



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS

CAMPUS DE ARARAQUARA - SP

WALESKA RODRIGUES DE MATOS OLIVEIRA MARTINS

AS FIGURAÇÕES DA MORTE E DA MEMÓRIA NA POÉTICA DE MANOEL DE BARROS



ARARAQUARA-SP

2015

WALESKA RODRIGUES DE MATOS OLIVEIRA MARTINS

**AS FIGURAÇÕES DA MORTE E DA MEMÓRIA NA
POÉTICA DE MANOEL DE BARROS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan

ARARAQUARA-SP

2015

WALESKA RODRIGUES DE MATOS OLIVEIRA MARTINS

AS FIGURAÇÕES DA MORTE E DA MEMÓRIA NA POÉTICA DE MANOEL DE BARROS

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. LUIZ GONZAGA MARCHEZAN
Faculdade de Ciências e Letras/Universidade Estadual Paulista (UNESP) Araraquara.

Membro Titular: Prof.^a Dr.^a KELCILENE GRÁCIA-RODRIGUES
Campus Três Lagoas/Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) Três Lagoas.

Membro Titular: Prof. Dr. MÁRCIO SCHEEL
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas/Universidade Estadual Paulista (UNESP)
São José do Rio Preto.

Membro Titular: Prof. Dr. ADALBERTO LUIS VICENTE
Faculdade de Ciências e Letras/Universidade Estadual Paulista (UNESP) Araraquara.

Membro Titular: Prof. Dr. PAULO CÉSAR ANDRADE DA SILVA
Faculdade de Ciências e Letras/Universidade Estadual Paulista (UNESP) Araraquara.

Araraquara, SP, 25 de Março de 2015.

RESUMO

Ao descrever as figurações que permeiam a Morte e a Memória na poética de Manoel de Barros, a tese pretende relacionar a perspectiva da transmutação com a presentificação. O quiasmo primordial da existência humana gira no entorno **vida x morte**, sempre em proveito do primeiro termo. O decesso, por natureza, é perspectiva constituinte do ser humano. Todas as sociedades encaram a Morte de maneiras diferenciadas. No entanto, sua relação com o homem pode se expressar em atitude de temor ou tranquilidade. Rito de passagem ou simples decomposição orgânica, o tema mortuário envolve uma relação entre o ser humano e seus paradigmas, qualquer que seja a época. A Memória, tão complexa quanto, aciona as lembranças mais profundas, faz o sujeito experimentar novamente sensações adormecidas, retoma imagens, presentifica-as. Em diálogo com a imaginação dos poetas e escritores, a Memória corrobora os fatos, todavia sem se tornar realidade. Morte e Memória colocam a Vida em um movimento singular. A poética de Manoel de Barros elege para o centro temático de suas obras os objetos inúteis, os sujeitos em conexão com a natureza, a infância, suas origens, homens desligados do capitalismo, os loucos e desvalidos. No entanto, outra perspectiva se aventura no cenário das poesias manoelinas: a Morte. O poeta Manoel de Barros costura a trama discursiva da Morte e da Memória em circularidade. Assim, tem-se como objetivo compreender a ideia da Morte e suas figurações na obra de Manoel de Barros, confrontando-as com a perspectiva da Memória como presentificação da Vida. Das produções literárias do poeta, foram escolhidas as seguintes obras para análise: **Poesias** (1956), **Menino do Mato** (2010) e **Escritos em verbal de ave** (2011). Na metodologia da tese foi realizada a pesquisa documental e bibliográfica sobre a vida e obra de Manoel de Barros. Além disso, um levantamento semântico proporcionou a escolha do recorte. Posteriormente, realizou-se uma pesquisa midiática privilegiando as entrevistas do poeta. Buscaram-se nas falas de Manoel de Barros suas perspectivas sobre cada um dos eixos temáticos da tese, Morte e Memória.

Palavras-chave: Poesia; Morte; Memória; Figuração; Ciclo.

ABSTRACT

In describing the figurations involving the Death and Memory in Manoel de Barros' poetic work, the intention is establish the link between the perspective of transmutation and presentification. The main chiasmus of human existence is about life vs. death, always proves beneficial to the first. Naturally, the death is constituent perspective of humans. All societies face the death in different ways. However, the relationship between the death and human being can be expressed as fear or tranquility. Either as a rite of passage, or as an organic decomposition, the theme of death always involves a relationship between mankind and its paradigms, at any time. Such as complex as death, the Memory activates reminiscences, makes a person experiences old feelings again, retakes and makes present sensations. In a dialogue with the imagination of poets and writers, the Memory confirms facts, however without becoming a reality. Death and Memory put the Life in a singular movement. The poetic work of Manoel de Barros has like main themes the useless things, persons in connection with nature, childhood, his origin, men outside of capitalism, crazy and helpless people. But, other perspective dares to show in Manoel de Barros's poetry: the Death. The poet makes his discursive schemes about Death and Memory in a circular pattern. So, this thesis aims to understand the idea of Death and its figurations in Manoel de Barros' work, confronting with the perspective of Memory as Life presentification. Among the literary productions by said poet, the following works are selected for analysis: **Poesias** (1956), **Menino do Mato** (2010) and **Escritos em verbal de ave** (2011). The research methodology took into account procedures such as bibliographical and document survey on the life and works of Manoel de Barros. In addition, a search semantic provided the analysis approach. Subsequently, a media research about Manoel de Barros' interviews has been held. In the poet speech, the aim is to examine his views on each thesis thematic axes, Death and Memory.

Keywords: Poetry; Death; Memory; Figuration; Cycle.

AGRADECIMENTOS

Embora os agradecimentos sejam um desafio muito difícil, é preciso ter em mente que agradecer é, sem dúvida, um ato de respeito, de admiração e amor.

Agradeço, primeiramente, a Deus pela força e a fé diante de temas tão penosos pessoalmente.

Ao meu marido e fortaleza, Sérgio Ricardo, que mais uma vez participou efetivamente de uma conquista minha. Obrigada pelas leituras minuciosas, pelas sugestões significativas e pelos debates, por vezes conflituosos, que enriqueceram ainda mais a percepção da tese. Obrigada pelo apoio, pelo incentivo e por sempre acreditar nessa vitória. Com todo meu amor, respeito e agradecimento.

A minha guerreira mãe, Eudis Rodrigues, que acompanhou todas as etapas e se via mais aflita do que eu para terminar a tese. Obrigada pelos dias que compreendeu minha ausência e se fez mãe-avó para as crianças, ajudou-me com os afazeres mais simples da casa com todo o amor. E ao nono Marcus por toda a compreensão e carinho que dedicou aos novos e agitados netinhos.

Ao meu orientador, Dr. Luiz Gonzaga Marchezan, pelas contribuições pertinentes, por se fazer presente em todos os detalhes e mesmo a tese sendo de Morte, emprestou vivacidade poética.

À banca de qualificação, composta pela Dr.^a Kelcilene Grácia-Rodrigues e pelo Dr. Paulo Andrade, pelas observações importantes que ofereceram rumos relevantes para a estrutura da tese, pelas sugestões de leituras e de cortes.

Em especial, gostaria de agradecer uma mulher que fez parte da minha vida profissional e pessoal, Rosália Mindon Safar. Em minhas Memórias estão marcadas todas as nossas alegrias, nossas lágrimas, o seu apoio e, principalmente, a lição de Vida que, por toda sua breve existência, conseguiu distribuir em plenitude. Você faz muita falta nesse plano maluco que chamamos de Vida.

Aos que sempre acreditaram e vibraram comigo nessa trajetória acadêmica, desde o Mestrado: à família Faz de Conta/Nova Geração, nas pessoas diretivas de Rosimeire de Oliveira, Marcos Safar, Rosália Safar. Obrigada pelo apoio e pelo carinho que sempre tiveram comigo, minha família e meu trabalho. Tenho uma profunda admiração por vocês e serei eternamente grata por tudo que fizeram por mim.

Ao Sr.^o Ademir Amorim (“Seu” Ademir), por sempre, e em todos os momentos, acreditar em mim e no meu potencial. Um exemplo de amor à Vida, de garra e determinação.

Aos professores e professoras, Dr.^a Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan, Dr.^a

Guacira Marcondes Machado Leite, Dr.^a Maria Lúcia Outeiro Fernandes, Dr. Jorge Vicente Valentim pelos ensinamentos valiosos que jamais sairão de minhas Memórias.

Aos meus colegas da Unesp que fizeram lembranças agradáveis e tornaram minhas idas e voltas semanais momentos de descontração e aprendizado. Em especial, a Cris Guzzi e Marco Aurélio, pessoas iluminadas por uma energia positiva fora do comum. Todo sucesso do mundo!

À Capes pelo apoio e por investir na Educação Superior.

*Dedico esta vitória aos meus amores que
ultrapassam os limites da Vida e da Morte:*

Sérgio

Pietra

Cauã.



*O Tempo só anda de ida.
A gente nasce, cresce, envelhece
e morre.
Pra não morrer
É só amarrar o Tempo no Poste.
Eis a ciência da poesia:
Amarrar o Tempo no Poste!*

Manoel de Barros

Nascimento último

Como se não tivesse substância e de membros apagados.
Desejaria enrolar-me numa folha e dormir na sombra.
E germinar no sono, germinar na árvore.
Tudo acabaria na noite, lentamente, sob uma chuva densa.
Tudo acabaria pelo mais alto desejo num sorriso de nada.
No encontro e no abandono, na última nudez, respiraria ao ritmo do vento, na relação mais viva.
Seria de novo o gérmen que fui, o rosto indivisível.
E ébrias as palavras diriam o vinho e a argila e o repouso do ser no ser, os seus obscuros terraços.
Entre rumores e rios a morte perder-se-ia.

António Ramos Rosa
No Calcanhar do Vento - 1987

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 MANOEL DE BARROS: A EXPOSIÇÃO DO CHÃO	16
1.1 Manoel: menino do mato.....	17
1.2 Manoel, Memória e Morte: confissões veladas	36
2 PONTES: MORTE E MEMÓRIA EM MANOEL DE BARROS.....	60
2.1 Morte: itinerário da indesejada.....	64
2.2 Cuidado: frágil.....	75
2.3 No horizonte do possível: Morte e Memória na poética de Manoel de Barros	85
3 FIGURAÇÕES DA MORTE: NOS (INTER)DITOS DA POÉTICA MANOELINA	166
3.1 Arrebol, tarde, crepúsculo e correlatos.....	167
3.2 Abandono, ermo, solidão e correlatos	171
3.3 Boca	175
3.6 Voz.....	177
3.4 Criançamento, origem, concha, inércia, silêncio e correlatos.....	178
3.5 Mar	180
3.7 Cidade	181
3.8 Andorinha.....	182
CONCLUSÃO.....	184
REFERÊNCIAS	191
HOMENAGEM PÓSTUMA AO POETA	203

INTRODUÇÃO

A tese pretende descrever as figurações da Morte (na perspectiva da transmutação de elementos) e da Memória (relacionada diretamente com a Vida) na obra poética de Manoel de Barros. Entende-se que a percepção da oposição primordial **vida** x **morte**, sempre em proveito do primeiro termo, permeia a sociedade desde a Idade Média até os dias atuais. O objetivo é compreender a ideia da Morte e suas figurações na obra de Manoel de Barros, confrontando com a perspectiva da Memória como presentificação da Vida. Com tal perspectiva, apresenta-se como recorte para cenário da contradição/complementaridade as seguintes obras do poeta: **Poesias** (1956), **Menino do Mato** (2010) e **Escritos em verbal de ave** (2011). As obras foram selecionadas por apresentarem fortes marcas da Morte e da Memória, na perspectiva da tese. Registra-se que **Menino do Mato** e **Escritos em verbal de ave** foram os dois últimos livros publicados por Manoel de Barros, e são subsequentes às mortes de João Wenceslau Leite de Barros (filho do poeta) e Bernardo (personagem constante em suas obras e amigo).

Como metodologia, a tese percorreu o seguinte trajeto: inicialmente, fez-se uma releitura de todas as obras publicadas do autor, marcando os poemas por eixo temático (Memória e Morte). Tal levantamento semântico orientou o recorte das obras que serão utilizadas na tese. Posteriormente, realizou-se uma pesquisa midiática privilegiando as entrevistas do poeta. Buscaram-se nas falas de Manoel de Barros suas perspectivas sobre cada tema levantado na pesquisa. Simultaneamente, leituras e fichamentos bibliográficos de obras que retratam a Memória e da Morte foram realizados.

Em vista dos objetivos apresentados, a tese foi pensada e estruturada da seguinte maneira:

O primeiro, “*Manoel de Barros: a exposição do chão*”, apresenta, sucintamente, o poeta Manoel de Barros, mas sob um novo olhar, uma proposta que se permitirá um passeio lúdico, midiático e comentários do próprio poeta sobre sua biografia. Esse item está subdividido em: 1.1. “*Manoel: menino do mato*” e 1.2. “*Manoel, Morte e Memória: confissões veladas*”.

No subitem “*Manoel: menino do mato*”, a ideia central é descrever um breve percurso da mídia jornalística sobre a bi(bli)ografia do poeta, entremeada com suas próprias palavras, retiradas de artigos. Foram encontrados mais de 80 artigos, entrevistas e ensaios sobre o poeta (dentre outros), filmes e documentários. No entanto, privilegiaram-se materiais que continham posicionamento crítico sobre Manoel de Barros, e não somente uma

perspectiva de apresentação biográfica, ou apenas assinalando a publicação de uma nova obra. Ainda no subitem, marca-se, de maneira superficial, a presença (ou ausência) da Morte, na concepção da tese.

O subitem “*Manoel, Memória e Morte: confissões veladas*” apresenta e analisa a perspectiva do poeta sobre os temas Memória e Morte. Para tanto, foram selecionadas para a escrita desse texto apenas as entrevistas do poeta, bem como o documentário **Só dez por cento é mentira**, de 2008, e da entrevista concedida a Bosco Martins para o programa televisivo **Fora do Eixo**, de 2006.

O segundo item denomina-se “*Pontes: Morte e Memória em Manoel de Barros*”. Nesse momento, a ideia é apresentar, inicialmente, a concepção teórica de Morte e Memória de maneira breve. Esclarece-se, de antemão, que o foco da tese sobre tais temas é perceber suas figurações na poética de Manoel de Barros. Para tanto, uma ótica voltada para questões mais intrínsecas do sujeito se apresenta mais satisfatória. Para a construção das análises dos poemas que se anunciam como diálogo entre Morte e Memória, as percepções filosóficas e psicológicas oferecem o suporte mais adequado.

Nesse horizonte, o item subdivide-se em três itens: 2.1. “*Morte: itinerário da indesejada*”, 2.2. “*Cuidado: frágil*” e 2.3. “*Paralelas que se cruzam: Morte e Memória na poética de Manoel de Barros*”.

O subitem “*Morte: itinerário da indesejada*” apresenta, resumidamente, um percurso da Morte antropológica, social e até mesmo médica. Para tal perspectiva, o texto percorrerá alguns dos principais autores e obras: ARIÈS, Philippe. **História da morte no Ocidente**: da Idade Média aos nossos dias; ARIÈS, Philippe. **O Homem Diante da Morte**; BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**; LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio**: ensaio sobre o individualismo contemporâneo; LISBOA, Luiz Carlos. **A chave da morte**; PERNIOLA, Mário. **Pensando o ritual**: sexualidade, morte e mundo; SCHMITT, Jean-Claude. **Os vivos e os mortos na sociedade**; ZIEGLER, John. **Os vivos e a morte**. Outros artigos com a mesma visada serão acionados nesse subitem.

No subitem intitulado “*Cuidado: frágil*” far-se-á o mesmo percurso, privilegiando nesse momento a Memória no prisma de diferenciações conceituais e sociológicas. Para tanto, tem-se como ponto de partida as obras de: BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade** - lembranças de velhos; COLOMBO, Fausto. **Arquivos imperfeitos**; DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**; GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**; LE GOFF, Jacques. **História e Memória**; LOFTUS, Elizabeth. **Criando memórias falsas**; NASCIMENTO, Evando. **Derrida e a literatura**; RICOEUR, Paul. **A memória, a história,**

o esquecimento; TODOROV, Tzvetan. **Memoria del mal, tentación del bien**; ZILBERMAN, Regina. **Autores entre o testemunho e o arquivo**. No entanto, ter-se-á o cuidado de não se aprofundar nas perspectivas históricas e sociais da Memória e da Morte, tendo em vista que escapa aos objetivos da tese. O que se pretende, na verdade, é perceber os meandros que percorrem esses temas. Serão privilegiados, no momento da análise dos poemas de Manoel de Barros, os aspectos psicológicos e filosóficos, por se entender que são essas perspectivas que mais se aproximam da sensibilidade exigida pelos poemas.

O terceiro subitem (2.3) é intitulado “*No horizonte do possível: Morte e Memória na poética de Manoel de Barros*”. Tem-se como recorte para esse subitem as seguintes obras: **Poesias** (1956), **Menino do Mato** (2010) e **Escritos em verbal de ave** (2011). Na verdade, o livro **Poesias** (1956) oferecerá, com “A voz de meu pai”, o poema-síntese dos eixos temáticos da tese. Nesse caminho, percebe-se que alguns poemas e o percurso criado pelo poeta Manoel de Barros na obra **Menino do Mato** (2010) dialogam com o livro **Poesias** (1956) e, especialmente, com o poema-síntese. Quanto ao **Escritos em verbal de ave** (2011), a dinâmica prescreve outro caminho.

A interlocução se apresenta na tentativa de perceber a Morte e a Memória na estrutura do livro como um todo, no caso de **Menino do Mato** e **Escritos em verbal de ave**. No entanto, esse diálogo será entrecruzado com as outras obras citadas, acionando a estrutura visual dessas interações, principalmente. É importante salientar que outros poemas, de outras obras, irão compor a análise no instante que se achar necessário. Busca-se entremear às análises dos poemas de Manoel de Barros o suporte teórico. Relata-se da Memória que presentifica a casa (sentimentos e imagens relacionadas), o pai e parentes próximos (avó, filhos, mãe), o Pantanal (sentimentos e imagens relacionadas), sobre a questão do mito, da relação paterna. Ao mesmo tempo, apresenta-se a perspectiva de morte entrelaçada com a questão do esquecimento, da fuga e da transmutação dos elementos, para conceber a Morte não só como encerramento, como fim, mas sim transposição de um aspecto para outro.

Vale ressaltar que o subitem 2.3 começa apresentando a obra **Poesias**, de onde se retira o “poema-síntese”. Na costura discursiva da análise, caminha-se até esse poema vislumbrando pelo caminho as figurações de Morte e Memória. São idas e vindas em movimento de diálogo entre os poemas da obra citada, entre outros livros do poeta e outros poemas. A intenção é de demonstrar essas imagens dos eixos temáticos sendo percorrido na poética de Manoel de Barros.

Por fim, no terceiro item, denominado “*Figurações da Morte: nos (inter)ditos da poética manoelina*” busca-se indicar as possíveis figuras que permeiam o eixo temático da

Morte em outros poemas, em outras obras. Embora a tese possua dois temários distintos Memória e Morte, as figurações da Memória são muito bem marcadas por diversos trabalhos acadêmicos e artigos. Sendo assim, preferiu-se, na escrita desse item, privilegiar apenas a concepção do decesso, tendo em vista que é um tema pouco percorrido pela academia. Mas que, como se verá posteriormente, é discurso profícuo na poética manoelina. Muitas vezes velada, outras escancaradas, a Morte espreita sua poesia e se comunga com a Memória para criar um efeito único, particular e diferenciador de transmutação e presentificação.

O poeta Manoel de Barros procura expor, em sua poesia, o halo do ínfimo, a fragmentação do sujeito, a infância, o fazer poético, a origem, o erotismo, a Memória, a transmutação e tornar a gramática subversiva. Uma festividade aparente da Vida. No entanto, onde há Vida, há Morte!



MANOEL DE BARROS:
A EXPOSIÇÃO DO CHÃO

1 MANOEL DE BARROS: A EXPOSIÇÃO DO CHÃO

Muito já se sabe sobre a vida e a obra do poeta Manoel de Barros. É considerável o montante de publicações que atravessa este caminho que se entrelaça nas paredes do papel. O ser ficcional e o sujeito Manoel transparecem através de pedaços que se apresentam por inteiro no momento da leitura. Existe um pacto silencioso entre obra, poeta e leitor: comunicação solitária em que se figura o olhar cúmplice, a imaginação partícipe e o som inaudível do entendimento.

Buscando uma apresentação midiática diferenciada da vida e dos volumes de Manoel de Barros, o subitem 1.1. “*Manoel: Menino do Mato*” propõe uma pequena caminhada pelas críticas jornalísticas do poeta, expondo opiniões que fogem do enlace biográfico tradicional.

Nesse entremeio, irão se misturar as palavras do poeta, dadas em entrevistas, com passagens de algumas das mais significativas marcas de sua biografia. A intenção é, primeiramente, aproximar o leitor das palavras do poeta sobre si, sobre suas obras e seu fazer poético.

O discurso percorrerá, através da narração de seus momentos mais marcantes ficando por conta do próprio Manoel de Barros, através de entrevistas. Tal caminho demonstrará aspectos curiosos, como que por trás dos “bastidores”, como por exemplo, a descoberta de um pseudônimo utilizado pelo poeta no início de sua carreira.

A escolha do meio jornalístico se deve ao fato do discurso abrir caminho ao poeta e sua voz. Muito embora algumas das reportagens não se encontrem na modalidade entrevista, o percurso por suas obras, através de revistas e jornais da época, dá um panorama bem aproximado do que foi a publicação do livro naquele momento e faz perceber que o próprio enunciado do poeta mudou significativamente.

Nesse trajeto, percebeu-se que muitas das perguntas feitas a Manoel de Barros, ao longo do tempo, foram repetidas diversas vezes, mesmo com diferentes roupagens, como que um roteiro a seguir, rigorosamente. Busca-se também, nesse subitem, apresentar um brevíário do tema da Morte em suas obras. Ao final de cada livro consta o seu diálogo (caso haja) com os eixos da tese. Contudo, é preciso anunciar que os poemas relacionados com a estrutura do trabalho serão apresentados e analisados somente no item seguinte, “*Pontes: Morte e Memória em Manoel de Barros*”.

No subitem “*Morte e Memória: confissões veladas*” (1.2) percorrem-se exclusivamente as entrevistas do poeta. Nesse momento da tese, privilegia-se o diálogo em

que se visa a temática da Morte. Procura-se a concepção mortuária em suas falas, nos meandros das entrevistas. Embora Manoel de Barros não discorra diretamente sobre a sua percepção da Morte, em seus colóquios é possível perceber o entendimento que o poeta dá sobre o tema. Em algumas entrevistas, Manoel de Barros fala abertamente sobre a morte de Bernardo, da velhice, do problema de saúde do primogênito. Quanto à morte do filho caçula João de Barros, e de Pedro, seu filho mais velho, o poeta não se pronuncia.

O silêncio do “poeta-caramujo”¹ se torna cada vez mais audível.

1.1 Manoel: menino do mato

A mídia jornalística sempre ressalta o modo do fazer textual do poeta: assuntos recorrentes percorrem variados eixos significativos - a memória, a desconstrução, a simplicidade, o gosto pelas coisas do chão, o mito, a infância, a natureza, a família, a transmutação. Repleto de indícios que marcam sua poética, Manoel de Barros é alvo de críticas que ora focam apenas suas obras, ora tentam encontrar aqueles índices em traços biográficos de suas poesias.

Muitos dos escritos sobre Manoel de Barros se reportam aos temas mais comumente vistos em sua poética: o Pantanal, a infância, o verbo em crise, as transformações dos estados físicos, sua provável repetição de si, do trato da linguagem, entre outros. No entanto, os temas da Morte e da Memória não passeiam juntos nos textos nem da mídia, nem da academia. Embora esteja muito presente nas obras do poeta, a temática da Memória é quase sempre vista como elemento que apenas resgata a lembrança da infância. Contudo, assume-se nesta pesquisa a perspectiva da Memória como presentificação, em todos os sentidos humanos, da Vida e da Morte, presente na constante transmutação dos estados, como movimento cíclico.

Percorrer o caminho (bio)bibliográfico através das entrevistas concedidas pelo poeta parece mostrar sua percepção da própria trajetória.

Nascido na cidade de Cuiabá (Mato Grosso) em 1916, Manoel de Barros se mudou,

¹Alusão ao filme do cineasta de Dourados, Mato Grosso do Sul, Joel Pizzini chamado **O inevitável anonimato do Caramujo-Flor**, de 1988.

ainda criança, para Corumbá, em Mato Grosso do Sul. Recebeu inúmeros prêmios² e se consagra como o poeta mais vendido no Brasil³.

O poeta, perseguidor das coisas ínfimas do chão pantaneiro, Manoel de Barros “sai do caramujo e encanta”⁴ o mundo da literatura contemporânea. Seu reconhecimento foi tardio, mas definitivo: “O fato de ter passado 50 anos em quase absoluto anonimato não doeu. Passei esse tempo tentando envergar a linguagem ao meu jeito. [...] Só fui reconhecido quando não tinha mais nada pra dizer – e fiquei a brincar.” (BARROS, 1994a, p. 9). Para o momentâneo período em que o poeta não obteve sua reconhecida glória, Manoel de Barros diz:

Primeiro que não fujo da glória. Só não sei pegar ela. Para um amigo meu, Carlito Preto, certo marreteiro daqui propus: Carlito, vamos pro Norte do Estado, lá é que o dinheiro corre... Carlito, não tendo jeito para pegar no dinheiro, respondeu: – Quá! Pois aqui que o dinheiro está parado eu não pego nele, quanto mais lá que ele corre... – Carlito, lhe falta jeito para pegar na gaita. A mim me falta jeito para pegar na glória. Ela corre muito e fica no alto. (BARROS, 1989, p. 39).

A trajetória do menino que se descobre poeta começa em 1929, quando Manoel de Barros vai para o Rio de Janeiro e inicia o curso ginásial no Colégio Marista São José (internato), onde entra em contato com as leituras de Antônio Vieira: “Foi quando eu descobri que o poeta não tem compromisso com a verdade, mas com a verossimilhança.” (BIBLIOTECA NACIONAL, 2005, p. 21). Em outra entrevista o poeta diz:

Estudei dez (10) anos em colégio interno. Interno é preso. Se você prende uma água, ela escapará pelas frinchas. Se você tirar de um ser a liberdade, ela escapará por metáforas. [...] O padre me dava livros. Eu não gostava de refletir, filosofar; mas os desvios linguísticos, os volteios sintáticos, os erros

² Dentre eles destacam-se o “Prêmio Orlando Dantas” concedido pela Academia Brasileira de Letras, em 1960, pelo livro **Compêndio para uso dos pássaros**; o “Prêmio Nacional de poesias” concedido pela Fundação Cultural do Distrito Federal, em 1969 pelo livro **Gramática expositiva do chão**; o “Prêmio Jabuti de poesias” em 1989 pelo livro **O guardador de águas**; o “Prêmio Nestlé de Poesia” em 1996 pelo volume **Livro sobre nada**; o “Prêmio Nacional de Literatura do Ministério da Cultura” pelo conjunto de obras em 1998; o “Prêmio da Academia Brasileira de Letras”, em 2000, pelo livro **Exercício de ser criança**; o “Prêmio Jabuti” em 2002 pelo livro **O fazedor de amanhecer**, sendo escolhido o livro de ficção do ano; o livro **Poemas Rupestres** foi premiado em 2005, com o “Prêmio APCA” de melhor poesia e 2006 com o “Prêmio Nestlé”. Em 2012, **Poesia completa** recebeu o “Prêmio Português de Literatura Casa de América Latina/Banif”. No mesmo ano, o poeta recebe o “Prêmio da Academia Brasileira de Letras”, pelo volume **Escrita em verbal de ave**. Foi concedido ao poeta o título de “Doutor Honoris Causa” pela Universidade Católica Dom Bosco, em 2000, e pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, em 2003.

³ Conforme a **Revista Brasileiros** de 30/04/2014. Disponível em: <<http://www.revistabrasileiros.com.br/2013/01/18/o-poeta-e-bernardo/#.U2GBHoFdWdg>>.

⁴ Título da entrevista cedida para Flávia Nunes Lima: Poeta maior sai do caramujo e encanta. *Folha do Povo*, Campo Grande – MS, 03/03/99.

praticados para enfeitar frases, os coices na gramática dados por Camilo, Vieira, Camões, Bernardes – me empolgavam. Ah, eu prestava era praquilo! Eu queria era aprender a desobedecer na escrita. [...] Veja uma contradição: aprendi a rebeldia com os clássicos (ou isso não é contradição?). (BARROS, 1989, p. 36).

Foi, certamente, seu “primeiro deslumbramento intelectual” (BARROS, 1994a, p. 8). Para esse momento, Manoel de Barros dedicou um poema, que está no livro **Poemas concebidos sem pecados** (1937):

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, 2005, p. 19).

É o momento de descobertas. Em 1935 se envolveu com a Juventude Comunista e seu primeiro livro, **Nossa Senhora de minha escuridão**, é apreendido: “Também o discurso subjetivo e contemplativo de um poeta como ele não combinava com a linguagem objetiva do materialismo dialético dos comunistas” (BIRAM, 1993, p. 6). Para Manoel de Barros, em entrevista, “[e]mbora mais rebelde e libertário do que propriamente revolucionário, eu me tornei militante do Partido Comunista, na mesma célula do Apolônio de Carvalho. Isso até o dia que tive a grande decepção”⁵ (BARROS, 1987a, p. 19).

Em 1937, “Sob o canto de um bate-num-quara nasceu Cabeludinho” (BARROS, 2005, p. 9), bem diferente das outras literaturas, bem ao gosto do chão e dos modernistas brasileiros. Trouxe ao tablado do papel a irreverência, o humor, o diálogo com grandes nomes da Literatura Nacional e Internacional.

O nascimento de Cabeludinho foi *a la* Mário de Andrade, longe dos matos românticos de **Iracema**. A heroína alencariana segue seu destino como guerreira lendária e mítica. O anti-herói macunaímico, por sua vez, possui a preguiça como diretriz e vive a cansativa sina de um herói sem *nenhum caráter*. Cabeludinho, também protagonista de uma saga considerável, encontra em sua natureza a contradição, a rebeldia de quem desafia Deus

⁵ Manoel de Barros se refere ao discurso que ouviu, no Largo do Machado, em 1942, do líder comunista Luiz Carlos Prestes o apoio ao governo de Getúlio Vargas.

ao matar “amassa barro”⁶ e desaprende o que lhe é ensinado: “Quê mané agradecer, quero é minha funda/vou matando passarinhos pela janela do trem/de preferência amassa barro/ver se Deus me castiga mesmo” (BARROS, 2005, p. 17).

O andarilho poeta Manoel de Barros nasce aos 20 anos se apresentando como “os loucos de água e estandarte” (BARROS, 1996a, p. 13). A concepção foi sem maiores alardes, nem todos ouviram os gritos da jovem poesia que despontava para ecoar, mais tarde, de maneira incontestável. Sobre o silêncio da crítica da época o poeta diz:

Quando publiquei meu primeiro livro *Poemas Concebidos sem Pecado*, padecia de uma presunção... Achava que o livro ia estourar. Eu andava lendo muito Alencar e Mário de Andrade. Fiquei com aquele ritmo do início de *Iracema* e de *Macunaíma*. Na ingenuidade de meus 19 anos, achei que os críticos descobririam a semelhança e me elevariam ao nível de Mário de Andrade. Mas foi o maior silêncio, ouço até hoje. (BARROS, 1996d).

O livro **Poemas concebidos sem pecado** foi feito de maneira artesanal, rodado na prensa manual do diplomata Henrique Rodrigues Vale. A obra teve uma tiragem de apenas 21 exemplares, um para cada amigo que custeou a produção, e um para o poeta. “Penso que por ser o meu primogênito informei algum dia que o meu primeiro livro é o meu melhor livro. Acho que foi uma tirada de amor. Gosto do meu primeiro livro porque ele sabe mais da minha infância do que os outros” (BARROS, 2009, p. 2).

As personagens que surgem em **Poemas concebidos sem pecado** beiram rios, estradas, sarjetas, a loucura, a fugacidade do momento. Desde a primeira obra, Manoel de Barros apresenta personagens que estão à margem da “normalidade”, tanto discursiva, quanto pessoal. Em seu livro de estreia, o poeta brinca com a linguagem, procura uma dicção particular, uma impressão que marque sua trajetória entre o Pantanal, suas influências e o Rio de Janeiro.

Para os temas desta tese, **Poemas concebidos sem pecado** não oferece, no trajeto memorialístico de Cabeludinho, uma Memória que se relacione com a questão da Morte. A

⁶ “Amassa barro” ou “João de Barro” é uma ave muito conhecida em Cambarazal, Campo e Cerrado por conta do seu característico ninho feito de barro. Uma das lendas mais conhecidas sobre a ave conta que a punição da infidelidade da companheira é realizada com o encerramento da entrada estreita do ninho, tendo a companheira infiel ainda em seu interior. Uma lenda indígena conta a extrema demonstração de amor entre Jaebé e a mais formosa índia da tribo. Transformados em aves pelos raios da mãe Lua, o casal segue a jornada dos apaixonados voando e cantarolando, sempre juntos. No poema, a personagem de Manoel de Barros desafia Deus com suas travessuras. O poeta não utilizou o nome João de Barro, mas sim “amassa barro”, fazendo, talvez, algumas alusões: referindo-se ao mais famoso dos oleiros, Jesus; e a simplicidade na construção da casa e uma possível referência à passagem bíblica de Atos (17, 24): “Deus, sendo Senhor do céu e da terra, não habita em templos feitos por mãos de homens”.

lembrança é contada de maneira irônica e/ou debochada (bem aos moldes do Modernismo brasileiro, que ainda influenciava o poeta naquele momento). Há nessa obra, uma Memória que volta à infância do poeta, como uma leitura terceira de uma saga de seu alter-ego inicial, Cabeludinho. Ora o poeta se apresenta como observador, ora como personagem, cuja Memória percorre lembranças de sua infância no Pantanal, da juventude no colégio interno e dos bicos de Corumbá, através dos olhos do protagonista Cabeludinho. A presença da Morte, elemento separado da Memória na obra, demonstra-se nos termos diretamente ligados ao seu campo semântico. Há, contudo, uma transmutação entre os estados, mas nada que vivifique o ser, que o deixe próximo da proposta do quiasmo Memória x Morte. Não há uma ligação sinestésia, subjetiva ou mesmo uma conexão entre a sensibilidade da Memória, na vertente da presentificação, ou uma transmutação que justifique a Morte como passagem, como elemento participe de um ciclo.

No ano de 1940, o poeta inicia sua “viagem ao primitivismo” e viaja para Bolívia, Peru e Equador: “Procurei as cidades decadentes, as mais miseráveis” (BIBLIOTECA NACIONAL, 2005, p. 21/22). Era no meio de índios e bebendo pinga de milho que Barros descobriu a importância daquelas pequenezas. Na sequência, seguiu para Nova York onde estudou, por um ano, cinema e pintura no Museu de Arte Moderna: “Foi um choque cultural” (BIBLIOTECA NACIONAL, 2005, p. 22).

Em 1941, forma-se em Direito, no Rio de Janeiro. No ano seguinte, o poeta muda sensivelmente seu projeto estético e sua obra **Face Imóvel**, publicada em 1942, universaliza sua dor e a unifica com os impactos e conflitos gerados pela Segunda Guerra Mundial. O tom de molecagem linguística e discursiva dá lugar ao sombrio, aos horrores de casas e pessoas vazias pelas consequências da Guerra: “Em 1942 Manoel de Barros publica ‘Face Imóvel’, livro no qual se sente claramente a influência tanto de Carlos Drummond quanto das notícias recebidas no Brasil sobre a guerra que se arrastava na Europa.” (BARBOSA, 1990). A obra mostra o adulto Manoel de Barros voltado para elementos urbanos. A ênfase temática gira no entorno de ruas abandonadas, muros incomunicáveis, homens solitários, crises globais, como se percebe no poema abaixo:

Hoje eu vi homens recebendo a guerra
Recebendo o pranto como balas no peito

E como a dor me abaixasse a cabeça,
Eu vi os girassóis ardentes de Van Gogh (BARROS, 1996b, p. 60-61).

Na obra, o homem pantaneiro é subvertido pela colisão com a cidade. A inadaptação

desse sujeito reflete uma poética que, em diálogo com o sentimentalismo universalizante da época, abafa uma busca pela originalidade. O tom desse livro, embora represente a dubilidade da dor do homem pantaneiro frente à inadaptidão com o lugar e a dor universal, também se apresenta como duelo entre a consciência da grandiosidade do mundo, frente a pequenez do regional. Nesse embate, o poeta expõe a insustentabilidade do conflito entre o Pantanal e o urbano. **Face Imóvel** é “[d]e um sugestivo lirismo, o livro de Manoel de Barros, onde podemos surpreender poemas belíssimos, vem revelar, de modo inequívoco, mais uma vocação poética que, sem favor, pode se enfileirar entre os mais expressivos talentos da nova geração.” (IVO, 1942).

A Memória oscila entre as lembranças inventadas, os percursos terceirizados e a infância do poeta. Em **Face Imóvel**, encontra-se uma transição, uma porta que se abre para **Poesias**. A obra, de um modo geral, apresenta-se com uma tonalidade penosa, repleta de prefixos negativos, discursividade fechada e termos oclusivos. Os poemas que podem se relacionar com a Morte e a Memória serão, no subitem 2.3, chamados para análise.

Em 1945, Manoel de Barros vai para o Largo do Machado, no Rio, ouvir Luiz Carlos Prestes, recém liberto, e sofre a “grande decepção” (BARROS, 1987a, p. 19). A desilusão diante do discurso de Prestes fez com que o poeta rompesse definitivamente com o partido:

Me decepcionou. Até chorei na calçada. Aquela aliança era política. Era um negócio de, porra... Eu não admitia esse troço. Eu achava que era falta de caráter. Não tem esse negócio de política não. Homem não tem isso não. É falta de caráter, é sacanagem mesmo. Por quê? Pra quê que o Prestes tinha que fazer aliança com o Getúlio, se o Getúlio tinha mandado matar a mulher dele, porra. Eu não admiti isso, sabe? Não admiti mesmo, de jeito nenhum. Caí fora. Caí fora. (BARROS, 2006b)⁷.

Assim, Manoel volta para o Pantanal. Passados alguns anos, em 1947, conhece e casa-se com a mineira Stella, no Rio de Janeiro. “Esposa de artista”, Stella cuida das coisas práticas do cotidiano da casa, do poeta e de suas obras. Manoel de Barros a chama de “meu guia de cego”, e declara:

“Quando acho que já ‘pari’, mostro para ela, que diz: ‘Não está bom ainda, vai trabalhar’. Isso umas três vezes. Quando ela diz que está bom, aí eu

⁷ A transcrição foi feita a partir da fala do poeta Manoel de Barros na entrevista realizada por Bosco Martins, em 2006, para seu programa televisivo **Fora do Eixo**, na TV Educativa Regional de Mato Grosso do Sul. A entrevista foi dividida em três blocos. O trecho citado encontra-se na terceira parte, ou terceiro bloco do programa. Não se fez, na transcrição das falas, uma percepção de Análise da Conversa (versada na linguística). O que se busca nessas transcrições são as falas do poeta, de maneira espontânea. Como realmente aparecem na entrevista.

mando para a editora tranquilo”. Conhecera-se no balcão do escritório de advocacia onde Manoel estagiava. Ele fazia fichas. Ela deu o nome completo, endereço e telefone. Ele ligou na mesma noite. “Foi um impulso irresistível. Existe amor à primeira vista. Ou melhor, intuição à primeira vista. Eu tive a intuição de que aquela era a mulher para mim” (MENEZES, 1998).

Os anos seguintes, repletos de núpcias, foram interrompidos pela morte do pai de Manoel de Barros: João Venceslau Leite de Barros. Em 1949, o poeta deixa a cidade do Rio de Janeiro e se recolhe, junto com Stella, para o Pantanal sul-mato-grossense e interrompe, por algum tempo, o prazer de ser poeta para administrar o recanto paterno: “Nos dez anos no Pantanal, não escrevi uma linha. Só escrevia minha assinatura na promissória rural. Porque aquilo, tenho a impressão, me enriquecia a imaginação, mas não fazia com que ela se desenvolvesse” (MELO, 2013). Passado o período de conquista do ócio, como o próprio poeta gosta de definir, Manoel de Barros retoma seu processo de produção.

O ano agora é 1956 e o poeta sai do silêncio e publica a obra **Poesias**. O livro sinaliza, fortemente, um lirismo que contempla uma uniforme transição entre os elementos citadinos e o Pantanal. Os limites entre natureza e ser humano foram consumidos e se tornam, no poeta, um conflituoso jogo entre o ser e suas Memórias: “Os limites me transpõem” (BARROS, 1996a, p. 83). Uma inovação fica no aspecto da diversidade construtiva dos poemas, ora longos, ora apenas versos soltos. O sentido de fronteira, na obra, se extingue e a fusão entre o que está dentro e o que se encontra fora provocam imagens que se presentificam de maneira inusitada, como se percebe no seguinte verso: “A boca está aberta, seca e escura/De raízes mortas...” (BARROS, 1996a, p. 79/80). Por ser uma das obras que compõe o recorte da tese, um enfoque mais ampliado sobre o livro irá despontar no momento da análise sobre os eixos Morte e Memória.

Passaram-se os anos e a produção do poeta ficou em silêncio. No entanto, em 1960 publica, com o pseudônimo de Pedro Bacurau, o livro **Compêndio para uso dos pássaros** e recebe, no Rio de Janeiro, o Prêmio Orlando Dantas, concedido pela Academia Brasileira de Letras, mas promovido pelo jornal Diário de Notícias. Em nota aos jornais da época, a Comissão noticiou o seguinte esclarecimento:

A Comissão Julgadora, no adjudicar o *Prêmio Orlando Dantas* a “Compêndio para uso dos pássaros”, de Pedro Bacurau, está certa de, tendo desempenhado plenamente a missão que lhe foi confiada, ter revelado ao cenário poético do Brasil um livro de poemas que, pelas suas ostensivas qualidades, haverá de conferir ao seu autor a projeção que ele merece (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1960).

Em entrevista, Manoel de Barros conta a repercussão dessa obra: “Uma semana após seu lançamento, ele foi muito procurado por pessoas interessadas na compra de ração para aves” (BARROS, 1987b, p. 37). **Compêndio para uso dos pássaros** marca um discurso preocupado com a linguagem inaugural, onírica, falada pela criança que se deslumbra com o mundo, como se observa nos versos seguintes: “O sapo de pau/virou chão.../O boi piou cheio de folhas com água./Eu ia no mato sozinho./O cocô de capivaras era rodelinhas – bola de gude./Eu quebrei uma com meu sapato./Todas viraram chão também.” (BARROS, 1999a, p. 27).

No livro, o poeta homenageia seus três filhos em uma ordem etária decrescente: “*Poemas pescados numa fala de João*”, “*A menina avoadada*” (para Martha) e “*O menino e o córrego*” (para Pedro). Destaca-se, nessa nota da comissão, o pseudônimo de Manoel de Barros: “Pedro Bacurau”. O nome Pedro pode aludir ao seu filho caçula. “Bacurau” (do tupi *waku'rawa*) diz respeito a um pássaro muito comum no Brasil. Seu hábito é noturno e vive no chão. Como que mostrando suas características pessoais, metaforicamente sublinhados no temperamento da ave, Manoel de Barros expressa sua timidez (por ser uma ave de hábito noturno), simplicidade (muito comum na distribuição geográfica do Brasil), sua consciência crítica (pois é um pássaro que vive e faz ninho no chão) e possui uma ligação muito forte com a terra.

Aos temas da tese, **Compêndio para uso dos pássaros** oferece uma Memória que se relaciona com a questão da Morte. A transmutação aparece como elemento que comunga com a natureza. O projeto discursivo é outro. Há um intenso diálogo com João Guimarães Rosa, incorporando fala popular, termos que se distanciam das normas gramaticais e regionalismo na linguagem.

Em 1966 publica o livro **Gramática expositiva do chão**. Na obra, o poeta explora ainda mais o discurso metalinguístico e expõem técnicas inusitadas para compor o homem e a poesia. Manoel de Barros utiliza a bricolagem, a pop art, para exibir a utilização do “inútil”. Descentralizado de seu papel de dominador da natureza, o ser humano aparece como nivelado à condição de “coisa”, substância transformadora e metamorfoseada: “O homem de lata/arboriza por dois buracos/no rosto/ O homem de lata/é armado de pregos/e tem natureza de enguia/ O homem de lata/está na boca de espera/de enferrujar” (BARROS, 1999c, p. 23). Os elementos são desarticulados de suas funções primárias.

Para os eixos temáticos da tese, **Gramática expositiva do chão** apresenta a questão da transmutação e alguns poemas com relação memorialística. Sendo assim, termos que se

relacionam com o campo semântico da Morte aparecem nos poemas “O homem de lata” e “A máquina: A máquina segundo H.V., o jornalista”, por exemplo. Embora a Memória não esteja diretamente ligada aos entes familiares, serão trazidos para corroborar com a ideia de que a cidade seria uma possível figuração da Morte na poética de Manoel de Barros. Pela obra, o poeta recebeu o Prêmio da Fundação Cultural do Distrito Federal.

No ano de 1974 é publicado **Matéria de poesia**. Para Manoel de Barros, “[a]té hoje é um dos meus livros mais elogiados.” (BARROS, 1992, p. 56). **Matéria de poesia** já anuncia o tema de Barros: a (de)composição de seu discurso poético. É o esforço do estado “entre”, “coisal” do sujeito, em imagens quase surreais, como se observa no seguinte verso: “saude me urinava na perna/Um moço de fora criava um peixe na mão/Na parte seca do olho, a/paisagem tinha formigas mortas” (BARROS, 1999b, p. 196).

Em **Matéria de poesia**, a palavra e a criação artística surgem do chão, o discurso se transforma através da metapoesia que se autoreferencia. Nesse sentido, para Nogueira e Vallezi (1986, p. 25):

Quando anuncia, em sua *Matéria de poesia*, o assunto de sua obra, o que comporá a substância de seu discurso deixa evidente a opção pela matéria apoética, para muitos, pouco provável ao universo da poesia, tais como o *traste*, a *lesma*, o *caracol*, o *pente*, os *detritos*; enfim, as coisas sem préstimos: o *lixo das estrelas*, o *pobre-diabo*. Na concepção poética do autor, a verdadeira poesia se alimenta dos destroços, das ruínas, do desamparo, da desarmonia [...].

Matéria de poesia apresenta, em diversos momentos, uma relação muito direta com a morte do sujeito e sua transformação em “coisa”, em “estado”. Assim, alguns poemas dessa obra serão tratados posteriormente. Embora a Memória esteja em aspecto difuso e não se relaciona, diretamente, com tais poemas, o poeta apresenta uma lembrança dispersa, mas presente.

Os anos seguintes são de intensa produção para o poeta. Em 1982 publica **Arranjos para Assobio**, em 1985 **Livro de Pré-Coisas**, em 1989 **O guardador de águas**, em 1990 **Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)**, em 1991 publica **Concerto a céu aberto para solo de aves**, em 1993 **O livro das Ignorâças**, em 1996 publica **Livro sobre nada**, em 1998 **Retrato do artista quando coisa**, em 1999 **Exercício de ser criança**, em 2000 lança o **Ensaio fotográficos**, em 2001 publica **O fazedor de amanhecer**, **Poemas pescados numa fala de João** e **Tratado geral das grandezas do ínfimo**, em 2003 **Memórias Inventadas**, **Cantigas por um passarinho à toa** e **Para encontrar o azul eu uso**

pássaros, em 2004 **Poemas Rupestres**, em 2005 e 2006 termina a trilogia de **Memórias Inventadas**. Depois, somente em 2010 Manoel de Barros volta a publicar. O título é **Menino do Mato**. Em 2011, **Escritos em verbal de ave**.

Em **Arranjos para assobio** (1982), o poeta Manoel de Barros evidencia o discurso metamorfose, os arranjos incomuns. Agora, o projeto estético assume a inquietação de novas experiências linguísticas e imagéticas, em justaposições semânticas inusitadas, compondo uma leitura em diversos planos: “Nos monturos do poema os urubus me farreiam./Estrela é que é meu penacho!/Sou fuga para flauta e pedra doce./A poesia me desbrava./Com águas me alinhavo.” (BARROS, 1998b, p. 203). Um ano depois da sua publicação, o jornalista Paulinho Assunção descreve o livro como um “assobio oportuno, aceso e melódico” (1983). E acrescenta:

Poesia sem empostação, sem falsetes, avessa a qualquer tipo de retórica e grandiloquência, “Arranjos para assobio” não tem, contudo, a obsessão pelo novo, como objetivo maior. Ao fazer de sua poesia um caminho estritamente pessoal, algo estranha e sedutora, Manoel de Barros nos convida a degustá-la, assim como quem exercita uma linguagem de origens, ao mesmo tempo de assombro e magicidade. Acreditamos, portanto, que o novo, em Manoel de Barros, não está na alça da mira: está na própria mão que aciona o gatilho (ASSUNÇÃO, 1983, p. 11).

Para o jornalista Rubens Sossélla:

Embora não contenha a mínima partícula desesperante e nem se ouça nenhum grito (ao contrário, todos os poemas se espriam numa espantosa placidez), “Arranjos para Assobio” surge com a necessária força da revolta. Re+volta, ou o enfoque “olhoso” (p. 71) de tudo o que se acha torcido, dobrado, retorto, curvo para baixo e se movimentando de baixo para cima, “caminhoso” (p. 15). Os versos, frequentes vezes alongados, são fotogramas de um Dziga Vertov que reencarnou, com algum espanto, em Campo Grande, Mato Grosso do Sul (SOSSÉLLA, 1987).

Manoel de Barros acredita que foi, justamente, a partir de **Matéria de Poesia e Arranjos para assobio** que o interesse da mídia por sua poética se tornou mais intensa: “Comecei então a aparecer nos jornais do Rio, no Globo e no Jornal do Brasil. O jornal Debate, de caráter político e literário, publicou estudo importante sobre minha poesia, assinado pelo crítico Ismael Cardim” (BARROS, 1992, p. 57).

Para os eixos temáticos da tese, **Arranjos para assobio** oferece uma Memória que se relacione com a questão da Morte.

