteriores ou interiores; com ela também não expressaria costumes, sob pena de tornar-se um documentarista ou historiador.

Assim, escolheu a “vadiagem” das palavras e o ser poeta, o que lhe permitiu (re)inventar para si próprio um (outro) Pantanal, tão seu, que se houvesse outro não lhe seria igual, e fazer “poesia”, caipira ou erudita, desde que sob as ordens do terceiro olho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho procurou mostrar se a inspiração poética transcendeu a experiência pessoal de Manoel de Barros nas duas obras selecionadas para análise – *Poemas concebidos sem pecado* e *Memórias inventadas III (A terceira infância)* –; se nessas obras perceberíamos traços (auto)biográficos e identitários e se esses traços constituíram seu fazer poético e nos permitiriam identificá-lo como um poeta “do local”, ou se sua poética abrigaria uma dimensão universalizante. Também nos interessou compreender como o autor articula tradição e inovação em sua construção poética.

Para isso, procuramos seguir, ao longo da pesquisa, o referencial teórico apresentado no primeiro capítulo.

Verificamos, com o auxílio da teoria de Candido (2000) e reflexões de Zilberman (2007), que os fatores sociais influem na configuração das obras, ambas em estreita conexão com os seus tempos: tempos de ruptura, de mudança. Na primeira obra, em franco diálogo com Mario de Andrade, insinua-se a busca de uma (nova) identidade cultural nacional, representada, especialmente, por uma “língua não acostumada”, que também percorre a segunda obra.

Também se constata a tensão entre campo e cidade, especialmente na obra de 2008, sempre atravessada pela memória, ou pela relação tensa entre a memória e o presente. Aliás, não é a memória; são os “restos”. Restos evocados dos lugares em que viveu (vivia) e a da tradição bibliográfica, materializada em diversas referências a eruditos e a prosadores, poetas e artistas de outras artes, que não a da palavra. A memória em Manoel de Barros tem mais a ver com a representação daquilo que poderia acontecer – porque não se apoia em documentos ou em arquivos –, mas sem garantir autenticidade – pois é fingidora (para usar as palavras de Pessoa) e pode interpretar ou inventar a verdade –, do que com seu passado.

Quanto a tradição e invenção, podemos afirmar que os versos analisados são proposital e desconcertantemente simples e originais, mas revelam um erudito. Versos cuja marca é a liberdade, de forma e de conteúdo, que ele terá herdado do movimento surrealista. Tal liberdade o separa de maneira clara da tradição, mas o situa em seu tempo, que ele subverte para criar um a seu modo e semelhança. Nesse aspecto, podemos dizer que Barros inscreve-se em uma tradição (pós-)moderna, mas, ao mesmo tempo, não rompe com a cultura do passado, quer local, quer universal. O que ele procura fazer é uma releitura desse passado.

A exotopia também marca a poética de Barros: ousamos afirmar que o título da segunda obra, *Memórias inventadas*, é a própria materialização do princípio criado por

Bakhtin, evidenciando que sua obra é trabalho de invenção, resultante da tensão entre autor e personagem, que não ocupam o mesmo tempo e espaço na obra literária.

Por meio dos estudos de Stuart Hall, pudemos levantar traços identificadores da poética do “poeta do Pantanal”: seus poemas, sempre em movimento, são construídos na tensão entre o eu-real e sua história de vida, entre o local e o universal, entre a tradição e a ruptura, cujos limites não se definem.

Quanto aos temas ou motivos com que lida nosso poeta, identificamos, de um lado, um aqui, factual (bugre, pantanal, bichos); de outro, o inventado, atravessado pela imprecisão e pela subjetividade, que deslocam os tempos, os espaços e os eus, que ora convivem ora se dispersam nesse processo criador, em constante tensão. Assim, a identidade poética de Manoel de Barros transcende o local ao qual finge prender-se para atingir uma dimensão universal. Seus textos estão em constante movimento, numa tensão entre o pessoal e o poético e entre dois universos: o histórico e o poético.

Descobrimos, com os estudos de Gusdorf, citado por Béda (2007) e Hervot (2013), que os traços transcendem a questão da identidade; com Candau (2014), concluímos que não há como separar identidade e memória em Manoel de Barros.

Com Bergson (2006) e Maurice Halbwachs (2003), percebemos que inventar é diferente de memoriar, sendo importante considerar, no entanto, o que Justo (2014) diz sobre o “tombo”, no sentido de guardado de tempos imemoriais, que usa de imagens imediatas, com aparência de determinado tempo e lugar, para puramente expor um mundo sem tempo e lugar, como aquele “além do horizonte” de que nos fala Ricoeur (2007) ao abordar a questão da reminiscência.

Manoel de Barros, jovem, adulto e ancião, apropria-se, para compor seus poemas, de “lembranças” de menino (matéria-prima de/para sua arte), às quais atribui verossimilhança, sendo as “cores” das personagens e do espaço geográfico, identificado como o “seu pantanal”, recursos que servem de enquadramento para/de sua visão de mundo.