O **Livro de Pré-Coisas**, de 1985, também recebeu inúmeras críticas e artigos. A mídia não mais se cala diante da poética manoelina. Ao contrário, caça-o. Cada vez mais, o discurso do poeta se encontra fragmentado e em comunhão com a natureza, marcando, assim, o eixo-pensante da poesia “pré” e original de Manoel de Barros. No ano de 1986, Paulinho Assunção novamente anuncia a inauguração de uma nova obra do poeta: “E como as coisas não tivessem nome, nasceu o poeta Manoel de Barros para batizá-las, para nomeá-las. Se o leitor ficar com dúvida, é só pegar o seu ‘Livro de Pré-Coisas’ [...] – para conhecer um pouco de uma poesia com ‘rumor de útero’, tal a sua contaminação com os nascimentos.” (ASSUNÇÃO, 1986). Sobre o livro, Manoel de Barros esclarece a origem da obra:

Em 1985, saiu “Livro de Pré-Coisas”, numa edição patrocinada em parte pela Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul. Esse livro foi consequência de uns artigos, que eu publicava no boletim da Acrissul. Pedro Espíndola, depois de muitos rodeios, me pediu que fizesse um capítulo, para figurar num livro. Aproveitei alguns artigos, a maioria modifiquei. O embrião estava naqueles artigos. De repente, sonhei fazer de todo aquele material um volume de prosa poética. (BARROS, 1992, p. 57).

Aos temas da tese, **Livro de Pré-Coisas** oferece uma inauguração de novos seres, como é possível observar nos seguintes versos: “Por dentro da alma das árvores, orelha-de-pau está se/preparando para nascer./Todo vivente se assanha./Até o inseto de estrume está virando./Se ouve bem de perto o assobio dos bugios na orla do cerrado./Cupins estão levantando andaimes.” (BARROS, 2002, p. 235). A transmutação desponta como elemento que comunga com os seres da natureza. Os poemas em prosa apresentam algumas das perspectivas temáticas da Morte e da Memória.

Em 1989 publica **O guardador de Águas** e é lançado o filme documentário **O inviável anonimato do caramujo flor**, de Joel Pizzini. Filme e livro são bem recebidos pela crítica. Reynaldo Damazio, entre outros (Anna Acciolly - “Manoel de Barros: O POETA”; José Carlos Avellar - “Rascunho de Pássaro”; Elaine Barros - “Homenagem a um poeta”; Antônio Gonçalves Filho - “Manoel de Barros sai do Pantanal por escrito”; Tina Correia - “O poeta do Lixo”; Luiz Turiba - “Manoel de Barros, o poeta vai sair do limbo” – todos publicados no ano de 1989), anuncia a recente publicação do poeta. O jornalista declara, em sua reportagem, que **O guardador de Águas** é “uma síntese da trajetória poética de Manoel de Barros, que até agora permanece no limbo das antologias corriqueiras e das histórias literárias oficiais” (DAMAZIO, 1989). Sendo sua linguagem uma busca constante do inaugural e transfiguradora, o poeta sinaliza o nascimento de Bernardo. **O guardador de**

Águas apresenta o fazer poético e um novo trato com o discurso, em uma necessidade de comunhão carnal com a palavra: “a lesma influi muito em meu desejo de gosmar sobre as palavras/nesse coito com letras!” (BARROS, 2004a, p. 293). Encontram-se, no livro, os eixos temáticos da tese.

Logo na sequência, em 1990, são reunidas suas obras em um único volume chamado **Gramática expositiva do chão: poesia quase toda**, que contempla os livros publicados de 1937 até 1989. Para Frederico Barbosa, na reportagem “Poeta elabora a gramática das coisas inúteis”, a composição resgata uma dívida e possibilita uma “visão global da sua obra” (BARBOSA, 1990). Para Manoel de Barros, a explicação é mais prática:

Meus livros sempre tiveram edições pequenas. Comecei a ser estudado nas escolas, nas universidades e, pela dificuldade de obter os originais, todo mundo ficava tirando xerox das poesias. Foi então que Ênio Silveira me propôs enfeixar todos os meus livros num volume único, que denominei “Gramática Expositiva do Chão (poesia quase toda)”. (BARROS, 1992, p. 57).

No mesmo ano, o poeta recebe o Prêmio da Crítica/Literatura, concedido pela Associação Paulista de Críticos de Arte e o Prêmio Jabuti, pela obra **O guardador de Águas**.

Em 1991 publica **Concerto a Céu Aberto para Solos de Aves** e assume, em entrevista à Adélia Maria Lopes, que “[a]cho esse título meio sideral demais para quem vê êxtase no cisco” (BARROS, 1991a, p. 5). E o poeta, esclarecendo pontos difusos na obra, diz:

Aos que me perguntam se é a história de meu avô, respondo que tudo ali é mentira, pura fantasia. Já fizeram duas peças de teatro baseadas em meus poemas. Este último livro tem todos os elementos da arte cênica, cenários em que se alternam o amanhecer e o anoitecer. Na verdade, a figura do velho se baseia em um ancião, que vi escondido num porão, com medo da guerra do Paraguai. O neto eu inventei. Tudo que se cria é verdadeiro (BARROS, 1992, p. 57).

O livro se apresenta como um gorjeio que inaugura uma relação cíclica entre duas gerações que simbolizam o início e a transição. Para os temas da tese, **Concerto a Céu Aberto para Solos de Aves** sinaliza algumas das perspectivas da Morte e da Memória.

No ano de 1993 veio **O Livro das Ignoranças** e um “pequeno burbulho” no circuito intelectual da época. O atrito envolveu críticos e jornalistas que procuravam defender o poeta Manoel de Barros frente ao posicionamento ácido de Marcelo Coelho: “[m]inha vontade é dizer simplesmente: Manoel de Barros é uma fraude, um conto-do-vigário. [...] Nostálgico dos brejos e andorinhas, tem o ‘sabor galinha caipira’ de um Miojo de supermercado.” (COELHO,

1993). A defesa de Manoel de Barros não foi silenciosa. Críticos e jornalistas trocavam delicadas “alfinetadas”: “[c]rítica de Marcelo Coelho a Manoel de Barros revela um limitação da sensibilidade do colunista.” (BARROS, 1994b). No entanto, para o poeta, em entrevista a José Geraldo Couto:

Eu tenho a impressão de que o livro [O Livro das Ignorâncias] é uma depuração, por todas as maneiras que a gente queira ver, inclusive porque eu já atingi aquilo que eu chamo de minha sabedoria poética. [...] Então, creio que é, sim, uma síntese de tudo o que eu já aprendi e que estou tentando desaprender. Acho que tem alguma coisa de novo o livro, principalmente a primeira parte, “Didática da Invenção” – que traz uma coisa de que eu sempre gostei, a metalinguagem: a indagação de como eu faço, de que maneira se faz, como se pode fazer... (BARROS, 1993a).

Embora a crítica de Marcelo Coelho tenha sido uma expressão particular e reiterada, em resposta ao artigo de José Geraldo Couto, “A estética do ‘bom-gostismo’”⁸, no texto “Manoel de Barros não é Shakespeare”⁹, sua tentativa de desconstruir o invólucro de genuidade, ou inaugural, atribuído ao poeta Manoel de Barros esbarra em uma discussão baseada apenas na temática de seu gosto.

No artigo, não há uma cuidadosa análise ou um aprofundamento dos poemas e da trajetória poética de Manoel de Barros. No entanto, em concordância com Marcelo Coelho, não é possível comparar Manoel de Barros a Shakespeare, nem a Camões, ou a Drummond, nem a Guimarães Rosa, pois além de cada um se apresentar como uma tradição única na Literatura, não há como comparar nem sua temática, nem sua construção poética com nenhum outro poeta ou escritor.

O espaço diminuto de um artigo, em uma coluna jornalística, mesmo com o peso do nome, de modo geral, não consolida uma totalidade literária aprofundada, mas uma opinião unilateral na maioria das vezes. Tais comparações não avançam. Não dizem a que vieram, não acrescentam. Mijo e Shakespeare é que, realmente, não merecem conviver no mesmo espaço discursivo.

Voltando-se à temática do capítulo, o ambiente discursivo da obra remete ao desconhecido, ao que foge do previsto, dos significados comuns, um livro que resguarda as origens. Nessa busca pela linguagem fontana, o poeta atravessa o caminho de volta e regressa

⁸ Publicado em 09 de janeiro de 1994. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/1/09/mais!/2.html>>.

⁹ Publicado em 14 de janeiro de 1994. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/1/14/ilustrada/23.html>>.

para um “descomeço”. Para os eixos da tese, **O Livro das Ignorâncias** emprestará alguns de seus poemas.

Livro sobre Nada é publicado em 1996 e recebe, em 1997, o Prêmio Nestlé. Em seu nada que é tudo, Manoel de Barros utiliza, sistematicamente nessa obra, o prefixo de negatividade “des”. O ilogismo e o paradoxismo constantes no livro mostram uma superfície do nada que é mais visível, tocável e explicável do que tudo. O poeta Manoel de Barros, retirado na sua simplicidade, anuncia, no próprio volume, que a intenção era apenas de falar o Nada em sua pura e despropositada figuração: “Mas o nada do meu livro é o nada mesmo. É coisa nenhuma por escrito: um alarme para o silêncio.” (GRÜNEWALD, 1996). E ainda, em entrevista a José Geraldo Couto, “[d]epois de velho, a minha infância voltou. No livro, falo da minha formação naquele lugar isolado e do meu sentimento de isolamento.” (BARROS, 1996e). Calcado nas memórias do tempo mítico, a focalização da obra recai nos sentimentos associativos do menino personagem e suas visões inovadoras do mundo e do espaço original, como se observa nessa passagem: “As coisas tinham para nós uma desutilidade poética./Nos fundos do quintal era muito riquíssimo o nosso dessaber./A gente inventou um truque pra fabricar brinquedos com palavras.” (BARROS, 1996c, p. 11).

Para os temas da tese, Morte e Memória, **Livro sobre Nada** apresenta os vestígios que começam a delinear as memórias familiares com a presentificação que se estabelece nas perspectivas da tese. Já a questão da Morte, inúmeros prefixos de negação aparecem para compor o quadro da desconstrução linguística e dos seres. Sendo assim, quanto à Morte e à Memória, atrelados em circularidade, a obra **Livro sobre Nada** nos confere alguns de seus poemas para posterior análise.

Como diria Guimarães Rosa (1979, p. 41), “se viemos do nada, é claro que vamos para o tudo”. Então, em 1998, Manoel de Barros publica **Retrato do artista quando coisa** e, dois dias antes, recebe o Prêmio de Poesia do Ministério da Cultura concedido ao conjunto de sua obra. Na ocasião, o poeta diz que:

Esses meus novos poemas contém mais as lembranças provocadas pela infância, das minhas memórias da terra, do Pantanal, pois os velhos esquecem as coisas mais recentes. Mas eu não acho ruim não. Cada livro mostra uma fase distinta, tanto da minha linguagem como da minha vivência. E essa vivência hoje é a infantice (BARROS, 1998c).

Manoel de Barros apresenta uma peculiaridade da condição de ser velho: “esquecem as coisas mais recentes”. Com certo tom irônico, o poeta mostra que sua vivência é sempre

ligada e alimentada pelas lembranças da terra, da infância, do Pantanal, dos seus outros “eus” e da sua incompletude, como é possível perceber no seguinte poema:

A maior riqueza do homem é a sua incompletude.
Nesse ponto sou abastado.
Palavras que me aceitam como sou – eu não aceito.
Não agüento ser apenas um sujeito que abre portas, que puxa válvulas, que olha o relógio, que compra o pão às 6 horas da tarde, que vai lá fora, que aponta o lápis, que vê a uva etc. etc.
Perdoai.
Mas preciso ser Outros.
Eu penso renovar o homem usando borboletas. (BARROS, 1998a, p. 79).

E quanto aos prêmios, mais adiante da entrevista, Manoel de Barros brinca com a situação comentando que “[p]rêmio é um reconhecimento da obra sim, já ganhei muitos, mas não dou valor muito a eles. Só apareço nos prêmios que dão dinheiro. Quando não tem eu nem vou receber. Esse daí é bom, vinte e cinco (R\$25 mil). Descobriram que tenho uma obra” (BARROS, 1998c). Tal obra, segundo o poeta, “é um livro metalinguístico. Acho que eu precisei falar um pouco mais disso.” (BARROS, 1998c). No entanto, Miguel Sanches Neto parece discordar desse eixo temático de metalinguagem, que segundo Manoel de Barros, percorre sua obra.

Numa reportagem de 1998, o ensaísta afirma que o discurso manoelino é “mero pastiche de si mesmo” (SANCHES NETO, 1998) e que “o Manoel de Barros de ‘Retrato do artista quando coisa’ não consegue se distinguir das centenas de copistas que têm desvalorizado o seu estilo no mercado das artes.” (SANCHES NETO, 1998). No entanto, o que se percebe é que o discurso no **Retrato do artista quando coisa** reflete a incompletude do sujeito que busca ser Outros, outras coisas para integrar o Ser. O que o crítico parece ignorar, nesse caso específico, é justamente a composição, proposital, da metalinguagem e da autoreferencialidade da poética manoelina.

Em muitos discursos da cultura atual literária, é possível encontrar essa referência aos “centenas de copistas que têm desvalorizado o seu estilo no mercado das artes.” (SANCHES NETO, 1998). No entanto, como o próprio crítico revela em outros textos de sua autoria, o poeta Manoel de Barros já imprimiu, no contexto da poesia brasileira, uma importância que não deve ser ignorada. É no sentido do distanciamento de uma Literatura tradicionalista que a poética de Manoel de Barros vai. O retorno é sempre novo, nunca é o mesmo. A crítica de Sanches Neto, relacionando o poeta de **Retrato do artista quando coisa** ao “pastiche” e a “repetição de si mesmo”, parece uma visão estreita, que se torna, pelo poder

da mídia, uma universalidade. A poética manoelina é, em toda sua trajetória, um processo incompleto, de buscas constantes e, nesse caminho, percorrendo as mesmas trilhas é possível observar novas paisagens. Como elucida Clarice Lispector: “Por que publicar o que não presta? Porque o que presta também não presta. Além do mais, o que obviamente não presta sempre me interessou muito. Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno vôo e cai sem graça no chão.” (LISPECTOR, 1999, p. 6).

Voltando-se para a tese, embora a Morte se apresente no livro, pouco interage com a Memória familiar. Na verdade, tem-se algumas figurações dos eixos Morte e Memória que são relevantes para a tese. Há, em alguns momentos da obra, que se pode perceber quase um discurso bíblico, mas não messiânico. A presença da metamorfose guia a tonalidade do livro e contempla a expansão do sujeito quando se transforma em outra coisa.

Em 1999 é publicado um mundo mágico e colorido: **Exercício de ser criança**. O livro, inicialmente repercutido como obra infantil, possui um trabalho visual que atrai leitores de qualquer idade: com ilustrações feitas a partir de bordados de artesãs de Pirapora, Antônia Zulma Diniz, Ângela, Marilu, Martha e Sávia Dumont, sobre desenhos de Demóstenes. Segundo o poeta, “[n]unca tive a intenção de escrever especificamente pensando no público infantil, porque acho que já escrevo permanentemente para elas. Minha linguagem interessa a leitores de todas as idades.” (FOLHA DO POVO, 1999). Em discurso indireto, o poeta apresenta o onírico e o infantil em uma caminhada que se concretiza na leitura. A personagem feminina, caracterizada pela mãe, que simboliza, na obra, a racionalidade, aponta o trajeto poético de um menino que “carrega água na peneira”. (BARROS, 1999b). A Memória é terceirizada na fala de outros personagens, como o menino, a menina avoadada, a mãe. Contudo, sua relação com a Morte não se aproxima do discurso que se pretende para a tese.

O ano seguinte é a vez da publicação de **Ensaio fotográficos**. A proposta do poeta é a materialidade do impossível, tornar a imagem apenas ensaios do irreal: fotografar a imagem enquanto substância, subverter o conceito de significante e significado. Para Manoel de Barros, a verdadeira intenção do fotógrafo é “ver pela primeira vez” (FELINTO, 2000), assim como a criança que experimenta o mundo com a sua visão inocente, como se percebe no seguinte trecho: “Ia o Silêncio pela rua carregando um bêbado./ Preparei minha máquina./ O silêncio era um carregador?/ Estava carregando o bêbado./ Fotografei esse carregador.” (BARROS, 2000, p. 11). Na reportagem, segundo Marilene Felinto:

Do seu ‘Livro sobre Nada’, Manoel de Barros disse, em 1996: ‘O nada de

meu livro é o nada mesmo, um alarme para o silêncio’. Dez anos antes, no ‘Livro de Pré-Coisas’, ele já tinha registrado o silêncio em ‘Narrador apresenta sua Terra Natal’: ‘Ia o Silêncio pela rua carregando um bêbado’. Hoje, neste ‘Ensaio fotográficos’, é esse Silêncio personagem, com letra maiúscula, que o poeta volta a flagrar, agora com máquina de fotógrafo, no poema ‘O fotógrafo’[...] (FELINTO, 2000).

E o poeta ainda afirma que fez o livro “para demonstrar que a poesia rende melhor quando produz imagens.” (FELINTO, 2000). Embora a busca pela concretude da imagem seja o foco da obra, reconhece-se traços da Morte e da Memória em alguns dos poemas de **Ensaio Fotográficos**.

Em 2001, o poeta Manoel de Barros publica, de uma só vez, **O fazedor de amanhecer**, **Poemas pescados numa fala de João**, **Águas** (livro distribuído na rede pública de ensino do Estado de Mato Grosso do Sul, para a Campanha de Conscientização do uso da água) e **Tratado geral das grandezas do ínfimo**. Desses, recebeu destaque o último. Na obra **Poeminhas pescados numa fala de João**, Manoel de Barros explica que “são poesias que, em sua maioria, estão no livro ‘Compêndio para uso dos pássaros’” (FOLHA DO POVO, 1999), mas que foram agrupados de maneira específica para interessar o público infanto-juvenil.

Em **Tratado geral das grandezas do ínfimo**, o poeta sinaliza o acontecimento que surge no instante da percepção do olhar para o insignificante, a contemplação de seres e dos mistérios do mundo. Há, nesse sentido, uma subversão na ordem normal das coisas e da gramática, uma exterioridade do desregramento dos sentidos (as coisas o tornam). A presença da figura maternal, repleta de sua racionalidade, volta nessa obra. Bernardo ganha um destaque em capítulo intitulado “O livro de Bernardo”. A Memória, que oscila entre os discursos diretos e indiretos, acompanha uma brincadeira infantil. O tema da Morte se apresenta de maneira metamorfoseada. Assim, na perspectiva da tese, o olhar para tais inutilidades não se encaixa nos eixos temáticos estabelecidos para a tese.

No ano de 2003, Manoel de Barros dá continuidade ao seu projeto infanto-juvenil e inicia suas publicações de **Memórias Inventadas: a infância** e **Cantigas para um passarinho à toa**. Embora essas obras tenham sido encomendadas com o intuito de continuação de projeto infanto-juvenil, iniciado com **Poemas pescados numa fala de João** e **Águas**, ambos de 2001, Manoel de Barros nunca sinalizou escrever para um público específico. Contudo, a editora categoriza as obras **Exercício de ser criança** (1999), **Águas** (2001), **Poemas pescados numa fala de João** (2001) e **Cantigas para um passarinho à toa**

(2003) como livros mais direcionados ao público infanto-juvenil.

No mesmo ano (2003), morre Bernardo¹⁰. Contudo, a mídia não propaga a notícia. Algumas esparsas reportagens aparecem para registrar superficialmente. Somente a partir de 2011, a notícia da morte de Bernardo aparece relacionada ao poeta. Embora essas matérias tragam a morte de um dos mais famosos alter-egos do poeta, as reportagens não tratam do tema mortuário, ou seja, apenas sinaliza a perda da personagem Bernardo e buscam estabelecer uma trama “literária” de passagens dos livros do poeta, em que se pode caracterizar Bernardo, com falas de Manoel de Barros sobre a figura biológica do capataz e amigo.

Memórias Inventadas: a infância apresenta uma linguagem em que é possível perceber a presentificação do poeta através da Memória. Embora seja, como assinala o próprio poeta no título do livro, “inventadas”, as Memórias apresentadas na obra se comunicam com a perspectiva da tese, uma vez que presentifica a lembrança e constantemente se trans-substancia em outro. O discurso travesso e infantil abre-se para as Memórias de uma criança que apreende e aprende um novo mundo, o lúdico. As peripécias percorrem um Pantanal conhecido, amigos já vistos em outras obras, alter-egos que perambulam novamente pelas brincadeiras da infância. Assim, o livro **Memórias Inventadas: a infância** apresenta os eixos temáticos da tese.

Em 2004, o poeta publica **Poemas rupestres** e anuncia sua escavação a procura de novas palavras, novos experimentos linguísticos, de retirar do chão suas lembranças. Uma nova geografia se instaura. Manoel de Barros quer encontrar seus vestígios, os rastros do que foi/é o menino que se educa com o avô: “Logo Floripa estacou em frente de nossa casa. Meu avô entrou e disse: Gostei de ver a Capital. Já tem até vaca na rua! É fruto de progresso. Floripa estava parece que rindo na porta.” (BARROS, 2004b, p. 13). Há uma busca da ancestralidade das coisas e dos seres. Em **Poemas rupestres**, o alter-ego Andarilho procura sua versão da vida e da poesia, em uma despojada figuração da liberdade solitária. Tudo se passa na vagarosidade do tempo e o poeta, transpondo a esfera da normalidade, apresenta suas personagens presas na harmonia do inominável, das imagens lentas dos caramujos e lesmas.

¹⁰ Do lado de fora dos livros de Manoel de Barros existiu um Bernardo de carne e osso. Segundo a jornalista Bianca Magela Melo (2013): “Folheando o livro de registros do asilo, a religiosa Marlene Barbosa da Silva, uma das supervisoras, localiza a ficha de Bernardo Vieira da Silva, que Manoel de Barros trata por Bernardo da Mata nos livros. Consta o nome da mãe, Benedita Vieira da Silva; a cidade de origem, Cáceres, no Mato Grosso; e os responsáveis por ele: Stella e João Leite de Barros. A data do nascimento registrada, 7 de fevereiro de 1916, mesmo ano de Manoel de Barros, é duvidosa. Irmã Marlene admite que, em meados dos anos 1990, foi feito um mutirão para confeccionar certidões de nascimento para idosos que ainda não tinham, a fim de ajeitar para eles uma aposentadoria. ‘Como muitos não sabiam a própria idade, perguntávamos para algum parente ou para um patrão e fazíamos o registro com aquela idade imaginada’, diz ela” (MELO, 2013).

A Memória, incorporada nas palavras “nós”, “a gente”, “os guris”, constrói um caminho sinestésico que volta ao mítico e apresenta uma geografia movediça, uma paisagem que ora se oferece como cenário, ora como continuação do sujeito. Para os temas da tese, **Poemas Rupestres** se oferece, com alguns de seus poemas, como prisma de análise.

Nos anos seguintes, cada vez mais isolado em si e na família, o poeta finaliza sua trilogia de **Memórias Inventas** em 2005, com **Memórias Inventadas: a segunda infância** e, no ano de 2006, **Memórias Inventadas: a terceira infância**. As Memórias, embora inventadas, resgatam obras anteriores, sensações já expostas, lembranças que, ora e outra, frequentaram outros livros do poeta. Permanecem os elementos apoéticos, no entanto, o projeto discursivo é outro. É o menino Manoel que solicita a mão do leitor e o conduz nas peraltagens linguísticas e infantis. O cerne temático do livro é, na verdade, a existência de uma Memória poética. São as memórias da poesia por ela mesma, uma confluência de ressignificações de um menino e um velho que brincam com a ciclicidade da própria poesia. Os livros **Memórias Inventadas: a segunda infância** e **Memórias Inventadas: a terceira infância** apresentam os eixos temáticos da tese e serão analisados no subitem 2.3 da tese.

Em 2007, o silêncio toma conta do poeta e Manoel de Barros se recolhe em caramujo: morre, em acidente de avião, o filho mais novo, João Wenceslau. Durante três anos, o discurso manoelino se resguardou para, mais tarde, publicar, em 2010, a obra **Menino do Mato**. O tom dessa poética é ponderado pela melancolia, pelo lirismo que carrega as memórias. Como os dois últimos livros publicados pelo poeta, **Menino do Mato** e **Escritos em verbal de ave**, de 2011, entrarão como recorte de análise para os eixos da tese.

As entrevistas e as matérias jornalísticas, a partir da década de 1990, não se voltam tanto para o sujeito Manoel de Barros, mas uma busca no entendimento de seu discurso poético. Nessa fase, há como que um salto: encontram-se inúmeras matérias jornalísticas, revistas que tentam uma entrevista com o poeta, críticas e exaltações de suas obras. O poeta-caramujo¹¹ se incrusta ainda mais no silêncio a partir de 2003, ano da morte de Bernardo. Desde então, o poeta é marcado por acontecimentos que o deixam extremamente seletivo em suas entrevistas e recepções. Em 2005, o filho mais velho, Pedro, é vítima de um AVC (Acidente Vascular Cerebral), fica acamado e sem movimentos musculares. No ano de 2007, Manoel de Barros recebe o golpe brusco da morte de seu caçula, João. Em 2013, novamente o golpe fúnebre lhe tira a vida de Pedro. Uma fissura dolorida para quem caminha para os 100 (cem) anos de idade.

¹¹ Novamente uma alusão ao filme do cineasta de Dourados, Mato Grosso do Sul, Joel Pizzini chamado **O inevitável anonimato do Caramujo-Flor**, de 1988.

Embora se saiba e se reconheça o distanciamento que há entre a entidade ficcional, ou letral¹², como diz o poeta, e o ser de carne e osso, Manoel de Barros, em várias de suas entrevistas, sinaliza que “tudo o que eu falo é de mim mesmo. Minha poesia é endógena, mesmo. Cada palavra tem que passar por minhas tripas, atravessar meu sangue.” (BARROS, 1993a).

Entremear estes dois seres permitiria a ponte do impossível. Diferente de todas as experimentações vividas por qualquer ser humano, a Morte é a única que não permite a vivência e o ser ao mesmo tempo. O homem a pensa como acontecimento, como lugar do desconhecido, fronteira intransponível em vida ou apenas mistério. Aproximar-se dela, seria, o diálogo com a perda. O sentimento da ausência física (de elos primários – familiares, amigos próximos) se relaciona com a experiência da Morte. Embora seja o Outro, a proximidade faz com que o sujeito que fica prove, em alguma medida, da perda de uma fração de si. No ritual fúnebre, é comum o ente dizer: “Perdi um pedaço de mim”.

Ao atravessar 97 anos de idade e perder pedaços de si, o poeta Manoel de Barros vivenciou perdas e se recolhe no silêncio.

No subitem seguinte, percorre-se o caminho das entrevistas do poeta em busca do rastro da Morte; tema pouco visto no que concerne a Manoel de Barros e sua poética.

1.2 Manoel, Memória e Morte: confissões veladas

Eu não caminho para o fim, eu caminho para as origens.

(Manoel de Barros)

No vasto mundo das entrevistas ou artigos¹³ que se percorreu durante a pesquisa, em nenhuma se encontra uma visão clara ou incisiva do poeta sobre o tema da Morte¹⁴. Seguir esse caminho mostrou que, apesar de latente, velada, a temática beira o discurso do poeta, ladeia suas palavras.

¹² Em entrevista a Ubiratan Brasil, Manoel de Barros diz: “Sim, somos dois. Um é biológico, outro é letral. Ambos somos verdadeiros. Um é de sangue. Outro é de palavras. O de sangue é comum: come, bebe água e até quebra copos. O ser letral gosta de fazer imagens pra confundir as palavras.” (BARROS, 2009).

¹³ O levantamento dos artigos, ensaios e entrevistas de Manoel de Barros ficaram no entorno de 170 escritos. Ao ler cada um, separaram-se apenas as entrevistas (por volta de 60). Ao realizar a leitura dessas entrevistas, foram separados somente os diálogos que se relacionavam com os eixos propostos pela tese. Trabalhou-se com o programa **Fora do eixo** de 2006 e o documentário **Só dez por cento é mentira** de 2008, exclusivamente, por entender que se trata de entrevistas do poeta, e que tocam, mesmo superficialmente, nas temáticas da tese.

¹⁴ Tem-se a “Morte”, com inicial maiúscula, como nomenclatura de ideia, conceito, e “morte”, com inicial minúscula, como representação da finitude dos processos vitais de um organismo.

Em entrevista a José Octávio Guizzo, publicada na revista *Grifo* (em maio de 1979), Manoel de Barros fala sobre sua relação com a Geração de 45 e sua poesia:

Guizzo: Basicamente você pertence à geração/45? Quantas fases atravessou sua poesia?

Manoel: [...] Agora a nossa realidade se desmorona. Despencam-se deuses, valores, paredes... Estamos entre ruínas. A nós, poetas destes tempos, cabe falar dos morcegos que voam por dentro dessas ruínas. Dos restos humanos fazendo discursos sozinhos nas ruas. A nós cabe falar do lixo sobrado e dos rios podres que correm por dentro de nós e das casas. Aos poetas do futuro caberá a reconstrução – se houver reconstrução. Porém a nós, - a nós, sem dúvida – resta falar dos fragmentos, do homem fragmentado que, perdendo suas crenças, perdeu sua unidade interior. É dever dos poetas de hoje falar de tudo que sobrou das ruínas e está cego. Cego e torto e nutrido de cinzas. Portanto, não tenho nada em comum com a Geração/45. E, se alguma alteração tem sofrido a minha poesia, é a de tornar-se, em cada livro, mais fragmentária. Mais obtida pelo escombros. Sendo assim, cada vez mais, o aproveitamento de materiais e passarinhos de uma demolição (BARROS, 1979, p. 51).

Até o momento da entrevista, Manoel de Barros tinha publicado **Poemas concebidos sem pecado** (1937), **Face imóvel** (1942), **Poesias** (1956), **Compêndio para uso dos pássaros** (1961), **Gramática expositiva do chão** (1969) e **Matéria de poesia** (1974). O poeta afirma que sua poesia se comunica com o entorno, com a realidade que o cerca: “Agora a nossa realidade se desmorona. Despencam-se deuses, valores, paredes... Estamos entre ruínas. A nós, poetas destes tempos, cabe falar dos morcegos que voam por dentro dessas ruínas.” (BARROS, 1979, p. 51). Mesmo que não se utilize o termo Morte, Manoel de Barros versa sobre os “restos humanos” (BARROS, 1979, p. 51) e os “rios podres que correm dentro de nós e das casas” (BARROS, 1979, p. 51).

O projeto do poeta é agora a desconstrução, a fragmentação do ser e da linguagem. Essa Morte (da Modernidade?) transmuta sua poesia e expõe-se nas obras. A mortificação se presentifica na ruína e é “nutrido de cinzas” (BARROS, 1979, p. 51). A ruína, elemento de ligação entre o passado e o presente, sendo, em nenhum momento, só o “agora” e o “foi”, apresenta-se como Morte e Memória ao mesmo tempo: contrapondo-se e completando-se. Elo entre dois estados temporais e físicos, a ruína se identifica com o homem que perde sua “unidade interior” (BARROS, 1979, p. 51), desmorona-se para se reconstruir. A transmutação temporal e física, metamorfoseada no termo “ruínas”, aponta para um ser que morre para o presente, mas vive em contato direto com o passado e o futuro, assim como a Memória, assim como a transmutação.

As obras publicadas por Manoel de Barros até o ano da entrevista somavam seis. O trajeto é exposto pelo próprio poeta: “E, se alguma alteração tem sofrido a minha poesia, é a de tornar-se, em cada livro, mais fragmentária.” (BARROS, 1979, p. 51). A fragmentação é perspectiva de Morte e de Memória. Ao se fragmentar a unicidade do ser, ou da linguagem, perde-se sua trama central condutiva e expõe o múltiplo, a inexpressividade da lógica, a diluição dos sentidos. Assim também se comporta a Memória, em flashes, em pedaços, em fragmentos soltos montados pela vontade do poeta. Manoel de Barros sente necessidade de transformar o improvável em algo palpável, dar forma ao que não se pode tocar, evocar os sentidos para apreender as nuances da transformação que ao final não se dá no plano da concretude, mas da leitura. O sentido é criado a partir de elementos que se desfiguram, as funções sintático-morfológicas são destituídas de seus invólucros naturais. Na poética de Manoel de Barros, os elementos, ao perderem sua unicidade, resplandecem na metamorfose, na morte de um lado e, de outro, na vivificação.

No trecho da entrevista de Guizzo (BARROS, 1979), ainda, o poeta assinala em seu projeto estético a presença da transmutação, da Morte, da Memória e da presentificação. Uma vez dito que “[a] nós cabe falar do lixo sobrado e dos rios podres que correm dentro de nós e das nossas casas” (BARROS, 1979, p. 51), a transmutação acontece na passagem do ser humano para o lixo, para o estado de podridão. Tal elemento situacional (podridão) é, em si, uma substância em transição: nem vivo, nem total insignificância. Percebe-se que a Morte percorre e está na essência do ser e em suas origens míticas, referenciadas na metáfora “das casas”. O lugar que serviria de abrigo, segurança, distanciamento entre o “dentro” e o “fora”, a casa agora é parte do ser e se deteriora com ele.

Ainda na mesma entrevista, Manoel de Barros é questionado sobre os elementos que influenciaram sua formação poética:

Guizzo: Como é que começou a fazer poesia; que elementos influenciaram a sua formação poética?

Manoel: [...] Sobre elementos que influenciaram a minha formação, afora essa inaptidão para o diálogo, talvez um sentimento dentro de mim do fragmentário, laços rompidos, o esborô da crença ainda na adolescência, saudade de Deus e de casa, ancestralidade bugra, nostalgia da selva, sei lá (BARROS, 1979, p. 51).

Esses elementos perfazem toda a poética de Manoel de Barros: a Memória, a transmutação, o sentimento fragmentado, a busca pelo silêncio fundador. Os elementos são expostos e enumerados, talvez, por uma ordem ilógica, uma hierarquia sentimental que

escancara a formação poética de Manoel. Ao dizer que fazem parte de sua influência o “sentimento dentro de mim do fragmentário, laços rompidos, o esborô da crença ainda na adolescência, saudade de Deus e de casa, ancestralidade bugra, nostalgia da selva”, o poeta marca a presença de suas raízes poéticas, de seus temas e da sua percepção do Mundo. Os “laços rompidos”, as saudades, a nostalgia são reintegrados na presentificação da Memória.

Em outra entrevista concedida em 1989 à revista *Bric a Brac*, Manoel de Barros escreve sobre sua poesia, seu fazer poético e suas influências:

Queria apenas me ser nas coisas. Ser disfarçado. Isso que chamam de mimetismo. Talvez o que chamam de animismo que me animava. E essa mistura gerava um apodrecimento dentro de mim. Que por sua vez produz uma fermentação. Essa fermentação exala uma poesia física que corrompe os limites do homem. Então o poeta poderia transmitir o seu adoecimento às coisas, ou às palavras que nomeiam essas coisas e que as movimentam (BARROS, 1989, p. 36).

A pergunta que gerou tal resposta foi: “Como funciona o diálogo poético entre você e os outros poetas? Quais são suas preferências? Há algum que tenha sido fundamental na sua formação?” (BARROS, 1989, p. 36). Mais uma vez o poeta revela que o ser ficcional prefere a “fermentação” e o “adoecimento”. Os limites do homem foram corrompidos, os estados “entre” figuram nessa mistura sem delimitações. A poética de Manoel de Barros transita nesse movimento de Vida e Morte, de “poesia física que corrompe os limites do homem”, de morte que não é fim, mas transmutação. Os limites corrompidos geram novos seres, sendo a perspectiva movimentada entre estados, no sentido de novas palavras que “deslimitam” o ser e a linguagem. É no adoecer da normalidade que a palavra e o homem percebem a fermentação da Vida.

Mais adiante, na mesma resposta, Barros diz:

No chão do corpo onde estão a lascívia, o desejo, a luxúria, o erótico. Mas o que existe em mim nessas palavras é um bater de asas – e o não escapar. Esse bater de asas deixa umas nódoas na parede, umas pequenas manchas rotas de nós. Poeta em mim é pois um sujeito que se quer remendar. Ele quer remendar-se, ele quer redimir-se através dessas pobres coisas do chão (BARROS, 1989, p. 38).

Ao tentar se “remendar”, Manoel de Barros assinala sua necessidade de completude. No entanto, essa uniformidade perpassa por elementos inusitados, as “pobres coisas do chão”. O chão, termo bastante recorrente na poética manoelina, apresenta-se como fermentação de coisas novas, de linguagem nova, de um ser que quer marcar sua existência na concretude da

parede. O chão também é, de modo geral, para onde vão todos os mortos. A terra recebe o elemento morto e o devolve em projeções. Mais adiante, numa pergunta sobre Guimarães Rosa, o poeta sul-mato-grossense simula uma possível conversa com o escritor mineiro e apresenta a percepção da morte para ele e para Guimarães.

Andamos para ver a roça de mandioca. Tatu estraga muito as roças por aqui. **Há muito tatu, Manoel?** Eles fazem buraco por baixo do pau-a-pique, varam pra dentro da roça, revolvem tudo e comem as raízes. Remédio contra tatu é formicida. Fura-se o ovo, bota formicida dentro e esquece ele largado no solo da roça. Rolinha passa por cima e nem liga. Mas o tatu espuga, vem e bebe o ovo. Sente a fígada da morte num átimo e sai de cabeça baixa, de trote para o cerrado, pensando na morte... Homem é igual. Quando descobre sua precariedade, abaixa a cabeça. Já sabe que carrega sua morte dentro, seu formicida. **Essa é nossa condição** – Rosa me disse. Falou: **eu escondo de mim a morte, Manoel. Disfarço ela. Lembra o livro do nosso Alvaro Moreira? A vida é de cabeça baixa... Deveria de não ser** – ele disse. Chegamos perto da metafísica. E voltamos (BARROS, 1989, p. 41, destaques do autor).

Nesse momento, fica clara a percepção “quase” metafísica da Morte por Manoel. Mesmo inventado, o diálogo escrito pelo poeta marca a Morte como algo que acompanha o ser. A visão metaforizada do tatu estabelece uma parábola comparativa com o homem: “Homem é igual. Quando descobre sua precariedade, abaixa a cabeça. Já sabe que carrega sua morte dentro, seu formicida” (BARROS, 1989, p. 41). A poética de Manoel de Barros apresenta a morte nascida com o homem e dela se faz a condição inevitável. No entanto, tal posição mortuária aciona a nulidade por um lado, mas a vivência despertada do outro. A precariedade do ser apresenta-se no gosto, já declarado pelo poeta em tempos anteriores, pelo chão, pelo deteriorado, “tudo que a civilização joga, pisa e mija em cima” (BARROS, 1996b, p. 14). Mesmo tentando esconder-se da morte, tanto o escritor mineiro, quanto o poeta sul-mato-grossense concordam que a “vida é de cabeça baixa” (BARROS, 1989, p. 41), pois é nos detalhes pequenos do chão que a vida acontece. É o olhar para o chão que Manoel valoriza e canta em suas obras.

Mas o tatu espuga, vem e bebe o ovo. Sente a fígada da morte num átimo e sai de cabeça baixa, de trote para o cerrado, pensando na morte... Homem é igual. Quando descobre sua precariedade, abaixa a cabeça. Já sabe que carrega sua morte dentro, seu formicida. **Essa é nossa condição** – Rosa me disse. Falou: **eu escondo de mim a morte, Manoel. Disfarço ela. Lembra o livro do nosso Alvaro Moreira? A vida é de cabeça baixa... Deveria de não ser** – ele disse. Chegamos perto da metafísica. E voltamos (BARROS, 1989, p. 41).

A aparente tristeza, que se percebe no ser que sente num átimo a fígada da morte, ainda assim desperta no poeta a visão da Vida. É com a Vida que nasce a Morte. É condicionamento inevitável do ser. No entanto, Guimarães Rosa aciona sua inconformidade diante dessa circunstância: “Falou: **eu escondo de mim a morte, Manoel. Disfarço ela. Lembra o livro do nosso Alvaro Moreira? A vida é de cabeça baixa... Devia de não ser – ele disse**” (BARROS, 1989, p. 41). O poeta e o romancista chegaram perto da percepção metafísica da vida e voltaram.

Ao se debruçar um pouco mais na passagem dialogal do poeta, tem-se a nomeação de outro escritor “Alvaro Moreira” (grafia da revista). A escrita errônea do nome do autor, contudo, não diminui a evocação de **Álvaro Moreyra**, poeta que, segundo Secchin, em prefácio da Coleção Afrânio Peixoto (**As amargas, não...** 2007), tem o compromisso “com os lampejos que a poesia reserva dia a dia àqueles que têm olhos para escavar além do visível – um caleidoscópio em ângulos de brilhos e cores, contra a modorra cinzenta do pessimismo”. (**As amargas, não...** 2007). Poeta simbolista, que mais tarde aderiu ao Modernismo, Álvaro Moreyra apresenta em seu livro **As amargas, não...** uma trajetória biográfica de suas lembranças. Manoel de Barros traz o poeta para o diálogo em intertextualidade da seguinte passagem do livro de Álvaro: “Cismeí que a vida era de cabeça baixa. E nunca mais vi o sol, até que apareceste junto de mim: Para te ver, tirei os olhos do chão. Para te ver, vi o sol.” (MOREYRA, 2007, p. 432). Para Manoel, Guimarães Rosa engana a morte, assim como o poeta Álvaro Moreyra: “Enganava a morte como enganou a vida” (MOREYRA, 2007, p. 173). Sendo essa a condição humana, enganar a morte é, ao mesmo tempo, enganar a vida. Em outra passagem de Moreyra, o poeta ironiza a condição de supremacia do homem e seu desejo em continuar na vida: “Não... não, a morte que espere...” (MOREYRA, 2007, p. 18).

No ano de 1991, o poeta Manoel de Barros dá uma entrevista à Isabel Cristina Mauad que interessa muito particularmente ao tema da Morte, na tese. É a primeira vez que o poeta fala diretamente sobre o assunto e de maneira contrariada: “[n]ão gosto de entrevista falada. É a primeira que dou, falada assim, principalmente por telefone.” (BARROS, 1991b, p. 5). A conversa tinha um propósito: o lançamento do livro **Concerto a céu aberto para solos de aves**:

O GLOBO – Mas este velho, seu personagem, não tem a ver com o senhor?

BARROS – É evidente que quero falar em morte: o velho está morrendo, ficando fraco. É uma preocupação minha, a morte. Tenho 74 anos. Qualquer pessoa tem preocupação com a morte, sobretudo em idade avançada

(BARROS, 1991b, p. 5).

A preocupação que enlaça o ser físico Manoel de Barros e o ser “letral” se comunga nessa resposta. O livro trata de dois momentos: Vida e Morte. No entanto, o velho, personagem do livro, quer alcançar o primitivo para ensinar as coisas inúteis ao neto. Não é apenas através da Memória que o ancião transmite seus conhecimentos, é, também, através de outras artes (pintura, poesia, música). Os sentidos se misturam e aguçam a vontade de ouvir o **Concerto a céu aberto para solos de aves**. O musical tem a pretensão de ensinar ao menino e ao velho as aderências do chão. No entanto, o caminho é silencioso e reflexivo. Na epígrafe do livro, aparece o dramaturgo e escritor irlandês Samuel Beckett¹⁵: “Devo falar agora de mim, isso seria um passo na direção do silêncio”. Aos olhos do entrevistado, Manoel de Barros, “[a] direção do silêncio é a morte.” (BARROS, 1991b, p. 5).

A visão e a preocupação da Morte anunciam, de maneira direta, seus contornos, que percorrem, em perspectivas variadas, a poética de Manoel de Barros. O movimento cíclico da Vida se apresenta nas coisas miúdas, nos elementos recolhidos do chão, na relação que se estabelece entre a Morte e Vida, entre materialidade e transmutação. Para Manoel de Barros, (des)inventar um fazer poético é subverter, contrapor, distorcer a linguagem, a escrita, ao ponto de sua essência aflorar nas lacunas discursivas, tornar-se “inaugural”. A palavra, nessa perspectiva, aproximar-se-ia de seu âmago quando alocada no silêncio inicial. Essa quietude denunciaria sua insuficiência ou autossuficiência. Orlandi (1995) afirma que o silêncio é a tomada de fôlego da significação, um momento de repletas possibilidades que abre a cortina dos múltiplos, como um “silêncio fundador”, como se pode observar no seguinte poema:

Entendo ainda o idioma inconvertível das pedras.
É aquele idioma que melhor abrange o silêncio das palavras. (BARROS, 2000, p. 18).

Elemento estático por natureza, a pedra se torna elemento vivo, concentrado em sua própria existência e linguagem. Ao contrário do vazio completo, este silêncio (idioma inaugural) dialoga com o poeta e lhe apresenta sua variabilidade discursiva, sendo ela, a manifestação que “melhor abrange” a dimensão inexplicável das palavras. Manoel de Barros percebe que a mudez é a comunhão dos seres e dos estados, o necessário para se alcançar o

¹⁵ Samuel Beckett nasceu na Irlanda em 1906, e é considerado um dos mais importantes dramaturgos da segunda metade do século XX, e fundador do teatro do absurdo. Suas obras possuem forte influência de Proust e James Joyce, tendo como características, pertinentemente, a presença da solidão e a angústia no ser humano moderno. Ganhou o Prêmio Nobel de Literatura em 1969 e morreu na França, em 1989.

sentido “mineral” da linguagem.

A poética manoelina aniquila o objeto para aproximá-lo de sua essência, elevando a linguagem “rastejante”, impregnada de um discurso que não se expõe à naturalidade, ao status de construto. Essa essência aproxima-se, ainda, da questão da passagem do tempo, muito mais próximo do pensamento heracletiano¹⁶. Nisso, compreender a essência dos objetos, das coisas, das palavras é, de certo modo, relacionar-se com o tempo. A poesia está inteiramente arraigada na palavra, na construção do tempo, no trato, no labor, nas formas e no sentido. O poeta, um “doador de sentido” (BOSI, A., 1994, p. 141), dissipa o mundo empírico e entrega à linguagem uma renovação contida nela mesma, desvelada pelo olho inquieto do leitor.

Ainda em 1991, em entrevista à revista *Nicolau*, Manoel de Barros explica sua religiosidade.

Nicolau – O senhor estudou em colégios religiosos, conheceu a palavra através de padre Vieira (a quem observou que “sacrifica a Teologia por uma boa frase”), fez sonetos de inspiração católica aos 14 anos... E hoje, o senhor tem envolvimento com alguma religião?

Manoel – Sou homem crente, mas não frequentador de missa. Não há nada que tenha mais densidade que o mistério. [...]. Deus é algo sem limite. Eu sou absolutamente crente de que Jesus foi um grande poeta, de intuição divina. É nesse sentido que eu formulo a religião (BARROS, 1991a, p. 5).

As entrevistas do poeta tentam percorrer todos os assuntos possíveis. No entanto, Manoel de Barros, obviamente, só responde aquilo que lhe convém. Os temas que mais aparecem em suas entrevistas, principalmente depois do lançamento do **Livro sobre Nada**, 1996, são primitivismo, criançamento, infância, memória, velhice. Quanto ao último tema, com 77 anos, Manoel de Barros é rápido em responder que “[p]erdi o medo da decrepitude. Esqueci a idade, sinto que ainda conservo minha capacidade de invenção, minha

¹⁶ Heráclito nasceu em Éfeso, na Jônia (540-480 a.C.), e é considerado um dos mais importantes filósofos pré-socráticos. A questão do tempo para Heráclito perpassa pela compreensão da fluidez e do decorrer biológico do homem, em versão contrária a de Anaximandro e Platão, por exemplo. Para Anaximandro (547-610 a.C.), de Mileto, “todas as coisas se dissipam onde tiveram a sua gênese, conforme a necessidade; pois pagam umas às outras, castigo e expiação pela injustiça, conforme a determinação do tempo” (ANAXIMANDRO DE MILETO, frag. 1, [BORNHEIM, 1977, p. 25]). Ou seja, o Tempo é um mecanismo de culpa e repreensão, de modo que a Morte é o ato derradeiro dessa corrupção humana. Por outro lado, Platão (427-348 a.C.), em seu livro **Timeu**, compreendia a existência de dois mundos (superficialmente posto aqui): o abstrato/das ideias (inteligível) e o concreto/mutante (sensível), sendo a questão do Tempo e do espaço material, indiferente para essas duas existências. Voltando ao filósofo Heráclito, por sua vez, concebia o Tempo de maneira amoral, ou seja, sem nenhuma correspondência direta com a culpa do homem. Assim, a questão temporal, para o filósofo, passa pela própria necessidade de renovação biológica da existência humana e de todo ser vivo, uma indispensabilidade natural das coisas e dos seres de se transformarem continuamente. Tal movimento permite uma renovação vital, e assim, a própria vida e a morte seriam expressões de individualidades. Para Heráclito, o Tempo é vivaz e pueril: “Tempo é criança jogando, brincando. Reinado de criança.” (HERÁCLITO, 2000, frag. 52).

sensibilidade.” (BARROS, 1991a, p. 3). A velhice, segundo o próprio poeta, o aproxima do retorno à origem. No entanto, Manoel de Barros utiliza o termo “decrepitude”, uma palavra impactante para quem o trabalho com o discurso é relação amorosa (como o próprio poeta salienta em outras entrevistas). O peso da palavra, a força de seu corpo fônico, contribui para a fixação da ideia de velhice. Contudo, o poeta não tem medo da “decrepitude”, perdeu-se em outro tempo verbal; talvez entre o presente e o futuro.

Em outro momento, em uma reportagem de Rosa, em 1992, Manoel de Barros evidencia ainda mais o caráter de sua poesia: “Minha poesia é marcada por um constante morrer e renascer. Essa permanente metamorfose está presente em toda a minha obra” (ROSA, 1992, p. 59). O poeta agora expõe a espinha dorsal de sua poética.

Em 1992, ano da entrevista, o poeta Manoel de Barros já havia publicado as obras **Poemas concebidos sem pecado** (1937), **Face Imóvel** (1942), **Poesias** (1956), **Compêndio para uso dos pássaros** (1960), **Gramática expositiva do chão** (1966), **Matéria de poesia** (1974), **Arranjos para assobio** (1980), **Livro de pré-coisas** (1985), **O guardador de águas** (1989) e **Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)** (1990). Manoel de Barros corrobora a temática da pesquisa e afirma, categoricamente, que sua poética é marcada pela Morte e pela Vida, na sequência. O poeta evidencia a constante metamorfose pela qual passa seu discurso, sua semântica, sua poesia, sua paisagem, suas temáticas. Barros materializa os elementos, oferece concretude e vida aos estados intermediários. Seu enunciado sinaliza o cíclico, a ordem que se movimenta da Vida, da Memória, para a Morte e novamente para a Vida.

No ano seguinte, 1993, Manoel de Barros é entrevistado por José Geraldo Couto. Na ocasião, o poeta é questionado novamente sobre sua religião:

Folha – Na sua poesia convivem uma nostalgia cristã pela pureza do mundo antes do pecado e uma atitude zen de busca de uma integridade do homem no cosmo, “aqui e agora”. Qual sua religião hoje?

Barros – Eu prezo muito essa atitude zen de buscar uma comunhão total com as coisas. [...] Mas eu sou cristão. Por todos os motivos. Principalmente porque eu acho que o Cristo foi um dos grandes poetas do mundo (BARROS, 1993a).

Ainda no mesmo ano, em outra entrevista, agora para Thaís Costa, o poeta parece detalhar seu posicionamento de crença:

EP – Quer dizer que você se afina mais com a chamada “esquerda

religiosa”?

Manoel – É, minha religião segue de perto a linha de Boff, para quem religião tem a ver com a situação do homem na sociedade, não é só espiritual. Acredito no Cristo humano, que viveu na Terra e entendeu os problemas da gente comum. [...] Há muito tempo concluí que não posso viver sem mistério. É justamente o mistério que completa nossa incompletude e a religião católica é a que mais me completa. (BARROS, 1993b).

No diálogo com José Geraldo Couto, o poeta Manoel de Barros registra sua religiosidade e assume ser cristão. A morte, na perspectiva do cristianismo, é cíclica: “Com o suor do teu rosto comerás teu pão, até que te tornes ao solo. Pois dele foste tirado. Pois tu és pó e ao pó tornarás.” (GÊNESES 3, 19)¹⁷. O fato de o entrevistador se referir à “nostalgia cristã” remete, assim, ao sutil desdobramento da temática religiosa nas obras do poeta.

Embora se registrem, no campo semântico de seu discurso poético, termos como Deus, comunhão, divindade, divinizar, sermão, o trajeto do poeta é pouco messiânico. Ainda que seu Andarilho, personagem recorrente em alguns de seus livros, imprima uma visão que ora se apresenta como messiânico, ora como representatividade da solidão e da liberdade, sua religiosidade não possui caráter panfletário. Interessante também perceber é a utilização do artigo definido “o” antes da palavra “Cristo”. Sabe-se que a característica fundamental do artigo definido é ser individualizadora e possuir, dentre outras, a função de enfatizar, sobressaltar. No caso do enunciado de Manoel de Barros, “o Cristo”, a introdução do artigo permitiu um distanciamento pessoal que o tornaria, Cristo, igualmente um poeta. Seria equivalente, em princípio, dizer “eu acho que o **Carlos Drummond de Andrade** foi um dos grandes poetas do mundo”. A figura de Cristo como semeador da compaixão ao próximo e da palavra de Deus é, para Manoel de Barros, como a imagem do poeta que semeia a palavra, para que dela nasça o mistério e a proximidade com a transcendência. O artigo definido, nessa perspectiva, também humaniza a divindade e realça sua porção humana.

Com Thaís Costa, a conversa é entremeada com a questão política (“esquerda religiosa”). Manoel de Barros se refere ao teólogo brasileiro Leonardo Boff, nascido em 1938. Sua forte contestação do sistema, em todas as suas esferas, rendeu apreço e proximidade entre o discurso poético espiritual do poeta e o padre franciscano revolucionário. Para se demonstrar tal contiguidade entre a percepção religiosa de Barros com o pensamento sobre religião do teólogo Boff, abaixo se apresenta um trecho de sua obra **Casamento entre o céu e**

¹⁷ Outra referência ao momento cíclico da Vida/Morte está em Eclesiastes (3, 20): “Tudo caminha para um mesmo lugar; tudo vem do pó e tudo volta ao pó.”

a terra:

Hoje nos encontramos numa fase nova na humanidade. Todos estamos regressando à Casa Comum, à Terra: os povos, as sociedades, as culturas e as religiões. Todos trocamos experiências e valores. Todos nos enriquecemos e nos completamos mutuamente. [...] Vamos rir, chorar e aprender. Aprender especialmente como casar Céu e Terra, vale dizer, como combinar o cotidiano com o surpreendente, a imanência opaca dos dias com a transcendência radiosa do espírito, **a vida na plena liberdade com a morte simbolizada como um unir-se com os ancestrais**, a felicidade discreta nesse mundo com a grande promessa na eternidade. E, ao final, teremos descoberto mil razões para viver mais e melhor, todos juntos, como uma grande família, na mesma Aldeia Comum, generosa e bela, o planeta Terra¹⁸ (destaque nosso).

Na poética de Manoel de Barros, os casamentos mais inusitados acontecem no Pantanal, como se pode observar no poema abaixo:

Desde o começo do mundo água e chão se amam
e se entram amorosamente
e se fecundam (BARROS, 2010a, p. 45).

Uma comunhão que flui sem barreiras, nem físicas e nem gramaticais, posto na ausência de pontuação no poema, e na completa ausência da lógica que materializa duas entidades de universos tão distintos. Ao se amarem e se fecundarem, os frutos desse relacionamento serão, certamente, as criaturas que percorrem a poesia de Manoel de Barros, os seres que olham para baixo, os seres que estão entre os estados.

Em outra entrevista, em 1994, para Tagore Biram, Manoel de Barros é questionado sobre a velhice:

ZH – O fato de ter sido reconhecido na velhice lhe chateia?

Manoel – O que me chateia é a velhice. Quem gosta de escombro é a solidão. Nas minhas paredes começaram a nascer urtigas. Da própria palavra *velhice* não gosto. É desarmônico e pornográfico (BARROS, 1994a, p. 9).

No jogo da ironia, o poeta assinala que não gosta nem da condição de envelhecer e nem da própria palavra. Repleto de terminologias ligadas ao campo da Morte, essa entrevista desvia o caminho tradicional dos roteiros de outros colóquios já feitos ao Manoel de Barros.

¹⁸ Trechos retirados do site do próprio teólogo em <<http://www.leonardoboff.com/site/lboff.htm>>. Acesso em: 23/05/2014.

Contudo, ao ser indagado propriamente sobre a morte, o poeta, mais que estrategicamente, desconversa.

ZH – O que o senhor acha de Mário Quintana e da morte?

Manoel – Naquele dia em que o Mário Quintana morreu, um meu amigo, o Washington Novaes, me mandou, por carta, o último verso de Quintana: *Morrer é esquecer as palavras*.

Você veja que a grande dor do poeta era perder as palavras. Que poeta, meu Deus! Agora ele passarinha. Agora ele vai se encantar. O encanto já se abriu para as suas palavras. Agora vai se abrir para o morto (BARROS, 1994a, p. 9).

Contudo, fazer das palavras do poeta Mário Quintana as suas torna o momento da discussão ainda mais poético. No campo do diálogo entre os poetas, “esquecer as palavras” é, simultaneamente, ir na “direção do silêncio”, da Morte. Abrir-se ao esquecimento é se abrir para o morto. No entanto, a inversão sintática evoca uma desconstrução do enunciativo. O enunciador, no caso o poeta, declara o seu posicionamento em relação à condição “morto”. Não é “estar morto” é se “abrir para o morto”, é morrer aos poucos, pois se esqueceu das palavras. A hierarquia cíclica é invertida, o poeta é que aciona e se abre para a morte. Em uma atitude circular, Mário e Manoel assinalam a palavra como elemento origem; sendo assim: “perder a palavra = morrer”.

A palavra é a essência do poeta. Ao se esquecer delas, abre-se para a morte. Por isso o trabalho constante com a Memória na poética de Manoel de Barros? A Memória é o elemento que não permite a Morte ser soberana. Mesmo que se tenha, dentro da perspectiva memorialística, um movimento de esquecimento e construção contínua, a Memória, quando acionada, presentifica a lembrança e a Morte. Ela, a Morte, torna-se um caminho para essa presentificação.

Em conversa com Márcio Vassallo, a materialidade alcança a Memória: “Na casa da memória a gente está quem foi antes. A gente está quando era pedra, quando era árvore, quando era chuva” (BARROS, 1996f, p. 9). Ao fazer uma releitura de Fernando Pessoa¹⁹, Manoel de Barros evidencia elementos concretos (tempo verbal no presente ao lado do pretérito), memória e casa, associações metamórficas: gente e pedra, gente e árvore. A

¹⁹ Em **Livro do desassossego**: “Viver é ser outro. Nem sentir é possível se hoje se sente como ontem se sentiu: sentir hoje o mesmo que ontem não é sentir - é lembrar hoje o que se sentiu ontem, ser hoje o cadáver vivo do que ontem foi a vida perdida.” (2011, p. 101). Obra disponível no site “dominiopublico.gov” ou no endereço <<http://www.companhiadasletras.com.br/trechos/11087.pdf>>.

transitoriedade ainda persiste, como tudo no movimento cíclico da Vida, metaforizada no termo “chuva”. A casa da memória, o local do acolhimento, onde se guardam as lembranças do que se era, agora ganha envergadura, concretismo. É na memória que o ser é duplamente passado e presente. É no abrigo da “casa da memória” que o ser volta às suas origens primitivas e comunga (e é) com a natureza.

Manoel de Barros transmuta²⁰, nessa pequena entrevista, o ser, que vai “galgando” em sua metamorfose: primeiro, em pedra (elemento mineral – sem vida); segundo, em árvore (elemento vegetal que partilha sua vida com outros reinos); terceiro, em chuva (elemento mineral, que compõem mais da metade do corpo humano, essencialidade da vida, possui direta relação entre o céu e a terra). A perspectiva também pode perpassar por um momento lúdico e infantil. As brincadeiras de crianças englobam a imitação de outras coisas ou de outros objetos (o que depende da brincadeira selecionada). As crianças, seres repletos de inventividade, transformam-se conforme a necessidade de suas invenções.

Em outra entrevista, o poeta fala do mistério e do seu gosto pelas histórias das origens, como se pode observar logo abaixo:

Exploro os mistérios irracionais dentro de uma toca que chamo 'lugar de ser inútil'. Exploro há 60 anos esses mistérios. Descubro memórias fósseis. [...] E gosto de ouvir e ler "Vozes da Origem". Gosto de coisas que começam assim: "Antigamente, o tatu era gente e namorou a mulher de outro homem". Está no livro "Vozes da Origem", da antropóloga Betty Mindlin. Essas leituras me ajudam a explorar os mistérios irracionais. Não uso computador para escrever. Sou metido. Sempre acho que na ponta de meu lápis tem um nascimento (CASTELLO, 1996, p. 4).

Nesse diálogo, é possível perceber que os temas da Memória, Vida e Morte ainda permeiam a poética de Manoel de Barros. O poeta deseja tocar na Memória ancestral e acredita no poder, quase divino, da criação, do nascimento. Se Barros acredita que detém, na ponta de seu lápis, o engenho do princípio das coisas, é compreensível que também tenha a propriedade da morte. E a escrita se torna o palco do espetáculo cíclico: a palavra nasce e morre no papel.

²⁰ Transmutar é se tornar um outro ser, diferente do que se apresenta a forma material ou física do ser. Diferentemente de uma metamorfose, a transmutação é um processo em que se pode observar uma mudança brusca, sem que haja necessariamente um ciclo ou uma etapa a se seguir. No caso da poética, a transmutação é quando a personagem assume outra identidade, física ou psicológica, de um outro ser. A transmutação, assim, é a transformação de um ser para outro.

Em entrevista concedida a André Luís Barros (1996), Manoel é questionado sobre a fragmentação que se percebe nas suas obras. Sobre tal tema, o poeta responde:

ALB – O seu trabalho é mais fragmentado?

MB - Cada vez mais. O próprio mundo está obrigando a gente a se fragmentar. É uma falta de unidade, o homem moderno não tem mais as grandes unidades, como Deus. A gente não tem crença em mais nada, aliás, toda a arte deste século é fragmentada, ninguém defende mais uma ideologia, hoje. O homem não acredita mais nem em ideologia, as religiões estão se fragmentando, o protestantismo está se dividindo, o cristianismo (BARROS, 1996g, p. 2).

Ao que se percebe, as temáticas religiosa e fragmentária foram o grande cerne no ano da publicação de **Livro sobre Nada**. As questões filosóficas sobre esse “nada” percorreram universidades, revistas científicas, teses e dissertações, jornais. A fragmentação surge como palavra-diretriz ao se referir à poética de Manoel de Barros. Em uma entrevista de 1979, concedida à revista *Grifo*, o poeta já havia declarado que a concepção de sua poesia, em cada obra, tornar-se ainda mais fragmentária. É claro que o caminho percorrido e a vivência do poeta Manoel de Barros de 1979 até 1996 mudam significativamente. Mas seu projeto estético já se anunciava desde então. A fragmentação²¹ tornou-se um elemento que marca até uma condição humana social²².

A totalidade é talvez o desejo mais ávido do ser humano, dos primórdios aos dias atuais. A sociedade de hoje, para Hall (2006), passa por um processo constante de “descentralização”, cuja estrutura deslocada é substituída por inúmeros outros centros

²¹ Omar Calabrese não trabalha com o termo fragmentação e desenvolve, na atualidade, o conceito de “fractalidade”, que expande o entendimento de fragmentação: “*No sólo es la escritura fragmentaria sino también el ejercicio de construir una totalidad a partir de fragmentos dispersos. Esto es producto de lo que llamamos fractalidad, es decir, la idea de que un fragmento no es un detalle, sino un elemento que contiene una totalidad que merece ser descubierta y explorada por su cuenta.*” Para maiores aprofundamentos sobre o assunto, ver: de Omar Calabrese, no âmbito dos estudos sobre microficcão, a obra **A idade neo-barroca**, Lisboa, Edições 70, 1987. E de Lauro Zavala, “El cuento ultra-corto: hacia un nuevo canon literario”, *Revista Interamericana de bibliografía*, XLVI, 1-4, 1996, pág. 67-78; Seis problemas para la microficción, un género del tercer milenio: Brevedad, diversidad, complicidad, fractalidad, virtualidad, **El cuento en Red**, número 1, México, primavera 2000, disponível em: <<http://webs.uolsinetis.com.ar/rosae/breve8.htm>>. Acesso em: 13/02/2015.

²² Pensadores da contemporaneidade, tais como Frederic Jameson (**Pós-Modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio, 1996), David Harvey (**Condição Pós-Moderna**, 1992), Fritjof Capra (**O ponto de mutação**, 1999), Zygmunt Bauman (**Vida líquida**, 2007), Antonny Giddens (**As consequências da modernidade**, 1991), Gianni Vattimo (**O fim da Modernidade**, 2001), Jean-François Lyotard (**O Pós-Moderno**, 1986), Linda Hutcheon (**Poética do Pós-Modernismo**, 1991), Achugar (**Planetas sem boca**, 2006), entre outros, estabeleceram diferenças pertinentes do que se trata de Moderno e o que se nomeia de Pós-Moderno e incluem a fragmentação como um dos processos que marcam uma significativa mudança no pensamento humano e sua condição.

dominadores. Ao retomar as palavras do poeta, é possível perceber a dimensão da metamorfose que esse “homem moderno” sofre. É uma busca incessante pela completude ao mesmo tempo em que a incompletude é essencial. Ou seja, cria-se uma circularidade.

No ano de 1998, Manoel de Barros lança **Retrato do artista quando coisa**. Para o poeta, uma porção do homem adulto traz em seu ser uma criança, uma parcela de inocência, de inventividade, de imagético. No trecho abaixo, Manoel de Barros fala sobre a meninice que carrega em seu ser e o lastro que fica em sua poética:

O adulto carrega sempre a criança dentro dele, é ela quem o enriquece e eu tenho esse lastro. (...) Esses meus novos poemas contém mais as lembranças provocadas pela infância, das minhas memórias da terra, do Pantanal, pois os velhos esquecem as coisas mais recentes. Mas eu não acho ruim não. Cada livro mostra uma fase distinta, tanto da minha linguagem como da minha vivência. E essa vivência hoje é a infantice (BARROS, 1998c, p. 6).

No universo do poeta, as lembranças, “provocadas pela infância” (BARROS, 1998c, p. 6), enriquece o microcosmo do homem. A infância equaliza o sujeito, equilibra o sujeito letral e até o biológico de Manoel de Barros. Em sua fala, mais uma vez a Memória, acionada no momento do querer do poeta, no instante que sua porção infantil solicita, é tema recorrente em sua poética. A velhice é novamente retomada no diálogo e assume o papel de entremeio ou ponte entre o adulto e a infância. Assim, tem-se o ciclo incompleto que começa na infância, que permanece no adulto e o enriquece, e se reflete no velho. O movimento cíclico é interrompido pela constante presença “alimentícia” da infância pelo adulto. O velho, que esquece do que seja recente, prende-se à criança, à origem, ao começo de tudo, para compor sua vivência, que “hoje é a infantice” (BARROS, 1998c, p. 6).

Dentre 1998 e 2006, Manoel de Barros é alvo de inúmeras dissertações, teses, e tema para outras artes (música, teatro, documentário). A mídia se preocupa em repercutir a divulgação das obras do poeta. Rememoram-se entrevistas, buscam-se interpretações de seus poemas, influências, similitudes, entrelaçamento vida e obra.

Em 2006, Manoel de Barros dá uma entrevista a Bosco Martins, jornalista e amigo do poeta. Nesse colóquio, os temas variam entre o que já foi perguntado ao poeta, em matérias anteriores, e temáticas novas. Na perspectiva do novo, Bosco Martins pergunta sobre a duração da vida. A resposta, transcrita abaixo, é uma revelação poética do jogo Vida e Morte:

BM – Tem uma frase de um ator que nunca me saiu da cabeça. Dizia que Deus fez tudo bom, só cometendo um erro: a duração da vida. A vida é muito curta e deveria ser não infinita, pois seria muito chata, mas pelo menos

o dobro. Duas vidas, uma para ensaiar e outra pra representar. Você concorda com isso?

MB – Concordo sim. E até proponho uma solução científica. Seja esta:
O Tempo só anda de ida.
A gente nasce, cresce, envelhece e morre.
Pra não morrer
É só amarrar o Tempo no Poste.
Eis a ciência da poesia:
Amarrar o Tempo no Poste!
E respondendo mais: dia que a gente estiver com tédio de viver é só
desamarrar o Tempo do Poste (BARROS, 2006c).

Ao imbricar poesia e vida, Manoel de Barros propõe uma “solução”, nada convencional, para a morte. Ao relacionar as perspectivas do tempo, vida e morte, o poeta evidencia a concepção mítica da temporalidade e a essência da poesia. A ciência dessa poesia, para Manoel de Barros, é o tempo preso e estático da leitura, da Memória, da imagem. Ao amarrar esse momento, esse instante temporal, é perpetuar a ciência da sensibilidade, do poético. Assim, o poeta assinala para a sabedoria das gentes comuns: “O tempo é o senhor de tudo!”. Em outra passagem, Manoel de Barros diz que não caminha para o fim, mas para as origens. O tempo mítico é outro. É o tempo das origens, o elo entre fim e recomeço, das coisas primeiras e primitivas. Essa busca pela origem é tema recorrente na poesia de Barros. Assim como evidenciado na entrevista anterior, o poeta engana a Morte ou a manipula ao bel prazer em sua poética.

O tempo, senhor de todas as construções, caminha sem interrupções, numa ordem cronológica sequencial ininterrupta. É através da poesia que a Vida dribla a Morte, eis a ciência dessa poesia manoelina. A sociedade possui ideias gerais, mas que vive o detalhe. Aos poetas cabe ressaltar os detalhes, as coisas vistas apenas por aqueles que “transveem” outra realidade. O jogo inocente de “amarrar o Tempo no Poste” (BARROS, 2006c) é brincadeira infantil. É uma “solução científica” que parte da imaginação da criança, que se concretiza no tempo. Manoel de Barros contrapõe os elementos mais fundamentais da Vida: tempo, ciência, infância, morte. É na poesia, na sua essência, que as construções perdem suas formas e assumem concretude tal que se podem amarrar no poste.

Ainda no ano de 2006, Manoel de Barros dá outra entrevista para Bosco Martins e Douglas Diegues em sua casa, para o programa **Fora do eixo**, realizado e exibido pela TVE Regional. No encontro, o poeta diz que “a imagem apaga qualquer ideia”, ressaltando que a concretude através da imagem é que faz da sua poesia uma poética imagística. Na sequência, Manoel de Barros diz:

O conhecimento vem através do sentido. Isso aí é provado através da linguagem do Aristóteles. [...] Aristóteles diz que o conhecimento que importa é aquele que vem pelas percepções da infância, quando você está conhecendo o mundo. É essa que alimenta, pelo menos para mim, é o que me alimenta até hoje, eu tenho essa idade e sou alimentado por essas percepções (MANOEL, 2006b)²³.

A infância é lugar de eternos nascimentos de percepções. É essa fase que alimenta o poeta e sua poesia. É na infância que se conhece o mundo da percepção. A origem de todos os sentidos humanos. Novamente o poeta reforça sua busca pelo elemento cíclico, pela origem, pelo nascimento e pela morte, pela vida e pela presentificação do irreal.

Mais adiante, na mesma entrevista, o poeta Manoel de Barros fala do mistério da Vida:

Manoel - O fato de você chegar no fim...Você não sabe nada porque você não sabe o sentido da vida. É, você não sabe mesmo. Você sabe discutir coisas aqui, né. Mas o sentido da vida, essa incompletude que a gente tem, nós somos incompletos, sentimos incompletude, só pode ser completada com o mistério. [...] O mistério é que... essa incompletude, esse pedaço que é incompleto, você só pode completar com o mistério.

João Bosco – E o mistério é o obscuro.

Manoel – É o obscuro.

[...]

Douglas Diegues - Você acredita em Deus, né Manoel? Como é essa tua relação com Deus? Você conversa com Deus?

Manoel – Não, não tem esses troços não. Eu tenho fé. Eu tenho fé. Por que eu sou incompleto, mesmo, isso aí... Então eu preciso me completar através de uma fé. Entende? [...] A fé é o sexto sentido (MANOEL, 2006b)²⁴.

Essa é uma das raras entrevistas televisivas do poeta em que transparece uma conversa entre amigos, sobre assuntos diversos. Manoel de Barros parece descontraído, mesmo sendo gravado em sua casa. O poeta fala de um tempo de mistérios, infância e

²³ Transcrição feita a partir da fala do poeta Manoel de Barros na entrevista realizada por Bosco Martins, em 2006, para seu programa televisivo **Fora do Eixo**, na TV Educativa Regional de Mato Grosso do Sul. A entrevista foi dividida em três blocos. O trecho citado encontra-se na quarta parte, ou quarto bloco do programa. Não se fez, na transcrição das falas, uma percepção de Análise da Conversa (versada na linguística). O que se busca nessas transcrições são as falas do poeta de maneira espontânea. Como realmente aparecem na entrevista.

²⁴ Idem.

incompletude, onde habita o momento sem rupturas entre o presente e o passado, entre a vida e a morte, fluindo uma temporalidade sem contrastes. Uma transfusão temporal que ocupa os sentidos e as percepções. É na infância, tema recorrente na poética manoelina, que os sentidos primordiais moram e se fazem percepção, se fazem vivência concreta no sujeito. A constante transmutação, o intenso diálogo entre os reinos, estados e sentidos, o movimento perpendicular da vida e da morte, podem, por um lado, equalizar o microcosmo do sujeito, mas também podem levar ao não equilíbrio, ao desacordo que faz a inquietude. Tudo está em perpétuo movimento, mesmo quando a garça observa a árvore.

A presentificação da Memória através da concretude da imagem é fator imprescindível na poética de Manoel de Barros. É a imagem que deve se concretizar no olho do leitor. Para tanto, o poeta aciona todos os sentidos e palavras.

No documentário **Só dez por cento é mentira** (2008), a sinestesia é elemento fundamental. Nele, o poeta fala sobre o baú da infância, do seu cotidiano, do Pantanal e das primeiras sensações, como afirma Bachelard. Outros intelectuais, artistas e familiares compõem o quadro desse inusitado e “degustativo” documentário. É a Memória, novamente, como acolhida de todas as primeiras sensações, que evidencia a construção do Ser, na fala do poeta. Manoel de Barros não só traz a infância para o palco da literatura, como a vivifica através da composição de imagens que despertam os sentidos humanos.

No documentário, feito um ano antes da morte de seu filho João, e dois anos depois do AVC de Pedro, procura-se um diálogo descontraído com o poeta. Muito embora, o eterno sorriso, muito conhecido por seus fãs, nunca tenha saído definitivamente de seu rosto, o poeta mostra-se, logo no início do filme, um tanto quanto reticente: “Eu acho que você pode fazer as perguntas aí... Se eu não me interessar eu não respondo, se eu me interessar eu respondo” (risos). (SÓ DEZ POR CENTO É MENTIRA, 2008)²⁵.

Os mesmos temas que percorrem outras entrevistas também se encontram no documentário. No entanto, uma fala do poeta chama atenção: “A minha mulher até hoje tem ciúmes de mim. Por que, assim, eu sou uma ruína. Hoje eu sou mais do que ruína, sou um escombros. Sou um escombros”²⁶. (SÓ DEZ POR CENTO É MENTIRA, 2008). Embora o tom inicial da resposta tenha sido com humor, o fato de se considerar ruína e escombros mudou a fisionomia do poeta. Manoel de Barros afirma que é “mais do que ruína”, considera-se um “escombros”. E para enfatizar seu sentimento de destruição, ele repete a frase “sou um

²⁵ Fala transcrita do documentário “Só dez por cento é mentira”, no momento de 07:27 do filme.

²⁶ Fala transcrita do documentário “Só dez por cento é mentira”, no momento de 01:00:11 do filme.

escombros”. A palavra escombros é, inicialmente, destroços de algo que já foi inteiro, completo. Há, nessa imagem declarada do poeta, apenas a lembrança do que foi unidade. Falta-lhe o pedaço de Bernardo? A completude de movimento de seu filho Pedro? Tudo isso assomado com a inerente incompletude do sujeito?

Mais adiante, o poeta é questionado sobre como ele gostaria de ser lembrado na posteridade.

Pedro Cezar – Uma pergunta, como o senhor gostaria de ser lembrado?

Manoel de Barros - (risos) 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. Por que nós todos somos iguais, nós vamos pra fossa mesmo, para o pó. O único jeito que eu teria, não sei... porque... sei lá... Minha obra até onde que vai, mas o jeito que eu poderia aspirar de permanecer um pouco mais, seria como poeta. O ser biológico é sujeito a variação do tempo, né. (SÓ DEZ POR CENTO É MENTIRA, 2008)²⁷.

Talvez tenha sido uma das perguntas mais destoantes do cabedal de questões, muitas vezes, mecanicamente feitas ao poeta. Desconcertado, Manoel de Barros separa o sujeito biológico do sujeito letral. O tempo, e sua inquestionável variação, determinam o caminho do ser biológico, mas não condicionam o sujeito letral. Todos os seres são igualados no discurso do poeta, pois todos “nós vamos pra fossa mesmo, para o pó.” (SÓ DEZ POR CENTO É MENTIRA, 2008). O poema que se apresenta logo na sequência da fala de Manoel de Barros oferece uma perspectiva do ciclo vital:

O tempo só anda de ida.
A gente nasce cresce amadurece envelhece e morre.
Pra não morrer tem que amarrar o tempo no poste.
Eis a ciência da poesia:
Amarrar o tempo no poste²⁸ (SÓ DEZ POR CENTO É MENTIRA, 2008).

Assim, o tempo que não volta, que “só anda de ida”, para frente, sinaliza uma ordem ininterrupta “nasce cresce amadurece envelhece e morre”. Nem ao menos a vírgula é acionada, nenhum momento de pausa parece prevalecer nesse ciclo. No entanto, o poeta resolve a problemática da morte, de maneira inusitada, amarrando “o tempo no poste”. Na concretude do poste; naquilo que verticaliza e aproxima o olhar (quando visto de baixo para cima) do céu. Nesse aspecto, o tempo também possui corporeidade e pode ser “preso”,

²⁷ Fala transcrita do documentário “Só dez por cento é mentira”, no momento de 01:10:38 do filme.

²⁸ Poema transcrito do filme “Só dez por cento é mentira”, no momento de 01:11:49.

amarrado em algo estático, imóvel. O tempo, que não para, assume o elemento ininterrupto no poema, ao se anular a presença da pontuação no poema. O tempo é fluido, escorre, não para. Contraditoriamente, a ciência, aquilo que pede a racionalidade, provas e contraprovas, assume a viabilidade do que parece insólito: “Amarrar o tempo no poste”. A morte, nessa perspectiva, não entraria na sucessão dos acontecimentos, pararia na velhice.

Em uma entrevista de 2010, Manoel de Barros é questionado sobre seu retorno ao que se chamaria de primitivismo, num processo de fechamento de ciclo. Como se vê abaixo:

CULT – A exemplo de *Memórias Inventadas III* (2007), *Menino do Mato* (2010) remonta ao tema da infância. Após muitas décadas dedicadas à poesia, suas obras mais recentes simbolizam o fechamento de um ciclo que retorna ao primitivo?

Manoel de Barros – Acho que não retorno ao primitivismo. Por antes acho que continuo primitivo, vez que meu caminho seria para encostar na semente da palavra, ou seja: o início do canto. Porque o ser humano começa a se expressar pelo canto (BARROS, 2010b).

Nesse trecho, o poeta declara que não retorna ao primitivismo, por ser, em sua constituição fundamental, um ser continuamente primitivo. Ao tentar “encostar na semente da palavra”, Manoel de Barros sinaliza sua intenção de ir ao instante anterior ao primitivo, ao “início do canto”. Contudo, não seria a expressão do canto o instante inaugural do ser humano? O ciclo que retorna ao primitivo não se fecha no seu início do canto? A semente, metáfora do embrião humano e representatividade vegetal daquilo que está para germinar, é movimento duplo do começo e de esperança. No entanto, para que algo nasça, outra tem de morrer. **Memórias Inventadas: a terceira infância e Menino do Mato** não fecham um ciclo, mas dão continuidade ao momento de busca da origem, do retorno do “menino” que se foi para o mato, para casa.

No ano de 2012, em entrevistas cada vez mais raras, Manoel de Barros aceita a equipe da Revista da *Cultura*, em sua residência, para um diálogo. No entanto, algumas palavras de Martha Barros, filha do poeta, presente na entrevista, serão retomadas na tese, por serem pertinentes ao tema; uma vez que o próprio poeta não gosta de responder sobre a temática da Morte.

A morte é um assunto que passa longe das conversas do poeta, autor de mais de 30 livros, como *O guardador de águas*, *Escrito em verbal de ave*, *Memórias inventadas*, *Para encontrar o azul eu uso pássaros*, *Menino do mato* e *Poemas rupestres*. “Ele não fala de doenças, morte e nunca o vi reclamar de dor de cabeça. Esses assuntos não existem”, conta Martha, que

completa: “Quando morre alguém, ele não questiona, não analisa. Diz que a morte é como o nascimento, é natural, não tem mistério” (RANIERI; PORTELLA, 2012).

Contudo, por inúmeras outras entrevistas, Manoel de Barros afirma que o sentido da Vida é o mistério. E que o mistério seria a porção que completa o ser, que faz a ponte do que é explicável e o inexplicável. É claro que se tem o cuidado de perceber que o discurso é terceirizado pela filha. Mas, o fato de Martha Barros discursar sobre o tema da Morte, ao invés do próprio Manoel de Barros, indica o distanciamento repercutido, possivelmente, pela morte de João e, naquele momento, pela saúde frágil de Pedro. A entrevista transcorre e o que se percebe é um diálogo mais enxuto do que colóquios anteriores. Manoel de Barros restringe suas respostas a quase uma ou duas frases. O roteiro das perguntas não muda, são as mesmas: literatura, Deus, obras, cotidiano, influências, Guimarães Rosa, autores.

Em entrevista ao poeta Douglas Diegues (em “portunhol selvagem”), para a revista *Cult*, Manoel de Barros parece mais aberto e fala sobre temas outros. Segue, logo abaixo, alguns trechos da entrevista que se comunica com os eixos da velhice, da doença do filho, da morte e da infância:

Cómo es ser poeta después de los 90?

“O corpo pega dores”, desexplica Manoel de Barros, “mas a imaginação flui melhor e com mais liberdade”.

[...]

Quiero saber mais sobre como es ser poeta y ser Manoel de Barros después de los 90.

“Quando o crepúsculo baixa em mim”, responde, “fico mais pessimista”.

[...]

Tomo mio cafezito antes que esfrie. Manoel de Barros me conta que seu filho Pedro sofreu um AVC recentemente y continua de cama aqui em sua casa bajo cuidados médicos. “O Pedro está paralisado, mas tem uma memória melhor do que a minha: lembra de tudo o que leu e com detalhes”.

Pergunto ao poeta se ele ainda flana al amanecer por el pátio de sua casa. Manoel de Barros responde que non caminha mais porque tem medo de cair. “Quando a gente envelhece”, diz, “caminha mais ou menos rastejando com os pés”.

Insisto em saber mais sobre como é ser poeta e ser Manoel de Barros después de los 90.

La respuesta es breve e contundente: “A velhice é uma merda...”. Y nos reímos de la velhice humana, que para ele é também uma espécie de “Terceira Infância” de la poesia.

[...]

Como es vivir ahora la cuarta, quinta infancia?

Acho que minhas palavras voltaram para as suas raízes. Mas agora estão misturadas às nossas porcarias (BARROS, 2012).

O discurso da entrevista oscila entre o humor e a seriedade. Manoel de Barros fala abertamente sobre a velhice: “Quando o crepúsculo baixa em mim”, responde, “fico mais pessimista” (BARROS, 2012). Ao que parece, os sintomas biológicos da velhice humana se somam aos momentos de pessimismo. Dadas as situações vividas pelo poeta, o tom melancólico é talvez o mais apropriado. O caminho discursivo é de regresso às raízes. No entanto, “misturadas às nossas porcarias” (BARROS, 2012). A raiz assume a representatividade metafórica dúbia, ou seja, ao mesmo tempo em que simboliza as origens, o que é vital, o que distribui os nutrientes necessários à sobrevivência da planta, também é elemento que se liga diretamente à terra, que está embaixo da terra, aquilo que é acolhido pelo solo. “A velhice é uma merda”, afirma Barros (BARROS, 2012). Nada mais direto.

Após lançamento do livro **Menino do Mato**, em 2010, Manoel de Barros publica, em 2013, **Escritos em verbal de ave**; uma obra que encerra, ao menos momentaneamente, através da morte, sua relação com o alter-ego mais famoso, Bernardo da Mata. O livro inicia sua (des)trajetória com uma “desbiografia”, grafada na obra em letras maiúsculas, de Bernardo.

As entrevistas se tornam ainda mais preciosas. O poeta quer ser “caramujo-flor”. Em uma conversa com Bianca Magela Melo, em 2013, Manoel de Barros fala, inesperadamente, sobre assuntos ainda não tocados pelo poeta em entrevistas anteriores. O trecho selecionado, ainda que extenso, demonstra toda a sensibilidade, ao falar de tais temas, do poeta. O realce em negrito tem a função de destacar as falas do poeta. A seguir, uma passagem importante para os eixos desse item da tese, da conversa de Bianca Magela Melo com Manoel de Barros:

Não é o caso de pedir ao poeta o significado de seu poema, mas quero que ele fale sobre a imagem de Bernardo na sepultura. Ele olha para o livro de capa laranja na minha mão e justifica a morte sem explicar bem suas motivações. **“O verso é mais ou menos recente. Veio em consequência da morte dele. É uma coisa que vem, sou muito imaginativo.” [...]**

A pista é forte. O poeta, apesar do bom humor, tem motivos para ficar triste. Não pisa em suas terras no Pantanal há dez anos e revela não sair de casa desde 2007. Em março daquele ano, seu filho João se preparava para decolar do campo de pouso na fazenda da família e, antes de ganhar altura, o monomotor pilotado por ele esbarrou em um bezerro que passava distraidamente por ali. O choque levou à morte de João. O mais velho, Pedro, vive na casa do poeta, mas sempre na cama e assessorado por enfermeiras, consequência de três AVCs (Acidente Vascular Cerebral). **“Minha vida é ficar hoje tomando conta do meu filho com alguma esperança. É uma angústia que não sei como será resolvida. Como é ruim ver o filho inerte”**, desabafou o poeta, em um dos poucos momentos em que falou de tristeza e mostrou-se pensativo.

Sobre a própria saúde, Manoel brinca, dizendo que **“só a mente presta”**, o que não é verdade. A postura firme e a disposição para subir diariamente

degraus e trabalhar são incomuns na sua idade. Durante as cerca de três horas em sua companhia, em um único momento Manoel disse que precisava de um amparo, quando se levantou depois de ter ficado quase duas horas sentado. Os dedos da mão esquerda ficaram rígidos. Não é possível mais datilografar versos na máquina de escrever, mas a direita permaneceu boa, conectando a imaginação à ponta do lápis. “Tenho 95 anos. Sou até um cara forte.” (MELO, 2013, destaque nosso).

No mesmo ano da entrevista (2013), Pedro falece. A jornalista, para essa matéria, ainda sondou a pesquisadora e amiga do poeta Lúcia Castello Branco. Para a pesquisadora, o tema da morte “foi sempre presente na obra do poeta, mesmo que ele não seja melancólico”. (MELO, 2013). Essa entrevista possui a contemplatividade de quem vê e sente o tempo, e suas ações, no próprio corpo e nas pessoas que estão ao seu redor. Com 96 anos de idade (o poeta completa 97 no mesmo ano, no dia 19 de dezembro), o ser biológico encontra a penosa experiência da morte de seus filhos, os dois únicos homens. No diálogo, Manoel de Barros mostra a dor da incerteza e o fio da esperança. O corpo sente as batalhas da Vida.

Aparentemente, o último diálogo que estabeleceu com a mídia jornalística foi essa conversa com Bianca Magela Melo. Depois, ainda em 2013, dezembro, o amigo de Manoel de Barros e jornalista Bosco Martins escreve uma matéria, junto com Ângela Kempfer, ao Campo Grande News (“Aos 97 anos, Manoel de Barros renasce em ‘Bernardo’ e com poesia inédita”), para dar notícias do poeta. Bosco Martins assume a voz de interlocutor e fala sobre a relação de Manoel de Barros e Bernardo, relembra momentos que foi, junto com o poeta, ao Asilo São João Bosco, para visitar o amigo, fala sobre o silêncio de quem perdeu dois filhos e da necessidade do poeta de distanciamento.

Em 2014, até o momento da escrita dessa tese, nenhuma entrevista foi concedida pelo poeta. O silêncio ecoa e se faz pesado.

As entrevistas demonstram que Manoel de Barros se recolhe e não se dispõe a debater a questão da Morte. No entanto, algo se ouve, um murmúrio velado de quem já sofreu tantas perdas. As palavras não escondem, por completo, esse sentimento que entristece o poeta das infâncias e criancices.

O próximo item é o cenário que se abre em espaço para os conceitos sobre a Morte e a Memória. Para compreender tais eixos, é preciso primeiramente atravessar “pontes”.



PONTES:
MORTE E MEMÓRIA EM MANOEL DE BARROS

2 PONTES: MORTE E MEMÓRIA EM MANOEL DE BARROS

A Morte²⁹ e a Memória³⁰ são elementos constitutivos do ser, segundo conceitos heideggerianos. A cultura ocidental, de modo geral, percebe a Morte como negatividade e Memória como um reservatório de lembranças. Tais dimensões não evidenciam a complexidade dos temas e, ainda, acrescenta limitações de ordem do senso comum. O próprio som da palavra “Morte” aciona, por muitas vezes, algo desagradável, lúgubre e “Memória” algo que prolonga o sentido da distância. Essas percepções quase sempre apontam para uma tentativa de conforto. Mesmo quando se diz que alguém possui uma excelente Memória, as lembranças passam por filtros que limpam e/ou agregam mais ou menos coisas a essas imagens. Já a Morte possui a característica de ser a única faculdade ou processo humano que não possui experimentação.

Segundo o antropólogo Rodrigues (2006), a Morte seria um processo que gera uma espécie de poder “mágico” sobre uma sociedade: “(...) Ela tem *mana*, ou seja, uma capacidade geral de produzir efeitos ao nível da sociedade e de seus sistemas simbólicos.”³¹ (RODRIGUES, 2006, p. 99). Nessa percepção, a Memória também não teria essa influência mágica sobre a sociedade? Seriam ambos processos paradoxais de coerção e proximidade.

Próximas e distantes, a Morte e a Memória parecem elementos que caminham no sentido da circularidade. Uma vez que se morre, a Memória do ente é acionada para manter sua presença. No caso da perda da Memória, o sujeito sente que perdeu um passado, perdeu uma porção importante do que ele é ou foi, morreu para uma parte de sua vivência com seus próximos.

Compreender os mistérios da Morte e da Memória não cabe nos parâmetros do ser humano, nem em suas buscas surreais em laboratórios experimentais, muito menos nesta singela tese. Contudo, é preciso se debruçar em tais assuntos para compreender o contexto sociocultural do ser humano, entender suas angústias, medos, ações e reações. Quanto à tese,

²⁹ A título de relembrar, tem-se a “Morte”, com inicial maiúscula, como nomenclatura de ideia, conceito, e “morte”, com inicial minúscula, como representação da finitude dos processos vitais de um organismo.

³⁰ Admite-se, para a redação da tese, a escrita dos termos Memória (com letra inicial maiúscula) e memória (com letra inicial minúscula) como conceitos sinônimos. No entanto, preferiu-se, no transcorrer do discurso, a terminologia predominantemente da letra inicial em maiúsculo.

³¹ Sigmund Freud, no volume XIII, sobre Totem e Tabu (1913 – 1914), refere-se ao artigo “Tabu”, da *Encyclopaedia Britannica* (1910-11), de Northcote W. Thomas. No texto do antropólogo citado por Freud, “No sentido mais lato podem ser distinguidas várias classes de tabu: (i) naturais ou diretos, o resultado do *mana* (poder misterioso) inerente a uma pessoa ou coisa; (ii) comunicados ou indiretos, igualmente resultado do *mana*, mas (a) adquiridos ou (b) impostos por um sacerdote, chefe ou outras; (iii) intermediários, em que ambos os fatores estão presentes, como na apropriação de uma esposa para o marido (FREUD, 1976, p. 16).

tais dimensões emprestam suporte para se trilhar a sinuosidade da poesia de Manoel de Barros.

Ressalta-se, neste momento, um breve caminho pelos meandros dos eixos temáticos Morte e Memória. Para tanto, as perspectivas acionadas nos dois primeiros subitem (2.1 e 2.2) são diferentes do suporte teórico utilizado no subitem de análise dos poemas (2.3). Assim, cria-se uma tentativa de perpassar por outras visões da Morte e da Memória para que se possa construir um caminho de entendimento sobre temas tão complexos.

A ideia central do primeiro subitem (2.1) é expor, mesmo que brevemente, o sentido que a trajetória da Morte faz na sociedade ocidental. Tal atitude de aproximação é uma perspectiva voltada para a introspecção filosófica, vista no subitem (2.3) e para análise dos poemas de Manoel de Barros.

Nesse sentido, chama-se para compor a fundamentação deste subitem críticos, como, por exemplo, Giorgio Agamben (**A linguagem e a morte**) que, embora no livro em questão possa se ver em diálogo com Derrida, Heidegger e Hegel e o privilégio da linguagem, ele evidencia o espaço da negatividade da Morte indissociável da língua, como instrumentos que conferem ao homem a sua diferenciação diante dos outros animais. No subitem de análise dos poemas (2.3), Agamben será novamente solicitado, uma vez que se entende ser fundamental a construção relacional entre a linguagem e a Morte; assim, também Philippe Ariès (**História da morte no Ocidente** e **O Homem Diante da Morte**) que percorre historicamente a perspectiva ocidental da Morte, mostrando suas mais variadas simbologias. O crítico Jean Baudrillard (**A Troca Simbólica e a Morte**) observa a forte relação da Morte com o mecanismo capitalista moderno e as permutas sociais. Epicuro (**Carta sobre a felicidade**) – embora sua visão na carta empreste muito mais à filosofia – aparece neste recorte da tese para evidenciar a perspectiva biológica do assunto, da familiaridade com que se deve encarar a Morte, vista por ele, como apenas uma ruptura para a liberdade da alma. Rosa García-Orellán (**Antropología de la muerte**) cuidadosamente reflete sobre o diálogo intenso que há entre ciência e religião sobre a perspectiva da Morte. No livro em questão, a autora seleciona inúmeros relatos dos parentes nas vésperas da morte de seus próximos. Oswaldo Giacoia Júnior (**A visão da morte ao longo do tempo**) aponta para uma discussão da Morte através da maneira como a sociedade se posiciona diante dessa temática. Para o autor, o modo como a sociedade se comporta constitui papel importante para a formação da sua identidade, enquanto coletivo. O crítico Gilles Lipovetsky (**A era do vazio**) e Edgar Morin (**O homem diante da**

morte) evidenciam a relação entre contemporaneidade e individualismo; elementos que corroboram para a morte diária, a angústia. Nesse sentido, outros escritores e suas perspectivas entrelaçam a rede que compõe os vários prismas da Morte.

Embora autores tão importantes estejam dialogando superficialmente neste subitem, é possível perceber a trama discursiva de seus pensamentos centrais e estabelecer um panorama de várias perspectivas sobre o tema da Morte.

A escolha de tal caminho se deu por entender que, para a estrutura da tese, era necessário privilegiar as análises dos poemas em outra concepção, um tanto mais introspectiva, uma vez que a compreensão da Morte, neste trabalho, ladeie a filosofia e suas possibilidades interpretativas.

Quanto à Memória, descrita no subitem 2.2, alguns autores foram acionados para um breve diálogo. Nesse sentido, uma vez que não se busca a Memória propriamente histórica e nem coletiva, o subitem 2.2 traz considerações breves sobre o processo físico-químico da Memória, a diferenciação dos termos que a circundam, a Memória como construção da identidade física e literária, a presença do “traço bio” e o palimpsesto. Novamente se torna importante salientar que a tese possui, dentre algumas dessas concepções, o enfoque da Memória como caminho da experiência, como presença do passado, como vivificação do imaterial.

Ressalta-se, no entanto, que há uma relação intrínseca entre experiência, Memória e sujeito, que seria elemento primordial para a constituição do indivíduo e do sujeito ficcional.

Tendo uma correspondência direta com o presente e, sobretudo, com o futuro, a Memória se manifesta como um processo mútuo de abertura e fechamento, de resistência e complacência. Considerada, erroneamente, como envolta à poeira do passado, a Memória dilui-se no sujeito, presentifica a sinestesia e transpõe marcações de tempo e de espaço.

Na redação desse subitem (2.2), os diálogos entre autores e pesquisadores puderam traçar um caminho que delineia a concepção memorialística. A título de exemplificação, Eneida M. de Souza (**Tempo de pós-crítica**) contribui com sua concepção de linguagem atravessada pela subjetividade do eu, intervindo diretamente na ideia de crítica biográfica. Embora não se perceba a visão explicitamente biográfica em Manoel de Barros, sua percepção empresta a perspectiva subjetivista do sujeito e sua história, entrelaçados pela presença da Memória. Ecléa Bosi (**Memória e sociedade**) contribui com a perspectiva de entrecruzamento da cultura e a Memória, sendo esta, a essência de um trabalho do ser na construção da identidade desse próprio ser. O autor Alfredo Bosi (**O ser e o tempo da poesia**

e **Fenomenologia do olhar**) empresta a leitura da imagem, do tempo e da lembrança na sobrevivência do inconsciente do sujeito. Tais perspectivas serão retomadas, mais profundamente, no subitem de análise (2.3). Paul Ricoeur (**Da memória e da reminiscência**) evidenciará, nesse subitem (2.2) a distinção entre memória e imaginação, que será ainda mais explorada no subitem seguinte (2.3). Evando Nascimento (**Derrida e a literatura**) trará o livro “Projeto”, de Sigmund Freud, e mostrará, mesmo que brevemente, o funcionamento neurológico da Memória. O autor Jacques Le Goff (**História e Memória**) traz a contribuição, para essa parte da tese, da relação presente e passado, memória e esquecimento, como caminhos trilhados e desenvolvidos pelo sujeito. Jacques Derrida (**Mal de arquivo**) discutirá a diferenciação entre arquivo e Memória e suas dinâmicas dentro do processo construtivo da identidade do sujeito.

Na verdade, tem-se diante do ser a estreita relação da Morte e da Memória, como movimentos temporais que marcam a subjetividade do sujeito, sua crença e seu modo de encarar tudo que o cerca. A trama discursiva que entremeia tais eixos oscila entre presença e ausência, aquilo que constitui e que destrói, gerando novas sensações, outras possibilidades.

Na escrita do subitem 2.3 (*Paralelas que se cruzam: Morte e Memória na poética de Manoel de Barros*) procurou-se uma metodologia que formasse a ideia cíclica, tão pertinente nas concepções da Morte, da Memória e da própria poesia. Para tanto, escolheu-se um “poema-síntese” dos eixos temáticos apresentados. Como se fosse um “porto-seguro”, o poema será o baluarte da discussão. No entanto, buscando sustentar melhor as considerações levantadas pela tese, outras obras e poemas de Manoel de Barros serão convidadas a participar desta “Dança da morte”³², no embalo da musicalidade sentimental da Memória. O “convite” já foi aceito por **Menino do Mato** (2010) e **Escritos em verbal de ave** (2011). Outros irão compor a dança no momento oportuno. Como nos passos imprevistos da Memória e da Morte, a trajetória exigirá idas e voltas ao “porto-seguro”, cosendo uma trama discursiva que possa dar conta das proposições da tese. O percurso começa em 1956, com a obra *Poesias*, e o poema “A voz de meu pai”.

Manoel de Barros, ao assinalar que sua poesia “[...] é marcada por um constante morrer e renascer” (ROSA, 1992, p. 59), atribui à sua poética uma carga de impressões imagético-sensoriais que marca um discurso impregnado pelo trânsito entre a Morte e a Memória.

³² Utiliza-se aqui esta conhecida figuração medieval da morte numa referência a toda análise e discussão feita na tese.

2.1 Morte: itinerário da indesejada

Uma coisa acorda os vivos, é a morte.
(MOREYRA)

Nascemos para morrer. Falar sobre a Morte é perturbador ou curioso. Esse tema é apresentado (na cultura, na filosofia, no cotidiano) de maneira oscilante: ora próximo e familiar, ora distante e medonho. Pensar sobre o assunto é encarar um processo que nasce e complementa a vida. No entanto, a vida não é de fato uma realização completamente individual. Do útero à morte sempre se tem uma ligação com o outro.

Fenômeno único, a Morte assinala, em muitas culturas e religiões, o fechamento de um ciclo, a inauguração de outra verdade, seguimento da vida em outro plano mediúnico, o final de uma jornada. Contudo, o lugar da Morte nem sempre foi delimitado na sociedade. É verdade que cada geração imprimiu-lhe uma particularidade ou um modo diverso de experimentá-lo. Adequar-se aos movimentos temporais, econômicos e científicos tornou o tema do decesso algo ainda mais difícil.