Os estudos de Ricoeur nos direcionam para o termo, que reporta a algo. Embora não se trate de memória, mas de invenção, de verossimilhança, o que de fato tem provocado interpretações estritamente ligadas a processos de memória. Sobre as memórias, articulação e invenção, numa retrospectiva, notamos obras “da juventude” e “obras da maturidade”, que, de fato, mantêm inalterada a estrutura de seus poemas, fiel a seu modo de ler os mundos sobre os quais incide seu olhar, que sente e pensa. Essa regularidade não o aproxima, no entanto, das identidades fixas, típicas do sujeito iluminista descrito por Hall (2001); ela apenas atua na constituição identitária do autor das memórias inventadas, especialmente porque nunca saberemos os limites entre verdade e mentira; entre realidade e invenção em seu fazer poético.

Com efeito, Manoel de Barros consegue extrair de sua terra histórias, paisagens, personagens e tempos necessários à sua arte, mas, como vimos ao longo deste estudo, o faz de maneira criativa e inventiva. Invenção é a base da construção de sua poesia. Conforme ensina Hervot (2013, p. 107), autobiografia é uma recriação dos fatos pela ótica “dos três tempos conjugados entre si dentro da alma do sujeito”.

É importante ressaltar também que a inspiração é algo que está fora dos limites da memória e que, se estiver na memória, está ali como “consciência de si, situada numa região inacessível à memória”, mas acessível ao “olho divinatório”, à inspiração. Isso nos traz uma certeza: a de que, nas obras analisadas, o memorialismo é, sobretudo, experiência (re)criada no território da temporalidade, de que decorre seu efeito de retrospecto. A mobilidade cronológica (não linearidade) que caracteriza os poemas que compõem as obras desmonta o efeito de experiência real, apontando para a invenção. E, nesse trabalho de invenção, o poeta desloca o foco para reflexões sobre a (meta)linguagem.

Há dois aspectos mais a ressaltar em sua poesia e em seus depoimentos, registrados em entrevistas. O primeiro é o cenário poético: o Pantanal, em que de fato viveu em alguma parte da infância e da idade madura. Dele emprestou imagens, histórias, personagens, cores, paisagens, sons, que era tudo de que precisava para que sua poesia pudesse ser contemplada como quadro: na primeira obra, ainda impressões da natureza exterior, atravessadas por improvisações do interior; na segunda, expressão pura. O segundo é o reconhecimento de que suas composições são verossímeis, e não história.

Quando a poesia de Barros se assume inventada, ela deixa de ser pantaneira justamente por ser reconstruída pela palavra. É um jogo da linguagem. A percepção, a sensibilidade e a visão de mundo de Barros é que o definem como sujeito e como homem. Barros não vê o objeto (a coisa) na sua funcionalidade, mas na sua essencialidade, o que também responde a nossa terceira questão de pesquisa: o poeta traz, para seus versos, extremamente livres do rigor formal, os temas da poesia japonesa.

Ao analisar os poemas, não pudemos deixar de estabelecer uma relação, dada nossa ancestralidade, com a poesia oriental. Ainda que de forma e conteúdo diferentes, o fazer poético de Barros tem em comum com a poesia oriental a sensibilidade em captar a essências das coisas, especialmente da natureza, de um jeito simples, porém difícil de assimilar.

Se, em nossas origens, os *tankas* mexiam com nossos sentimentos e nos faziam olhar para a história e as lendas de nosso povo, se nos voltavam aos temas triviais da pesca e do cultivo do arroz, ansiávamos encontrar por aqui algo próximo de nossa sensibilidade para que mais facilmente a entendêssemos; que nos ajudasse a desentocar nosso eu sensível em um

meio e numa linguagem que trazíamos na epiderme, pois, no fundo de nossa “emoção contida”, também gostamos de “brincar no prateado das águas”.

Surpreendeu-nos a quantidade de estudos sobre o autor, lido e interpretado pelo direito e pelo avesso. Nosso interesse foi descobrir nele a leitura da alma do Pantanal que nossos ascendentes e minha família viemos habitar, mas com a intenção de não apenas encontrar aqui um chão que nos desse o pão, ou uma gramática expositiva do chão que agora pisamos e no qual levantamos nossa tenda.

O jeito como o poeta vê, sente e imagina as coisas à sua volta é o resultado de sua criatividade transfigurada na poesia, por meio de vestígios de uma reminiscência da infância e da memória literária, que, de forma inventada, mostram uma identidade que oscila entre a poética e o pessoal do poeta. Vai aqui uma observação: o histórico, o cidadão Manoel de Barros, era uma espécie de presença ausente, um eremita identificado com a natureza pensada, diferente da que fora convertida pela cultura de seu e nosso tempo.