Na Idade Média, os contornos que conduziam os ciclos naturais, os sentimentos, as particularidades das coisas pareciam bem mais definidos e delineados. Todas as experiências humanas possuíam formas diretas e correspondiam ao absolutismo que o momento requeria. Tudo expressava aquilo que gostaria de expressar: vida era vida, sofrimento era sofrer, morte era morte. Qualquer ação ou conhecimento, segundo Huizinga (1978), possuía um caráter absoluto e “as coisas na vida tinham uma orgulhosa ou cruel publicidade” (p. 13). Sendo assim, tudo parece obter uma oportuna funcionalidade. Contudo, o tema da Morte ainda é envolto em misticismo, mistério e obscuridade.

Segundo Ariès (2003), durante muito tempo, em quase todo território da civilização ocidental, a funcionalidade da Morte, bem como a representação do seu momento ritualístico, praticamente não mudavam entre as culturas. Contudo, é no início do século XX, durante a Primeira Guerra Mundial, que a Morte ganha dimensões diferenciadas em cada cultura e rompe com as atitudes tradicionalistas de culto ao morto. Ao mesmo tempo em que se apresentava essa ruptura de comportamento, a população rural, predominantemente católica, mostrava-se arraigada nas bases religiosas e ritualísticas do luto. Diante desse embate, entre a modernização e o prosaico, e a discrepância de ritos, o individualismo se tornou um meio para assegurar a continuidade de suas crenças e culturas.

A questão da Morte e o modo como a sociedade a administra é tão complexa e

profunda que, para Giacoia Junior (2005), sua posicionalidade frente ao assunto determina, ou caracterizará, a manutenção da sua identidade sociocultural. Nesse sentido, a estrutura social, sua caracterização depende, segundo o autor, de sua atitude diante da Morte.

O período de grande industrialização e modernidade tecnológica, **A era do vazio** (LIPOVETSKY, 1989), alimentou a individualidade social, principalmente no que diz respeito ao Outro³³. Afastou-se e isolou-se o Outro, como presença do que lhe era estranho. Nesse sentido, não desejar o próximo que não lhe era mais útil se tornou procedimento que mais tarde ficou caracterizado como exclusão. O isolamento do estranho, do que não se pode igualar em condição é tomado, nessa “era de vazios”, como necessidade essencial. A organização social depende do isolamento e do estranhamento, ao mesmo tempo que, paradoxalmente, precisa do Outro para compor sua alteridade, sua presença marcante no mundo. O morto, assim como esse estranho, não participa da funcionalidade social e deve ser afastado do meio produtivo. Para Ariès (2003), é no período entre 1930 e 1950 que uma aceleração evolutiva da sociedade desloca um fenômeno material importante: “o deslocamento do lugar da morte. Já não se morre em casa, em meio aos seus, mas sim no hospital, sozinho.” (ARIÈS, 2003, p. 54). Os distanciamentos exigidos pelas novas concepções sociais reestruturam os espaços. Ainda para o autor:

A morte foi dividida, parcelada numa série de pequenas etapas dentre as quais, definitivamente, não se sabe qual a verdadeira morte, aquela em que se perdeu a consciência ou aquela em que se perdeu a respiração... Todas essas pequenas mortes silenciosas substituíram e apagaram a grande ação dramática da morte, e ninguém mais tem forças ou paciência de esperar durante semanas um momento que perdeu parte de seu sentido (ARIÈS, 2003, p. 54).

Tudo parece marcado pela impaciência. Os fatos, os olhares, os sentidos parecem dissociar a contemplatividade. Os momentos parecem condensados em instantes. Segundo Mora (2001), apresentar a Morte como um fenômeno analógico de desintegração orgânica possível, como um acontecimento de cessação do orgânico químico-físico, tornaria o ser

³³ Sobre o Indivíduo, o *Outro*, a Modernidade e a relação da Individualidade no Pós-Modernismo ver ainda: Georg Simmel (**Sobre la individualidad y las formas sociales**), Gilles Lipovetsky (**Os tempos Hipermodernos**), Gianni Vattimo (**O fim da Modernidade**), Norbert Elias (**A sociedade dos indivíduos**), Linda Hutcheon (**Posições teóricas do século XX**), Miroslav Milovic (**Comunidade da diferença**), Hans Robert Jauss et al. (**A Literatura e o Leitor**), Anthony Giddens (**As consequências da Modernidade**), Nízia Villaça (**Paradoxos do Pós-Moderno: sujeito e ficção**), Diana Irene Klinger (**Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**), Stuart Hall (**A identidade cultural na Pós-Modernidade**), Malcolm Bradbury (**O Mundo Moderno**), Jean-François Lyotard (**A condição Pós-Moderna**), Manuel Castells (**O poder da identidade**), Hugo Achugar (**Planetas sem boca**), Zygmunt Bauman (**Medo líquido**), Fritjof Capra (**O ponto de mutação**).

humano ainda mais consciente da matéria de que é feito e aproximaria a percepção de tal processo. Contudo, compreender a morte organicamente não aniquila a tensão, o medo e/ou o mistério que a envolve. A premissa de tal percepção é de que a finitude humana entraria nas “coisas naturais”, e a perplexidade desse evento não tocaria tanto o aspecto sentimental. Nisso, a ação dramática, referenciada por Ariès (2003) como “Morte romantizada”, seria incabível.

A desintegração orgânica é referenciada, de maneira indireta, na “Carta sobre a felicidade”, de Epicuro. Nela, o filósofo escreve a Meneceu discorrendo sobre a valorização da Vida, da Morte e da necessidade do Mito. Para Epicuro (2002), não se deveria temer a morte, uma vez que ela é apenas a dissolução atômica³⁴ da matéria em que reside a alma. Com isso, o filósofo salienta que todo mal e todo bem residem no campo das sensações. Portanto, para o autor, é desmedido o medo da morte, uma vez que ela é, justamente, a abstenção dos sentidos. Assim,

É tolo portanto quem diz ter medo da morte, não porque a chegada desta lhe trará sofrimento, mas porque o aflige a própria espera: aquilo que não nos perturba quando presente não deveria afligir-nos enquanto está sendo esperado. Então, o mais terrível de todos os males, a morte, não significa nada para nós, justamente porque, quando estamos vivos, é a morte que não está presente; ao contrário, quando a morte está presente, nós é que não estamos (EPICURO, 2002, p. 28-29).

Tal concepção, aparentemente, trata o corpo humano como apenas um invólucro para algo ainda mais profundo e valoroso: o espírito saudável.

Tudo que envolve a materialidade existe em uma concretude que participa do ciclo da “reciclagem”. Ao que concerne o discurso jurídico, a morte não seria apenas uma simples finitude do ser físico, mas a condição do homem desprovido de entidade judicial cívica. Ou seja, a morte pode ser um processo longínquo que necessita de uma atribuição temporal de fim. Na composição jurídica do Direito, é o atestado de óbito que determina e finda a vida do indivíduo como cidadão presente, terminando seus direitos e obrigações. O único aspecto concreto do fenômeno da morte é o cadáver. O corpo defunto, subtraído de movimentos e vivacidade nas cores, sempre assinala a perspectiva diminuta do ser humano. A Morte, nesse sentido, é diminuição.

Segundo Vernant (1979, p. 54), a “morte não é uma simples privação da vida, um

³⁴ Alguns críticos associam o pensamento de Epicuro ao atomismo de Demócrito. No entanto, embora Epicuro tenha sido influenciado pelas diretrizes de Demócrito, aquele repele o fatalismo e o determinismo presentes na teoria deste último. Karl Marx, na sua tese de doutorado “A relação entre a filosofia de Epicuro e a de Demócrito”, elucida melhor essa diferenciação.

decesso; é uma transformação em que o cadáver é ao mesmo tempo o instrumento e o objeto, transformação do sujeito que se opera no corpo e pelo corpo”. Assim, a suspensão das atividades orgânicas no homem é a Morte, e sua mudança físico-química é o que prova a degeneração por qual passará o organismo que foi vivo, ou seja, é através da materialidade do cadáver que o decesso manifesta-se. Segundo Morin (1976, p. 52),

O indivíduo colide com a morte: nessa colisão recusa a lei da natureza, que lê claramente na decomposição; as suas obras sobrenaturais, que procuram uma via de escape, deixam claramente entender a sua oposição a essa natureza. Faz de anjo, mas o seu corpo faz de animal, que apodrece e se desagrega como o de um animal... É homem, isto é, inadaptado à natureza que traz em si, dominando-a e sendo dominado por ela.

Essa inquietude diante da degeneração do corpo alinhado com a decomposição animal gera uma inadaptação, não só exterior em relação à natureza, mas interior e individual. Processo significativo que acelera certo desajuste pessoal, a Revolução Industrial foi um movimento relevante para o progresso da individualidade. A influência deste período de intensa industrialização foi força motriz que instaurou novos tempos. Ainda segundo Morin (1976), essa movimentação assinalava o nascimento de renovadas perspectivas sociais, culturais, políticas e econômicas, que salientava uma mudança direcional, uma reorganização nas estruturas de uma sociedade que se via frente à rápida expansão do consumismo, à desenfreada individualização e contextos ditatoriais que ora se tornavam superiores ora se enfraqueciam. Individualizar, excluir, isolar. A percepção da morte, por mais coletivizada que pareça, é sempre de uma individualidade excluída.

A imagem da Morte, durante séculos, mudou o imaginário e a percepção de mistério do ser humano. Uma gradual mudança na experiência e na desmistificação da morte, por parte da ciência, promove uma verdadeira concepção diferenciada da Idade Média. O processo de morrer tornou-se movimento financeiro e econômico para a sociedade moderna. Segundo Rodrigues (2006), no transcorrer da Idade Média para o século XV há uma lenta ruptura e desenvolvimento do fenômeno da Morte. Introduz-se a questão da imortalidade e da salvação, eixos que irão modificar significativamente o pensamento e as ações individuais. O medo torna-se elemento coercitivo. A vida, nesse momento, é balanceada pelo paradoxo Bem e Mal, Céu e Inferno³⁵.

A dramaticidade se anuncia e desenvolvem-se inúmeras representações da Morte.

³⁵ Ainda sobre o assunto da Idade Média e suas organizações sociais e religiosas ver: Johan Huizinga (**O declínio da Idade Média**) e Michel Vovelle (**As Almas do Purgatório**: ou o trabalho de luto).

Tais representatividades asseguram a proximidade da morte, a relação que se estabelece com o divino e a naturalidade do tempo. A figuração³⁶ mais difundida na cultura ocidental é a imagem da caveira segurando uma foice e de capuz³⁷. Dessa representatividade, ergue-se uma profusa simbologia alegórica da Morte. No entanto, para o escritor argentino Manguel: “Em algum momento do século XVI, o eminente ensaísta Francis Bacon observou que, para os antigos, todas as imagens que o mundo dispõe diante de nós já se acham encerradas em nossa memória desde o nascimento.” (MANGUEL, 2001, p. 20). Sendo assim, o temor (ou proximidade) diante da imagem da Morte se estabelece no sujeito desde sua primeira infância.

O dueto Vida x Morte, Bem x Mal, sempre uma em relação à outra, desde o ano de 1200, ganha destaque refletida na cultura de obsessão pela morte. Publica-se, então, por volta da 2ª metade do século XIII, tratados que preparavam o leitor para o momento de morrer, **Ars Moriendi**³⁸ (Arte de Morrer). Para Perniola (2000), esse tratado desloca a atenção do momento dramático da agonia para um ensinamento de regras sociais. Ainda para o autor, “(n)essas *Artes moriendi* aparecem todos os aspectos fundamentais do ser-para-a-morte heideggeriano: o privilégio conferido à angústia entendida como abertura da existência autêntica, a mediação sobre a morte considerada o momento no qual o homem adquire consciência de si mesmo [...]” (PERNIOLA, 2000, p. 171). No entanto, a preparação para esse instante reflete, não só um pensamento cuidadoso, mas um indício de algo que principiava a incomodar. No momento em que se ensina, quer que seu aprendiz caminhe sozinho, compreenda o modo solitário da morte e seu ritual de passagem.

Os comportamentos sociais diante do momento ritualístico apresentam significativas diferenciações. No entanto, um fator importante caminha por entre essas relações e transita de

³⁶ Segundo Márcio Thamos (**Itinerários**, Araraquara, n. especial, 2003, p. 101-118), “[o]s procedimentos de figurativização se estabelecem em dois níveis. O primeiro é o da *figuração*, em que um tema (discurso abstrato) é convertido em figuras (discurso figurativo)”. Assim, em linhas gerais, figurações e imagens serão concebidos como similares. A figuração torna um referencial em metáforas figurativas de um referente. Ou seja, quais as imagens que são utilizadas para transpor o tema da Morte na poética de Manoel de Barros?

³⁷ Data-se de por volta de 1486 a primeira relação figurativa da Morte com a imagem da caveira que ceifa a vida. As gravuras da “Dança macabra”, de Hans Holbien, pintadas, provavelmente, em afresco no Cemitério dos Santos Inocentes, em 1424, encenam a Morte de mãos dadas com clérigos, poderosos, jovens, velhos, leigos, humildes; uma força impessoal que não escolhe classe, raça ou credo. Na pintura “Morte e o avaro”, de Hieronymus Bosch, de 1490, a Morte aparece na configuração, já disseminada, da caveira que adentra o cômodo do moribundo e o leva, mesmo com a presença, na cama do doente, do anjo suplicante. Percebe-se, com isso, a representação do Bem e do Mal, sendo a Morte, nesse caso, a figuratividade do último. Ensinam a “bem morrer” e a serenidade da Morte para os justos **De doctrina moriendi** (1520), de Josse Clichtove, **De praeparatione ad mortem** (1534), de Erasmo. No século XVI os tratados jesuíticos irão se diferenciar dessa perspectiva humanista da vida e da morte, aproximando imensamente uma da outra. Ver em **De arte bene moriendi e Retraite pour se préparer à la mort** (1684), de Jacques Nouet e **De arte bene moriendi** (1619).

³⁸ Disponível em: <<http://www.wdl.org/pt/item/8976/view/1/1/>>, (na versão original, em latim).

uma época à outra: a necessidade de compreender o mistério da Morte, e como, efetivamente, o sujeito vivo se relaciona com esse enigma.

A proximidade entre os vivos e os mortos começa a gerar questionamentos. Cemitérios, esculturas, rituais, artes, música, pinturas a fresco refletem mudanças na postura de encarar o decesso³⁹. As figuratividades do crânio, do esqueleto, da foice e dos relógios começam a permear o imaginário social diretamente ligados à Morte. A transfigura do ser e a decomposição física aparecem marcadas nessas imagens. Rito de passagem, transição fundamental das coisas efêmeras para as definitivas, a Morte era concebida e preparada como cerimônia compartilhada com familiares. Era preciso bem viver para bem morrer. Segundo Ariès (1990, p. 329), “não é, pois, no momento da morte nem na proximidade da morte que se torna preciso pensar nela. É durante toda a vida”. Contudo, é difícil pensar na Morte.

Sendo uma das primeiras profundas descobertas do ser humano (a sua finitude), o decesso é dotado de uma singularidade que em determinado momento aciona o “deixar de existir” corporalmente. Ainda para o crítico,

O ‘enfermo que jaz no leito’ das *artes moriendi* não demonstra estar nos últimos extremos. Portanto, não é o homem em vias de morrer que atrai a criação de imagens no século XV. O caráter original comum a todas as suas manifestações, iconográficas e literárias, sendo, portanto, essencial, é a decomposição. Isto significa que se quer mostrar o que não se vê, o que se passa debaixo da terra e que é, na maioria das vezes, escondido dos vivos (ARIÈS, 2003, p. 83-84).

Sendo assim, o mistério da decomposição do corpo gera, ao mesmo tempo, curiosidade e repugnância. A repulsa do tema representará, anos mais tarde, na restrição territorial do moribundo. As transformações impostas por essas novas perspectivas sociais redefiniram o lugar de cada grupo: o dos vivos e dos mortos. Para tanto, segundo Schmitt (1999, p. 18),

[...] os grupos de parentesco, carnal ou espiritual, do mosteiro, da linhagem nobre, da paróquia, da confraria eram o quadro dessas novas relações entre os vivos, mas também entre os vivos e os mortos. Essas relações inscreviam-se nas realidades do espaço social, pela articulação da morada dos vivos a

³⁹ Sobre a questão da representatividade dos cemitérios e dos ritos fúnebres, ver as seguintes indicações bibliográficas: João José Reis (**A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX**), Eduardo Coelho Morgado Rezende (**Metrópole da morte, necrópole da vida**), o filme de Marcelo Masagão (**Nós que aqui estamos, por vós esperamos**), Carlos Imbassahy (**O que é a morte**), Maria Clélia Lustosa Costa (**Os cemitérios e a espacialização da morte**), Milena Carvalho Bezerra Freire (**O som do silêncio: isolamento e sociabilidade no trabalho de luto**), Érica Quinágua Silva (**O presente de Prometeu: contribuição a uma antropologia da morte (e da vida)**), Louis-Vicent Thomas (**Ritos da morte**), Jean-Claude Schmitt (**Os vivos e os mortos na sociedade Medieval**), Fernando Catroga (**O culto dos mortos como uma poética da ausência**).

aldeia, o bairro e da morada dos mortos: o cemitério. A proximidade das sepulturas e das casas sustentava e justificava a preocupação mais intensa que os vivos tinham com seus defuntos.

Conforme Ariès (2003), tão próxima da realidade civil e cotidiana, a Morte foi “afastada” das casas urbanas e tratada de maneira impessoal. Hospitais eram popularizados para que a ocultação da morte fosse o mais natural e afastado possível, para que a vida daqueles que circundavam o moribundo prosseguisse. Para Ariès (1990, p. 613), “[a] sociedade já não faz uma pausa: o desaparecimento de um indivíduo não mais lhe afeta a continuidade. Tudo se passa na cidade como se ninguém morresse mais”. Essa indiferença, no entanto, camufla um sentimento de impotência diante da única certeza que se tem: da morte. Os enigmas que a envolvem provocaram, no imaginário cultural da humanidade, a criação de, aproximadamente, 12 mil entidades fúnebres e cerca de 4 mil fatídicas (GOLDBERG; D’AMBROSIO, 1992, p. 47).

A Morte, anteriormente concebida com serenidade, passa a evidenciar o momento de julgamento, um processo judiciário de prestação de contas. Segundo Baudrillard (1996), a cultura ocidental, em geral, assume a postura de que a Morte seria a negatividade da Vida⁴⁰. O autor apresenta, também, o enfraquecimento do poder religioso, institucionalizada pela Igreja, como sendo um dos fatores mais importante para o homem sentir a negatividade da solidão e, conseqüentemente, associar à Morte. A religião, anteriormente única intermediação do ser humano com o divinal, sobrevivia da imagem da imortalidade concedida através da Igreja. O homem, nesse sentido, percebe que sua relação com o além pode ser uma conquista individual e assume a posição de diálogo direto com Deus.

Ainda para o Baudrillard (1996), a Morte que se conhece atualmente, muito através da modernidade, inicia-se no século XVI. Ao que parece, a imagem alegórica da caveira ceifadora dá lugar à sensação da angústia impulsionada pelo protestantismo. Para o crítico, a figura da Morte moderna se generaliza e surge como um grande empreendimento. Tem-se, nesse sentido, uma “conjuração da morte: a ética de acumulação e da produção material, a santificação mediante o investimento, o trabalho e o lucro, que chamamos de modo geral o ‘espírito do capitalismo’ [...]” (BAUDRILLARD, 1996, p. 197). A iconografia dessa Morte que se conhece na Modernidade “perdeu a foice e o relógio, perdeu os Cavaleiros do Apocalipse e os jogos grotescos e macabros da Idade Média” (BAUDRILLARD, 1996, p.

⁴⁰ Assim, o pensamento sobre a questão da Morte e da cultura ocidental difere da perspectiva levantada por Edgar Morin, uma vez que este percebe a Morte como um duplo do ser humano, e não uma negatividade.

197). O homem contemporâneo associa o medo da Morte com o fracasso pessoal.

Filósofos, cientistas, religiosos, poetas, músicos de todas as ordens e culturas tentaram representar, ou mesmo debater, um tema que provoca em muitos pânico diante de seus mistérios, em outros, tranquilidade diante de algo que nos é vizinho. Uma perspectiva interessante vem da Índia, como se observa na explicação abaixo de Lepargneur:

Nela, Brihad-Âranyaka-Upanishad assim começa suas reflexões: ‘No começo não havia nada cá. Tudo estava envolvido por Mrityu (a morte), isto é, pela fome, porque a fome é Mrityu’. [...]. O vivo é alguém que, provisoriamente, escapou à fome, mantendo-a a certa distância, precariamente, dia após dia. A morte não é um termo, é antes o lugar normal, um alvo que tudo atrai, que capta todo sopro e reúne misericordiosamente todo ser vivo de volta ao seio materno (LEPARGNEUR, 1986, p. 47).

A imagem que utilizam para encararem o lugar da Morte é materno. É a familiaridade trazida para acolher o moribundo. Nesse sentido, é possível, também, estabelecer uma ponte significativa metafórica do berço com o caixão; ambos são utensílios que servem para acomodar o corpo para o descanso. Vê-se, desse modo, o ciclo nascimento e morte. Para Lepargneur (1986), a Morte não é só uma concepção natural de aniquilamento físico-químico do ser, mas uma religação com a natureza mítica de origem. No entanto, o corpo social ainda reluta.

A sociedade buscou, e ainda busca, a melhor maneira de enfrentá-la, evitá-la, tardá-la, tendo em vista a enigmática e improvável continuação da vida após a morte. Segundo Lisboa (1992), a Morte é o único fenômeno que não possui uma experimentação de suas faculdades, sendo ela extremamente especulativa.

A relação do homem com os fenômenos e acontecimentos do mundo produz o que ele chama de experiência. O que resulta de uma vivência é a cristalização das emoções, dos pensamentos, das conclusões relativas à sua experimentação. Da vida humana, o único fenômeno que não pode ser experimentado é a sua própria extinção, e o que lhe segue, seja o que for (LISBOA, 1992, p. 37).

Sendo uma relação, a expectativa inicial é que haja uma troca de favores, de experiências, um acordo entre as partes. Não há pacto. Contudo, Agamben (2006) afirma que ao se ter a morte e a linguagem como processos inerentes e diferenciadores do ser humano com o animal, por exemplo, tem-se a experimentação da morte no momento que se tem consciência do decesso, sua antecipação como possibilidade. A consciência e a

experimentação, nesse sentido, são operações individuais e variáveis. Tal experiência, então, pode sugerir o gosto da tranquilidade ou o amargor; tudo com extrema subjetividade.

Para Morin (1976), na segunda metade do século XIX, os românticos foram os primeiros a apresentarem, verdadeiramente, a crise da individualidade, do egoísmo, expondo deslocamento aos preceitos sociais da burguesia. Ainda segundo o autor, o Romantismo “é em primeiro lugar crise de inadaptação ao emburguesamento.” (MORIN, 1976, p. 262). Conforme Ariès (2003), é a partir do século XVIII que se tem verdadeiramente um novo sentido para a Morte, a do outro. Ainda para o crítico, “a morte romântica, retórica, é antes de tudo a *morte do outro* – o outro cuja saudade e lembrança inspiram nos séculos XIX e XX o novo culto dos túmulos e dos cemitérios.” (ARIÈS, 2003, p. 41).

Para tanto, tornou-se prática comum entre os poetas, escritores e artistas da época alimentar a fuga intelectual, e por vezes física, para essa morte. Ainda para o autor, ela não será o decesso macabro, mas admirável beleza e recompensa desejável. Segundo Morin (1976), é também o século que apresenta a “crise da morte”, ou seja, um excessivo individualismo que acerca e se apodera do pensamento burguês, cujo contexto histórico impulsiona e fomenta tal perspectiva individual. A burguesia convive com as inovações tecnológicas e celebra o crescimento do capitalismo advindos da Revolução Industrial. O mundo se encontra em rupturas e o homem torna-se ainda mais hermético: “[c]om efeito, essa individualidade consagrada pela revolução burguesa como valor absoluto (universal), tanto no plano econômico e político como no sociológico, encontrar-se-á lançada num mundo de rupturas” (MORIN, 1976, p. 236).

Ao se dedicar à celebração do mundo moderno, estes intelectuais não aparentavam o medo de viver. Por outro lado, as inovações tecnológicas, a forte industrialização, o desconforto gerado pela Primeira Guerra Mundial proporciona inquietação e uma perspectiva mais realista do corpo e sua relação com a morte. Nesse momento, a Literatura apresenta o tema da Morte como consequência biológica e inevitável, tão natural quanto o nascer (MORIN, 1976).

Ao passar do tempo, a figuratividade⁴¹ da Morte se transforma e muda, igualmente,

⁴¹ Entende-se por “figuratividade” a distinção feita por Márcio Thamos (**Itinerários**, Araraquara, n. especial, 2003, p. 101-118), em que se percebe a necessidade do escritor, poeta ou pintor em expressar um tema, cuja primazia referente é a da figura. Assim, a “figuratividade”, em seus níveis de discursos e atuações, busca por em evidência o desejo do artista ou do poeta/escritor sua necessidade de concretização e contorno de sua criação temática. Segundo o autor, discernir a “figuratividade” leva à classificação dos discursos em dois: figurativos e não figurativos, ou abstratos.

no imaginário do ser humano, suas perspectivas entre o Bem e o Mal. Ao distanciar o morto, distancia-se também da Morte. A desmitologização⁴² promovida, entre outros motivos, pela rápida mudança nas sociedades modernas, através de uma gradual e significativa promoção da Ciência, tornou o discurso bíblico-mítico, pouco representativo de uma reflexão da realidade. Sendo assim, os avanços da medicina moderna contra o tempo da morte tornaram-se esperança aos enfermos, e obstinação dos que buscam a “imortalidade”, ou a tardia mortuária. Tais perspectivas como, por exemplo, o prolongamento da vida através de aparelhos reguladores aproxima o ser humano da máquina e tornou a sentença mítica um obstáculo ao mundo moderno. A sociedade moderna, de modo geral, através dos inúmeros ritos funerários, apresenta certa incapacidade em lidar com a Morte.

A sociedade e a cultura, segundo Morin (1976), pensam não só a morte, mas também o **contra a, pela, com a e na** morte. Refletir sobre sua espécie e a morte, para o filósofo, evidencia a consciência de uma ruptura da ligação objetiva entre indivíduo-espécie. Nessa situação, o local da morte passa a ser o Hospital. Lugar de esperança, vida e morte. A espécie que se conscientiza da morte, também percebe na reprodução um jogo dúbio de vida e decesso. O ciclo natural de qualquer animal começa na reprodução e culmina no morrer. Há que se ter uma morte para que haja um nascimento. Contudo, a única coisa que verdadeiramente não se aceita é sua necessidade. Buscam-se razões para justificar o acontecimento: “Já não é mais uma questão de instinto, e sim a aurora do pensamento humano, que se traduz por uma espécie de revolta contra a morte.” (MORIN, 1976, p. 23). As solenidades e cerimônias fúnebres rivalizam, segundo Imbassahy, “para tomar a morte ainda mais assustadora” (1981, p. 16). Sendo assim, a imagem que se cria e se perpetua é da Morte como ritual ao mesmo tempo distanciado e próximo.

Uma sociedade que não pensa a Morte cria uma espécie de redoma. Um distanciamento prejudicial de uma perspectiva metafísica. Para Oliveira (1999, p. 477), “exorcizar ou ignorar a morte, gera uma sociedade neurótica e traumatizada, enquanto que pensar no sentido da vida e da morte, e assumi-la como constituinte natural da vida, conduz à maturidade e ao equilíbrio”. Interessante perceber que, mesmo nos primórdios da humanidade, enterrar o morto era processo anterior ao *Homo sapiens*, e não designa, ainda,

⁴² Projeto teológico proposto por Rudolf Karl Bultmann, filósofo alemão, no ensaio “Novo testamento e mitologia”, de 1941. A ideia central visa compreender a mensagem cristã (Kérigma) deslocada de seu contexto mítico e aproximar do homem técnico-científico o processo real que subsiste na Vida. Para o filósofo, o discurso mitológico não estaria adequado ao homem moderno, que enxerga o mundo, não mais como lugar de eventos milagrosos ou de luta entre o Bem e o Mal, mas como um processo de causa e efeito. A maneira moderna de ver as coisas do mundo bíblico já é desmitologizadora. Ver mais sobre o assunto em “*Bultmann e Heidegger: entre desmitologização teológica e a destruição fenomenológica*”, do prof. Dr. Alexandre Marques Cabral, disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/Ekstasis/article/view/3825>>. Acesso em: 13/02/2015.

uma relação direta com o “pensar” a Morte. Na verdade, esse comportamento de sepultar o morto, aproxima o *Homo sapiens* do *Homo religiosus*. O *Homem de Neandertal* (500.000 – 70.000, aproximadamente) enterrava seus mortos, não só para proteção higiênica dos vivos, mas uma proximidade ritualística ainda não explicada. O túmulo mais antigo que se tem notícia é Neandertal e se trata de um morto, em posição fetal, enterrado sobre um leito de flores. Tem-se, nesse momento, a percepção de um ritual, um cuidado, ou culto, pelo morto. Segundo Lepargneur (1986), inúmeras inovações marcam o surgimento da espécie humana.

[...] dentre as quais os paleontólogos salientam o *estágio vertical* que permite organizar o espaço, estruturá-lo em suas direções principais em volta de um eixo cortando um plano, o crescimento de volume e complexificação neuronal do cérebro, o uso da mão (liberada pela verticalidade do tronco) na qual o polegar opõe-se aos outros dedos, [...], e certa atitude em relação aos mortos da raça (LEPARGNEUR, 1986, p. 28).

Tal comportamento diante da morte do *outro* marca o surgimento de um provável diálogo entre magia, religião, poder simbólico, linguagem articulada e uma interpretação da morte. Para Vincent Thomas (1983, p. 186), “[r]epresentar a morte não é apenas vivê-la em imagens, em nossos sonhos, obsessões, impulsos, para desejá-la ou temê-la; é também materializá-la em frases, formas, cores, sentidos”. Nessa perspectiva, ainda para o autor, a Morte torna-se um dos grandes mitos da sociedade moderna, forjada para construir as convenções sociais: 1) o “progresso”; 2) excessiva riqueza da sociedade industrial; 3) a alta capacidade produtiva da sociedade moderna; e 4) o mito da morte. Contudo, pensa-se nesse mito como reflexão de que se pode imitar o movimento mágico de Deus, ou seja, produzir vida. Nisso, a Morte surge como obstáculo possível de ser transposto (será?). As novas tecnologias se esforçam em ultrapassar tal resistência. Aliás, duas: o tempo e a morte. Nessa Modernidade, de grandes avanços tecnológicos e progressos científicos, o diálogo estabelecido entre crença científica e crença religiosa já não se apresenta imensamente contraditório, como em épocas anteriores. Para García-Orellán (2003, p. 308),

Casi diariamente a través de los medios de comunicación entran en nuestros hogares, y conviven en nuestras conversaciones de la cotidianidad, los avances científicos en el campo de la medicina, biología o física, entre otros. Esta realidad se extiende en una auténtica globalización y universalismo a nivel intercultural, gestándose y desarrollándose día a día, cada vez con mayor fuerza la simbiosis entre la creencia religiosa/creencia científica.

Ciência e religião dialogam sobre questões como imortalidade e morte, aproximando,

dessa forma, compreensões dialéticas de temas complexos. As relações entre ambos, para o autor, nunca foram tão próximas e correlatas. Segundo Goldberg e D'Ambrosio (1992, p. 19), o tema mortuário é indissociavelmente visto de duas maneiras: “[...] uma científica e a outra religiosa. A primeira estuda os fatos físicos e procura controlá-los, preparando o homem para defender-se da perenidade, da morte. A segunda, a religião, procura aceitar a Morte e o destino, levando cada indivíduo à percepção do próprio ser e, por extensão, da Humanidade”. Nesse sentido, a luz da ciência busca adiar o momento funesto e a religião trabalha para um encontro harmonioso e de reintegração. Tal equilíbrio é a busca constante do ser humano que pensa a morte.

No caso dos estudos de García-Orellán, tendo investigado a proximidade entre a crença religiosa e a crença científica, no contexto cultural basco e cultural galego, o pesquisador espanhol, através de depoimentos, observou que, ao contrário do que segue o pensamento de Ariès, a morte individual reorganiza e influencia uma nova ordem social. Para tanto, García-Orellán estabelece uma diferenciação distribuídas em dois aspectos importantes: 1) a morte do *outro*, que possui uma parte significativa da nossa memória de vida, e 2) a morte do *outro*, que não faz parte de nossa memória. A primeira observação é que desencadeia um processo de reorganização social familiar. Na verdade, assim como em outras manifestações humanas, a simbiose que há entre sentimentos sobre a Morte e o modo de afrontar suas complexidades sentimentais, sempre caem por trás da encenação teatral chamada sociedade. No entanto, para que a peça social seja encenada com propriedade, o texto e os papéis devem ser memorizados.

Tão complexa quanto o tema mortuário, a Memória se apresenta como fenômeno que possui diversas acepções e variados matizes. Para tanto, externa-se no subitem seguinte um material que exige cuidado: a Memória.

2.2 Cuidado: frágil

A Memória⁴³, assim como a Morte, só possui valor simbólico por seu conteúdo, pela marca que imprime no sujeito. São os vestígios deixados por ela que aplicam sentidos à identidade do Ser. Abrir tais “fragilidades” sempre implica assumir um risco.

Diante da Memória, o leitor é levado a crer que manuseia algo verdadeiramente

⁴³ Em termo de lembrança, admite-se, para a redação da tese, a escrita dos termos Memória (com letra inicial maiúscula) e memória (com letra inicial minúscula) como conceitos sinônimos. No entanto, preferiu-se, no transcorrer do discurso, a terminologia predominantemente da letra inicial em maiúscula.

intacto, reproduzido tal qual a realidade. No entanto, não há nenhum mecanismo seguro de que o escritor que “fala de si” fale dos aspectos factuais em sua total realidade. Faz-se um pacto com o leitor. Um pacto de via dupla. A relação que se estabelece entre a exterioridade e o enunciado, em uma obra, requer o distanciamento, exige a cautela, aciona a tênue linha entre o ficcional e o real. O relato percorre caminhos e percursos de um sujeito que fala de si, de sua infância, do próximo, de suas lembranças e de suas vivências, mas que guarda a distância dos fatos.

Contudo, é perceptível que mesmo os discursos aparentemente mais “particulares”, mais atravessados pelo sujeito, sofrem a intervenção da contemporaneidade, do aspecto invasivo, do ficcional e do inconstante⁴⁴. A ficção empresta do real elementos que transmitem o tom de veracidade. Contudo, essa tonicidade aciona uma escrita que se faz permanência e fragilidade, ao mesmo tempo. As lembranças percorrem os rastros da vivência do sujeito. Embora frágil, a Memória carrega em si duas forças: a Vida e a Morte. É através da Memória que se firmam as experimentações do mundo. É também momento de contemplação, escolhas, inquietude e Morte. A Memória retira dessa realidade a exatidão dos acontecimentos, transformando o discurso em verossimilhança⁴⁵.

⁴⁴ Como assinala Souza (2002), as premissas contemporâneas enfraquecem os limites pré-determinados da sociedade, operando verdadeiro questionamento e autorreflexão dos procedimentos e dos discursos. No caso, para Souza, a crítica biográfica se apresenta como capaz de interpretar a “literatura além de seus limites intrínsecos e extrínsecos, por meio da construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção” (SOUZA, 2002, p. 43). Tais pontes são percorridas pelo leitor no momento da leitura.

⁴⁵ Para Spina (1995), Platão percorreu um caminho de amadurecimento sobre o conceito de mimese. Em **Crátilo**, para o autor, o filósofo grego sugeriu que a imitação como cópia fiel da realidade apresenta-se de modo impossível, uma vez que a perfeição não cabe aos homens, mas apenas a um deus. Na **República**, no livro X, Platão concebe a mimese, na poesia, como uma imitação empobrecida da realidade. Nos diálogos **Sofista** e **Filebo**, a prática da mimese apresenta-se como “reprodução da realidade superior, universal, imutável, e, portanto, não histórica, em cujo seio está o sentido mais profundo da nossa existência humana”. (SPINA, 1995, p. 85-86). Em diálogo com Platão, Aristóteles, segundo Spina (1995), estabelece não uma contrariedade (como sugere, por exemplo, Lígia Militz da Costa, no livro **A poética de Aristóteles**), mas um diálogo amplificador da teoria do mestre. A mimese, para Aristóteles, seria o processo de estilização da realidade. Sendo assim, a ideia de verossimilhança expande a de mimese. Segundo o filósofo grego, no capítulo XI da **Poética**, seria tal imitação uma linguagem que prestigia o processo entre o “ser-no-mundo” e a realidade, firmando-se como a própria incompletude do ser. A linguagem verossímil estabelece uma conexão diferenciadora entre o que se chama de Poesia e o que se entende por História. Dentro dessa perspectiva, a verossimilhança seria o tratamento do *possível ou segundo a necessidade* do artista. Para Aristóteles, aquilo que se espera ou se desejaria possível que acontecesse seria a verossimilhança: “é preferível a impossibilidade verossímil à possibilidade incrível”. (SPINA, 1995, p. 110). Sendo assim, o poeta (“imitador-pensador” da realidade do homem) ascende no debate aristotélico, fazendo com que a arte (sem idealizações) passe, quase sempre, por sua ideia de mimese. Ambos os filósofos concordam que o poeta é um imitador nato e que a poesia tenderia ao universal. Eco (2003) discute a questão da **Poética** aristotélica, salientando ambiguidades presentes na obra. Para Berke (1961 *apud* ECO, 2003), a Poética possui um dever e não há como fugir da formulação de preceitos que desmascaram a prática do poeta, do artista, mesmo não havendo consciência deste processo. Entretanto, paradoxalmente, não há processo inconsciente de concepção. Segundo seu entendimento, a poética aristotélica estaria presente em toda obra cuja elaboração passa pela consciência.

Essas “pontes metafóricas” deslocam o lugar central e exclusivista da literatura e apresentam diversificadas relações culturais. Há uma intercomunicação deslocada que na verdade revela o sujeito intrinsecamente. O traço bio⁴⁶ é ao mesmo tempo um desvelamento e uma exposição do sujeito ao mundo, ao Outro, permitindo e, em certa proporção, permitindo-se. Através do discurso narrativo literário essa permissão acontece de maneira lúdica, onírica, conciliando – em saudável, frutífero, belo oxímoro – o possível com o impossível⁴⁷.

Imerso nessa multiplicidade imagética da Memória, o próprio sujeito se insere no discurso de maneira que em seus traços mnésicos a resultante de uma evocação, a sua experiência, seja a do Outro. Sendo assim, a narração irá se apresentar como uma espécie de palimpsesto,⁴⁸ em um contínuo processo do apagar, rasurar textos e construir significados, mantendo todos os significados presentes na simultaneidade da mente que evoca o passado, fixa-se no presente e projeta-se para o futuro. Em certo momento, não se consegue delinear ou delimitar os horizontes do real e do ficcional das Memórias. A Memória não é um sonho. Tal afirmativa já expõe a relativa posicionalidade do sujeito diante do que lhe é dado por ela. Tem-se um olhar reflexivo sobre esse tema tão próximo e distante ao mesmo tempo, assim como a Morte.

Na perspectiva mitologia, filha de Urano (Céu) e Gaia (Terra), Mnemosyne⁴⁹, que se

⁴⁶ Diana Irene Klinger (2007) trabalha com a ideia de “virada etnográfica”. Tal procedimento, segundo a autora, seria uma “transfronteirização” do conhecimento, evidenciando um diálogo entre antropologia e literatura com uma abordagem cultural. O “traço bio”, nesse sentido, constrói a presença do autor, discursivamente, sem que se revele o pacto de referencialidade (Lejeune) ou se perceba a literatura do “eu”. Desse modo, ressalta-se a escritura da experiência difusa entre o “eu” e o “Outro”, no processo de construção de uma identidade. Essa “escrita de si”, na percepção de Foucault, contribui para uma “formação de si”. Os traços, os vestígios de si deixados pelo poeta-escritor não se ligam com a realidade factual, mas apresentam-se como possíveis evidências de uma ponte metafórica entre o fato e a ficção.

⁴⁷ Para Piglia (1994, p. 69), o discurso textual é “um espaço fraturado, onde circulam diferentes vozes”. Uma espécie de efeito que causará ou apresentará um espaço onde se perceba o cruzamento da ficção e realidade, verdade e falsidade, possível e impossível. Nesse entrecruzamento de vozes, de verdades e ficções, reside a Memória.

⁴⁸ Invocamos o conceito de palimpsesto tal como o elabora Rauer (2006, p. 79-89), a partir do entrecruzar, no âmbito da autointertextualidade, de memória, história, tempo e espaço. O entendimento é de que “o palimpsesto, diante da memória e sob o signo da História, é a presentificação, na fusão de tempos e espaços, de re-escrituras incessantes, retomadas ad infinitum, e das quais não é possível definir a origem, o momento primordial, a constituição do Logos criando o Caos” (RAUER, 2006, p. 89).

⁴⁹ Para Weinrich (2001), Homero seria o primeiro poeta da Grécia antiga que concedeu louvores à memória na literatura, mas em igual proporção ao esquecimento. Segundo o autor, em *Teogonia*, Hesíodo apresentaria, pela primeira vez, a deusa *Mnemosyne* (em latim, Memória) que se aproxima da claridade, do dia e do deus Apolo. Em oposição, presente na obscuridade, no escuro, estaria a deusa do esquecimento Lete. Assim, para Weinrich (2001, p. 38): “As duas deusas têm seus direitos e seus reinos, as duas podem receber sacrifícios dos mortais, conforme desejem ajuda poderosa para lembrar ou esquecer. Do esquecimento deseja-se cura e ajuda quando dor e sofrimento oprimem um mortal. Pois poder esquecer sua desgraça já é metade da felicidade. Disso sabem, na poesia, sobretudo os trágicos (principalmente Eurípides) e os poetas do amor (principalmente Alceu).”

prende ao verbo grego *mimnéskein* (lembrar-se de), é a mãe das Musas, as inspiradoras dos poetas, e irmã de Chronos. O diálogo mitológico acaba por apresentar as perspectivas que se relacionam com o tema memorialístico: a questão da origem, do mito, da inspiração e do tempo. Mnemosyne, na Grécia antiga, segundo Vernant (1973), possuía a capacidade de estar, ao mesmo tempo, ligada ao presente e ao passado de modo imediato. A função rememorativa, naquela época, correspondia à busca pela verdade do tempo original, do começo absoluto. Assim, o poeta tocado pela mãe das Musas, suas inspiradoras, Mnemosyne, teria o poder de seguir um fluxo temporal diferente da realidade. Tempo e Memória, portanto, estariam entrelaçando a trama do sujeito.

No livro “A memória, a história, o esquecimento” (2007), Paul Ricouer, no capítulo *Da memória e da reminiscência*, ao distinguir memória e imaginação, sinaliza que “[...] nada temos de melhor que a memória para garantir que algo ocorreu antes de formarmos sua lembrança” (2007, p. 26). No entanto, Memória e imaginação, segundo o autor, são manifestações relacionais mútuas, cujo espaço individual é marcado por tênues linhas. Ricouer (2007), em aprofundada distinção, recorre, entre outros, aos pressupostos de Husserl (*Bild*, como representação pictórica, e *Phantasie*, como escopo ficcional) e chega a seguinte conclusão:

[...] enquanto passada, a coisa lembrada seria uma pura *Phantasie*, mas, enquanto dada de novo, ela impõe a lembrança como uma modificação *sui generis* aplicada à percepção; sob esse segundo aspecto, a *Phantasie* poria em ‘suspensão’ a lembrança, a qual seria, por causa disso, mais simples que ofício. Teríamos, assim, a sequência: percepção, lembrança, ficção. (RICOEUR, 2007, p. 65).

Citando Aristóteles, Rossi (2010, p. 15-16) assinala que “a memória precede cronologicamente a reminiscência⁵⁰ e pertence à mesma parte da alma que a imaginação: é uma coleção ou seleção de imagens com o acréscimo de uma referência temporal”. Tem-se a

⁵⁰ Aristóteles, discordando de Platão (no diálogo de **Mênon**), acredita que o conhecimento não é inato ao homem. Ou seja, não se possui conhecimentos adquiridos anteriormente à existência corpórea. Para Aristóteles, os hábitos ou o saber no ser humano não são dados previamente, e a sensação seria uma qualidade inferior aos hábitos. Aristóteles, no famoso texto *De memoria ad reminiscencia*, distingue “memória” (segundo dicionário Michaelis, em grego, *mneme*, no latim *memoria*) e “lembrança” (ainda conforme mesmo dicionário, em grego *anamnesis*, no latim *reminiscencia*) como um trabalhoso processo de relação empírica (ver trabalho: Figueiredo, Maria José. Aristóteles e a reminiscência. **Philosophica** 2. Portugal: Lisboa, 1993). Platão (2001), no discurso de **Mênon** (80d-e), diz que a alma do homem é imortal e, sendo assim, adquiriria todos os conhecimentos da Vida e da Morte, antes da corporeidade da alma, tendo, no transcurso da Vida, apenas que rememorar através do aprendizado. Tem-se, nesse sentido, um teorema de indução pedagógica que possui, em seu cerne, a contemplação das ideias-memória-esquecimento-recordação. Aprender, assim, é recordar. Portanto, a imbricação de Memória e esquecimento assume caráter indissociável para a construção do ser.

percepção de que é imbricada à Memória a noção do tempo.

Mas como compreender tal processo que se comunica tão bem, e ao mesmo instante, com o subjetivo e o físico?

Ao se debruçar no livro **Projeto**, de Freud, quanto à formação da memória e seu funcionamento neurológico, Nascimento (1999) descreve que há neurônios, chamados de *neurônios permeáveis*, que não ofereceriam resistência nenhuma; assim, não haveria, igualmente, o registro da experiência vivida pelo sujeito. No entanto, outro tipo de neurônio ofereceria resistência, desse modo imprimindo uma espécie de rastro, responsável pela manifestação da memória. Contudo, esse *rastro mnésico* se apresenta como força que interage com outras forças, de maneira que as interpretações associadas e sucessivas resultam em *apropriações* das operadas anteriormente; somente assim, o rastro mnésico é, tem e engendra formação de um sentido. Um movimento ao mesmo tempo durável e dissipado, morto e vivo, em que somente a “diferença do *frayage*”, ou seja, a diferença da ruptura ou do caminho aberto é que explica a formação da memória.

O mecanismo da Memória modula uma fisiologia bastante diversa. Segundo o neurocientista Iván Izquierdo (referência mundial em fisiologia da Memória), em matéria na revista PUCRS Informação, a Memória possui fases distintas: a primeira é chamada de **aquisição** e a segunda de **consolidação** . Para o pesquisador argentino, o processo de **aquisição** é o caminho em que o indivíduo recolhe as informações que marcam sua vivência. Nessa fase, o indivíduo as formata para, posteriormente, guardá-las.

Ao fazer esse trajeto, a informação reservada é consolidada na Memória (sendo esta fase chamada de **consolidação**). Contudo, o cérebro não comporta todos os dados recolhidos por todos os anos de vivência. Sendo assim, torna-se extremamente importante o mecanismo de “extinção” da Memória. Tal processo é o momento em que o cérebro não expressa determinadas lembranças, fazendo com que certas recordações indesejáveis, ou desagradáveis, não sejam acionadas. Nas palavras do Dr. Iván Izquierdo, “[é] bom que a memória persista, mas é bom não evocá-la constantemente. Para evitar ser atacado por um cão, é importante lembrar que ele morde, mas eu não preciso evocar essa memória a todo momento.” (MELLO, 2011, p. 9). É o momento em que três setores do cérebro escolhem quais lembranças, quais informações devem permanecer e quais serão dispensadas.

Pensando o mecanismo da Memória e sua relação corporal, em linhas gerais, Bergson (1999) atribui à *percepção* o papel singular de nexo, pelo fio contínuo da Memória, das representações do externo e da consciência, acionado pelo sistema nervoso.

O cérebro, o sistema nervoso, para o autor, seria o aparelho responsável por receber excitações exteriores, estabelecer comunicação com os sistemas motores e responder a essa excitação na medida correspondente. Isso equivale dizer que o corpo, como reagente aos estímulos do mundo, em variáveis dimensões, percebe a Memória como complexo percurso entre a percepção captada, digerida e armazenada, a ação do passado e o futuro da reação, adequando a capacidade do corpo em agir. Assim, para o autor:

Enquanto meu corpo, considerado num instante único, é apenas um condutor interposto entre os objetos que o influenciam e os objetos sobre os quais age, por outro lado, recolocado no tempo que flui, ele está sempre situado no ponto preciso onde meu passado vem expirar numa *ação*. Consequentemente, essas imagens particulares que chamo mecanismos cerebrais *terminam* a todo momento a série de minhas representações passadas, consistindo no último prolongamento que essas representações enviam no presente, seu ponto de ligação com o real, ou seja, com a ação. Corte essa ligação, a imagem passada talvez não se destrua, mas você lhe tirará toda capacidade de agir sobre o real, e por conseguinte, conforme mostraremos, de se realizar. É nesse sentido, e nesse sentido apenas, que uma lesão do cérebro poderá abolir algo da memória (BERGSON, 1999, p. 85).

Nesse pensamento, ação-reação perde seu movimento resposta, mas não sua lembrança. A Memória, segundo Bergson (1999), seria um mecanismo importante na complementariedade da *percepção*, enriquecendo-a nos detalhes que se tornarão realmente conexas quando acionadas pelo cérebro e seus agentes motores. Ainda para o autor, “sua percepção, por mais instantânea, consiste, portanto, numa incalculável quantidade de elementos rememorados, e, para falar a verdade, toda percepção é já memória” (BERGSON, 1999, p. 175). A Memória, segundo o autor, pode ser dividida em duas: uma fixada no mecanismo corporal e acionada por sistemas motores responsáveis, cuja função é reproduzir ações convenientes para cada situação.

Antes dita como hábito, essa Memória se liga apenas com o passado e não evoca sua imagem. A outra Memória Bergson (1999) chama de verdadeira. Ela seria responsável por colocar cada fato no seu lugar, com suas ações, seus significados, imagens e reações. O que irá diferenciar, propriamente, uma da outra, será a experiência.

Para Bergson (1999, p. 257), “[c]onsciência e matéria, alma e corpo entravam assim em contato na percepção”. Esse entendimento participa de algo fundamental e caro ao ser

humano: a experiência⁵¹.

Contudo, não é só a Memória, nessa linha de pensamento, que se torna experiência primordial do ser humano. O esquecimento também se faz igualmente importante. Memória e esquecimento participam do movimento cíclico da vida. Quando um está em desequilíbrio, todo sistema humano fica em desarmonia.

Para Ricouer, no texto “*Memory, history, oblivion*” (2003)⁵², a Memória e o esquecimento são percursos desenvolvidos pelo sujeito. Uma recordação, segundo o autor,

[...] surge ao espírito sob a forma de uma imagem que, espontaneamente, se dá como signo de qualquer coisa diferente, realmente ausente, mas que consideramos como tendo existido no passado. Encontram-se reunidos três traços de forma paradoxal: a presença, a ausência, a anterioridade. Para o dizer de outra forma, a imagem-recordação está presente no espírito como alguma coisa que já não está lá, mas esteve (RICOUER, 2003, p. 3).

Sendo assim, a relação entre passado e presente se torna realidade sob o signo da presença-ausência. Citando Pierre Janet, Le Goff (1992, p. 425) considera como fundamental ao ato da memória o “comportamento narrativo”. Ainda para o estudioso,

[D]este modo, Henri Atlan, estudando os sistemas auto-organizadores, aproxima ‘linguagens e memórias’; ‘A utilização de uma linguagem falada, depois escrita, é de fato uma extensão fundamental das possibilidades de armazenamento da nossa memória que, graças a isso, pode sair dos limites físicos do nosso corpo para estar interposta quer nos outros quer nas bibliotecas. Isto significa que, antes de ser falada ou escrita, existe uma certa linguagem sob a forma de armazenamento de informações na nossa memória’ (ATLAN, 1972 *apud* LE GOFF, 1992, p. 426).

Seria, nesse sentido, a Memória como “um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (LE GOFF, 1992, p. 476). Ainda para o autor, assim como elemento que forja e constitui a identidade, a Memória também alimenta, com requinte, a História. Contudo, nem tudo que é passado é história, e nem tudo

⁵¹ Toda e qualquer experiência vivenciada pelo sujeito é escrita através ou pela Memória. Segundo Nascimento (1999, p. 173), ela se apresenta diferenciada por uma série de rastros, como se fosse um “imenso arquivo ao mesmo tempo morto e vivo”, em que “tudo começa com a reprodução” do que se experimentou.

⁵² A versão original foi escrita e proferida em inglês, a 8 de Março de 2003 em Budapeste sob o título “*Memory, history, oblivion*”, na conferência internacional “*Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism*”. Disponível em: <http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/memoria_historia>. Acesso em: 12/02/2015.

que é história é memória⁵³.

Torna-se imprescindível observar que os conceitos de Memória, rememoração, arquivo, evocação e lembrança não são sinônimos.

Em linhas gerais, o vocábulo “evocação” faz referência a uma lembrança que é buscada de maneira racional na Consciência e trabalhada, no campo da racionalidade, na inteligência do presente. Contudo, a palavra “lembrança” é a presentificação de um passado, que aflora espontânea nesta racionalidade. A função, basicamente, da lembrança é trazer e conservar o passado no indivíduo. Tem-se como arquivo o trabalho contínuo de “autodestruição” que, segundo Derrida (2001), em nada pode ser correlacionado ao local onde se “armazena” ou estoca conteúdos, mas sim com a chamada “pulsão de morte”⁵⁴. A memória — cujo constante questionamento não se apresenta sem a sombra da reminiscência — emerge, pois, como elemento diretamente ligado ao conceito de futuro. Em **O tempo redescoberto** (1988), de Marcel Proust, a Memória se apresenta como reminiscência que se apodera fisicamente do corpo fazendo existir uma “memória involuntária”, carregada de sentidos que lhe conferem a presentificação de Albertine⁵⁵.

Segundo Lacan (1985), entre Memória e Rememoração existe um distanciamento bastante evidente. Para o filósofo, a primeira se refere diretamente à História, ou seja, a

⁵³ A Memória seria, como salienta Le Goff (1992), um objeto fundamental de elaboração histórica. Repleto de sentenças que percorrem vários campos das ciências, o autor apresenta inúmeros aspectos da Memória movimentada pela contemporaneidade cibernética, do significativo desenvolvimento da Memória no campo biológico, e como estas transformações contribuíram (ou não) para as áreas da psicologia, da antropologia e da psicanálise.

⁵⁴ Essa “pulsão de morte” seria, paradoxalmente, a morte impulsionando a vontade de viver, num processo contínuo e cíclico, necessário para a manutenção da memória e do sujeito. Para Hanns (1999), a teoria dos instintos é “uma força poderosa, indeterminada, atemporal, arcaica e própria do ser vivo, a qual se manifesta a todo momento” (p. 44). Freud relaciona os dois instintos básicos (Eros – o instinto do amor - e o instinto destrutivo) do sujeito em muitos outros trabalhos, mas principalmente nos textos *Além do Princípio de Prazer* e *Um esboço de Psicanálise*. Neste último, Sigmund Freud desenvolve a contraposição dos instintos e ressalta os objetivos de cada um. No sentido da diferenciação, “(o) objetivo do primeiro desses instintos básicos é estabelecer unidades cada vez maiores e assim preservá-las - em resumo, unir; o objetivo do segundo, pelo contrário, é desfazer conexões e, assim, destruir coisas. No caso do instinto destrutivo, podemos supor que o seu objetivo final é levar o que está vivo para um estado inorgânico” (FREUD, 1996, p. 93). Sendo assim, ainda para o psicanalista, “(n)as funções biológicas, os dois instintos básicos operam um contra o outro ou combinam-se mutuamente” (FREUD, 1996, p. 93).

⁵⁵ Para Walter Benjamin (1987), o livro **Em busca do tempo perdido** aproxima-se de uma tentativa de simulação da experiência “verdadeira” de Bergson. Segundo Benjamin, torna-se cada vez mais conflituoso tal percepção se concretizar através de meios naturais, principalmente pela dificuldade do termo “memória involuntária”, utilizado por Proust, que “substitui” a noção “memória pura” bergsoniana. Na perspectiva benjaminiana, a obra de Proust segue à risca o pensamento de que a “experiência verdadeira”, de Bergson, é inconsciente e, assim, acidental. Ou seja, a presentificação do passado não estaria conectada e dependente de uma ação do sujeito. Ao contrário, “memória voluntária” proustiana, que Bergson denomina “memória hábito”, é consciente e “sujeita aos apelos da atenção” (BENJAMIN, 1987, p. 106).

Rememoração seria um “agrupamento e sucessão de acontecimentos simbolicamente definidos, puro símbolo a engendrar, por sua vez, uma sucessão.” (LACAN, 1985, p. 234). Já a Memória seria uma característica pertinente ao ser vivo, uma “propriedade definível da substância viva”, mas igualmente vista como “resultado de integrações” (LACAN, 1985, p. 234). Assim, em linhas gerais, a rememoração seria uma espécie de memória simbólica. Segundo Lacan (1985, p. 235):

Se um erro introduz-se no decurso da experiência, o que ocorre? Não é o que vem depois que é modificado, porém tudo que está antes. Temos um efeito de só-depois – *nachträglich*⁵⁶, como Freud o expressa – específico da estrutura de memória simbólica, ou seja, da função da rememoração⁵⁷.

Para Todorov (2002), há uma possibilidade de se escolher o que lembrar. O passado, ainda conforme o autor, deixa dados materiais (cartas, documentos, filmes) e marcas subjetivas e haveria dois tipos de invocação: uma voluntariamente e uma involuntariamente⁵⁸.

Selecionada pelo indivíduo, o discurso e as imagens memorialísticas estão em constante movimento. A Memória, segundo Todorov (2000), relacionada ao poder, à institucionalização, à história, ao relato oral, à vida social do indivíduo, está marcada por uma relação de extrema proximidade. Para o autor,

El restablecimiento integral del pasado es algo por supuesto imposible (pero que Borges imaginó en su historia de *Funes el memorioso*) y, por otra parte, espantoso; la memoria, como tal, es forzosamente una selección: algunos rasgos del suceso serán conservados, otros inmediata o progresivamente marginados, y luego olvidados. (TODOROV, 2000, p. 16).

⁵⁶ No **Dicionário comentado do alemão de Freud** (1996), Hanns define *nachträglich* como aquilo que “evoca um trânsito entre o presente e o passado. Pode ocorrer uma manifestação retardada (postergada) do passado, o qual, ‘fermentando’ ao longo do tempo, só mais tarde se faz sentir, criando um ‘efeito retardado’; ou, em vez disso, pode ocorrer um retorno ao passado (ou, o que é equivalente, uma presentificação do passado), realizando-se um acréscimo a *posteriori* de novos significados a serem agregados aos antigos eventos” (HANNS, 1996, p. 86-87). Tem-se, nessa perspectiva, uma aproximação significativa entre a proposta da tese, da Memória como presentificação, e o entendimento de Freud.

⁵⁷ Lacan estabelece um diálogo, nesse Seminário, com a cibernética, principalmente com sua linguagem simbólica. Nesse sentido, também em comunicação com a tecnologia da informática e sua correspondência com a cibercultura, Pierre Lévy levanta questionamentos sobre a memória. Ver as referências: *As tecnologias da inteligência* (2004), *Cibercultura* (1999), *Plissê Fractal, O Universal sem totalidade, Tecnologias Intelectuais e modos de conhecer: nós somos o texto, A emergência do Cyberspace e as mutações culturais*. Os textos que não possuem as datas estão publicados no site <<http://www.caosmose.net/pierrelevy/textos.html>>.

⁵⁸ No primeiro momento, voluntariamente, o sujeito busca efetivamente o passado e seleciona todos os sinais marcados pela experimentação. No segundo caso, involuntariamente, não bastaria buscar o passado para que ele se presentifique no agora. Os sinais por si mesmos se desenrolam num processo de seleção que, de maneira involuntária, escolhe, escapa à voluntariedade do sujeito.

A Memória, segundo Todorov (2000), não funciona na mesma proporção da vida social do sujeito e nem da mesma maneira nas instâncias político-administrativas da sociedade. Muitas das vezes, por interesses políticos e econômicos “destrona-se” a Memória em favor do esquecimento⁵⁹.

Delatora das experiências, a Memória não se prende ao sujeito, é acontecimento físico acessível no Consciente e no Inconsciente do indivíduo.

O arquivo, para Derrida (2001), é apenas uma impressão cuja estrutura é puramente espectral, “nem presença nem ausência”, um mal necessário. Já – “comprimidos pelo recalque” – os traços da memória, como assinala Souza (2007), são apresentados através de um processo de *perlaboração* (termo que surge em Freud e que é explorado por Lyotard) de experiências anteriores. Ou seja, tudo é revisitado de maneira que seus elementos essenciais fiquem imutáveis, mas reapresentados de maneira inusitada. Uma visão menos drástica do “eterno retorno”.

A Memória, amalgamada à experiência (que também surge no plano da Consciência), apresenta uma identidade ao mesmo tempo híbrida e única, despertando no leitor as várias possibilidades de leituras e caminhos.

Há intensas preocupações teóricas sobre a Memória tanto coletiva, em suas variadas concepções, quanto referentes à Memória individual em diversificados prismas. Há, igualmente, inúmeros trabalhos de busca arqueológica para a compreensão dos processos mnemônicos, nas áreas das Ciências biomédicas, da Medicina, Psicologia, Psiquiatria. Contudo, permanecem questões igualitárias para todas essas interfaces: qual a medida de relação entre a realidade e o que se apreende na Memória do sujeito? Quais seriam as reais percepções dessa realidade a partir dessa Memória? Seria realmente possível se presentificar, no nível sensorial, uma Memória?

Tendo em vista que o poeta Manoel de Barros se exercita “descoisificando” o mundo e buscando reorganizá-lo numa nova perspectiva, é necessário um cuidado especial para a leitura de suas chamadas Memórias. Inúmeras trilhas deste percurso se abrem, tornando o caminho de sua poética sedutora perdição. Integrada ao constante movimento do tempo-espaco, a Memória e a imaginação transcendem as localizações físicas e espaciais do sujeito e

⁵⁹ Assim, selecionar Memórias para a constituição da identidade de um povo se torna, para o autor, uma conduta de ação presente. No entendimento de Le Goff (1992), o papel da História, dentre outros, seria o de esclarecer a Memória e auxiliá-la na erradicação dos erros. Sendo assim, em diálogo com Todorov, Le Goff (1992, p. 32) afirma que se a Memória “faz parte do jogo do poder, se autoriza manipulações conscientes ou inconscientes, se obedece aos interesses individuais ou coletivos, a história, como todas as ciências, tem como norma a verdade”.

do tempo. Ela, como a Morte, vive de imagens que podem transitar nos paradoxos sentimentais da Vida. Esquecer e lembrar deveriam ter a medida certa em cada indivíduo.

Tem-se, nos meandros das lembranças, a confissão e a contínua escrita de si, de suas verdades inacabadas, de cursos inventados que são, no entanto, matéria presentificada no espaço branco do papel.

É seguindo este caminho que o próximo subitem apresentará a estreita relação que se tem entre Morte, na concepção da Metamorfose, e da Memória, como presentificação da Vida, presentes de forma cíclica. Nesse sentido, formam-se em cada uma dessas concepções, da Morte e da Memória, diversas figurações que representam a materialização do imaginável e a transmutação dos elementos. Na poética de Manoel de Barros há, pois, um morrer e um renascer constante.

2.3 No horizonte do possível: Morte e Memória na poética de Manoel de Barros

O início de todo ciclo de escrita é um movimento de dobras que acionam outras dobras que, por sua vez, recai sobre si. Se é possível afirmar que escritor e autor são figuras distanciadas pelo ato da escrita, uma vez que, em linhas gerais, o escritor seria o elemento físico que se dissolve ao escrever e dá espaço ao índice discursivo chamado autor, como seria o momento da experiência literária? Qual Memória seria acionada? Qual Morte seria protagonista? Se o ato da escrita é um mergulho no abismo da linguagem, uma perda de si e um encontro do Outro, a referencialidade das coisas próprias do mundo, que contornam a identidade do sujeito, seriam imediatamente realocadas para um projeto imaginativo? Como enfrentar os limites transvestidos de experiência da Memória e da Morte?

Experiência, Literatura, Memória e Morte acionam a instabilidade como base primordial de suas ações, de seus movimentos sobre o sujeito.

Ao discutir sobre a experiência literária, no artigo **Subjetividade e o escrever, um ensaio sobre a Experiência Literária**, Almeida (2008) chama para o diálogo principal dois dos mais importantes pensadores da escrita, da Literatura e do sujeito: Maurice Blanchot e Michel Foucault. A construção desse pensamento sobre a Experiência Literária, embora complexa, e trazida nesse momento de maneira breve na tese, permite os questionamentos feitos acima. Ao se questionar a experiência, questiona-se também os limites entre o real e ficcional na escrita que possui marcas do traço bio. Acentua-se a ficcionalidade dos fatos no momento de transgressão no ato de escrever.

Prática do Consciente, segundo Paul Valéry (1999), em **Primeira aula do curso de poética** (1999)⁶⁰, a noção do *fazer* (ou *poïein*) poético resultaria, quando trabalhado “com todos” os sentidos e meios físicos, em “obras do espírito”. O real valor dessa produção poética lhe será submetido mediante o trato árduo, consciente e preocupado do produtor diante de escolhas. Para Valéry (1999), o “espírito” produtor se liga diretamente aos anseios do Outro para conceber e estruturar sua obra. Ou seja, durante todo o trabalho de concepção, o ir e vir de si ao Outro é incessantemente realizado em uma tortuosa procura do efeito cabível ou satisfatório, como ressalta Valéry (1999, p. 183): “Assim, durante o trabalho, o espírito vai e volta incessantemente do Mesmo para o Outro; e modifica o que é produzido por seu ser mais interior, através dessa sensação particular do julgamento de terceiros”.

A possibilidade de se considerar e acrescentar o *poïein* à experiência, reflexões, eliminações, divagações, construções e desconstruções fazem com que a “obra do espírito” se torne resultado, segundo Valéry (1999), de uma construção vantajosa e criativa. Para que essa assertiva seja verdadeira, é necessário que a obra se relacione diferentemente com seu consumidor, ou seja, a intenção de um e a recepção do outro não podem ser confundidas e devem ser incompatíveis.

Resultam daí surpresas muito frequentes, sendo algumas vantajosas. Há mal-entendidos criadores. E há uma grande quantidade de efeitos – e dos mais fortes – que exigem a ausência de qualquer correspondência direta entre as duas atividades interessadas. Tal obra, por exemplo, é o fruto de longos cuidados e reúne uma quantidade de tentativas, de repetições, de eliminações e de escolhas (VALÉRY, 1999, p. 183).

Sendo a intenção e a recepção díspares, o leitor se sente à vontade para interagir com a obra e interpretá-la, podendo expandir ou anular seu entendimento⁶¹. As eliminações, as tentativas, as repetições e escolhas, para Valéry, delatam o trabalho minucioso com a obra. O leitor se depara com efeitos que interagem com sua imaginação. A condição ativa, sem que permeie o contemplativo, produz no leitor a inquietude necessária para que se torne, por sua vez, não apenas um mero consumidor, mas sim produtor de significados.

O leitor se torna produtor de sentido e de valor. Abre-se um caminho de diálogo entre obra e receptor. No entanto, a comunicação é solitária. A linguagem moderna do lírico é

⁶⁰ Aula inaugural do curso de poética no Collège de France em 10 de dezembro de 1937, publicado como folheto pelo autor e professores do Collège de France, 1938, e na **Introduction à la Poétique**, Paris, Gallimard, 1938.

⁶¹ A intenção seria, nesse sentido, falar da construção da obra; ou seja, um momento de experimentação e experiência, assim como a Morte e a Memória.

repleta de presságios e de isolamento. Staiger (1997) considera a lírica como a arte da solidão, pois reflete o mundo interior do poeta e mexe com o individual de cada leitor; o corpo reflete a alma e seus anseios, há um diálogo silencioso de alma para alma. No mundo das coisas aparentes, ressalta-se um isolamento total, ilhas distantes uns dos outros.

Sobre a técnica aplicada por Valéry, Blanchot (1997, p. 297) anuncia que:

O escritor que pretende se interessar apenas pela maneira como a obra é feita vê seu interesse afundar no mundo, perder-se na história inteira; pois a obra se faz também fora dele, e todo o rigor que depositou na consciência de suas operações meditadas, de sua retórica refletida, é logo absorvido no jogo de uma contingência viva que ele não é capaz de dominar ou mesmo perceber. Todavia, sua experiência não é nula: escrevendo, ele próprio se experimentou como um nada no trabalho e, depois de ter escrito, faz a experiência de sua obra como algo que desaparece.

É possível perceber que mesmo a aparente nulidade das coisas abarca uma perspectiva, segundo Blanchot (1997), de experiência. Isso porque ela é lugar de encontro para relações sensoriais. Segundo Bondía (2002), a palavra experiência possui, desde o latim, passando pela raiz indo-europeia e pelo grego, os termos “travessia” e “perigo” em sua estrutura filológica. Ao chegar à língua alemã, a palavra experiência é *erfahrung*, “que contém o *fahren* de viajar. E do antigo alto-alemão *fara* também deriva *Gefahr*, perigo, e *gefährden*, por em perigo.” (BONDÍA, 2002, p. 25).

Assim, torna-se muito complexo a dissociação relacional que há entre Morte, Memória e Experiência, uma vez que se aproximam significativamente, desde a construção terminológica, das palavras “travessia” e “perigo”, tão associados aos temas em questão.

A experiência permeia todas as ações e inicializa todo um complexo de compreensão do mundo. É passagem conflituosa entre um sujeito sem essência para um ser em plena construção de sua identidade, de sua cidadania. A Morte, para todo e qualquer cidadão é, sem dúvida, não só uma questão física, mas também social. Para Blanchot (1997, p. 308), “[c]ada cidadão tem, por assim dizer, direito à morte; a morte não é sua condenação, é a essência do seu direito; ele não é suprimido como culpado, mas necessita da morte para se afirmar cidadão, e é no desaparecimento da morte que a liberdade o faz nascer”. Nesse sentido, o homem está sempre em ausência, para que a referencial das coisas no mundo apareça.

Nascer e morrer, lembrar e esquecer. O poeta e sua poesia em correlação cíclica. A escrita será esse instante de encontro. Reside aí a magia da poética: a palavra se torna tão

poderosa que extrapola limites do tempo, do espaço e do físico. Em consonância com o entendimento de Mallarmé (1965 *apud* FRIEDRICH, 1991), o ato poético se apresenta na destruição do sentido corrente das palavras, no entre-lugar em que o sempre dizer seja o nunca dito anteriormente. Será o momento reflexivo de experimentação da Morte presentificada na Memória.

Segundo Blanchot (1997, p. 130), para o poeta “a morte é o poema. É na poesia que ele deve atingir o momento extremo da oposição, o momento em que ele é levado a desaparecer e, desaparecendo, a elevar ao máximo o sentido daquilo que só pode ser realizado nesse desaparecimento”. Assim, a escrita, a Morte é a reconciliação da existência humana do escritor com o Sagrado. Para Bondía (2002, p. 3), experimentar é um processo que evidencia tudo “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca”. Delatora das experiências, a Memória não se prende ao sujeito, é acontecimento físico acessível no Consciente e no Inconsciente do indivíduo, ao mesmo tempo.

Inicia-se, a partir de então, o pacto silencioso entre a obra e o leitor, entre aspectos visíveis e invisíveis, entre a Memória do autor e a Memória do leitor, da experiência mortuária de um e do outro. Lejeune (2008, p. 14) se refere ao *pacto autobiográfico*, cuja diferenciação reside em apresentar, de maneira perceptível, e com temas de cunho pessoal, o imbricado discurso identitário da tríade personagem-narrador-autor. Sendo assim, para o autor, “[u]ma autobiografia não é quando alguém diz a verdade sobre sua vida, mas quando diz que a diz” (LEJEUNE, 2008, p. 234).

A Literatura seria, segundo Foucault (1999), esse espaço aberto, transitável, que se dá como experiência múltipla, diversificada por natureza em todos seus pormenores elementares. Para o autor, ela se revela como experiência da morte, “do pensamento impensável (e na sua presença inacessível), da repetição (da inocência originária, sempre lá, no extremo mais próximo da linguagem e sempre o mais afastado); como experiência da finitude (apreendida na abertura e na coerção dessa finitude)” (FOUCAULT, 1999, p. 531).

Experiência, Memória e Morte são fluxos atemporais que promovem o fascínio e o repúdio, estabelecem tensões entre contemplação e inquietude. Seria, talvez, melhor dizer que a Morte e a Memória são da ordem da experiência. Embora não se possa experimentar o decesso, em suas faculdades plenas, chega-se muito próximo quando se prova do luto de um ente querido, por exemplo, ou quando se tenta a aproximação do mundo original.

A poética de Manoel de Barros, nesse sentido, seguramente percorre tais caminhos:

da experiência, da busca incessante pela origem, do trânsito entre o passado, presente e futuro, da oscilação entre os reinos biológicos, dos estados físicos da matéria, da perturbação do ser, da inquietude, da transitoriedade, da Morte, do desejo, da Vida. Quando o poeta afirma que “Ninguém é pai de um poema sem morrer” (BARROS, 1998b, p. 25) ou “Então eu apodreço para a poesia” (BARROS, 1998b, p. 38), ele afirma a experimentação de tudo: do tempo mítico, do decesso, da nulidade do ser, da pequenez do sujeito diante da poesia, da presença, da Memória. No momento que o poeta escreve sobre a Morte está aproximando a escrita de uma possível chance de reconciliação com a Vida, segundo Ricoeur (2012). Memória e Morte, nesse sentido, são palavras de esperança, continuação de uma experiência, mesmo que no trabalho de luto.

Tudo na poética manoelina cheira tentativa de reconciliação, à loucura⁶² (das palavras e de seus personagens), fragmentação, desordem discursiva, as vozes saudosas do Pantanal, à velhice, à infância. Esses são os temas mais recorrentes e vistos nas obras do poeta. No entanto, algo diferente se presentifica em sua poesia, algo se transmuta constantemente, algo fratura a linearidade natural dos acontecimentos: a Morte em diálogo complementar com a Memória.

Em 1956 estreia no cenário das Letras o livro **Poesias**. O projeto estético do poeta Manoel de Barros é explícito: o sentimento do fragmentário. Aqui, nessa obra, a tese começa o passeio pelas figurações da Morte e da Memória na poética de Manoel de Barros.

O poema que inicia a obra já evidencia o caminho que o enunciatário deve tomar – “Fragmentos de canções e poemas”. É a dispersão e não o conjunto que se abre em “florescer de tarde” (BARROS, 1996a, p. 75). Como na obra **Da Imperfeição**, em que Greimas (2002) convida o leitor à *fratura* imperfeita do *continuum* através dos sentidos, Manoel de Barros irrompe os fragmentos com o sentido da visão. É o “ver”, e não o olhar, que o poeta privilegia. Ao especificar o ato de “ver”, Manoel de Barros aciona teorias e conceitos distintos sobre o “olhar”⁶³. O “ver”, no sentido platônico, está na condição diretamente relacionado com o conhecer, num movimento cíclico de ação e passividade do sujeito. Para Platão, o

⁶² Neste momento, pede-se licença para dar opção pela arte ao invés da linguagem acadêmica, pelo sensível ao invés do racional, como modo mais apropriado para se expressar a respeito dessa poética que desestrutura a linearidade das coisas, e ao mesmo tempo revelar a paixão pela obra manoelina na sua particularidade “desconstrutiva”.

⁶³ Sobre a questão do “olhar”, teóricos como Sartre, Merleau-Ponty e Lacan, embora haja pontos de distanciamento entre suas considerações, enfatizam a relação do olhar, do ver, da imitação e da correspondência entre o olhar, o ser olhado e a construção de uma identidade singular a partir dessa percepção.

conhecimento da verdade só é possível através da conjugação do ver da inteligência com a alma. “Ver” não se refere diretamente ao “olhar”. Nesse sentido, aquele vai além, pois assimila uma ponte metafórica entre o visível e o invisível. O verdadeiro conhecimento, assim, estaria justamente nessa ponte, uma vez que “ver” é mais do que um ato de “olhar”, mas é, ao mesmo tempo, de olhar além do visível e ser visto além do ser material, palpável. Em epígrafe do livro **Ensaio sobre a cegueira**, de Saramago, o escritor aciona as mesmas dialéticas sobre o “olhar” ao dizer “[s]e pudes olhar, vê. Se podes ver, repara”. (SARAMAGO, 2001).

Reparar condiz com a percepção do que está no entorno, compreender e associar os movimentos mais ínfimos, reconhecer aquilo que está nos detalhes, e que, muitas vezes, escapa ao olhar. Esse “reparar” do romancista Saramago se refere ao aprofundamento da visão sobre e sob as coisas do mundo tangível. Nesse sentido, em consonância com esse movimento de percepção, aglutinamento e perspectiva do que vai além do material, para o poeta Manoel de Barros, “o olho vê, a lembrança revê e a imaginação transvê” (BARROS, 1996a, p. 75). É na direção do imagético, do “transver”, que Barros conduz o leitor, partindo da visão. Nesse sentido, segundo Bachelard (1990, p. 3), “é preciso recensear todos os desejos de abandonar o que se vê e o que se diz em favor do que se imagina”.

A palavra “ver”, em sua extensão curta (apenas três letras), também proporciona mais veracidade ao ato de perceber a dimensão sensível. A concretização do olhar aproxima o discurso do plano real. Tal pacto de veredicação assimila, mesmo que por fugaz momento, um fio de estabilidade ao enunciatório que, a partir desse momento, entra no poema crendo em molduras direcionais, mas que logo lhe serão arrancadas de sua leitura.

Em “Fragmentos de canções e poemas”, o enunciatório revela suas lembranças. Muito próximo da concretude, o eu-lírico diz ter visto. A visão, mais do que outro sentido humano, é o que, aparentemente, mais evidencia a veracidade dos fatos. Assim, o poeta diz:

Ah, florescer de tarde
De amor, no cais!
Entre navios altos
E velas brancas.

Ver o pescador
Passar, como nuvem...
E a mulher deserta
Entre gerânios curvos.

Ver o menino
Com paletó de crepúsculo
E as árvores cor de cinza.

Perto do muro.
Árvore e menino
Dobrados, na chuva. (BARROS, 1996a, p. 75)

Os versos curtos, repletos de significação, apresentam-se como pequenas encenações do cotidiano. O “menino com paletó de crepúsculo” empresta uma doce e melancólica seriedade, uma contraposição entre a cor forte do sol, em fim de tarde, e as “árvores cor de cinza”. Na verdade, tem-se a primeira imagem da Morte como transmutação e Memória como presentificação.

Ao iniciar o soneto, o poeta aciona a Memória no momento de enunciação da sentença “Ah”. Nesse instante, o eu-lírico evoca e materializa as cenas, aparentemente, corriqueiras.

O tom inicial do poema parece uma singular lembrança agradável. No entanto, elementos como “velas brancas”, “crepúsculo”, “cinza”, “passar, como nuvem”, “mulher deserta”, “gerânios curvos” sinalizam uma transformação. A enunciação das “velas brancas”, ao término do primeiro quarteto, revela uma possível presença de atos ritualísticos, normalmente de caráter religioso. Na sequência, a mudança continua, primeiro, na tonalidade (amarelo-alaranjado para o cinza, cor esta comumente ligada à morte), depois, do movimento (o passar lento e disforme do tempo, pela figura da nuvem), da transmutação (mulher e deserto) e, por último, da posicionalidade (gerânios curvados).

O termo “crepúsculo” sinaliza a transição de um ciclo para um novo período. É, em si, a Morte de um momento e o prenúncio de outro. É, também, a imagem da saudade e da melancolia, segundo Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 300). Memória e Morte em um movimento cíclico.

A criança se veste com rigor para acompanhar o fim da tarde, como que acompanhando um enterro. Tudo inclina para o chão, tudo se conecta com a unidade Terra (o horizonte do Sol, a “mulher deserta”, os “gerânios curvos”). Origem mítica que faz tudo virar cinza, pó. A conectividade do sentido da Morte presente nesses pequenos versos está, aparentemente, apresentada na desertificação da mulher, repleta do nada e de uma tristeza que se relaciona diretamente com a posição curva dos gerânios; metaforicamente, a flor abaixa sua cabeça para o cortejo. Ou seja, é o acompanhamento cabisbaixo de uma circunstância solene. É o anúncio de que algo está para ser enterrado: a consciência e a pureza (metaforizadas nas

velas brancas)? A infância? As lembranças? Na sequência, “Perto do muro./Árvore e menino/Dobrados, na chuva.” (BARROS, 1996a, p. 75).

A cena que se apresenta é repleta de simbologias e pode ser registrada como uma fotografia. O enquadramento apontaria para o instante de silêncio e reflexão. Agora, na união da árvore com o menino, a imagem se torna ainda mais penosa: estão perto do muro e dobrados na chuva. A construção da verticalidade (muro, chuva, árvore e menino) é contra posicionada com a fratura, com a dobra da criança e da árvore. O muro, em sua essência, é elemento separador do “dentro” e “fora”; seria um cemitério? Percebe-se que o seguimento “árvore e menino” aglutina, nesse momento, o eu-lírico e a lembrança, fazendo com que o leitor identifique a personagem “menino” no próprio poeta. A árvore acompanha o peso da infância e ambas se dobram diante da renovação simbolizada pela chuva. A Morte se apresenta em diálogo associativo com o renovar da chuva. Esse enterro (da infância, dessa Memória) possibilita outra perspectiva da instauração de um novo tempo, novas lembranças.

Tal poema, que abre o livro **Poesias**, apresenta-se como uma anunciação da Morte, uma espécie de “pré-morte” que se formará, com toda sua carga significativa, no “A voz de meu pai”. A sonoridade binária dos versos sugere a marcha fúnebre e confirma, ainda mais, a perspectiva de Morte. Há de se pensar, igualmente, em uma prévia do tema mortuário, uma fratura temporal que irá acionar as Memórias do poeta, até o momento de presentificar sua raiz, suas lembranças. O eu-lírico contempla o pôr-do-sol, o crepúsculo, para, gradualmente, experimentar o sentimento de solidão e melancolia que se desenha. Tudo se passa no plano da abstração. O sujeito-menino concretiza os elementos pictóricos através da lembrança. A ausência de concretude corrobora com o sentido da solidão, da Morte.

Em **Menino do mato**, a construção da imagem do entardecer carrega a subjetividade e a leveza dos pássaros. A lembrança traz para a Memória a presentificação da dor, da saudade de um tempo passado, da Morte: “Esses meninos faziam parte do arrebol como os passarinhos.” (BARROS, 2010a, p. 12). A temporização do verbo anuncia o passado que se posiciona no presente da Memória. A relação tríade entre meninos-arrebol-pássaros constrói a imagem do tempo que passa, do movimento que avança para a velhice, para a Morte (da infância?). Embora a estrutura se aparente diminutiva, nos termos “menino” e “passarinhos”, a simbologia do arrebol (fim de tarde, crepúsculo), visto na tese, até o momento, como uma possível figuração da Morte atrelada à Memória, posiciona o leitor diante de uma paisagem que incomoda. Ou seja, trazida pela Memória do poeta, a infância (os meninos) se apresenta

como partida, como um “adeus”, como Morte, uma passagem do infantil para o adulto, ou para a velhice.

Esse é o primeiro poema que marca o início das lembranças do menino do mato⁶⁴. Evidencia, também, uma composição simétrica do nome de Manoel de Barros; um jogo lúdico com o poeta que viveu sua meninice na fazenda, uma homenagem possível ao filho João, que morreu em um acidente no Pantanal, uma possível lembrança de qualquer um que tenha vivido em fazendas, ou no terreno da imaginação da infância.

A tarde, assim como os pássaros, assim como os meninos (figurados em infância) é movimento cíclico e se apresenta na lembrança do arrebol. Parte integrante dele (o arrebol), os garotos participam de uma cumplicidade com a natureza e com o lugar. O menino do mato se multiplica em plural e dilui a particularidade da lembrança.

No livro **Escritos em verbal de ave**, o crepúsculo se apresenta logo na composição gráfica da obra. A cor da capa fica por conta de um alaranjado fosco que lembra o arrebol da natureza. Ainda na capa (figura 1), um dos famosos desenhos do poeta ilustra a tentativa de segurar algo inalcançável (O horizonte? A Vida?), ou de abrir o livro. Melancólico, ou contemplativo, como a maioria de suas ilustrações, o desenho recebe o contorno do azul, mais uma referência ao pôr-do-sol.

A estrutura gráfica da capa ainda sinaliza um forte apelo sentimental. O desenho evidencia uma caricatura, em que se registra uma tentativa de alcançar a borda superior da capa e abrir suas Memórias, sua vivência, suas experiências guardadas. O azul ainda aparece na forma de um traço que separa o autor do título da obra. Assim, Manoel de Barros marca uma separação entre o poeta e a autoria dos poemas, que supostamente foram feitos por Bernardo.

Tal “desbiografia” já assinala uma negociação entre autor e alter-ego. A separação do nome autoral Manoel de Barros e o título é sutil, delicado, discreto. Em uma conversa com o poeta, o editor da Leya, Pascoal Soto, sondou a possibilidade de Manoel escrever uma biografia de Bernardo, “ao que ele respondeu que, se um dia o fizesse, morreria”. (MELO, 2013).

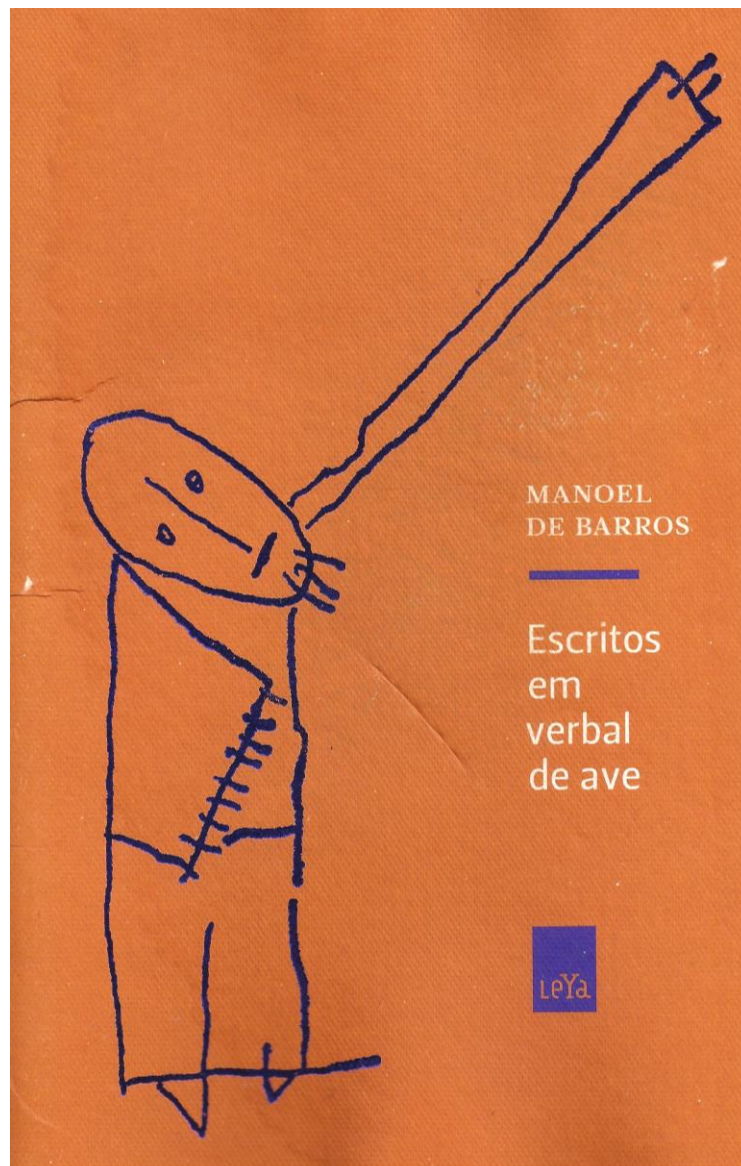
É interessante perceber que o projeto artístico do livro foge da convencionalidade, mais uma vez (lembrando-se das caixas que guardavam os poemas dos livros **Memórias Inventadas**). Na verdade, a obra se apresenta como um livro-brinquedo que lembra o

⁶⁴ Alusão ao título do livro **Menino do mato**, de 2010.

origami, uma vez que “[o] livro ousa no formato de dobraduras: todos os pequenos versos estão em uma mesma folha cor laranja dobrada.” (MELO, 2013).

A delicadeza e a sensibilidade que envolvem a composição do livro passam pelos sentidos humanos, acionados, primeiramente, pela visão (na exposição da cor intensa) e do tátil (através da textura do livro). A comunicação entre a brincadeira lúdica, as ilustrações do poeta dentro do livro, a estrutura versátil das dobras, os versos fragmentados, e a linguagem imagética de sua poesia conferem à obra um sabor de experimentação sensorial (BERGSON, 1999). O modo como a leitura é conduzida ou inicializada depende apenas do manejo do leitor. É ele quem determina o que ler e de que maneira ler.

Figura 1 – Capa do livro **Escritos em verbal de ave**, 2011.

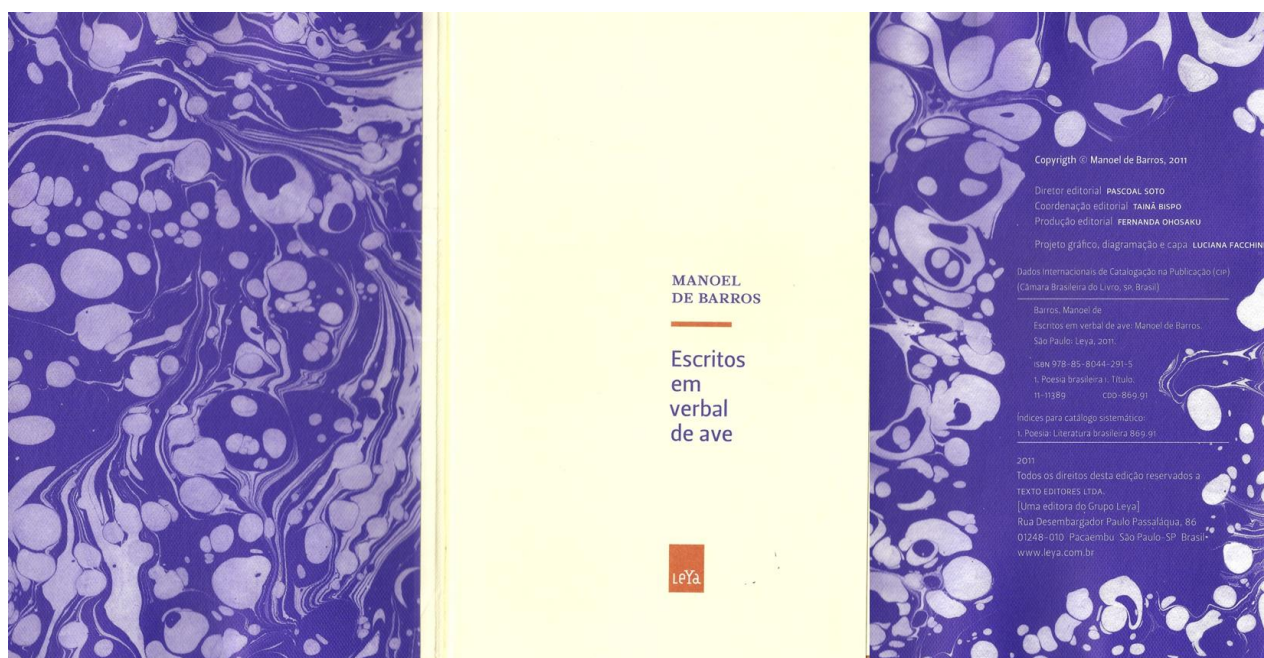


Fonte: Digitalização da capa original.

O projeto é assinado pela designer Luciana Facchini. Ilustrado pelo próprio Manoel de Barros, a obra se torna um convite aos olhos; mas um convite fúnebre que ao mesmo tempo celebra a alegria da criação e recriação que o alter-ego mais famoso do poeta, Bernardo, promoveu em suas obras.

O livro se abre como uma caixa, como um segredo guardado, um resquício de engenhosidade. Ao abri-lo, expresso na contra guarda, o leitor mergulha no rio mitológico do Esquecimento, o *Lete*; ou no rio das lamentações *Cócito*⁶⁵ (figura 2).

Figura 2 – Contra guarda do livro **Escritos em verbal de ave**, 2011.



Fonte: Digitalização do original.

O rio do esquecimento ou da lamentação escorre pelo livro, ladeando as Memórias de Bernardo. Na imagem, apreciam-se rostos deformados, caricaturas que lembram desenhos rupestres, lembranças mergulhadas no esquecimento ou na lamentação. Contudo, essas águas que ladeiam as Memórias do poeta também se fazem presença. Os “escritos em verbal de ave”

⁶⁵ Na mitologia grega, a travessia das almas até o lado do reino dos mortos, Hades, era feita pelo barqueiro Caronte. Segundo a crença, o mundo inferior era entrecortado por cinco rios: *Aqueronte* (rio dos infortúnios), *Cócito* (rio das lamentações), *Estige* (rio da imortalidade), *Lete* (rio do esquecimento) e o *Flegetonte* (rio de fogo).

registram a persistência, uma vez que se apresenta entre os rios e se afirma como lugar de segurança para essas Memórias, para o luto do poeta, para a celebração do ciclo da vida.

O meio da imagem, onde aparecem o nome do poeta e o título do livro, insinua esse movimento dúbio entre os rios, mas também resistência que perpassa por essas águas turvas e misteriosas. Tais escritos, ainda em estado verbal, ou seja, ainda não conjugado, ainda latente, indicam a posição mítica do poeta e sua relutância diante da Morte. Este “meio”, ladeado pelos rios, apresenta-se como “porto seguro”, um pedacinho de terra firme para o descanso do leitor e do poeta. Ainda que a Morte inicie o convite, sinalizada pela capa do livro, a Memória se presentifica no momento de abertura da obra. Abre-se, ao leitor, as lembranças saudosas e imagéticas do poeta, refletidas nas supostas falas de Bernardo. Assim como a Memória, a Morte também flui como as águas de um rio.

Letes, divindade feminina grega, que segundo Weinrich (2001) formaria o par contrastante com Mnemosyne, possui a genealogia e teogonia na linhagem da Noite (*Nyx*, em grego e *Nox*, em latim), cuja mãe é *Eris*, a Discórdia. Ao se pensar na ancestralidade da Noite, tem-se o prenúncio do fim da tarde, do arrebol, do crepúsculo uma relação direta com o esquecimento, com o decesso.

Aquilo que se esquece está, por um lado, Morto. No entanto, não se evidencia uma harmonia, mas sim uma discórdia entre aquilo que se quer na Memória e Morto. Nesse encontro, aparentemente conflituoso, surgem imagens que a experiência contorna e o poeta materializa, através da Memória. É no crepúsculo que o diálogo acontece, é no fluir de um para o outro que a lembrança desfaz o contorno da realidade. Nessas águas míticas e mágicas estão mergulhadas lembranças e esquecimento; cabe ao enunciatário escolher de qual água vai beber ou mergulhar.

Ao abrir totalmente as dobraduras do livro, o leitor se depara com um desenho (figura 3) que pode, entre outras coisas, sugerir um mergulhador, um astronauta, uma queda livre para um buraco, um santo, alguém em uma cruz invertida, o próprio morto. Os breves poemas que ladeiam a imagem, nessa linha de pensamento, poderiam sugerir pequenas pedras, estrelas, pássaros ou a própria escrita em flutuação.

Ao contrário do contorno colocado na imagem da capa (em azul), esse desenho possui linhas na cor do crepúsculo, da Morte e da Memória saudosa. Em todos os casos a se pensar, o que realmente perturba é o olhar direto. A personagem do desenho encara o leitor

com a face virada para cima, com um olhar de despedida. No entanto, pode-se trabalhar também com a hipótese de transferência e diálogo entre o desenho e o próprio leitor. Ao olhar nos olhos, a personagem estabelece uma relação de cumplicidade. Um diálogo silencioso entre autor-personagem-poesia-leitor. Assim, a personagem parece requisitar sua presença e participação nessa despedida. Um convite aberto para que o leitor participe de seu funeral, da poesia, da subjetividade que o circunda, de sua comunhão com os elementos da natureza que o cerca. Bernardo partilha seu momento único, a Morte, suas coisas únicas, a poesia e suas Memórias.

Figura 3: Desenho interno de Manoel de Barros, em **Escritos em verbal de ave**.



Fonte: Digitalização do original.

Caso se pense na figura de um mergulhador, tem-se, possivelmente, que a personagem imerge na poesia, pois está ladeado de pequenos tercetos, pequenas pérolas num mar de poética. Um adentrar no universo e na linguagem infantil de um poeta que se mostra tocado pela perda. Ou talvez, um mergulho para a eternidade, visto que é uma homenagem em

“desbiografia” para Bernardo (ser físico e amigo do poeta) e esquecimento, uma vez que o ato de escrever é uma maneira de se romper, de Morte, de Memória e de esquecer, ao mesmo tempo.

Para Gagnebin (2006), a escrita é o desejo profundo de perpetuar o que se tem de vivo, uma lembrança, por exemplo. No entanto, só se “pode salvá-lo quando o codifica e o fixa, transformando sua plasticidade em rigidez, afirmando e confirmando sua ausência — quando pronuncia sua morte.” (GAGNEBIN, 2006, p. 11). Ao escrever liricamente sobre a Morte de Bernardo, o poeta Manoel de Barros ressalta o decesso de cunho metafórico, como no caso do mergulho, por exemplo, ou coloca em resalto o conceito de “pequenas mortes”, apresentado por Kovács na obra **Morte e desenvolvimento humano** (1992). Segundo o autor, as experiências da separação amorosa, a consciência da passagem temporal ou circunstâncias que provocam uma perda ou um brusco rompimento relacional são chamadas de “pequenas mortes”. Experimentar o luto é também, nesse sentido, experimentar a Morte.

O título **Escritos em verbal de ave** aciona a escrita como resistência e aceitação da Morte ao mesmo tempo. Segundo Cioran (2011, p. 152), “escrever é desfazer-se de seus remorsos e rancores, vomitar seus segredos. O escritor é um desequilibrado que utiliza essas ficções que são as palavras para se curar”. Assim, a escrita é um combate silencioso que o poeta trava com os Outros, com o tempo, com a Morte e ele mesmo. É uma luta constante e, por vezes, desigual, e que “só é possível se morte e tempo forem reconhecidos, e ditos, em toda a sua força de esquecimento, em todo o seu poder de aniquilamento que ameaça o próprio empreendimento do lembrar e do escrever.” (GAGNEBIN, 2006, p. 146).

A escrita, nesse rastro, também é Morte. Desconstruindo a perspectiva de Platão, Derrida (2005) analisa em “Fedro” o termo *phármakon*, presente no diálogo entre Sócrates e Fedro, como “remédio”, “veneno”, “droga”, “filtro”, etc., abrindo a possibilidade para Derrida desconstruir o termo e se relacionar com o “veneno”, a morte. A escrita, assim, é “mentira”, “ausência”, “morte”, “esquecimento”. Nesse sentido, segundo Derrida (2005, p. 47), “o *phármakon* [a escrita] contraria a vida natural”. Ainda para Derrida (2005), essa trama que aproxima escrita e Morte recupera o mito egípcio de Thoth, deus da escritura e, ao mesmo tempo, da Morte. É através dela, a escrita, que o poeta morre aos pedaços. Para Medeiros (1996), o eu-lírico de Manoel de Barros se despedaça continuamente inclusive na tentativa de reunificar seus eus perdidos, que por sua vez também se dispersam em muitos outros. A perdição indica morte das faculdades direcionais e conscientes. Em certo momento, o poeta desabafa: “Minha poesia é hoje e foi sempre uma catação de eus perdidos e ofendidos.” (BARROS, 1996b, p. 308).

Fragmentar-se é momento de decesso. Segundo Paz (1982, p. 219), o ser humano é “temporalidade e mudança, e a ‘outridade’ constitui sua própria maneira de ser. O homem se realiza ou se completa quando se torna outro. Ao se tornar outro, se recupera, reconquista seu ser original, anterior à queda ou ao despencar no mundo, anterior à cissão em eu e o ‘outro’”. Sendo assim, ao praticar a fragmentação, o poeta aciona um nascer e morrer constante, como em um rito de passagem.