Barros inventou o que não foi, o que não viveu. Por isso, mais que referência, o Pantanal é uma idealização compatível com uma "natureza comungante com a natureza". Alma "franciscana" que não conseguiu assimilar o tempo capitalista (não em sentido ideológico, mas no de "produção, consumo e, em relação à natureza, matéria-prima para extração”).

Só podemos concordar com Castello (2015) e sua definição do poeta: a imagem que Manoel de Barros deixa é de um “Manoel além da razão”. Quando utilizamos o termo “opção”, expressa no “casaco enorme” que trouxera de Nova York, ou na foto do poeta sentado na varanda simples e despojada, reproduzida em *Antologia*, queremos nos referir não propriamente a um discurso, mas a um estilo de vida, a uma opção pela simplicidade, retratada pelo termo “franciscano”, utilizado por Houaiss. Sem fazê-la expressamente, implicitamente vivia uma crítica ao consumo, à depredação, à necessidade de produzir e acumular.

Para efeito de nossa pesquisa, se pretendíamos verificar em Barros uma possível tensão de um eu-lírico com um eu-empírico ou histórico, nele encontramos uma versão brasileira de um fazer poético bem à oriental, mas com total liberdade. Há nele tradição, o amor à sua terra, mas “deformados” de acordo com a perspectiva de um eu-lírico livre e, a seu modo, abusado, o que não deixa de evocar, quer as molecagens de Oswald de Andrade, quer os destemperos de Guimarães Rosa, quer possíveis frustrações de Cabeludinho.

O certo é que, se um romancista se reconhece pelo modo de narrar, pela prosa, pelos temas, um poeta logo se reconhece por seus versos. Manoel de Barros é também inconfundível pelas características de seus versos, assim como pelas combinações surrealistas

de seus temas. Poder-se-ia dizer de Manoel de Barros que é um prestidigitador, por sua habilidade de iludir, de dar a impressão de descrever o que de fato não passa de um modo de ver e viver o mundo, inventado porque não pôde ser vivido (nem pôde ser).

E, se “tudo é matéria de poesia” (declaração de Manoel de Barros, em “estado normal de consciência”), a cada verso emerge uma construção inusitada, uma “palavra faceira”. A manutenção de *Memórias* é o que garante a verdade de sua criação. Personagem de si próprio, ele não é o Cabeludinho, seu menino inventado, nem outros eus que possam estar inscritos em sua obra. Uma leitura crítica não podia nos levar a conclusão diferente. A sua é arte pura, porque toca profundamente e encanta, e permite sonhar com um mundo tão belo e harmonioso não fosse apenas poético.

Um texto memorialístico contém, a rigor, sequência narrativa (cronológica, cronológica inversa, ou alternância passado/presente); confissão (a exposição da própria vida como forma de redimir-se ou de explicar o passado); subjetivismo (visão absolutamente pessoal dos fatos); análise contextual do tempo a que se refere a partir de uma memória pessoal. Nesse sentido, assume contornos de crítica sociopolítica, construção de identidade, aspectos psicológicos e terapêuticos (libertação pela escrita de si) ou autoconhecimento. Assim concebido e consideradas as análises empreendidas, o rótulo “memórias” parece aplicar-se às obras estudadas nesta tese.

Resta-nos reiterar que a autenticidade de uma obra literária é produto da lógica interna do texto (e os narradores e eus-líricos – assim como os autores empíricos – sabem que o autêntico e o real são construções de linguagem...); em segundo, que, se não se leva em conta o caráter de depoimento do texto literário, se não se considera que as ações narradas ou os objetos poetizados o são a partir da experiência, corre-se o risco de falsear a gênese criadora das obras analisadas. Assim, podemos afirmar, aplicando às obras aqui analisadas a conclusão de Zilberman (2007) sobre Silviano Santiago, que Manoel de Barros, “mediado pela impressão de verossimilhança”, articula em seus textos realidade e invenção.

Em *Poemas concebidos sem pecado*, o poeta parece, inicialmente, buscar uma representação mimética da realidade, elegendo pessoas simples “do interior” e inscrevendo em sua obra um clima de reminiscência, que se processaria na mente ou na retina de uma criança (ele escolhe a infância como perspectiva de onde/quando vai observar o mundo). Não há, porém, como negar o engajamento político e a crítica social que (já) atravessam os poemas, desconstruindo, pois, o inventado, fingido, “ponto de vista” da infância.

Quanto à segunda obra aqui analisada – *Memórias inventadas* –, podemos afirmar que a primeira palavra do título, ambigualmente, aponta para a história (e para o lembrar) e para a

criação de um pacto ficcional memorialista, que a “sintaxe-semântica” da obra e o adjetivo que qualifica “Memórias” – inventadas – parecem confirmar.