Voltando-se, mais uma vez, para o desenho, é possível perceber que a figura plaina, flutua pela natureza que foi convidada para o enterro de Bernardo: lesmas, pássaros, caracóis, borboletas, concha, rãs, sapos. Uma festa fúnebre de louvor da Morte e da comunhão.

Na outra possibilidade, que também se comunica com a ideia de comunhão, troca e simplicidade, tem-se a figura da cruz invertida. Na simbologia cristã, sem referência direta na Bíblia, São Pedro⁶⁶ teria, segundo sua vontade, sido crucificado de cabeça para baixo. Sabendo de sua Morte através de Jesus Cristo, o apóstolo Pedro teria dito que não era merecedor da mesma morte de seu Mestre. Essa cruz, para a Igreja Católica, é símbolo, dentre outras coisas, de martírio e exemplo de humildade desse servo de Deus. Tanto é assim que a cruz invertida aparece na cadeira oficial do Papa, simbolizando uma metafórica sucessão do apóstolo Pedro. Assim, Bernardo seria uma entidade levada ao extremo da comunhão, um servo. Tanto assim se apresenta que os “convidados” da cerimônia fúnebre são elementos da natureza que sempre o acompanharam, durante esse percurso literário.

A instrução parece se revelar também em:

Sobre meu corpo se deitou a noite (como se
eu fosse um lugar de paina).
Mas eu não sou um lugar de paina
[...]
Na verdade eu nem tenho ainda o sossego de
uma pedra.
[...]
Não sou sequer uma tapera, Senhor.
Não sou um traste que se preze.
Eu não sou digno de receber no meu corpo os
orvalhos da manhã. (BARROS, 1998a, p. 41).

⁶⁶ Não há, na Bíblia, uma passagem que se refira à morte do apóstolo Pedro. No entanto, há relatos de historiadores que atestam a crucificação invertida de Pedro. Ver Tertuliano, no término do segundo século, e Orígenes (conforme História Eclesiástica, II, Eusebius Pamphilus, Bispo de Caesarea – 265/339). Orígenes disse: "Pedro foi crucificado em Roma com a cabeça para baixo, como ele tinha desejado morrer"; "Pedro, ao ser martirizado em Roma, pediu e obteve que fosse crucificado de cabeça para baixo" (Orígenes [+séc.III] Genes 3); "Pedro, finalmente tendo ido para Roma, lá foi crucificado de cabeça para baixo" (Eusébio de Cesaréia [+séc. IV], História Eclesiástica 3,1).

A Morte, presente nessa passagem, revela o sujeito morto, um cadáver qualquer, um ser indigno de comunhão. A “noite” se deitou sobre o corpo inerte fazendo dele uma cama⁶⁷. A simbologia do termo “noite” se agrega ao comumente relacionado à Morte. A materialização da noite que deseja dormir, chamar o poeta para o decesso, também aparece em “No chão de minha voz tem um outono./Sobre meu rosto vem dormir a noite” (BARROS, 1997, p. 47). No entanto, o poeta não está preparado para recebê-la. Ele não é “lugar de paina”, ou seja, é a inquietude, o desconforto que opera em sua estrutura, é o desassossego que encontra morada em seu ser (“nem tenho ainda o sossego de uma pedra”). O elemento mineral “pedra” é o que se relaciona com a inércia, com a mudez. Tal palavra, isolada, até mesmo nos versos do poema, apresenta a condição do solitário, do isolado.

O poeta parece resistir ao inevitável da Morte e se remete a uma das mais belas passagens bíblicas que é “Senhor, eu não sou digno de que entreis em minha morada, mas dissei uma só palavra e serei salvo”⁶⁸. Ao dizer que não é “digno de receber no meu corpo os orvalhos da manhã” o poeta ora pela sua salvação. Ele se coloca como São Pedro, indigno da comunhão divinal de Cristo. O receber “orvalhos da manhã” retoma a imagem da “bruma”, da névoa, da neblina, da Memória, de algo igualmente misterioso. Na poética manoelina, não se busca uma cristandade que celebra o divinal, mas está apoiada na união de vários símbolos, não só no sentido franciscano da Igreja, mas na tentativa de visualizar um espaço em que a existência humana possa se reconhecer nesse universo sagrado que é a Natureza. Assim, a Morte é vista como passagem, como ciclo e não como fim pleno do ser humano, uma vez que se comungue com esse lugar de aprendizado.

Ainda no pensamento do crepúsculo como figuração, ao mesmo tempo, de Morte e de Memória, tem-se, na obra em questão, **Escritos em verbal de ave**, um terceto que aparece dentro do livro e na contracapa:

Deixamos Bernardo de manhã
em sua sepultura

De tarde o deserto já estava em nós. (BARROS, 2011⁶⁹).

⁶⁷ “Paina” se refere a uma planta, muito corrente no estado de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, que possui uma fibra natural, uma espécie de algodão, dentro de sua casca. Alguns estudos tentam utilizá-la na fabricação de travesseiros e na estrutura de colchões.

⁶⁸ A passagem bíblica é “Senhor, eu não sou digno de que entreis em minha morada, mas dissei uma só palavra e **meu servo será curado**”. (MATHEUS 8,5-17). Contudo, na celebração da missa, o refrão que se anuncia é a “serei salvo”.

⁶⁹ A obra não possui páginas numeradas.

Repleto de lirismo, a Memória da morte e do enterro de Bernardo possui ligação direta com os termos “tarde” e “deserto”. A tristeza do verso se inicia no arranjo do verbo “deixar”. Geralmente ligado ao ato de permissão, “deixamos” indica posicionamento de quem consente a partida, de quem permite ou se resigna com uma situação. Deixar Bernardo de manhã insere a possibilidade de uma cena cotidiana, comum, se não fosse pela fratura do verso que cai na elocução “em sua sepultura”. Três termos curtos que carregam um significado fúnebre. Embora a lembrança desse momento pareça fluida, por conta da ausência da pontuação no decorrer do poema, o ritmo dos versos é marcado pela linearidade de sons fechados. A abertura labial em cada palavra é quase oclusiva. Ou seja, não permite um ritmo aberto e inflamado, mas um tom de pesar e lamento. A pausa longa que se apresenta entre o verso “em sua sepultura” e “De tarde o deserto já estava em nós” sugere a passagem do tempo (dia/tarde) e uma retomada de fôlego contemplativo. É como se a consciência da Morte de Bernardo viesse com essa tomada de reflexão, e se apoderasse em forma de vazio, de ausência de Vida, dor. A Memória presentifica a Morte e o vazio. Marca o período da tarde como elemento que se liga com o momento em que se tem consciência da Morte.

Segundo Gagnebin (2006, p. 45),

Túmulo e palavra se revezam nesse trabalho de memória que, justamente por se fundar na luta contra o esquecimento, é também o reconhecimento implícito da força deste último: o reconhecimento do poder da morte. O fato da palavra grega *sèma* significar, ao mesmo tempo, *túmulo* e *signo* é um indício evidente de que todo o trabalho de pesquisa simbólica e de criação de significação é também um trabalho de luto. E que as inscrições funerárias estejam entre os primeiros rastros de signos escritos confirma-nos, igualmente, quão inseparáveis são memória, escrita e morte.

Assim, o poeta Manoel de Barros parece encerrar sua relação com Bernardo; deixando-o na imortalidade da Memória, nos cantos das aves, no princípio do verbo, na origem de todo conhecimento do chão, através da escrita. A Morte, nesse livro, é apenas passagem que Bernardo viaja em voo, de braços abertos. A obra é quase uma carta de despedida. Um livro que é todo em presença, que marca a melancolia e a celebração, que remonta aos desconcertos das experiências. Uma viagem que não tem volta. Segundo Maldonado (2001, p. 148), “a morte é a forma pela qual identificamos e compreendemos o tempo”. Assim, essa viagem sem volta é o tempo que escoia, que flui, e cujo retorno só se faz pela lembrança.

Em outro poema, ainda na mesma obra, o eu-lírico retoma a ideia do decesso através da Memória: “Um dia ele nos contou que assistira a/estreia do arrebol!” (BARROS, 2011), e mais adiante, ainda no mesmo poema: “Bernardo tinha uma linguagem de/canto e arrebol!” (BARROS, 2011). Assim, frente à incredulidade da visão de Bernardo, o eu-lírico lembra de que, naquele momento, “engoliu essa!” a possível inverdade. O fim do dia, por mais que pareça sempre igual, é algo sempre diferente. O poeta, nesse sentido, trabalha com uma estreia inacreditável, única; assim como a Morte. É como se a personagem visse o que mais ninguém conseguiu ver. Bernardo compartilha a intimidade da natureza que lhe presenteia com a visão anunciada do fim do dia, faz a personagem participar de maneira cúmplice da Morte. É o poema que antecede a partida de Bernardo. A comunhão com a natureza lhe proporciona a experimentação de uma linguagem que vagueia entre o canto e o crepúsculo, entre a vivacidade e a Morte.

A lembrança da última conversa imaginativa entre o eu-lírico e Bernardo é carregado de sinestesia, de visões, de transcendência, de metamorfoses, de volta às origens. Em especial diálogo com o livro **O guardador de águas** (edição de 2004), Bernardo é inicialmente apresentado como “Bernardo da Mata”, aquele que assume identidade igual às forças criadoras. Em **Escritos em verbal de ave**, Bernardo se transmuta nos próprios elementos da natureza. No capítulo intitulado “Passos para a transfiguração” (na obra **O guardador de águas**), os desenhos de Manoel de Barros ilustram a natureza que está desejosa de Bernardo. Essa transmutação é Morte, uma vez que essa figura transmutada de Bernardo o torna outro ser, um elemento em igualdade com a natureza.

Os desenhos que ilustram o capítulo “Passos para a transfiguração” são os mesmos que aparecem, exatamente iguais, em **Escritos em verbal de ave**. Ou seja, Bernardo completou sua transfiguração, ele transcendeu. Igualmente interessante é perceber o mesmo desenho que ilustra o seguinte verso, escrito em letras garrafais, “SEU OMBRO CONTRIBUIU PARA O HORIZONTE DESCER” (BARROS, 2004a, p. 35) aparecer na capa do **Escrito em verbal de ave**. Bernardo alcançou o horizonte e trouxe as cores para compor a capa de sua “desbiografia”.

Outro diálogo pertinente fica por conta da ilustração que compõe a parte maior, que se abre ao final do jogo de dobraduras, do livro **Escritos em verbal de ave** e que também aparece em **O guardador de águas**. Neste último, o desenho revela um possível colóquio com a figura de um mergulhador, de um astronauta, de alguém que voa, ou de quem cai do céu. Trata-se de um boneco indo para o final da página. O verso, também escrito com letras maiúsculas, deseja saber se a personagem (aparentemente Bernardo) “CONCLUI O

AMANHECER?” (BARROS, 2004a, p. 36). Em certos lugares, as cores do amanhecer se assemelham com as tonalidades do crepúsculo. Início e fim do dia se fundem, se complementam, se aparentam. Assim, o arrebol, tanto quanto o crepúsculo, o fim do dia, o anoitecer figuram como metáforas da Morte.

A Memória presentifica a lembrança do diálogo entre **O guardador de águas e Escritos em verbal de ave**. Manoel de Barros dialoga com a transfiguração, agora realizada, de Bernardo e aciona o fechamento de um ciclo: o amanhecer, em **O guardador de águas**, e o crepúsculo, melancólico até na apresentação de **Escritos em verbal de ave**. Memória que presentifica Bernardo para seu “adeus”. Morte que transmuta Bernardo em múltiplos seres da natureza.

Manoel de Barros, quando perguntado sobre como era ser poeta e pessoa física depois dos 90 anos, é a imagem do “crepúsculo” que ele utiliza para revelar sua tristeza, seu pesar: “Quando o crepúsculo baixa em mim”, responde, “fico mais pessimista” (BARROS, 2012). E o poeta pergunta, em um de seus poemas: “Que hei de fazer se de repente a manhã voltar?/Que hei de fazer?/ - Dormir, talvez chorar.” (BARROS, 1998a, p. 75). A angústia e a tristeza dessas palavras acionam a tentativa inquieta do eu-lírico em saber o que fazer com a incerteza e com a possibilidade de mais um dia de vida e de lembranças. Para Perniola (2000), pensando no conceito de “angústia” de Heidegger⁷⁰, é o sentir-se deslocado com a subjetividade em abalo, ao não se sentir em paz e em casa que se liga diretamente ao termo “angústia”. Ela seria, segundo Heidegger (2005), assim como a Morte, uma sensação ao mesmo tempo estranha e confortável, que aciona a consciência da finitude que a própria existência carrega. A angústia é o encontro com o desabrigo. Ainda para o filósofo,

A angústia está ligada ao sentir-se ‘deslocado’, ao não ‘sentir-se em casa’. Esse sentir-se deslocado persegue o ser-aí e ameaça-o, mesmo que de modo implícito: a cotidianidade realiza uma constante ação diversiva na tentativa de eliminá-lo. Mas essa fuga é inútil: ‘A angústia pode surgir na mais tranquila das situações’, ela é a situação afetiva fundamental da cotidianidade. (HEIDEGGER, 2005, p. 166).

Não é ameaça que está fora do ser, mas na própria constituição do ser, é o alarme da

⁷⁰ Sobre a questão da “angústia” e da Morte: **A angústia, o nada e a morte em Heidegger**, de Marco Aurélio Werle (Trans/Form/Ação, São Paulo, n.º 26, 2003); **Morte em Ser e Tempo, de Martin Heidegger**, de Paulo Afonso de Araújo (Revista Ética e Filosofia Política, v. 10, n.º 2, dez. 2007); **O cuidar em situação de morte: algumas reflexões**, de Luciana de Souza (Revista Medicina, Ribeirão Preto, n.º 38, 2005); **O céu da memória: o cemitério romântico e o culto cívico dos mortos**, de Fernando Catroga (Coimbra: Minerva, 1999); **Heidegger & Ser e tempo**, de Benedito Nunes (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002).

vulnerabilidade do sujeito, situa a conscientização do degenerativo, aciona a liberdade do que está dentro. A melancolia, também conhecida como tristeza profunda, é característica notável da angústia. A Memória não o deixa esquecer que seu olhar já foi “furado de belezas” (BARROS, 1998a, p. 75). Dormir e chorar são as únicas alternativas de uma vivência marcada pela dor. O poeta tenta puxar o alarme. Mas não consegue, não funciona.

Dando continuidade ao livro **Poesias**, o tato é o próximo sentido explorado na obra. O poeta tem desejo⁷¹ “obscuro nas mãos de apanhar objetos largados na tarde...” (BARROS, 1996a, p. 76), fragmentos da sua poética, elementos simples espalhados e que compõem o discurso obscuro (sem possibilidade de clareza, sem a racionalidade). No entanto, as mãos tentam apreender objetos jogados fora, sem utilidade aparente. Para o poeta, “[t]udo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e mijá em cima, serve para poesia./[...] As coisas jogadas fora têm grande importância – como um homem jogado fora”. (BARROS, 1996b, p. 179-180). O ser humano jogado fora é algo que se valoriza. A transmutação é a transcendência de um estado para o outro. É Morte de um e o renascer de outro. O homem que é jogado fora, como um lixo, é supervalorizado, assim como a poesia. No entanto, esse homem comungará com os detritos jogados pela civilização. A transmutação acontecerá com o tempo e sua Morte será salva pela poesia. Em outro poema, intitulado “Viagem”, o poeta aciona diretamente o tato e a configuração de uma passagem figurada em Morte e Memória, como se vê abaixo:

Rude vento noturno arrebatou-me
Para longe da terra, nu e impuro.
Perdi as mãos e em meio ao oceano escuro
Em desespero o vento abandonou-me.

Perdido, rosto de água e solidão,
Adornei-me de mar e de desertos.
Meu paletó de azuis rasgões abertos
Esconde amanhecer e maldição...

Um deserto menino me acompanha
Na viagem (que flores deste caos!)
E em rosa o sol me veste e me inaugura.

Dou às praias de Deus: a alma ferida,
As mãos envenenadas de ternuras
E um buquê de carnes corrompidas. (BARROS, 1996a, p. 100).

Neste soneto, a viagem é carregada de elementos negativados: “rude”, “noturno”,

⁷¹ No livro “O estrangeiro” (1972), de Albert Camus, Mersault relaciona o tato diretamente ao desejo, e não o sentido da visão, como é comumente associado.

“longe”, “impuro”, “perdi”, “escuro”, “desespero”, “abandonou-me”, “solidão”, “desertos”, “rasgões”, “esconde”, “maldição”, “ferida”, “envenenadas”, “carnes corrompidas”. Toda a construção do soneto envolve uma direção melancólica, sofrida, de revolta. No início do livro **Poesias**, o menino está com paletó de crepúsculo, aqui, com “paletó de azuis rasgões abertos” que “esconde amanhecer e maldição”. O “deserto menino” acompanha o eu-lírico até o crescimento final, até se tornar imenso diante da sepultura de Bernardo, em **Escritos em verbal de ave**. Perdido e transmutado, “longe da terra”, o mar acolhe este novo ser que possui o “rosto de água e solidão”, “impuro”, com a “alma ferida” e “mãos envenenadas”. O narrador apresenta sua viagem de transformação, sua Memória de Morte. É a cidade, novamente, que registra o sofrimento rude do sujeito, que o transmuta em elemento de mãos impuras e de carnes em decomposição.

Esse poema, “Viagem”, comunica-se, de maneira muito próxima, com “A voz de meu pai”. É, talvez, a viagem que leva o sujeito desvalido, torturado por ventos rudes até as lembranças de conforto do pai. O ritmo do soneto é marcado por uma musicalidade forte e, aparentemente, rancorosa. As rimas em estrutura interpolar (ABBA) confere ao soneto uma sonoridade vivaz, embora os termos sejam ligados ao decesso. A lembrança do que o eu-lírico foi e a presença transmutada de sua figura apresenta a estreita ligação da Memória que materializa a transformação. Essa viagem é sem volta, pois o transforma por completo. O movimento dessa jornada é marcado pela constante Morte e ressurreição do sujeito que é abandonado pelo vento.

O “abandono” é condição de Morte. Abandona-se, deixa-se de lado à própria sorte aquilo que não se deseja. Contudo, na poética de Manoel de Barros, abandono é objeto de poesia. Nesse sentido, escrita também é Morte, pois ao escrever o poeta dissolve-se no papel. Uma porta aberta para o abandono. Como rompimento e dissolução, a Morte se apresenta como abandono do sujeito e dissolução do cadáver em carnes corrompidas, transmutação de um estado material em algo distante. Essa dissolução, diretamente relacionado com a Morte, também se aproxima com outra relação temporal. Segundo Coelho (1980, p. 28), “[...] essa forma de ir morrendo que é a degradação instaura um processo de presença não-presença que é intolerável [...]. A morte perfeita é a passagem do tempo comum para o tempo de fora. A morte por degradação é a passagem do tempo da vida para o inferno do tempo”.

Igualmente, o desamparo é distanciamento sem volta, é outro relacionamento temporal. Essa viagem é, simultaneamente, um eterno retorno do sujeito que renasce transmutado. No entanto, como salienta Paz (1982, p. 182),

A morte é inseparável de nós. Não está fora: a morte é nós. Viver é morrer. [...] o viver consiste em termos sido jogados para o morrer, mas esse morrer só se cumpre no e pelo viver. Se o nascer envolve o morrer, também o morrer envolve o nascer; se o nascer está banhado de negatividade, o morrer adquire uma tonalidade positiva porque é determinado pelo nascer. [...] Vida e morte, ser ou nada, não constituem substâncias separadas. Negação e afirmação, falta e plenitude coexistem em nós. São nós.

Assim, nessa viagem, que também é fuga, sempre estará, por mais que não se queira, a presença da Morte. Há, nesse poema, mesmo que velado, uma crença de que exista um tempo cíclico, em que o decesso seja essa abertura para outra existência. Na poética manoelina, viagem e abandono figuram como uma passagem, imaginativa, de um tempo que foge do calendário dos dias e meses, que acena para uma perenidade da vida humana transcrita na e pela poesia.

Ao se voltar para o livro **Poesias**, o passeio pelas fragmentações continua. O sentido do paladar é condensado na figura da boca. No entanto, o enunciador muda o tom de enunciação e sua figura se apresenta com voz feminina. Para Camargo (1996, p. 145), “(o) eu-lírico feminino, quase que absolutamente ausente em sua obra, aparece duas vezes e lembra as cantigas de amigo provençais, nas quais a mulher canta uma espera, uma ausência”. A ausência de definição, de palavras que completem os significados. É com a “boca de beijar” (BARROS, 1996a, p. 77) que o corpo desabrocha e desperta como presença diante do “esplendente” amor, ou da própria poesia. Contudo, a boca, na poética de Manoel de Barros, se apresenta, inúmeras vezes, no sentido de podridão e morte. No poema “A boca”, o poeta inaugura uma boca morta, uma metáfora metonímica da Morte pura, da finitude da inocência e da infância, como se observa nos trechos do poema abaixo:

Por mim passavas
- a água mais pura –
e eu sofri sede.

Agora penso
nessa abertura
com que por anos
me envenenaste,
com que por anos
a minha infância
tornaste impura,
tornaste indigna
de andar ao lado
de outras infâncias...
Agora penso
deixar na fenda
de tua boca,

dissimulada,
 todo o veneno
 de que me inundas.
 Porém és morta
 resignada,
 [...]
 Dorme entre flores.
 [...]
 Flor obscura
 na minha infância
 desabrochada,
 continuada
 na adolescência
 perto de casa,
 na vizinhança,
 solta na rua
 como uma fruta. (BARROS, 1996a, p. 91-93).

Aparentemente, o poeta coloca o leitor diante de um estupro, de uma infância violada e que continua na adolescência, que ronda a casa e que era próximo. A boca descrita, no poema em sua ambiguidade metafórica de órgão genital e metonímica de voz, apresenta-se como Morte, uma vez que se percebe a boca resignada, morta, sem palavras e coragem. Essa boca, por outro lado, pode se apresentar como anúncio imaginativo da Morte, uma eufemização do decesso, pois ao perder a infância, perde-se a inocência de se crer na imaginação, ao se corromper o poder imaginativo o poeta morre, é um ser vazio, morto. Segundo Durand, a inventividade é, na sua essência, e acima de tudo,

[...] uma função de ‘eufemização’, mas não simplesmente ópio negativo, máscara que a consciência ergue diante da hedionda figura da morte, mas pelo contrário, dinamismo prospectivo que através de todas as estruturas do projeto imaginário, tenta melhorar a situação do homem no mundo. (DURAND, 1995, p. 99).

A brutalidade do estupro e o enterro da infância, que agora “dorme entre flores”, no túmulo da Memória, são trazidos pela lembrança dolorosa do veneno que inunda a personagem. A Morte, que se apresenta na transmutação desse sujeito que passa da infância para o estado amadurecido, de forma brusca e não desejada, é anunciada pela boca, pela palavra não dita, pela resignação da personagem machucada pela violência de uma parte importante de si. A boca, nesse sentido, é figuração de Morte na poética de Manoel de Barros.

Ao se voltar para a obra **Poesias** novamente, o passeio das fragmentações sensoriais continua também nos títulos: “Olhos parados”, “A boca”, “Na enseada de Botafogo”, “Ode Vingativa”, “Lembranças”. Este último título é o que antecede “A voz de meu pai” e

apresenta uma passagem interessante:

Panamá embicado, o homem chegou
Montado em cavalo branco; parou
Diante do copiar; falou três palavras;
Sorriu... Meu avô descarregou seis balas.

Subitamente o palco alterou-se.
Eu estava com dezessete anos, diante do mar!
Lia Knut Hamsun.
Meu vagabundo tocava surdina...

Um grande rio de poesia
Atravessava-me, doce... (BARROS, 1996a, p. 103).

A cena descrita no primeiro quarteto do poema lembra episódios típicos dos filmes de Faroestes, quadro a quadro. O avô, trazido pela lembrança, é um homem de ação, que, aparentemente, mata um sujeito desconhecido. A maldade da cena aparece no descarregamento de seis balas, o que contrasta com a representação, popularmente difundida, da frágil e doce imagem do avô. A figura dele é marcadamente trazida nas obras em que o eu-lírico se apresenta na infância. O neto materializa o avô e toda a carga de subjetividade que lhe é dirigida, mas sempre relacionando essa imagem com o abandono, com o silêncio, com a demência.

O abandono parece tomar conta desse sujeito que enlaça o tempo, como se vê no poema abaixo:

Meu avô dava grandeza ao abandono.
Era com ele que vinham os ventos a conversar
Sentava-se o velho sobre uma pedra nos fundos
do quintal
E vinham as pombas e vinham as moscas
a conversar.
Saía do fundo do quintal pra dentro da casa
E vinham os gatos a conversar com ele.
Tenho certeza que o meu avô enriquecia
a palavra abandono.
Ele ampliava a solidão dessa palavra. (BARROS, 2001, p. 17).

A figura do avô representa, entre outras, a ancestralidade, sabedoria, Memória, origem. Mas também é aquele que, por conta da velhice, mais se aproxima da Morte, e o que mais se esmera nas lembranças. Tudo é, paradoxalmente, ampliado na velhice. Segundo Schopenhauer (2002, p. 70),

Pouco a pouco, extinguem-se na velhice as paixões e os apetites, junto com a suscetibilidade para seus objetos; os afetos não encontram mais nenhum estímulo, pois a força de representação se torna cada vez mais fraca, suas imagens mais foscas, as impressões não aderem mais, transcorrendo sem vestígio, os dias passam sempre mais rápido, os acontecimentos perdem sua importância e tudo se empalidece. O ancião cambaleia de cá para lá, repousa num canto, apenas uma sombra, um fantasma de seu ser anterior.

Geralmente relacionado à solidão, o avô do poeta ensina o menino a grandeza do abandono e o devaneio das conversas com os seres da natureza. Tudo é ensinamento, até mesmo no momento da sua morte:

Quando meu Vô morreu caiu em silêncio
concreto sobre nós.
Era uma barra de silêncio!
Eu perguntei então a meu pai:
Pai, quando o Vô morreu a solidão ficou destampada?
Solidão destampada?
Como um pedaço de mosca no chão.
Não é uma solidão destampada? (BARROS, 2010a, p. 61).

Assim como na morte de Bernardo, em que o deserto entra no sujeito, o poeta materializa o silêncio e ele cai pesadamente sobre eles. O silêncio possui consistência e entidade. Ele se concretiza e machuca. Tem-se uma solidão presente, um sentimento de abandono concreto.

No livro, o abandono se materializa na metáfora do avô. Os ensinamentos do ancião, na obra, se concretizam no menino, no pai e na morte, como se percebe no poema. Ao relacionar Morte e silêncio, o poeta sinaliza o poder da palavra como vivificação do sujeito. A ancestralidade caiu em silêncio. O avô era o que ensinava o que era abandono e também se alimentava dele: “Meu avô abastecia o abandono” (BARROS, 2000, p. 17), “Meu avô abastecia a solidão” (BARROS, 2010a, p. 7).

Em **Menino do Mato** (2010), Manoel de Barros personifica a solidão e a faz, ao mesmo tempo, sedutora e melancólica, como no trecho do poema, transcrito a seguir:

Meu avô namorava a solidão.
Ele era um florilégio de abandono.
De tudo que me restou sobre aquele avô foi esta
imagem: ele deitado na rede com a sua namorada, mas
se a gente o retirasse da rede por alguma necessidade,
a solidão ficava destampada.
[...]
Oh, a solidão destampada!
Essa imagem da solidão que ficara dentro de mim por anos.

(BARROS, 2010a, p. 17).

A solidão da velhice é destampada, escancarada, que não se pode disfarçar, assim como o silêncio que cai como uma barra concreta. O avô é uma compilação de abandono, é o resumo da solidão, uma velhice que se compara a um “pedaço de mosca no chão” (BARROS, 2010a, p. 61). Esse pedaço de “nada”, de algo tão corriqueira como uma mosca, sinaliza a banalidade da velhice, mas também o descaso, pois “[a] morte ceifa incansavelmente” (SCHOPENHAUER, 2002, p. 86). A figura da mosca, apenas um pedaço dela, ou seja, algo aparentemente de extrema insignificância, surge no livro **Escritos em verbal de aves** em situação sinonímica de abandono: “Pedaço de mosca/no chão:/meu abandono” (BARROS, 2011). No entanto, o poeta questiona essa aparente insignificância das coisas: “Abandono de um ser:/seria maior/que o seu deserto?” (BARROS, 2011).

A solidão, em diálogo direto com a velhice, segundo Bachelard (1988), sugere a descoberta de uma infância também de solidão. Para o autor,

Muitas vezes, é no entardecer da vida que descobrimos, em sua profundidade, as nossas solidões de criança, as solidões de nossa adolescência. É no último quartel da vida que compreendemos as solidões do primeiro quartel, quando a solidão da idade provecta repercute sobre as solidões esquecidas da infância. (BACHELARD, 1988, p. 102).

Assim, a criança aciona um tipo de vivência de “ermos pseudo-felizes”, em que a imaginação possui fundamental importância. É através dela que a criança une e cria mundos, objetos, coisas e animais. Um devaneio criativo que amplia a existência e que dribla momentaneamente a Morte. Talvez seja uma ilusão criativa o fato do avô ter descarregado seis balas no andarilho que chegou. Mas o que realmente importa é um complexo diálogo que existe, no momento do devaneio, entre Memória e imaginação que cria, no instante da lembrança, “ações múltiplas e recíprocas que enganam a sinceridade do poeta”. (BACHELARD, 1988, p. 20). E nessa linha de pensamento, “a imaginação reanima a memória, ilustra a memória”. (BACHELARD, 1988, p. 20).

A velhice, no contexto moderno, traria tudo aquilo que a sociedade atual deseja afastar: medo da morte, a degradação do físico, a solidão, a inevitável constatação da

passagem do tempo. Talvez por isso é que o número de asilos⁷² cresce e de idosos cuidados pelos filhos diminui. No brilhante livro de Ecléa Bosi, **Memória e sociedade**: a lembrança de velhos (1994), a autora trata do diálogo entre o envelhecimento diante de uma sociedade tão preocupada consigo mesma. Ela apresenta a Memória e a afetividade como os principais elos entre a infância e a velhice.

Dentre várias associações do avô com a solidão, com a melancolia e o abandono, o poeta inaugura outra lembrança, a do destemido e “matador”. Na tentativa de apreender a Memória, fixar momentos marcantes, o poema trabalha com flashes de lembranças. Em um primeiro flagrante, o quarteto inicial, é apresentado o avô. No entanto, “subitamente o palco alterou-se” (BARROS, 1996a, p. 103). Outra lembrança é acionada e caminha para a adolescência dos seus dezessete anos. A Memória traz o garoto que lia; alheio aos acontecimentos que o cercava. O título da obra do famoso escritor citado no poema é “Um vagabundo toca em surdina” e Manoel de Barros o toma para si, não em forma de cópia ou plágio, mas de forma que a subjetividade de um caminhe para o outro.

Durante toda a trajetória do livro, Manoel de Barros sinaliza sua fragmentação e seu posicionamento dúbio que o leva ora para o Pantanal ora para as turbulências e encantos do Rio de Janeiro. No “Um vagabundo toca em surdina”, Knut Hamsun⁷³ apresenta sua fase intranquila e inquieta, buscando uma paz que os homens em sociedade não encontram, numa transição de paisagem caótica para não caótica. O livro de Knut Hamsun citado no poema indicia um momento conflituoso do sujeito e instaura a dúvida dos acontecimentos seguintes. Ao trocar o artigo indefinido “um”, que aparece no título do original, pelo pronome possessivo “meu” - “Meu vagabundo tocava surdina...” (BARROS, 1996a, p. 103) -, o poeta sinaliza que essa busca pela paz, essa intranquilidade é da personagem também. O tempo verbal utilizado, o pretérito imperfeito, contribui para essa equiparação de perspectivas. Ao expressar um fato ocorrido no tempo anterior ao atual, e que não foi completamente finalizado, o poeta transpõe o ato temporal e o transforma em continuidade quando termina o verso em reticências. Esse cenário de tempos que convergem no movimento da cena se

⁷² Segundo estudos de Ana Cristina Mancussi e Faro, o número de asilos no Brasil aumentou consideravelmente por vários fatores. Ver o trabalho em: <http://www.abennacional.org.br/centrodememoria/here/n2vol1ano1_artigo3.pdf>.

⁷³ O escritor norueguês Knut Hamsun (1859-1952) publicou 39 livros em vida e ganhou um Prêmio Nobel de Literatura, em 1920, com a obra **Os frutos da Terra**, de 1917. Idealista e conservador, Knut Hamsun desprezava a sociedade urbana e pregava que o homem só pode viver em plenitude, na sua essência, em contato direto com a natureza, em comunhão com ela e o cosmos.

transforma em poesia e atravessa o poeta. A personalidade do escritor Knut Hamsun também se comunica com a perspectiva da personagem de Manoel.

Descrito com caráter introspectivo, pouco afeito a manifestações de sociabilidade, de espírito inquieto e andarilho por natureza, Knut Hamsun, citado no “Lembranças” de Manoel de Barros, anuncia o tom discursivo de “A voz de meu pai”, poema subsequente. O cenário muda, como um flash cinematográfico. Os versos líricos seguintes inundam o poeta de “um grande rio de poesia” e que, ao mesmo tempo, atravessa, doce e impetuosamente, o enunciador. A palavra final, “doce...”, atrelada à pontuação de reticências, engendra a ideia de que há continuação do discurso, da imagem que logo se projeta - que vai do passado (“Lembranças”) para a presentificação, para o presente (que seria, em relação à perspectiva do passado, o futuro, a projeção). Segundo Bergson (1999), essa Memória não linear, atemporal, descontínua que o poeta materializa, é sentida no interior das experiências vividas, que a cada instante se altera e cria expectativas de momentos futuros.

O discurso escorre de um poema para o outro e nem mesmo o título fratura o caminho. A liquidez se transfigura em voz e continua atravessando o enunciatário, o enunciador e a enunciação. No poema-síntese “A voz de meu pai” (BARROS, 1996a, p. 103), a imagem presentificada do pai atravessa a Memória do sujeito-enunciador através de percepções sensorial e sinestésica diversa, e a Morte, elemento que nasce no próprio ser, espreira, de dentro, o vazar do discurso, como se pode perceber no poema abaixo:

Sou um sujeito magro
Nasci magro.
Estou nos acontecimentos
Como num vendaval: dobrado
Recurvo de espanto
E verdes...

Circulo sob arranha-céus.
Vivo debaixo de cubos:
Na direita, na esquerda
De lado, ao sul
Pelo norte... Vou no meio assustado.
Um pequenino ser com a sua morte dentro,
Com seu ombro desabado
E seus braços descidos pelo caos do corpo.

Sou ligado por cordões e outros aparelhos secretos a um
escritório complicado.
Portas mecânicas me subtraem e me devolvem súbito
ao negro asfalto.

Entro e saio do edifício que come meu rosto e o cunha
na pedra.
Varo becos, bancos e buzinas.

À noite, porém, (ò cidade tentacular!)
Me rendo.
Resfolegante como um boi, paro.
Vasta campina azul de água me olha, me contempla,
me aglutina
E suja-me de iodo a roupa...
— É o mar!
Meu rosto recebe a brisa do mar.

Fecho os olhos.
Descanso.
Os ventos levam-me longe...
Longe...

Entro na casa onde nasci.
O tempo emprestou sem dó uma cor amarelada às suas
paredes.
Um amarelo sujo de raízes, um amarelo de urina de
crianças nas paredes.

Lembro-me bem.
Era um casarão baixo.
Crianças lambiam o barro das paredes.
Na solidão rondavam cavalos.
Bezerros mascavam a roupa dos vaqueiros.

Chegava que um dia
O homem encontrava cobras dormindo na canga dos bois.
— Sinal de enchente... resmungava... e depois grande!
Bentevis se equilibravam como fantasmas patéticos na
anca pontiaguda dos cavalos,
Que os meninos perseguiam com os seus arreios...

Vaqueiros vinham sentar-se à porta do galpão, de tarde
olhando as nuvens...
Galinhas ciscavam por ali, no meio do bamburro.
No algibre repleto, o sapo sentado como um doutor.

As águas subiam... Entravam no rancho.
A mulher se refugiava no jirau com os filhos, e lá
ficava dois meses até que as águas baixassem.
O homem chegava de canoa, dava notícias do gado, e
dormia.
Que solidão!
Jacarés passeavam dentro de casa, pelas peças vazias,
apanhando peixes na gaveta das mesas...

.....
Abro os olhos para pensar nos homens que me viram
crescer.

Homens tristes como seus cavalos.
 Abro os olhos e sinto
 E sei
 Que a força que me inclina hoje para a terra
 Essa avidez que as minhas mãos possuem
 E a frescura que minha alma adquire quando as chuvas molham estas plantas,
 A vontade de sair sozinho, de noite, e de chorar copiosamente sobre as ruínas –
 Sei bem
 Que todas essas coisas têm raízes na casa
 No menino selvagem que deixava crescer os cabelos
 Até caídos na estrada
 Colhidos, como flor de lixeira
 Na estrada...

Fecho os olhos de novo.
 Descanso.

Logo sinto fluir em mim
 Como um veio de água saindo dos flancos de uma pedra,
 A imagem de meu pai.
 Ouço bem seu chamado.
 Sinto bem sua presença.
 E reconheço o timbre de sua voz:
 — Venha, meu filho,
 Vamos a ver os bois no campo e as canas amadurecendo ao sol,
 Ver a força obscura da terra que os frutos alimenta,
 Vamos ouvi-la e vê-la:
 A terra está úmida e os potros ariscos a riscam de seus empinos e de suas soltas crinas,
 Vamos,
 Venha ver as cacimbas dormindo repletas!
 Venha ver beleza!
 — No bojo quieto das águas robafos engolem lodo!

Abro os olhos.
 Não vejo mais meu pai.
 Não ouço mais a voz de meu pai.
 Estou só.

Estou simples.

Não como essa poderosa voz da terra com que me estás chamando, pai —
 Porque as cores se misturam em teu filho ainda
 E a nudez e o despojamento não se fizeram em seu canto; mas, simples
 Por só acreditar que com meus passos incertos eu governo a manhã
 Feito os bandos de andorinha nas frondes do ingazeiro.

(BARROS, 1996a, p. 103 – 107, *sic*).

O poema começa com uma declaração que aciona a veracidade dos acontecimentos

que serão narrados em seguida. O ritmo psicológico do poema conduz o leitor por um passeio de lembranças, pelo mundo interior do sujeito. As sensações carregam as palavras de uma musicalidade saudosa e melancólica. Morte e Memória embalam o ritmo cíclico do corpo e da mente.

Ao admitir que é um “sujeito magro”, “dobrado”, “recurvo”, “verdes” e “num vendaval”, o poeta se transmuta, possivelmente, em árvore. Essa transmutação do sujeito, logo no início do poema, remete à imagem da inércia (elemento figurativo da Morte). A figura do desvalido, tão celebrado na poética manoelina, logo se apresenta nos acontecimentos, na turbulência e no tumulto de um vendaval. Ao anunciar o nascimento de um sujeito magro acentua-se o caráter da fragilidade do sujeito e de suas lembranças, levando em consideração a ênfase no termo “magro”, duas vezes repetido.

Jogado na turbulência dos acontecimentos, o ser parece experimentar todas as sensações de uma só vez. É na perspectiva do corpo que a personagem procura explorar a consciência de sua fragilidade. Segundo Zumthor (2000, p. 90), “o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso”. Ou seja, é a partir das percepções e do sensorial que se apreende o sensível do objeto e se apresenta o conhecimento do mundo. O poeta passeia pelas sensações para presentificar o objeto de sua busca, no caso o pai, a casa, as particularidades do lugar, a Memória em si.

Os primeiros versos do poema trazem a celebração do sujeito solitário, em uma atitude de espanto e inquietação. É o mesmo sujeito desvalido e jogado nos acontecimentos que aparece no poema “Antissalmo por um desherói”, no **Gramática expositiva do chão**. É a Morte anunciada em todos os movimentos da personagem. É o ser que se transmuta em pedra, em árvore, em “estropiado”, em inércia de “borra”, uma expressão do sujeito em desconcerto como mundo que o cerca. A figura do “desherói”, como também dos desvalidos, dos loucos, dos andarilhos, do sujeito que nasceu em sua fragilidade, refletem a percepção da Morte, uma vez que se pode associá-los ao indiferente, à incerteza, às insignificâncias, um ser desconexo com o mundo e com as coisas que o cercam. Morto para a sociedade cartesiana.

Em outro poema de Barros, a figura do “desherói” se apresenta muito próximo desse sujeito sendo carregado pelos acontecimentos, desprovido de vontade, desvalido, quase um peso morto:

Me achei como aqueles des-heróis de Callais

que Rodin esculpiu: nus de seus orgulhos e de suas esperanças. Só de camisolões e de cordas no pescoço. Pesados de silêncio e da tarefa de morrer.

(Morrer é uma coisa indestrutível!). (BARROS, 1998a, p. 65).

Assim, destituídos de esperanças e desejos, o desvalido e o “desherói” figuram como uma alegoria para a Morte que se anuncia e que se apresenta indestrutível. Um discurso que elabora uma tônica melancólica de movimento e solidão. Há, nesse início de poema, um jogo entre violência e inércia, ou entre Morte e resistência. Algo no discurso fica em suspenso, pois morrer é inalterável. O sujeito se encontra despido de forças importantes e intensas que lhe podem conferir Vida: orgulho e esperança. É a condição que iguala todos diante da Morte. A comparação feita entre personagem e a desesperança antecipa a angústia, aciona o alarme. Ao dizer “Me achei”, o poeta sinaliza o momento de encontro entre ele e a Morte.

A descrição da escultura transfere a personagem para a cena e faz dele outro “desherói” de Calais⁷⁴. Desprovidos de orgulhos, como um exemplo de sacrifício ao outro, o poeta se defronta, ao contrário do que conta a história que cerca o monumento de Rodin, “Os burgueses de Calais”, com a certeza da Morte. Na escultura, a face de cada um dos “desherói” apresenta uma maneira diferente de encarar a morte e o momento em que a angústia, diante dela, parece paralisar os movimentos, cristalizando o desespero e o medo, como se pode observar na figura 4.

Figura 4 – **Os burgueses de Calais**, de Rodin.

⁷⁴ Auguste Rodin (1840-1917) esculpiu um monumento em homenagem a um episódio marcante na história da França: A Guerra dos Cem Anos. O rei da Inglaterra, Eduardo III, reclama para si terras francesas e a legitimidade do trono. Em 1346, o rei inglês invade e cerca a cidade de Calais na França. O povo resistiu bravamente por longos onze meses. No entanto, a cidade fica desprovida de alimentos e tenta negociar sua rendição. O rei Eduardo III, já muito irritado com a resistência dos cidadãos de Calais, aceita as chaves da cidade juntamente com seis dos mais notórios burgueses da região, para serem executados em troca de se poupar a vida dos outros habitantes. Ao ver o comerciante Eustache de Saint-Pierre e seus outros cinco companheiros, vestidos em trapos, infelizes, com as cordas nos pescoços e as chaves da cidade e do castelo, a mulher do rei Eduardo III, Philippa de Hainaut, grávida de seu primeiro filho, convence o rei a poupar a vida dos burgueses de Calais. O monumento foi encomendado ao escultor Rodin em 1884 pela prefeitura de Calais. Durante dez anos o artista se entregou à escultura, sendo inaugurada em 1895.



Fonte: Google Images.

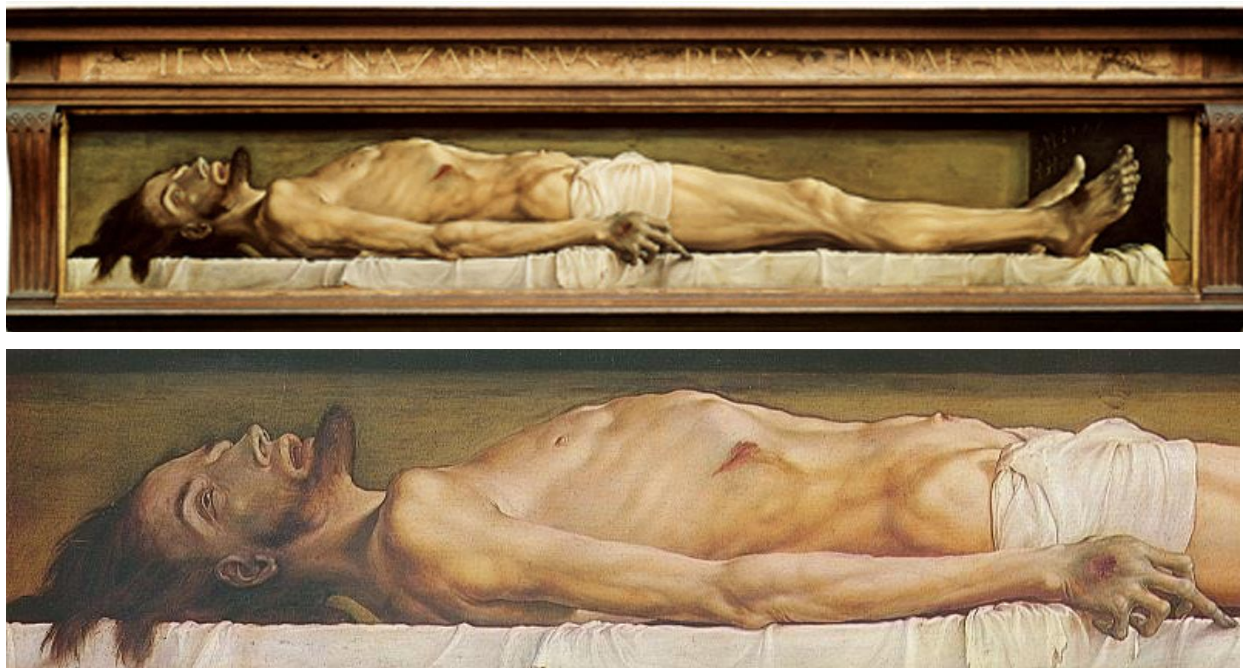
A descrição dos “desvalidos” e “des-heróis”, cuja Morte é indestrutível, também faz lembrar a cena do quadro **O corpo de Cristo morto na tumba**, do pintor Hans Holbein⁷⁵, de 1521. A imagem é impactante e desconcerta o olhar e o sujeito. A repulsa pela figura que o pintor retratou foi tão intensa, que o escritor Fiódor Mikhailovich Dostoiévski registrou suas impressões através do príncipe Míchkin, na obra **O idiota**. Cristo homem reproduzido na Morte. O corpo esquelético, boca e olhos entreabertos, a descompostura da Morte não poupou nem o filho de Deus. Um deus engavetado em qualquer IML humano. Um Cristo despido de sua divindade em estado humano de putrefação, como se pode observar na figura 5.

Cristo é imagem humana, demasiada humana, esquelética, descrito na igualdade da Morte. A figura de uma divindade tão poderosa, como Cristo, exposta na magreza das carnes, na decomposição do homem, nos olhos e bocas entreabertas, como que dizendo: “Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste?”⁷⁶ (BÍBLIA, 1955, p. 37), sinaliza a desesperança, um não acontecimento, um aspecto negativo do decesso, a nulidade do homem.

⁷⁵ Pintor renascentista alemão que nasceu em Augsburg em 1497 e morreu em 1543, em Londres.

⁷⁶ Marcos (15:34).

Figura 5 – O corpo de Cristo morto na tumba, de Hans Holbein.



Fonte: Google Images.

A quase insignificância do sujeito também fica evidente no poema “Elegia de Seo Antônio Ninguém”. O sentimento de abandono e Morte está entrelaçado pela transmutação do ser, como se observa abaixo:

Sou um sujeito desacontecido
rolando borra abaixo como bosta de cobra.
Fui relatado no capítulo borra.
Em aba de chapéu velho só nasce flor taciturna.
Tudo é noite no meu canto.
[...]
Não sirvo mais pra pessoa.
Sou ruína concupiscente.
Crescem ortigas sobre meus ombros.
Nascem goteiras por todo canto.
Entram morcegos aranhas gafanhotos na minha alma.
[...]
Tenho abandono por dentro e por fora. (BARROS, 1996c, p. 79).

Em diálogo com o início do poema “A voz de meu pai”, o sujeito agora se apresenta “desacontecido”, em desconexão com o mundo. Embora não esteja jogado nos acontecimentos, o ser é desprovido de persona, é completamente ligado ao abandono, é ruína, é habitado por outros seres. A Memória presentifica o lugar e confere à Morte a figuração do abandono, do lugar esquecido e morto. No entanto, aparentemente paradoxal, é diante do

desaparecimento que a verdadeira Morte se concretiza. A metáfora da ausência é também percepção de esquecimento. Segundo Ricouer (2000), a metáfora vai além de toda e qualquer metafísica, pois apresenta tudo aquilo que é visto e não visto no mundo. Assim como um corpo que nasce e vive, a metáfora quando morre deixa um rastro de impressão daquilo que foi dito. Sendo assim, ainda para Ricouer (2000), a ausência, quando associada com a morte dessa metáfora no uso cotidiano, abre espaço para o esquecimento. Para que haja tal fato, contudo, é preciso se lembrar de algo, trazer à Memória. Como em um ciclo, a personagem materializa o abandono. Ele compreende a Morte, do lugar, relacionando elementos associativos que impregnam o sujeito, por dentro e por fora.

Tudo é melancolia nesse sujeito sem identidade, sem importância para acontecer. Não há movimento, há uma inércia, uma imobilidade que reflete uma associação muito próxima com a Morte. (SPALDING, 1965, p. 240).

O discurso, aparentemente com imagens desconexas, possui uma transitoriedade entre loucura e afirmação do que (não) é o sujeito. Nesse sentido, o desvario e a imobilidade decorrem, a princípio, de uma estagnação mental e diretiva, que logo se pode associar com a perda de algumas faculdades importantes ao ser, uma relação direta com a Morte. Em tom de elegia⁷⁷, comumente associada a uma composição cuja temática é centrada no lamento, na tristeza, nas decepções existenciais, na Morte, o sujeito reflete sobre a grandeza das coisas no abandono que ladeia seu ser “por dentro e por fora” (BARROS, 1996c, p. 79). A germinação da Morte transmuta o sujeito em “nada”, em elemento decomposto e que não serve para ser pessoa, só “coisa”.