O memorialismo é, sobretudo, experiência vivida e revivida no território da temporalidade, de que decorre seu efeito de retrospectiva. A mobilidade cronológica (não linearidade) que caracteriza os poemas que compõem a obra desmonta, todavia, o efeito de experiência “real”, apontando para a ficcionalidade e, mais que isso, para a invenção. Da representação, o foco desloca-se para reflexão sobre a linguagem e, pois, assume um contorno metalinguístico. Parece que tudo não passa, para ele, de uma brincadeira com a palavra.

O que há de social na sua arte? O que ele critica? Ligado ao Partido Comunista (com o qual virá a romper) e distante de um discurso nacionalista/regionalista, o que ele faz é explorar possibilidades de uma nova escrita, que brinca com as instâncias ficcionais e referenciais, ressignificando, parece-nos, os gêneros memória e autobiografia. Sejam suas obras memorialistas ou autobiográficas, o poeta põe em prática um jogo experimental entre o ficcional e o histórico, entre o imaginado e o vivido, cujos limites – se é que existem – não devem ou não podem ser identificados, já que ele terá optado pelo impossível convincente, e não pelo possível que não convence. Eis a razão de ele insistir tanto em que sua obra não é autobiográfica; afinal – e o dizemos, apesar da obviedade –, sua personagem principal – que ora é “eu”, ora o outro – não é Manoel de Barros, o bugre cuiabano que nasceu em 1916; é Cabeludinho, que (re)nasce “bem diferente de Iracema” e “desandando pouca poesia” (BARROS, 1974, p. 51). Quanta diferença e, ao mesmo tempo, quanta semelhança, vistas pela lente convergente da memória!

Por fim, embora tenha sido uma árdua tarefa estudar Manoel de Barros, dado o volume de pesquisas voltadas às suas obras, não somente sobre memória e identidade, como sobre diversos outros temas, esperamos que este trabalho possa de alguma forma também contribuir para os estudos literários, porque, apesar de muito estudada no meio acadêmico, sua poesia não se esgota; está sempre jorrando, sempre se oferecendo a novas leituras.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, André Adris. *As raias da memória e da imaginação em Manoel de Barros*. Florianópolis, 2012. 180f. Dissertação (mestrado em Letras) UFSC, Orientador Prof. Dr. Stelio Furlan. Disponível em: < <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/100604>>. Acesso em: 21 nov. 2014.
- ALMEIDA, Maria de Fátima. Glossário Bakhtin – Linguagens em interação: teoria dialógica. 2012. Disponível em: linguagememinteracao.blogspot.com/2012/11/glossario-bakhtin.html. Acesso em: 2 set. 2015.
- ALVES, Castro. *O navio negreiro*. Digitalizado, formato PDF, 1869. Disponível em <http://www.pdflivros.com/2014/09/o-navio-negreiro.html>. Acesso em: 21 out. 2015.
- AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin: outros conceitos-chaves*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2010. p. 95-114.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ANDRADE, Mário. *Macunaíma*. São Paulo: Agir, 2007.
- ANTONIO, João [J.A. Ferreira Filho]. No país dos enjeitados. *O nacional*, Rio de Janeiro, 04–10 jun. 1987.
- ARATA, Sumu. Vida de imigrantes e o tempo para poesias e romances. *Zashi*, São Paulo, 2010. Disponível em: < http://www.zashi.com.br/zashi_imigracao/353.php>. Acesso em: 5 mar. 2011. Entrevista concedida à revista *Zashi*.
- ARISTÓTELES. *Poética*: tradução, prefácio, introdução, comentários e apêndices de Eudoro de Sousa. 5. ed., [s.l.]: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1998.
- AZEVEDO, Lucy Ferreira. *Paixões e identidade cultural em Manoel de Barros: o poema como argumento*. São Paulo, 2006, 272f. Tese (doutorado em Língua Portuguesa) – PUC. Orientador Prof. Dr. Luiz Antonio Ferreira. Disponível em < http://www.sapientia.pucsp.br//tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3335 > Acesso em: 9 out. 2014.
- AZEVEDO, Ana Maria Vicentini. *Quando o passado não passa*. Disponível em < www.uva.br/trivium/edicoes/edicao.../quando-o-passado-nao-passa> Revista Trivium UVA. Ano IV – Edição I – 1º semestre de 2012. Acesso em 10/10/2015
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1988.
- _____. *Questões de literatura e de estética*. Trad. Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: Editora da Unesp, 1993.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. 4. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Edunb, 1999.

_____. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2011.

BARBOSA, Ana Maria dos anjos; NOLASCO, Paulo Sérgio. *A constituição do sujeito em livro de pré-coisas, de Manoel de Barros: uma leitura sob o olhar da semiótica*. 2010. I Encontro do Grupo de Estudos Interdisciplinares de Literatura e Teoria Literária – MÖEBIUS Disponível em < www.ufvjm.edu.br/site/.../04/Ana-M-dos-Anjos-e-Paulo-S-Nolasco.pdf> Acesso em: 23 nov. 2014.

BARBOSA, Luiz Henrique. *Palavras do chão: um olhar sobre a linguagem adâmica de Manoel de Barros*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: Fumec, 2003.