Na estrofe seguinte do poema “A voz de meu pai”, o poeta parece ainda ecoar esse ser “desacontecido” elegíaco, sem rumo certo, na incerteza de sua ruína, ladeado pelo medo e pela Morte que o espreita; como se observa no trecho abaixo:

Circulo sob arranha-céus.
Vivo debaixo de cubos:
Na direita, na esquerda
De lado, ao sul
Pelo norte... Vou no meio assustado.
Um pequenino ser com a sua morte dentro,
Com seu ombro desabado

⁷⁷ Outra perspectiva sobre a composição da elegia é dada por Paul Veyne, na obra **A Elegia Erótica Romana**, de 1983. No livro, o autor retrata a vida cotidiana na Roma Antiga e analisa a obra de três poetas que viveram por volta do século 1º a.C. e 1º d.C.: Propércio, Ovídio e Tibulo. Veyne propõe uma ligação íntima entre as composições dos três poetas com o modo de vida dos romanos. Segundo o autor, dos antigos elegíacos, Ovídio é o que mais expressa a preocupação de ensinar as artes do amor. Propércio e Ovídio descartam o tom melancólico da elegia, para, por muitas vezes, jogar com a ironia do “eu-elegíaco” que, como em muitas de suas obras antigas, confunde-se com o eu histórico e vivido.

E seus braços descidos pelo caos do corpo. (BARROS, 1996a, p. 103).

Nesse momento, é interessante perceber dois jogos opositivos entre verticalidade (“arranha-céus”) e horizontalidade (“debaixo de cubos”). Essa percepção da grandiosa cidade versus a pequenez do sujeito o deixa assustado. No meio desse turbilhão de acontecimentos, em proporções desmedidas, o sujeito circula sem diferenciar nada que o cerca, tudo lhe parece igual (“Na direita, na esquerda/De lado, ao sul/ pelo norte...”). Todas as direções o levam para os mesmos lugares, para as mesmas coisas: cubos.

A cidade é lugar de ensinamentos geométricos e cartesianos. Não há sentimentalidade nos tais “cubos”, pois não são casas, não são taperas, não lhe confere sentimento de lar, são apenas cubos. Esse fechamento de todos os lados remete ao túmulo. Assim, “meio assustado”, esse “pequeno ser” carrega sua “morte dentro”, seu túmulo e seu luto. A transmutação acontece nesse jogo entre o sujeito que vive circulando e o sujeito que transporta, como um caramujo (molusco muito recorrente na poética de Manoel de Barros) que carrega sua “casa”, seu túmulo e seu luto. No entanto, nem sempre a cidade foi processo corrosivo do sujeito.

Em outro poema, Manoel de Barros relembra momentos de uma viagem e suas sensações: “Como é bom se lembrar da viagem, dos primeiros dias na cidade,/Da primeira vez que olhou o mar, da impressão de atordoamento”. (BARROS, 1996a, p. 90). Esse mundo deslumbra inicialmente: “Como é bom achar o mundo esquisito por isso, muito esquisito mesmo/E depois sorrir levemente para ele com os seus mistérios”. (BARROS, 1996a, p. 90).

Na sequência do poema “A voz de meu pai”, o sujeito magro, de aparente fragilidade, dialoga com “um pequenino ser com sua morte dentro”. (BARROS, 1996a, p. 103). O sujeito tem a consciência de que a Morte é parte integrante do seu ser, uma clara referência ao “ser-para-a-morte”, de Heidegger, proposto e discutido na obra **Ser e Tempo**. Em termos gerais, Heidegger propõe que a “angústia” seria o despertar da conscientização da Morte pelo Ser.

A finitude da existência humana é o mais significativo marcador temporal do próprio existir. Sendo assim, ao se tornar consciente do fim, e compreender que a Morte é parte constituinte da sua existência, o ser humano se torna um “ser-para-a-morte”. Há, nesse sentido, uma transcendência de passagem do existir para o não existir. Segundo Heidegger (2005, v. II, p. 12), “o ‘fim’ do ser-no-mundo é a morte. Esse fim, que pertence ao poder-ser, isto é, à existência, limita e determina a totalidade cada vez possível do *Daisen*”. A Morte só se torna algo com vistas negativas, quando associada ao simples término ou degeneração

corporal. A imagem do corpo em decomposição é momento de angústia. Sendo fenômeno da própria existência, não há um término, mas uma continuidade, em outra perspectiva, dessa condição. É a Morte quem libera o Ser dos automatismos do corpo físico, do cotidiano. Não há como sentir a Morte, pois ela já é o próprio não sentir.

Ao afirmar que é “um pequenino ser com a sua morte dentro” (BARROS, 1996a, p. 103), o poeta apresenta seu momento de epifania⁷⁸, de revelação da verdade que o libertará através da Memória, das imagens originais que o poeta traz dentro desse pequenino ser. Ao se apresentar de maneira singular, própria, individualizada, assim como a Memória, a Morte, mediada pela angústia, que é o estranho, o alarme da consciência ampliada para o dia a dia, singulariza o sujeito. Para Heidegger (2005), assim como a linguagem, a Morte é elemento que confere particularidade ao homem, é o diferenciador da raça humana.

Voltando ao trecho do poema “A voz de meu pai”, Manoel de Barros afirma a consciência da Morte e, ao mesmo tempo, materializa a angústia através do “vou no meio assustado” (BARROS, 1996a, p. 103). Esse seria o momento do alarme, da epifania, da conscientização da Morte. Segundo Boff (2004, p. 152),

O que significa a morte? Para o homem-corpo representa o termo de uma caminhada por esse mundo espaço-temporal. Para o homem-alma-espírito, a possibilidade de uma plena realização de seus dinamismos latentes que não conseguiam irromper devido aos condicionamentos do tempo e do espaço. A morte do homem-corpo tem a função de fazer cair todas as barreiras. E assim o homem-alma-espírito se liberta de todas as amarras e seu impulso interior pode realizar-se segundo a lógica infinita.

Não estaria Bernardo, em **Escritos em verbal de aves**, tomado dessa libertação do homem-corpo? É constante no livro essa libertação das barreiras ao se ouvir os silêncios, ao se perceber o canto das aves nos arrebois, ao ver a consagração solitária dos elementos que provocam essa origem, esse retorno que é, ao mesmo tempo, vida e morte, Memória e Morte. Assim, a figuração do retorno, da busca pela origem mítica, do “criançamento”, do silêncio ancestral também se relacionam com a Morte e a Memória, ao mesmo tempo.

Essa busca pela origem e pelos elementos míticos se relaciona com o tempo da não

⁷⁸ O conceito de “epifania” é de origem bíblica e diz respeito à manifestação/irrupção de Deus no mundo. No prefácio do livro **A descoberta do mundo**, de Clarice Lispector, da edição de 2004 (Indícios de Oiro, Lisboa), Carlos Mendes de Sousa afirma, ao se referir do trajeto conceitual de epifania, que no Antigo Testamento a epifania estava diretamente ligada ao “ouvir”, e no Novo Testamento ao “ver”. Na Literatura, tal conceito ganha renovado contorno em James Joyce. Segundo o escritor, essa manifestação súbita que aciona a mudança profunda, e espiritual, pode surgir tanto nos eventos mais banais e ordinários, como em discursos memoráveis e situações místicas. O estado epifânico, assim, é liberdade de consciência, é ardência dos sentidos, é êxtase estético, mudança consubstanciada no plano espiritual e carnal.

presença da Morte. Contudo, ao se evidenciar tantos momentos elementares, o poeta ressalta o preparo para uma aceitação do decesso. Assim, ele aciona todos os sentidos humanos para apreender essa constatação de finitude da existência. Experimentar da Morte através do Outro. Há um chamado consciente para essa experimentação. Segundo Perniola (2000, p. 181), a visibilidade da Morte acontece através dos sentidos, pois “Ela não é ouvida – é vista. Não é voz – é simulacro. Atuar no mundo quer dizer, no fundo, criar sonhos, imagens oníricos, simulacros da morte”. É o que Manoel de Barros faz em suas obras, atua no mundo em circularidade de nascer e morrer constantemente.

O sujeito, esse “pequenino ser com a sua morte dentro/com seu ombro desabado/E seus braços descidos pelo caos do corpo” (BARROS, 1996a, p. 103), é, também, figuração do desvalido, da fraqueza diante do que lhe impele⁷⁹. Em outro poema, anterior ao “A voz de meu pai”, o poeta apresenta o menino que, mais tarde, em outra cidade, possui o abandono, e está com os “ombros caídos”, perdido em si, como se pode perceber no poema a seguir:

Ferido de amor e morte
Ando à procura de paz.
Cadê teu rosto de bruma,
Para meu ombro desabado?

Meus pés de urzes e barcos,
Magoei-os pelos caminhos.
Soprem ventos do oceano
Sobre as flores e os espinhos...

Casa entre grades e rosas
Com portão de ferro arqueado.
— Sonhe o menino perdido
Com seus ombros desabados. (BARROS, 1996a, p. 78).

A conectividade do eu-lírico com o mar é tão intensa que a transmutação é feita de maneira sutil. Nesse poema, que se intitula apenas pelo número 6, o eu-lírico se apresenta em Morte e Memória, através da transmutação. Ao que parece, o eu-lírico se sente ferido tanto pela Vida quanto pela Morte. O ritmo do poema é cadenciado pelos termos “ferido”, “desabado”, “caminhos”, “espinhos”, “arqueado”, “perdido”. Embora os versos não rimem na primeira estrofe, a musicalidade fica por conta dos conjuntos seguintes. O último verso da terceira estrofe retoma o último verso da primeira estrofe, invertendo a pessoa do discurso de

⁷⁹ No texto “Experiência e pobreza”, Benjamin (1987) ressalta diferenciação entre o “homem tradicional, solene, nobre, adornado com todas as oferendas do passado”, e o homem “[...] contemporâneo nu, deitado como recém nascido nas fraudas sujas de nossa época” (BENJAMIN, 1987, p. 116). Nu e solitário, diante do contexto de pós Guerra Mundial, a experiência comum não é mais compartilhadas por todos. Esse homem contemporâneo, mesmo assim, ainda tenta a ilusão de, ao deixar rastros, vestígios de si, proteger-se da nulidade.

“meu” para “seus”. O início dos versos cadencia a sonoridade ora fechada ora aberta. A repetição das consoantes “m” e “s”, na segunda estrofe, e “c” na terceira, sugere o desequilíbrio aparente da Vida e da Morte. Ambas perturbam o eu-lírico. A sonoridade das consoantes “s” e “c” dá um ritmo de continuidade que escorre do início de um verso para o outro. A brevidade dos termos iniciais, nos primeiros versos de cada estrofe, contrapõe-se com as palavras finais de cada verso. Tudo imprime um ritmo desconcertante.

A construção do poema em redondilha maior, ou heptassílabo, também contribui para a melodia de idas e voltas. A lembrança da “casa entre grades e rosas” é descrita depois do termo “espinhos”. O eu-lírico é levado para a lembrança de sua origem, para a segurança. No entanto, o “menino perdido” sonha, mesmo com seus “ombros desabados”, inclinados para a Morte. A casa, na metáfora da origem mítica, apresenta-se cercada de grades e rosas, ou seja, essa lembrança, que se presentifica entre flores e espinhos, é penosa, sôfrega. Vida e Morte formam um jogo discursivo no texto. O tom melancólico e apressado do poema constrói a transmutação do eu-lírico. Conforme Matos (1987, p. 16), “melancólico é alguém que tem dificuldade de esquecer, que fica preso ao passado porque não consegue esquecer com facilidade”. Os pés transmutados em plantas e barcos são magoados por caminhos tortuosos, entre lembranças agradáveis (“flores”) e dolorosas (“espinhos”).

A busca pela paz revela-se na inquietude do eu-lírico. A primeira estrofe é marcada pela inquietação dessa procura. No entanto, o “rosto de bruma” não se apresenta como consolo. Pelo contrário, apresenta-se como indefinição, mistério, transformação, Morte e Memória. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 634), a bruma, como sinônimo de nevoeiro, é “símbolo do indeterminado, de uma fase de evolução: quando as formas não se distinguem ainda, ou quando as formas antigas que estão desaparecendo ainda não foram substituídas por formas novas precisas”. Nesse sentido, há uma aparente desintegração da matéria física do homem para uma transformação em elementos da natureza.

A bruma é indefinição, esquecimento, lacunas não preenchidas pela Memória. Para Boff (2004, p. 116), “o ser humano precisa sentir-se natureza. Quanto mais mergulha nela, mais sente quando deve mudar e quando deve conservar em sua vida e em suas relações”. O eu-lírico percorre, com os “pés de urzes e barcos”, a lembrança da casa. A Memória presentifica o lar do menino que está perdido. O menino se relaciona diretamente com o eu-lírico que aparece no quarto verso da primeira estrofe. Distantes no tempo, a infância e o homem “ferido de amor e morte” se perdem na transitoriedade temporal. É a paz que o menino-homem procura. A paz da infância e da casa.

O ciclo Morte e Memória se apresenta tanto na estrutura cíclica do poema, como

também na transmutação do eu-lírico. O ritmo psicológico conduz o leitor por um passeio melancólico dos sentidos. É possível sentir o ferimento dúbio e complementar do Amor e da Morte (Eros e Tânatos). Na perspectiva mitológica⁸⁰, Tânatos, irmão gêmeo de Hypnos (o deus do Sono), e filho da Noite, seria o mensageiro e o executor do sono profundo e eterno: a morte. Temido por todos os mortais, a figura mítica, muitas vezes relacionada em oposição a Eros, empresta à psicanálise de Freud elementos necessários para apreender aspectos do inconsciente humano.

Os princípios antagônicos que sustentam a complementaridade do ser são posicionados em duas diretrizes: sob o signo de Eros (vida) x Tânatos (morte) e do Princípio do prazer x Princípio da realidade. Eros, também conhecido como deus do Amor, assume os contornos que, segundo Freud, o ligaria à pulsão de vida. Tal perspectiva impulsiona, quando não ao embate, ao contato direto com o outro e sistematicamente com a realidade que o cerca. A vida, que é cenário de tensões permanentes e conflitos que não se resolvem no imediatismo do homem moderno, escancara as relações e o interior dos afetos. Tânatos se relaciona com o desejo profundo de aniquilação de tais tensões. Ou seja, vincula-se, nesse sentido, com a paz eterna, o equilíbrio que leva à morte. Tão necessário quanto a “pulsão de vida”, o princípio da “pulsão da morte” seria a satisfação do repouso.

Nesse caminho, o Princípio do prazer avulta o desejo do querer imediato e excessivamente prolongado. Há um estreitamento de não se querer nada além do que seja satisfatório, nem do mundo real, nem do outro com o qual se relaciona. Para Chauí (1985), tal princípio não se liga diretamente com a figura de Eros, mas, de maneira aparentemente contraditória e íntima, com Tânatos, pois, “se o desejo do homem for o repouso, o imutável, a fuga do conflito, somente a morte (Thanatos) poderá satisfazer tal desejo” (CHAUÍ, 1985, p. 63). No poema de Manoel de Barros, a busca desse equilíbrio se apresenta na procura imprevisível, inconstante da paz. No entanto, o eu-lírico não a encontra. Apenas a solidão dos “ombros desabados”, como uma construção em ruínas.

Nessa desconstrução do Ser em ruínas, daquele que não reage, daquele que se apresenta em submissão diante da turbulência dos acontecimentos, o sujeito em quase nulo é manipulado, como em um jogo de bonecos que se prende aos desejos de quem manipula; como se observa no trecho do poema-síntese (“A voz de meu pai”) transcrito abaixo:

Sou ligado por cordões e outros aparelhos secretos a um
escritório complicado.

⁸⁰ Para detalhes sobre o assunto, ver “Os deuses dos Inferos”, de Gustav Schwab (1994, p. 327-328).

Portas mecânicas me subtraem e me devolvem súbito
 ao negro asfalto.
 Entro e saio do edifício que come meu rosto e o cunha
 na pedra.
 Varo becos, bancos e buzinas.

À noite, porém, (ò cidade tentacular!)
 Me rendo.
 Resfolegante como um boi, paro.
 Vasta campina azul de água me olha, me contempla,
 me aglutina
 E suja-me de iodo a roupa...
 — É o mar!
 Meu rosto recebe a brisa do mar. (BARROS, 1996a, p. 104).

A cidade vai se apresentando ao leitor. O sujeito é destituído de persona, está preso à modernidade de “cordões e outros aparelhos secretos”. As “portas mecânicas”, os edifícios, a complexa nulidade do sujeito diante da cidade grande. Como em um vendaval, em um turbilhão de acontecimentos, o poeta vê-se jogado, subitamente, “ao negro asfalto”. A cidade não desperta vivacidade e independência do sujeito. Ela se apresenta aos solavancos, empurrando o sujeito para o nada, para a escuridão da circularidade cotidiana.

O poeta entra e sai sem que haja uma proximidade, sentimento. Ao contrário, sua transmutação começa na representatividade citadina. Na passagem “Entro e saio do edifício que come meu rosto e o cunha/na pedra” (BARROS, 1996a, p. 104), tem-se uma anulação do homem através da famigerada cosmopolita. O ser humano é devorado em ritualismo antropofágico no momento em que é consumido (para ficar no contexto citadino), e devolvido em elemento integrante do cenário, morto para o mundo, sisudo em si, incomunicável com outros homens, pedra. Tais elementos elidem o humano metaforizando-o em outro ser. Os movimentos impulsivos e impulsionados arrastam o poeta de um lado para o outro, como marionete.

O elemento identitário do sujeito, seu rosto, é corroído, é desfigurado, é inerte e sem expressividade. A Morte começa a delinear seus movimentos. O homem moderno, impregnado de compromissos, alavancado pela movimentação veloz do dia, entrega-se, cada vez mais, paradoxalmente, a uma espécie de isolamento. O “isolar-se”, na verdade, abre um diálogo interessante com o sentimento de desconforto, desconexão com a cidade. Assim, o sujeito, no fim do dia, diante da cidade que o suga, que o prende, ele se rende.

À noite, porém, (ò cidade tentacular!)
 Me rendo.
 Resfolegante como um boi, paro.

Vasta campina azul de água me olha, me contempla,
 me aglutina
 E suja-me de iodo a roupa...
 — É o mar!
 Meu rosto recebe a brisa do mar. (BARROS, 1996a, p. 104).

Em meio ao caos da cidade grande (no Rio de Janeiro⁸¹), o enunciador atravessa os arranha-céus sentindo-se intimidado, acuado em sua pequenez. É a cidade que imputa a dor no sujeito transformando seu corpo em ruína, que desmorona o Ser, que mata sua emoção.

“A voz de meu pai” retoma o diálogo já iniciado por outros poetas modernistas em que se discute a relação conflituosa do Ser com a cidade. T. S. Eliot apresenta em **The waste land** (1922) e **The hollow men** (1925) seres disformes, estéreis de sentimentos, vazios de si, um pessimismo que evoca a modernidade como causadora do mundo arrasado pelo turbilhão de novas perspectivas, novas assimilações que imputam no Ser a inconstância. Assim como os seres disformes de Eliot, o poeta Manoel de Barros apresenta um sujeito descaracterizado, desvalido, transformado de sua natureza identitária, morto para a exterioridade, transmutado em pedra, em inércia diante da cidade moderna que o deixa largado nos acontecimentos. Augusto dos Anjos, no poema “Os doentes”, de 1912, referia-se ao modo decadente da relação humana com a metrópole e suas contradições. Tal perspectiva aciona o deslocamento do sujeito e sua degeneração diante da velocidade dos acontecimentos.

Cantando a cidade entre o ódio e o amor, Fernando Pessoa caminha pela multiplicidade da metrópole moderna, ora contemplando-a em sua grandiosidade, ora amaldiçoando-a. Contudo, é de Émile Verhaeren (poeta belga – nascido em 1855 e falecido em 1916 – na França), de “Cidades Tentaculares” (*Les villes tentaculaires*, tradução e apresentação de José Jeronymo Rivera, 1999), que o poeta Manoel de Barros traz a profundidade dos versos. Verhaeren celebra e exalta todo o progresso, principalmente o tecnológico, da civilização moderna; ao mesmo tempo em que o poeta belga condena a exploração humana. E é justamente a exploração humana, através da vida citadina que Manoel de Barros apresenta no poema.

Ao evocar Verhaeren, o poeta sul-mato-grossense inverte a celebração e postula a cidade como movimento de subtração humana. É a vida citadina (e todas as atividades que competem com a tranquilidade) que o transforma em “[u]m pequenino ser com a sua morte dentro” (BARROS, 1996a, p. 103). A cidade é um “outro”, é aquilo que desconcerta o sujeito,

⁸¹ É amplamente difundido, em dados biográficos, que o poeta Manoel de Barros morou por muitos anos na cidade do Rio de Janeiro.

é figuração da Morte no momento que imprime angústia no poeta. Ele não se adequa ao espaço citadino, pois o próprio lugar da cidade já é multiplicidade sem fim, auto-fragmentação, contraditório e mutante, onde se pode conviver os dualismos do prosaico e o novo, a multidão e o solitário, a paz e a violência, a vida e a morte. Segundo Dietzsch⁸², a cidade moderna é, justamente, esse espaço de contradições, de riscos e enganos, da distância e da proximidade, é angústia e fascínio.

Embora haja inúmeras escolhas, o sujeito na cidade, no caso do poema, entrega-se a um isolamento, principalmente porque não se vê partícipe do sistema. A cidade o oprime, não é lugar de sintonia para esse poeta, é conflito existencial, é luta. Para Morin (1976, p. 266),

Tudo remete, pois, o indivíduo solitário para uma solidão cada vez mais miserável no vazio de um nada ilimitado. Aquele que se sente estranho no mundo e que sente que a sua morte lhe é estranha tem-se apenas a si mesmo, última presença, último calor. É precisamente esse ‘si mesmo’ que perecerá, apodrecerá, morrerá. Não pode basear seja o que for na sua individualidade condenada ao nada.

O sujeito desvalido, cansado dessa guerra pessoal, rende-se: “Resfolegante como um boi, paro” (BARROS, 1996a, p. 104). A imagem do boi em martírio, em Morte, aparece também na seguinte passagem: “Parou no ralo do bueiro, olhoso, como um boi que botaram no sangradouro dele” (BARROS, 1998b, p. 13). Essa realidade o impacta e o torna fragilizado. A figura do boi é mítica e religiosa na visão de Ezequiel (10:14). Nesse olhar, o profeta viu a imagem de Cristo contendo quatro rostos: de homem, de boi, de águia e do leão (BÍBLIA, 1995, p. 713). Assim, o sujeito que sofre na cidade empresta esse olhar divino de Cristo, relembrando o martírio de Jesus.

No poema “A voz de meu pai”, passando por essa imagem bíblica, há um jogo duplo entre o que está fora e o que está dentro, sempre filtrado pelo sentimento. Em outra concepção, tem-se a lembrança do poema “Um boi vê os homens”, de Carlos Drummond de Andrade, em que o animal observa, em discurso e pensamento eloquentes, o sujeito mergulhado em seus afazeres, e que “toda a expressão deles mora nos olhos/e perde-se a um simples baixar de cílios, a uma sombra” (ANDRADE, 2007, p. 252). Segundo Derrida (2002, p. 15), há uma potência na expressão da poesia, no momento em que ela ultrapassa o limite do humano e chega “ao animal em si, ao animal em mim e ao animal que falta de si mesmo”. E

⁸² DIETZSCH, Mary Júlia Martins. **Leituras da Cidade e Educação**. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-15742006000300011&script=sci_arttext&tlng=in>. Acesso em 20/05/2014.

ainda, nessa linha de concepção, segundo o autor, “o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia” (DERRIDA, 2002, p. 15). Na poética de Manoel de Barros, é sempre possível encontrar a figura do boi contemplando algo, sendo diálogo de tradição pantaneira, ou de elemento cultural, e muitas vezes, em absoluto silêncio, apenas observando a inércia alheia. No poema “A voz de meu pai”, o boi é transferência do sujeito. Essa solidão, impregnado no poeta, ao contemplar o mar, transmuta.

O diálogo que há entre o poeta e essa “vasta campina azul de água” é intenso, é através do olhar e da contemplação que eles se comunicam, que se inter-relacionam. É momento mágico que aglutina um ser no outro, fazendo com que haja um mecanismo em que se forma na mesma imagem, uma fusão lírica que “aglutina” sujeito e coisa: poeta e mar.

Nesse momento, o sujeito-enunciador parece descansar, e seu rosto recebe a enunciação da Morte e da Memória que vem através da “brisa do mar”. Marca-se uma transitoriedade, uma passagem de um estado para o outro. Por serem, Morte, Memória e água, fluidas, passageiras, tangíveis, e ao mesmo tempo inapreensíveis (VERNANT, 1973), por mostrarem uma superfície visível, mas um fundo primordialmente desconhecido, por se apresentarem como limites naturais do homem, a água seria uma figuração convincente da representatividade mortuária e da Memória. Há, nesse sentido, uma diluição das fronteiras do mundo interior e externo, uma viagem de idas e voltas.

Segundo Bachelard (1997, p. 77), “A Morte é uma viagem e a viagem é uma morte. Partir é morrer um pouco: Morrer é verdadeiramente partir, e só se parte bem, corajosamente, nitidamente, quando se segue o fluir da água, a corrente do largo rio”. O mar recebe e devolve o sujeito. Essa Morte na água, ou por suas inúmeras metáforas, é, na verdade, um convite ao decesso elementar, ao original, ao útero dos acontecimentos. É um ir e vir constante e se apresenta como marca de temporalidade. As ondas simulam as idas e voltas das lembranças, como se pode perceber no trecho do poema “Noturno do filho do fazendeiro”:

O corpo na cama,
O quarto nas trevas
E o rádio que não deixava
Que não deixava pensar
Que alguém estivesse morrendo
[...]

Ia até a infância e voltava.
(O pai deu um olhar pelos campos
E disse: - Vai ser aqui.
E fincou uma estaca no lugar.)

De tarde mandou o vaqueiro
 Dar uma espiada em volta
 Mas como até a noite ele não regressasse
 Pegou a carabina e saiu.

A mãe ficou no acampamento
 Cantarolando, cantarolando muito
 Com o meninozinho nos braços.

Ia até a infância e voltava.

Gostaria mais se pudesse ficar
 Tem a impressão que aproveitaria melhor
 Tem quase certeza. (BARROS, 1996a, p. 67).

A morte do filho do fazendeiro abre espaço para o nascimento de outro Ser, que vagueia entre a infância e o sujeito maduro. No entanto, o desejo é de ficar na infância e deixar morrer a seriedade do cargo de fazendeiro. Manoel de Barros, como é amplamente difundido em artigos e entrevistas de cunho biográfico, teve que assumir a fazenda, logo após o falecimento de seu pai. A circularidade se apresenta em transmutação da infância para a maturidade. No entanto, o desejo é outro, e a incerteza percorre o poeta. É, talvez, essa ausência de certeza que faz da poética manoelina esse lugar de encontro entre esses dois seres, sem que haja exclusão nem de um, nem de outro.

O cenário também se envolve nesse ritmo dual. Inicialmente carregado de Morte, em clima de luto, muda para a lembrança de sua meninice. O flagrante desse momento, em que aparece a imagem do pai e da mãe em afazeres cotidianos na fazenda, aparenta um delírio antecedente da Morte. Um momento de devaneio que o leva para a infância, lugar de conforto, de segurança. A enunciação “Ia até a infância e voltava” (BARROS, 1996a, p. 67), aparentemente, funciona como um “adentro”, uma lembrança isolada trazida para um consolo, tendo em vista que o início do poema é carregado de Morte. Um instante de fôlego diante da proximidade do decesso. Embora aparentemente conflituoso, esse diálogo empresta particularidade lírica e reflexão temporal, que flui, assim como a água, na poesia de Manoel de Barros.

Como solvente universal (BACHELARD, 1997), nada parece resistir ao tempo da água, apenas a Memória é elemento de resistência, de presentificação daquilo que foi dissolvido, e flui pelo Ser que materializa suas lembranças. A imagem da água é um dos elementos da natureza que mais aparece na poética manoelina, quase sempre atrelada a questão da Morte e da Memória, nas metáforas da origem mítica.

A lembrança, no poema “A voz de meu pai”, que resgata as imagens para o

Consciente humano, aprisiona os momentos mais marcantes. A figura líquida do pai é elemento de resistência que, mesmo diante de obstáculos, se torna presença viva⁸³. Para Bergson (1999, p. 90), “[p]ara evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar”. O recorte desse instante sinaliza a possibilidade do reencontro, intensificando a profusão sinestésica dos sentimentos. O devaneio, a loucura, o onírico são percepções recorrentes na poética manoelina, uma vez que possibilitam uma transitoriedade entre o real e o irreal. Em **O ser e o tempo na poesia**, Alfredo Bosi perpassa pelos elementos basilares da poesia e discute a questão da imagem:

A experiência da imagem, anterior à palavra, vem enraizar-se no corpo. A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem, a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor. A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. (BOSI, A., 1993, p. 13).

Contudo, através dos sentidos acionados pelo poeta, a imagem trazida pela lembrança é presença, é existência que marca o olhar do enunciador e que presentifica o pai, a casa, a paisagem e as saudades. A experiência temporal se mescla a imagens que passeiam pelo olhar do poeta em cor, detalhes, vivacidade, em fluidez.

A água, como assinalou Bachelard (1997), é um elemento transitório e das misturas, ligado a um tipo de destino que se metamorfoseia incessantemente: “O ser ligado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente” (BACHELARD, 1997, p. 7). A morte cotidiana, aquela que flui naturalmente, sem exuberância e nem alardes, é a “morte da água”. Elemento fundamental à vida, esse fluido empresta beleza à cena da Morte, serenidade.

Ao se voltar para o poema “A voz de meu pai”, o sujeito-enunciador, ao fechar os olhos, descansa sob o olhar personificado do oceano que o “aglutina”, que o “contempla”, que o seduz com o olhar de “ressaca” machadiano. Os olhos fechados é também negação da cidade, uma tentativa de negar seu momento de desvalido, é fuga para a segurança do lar. O mar o conduz para um estado “entre”, de inconsciência. Um espaço que o leva ao passado, na sua Memória, e que o coloca diante, primeiramente, do refúgio e seguridade da casa, como se observa no trecho do poema, transcrito abaixo:

⁸³ A ideia do pai, em figuração líquida, como resistência à Morte foi inicialmente debatida em colóquio com o orientador da tese Dr. Luiz Gonzaga Marchezan, em 21/02/2011.

Fecho os olhos.
 Descanso.
 Os ventos levam-me longe...
 Longe...

Entro na casa onde nasci.
 O tempo emprestou sem dó uma cor amarelada às suas
 paredes.
 Um amarelo sujo de raízes, um amarelo de urina de
 crianças nas paredes.

Lembro-me bem.
 Era um casarão baixo.
 Crianças lambiam o barro das paredes.
 Na solidão rondavam cavalos.
 Bezerros mascavam a roupa dos vaqueiros. (BARROS, 1996a, p. 105).

Ao se apresentar como verso-chave, o “fecho os olhos” é, também, um convite ao leitor. Abre-se, no poema, um espaço de interatividade que incita o enunciatário a viajar com o poeta para as suas próprias lembranças. Um momento para descansar de toda turbulência que aflige, de modo geral, o sujeito moderno. Fecham-se os olhos para ver no tempo e além dele. A enunciação do termo “longe”, seguido das reticências e da repetição paralelística logo abaixo do verso, é instante de pausa, de um silêncio que não é ausência, mas tomada de fôlego, abertura de múltiplas possibilidades.

Configura-se assim o momento de ruptura entre essa Morte que transmuta o sujeito, para uma Memória que presentifica através do sensorial. Nesse instante, o poeta fecha os olhos e descansa, morre sua unidade racional e ele se deixa transmutar em outro elemento, essencialmente lírico. O enunciador pulveriza seu Ser e se transforma em algo tão magicamente leve que o vento o carrega (“os ventos levam-me longe”).

A elisão do homem empírico reforça a dimensão de nulidade que o sujeito enunciatário sente diante da magnitude da cidade, como se pode perceber também nesse trecho de poema: “Era um sujeito esmolambado à feição de ser/apenas uma coisa” (BARROS, 1998a, p. 37). Sendo assim, a Morte pela transmutação acontece de maneira sutil, mas registra seu poder transformador e muda, ainda, o tom discursivo. Passa-se de um cenário conflitante para um ambiente de conforto. Ao fechar os olhos e descansar também se pode evidenciar um dito popular com relação à Morte e um aparente conforto familiar quando alguém diz, depois de saber da luta pela vida, apreendida pelo morto, que ele “descansou”.

Transmutado, morto para a metrópole e tudo que esboroa sua vitalidade, o sujeito presentifica a Memória e entra em contato com suas lembranças. Ele entra na casa onde nasceu. O passeio pela Memória começa e passa pela casa da sua infância, lugar de

acolhimento e que engendra a força gerativa da poética manoelina. É para a seguridade da casa que o enunciador é “levado” pela brisa do mar. Elemento repleto de simbologia, a casa condensa várias temporalidades e aciona uma Memória emocional.

A “casa de infância”, conceito trabalhado por Bachelard (1988), considera que a Memória desse lar reúne, ao mesmo tempo, as lembranças de convivências com os pais, irmãos, filhos, netos e todos os parentescos que couberem nesse espaço de sentimentalidade. Para Bachelard (1988, p. 116), na “memória emocional vivemos como se todos que amamos devessem, no fastígio da nossa idade, viver juntos, morar juntos”. Tanto é assim, que a imagem da “casa”, na poética de Manoel de Barros, sempre é repleta de suas ancestralidades (avô e avó, pai e mãe), seus irmãos, que são companheiros de travessuras infantis e Bernardo, figura infantilizada, como se observa no trecho do poema “Tempo”: “Agora nossos irmãos, nosso pai, nossa mãe e todos moramos no rancho de palha perto de uma aguada. O rancho não tinha frente nem fundo” (BARROS, 2006a, XV); ou ainda em: “Lembrar da casa da gente, das irmãs, dos irmãos e dos pais da gente” (BARROS, 1996a, p. 86). Nisso, a figuratividade do lar, resgatada pela Memória, é continuamente perpassada pela imaginação, que funciona, segundo Bachelard (1988), como uma espécie de “amplificador psíquico”. Ou seja, a casa da infância nunca se apresentará nas suas dimensões reais, não condiz com a realidade, pois se encontra no terreno da imaginação, da Memória, do onírico. Contudo, ela ainda guarda as características de proteção, de segurança, mas tudo atravessada pelo aspecto emocional do sujeito. O lar, não é apenas um objeto, um imóvel, mas, como saliente Eliade (1979), é um universo que o sujeito constrói para si.

O poeta entra na casa onde nasceu e percebe que o tempo, impiedosamente, transcorreu sobre seu lar: “O tempo emprestou sem dó uma cor amarelada às suas paredes”. (BARROS, 1996a, p. 104). A imagem dessa casa é revestida de um tom mítico (“sujo de raízes”), na origem, na infância (“urina de crianças”). A lembrança é reforçada pelo verso “Lembro-me bem” (BARROS, 1996a, p. 104). Embora o verso seja curto, a sonoridade é marcada pela repetição do “em”, o que sugere uma fluidez nas lembranças que seguem depois, como o fluir das águas, como a Memória, além de conferir um prolongamento sinuoso. Os detalhes do lar e da paisagem que se formam para o leitor se apresentam, inicialmente, modestas (“Era um casarão baixo”).

Segundo Bachelard (1993, p. 200), a casa é o “[...] nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É uma verdadeira metonímia metafórica do cosmos. [...] Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela”. Ao trazer e presentificar essas lembranças, a partir da casa, o poeta posiciona-se na linha de

conforto, pois está “revivendo lembranças de proteção” (BACHELARD, 1993, p. 201) e sabe “que a casa mantém a infância imóvel” (BACHELARD, 1993, p. 201), resguardada de toda aceleração do cotidiano. A infância, protegida na simbologia da casa, é presentificada por essa lembrança de acolhimento e proteção. No entanto, o lar, no poema, é espaço de encontro entre a imagem da casa, trazida pela Memória, e a imaginação.

Na cena seguinte do poema, as crianças se apresentam como bichos, irmanados na condição solitária do lugar e, no plano social-médico, esquecidos. É dito popular, também, que crianças com vermes, comem terra, ou, no caso do poema, o barro das paredes. Em outra perspectiva, a infância devora essa casca protetora e se apresenta madura para a sociedade que, novamente, no contexto citadino, o devora: um ciclo ritualístico antropofágico. A criança que perde o referencial de lar deixa o poder de imaginar outros mundos, e é abraçado pela insegurança, tornando-se um sujeito jogado nos “acontecimentos como num vendaval” (BARROS, 1996a, p. 104). Essa imagem do abandono da casa, do tempo que transcorre sem piedade, esse reflexo íntimo entre sujeito e lar, onde se rompe os limites de temporalidade física e psicológica, que aparecem nos versos do poema “A voz de meu pai”, são retomadas em **Retrato do artista quando coisa**, de 1998. E é possível perceber que, mais uma vez, a Memória presentifica a lembrança e o diálogo que se estabelece com o “A voz de meu pai”:

Ao ver o abandono da velha casa: o mato a
crescer das paredes
Ao ver os desenhos de mofo espalhados nos
rebocos carcomidos
[...]
Ao ver o abandono tão perto de mim que dava
até para lamber
Pensei em puxar o alarme
Mas o alarme não funcionou
A nossa velha casa ficou para os morcegos e
os gafanhotos. (BARROS, 1998a, p. 73).

As imagens desfilam na Memória e são vívidas, transcorrem incessantemente do poeta para sua visão, seu tato, olfato, paladar. Mesmo a casa, em abandono, é movimento de degradação, decomposição. Para Russotto (2002), ao se referir ao poema “Últimos dias de uma casa”, de Dulce Maria Loynaz, “A referência ao corpo devastado não se faz apenas por meio de rupturas, perfurações, úlceras e outros signos da degradação corporal, mas também por meio das ações antropomórficas que realiza a casa, que dorme, lembra, vê e experimenta a dor física.” (RUSSOTTO, 2002, p. 06). Sendo assim, a relação entre casa, Morte, abandono e Memória ficam no plano proximal de uma similitude metafórica.

O lar se transmuta em caminho de não existência e é lugar de renascimento, pois empresta matéria para que o mato cresça em suas paredes, que o mofo lhe desenhe. Nesse sentido, a casa se instaura como elemento atemporal, que marca o passado e o presente, Memória e Morte. O abandono é também figuração de esquecimento, mas igualmente, presentificação. Ela aciona os sentidos para que o poeta, de forma melancólica, aproxime e torne a cena ainda mais íntima. Ao leitor, é aberto o convite para que entre em sua intimidade, em seus recantos, que sinta, através dos sentidos, tanto sua Morte como sua Memória, em movimento cíclico e ininterrupto. Um apelo para que o enunciário participe da sua identidade, da sua escrita e de suas crenças.

Segundo Thomas (1983, p. 186), “representar a morte não é apenas vivê-la em imagens, em nossos sonhos, obsessões, impulsos, para desejá-la ou temê-la; é também materializá-la em frases, formas, cores, sentidos.” Nesse mesmo sentido, a Memória funciona como força motriz que se materializa, também, em frases, cores e sentidos, uma tentativa de empreender um duplo trabalho: “contra o esquecimento e a morte, um, o lado ‘objetivo’ do tempo aniquilador; contra a preguiça e a resistência, outro, o lado ‘subjetivo’ do escritor que se põe à obra.” (GAGNEBIN, 2006, p. 154). A casa, nesse poema, é entidade que envelheceu. Ela integra o cenário da natureza e interage com ela. Esse lar é abandono palpável e dramatiza a cena.

A Memória se apresenta, também, como reação à Morte e seus limites através dos sentidos. Ao dizer que viu “o abandono da velha casa” (BARROS, 1998a, p. 73), viu “os desenhos de mofo espalhados” (BARROS, 1998a, p. 73), viu o abandono da velha casa tão de perto que conseguiria senti-la e prová-la. A força da presentificação relacionada com a figura da Morte reforça a vontade do poeta em cristalizar a cena, fazer o abandono parar de pertencer a casa. Alarmar todos ao perigo do abandono, da Morte, do esquecimento.

Ao dar entidade a casa, adjetivando-a de “velha”, o poeta fragmenta o tempo e o torna cíclico ao amarrar a sua velhice com a velhice do lar. O quase “lamber”, o quase sentir fisicamente aquela doce lembrança de sua casa, ao quase tocar a sua infância, o poeta acorda e percebe que o tempo, mais uma vez, foi implacável: “Pensei em puxar o alarme/Mas o alarme não funcionou/A nossa velha casa ficou para os morcegos e/gafanhotos” (BARROS, 1998a, p. 73). A velha casa assume outra entidade, pois não abriga o poeta e nem sua infância. No abandono do lugar, em sua ruína, ela abrigará outros seres da natureza: morcegos e gafanhotos.

Em movimento de Vida e Morte, a casa, agora, servirá de palco para a cena do duelo existencial. Ocupam o mesmo lar predador e presa: o morcego como ser que possui hábitos

noturnos, que sinaliza a noite como figuração da Morte; e o gafanhoto, como metáfora da vivacidade, do barulho, da inquietação, Vida. Velhice e Infância, Vida e Morte, Cidade e Pantanal parecem perturbar esse lugar de tranquilidade que é a casa, a Memória, a alma do poeta Manoel de Barros. Em diálogo com esse poema, o lugar, a casa e os homens que habitam o mesmo espaço, parecem se irmanar no abandono: “Lugar em que há decadência./Em que as casas começam a morrer e são habitadas por/morcegos”. (BARROS, 2004a, p. 53).

Esse regresso ao lar, através das lembranças, segundo Lopes (2007), é momento de se redescobrir, ainda na velhice, outra infância:

é um gesto simples, banal, para além de toda mágoa e rancor, como se na velhice fosse possível a redescoberta de uma outra infância, apesar de toda lembrança, a aposta em aberto, o horizonte das coisas concretas, a alegria que aceita a vida sem restrições, a serenidade, não o apaziguamento, a indiferença, mas a espera sem saber do quê, sem motivo. (LOPES, 2007, p. 126).

Nisso, o poeta Manoel de Barros regressa não só à casa, mas aos elementos que compõem todo um cenário que ele experimentou quando criança.

Chegava que um dia
O homem encontrava cobras dormindo na canga dos bois.
— Sinal de enchente... resmungava... e depois grande!
Bentevis se equilibravam como fantasmas patéticos na
anca pontiaguda dos cavalos,
Que os meninos perseguiam com os seus arreios...

Vaqueiros vinham sentar-se à porta do galpão, de tarde
olhando as nuvens...
Galinhas ciscavam por ali, no meio do bamburro.
No algibre repleto, o sapo sentado como um doutor.

As águas subiam... Entravam no rancho.
A mulher se refugiava no jirau com os filhos, e lá
ficava dois meses até que as águas baixassem.
O homem chegava de canoa, dava notícias do gado, e
dormia.
Que solidão!
Jacarés passeavam dentro de casa, pelas peças vazias,
apanhando peixes na gaveta das mesas... (BARROS, 1996a, p. 105).

A presentificação das imagens desfila para o poeta, como um filme repleto de movimentos, cores, ações, pessoas diferentes, seres da natureza em perfeita harmonia com os homens, solidões. Esse passeio aparece, de maneira mais detalhada, na obra **Livro de pré-**

coisas, de 1985. São encenações do cotidiano do Pantanal irmanado ao pantaneiro. O cenário, em contraposição à cidade, é espaço vivo, que possui movimentação.

O Pantanal, em tempos de cheia, não possui delimitações aparentes, como evidencia Manoel de Barros, mas possui limites determinados pela geografia que lhe atribui particularidade. Esse lugar⁸⁴, para o poeta, torna-se parte integrante de um complexo orgânico que flui dando “vida” conjunta, como demonstra os seguintes trechos do poema “Manoel por Manoel” e “Formação” (BARROS, 2008):

Quando era criança eu deveria pular muro do vizinho para catar goiaba. Mas não havia vizinho.

[...]

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 cianceiras 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, “Manoel por Manoel”)

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 em par. Se a gente recebesse oralidades de pássaros, as palavras recebiam oralidades de pássaros. Conforme a gente recebesse formatos de natureza, as palavras incorporavam as formas da natureza. (BARROS, 2008, “Formação”).

A “formação” de Manoel de Barros se dá pelo retorno de si pela criança e pela fusão dos elementos da natureza nas palavras. Ambos, ou tudo, germinam, crescem, transformam-se com a figura e a pessoa do poeta. Tomos que contribuem e que fazem da narrativa e do pessoal um encontro cuja dimensão está aquém do tempo linear, dentro da Memória, além da Morte. As lembranças se apresentam para agregar sentido e sentimento nessa presentificação da Memória.

Essa natureza atravessa a existência da criança e o impregna de acontecimentos únicos. O Pantanal, além de cenário de peraltagens infantis, é fala, ser, coisa, mutação,

⁸⁴ Para mais informações sobre a importância do lugar para a identidade ficcional e pessoal em Manoel de Barros ver a seguinte referência: MARTINS, Waleska R. O. M.; MARTINS, S. R. O.. O lugar da subjetividade: a importância do lugar na identidade ficcional de Manoel de Barros. **Revista Letras** (Curitiba), v. 85, p. 53-70, 2012.

transubstância, caminho e retorno, movimento em um único ato, cena de paixões e estática. O lugar, além de espaço percebido, é também espaço sentido e esse sentimento é fundamental para estabelecer uma verdadeira relação de respeito e compromisso (no sentido ecológico) com o meio social e natural. Segundo Grácia-Rodrigues (2006, p. 33),

A poesia de Manoel de Barros não é uma representação naturalista do Pantanal, porém recria, a partir da memória, uma parte desse cenário brasileiro: águas, bichos, árvores e pedras em um mundo de musgos e de lagartos, com palavras que bafejam halo de vida. Assim, o poeta nos traz a memória de coisas (que, de tão esquecidas, tornaram-se desconhecidas) e nos apresenta um lado insólito da vida: o olhar do poeta mapeia o chão e seus componentes; reedita a criação do mundo, ordena as formas do caos em um “logos” com a pureza da ancestralidade mítica.

A Memória, partícipe desse movimento de recriar o cenário pantaneiro, ressalta ainda mais as peraltagens infantis e uma realidade nada próxima do factual. Contudo, depois das lembranças iniciais, que marcam o lugar do discurso, perpassado pela subjetividade do poeta, no momento em que se tem a cena surreal dos “jacarés passeando dentro de casa, pelas peças vazias,/apanhando peixes na gaveta da mesa” (BARROS, 1996a, p. 105), o tom discursivo muda e aparece uma pausa que atravessa, não só o poema, mas o sujeito da enunciação também; como se observa abaixo:

.....

Abro os olhos para pensar nos homens que me viram
crescer.
Homens tristes como seus cavalos.
Abro os olhos e sinto
E sei
Que a força que me inclina hoje para a terra
Essa avidez que as minhas mãos possuem
E a frescura que minha alma adquire quando as chuvas molham estas
plantas,
A vontade de sair sozinho, de noite, e de chorar copiosamente sobre as
ruínas –
Sei bem
Que todas essas coisas têm raízes na casa
No menino selvagem que deixava crescer os cabelos
Até caídos na estrada
Colhidos, como flor de lixeira
Na estrada...

Fecho os olhos de novo.
Descanso. (BARROS, 1996a, p. 105/106).

O corpo alongado do jacaré que passeia, tranquilamente, dentro dessa casa de peças vazias, “apanhando peixes” (BARROS, 1996a, p. 105), é imagem de diálogo e prolongamento do silêncio que se torna concreto e visual. A solidão, acionada pelo tom memorialístico e melancólico (“Que solidão!” (BARROS, 1996a, p. 105) carrega a cena para uma visão de suspense. Os versos seguintes, fraturados bruscamente pela grafia das reticências, suspendem os acontecimentos e mudam a perspectiva da elocução. Se, até o momento, as lembranças contrabalanceavam elementos repletos de vivacidade, movimento e inércia, agora, o discurso se abre e se veste de ruínas, abandono e solidão. Esse paradigma, visto por Bolaños (2012), estrutura o pensamento de que a Memória é capaz, em todas as dimensões sensitivas, reviver o passado. No entanto, essa Memória se torna correspondência direta com a mágica invenção do que, às vezes, nunca existiu. Para Bolaños (2012), essa Memória é reparadora, e não ruína. Contudo, é, paradoxalmente, segundo autora, “erodida pelo avanço inevitável do esquecimento” (BOLAÑOS, 2012, p. 85).

A pausa das lembranças é intensa, marcada pela dramaticidade das reticências e pela ação seguinte: “Abro os olhos”. Esse momento de suspensão temporal é, igualmente, instante de encontro entre Memória e Morte. A passagem temporal, que não cessa, embora o poeta relute fechando os olhos e buscando nas lembranças infantis elementos de concretude, o tempo linear, aquele que não regressa, é, simultaneamente, também circular. O poema apresenta esse jogo duplo do ir e vir no tempo. O fluir temporal é, momentaneamente, suspenso pela marcação dessa pausa.

A Memória, na essência, relaciona-se de maneira direta com o tempo, seja para o sentido do esquecimento, seja como resistência. No entanto, nesse breve instante que separa o sujeito desvalido do menino que recorda as imagens da infância, o poema mistura as máscaras do tempo e da Morte, pois existir temporalmente é decompor-se. Assim, segundo Borges (1996, p. 342), “[...] por detrás da morte opera o tempo, ele trá-la consigo, é ele o agente do mal e a substância de que se alimentam os nossos dias. [...] a morte surge como o mal absoluto, cuja consciência se vai dolorosamente ampliando e intensificando, até o intolerável”. No entanto, essa visão de Morte cruel e avassaladora, na poética de Manoel de Barros, é suavizada pela Memória, é apaziguada por uma religiosidade, que não é cega. A finitude para o poeta é passagem, transmutação.

A presença da Morte se figura através deste silêncio que percorre o papel, e que marca uma mudança no tom discursivo. Segundo Vernant (1973), o silêncio vigora como signo figurativo da morte e/ou o som como representação da vitalidade. No entanto, ainda

para o autor, contrastando “com o mundo sonoro das vozes, dos gritos, dos cantos, a morte é, em primeiro lugar, o universo do silêncio. Certas sacerdotisas consagradas aos rituais funerários, em que toda música é proibida, têm o nome de *Silenciosas*”. (VERNANT, 1973, p. 393). A voz do poeta se cala momentaneamente. Mas a lembrança escorre de maneira acelerada. Essa breve Morte é interrompida pela ação de abrir a consciência, para raciocinar sobre as pessoas que lhe acompanharam na infância. Há um trânsito entre a Morte e a presentificação da Memória que busca, de maneira racional, visualizar as lembranças.