BARBOSA FILHO, Hildeberto. A lógica abismada da poesia. *O Norte*, João Pessoa, 22 mar. 1992.

BARROS, Manoel de. [Foto]. 1928. p&b. Acervo de Manoel de Barros. In: MARTINS, Ana Cecília. Prática poética da infância. *Poesia Sempre*, Rio de Janeiro, Ano 13, número 21, p. 11-23, 2005.

BARROS, Manoel de. *Poemas concebidos sem pecado*. In: _____. *Matéria de poesia*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1974. p. 47–69. (Edição fac-similar)

_____. *O guardador de águas*. São Paulo: Art Editora, 1989.

_____. *O livro das ignoranças*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

_____. Conversas por escrito. In: _____. *Gramática expositiva do chão* (Poesia quase toda). 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996a, p. 305–343.

_____. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1996b.

_____. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. *Ensaio fotográfico*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Tratados geral das grandezas do ínfimo*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

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

_____. *Memórias inventadas: A segunda infância*. São Paulo: Planeta, 2006. XIX Cadernos.

_____. *Memórias inventadas: A terceira infância*. São Paulo: Planeta, 2008.

_____. *Menino do mato*. São Paulo: Leya, 2010.

_____. *Manoel de Barros, o poeta pantaneiro*. 2001. Disponível em: < <http://www.leiabrasil.org.br/old/entrevistas/barros.htm>>. Acesso em: 11 jan. 2015. Entrevista concedida a Bianca Ramoneda.

_____. Entrevista à *Revista Leituras*. 2007a. Disponível em: <http://estacaodapalavra.blogspot.com.br/2011/03/entrevista-com-manoel-de-barros.html>>. Acesso em: 11 jan. 2015.

_____. *O tema da minha poesia sou eu mesmo*. 2002. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/barros04.html> > Acesso em: 14 jan. 2015. Entrevista a André Luís Barros

_____. Entrevista: Manoel de Barros. Parte 4. 25 out. 2007b. Fora do Eixo Video Youtube Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=xWoxk_ute0w > Acesso em: 3 jan. 2015. Entrevista concedida a Bosco Martins e Douglas Diegues.

_____. [Entrevista]. In: CEZAR, Pedro. (Diretor). *Só dez por cento é mentira*. 2008a. Documentário. 1h21min16. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QZLC8wNVtfs>. Acesso em: 3 jan. 2015.

_____. *Manoel de Barros: o maior vendedor de poesia no país*. 2008b. Disponível em < <http://cronopios.com.br/site/poesia.asp?id=3726> > Entrevista concedida a Bosco Martins. Acesso em: 23 jan. 2015.

_____. *Cautela e poesia em entrevista inédita de Manoel de Barros*. 2001. Disponível em <http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,cautela-e-poesia-em-entrevista-inedita-de-manoel-de-barros,1592199>. Acesso em: 3 jan. 2015 Entrevista concedida ao *Estadão*, realizada por João Domingos.

_____. [Entrevista]. In: SILVA, Kelcilene Grácia. *A poética de Manoel de Barros: um jeito de olhar o mundo*. (Dissertação Mestrado Letras). Universidade Estadual Paulista - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 1998. p. 209-213.

BARROS, Nismaria Alves David. *O lugar do leitor na poesia de Manoel de Barros*. 2010. 134f. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

BÉDA, Walquiria Gonçalves. *O inventário bibliográfico sobre Manoel de Barros ou “Me encontrei no azul da tarde”*. Assis, 2002, 271f. Dissertação (mestrado, estudos Literários) – UNESP. Orientadora Dra. Maria Lídia Lichtscheidl Maretti. Disponível em <http://www.bv.fapesp.br/pt/bolsas/96594/me-encontrei-no-azul-de-sua-tarde-a-fortura-critica-de-manoel-de-barros/>. Acesso em: 9 out.2014.

BÉDA, Walquiria Gonçalves. *A construção poética de si mesmo: Manoel de Barros e a autobiografia*. Assis, 2007. 153 p. Tese (Doutorado). Faculdade de Ciências e Letras de Assis Universidade Estadual Paulista.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. Vol. I.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 33.ed.São Paulo: Cultrix, 1995.

BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In:_____. *Razões práticas*. Sobre a teoria da ação. 7. ed. Campinas: Papius, 2005.

CAMARGO, Goiandira de F. Ortiz. *A poética do fragmentário. Uma leitura da poesia de Manoel de Barros*. 1996. 299 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

CAMPOS, Haroldo de. *Escrito sobre Jade: Poesia clássica chinesa*. São Paulo: Ateliê, 2009.

CAMPOS, Luciene Lemos de. *A mendiga e o andarilho – a recriação poética de figuras nas fronteiras de Manoel de Barros*. Corumbá, MS, 2010, 154 f. Dissertação (Mestrado, Estudos Fronteiriços) – CPAN/ UFMS.

CAMPOS, Luciene Lemos de; RODRIGUES, Rauer Ribeiro. *Fronteiras e identidades na poesia de Manoel de Barros*. Antares, nº 5 – Jan-Jun 2011. 191. Disponível em < www.uces.br/etc/revistas/index.php/antares/article/download/907/634> Acesso em: 21 nov. 2014.

CANDAU, Joel. *Memória e identidade*. Trad. Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2014.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 2000.

_____. *A formação da literatura brasileira*. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2012.

CASTELLO, José. Manoel. Manoel além da razão. In: BARROS, Manoel. *Meu quintal é maior do que o mundo*. Rio de Janeiro: Objectiva, 2015. p. 9-12.

CASTRO, Afonso. *A poética de Manoel de Barros. A linguagem e a volta a infância*. Campo Grande: UCDB, 1991.

CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 1.

CRUZ, Wânessa Cristina Vieira. *Iluminuras: A imaginação criadora em Manoel de Barros*. Belo Horizonte, 2009, 136f. Dissertação (mestrado em Letras) – UFMG. Orientadora Prof^a. Dr^a. Márcia M. V. Arbex Enrico. Disponível em www.bibliotecadigital.ufmg.br/.../iluminuras_wan_sssa_cruz.pdf?...1 Acesso em: 22 out. 2015.

DALA MARTA, Valdir. Manoel de Barros: O delirante racional. 2010. Disponível em: <https://timblindim.wordpress.com/manoel-de-barros-o-delirante-racional>, Acesso em: 25 set. 15.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ECKERT-HOFF, Beatriz M. *Escritura de si e identidade: o sujeito-professor em formação*. Campinas: Mercado de Letras, 2008.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaio*. Trad. Intr. e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. P. 37-47.

FARACO, Alberto Carlos. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin: conceitos-chaves*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2007. p. 37-60.

FERNANDES, Millôr. No país dos corredores (Apresentando um poeta). *Istoé*, São Paulo, 03 out.1984.

FERREIRA, Maria José de Carvalho. *As faces da memória: Uma leitura da poesia de Manoel de Barros*. Uberlândia, 2010, 152f. Dissertação (mestrado em estudos literário) – UFU. Orientadora Prof^a Dra Elaine Cristina Cintra. Disponível em <http://www.bdtd.ufu.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3392> Acesso em: 8 out. 2014.

GRÁCIA-ROFRIGUES, Kelcilene. *De corixos e de veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa*. Araraquara, 2006. 312 f. Tese (Doutorado, Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras. UNESP.

GRÁCIA-ROFRIGUES, Kelcilene. *No olhar oblíquo, a poesia*. 2012. Revista Texto poético, v. 13. Disponível em <www.revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/download/.../114> Acesso em 15 jan 2015

_____; RODRIGUES, Rauer Ribeiro. *Manoel de Barros: rebelde amor diante da tradição*. Itinerários. Araraquara, n. 28, p.13-22, jan./jun. 2009. Disponível em <seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/download/2137/1755> Acesso em: 24 jan. 2015.

GRAUOVÁ, Sárka. Os mesmos e os outros de José de Anchieta. *Itinerários*. Araraquara, n. 38, p.193-209, jan./jun. 2014. Disponível em <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/7222/5146>> Acesso em: 28 mai. 2015.

GUSDORF, Georges. *Mémoire et personne*. Paris: PUF, 1951.

GUSDORF, Georges. L'autobiographie, échelle individuelle du temps. In: *Leituras do Tempo*. Lisboa: Universidade Internacional, 1990, p.85-108.

GUSDORF, Georges. *Lignes de vie I: les écritures du moi*. Paris: Odile Jacob, 1991a.

_____. *Lignes de vie II: l'auto-bio-graphie*. Paris: Odile Jacob, 1991b.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

HALL, Calvin S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Trad. de Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1980-1982. Tomo II.

HERVOT, Brigitte Monique. Georges Gusdorf e a autobiografia. *Lettres Française*, Araraquara, n. 14, p. 95-110, 2013. Disponível em: <seer.fclar.unesp.br/lettres/article/download/6430/4745>. Acesso em: 22/10/2015.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Massao Ohno-Roswitha Kempf, 1981.

HORÁCIO. *Arte poética*. Estudo de Dante Tringali. São Paulo: Musa Editora, 1993.

HOUAISS, Antonio. “Pão ou pães é questão de opiniões...”. *Teyu’í*, Ponta Porã, ano 1, n. 1, p. 16-17, abr./maio1995.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*; v. 1.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 1 CD-ROM.

HOUAISS, Antonio. Carta – Antonio Houaiss. In: BARROS, Manoel. *Meu quintal é maior que o mundo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015. p. 7.

JAPIASSU, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

JUSTO, Antonio. *Fator de identidade e o fator de identificação*. 2014. Disponível em: < <http://antonio-justo.eu/?p=2659>> Acesso em: 27 mar. 2015.

JUNG, C.C. *Memórias, sonhos, reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 27, 34.

KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

LEJEUNE, Phillipe. *O pacto autobiográfico*. De Rousseau à internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LINHARES, Andreia Regina Fernandes. *Memórias inventadas: figurações do sujeito na escrita e autobiográfica de Manoel de Barros*. Rio Grande, 2006, 102f. Dissertação (mestrado, estudos literários) – UFRG. Orientadora Dra. Raquel Rolando Souza. Disponível em < <http://repositorio.furg.br:8080/bitstream/handle/1/2553/andrealinhares.pdf?sequence=1>> Acesso em: 22 out. 2014.

LOURENÇO, Manuel Forte; RIBEIRO, Manuel Pinto. *O ocidente e a poética esquiva do haiku*. São Paulo: Vega, 1995.

MACEDO, Ricardo Marques. *Memórias inventadas: espaços de significação da solidão e imaginário*. 2011. 91 f. Dissertação. (Mestrado em Estudos Literários) Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT. Orientadora Profa. Dra. Tieko Yamaguchi Miyazaki. Disponível em: < ppgel.com.br/Anexos/Dissertações/Ricardo%20Marques%20Macedo.pdf>. Acesso em: 24 out. 2014.

MACIEL, Sheila Dias. A literatura e os gêneros confessionais. In: BELON, Antonio Rodrigues; MACIEL, Sheila Dias (Orgs.). *Em diálogo: estudos literários e linguísticos*. Campo Grande-MS: Editora UFMS, p. 75-91.

MARQUES, Cuera. *Escritor 33 – Manoel de Barros*. Postado em 16/09/2015. Disponível em < <http://sonhosdeletras.com.br/2015/09/16/escritor-33-manoel-de-barros/>>. Acesso em: 31 out. 2015.

MARTINS FILHO, André Luiz Portela. *A memória cósmica: gênese da obra manoelina*. Rio de Janeiro, 2008. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras,

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em < www.lettras.ufrj.br/posverna/mestrado/MartinsFilhoALP.pdf> Acesso em: 21 nov. 2014.

MARTINS, Waleska R. M. Oliviera. Um voar fora da asa: O Pós-Modernismo e a poética de Manole de Barros. Campo Grande. 2009. Dissertação (Mestrado, Estudos de Linguagens) _ CCHS/UFMS.

MARTINS, Waleska R. M. Oliveira; RODRIGUES, Rauer Ribeiro. Fronteira e identidade: terreno movediço na poética de Manoel de Barros. *Utopia na literatura*. Revista Frolnteiraz. Nº 4, 2009. Disponível em < <http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12468>> Acesso em: 8 out. 2014.

MARTINS, Waleska R. M. Oliviera; RODRIGUES, Rauer Ribeiro; GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. *A infância que se entrega aos pântanos: as memórias "experimaginadas" de Manoel de Barros*. *Letras & Letras*, 2010. Disponível em < <http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/viewFile/25579/14154>> Acesso em: 8 out. 2014.

MARTINS FILHO, André Luiz Portela. *A memória cósmica: gênese da obra manoelina*. Rio de Janeiro, 2008. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em < www.lettras.ufrj.br/posverna/mestrado/MartinsFilhoALP.pdf> Acesso em: 21 nov. 2014.

MARTINS, Wilson. *Pontos de vista*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1991.

MENDES, Ana Claudia Duarte. Memória e infância em "Memórias inventadas" de Manoel de Barros. *Literatura, História e Memória*. Revista Projeto Saber. Vol.5, Nº 5, 2009. Disponível em <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/2115>> Acesso em: 8 out. 2014.

MIRANDA, André. Caderno B do *Jornal do Brasil*, art. Licenças poéticas, de André Miranda, 27. Jan. 2010. Disponívl em < <http://www.sodez.com.br/index.htm>> Acesso em: 16 out. 2015.

MORAES, Paulo & MACIEL, Josemar. *Cultura híbrida no Cerrado: práticas sociais do discurso literário e a construção de identidade nos poemas de Manoel de Barros*. 2013. Disponível em < editorarevistas.mackenzie.br > ... > v. 15, n. 2 (2013) > Benites de Moraes> Acesso em 22/01/2015.

MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. Tradução de Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya; revisão técnica de Edgard de Assis Carvalho. 2. ed. São Paulo : Cortez ; Brasília, DF : UNESCO, 2000.

MÜLLER JR., Adalberto. Manoel de Barros: o avesso visível. *Revista USP*, São Paulo, n. 59, p. 275-279. jun./ago. 2003. Disponível e < www.usp.br/revistausp/59/25-adalberto.pdf > Acesso em: 24 out. 2015.

NITRINI, Sandra Margarida. Conceitos fundamentais. In: _____. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 125-182.

NOGUEIRA JR, Arnaldo. Manoel de Barros. Disponível em: http://www.releituras.com/manoeldebarros_bio.asp. Acesso em: 23 set. 2015.

PAZ, Octavio. *Convergências*. Ensaio sobre a arte e literatura. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

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

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1971.

PEREGRINO, Giselly dos Santos. *A educação pela infância em Manoel de Barros*. 2010. 92f. Dissertação. (Mestrado em Cognição de Linguagem). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/16078/16078_1.PDF. Acesso em: 21 nov. 2014.

PESSOA, Fernando. *O guardador de rebanhos e outros poemas*. Sel. Intr. Massaud Moisés. São Paulo: Cultrix, 1988.

PISAURO, Valéria. *Travessia poética*. 2012. Disponível em < <http://valiteratura.blogspot.com.br/2012/05/manoel-de-barros-vida-obras-e.html>.> Acesso em: 19 mai. 2015.

POUND, Ezra. *Abc da literatura*. Trad. Augusto de Campos; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas, SP: Editora do Unicamp, 2007.

ROLON, Renata Beatriz Brandespin. *A Prosa poética de Manoel de Barros: lirismo, mitos e memórias*. 2006. 91 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem) Universidade Federal de Mato Grosso. Disponível em <http://www.ufmt.br/ufmt/unidade/userfiles/publicacoes/65c29e1ab55b730fe7054c8f344547d9.pdf>. Acesso em: 21/11/2012.

ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento: Seis ensaios da história daideias*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SACRAMENTO, Igor. *Formas de cronotopo e de exotopia nas adaptações de O Pagador de Promessas*. Revista Logos. Rio de Janeiro (UERJ), Realidade Ficção. Vol.20, Nº 01, 1º semestre 2013. Disponível em < www.e-publicacoes.uerj.br > Capa > v. 20, n. 1 (2013) > Sacramento > Acesso em: 20/11/2015.

SANCHES NETO, Miguel. *Livros achados no chão*. Paraná: UEPG, 1997.

SHELDRAKE, Rupert. *Ressonância Morfogenética. A New Science of Life: The Hypothesis of Morphic Resonance*, Park Street Press, 1981. *The Presence of the Past: Morphic Resonance and the Habits of Nature* (Collins, London, 1988; Times Books, New York; new edition, 2012, Icon Books). www.sheldrake.org. Acesso em: 16 set. 2015.

SILVA, Kelcilene Grácia. *A poética de Manoel de Barros: um jeito de olhar o mundo*. (Dissertação Mestrado Letras). Universidade Estadual Paulista - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 1998.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2014.

SILVEIRA, Ênio. Manoel de Barros: poeta continental. *Teyu'í*, Ponta Porã, ano 1, n. 1, abr./maio1995.

SILVÉRIO, Nirce Aparecida Ferreira. *Memória e interdiscurso em: O guardador de águas de Manoel de Barros*. 2006. 101 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia. Disponível em: < www.bdtd.ufu.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=527> acesso em 21/11/2012.

SOARES, Flávia dos Santos. *No brejo poético das memórias inventadas de Manoel de Barros*. 2011. 111f. Dissertação. (Mestrado em Cognição e Linguagem). Universidade Estadual do Norte Fluminense. Disponível em www.pgcl.uenf.br/2013/pdf/Flávia_dos_Santos_Soares.pdf> Acesso em: 21 nov. 2014.

SOUZA, Raquel. *Chaves para ler as Memórias Inventadas, de Manoel de Barros*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea. Versão impressa ISSN 2316-4018, n. 40, Brasília, 2012. Disponível em < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182012000200007&lng=pt&nrm=iso > Acesso em: 24 out. 2014.

TEZZA, Cristovão. A construção das vozes no romance. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997. p. 219-228.

THE INTERNATIONAL SOCIETY FOR EDUCATION INFORMATION. *O Japão de hoje*. São Paulo: José Olympio. Baseado na tradução do inglês por Reinaldo Guarany, com revisão de Elbe Hayao, 1989.

TORRES, Alan Bezerra. *Manoel de Barros e os espaços da infância*. 2011. 124f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza-CE. Disponível em < <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/3438>> Acesso em: 22 nov. 2014.

YAMAMOTO, C.R. S. *Tradição e modernidade: os tankas na poética de Wilson Bueno*. Três Lagoas, 2012. 106 f. Dissertação (Mestrado em Letras, Estudos Literários) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

WALDMAN, Berta. Poesia ao rés do chão. In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão* (Poesia quase toda). 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. p. 11–32.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Trad. José Palla e Carmo. São Paulo: Publicações Europa-América, Ltda., 1962.

ZILBERMAN, Regina. O espelho da literatura. *Portuguese cultural studies* 1, Providence: Brown University, Spring 2007, p. 22-31. Disponível em <http://www2.let.uu.nl/solis/psc/p/PVOLUMEONEPAPERS/P1ZILBERMAN.pdf>.