Novamente a visão é o sentido humano acionado por Manoel de Barros. No entanto, ao abrir os olhos para pensar, o poeta sinaliza que a infância, as lembranças infantis de suas origens, muda de cenário. O poeta abre os olhos para ver os “homens tristes”, solitários com seus cavalos e sente e sabe, possui consciência dos elementos que constituem sua identidade, que alimentam seus sentimentos. O discurso possui uma carga de dramaticidade e corre desenfreadamente. São versos curtos em alternância com longos e todos carregados de uma sonoridade que alude à agonia. Ao se deter na música dos versos seguintes,

Que a força que me inclina hoje para a terra
Essa avidez que as minhas mãos possuem
E a frescura que minha alma adquire quando as chuvas molham estas
plantas,
A vontade de sair sozinho, de noite, e de chorar copiosamente sobre as
ruínas - (BARROS, 1996a, p. 105).

Percebe-se que há uma cadência de suspense reafirmado pelo início de cada verso, como em um ciclo finalizado pelo ainda misterioso “Sei bem”. Qual é, por fim, essa sabedoria? O poeta revela e acrescenta que “todas essas coisas têm raízes na casa/No menino selvagem que deixava crescer os cabelos/Até caídos na estrada” (BARROS, 1996a, p. 106). Ou seja, todas as lembranças, todas as imagens presentificadas que desfilaram pelos olhos do poeta e do leitor, a transmutação de outras, a Morte como passagem: “todas essas coisas têm raízes na casa” (BARROS, 1996a, p. 106). Novamente o retorno para as “raízes na casa”.

Um retorno para as origens, para as lembranças, para o menino liberto na estrada. Contudo, o diálogo entre a imagem da estrada com o aspecto sujo e de decomposição da lixeira parece sinalizar para a Morte, que espreita o poeta e o leitor. O movimento discursivo caminha para um tom de negatividade. As lembranças infantis são, nessa altura do poema, correlacionadas com o adulto que vê na relação “estrada-lixreira” a decrepitude da velhice. A estrada, nessa perspectiva, é caminho para o fim. Tanto que o poeta, no verso seguinte, fecha os olhos e descansa novamente dessa trajetória até a Morte.

Esse percurso de similitude entre estrada e velhice, trajeto para a Morte, também aparece no poema “Caso de amor”, como se observa abaixo:

Uma estrada é deserta por dois motivos: por abandono ou por desprezo. Esta que eu ando nela agora é por abandono. Chega que os espinheiros a estão abafando pelas margens. Esta estrada melhora muito de eu ir sozinho nela. Eu ando por aqui desde pequeno. E sinto que ela bota sentido em mim. Eu acho que ela manja que fui para escola e estou voltando agora para revê-la. Ela não tem indiferença pelo meu passado. Eu sinto mesmo que ela me reconhece agora, tantos anos depois. Eu sinto mesmo que ela melhora de eu ir sozinho sobre meu corpo. Da minha parte eu achei ela bem acabadinha. Sobre suas pedras agora raramente um cavalo passeia. E quando vem um, ela o segura com carinho. Eu sinto mesmo hoje que a estrada é carente de pessoas e de bichos. Emas passavam sempre por ela esvoaçantes. Bando de caítilus a atravessarem para ver o rio do outro lado. Eu estou imaginando que a estrada pensa que eu também sou como ela: uma coisa bem esquecida. Pode ser. Nem cachorro passa mais por nós. Mas eu ensino para ela como se deve comportar na solidão. Eu falo: deixe deixe meu amor, tudo vai acabar. Numa boa: a gente vai desaparecendo igual quando Carlitos vai desaparecendo no final de uma estrada... Deixe, deixe, meu amor. (BARROS, 2003, X).

Como se pode observar, o discurso se inicia na terceira pessoa e caminha sutilmente para a hibridação que une poeta e estrada: “Eu estou imaginando que a estrada pensa que eu também sou como ela: uma coisa bem esquecida. Pode ser. Nem cachorro passa mais por nós”. (BARROS, 2003, XII). Unidos em transmutação, o sujeito se anula, morre para o seu elemento primeiro, e agrega o sentimento de decrepitude da estrada. Ambos caminham para a finitude. Metáfora da Vida, a estrada a ser percorrida é, aparentemente, confusa no início, tanto no poema quanto no percurso natural da vivência do homem, e se torna mais serena no transcorrer do caminho. A velhice ganha sentido e contornos de abandono. O poeta a entende e ensina como é lidar com a solidão de quem caminha para a finitude: “Mas eu ensino para ela como se deve comportar na solidão. Eu falo: deixe deixe meu amor, tudo vai acabar. Numa boa: a gente vai desaparecendo igual quando Carlitos vai desaparecendo no final de uma estrada... Deixe, deixe, meu amor.” (BARROS, 2003, XII).

Ao fim, ao se aproximar do decesso, a estrada é chamada, de forma carinhosa, por “meu amor”. A resignação, transformada em ensinamento, é quase uma elegia à Morte, uma aceitação de quem carrega a Morte dentro de si. A imagem do “vagabundo” mais grandioso do cinema mudo aparece para conferir, ao mesmo tempo, simplicidade e grandeza; acionando do seu leitor o conhecimento da cena final do filme **Tempos Modernos** (1936), em que Charles Chaplin aparece de mãos dadas com a menina que ele ajudou a salvar da fome, caminhando, solitários, por uma estrada em que se perde a vista do fim. Uma verdadeira

fotografia da solidão, mesmo que acompanhado, de um desvalido que ainda vê esperança e graça vivendo em “tempos moderno”.

A figuração da estrada como metáfora da Vida, para Bobbio (1997), é correspondência direta com a imagem da velhice, e isso é penoso.

Tenho uma velhice melancólica, a melancolia subentendida como a consciência do não-realizado e do não mais realizável. A imagem da vida corresponde a uma estrada cujo fim sempre se desloca para frente, e quando acreditamos tê-lo atingido, não era aquele que imagináramos como definitivo. A velhice passa a ser então o momento em que temos plena consciência de que o caminho não apenas não está cumprido, mas também não há mais tempo para cumpri-lo, e devemos renunciar à realização da última etapa. (BOBBIO, 1997, p. 31).

A decadência física anuncia o desfecho da Morte. No entanto, o poeta Manoel de Barros, ao tratar carinhosamente essa estrada que prenuncia o fim, parece desencadear uma expectativa que prolonga a Vida, e tarda o decesso.

No poema “A voz de meu pai”, o prolongamento da Vida surge como uma mistura sinestésica que recria um mundo particular. O poeta, nesse poema, recria seu universo e convida o leitor, para que juntos, eles possam contemplar a beleza nas coisas simples. Para Moreyra (2007, p. 41),

Temos estes sentidos, que sabemos, e outros, ignorados, vagos e simpáticos, do corpo, da alma, do mistério. Às vezes, gostamos unicamente de olhar. Às vezes, apenas nos interessa ouvir. Às vezes, ficamos olhando e ouvindo, fascinados. Esqueci que “o mal pior é ter nascido”. Não esqueço que “um perfume na sombra tem uma voz de aparição”, e que “só as mãos que beijamos são brancas”. Vinho faz silêncio na boca. A lembrança aprofunda e prolonga. Carregamos o mundo conosco, o mundo que criamos: ele é que é o mundo bom, com a nossa estrada, a nossa ponte, a nossa casa...

Assim como o poeta Moreyra, Manoel de Barros apresenta seu mundo, criado pela imaginação, mas que participa de eventos possíveis de sua vida pessoal, através de lembranças sinestésicas. Ao presentificar esse mundo particular, a poética manoelina recria pontes que reatam as pontas da existência ficcional e pessoal.

As lembranças das ruínas, dos homens solitários, de chorar copiosamente, do “menino selvagem”, do abandono agitam o poeta Manoel de Barros e na busca da paz ele fecha novamente os olhos: “Fecho os olhos de novo./Descanso.” (BARROS, 1996a, p. 106). Há uma luta contra o esquecimento, contra a Morte das lembranças. Ao ultrapassar a Morte, através da Memória, o poeta também ultrapassa a velhice (VERNANT, 1973, p. 43) e, como

em um ciclo, renasce na criança que, embora adulto e desgastado pelo tempo, vê-se na esperança de apreender aquilo que lhe faz descansar, de voltar para seu lar, reencontrar seu conforto na presença das raízes da casa.

A passagem “A vontade de sair sozinho, de noite, e de chorar copiosamente sobre as ruínas” (BARROS, 1996a, p. 106) impregna o cenário de uma tristeza profunda, capaz de fazer o poeta entrar em estado momentâneo de luto de si mesmo. A ruína, elemento que marca a presença do passado no presente, é também aquilo que aciona ambiguidade: quem ou o que é ruína? Transitoriedade entre passado e presente, questionador do futuro, a ruína é, ao mesmo tempo, a dilatação do tempo. Essa delonga temporal figurada na ruína pode, eventualmente, refletir o aspecto de decomposição corporal por qual passa, de maneira inevitável, o corpo humano durante a velhice. Ter a lembrança do que foi um dia o corpo e no que ele se apresenta nesse período da vida, é se deparar com o alerta, talvez com a “vontade de sair sozinho, de noite, e de chorar copiosamente”. (BARROS, 1996a, p. 106). Aparentemente, a individualização do sujeito, à noite, figura como Morte e luto, consciência e pressentimento.

As lembranças trazidas na consciência dos olhos abertos sinalizam uma lapidação, um ato seletivo das imagens que se quer rememorar. Para Ecléia Bosi, uma “lembrança é diamante bruto que precisa ser lapidado pelo espírito. Sem o trabalho da reflexão e da localização, seria uma imagem fugidia.” (BOSI, E., 1994, p. 81). Ainda conforme a autora, no momento da velhice, o processo de relembrar o passado é quase que uma necessidade, tanto sentimental quanto física. O sujeito adulto utiliza, de modo geral, a Memória como fuga dos excessos do cotidiano. Já na velhice, o trabalho de relembrar é um ato de existir conscientemente, ver-se ativo: “Ao lembrar o passado ele não está descansando, por um instante das lides cotidianas, não está se entregando fugitivamente às delícias do sonho: ele está se ocupando consciente e atentamente do próprio passado, da substância mesma da sua vida.” (BOSI, E., 1994, p. 60). No entanto, para Manoel de Barros, as duas vertentes, de fuga e confirmação da existência, aglutinam-se na sua poética, e marcam a perspectiva do desenlace para a tese. Assim, o poeta caminha nesse limiar, beirando a Vida e a Morte, presentificando a Memória e o decesso.

Voltando-se para o poema “A voz de meu pai”, o poeta cadencia, nessas estrofes, termos que se ligam à vivacidade e à Morte, em um jogo cíclico acionado pela Memória, como se percebe na leitura abaixo:

Abro os olhos para pensar nos homens que me viram
crescer.

Homens tristes como seus cavalos.
Abro os olhos e sinto
 E sei
 Que a força que me inclina hoje para a terra
 Essa avidez que as minhas mãos possuem
 E a frescura que minha alma adquire quando as chuvas molham estas plantas,
 A vontade de sair sozinho, de noite, e de chorar copiosamente sobre as ruínas –
 Sei bem
 Que todas essas coisas têm raízes na casa
 No menino selvagem que deixava crescer os cabelos
 Até caídos na estrada
Colhidos, como flor de lixreira
 Na estrada...

Fecho os olhos de novo.
Descanso. (BARROS, 1996a, p. 105/106, destaque nosso).

Percebe-se que são termos que aludem ao quiasmo Vida x Morte. Nesse movimento de verticalidade e horizontalidade, o poeta assinala a percepção, inclusive, da própria ação física do abrir e fechar do olho. Entre os elementos que vigoram como símbolo de vitalidade estão: “crescer”, “Abro”, “força”, “avidez”, “frescura”, “vontade” e iniciam a estrofe; seguidos de termos que assinalam a negatividade ou o cansaço dessa jornada: “tristes”, “inclina”, “terra”, “sozinho”, “noite”, “chorar copiosamente”, “ruínas”, “têm raízes na casa”, “menino selvagem”, “caídos na estrada”, “Colhidos”, “lixreira”, “Fecho”, “Descanso”. Ao evidenciar tal movimento, o poeta sinaliza uma travessia do “menino selvagem”, da infância como origem, para o sujeito desvalido, colhido, retirado do seu espaço, do seu círculo de conforto.

O frescor da juventude, de sua alma (que remonta ao ditado popular de que “a alma não envelhece”) se contrapõe ao sujeito em ruínas, nas estradas da vida. Assim, cada passagem feita pelo sujeito, de uma fase a outra do eu, culminará, segundo Colombo (1991, p. 32), na Morte e, sucessivamente, como em um círculo cujo fim é o recomeço, na ressurreição. No entanto, dessa ressurreição aparecerá um eu diferente, repleto de combinações de suas outras fases, renovado pela experiência alheia e própria. A Memória, nesse sentido, presentificará e servirá de ensinamento. Assim, de acordo com Derrida (2005), no movimento duplo da literatura, há uma Memória que indica sempre a particularidade de uma experiência do leitor e do autor, de uma grande paixão, “um lugar onde a razão se perde perante a construção de ficções, por vezes, para além dos limites imagináveis.” (DERRIDA, 2005, p. 67). Essa Memória, na poética de Manoel de Barros, trespassada pela sua possível negativa, o

esquecimento, a Morte, é momento que encerra em si a singularidade dessa Memória. Essa Morte chega como um espelho turvo da vida e encará-la acomoda o próprio comportamento do sujeito (ELIAS, 1989, p. 87).

Contraditoriamente, é através dessa Morte que se recupera a Vida, através desse processo de presentificação que a Memória realiza. Memória e sujeito desvalido lutam pela espacialidade do Ser. O discurso poético emana valores que dilatam ainda mais um vasto repertório de formas e discursos universais. Para Zilberberg (2006, p. 173), a função poética engendra duas “insuficiências: uma por excesso, outra por falta”. Ou seja, é sempre a tensão organizada das palavras que desliza entre a contrariedade e a complementariedade que marca a força da poética. No discurso do poeta, percebe-se o movimento de complementação e contrariedade nos elementos que marcam idas e vindas. Ora a personagem sente-se repleta da lembrança infantil, da presença memorialística do pai, ora percebe sua essencialidade vazia, nulidade de existência.

Cansado dessas idas e voltas, dos contragolpes dos sentidos e da vida, o poeta fecha os olhos e descansa. Na sequência, a presentificação da imagem mais intensa do poema: o pai.

Logo sinto fluir em mim
 Como um veio de água saindo dos flancos de uma pedra,
 A imagem de meu pai.
 Ouço bem seu chamado.
 Sinto bem sua presença.
 E reconheço o timbre de sua voz:
 — Venha, meu filho,
 Vamos a ver os bois no campo e as canas amadurecendo
 ao sol,
 Ver a força obscura da terra que os frutos alimenta,
 Vamos ouvi-la e vê-la:
 A terra está úmida e os potros ariscos a riscam de seus
 empinos e de suas soltas crinas,
 Vamos,
 Venha ver as cacimbas dormindo repletas!
 Venha ver beleza!
 — No bojo quieto das águas robafos⁸⁵ engolem lodo!

(BARROS, 1996a, p. 106).

O sujeito ficcional se mistura ao sujeito pessoal e o ambiente muda. O corpo aciona todos os sentidos na ânsia de apreender essa lembrança que flui, ininterruptamente. O poeta

⁸⁵ Conforme dicionário Aulete Digital, “robafo”, “dorme-dorme”, “maturaqué ou “rubafó” são sinônimos usados para o mesmo peixe, o “traíra”. Peixe de água doce, muito conhecido por seus dentes fortes e afiados, mas que possui a carne pouco apreciada. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/tra%C3%ADra>>. Acesso em: 26/01/2015.

sente fluir da essência o âmago dessa água, dessa fonte originária que concretiza o pai e seus ensinamentos. A imagem paterna chama o filho para ensinar que as coisas da natureza possuem a grandeza divinal. A cena presentificada diante dos olhos é quase paradisíaca, um Jardim do Éden que comunga, em plena harmonia, homem e seres da natureza. Ao chamar o filho para observar as cacimbas personificadas dormirem, o pai sinaliza para a presença da simplicidade, para uma contemplação harmônica entre a Vida, no aspecto da renovação que os rios sofrem quando estão em tempo de cheia, e a Morte, uma vez que essas águas dormem serenamente, descansam na eternidade. O poeta, em desalinho com o mito de Narciso, observa a beleza que está fora, está nos elementos presentificados que passeiam pela sua lembrança.

A Memória paterna é também resistência ao esquecimento, à Morte; ela escorre do poeta ultrapassando barreiras físicas e temporais. Diante da barreira posta pela ausência, a Memória, segundo Catroga (2010, p. 167), surge como “protesto compensatório”. Em outro poema, a lembrança flui e se apresenta metaforicamente na lágrima:

Escuto o meu rio:
é uma cobra
de água andando
por dentro de meu olho. (BARROS, 1999a, p. 12).

Ao presentificar a imagem do pai, o poeta escuta sua voz e reconhece seu timbre. É a voz do pai, a imagem paterna que incita a poesia de Barros. Pergunta-se: não seria a voz, como palavra proferida, atrelada à imagem, a essência do conteúdo poético? Em certa passagem o poeta diz: “Imagens são palavras que nos faltaram./Poesia é a ocupação da palavra pela Imagem./Poesia é a ocupação da Imagem pelo Ser”. (BARROS, 2004b, p. 57). O pai é voz, imagem, sentido, nascimento e morte. Sendo assim, a paternidade dá a existência ao poeta, dá ao poeta a própria poesia. Seria a própria poética a voz que fala no discurso com o enunciador. Para Alfredo Bosi (1993), a recordação é um ato que só se apresenta no nível da possibilidade mediante a presença de uma imagem. No entanto, a imagem não se forja do nada e “nunca é um ‘elemento’: tem um passado que a constitui; e um presente que a mantém viva e que permite a sua recorrência” (BOSI, A., 1993, p. 15).

Nesse sentido, para Nismária Alves David, no artigo “A poesia de Manoel de Barros e o mito da origem”, ao se presentificar o passado através da Memória, instaura-se o tempo mítico, “no qual se tem a negação do tempo histórico e, conseqüentemente, do processo inexorável de decadência humana que culmina na morte” (DAVID, 2005, p. 18). A imagem

sinuosa que anda por dentro do olho é fluidez que escorre pesadamente, é transmutação que instaura um diálogo entre o está “fora” e “dentro”. Ao escutar o seu rio, o poeta abre a enunciação imaginativa dialogando com seu “eu” interior, com sua particularidade mais íntima.

A possessividade do rio, do elemento água, sinaliza que a transmutação acontece também no sujeito que escuta; ou seja, o poeta se transmuta em unidade da natureza para escutar a voz de suas origens. A cena, carregada de subjetividade e drama, escorre estruturalmente de um verso ao outro, emulando o corpo sinuoso da cobra (réptil que está na origem bíblica do mundo). O terceiro verso, curto em extensão, é alongado pela recorrência da assonância, no caso da vogal [a], o que conota a ideia de prolongamento do corpo fônico e da imagem do rio, em diálogo com a estrutura corpórea do réptil. No verso anterior, que escorre, sem quebra de pontuação, para o verso seguinte, é enunciado de maneira contundente: “é uma cobra”. A transmutação ocorre no momento em que se apresenta a equalização do elemento aquático no corpo do réptil, guardando as similitudes míticas da origem. Assim, a presentificação se integraliza em imagem audível, visual e tátil, como se pode perceber na passagem seguinte:

Logo sinto fluir em mim
 Como um veio de água saindo dos flancos de uma pedra,
 A imagem de meu pai.
Ouçó bem seu chamado.
Sinto bem sua presença.
 E reconheço o timbre de sua voz:
 - Venha, meu filho,
 Vamos a ver os bois no campo e as canas amadurecendo ao sol,
 Ver a força obscura da terra que os frutos alimenta,
 Vamos ouvi-la e vê-la:

(BARROS, 1996a, p. 106, destaque nosso).

O “pai”, presentificado em sentidos, passeia pelas lembranças infantis do menino Barros. Despertada pela multiplicidade sensorial, a leitura poética, é, assim, a exposição da “presença do corpo inteiro no funcionamento de cada sentido”. (ZUMTHOR, 2005, p. 94). Tal percepção reflete o comprometimento do corpo com o discurso poético. Para Zumthor (2005, p. 90), “[...] o mundo que me significa o texto poético é necessariamente da ordem do sensível: do visível, do audível, do tangível.” Ao escutar, o poeta quer presentificar a voz na imagem do pai. O reconhecimento do timbre, ou seja, a tonalidade do som que só o pai produz, também marca o tema da Morte. É no reconhecimento da voz, apenas da voz, que a Memória se presentifica. Esse som, esse reconhecimento audível, é uma metonímia

sinestésica. Ou seja, a voz seria a parte do pai. É ela que anuncia a presença da figura paterna. A presentificação auditiva-visual da Memória.

O fato de o poeta privilegiar a voz, e não outro sentido humano, indica a não presença física do pai, mas anuncia algo que é particularidade e que só pertence ao ser paterno: o timbre.

Essa voz que retorna para as origens é fonte imaculada de sons que ainda não nasceram. É silêncio de madrugada aberta e que os passarinhos reconhecem. É momento de possibilidades e de desconexão com o racional, com as diretrizes normais da sociedade, loucura. A voz na poética de Manoel de Barros é origem mítica em conectividade com a terra, com os elementos que fundam a identidade ficcional e pessoal. Procura-se dar uma voz ao inaudível: Morte e Memória. Com isso, o efeito poético, segundo Zumthor (2000, p. 145), “[...] é tanto mais forte quanto melhor soa a voz: nos interstícios da linguagem imiscui-se, pela operação vocal, o desejo de se desvencilhar dos laços da língua natural, de se evadir diante de uma plenitude que não será mais do que pura presença.”

A Morte, no caso do pai, é viagem de retorno ao filho que descansa da jornada atribulada da cidade grande, resgatando sua imagem e a tornando presença. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 952), a viagem “[...] exprime um desejo profundo de mudança interior, uma necessidade de experiências novas, mais do que um deslocamento físico”.

No entanto, a presença paterna não solicita um diálogo, mas o silêncio da contemplação, o sentido primeiro do ser: o ver (“Vamos ver os bois”, “Ver a força obscura”, “Vamos ouvi-la e vê-la”). Para Alfredo Bosi, (1993), Santo Agostinho elevava o olhar como o mais espiritual dos sentidos, aquele que permite suprir o contato direto. A presentificação trazida da Memória, do inconsciente do enunciador sugere forte subjetividade e intensa significação. A figura paterna chama o filho para apreciar as coisas simples da vida, o convida a passear pelas lembranças infantis, o convoca para “desver” o mundo. Tal modo de olhar prende-se ao corpo e enraizado na corporeidade se torna, ao mesmo tempo, sensibilidade e força motriz. É esse novo modelo de visão que o pai sugere ao filho: transcender o corpo, sentir o verdadeiro saber, “desver”.

Em **Menino do Mato** (2010), a figura paterna surge como incentivador desse processo que, simultaneamente, é retorno e avanço. Na percepção de Branco (1994, p. 23), é “[...] como um processo que se volta para o passado, buscando dele extrair a matéria bruta a

ser trazida, resgatada, para o presente [...], buscando captar ali o vivido e trazê-lo de maneira relativamente intacta ao presente narrativo”.

A Memória busca na lembrança visual aquilo que presentifica o tempo, pois, para Ecléa Bosi (1994, p. 55), “lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado”. Marca-se a presença do verbo “ver”, tornando o pacto de veredicação ainda mais próximo do real. Lembrando-se de Lejeune (2008), essa aproximação é, na verdade, movimento instável em que o autor diz e afirma que a verdade sobre sua vivência foi dita.

O “desver” indica mecanismo de perceber o mundo por um prisma diferenciado. A regularidade das ações ou dos fatos perde as diretrizes ditas comuns. Inaugura-se um novo paradigma. Contudo, ao propor essa nova visão, o pai insere a uma intensidade inventiva ao mundo já criativo da infância, mas também indica uma Morte das faculdades racionais, do que estabelece a sociedade. “Desver” é vislumbrar um outro mundo: “O Pai achava que a gente queria desver o mundo” (BARROS, 2010a, p. 9), “Então era preciso desver o mundo para sair daquele/lugar imensamente e sem lado” (BARROS, 2010a, p. 10), “Mas o pai apoiava a nossa maneira de desver o mundo” (BARROS, 2010a, p. 11), “Eu queria mesmo desver o mundo” (BARROS, 2010a, p. 16), “Por isso o nosso gosto era só de/desver o mundo”. (BARROS, 2010a, p. 79).

No **Menino do mato** (2010), esse “desver” assume a negação do ver. Ou seja, o poeta fecha o olhar para o mundo empírico e recria seu espaço de conforto. Esse “menino do mato” não quer a cidade, ele a percebe como fração daquilo que anula o sujeito. A cidade é agressiva e lhe nega o verdadeiro Ser. O poeta deseja a origem mítica da visão. Deseja voltar no tempo da não-Morte. Nesse caminho, a Memória do pai que incentiva “desver” o mundo real é persistência do tempo, é se defender do esquecimento. É novamente a figura do pai como figuração de resistência à Morte.

A capa do livro **Menino do mato** (2010) também sinaliza o momento do luto, da despedida, como é possível observar logo abaixo (figura 6). Embora os acontecimentos de cunho pessoal não devam figurar na perspectiva ficcional, nem das análises poéticas, as iluminuras da filha Martha Barros sugerem a passagem da Morte, uma possível homenagem ao poeta e ao irmão João, morto em 2007, em decorrência de um acidente aéreo, perto da fazenda da família.

Figura 6 – Capa do livro **Menino do Mato** (2010).



Fonte: Digitalização da capa original.

A Morte aparece na transmutação dos sujeitos em outras entidades, possivelmente, pássaros. Simetricamente, quanto ao tamanho corporal, o pássaro maior, em amarelo escuro (arrebol?), sinalizaria, dentro do contexto da tese, uma figura paterna. A disposição da cena sugere que o pássaro maior oferece algo ao pássaro menor, ao filho. Este, em cor marrom, em trocadilho com o “Barros”, em alusão a terra, ao retorno à origem, está com as asas em prontidão. O título **Menino do mato**, escrito em verde e que conversa com a mesma tonalidade da asa e do embrulho que lhe é oferecido, corrobora com a ideia de que esse pequeno ser é o menino do mato. O ser que lhe oferece, possivelmente, uma pedra, seu silêncio, sua Morte, possui, dentro de si, um sujeito desfeito e líquido, que se desmancha diante da provável despedida e tem o coração pra fora de si. Esse órgão, que sinaliza Vida e sentimento, está em diálogo com o pequeno pássaro, com esse menino pronto para ir embora.

A cena é entremeada pela melancolia, pois anuncia a partida do filho. Os olhos

paternos estão tristes, cabisbaixos. O filho, que recebe uma parte do pai, transmuta-se em outro Ser, um elemento que integra ambos os seres: pai e filho. Nesse sentido, essa nova criatura, que voa para o fim superior da obra, leva parte do sujeito que fica em luto. Por outro lado, pode-se observar outra perspectiva. No lado superior da capa, isolado pelo título, é possível perceber outro ser alado, que carrega elementos do pai e do filho, e que observa a cena mudo. Tal imagem sugere a presença tríade do avô, pai e filho. Um resgate da lembrança do avô. No que concerne à tese, a figura do avô acena para o abandono e para o silêncio, para a Morte. No entanto, o poeta resiste à Morte através da Memória.

Na obra, encontram-se todos os seres que já caminhavam por sua poesia: os tontos, os pássaros, o avô, o ermo, o silêncio, o arrebol, Bernardo, a solidão. Todos partícipes de um renascer. Contudo, diante da capa do livro, os seres inaugurados possuem descompasso entre forma e conteúdo. Os traços do pequeno pássaro são mais eriçados e pontiagudos, e na sua base, as linhas estão hirtas, como que o erguendo. No caso do pai, as linhas, embora esguias, possuem uma sinuosidade que intensifica a ideia de algo que se desmancha, que se transmuta em água, em rio que escorre pelos flancos das lembranças. Forma e conteúdo não se acoplam, assim como a atividade discursiva de Manoel de Barros, assim como a própria Morte e a Memória. Destituídos de uma caracterização real, apenas espiritualizada, feito *na* e *pela* Memória, o universo manoelino é quase surreal. Segundo Eco (2003), essa memória mágica, relacionada diretamente com a Morte, realiza metamorfoses inconcebíveis, fantásticas.

A capa do livro parece refletir exatamente esse poema: “A gente é rascunho de pássaro/Não acabaram de fazer...”. (BARROS, 1999b, p. 24). A figura paterna entende e incentiva a imaginação. O pai é ensinamento. No poema “A voz de meu pai”, o convite para “desver” a paisagem citadina e se voltar para as lembranças, o lugar da sua infância. A perspectiva agora se apresenta de maneira diferente. A sonoridade e o cenário são abertos, pai e poesia fluem pelo caminho das lembranças.

O sujeito, imerso na Memória que presentifica as lembranças, anteriormente transmutado em um ser leve (“Os ventos levam-me longe...” (BARROS, 1996a, p. 105), parece flutuar na sonoridade que embala os ventos. A forte recorrência dos fonemas fricativos [v], [f], [s] torna presente o som similar ao do vento.

E reconheço o timbre de sua voz:
 — Venha, meu filho,
Vamos a ver os bois no campo e as canas amadurecendo
 Ao sol,
Ver a força obscura da terra que os frutos alimenta,
Vamos ouví-la e vê-la:

A terra está úmida e os potros ariscos a riscam de seus
empinos e de suas soltas crinas,
Vamos,
Venha ver as cacimbas dormindo repletas!
Venha ver beleza!
 — No bojo quieto das águas robafos engolem lodo!
 (BARROS, 1996a, p. 106, destaque nosso).

O jogo discursivo das palavras propicia uma brincadeira com a sonoridade, tornando as imagens que passeiam em meio ao brejo, no canteiro natural, repleto de elementos da natureza, uma viagem sinestésica. No entanto, um som se destaca e o silêncio é dilacerado, cortado pela lâmina fricativa das consoantes arranjadas. O contraponto que equilibra e evidencia ainda mais a sonoridade fechada vem de consoantes oclusivas, “surdas”, como o [m], [n], [p] e [t], seguidas de uma forte recorrência de vogais abertas [a] e medianas [e] e [i]. Em especial, a consoante [v] participa do cenário e emula a ideia do passar do vento. Seu som arguto e constante no texto cria uma atmosfera insinuante, escorregadia, imprecisa, fluida e leve. Essa ilusão referencial, que tenta “enganar” o leitor, fazendo com que ele visualize essa transformação do sujeito, aciona o jogo da criatividade e da persistência na imagem. A criação desse ambiente parece afirmar e reafirmar a fragilidade do Ser e da sua existência.

Nos ermos do Pantanal, um silêncio pleno dos sons da natureza preenche os espaços: além do vento, do farfalhar do capim, do marulhar das águas silentes, há o coaxar dos sapos, o cricrilar dos insetos, o pipilar dos pássaros, o zunido das moscas, o zumbido dos pernilongos, o silvo das cobras, os gritos das Aranquãs. O silêncio do Pantanal, para Manoel de Barros, tem força que alimenta a terra, é polifônico, possui musicalidade própria. Esta, impregnada de subjetividade, serve de trilha sonoro e embala o encontro de pai e filho. Assim, Manoel de Barros, com as fricativas surdas cortando a escolha lexical sibilante emula a musicalidade do espaço da natureza e moldura a voz de seu pai.

As entonações dessa imensidão chamada de Pantanal também encantaram Augusto César Proença em **Raízes do Pantanal** (1989). A descrição reforça a sonoridade nos campos do Pantanal e elucida sons inexplicáveis pela linguagem, mas que são muito próximos da imaginação:

Vento que vem das lonjuras trazendo vozes, gritos, gemidos que se perdem nas planuras infindavelmente longas e se vão perambulando, assim penados. [...] Abrindo brechas encharcadas, levando folhas, galhos, ramos – ecos de todas as vozes, que depois se esgarçam, perdendo-se nas distâncias, como

que vencidos pela grandeza dessa própria força. (PROENÇA, 1989, p. 53).

Os sons trazidos pelo vento encurtam distâncias, quebram em cacos o silêncio e conduzem os caminhos longínquos da imaginação para a presença da Memória. Esta, segundo Seixas (2002), é prolongamento do passado no presente carregado de afetividades, marcada por lugares, imagens, sentimentos que modificam e/ou constroem o sujeito.

O pai, ao quebrar o silêncio, convida o filho para contemplar a força inexplicável da terra, o chama para ouvir e ver a terra úmida e “os potros ariscos” (BARROS, 1996a, p. 106), “ver os bois no campo e as canas amadurecendo/ao sol” (BARROS, 1996a, p. 106).

A oscilação entre elementos e estados é matéria recorrente na poética de Manoel de Barros. No poema “A voz de meu pai”, o poeta oscila entre três momentos acionais: cidade, casa e lembrança; passado, presente e futuro; em três direções metafísicas: pai/poesia, natureza e Deus; em dois movimentos físico-temporais: Vida e Morte. O ponto de fratura, que marca essa mudança de perspectiva de existência para não-existência é o poema “A voz de meu pai”. A partir do momento que o enunciador sente e fica sem essa presença viva do pai, tudo mais morre. Ao deixar de ouvir a voz paterna, o poema que se segue possui o título de “Zona Hermética”. Nele, o poeta se entrega ao desvario e se apresenta em novo ser, fechado, em zona de confinamento.

A razão, nesse poema, abre espaço para a sua própria decomposição e fratura. Os títulos e os temas seguintes indicam tal formulação de nulidade do sujeito e de seu aspecto racional: “O morto”, “O morto II”, “Infância” (“um peixe de azebre morrendo... morrendo”), “Crônica do Largo do Chafariz” (“vidas mortas”), “O cavalo morto”, “Na rua Mário de Andrade”, “Continho à maneira de Katharine Mansfield” (“seus pés na areia fofa dormiriam... Como raízes?”), “Encontro de Pedro com o nojo”. Especial atenção ganha esse último poema da obra **Poesias**. Além de ser um dos mais longos, esse poema em prosa⁸⁶ de Manoel de Barros, possui forte presença da transmutação, cujo discurso beira ao surreal. As imagens são colocadas de maneira desconcertante e o tom discursivo se aproxima intensamente da Morte. No entanto, é também ressurreição, pois Pedro ressurge como Outro, um ser completamente interligado aos elementos em decomposição. Abaixo, apenas um trecho do poema que sinaliza

⁸⁶ Entende-se por “poema em prosa”, conforme Todorov (1980, p. 114), um gênero por natureza oxímora, fundada na união de contrariedades, cujo objetivo é recriar um outro universo, aprofundando a descontinuidade. No entanto, cada poeta agrega suas particularidades ao gênero que possui, dentre outras características, uma linguagem mais condensada e significativa, uma ruptura que destaca imagens insólitas, que desliza entre as fronteiras dos gêneros e possui um discurso de risco. Nesse sentido, a unidade orgânica torna-se importante, uma vez que o poema em prosa possui delimitação extensiva, seja curta ou longa.

essa transmutação intensa e mortífera.

A rosa reteve Pedro. E a mão reteve a música como paisagem de água na retina. [...] Pedro mergulhado em trevas, no quarto, pensa no rouxinol e na bomba atômica. [...] Pedro anda tendo tremores esquisitos. Por exemplo: que desapareçam os fracos da face da terra e restem apenas pessoas blindadas de sol. [...] Pensou em plantar uma árvore. Em pensamento viu-se desmembrado, seu corpo espalhado nos pedaços de um espelho. Entrou numa pequena rua. Viu pássaros roubando suicidas. Meninos carregando escadas. Respirou um odor de mofo e rosas velhas. No largo, entre pássaros, acalmou-se. Uma funda sensação de pertencer às coisas mudas, como a folha que pertence à árvore, invadiu-o. Seu era o mundo. Dormiu entre pedras. O dia amanheceu em suas mãos. Pedro entregou-se ao dia, como ao seu musgo se entrega o verde. Pureza de ruínas nos olhos de Pedro! Estava sujo e coberto de lírios. [...] A terra comia seu abdômen. A terra cheia de poros, fermentada de raízes, rodas podres, bichos corrompidos, pernas de pássaros, folhas e pedras, - o atraíam. Pero era barro ofegante. [...] Pedro estava só. (BARROS, 1996a, p. 119).

Pedro se encontrou no/com o nojo? Seja como for, a transmutação acontece de maneira intensa, e caminho em idas e voltas; ora Pedro está entre elementos em decomposição ora é o próprio apodrecimento. Embora essas unidades não façam, inicialmente, sentido nessa metamorfose de Pedro, algo dentro dele é a força motriz da transformação, que, segundo Boff (2004, p. 153), “significa a metamorfose para esse modo de ser em plenitude”. Essa Morte, para o autor, é ressuscitar para uma vida melhor.

Angústia, medo, desejo em ser Outro, de estar em outro lugar? A fragmentação desse sujeito em inúmeros pedaços desconexos, forma o par opositivo entre Vida e Morte. A decomposição de Pedro, que se encontra com o próprio nojo, é o aspecto mais repulsivo do decesso, que o poeta Manoel de Barros, nesse poema, torna explícito. A náusea é uma reação do corpo que expelle aquilo que dentro do organismo, não faz bem. O nojo é a sensação que pode anteceder, ou não, à náusea. O interessante é perceber esse movimento do que está dentro e fora. Normalmente, o nojo é a repulsa por algo que incomoda o sujeito. Entretanto, Pedro vai ao encontro desse desconforto e consegue se situar, enquanto Ser, nessa transmutação. Ao acompanhar essa metamorfose, o leitor percebe um cenário de perturbação que busca se adequar ao novo estado. Há uma perda de sua individualidade. Para Morin (1976), esse processo de perda se

associa à proximidade da morte: O horror da morte é, portanto, a emoção, o sentimento ou a consciência da perda da individualidade. Emoção-choque, de dor, de terror ou de horror. Sentimento que é o de uma ruptura, de um

mal, de uma catástrofe, isto é, sentimento traumático. Consciência, enfim, de um vazio, de um vácuo, que se cava onde havia plenitude individual, isto é, consciência traumática. (MORIN, 1976, p. 32).

É quase um percurso de calvário que o sujeito caminha, onde agonizar significa ser martirizado no estado fronteiro entre a Vida e a Morte (CIORAN, 2011). O poema “Encontro de Pedro com o nojo” fecha, no livro, não só a obra, mas uma busca. No entanto, é a partir desse apodrecimento, dessa metamorfose que acontece no momento de transição de Pedro, que a Vida ressurgue das trevas do quarto. A degradação do corpo humano é movimento que impulsiona outro estado do sujeito. Ao acompanhar essa transmutação de Pedro, o poeta conduz o leitor ao cenário da Morte. Ambos participam desse momento único e intransferível.

Há no poema “A voz de meu pai” outro jogo opositivo: Rio de Janeiro e o Pantanal. A primeira é posta como algo que o engole, o massacra; seria uma metáfora da racionalidade que o quer para si, manipulá-lo, segurá-lo com seus tentáculos (“ò cidade tentacular!”). Toda a obra **Poesias** sinaliza a imagem da travessia, de uma consciência do poeta que oscila entre o Pantanal e o Rio de Janeiro. Esse caminho de diálogo entre os poemas para realizar essa travessia poética também é movimento que presentifica lembranças do Pantanal e que mortifica o sujeito na cidade, Memória e Morte. Na perspectiva da tese, o decesso não é finitude, mas passagem, ciclo, travessia.

Batista (1989) demonstra esse diálogo entre os poemas, do livro **Poesias**, e reflete essa travessia do poeta que cambaleia entre o “campo” e a “cidade”, criando uma força tensional de um sinuoso caminho a ser percorrido tanto pela consciência criadora do poeta, quanto pelo leitor que pretende experimentar de suas Memórias. É possível perceber, nessa análise do autor, que o movimento duplo de Pantanal versus Cidade (Rio de Janeiro) pode ser percebido através de uma interconexão entre títulos, ou temáticas. Em cada título que compõe o livro **Poesias**, Batista (1989) evidencia um verso significativo do poema. Há, segundo Batista (1989), um projeto arquitetônico que sinaliza a construção poética dessa obra: um cambaleante estado de incerteza do sujeito diante de suas Memórias e da Cidade, da Morte.

Os poemas são edificados, segundo o autor, para evidenciar uma travessia religiosa, em que o poeta Manoel de Barros chega ao estado nirvânico em “Encontro de Pedro com o nojo”. Na perspectiva da tese, essa construção arquitetônica, evidenciada como passagem, é também travessia e ponte para se alcançar outro estado do Ser. Nesse percurso, a Morte é caminho para se chegar ao místico, à comunhão total entre sujeito e Deus. A Memória

funciona como ferramenta de aproximação do poeta com esses elementos divinalizados pela poesia. Assim, o diálogo entre os poemas sinaliza essa perspectiva dual e circular de Memória e Morte, Pantanal e Cidade.

A cidade carioca é espaço de realidade social e de sua economia: “Sou ligado por cordões e outros aparelhos secretos a um escritório complicado./Portas mecânicas me subtraem e me devolvem súbito ao negro asfalto./Entro e saio do edifício que como meu rosto e o cunha na pedra”. (BARROS, 1996a, p. 104). A cidade o mortifica e transforma o enunciador em silêncio, “pedra”. Já o Pantanal é espaço onírico, de força vital, de incitação nostálgica, desejo e retorno da Memória do sujeito: “Lembro-me bem [...] /Vaqueiros vinham sentar-se à porta do galpão, de tarde/Olhando as nuvens [...] /O homem chegava de canoa, dava notícias do gado, e dormia [...] /Venha ver as cacimbas dormindo repletas! /Venha ver que beleza!” (BARROS, 1996a, p. 106).

A realidade e o sonho, o devaneio e a Memória, representam, no fundo, o enunciador. O poeta apresenta, no discurso, um movimento temático de Morte-Vida-Morte nesses versos. Aparentemente há uma gradação de elementos ora mais relativos com a Morte ora com a Vida, voltando para a Morte, para a solidão do Ser: “Lembro-me bem”, “Vaqueiros vinham sentar-se à porta do galpão”, “Venha ver as cacimbas dormindo repletas”; “Estou simples” (BARROS, 1996a, p. 106). É possível, nesse entendimento, perceber que o poeta sinaliza que a Vida está no meio da Morte, ou seja, dentro do sujeito.

Em termos de sintaxe discursiva, o poema é todo escrito em primeira pessoa, dando a voz apenas para a própria poesia, na figuração do pai. Tal entendimento sinaliza a posicionalidade do poeta de que, no seu discurso poético, o que prevalece, acima de tudo, e de todas, é a construção poética. O tempo e o espaço, entendidos como categorias essenciais ao sujeito, anulam-se na busca de um plano de diálogo, entre o que se quer e o que se tem.

A debreagem enunciativa⁸⁷ de tempo (passado e agora) aproxima o enunciatário da proposta do enunciador e provoca um fingimento discursivo que aparenta “uma concomitância entre o tempo da narração e o dos acontecimentos narrados” (FIORIN, 1996, p. 63). No discurso, a recorrência do presente do indicativo (“entro”, “abro”, “sou”, “estou”) fomenta o plano da veracidade. Quem diz o que viu e sentiu é o sujeito da enunciação. Isso confere ao discurso uma relação de proximidade entre o poeta e o leitor. Afinal, o poeta conta algo particular ao leitor, suas lembranças.

⁸⁷ Debreagem enunciativa é quando se diz “eu”, em uma ação temporal do “agora”, dentro de um espaço do “aqui”. Isso simula, dentro do texto, um processo de intimidade e aproximação com o leitor. É um modo de conectividade entre o discurso que se pretende e o que realmente é enunciado. Ela confere a intenção subjetiva do enunciador.

A estrutura do poema engendra efeitos que o enunciador procura descrever no plano do conteúdo: são dezesseis estrofes, não rimados e não metrificados, ou seja, a poesia surge sem amarras determinadoras, ela é fluida, instável e imprevisível como a água, como a Memória, como a Morte, como a própria linguagem. No entanto, a estrutura muda significativamente quando o sujeito-enunciador descreve o movimento do abrir e fechar dos olhos – no primeiro momento a estrutura apresenta quatro versos, no outro momento apenas duas e, por final, volta a ter quatro versos. Tal estrutura corrobora para o que foi anteriormente dito sobre o movimento de Morte – Vida – Morte.

A disposição discursiva estimula o imaginativo do abrir e fechar dos olhos, uma vez que quando se quer visualizar melhor uma imagem resgatada da Memória, tende-se a fechar os olhos demoradamente, até que se torne nítida. Quando se está diante de algo inacreditável, positivamente, o abrir e fechar tornam-se flashes fotográficos tentando apreender o momento epifânico.

A presentificação dessas imagens inaugura um novo mundo, uma composição cíclica do poema que oscila entre elementos rígidos, estáticos (“canas amadurecendo/ao sol”, “força obscura da terra que os frutos alimenta”, “cacimbas dormindo repletas”, “bojo quieto das águas”), e mobilidade (“Venha, meu filho”, “os bois no campo”, “Vamos ouví-la e vê-la”, “potros ariscos a riscam de seus/empinos e de suas soltas crinas”, “robalos engolem lodo”); entre Morte e Memória. O pedido paterno, esse convite para apreciar a beleza que cerca o olhar inaugural do poeta, parece responder à convocação do também poeta Moreyra, no livro **As amargas, não...** (2007); como se observa na comparação evidenciada logo abaixo:

Vamos andando, espiando, escutando.

A vida é uma coleção de imagens e de vozes. Às vezes, as imagens não são bonitas, às vezes, as vozes não são agradáveis. Há o consolo de lembrar as que são. O que é preciso é não complicar o que é tão simples.
(MOREYRA, 2007, p. 41).

— Venha, meu filho,
Vamos a ver os bois no campo e as canas amadurecendo
ao sol,
Ver a força obscura da terra que os frutos alimenta,
Vamos ouví-la e vê-la:
A terra está úmida e os potros ariscos a riscam de seus
empinos e de suas soltas crinas,
Vamos,
Venha ver as cacimbas dormindo repletas!
Venha ver beleza!
— No bojo quieto das águas robafos engolem lodo!

(BARROS, 1996a, p. 106).

E o poeta Manoel de Barros pratica a simplicidade, a quer em toda sua poética. Essa “descomplicação” vem da necessidade que o seu discurso encontra das coisas simples do chão: “Quem não vê/o êxtase do chão é cego!” (BARROS, 2011), “Tenho um gosto/elevado/para o chão” (BARROS, 2011), “Amo/a nobreza/do chão” (BARROS, 2011), “Significar/reduz novos sonhos/para as palavras” (BARROS, 2011), “Amo tontos/do que/sensatos” (BARROS, 2011), “Acho uma coisa/cândida/conversar com as águas” (BARROS, 2011). Na poética manoelina, o chão é percebido como elemento de origem, conexão com a ancestralidade, com a natureza, com o mistério da Vida, com a Morte.

Muitas vezes figurada como metáfora de segurança, a terra se apresenta, na poesia de Manoel de Barros, como unidade de transição. Uma ponte que estabelece comunicação entre dois mundos, entre dois estados. É para a terra que o pai, figuração da poesia, aponta. Está nela a força obscura, misteriosa, mas também úmida, que faz o poeta ter a certeza que toda a expressividade do seu ser, ficcional e pessoal, e de sua poesia possui origem na casa e na terra.

O chão também é cenário de inúmeras transmutações, de Vida e Morte. O decesso aparece na terra úmida, que recebe do céu, da verticalidade, o elemento universal de dissolução: a água. Dois poderosos componentes relacionados com a Vida e a Morte. Na obra de Manoel de Barros, o mundo é delirante e se apresenta em constante metamorfose. A Vida, a Morte, a Memória, Palavra e Natureza constituem a origem de sua poesia, sua identidade. Nessa perspectiva, segundo Ítalo Calvino (1993), a grande transformação do século se dará na figura da metamorfose:

(...) quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis. (...) quem nos dera fosse possível uma obra concebida fora do *self*, uma obra que nos permitisse sair da perspectiva do eu individual não só para entrar em outros eus semelhantes ao nosso, mas para fazer falar o que não tem palavra, o pássaro que pousa no beiral, a árvore na primavera e a árvore no outono, a pedra (...). (CALVINO, 1993, p. 138)

E há encantos nessa circularidade. A figura do pai, que percorre a poesia do filho, e que se transmuta nela própria, mostra-lhe a verdadeira beleza, “Venha ver beleza!” (BARROS, 1996a, p. 106): as coisas simples da terra. Ou seja, essa visão de beldade, diante da vida citadina, não era possível. Em outro momento, o poeta questiona-se:

Quando o mundo abandonar o meu olho.
 Quando o meu olho furado de belezas for
 esquecido pelo mundo.
 Que fazer?
 Quando o silêncio que grita de meu olho não
 for mais escutado.
 Que hei de fazer?
 Que hei de fazer se de repente a manhã voltar?
 Que hei de fazer?
 - Dormir, talvez chorar. (BARROS, 1998a, p. 75).

A visão é novamente acionada. Tanto no poema acima, como no “A voz de meu pai”, o olhar é o sentido mais requisitado. O tom pesado e reflexivo questiona o “depois”. A estrutura em anáfora, da enunciação “Que hei de fazer”, sugere a incompreensão dos fatos ou o desespero diante da certeza da Morte, do silêncio, do amanhã. A reiteração do termo “olho” também confere circularidade tanto discursiva quanto estrutural, uma vez que o poema inicia com o olhar e termina com uma ação relacionada ao olho. Como em diálogo um com o outro, o poeta com o “olho furado de belezas” (BARROS, 1998a, p. 75) atormenta-se com a proximidade do fim. A verdadeira beleza das coisas simples, mostrada pela figuração paterna, agora é momento de angústia, vista como detector de uma existência da Morte como trajeto percorrido individualmente (MORIN, 1976).

O esquecimento, refletido na Morte, não o faz aquietar o espírito. Como parte integrante da Memória, assim como a Morte é indissociável da Vida, o esquecimento é sempre visto como um defeito ameaçador, como o decesso. Contudo, são elementos essencialmente complementares e amalgamados. Ao ser furado pelo “Cupido”, o poeta angustia-se diante da possibilidade de ser esquecido pelo mundo.

O “silêncio que grita de meu olho” não será mais escutado nem pelo pai, pois o poeta estará só. Esta solidão ele escutará no rio em forma de “cobra/de água andando/por dentro de meu olho” (BARROS, 1999a, p. 12). Essa água caminha, ela anda por dentro do espírito do poeta. Segundo Merleau-Ponty (2013, p. 53), a “visão é o encontro, como numa encruzilhada, de todos os aspectos do ser.” Ou seja, o olhar torna tudo que vê, por princípio, palpável e ao alcance, no nível do “eu posso”. No entanto, ainda conforme o autor, a imagem mental, mesmo tornando presente o que é ausente, ainda é calcada nos indícios do corpo, acionados pela excitação do que aconteceu em experiências anteriores do próprio ser: “A visão não é um certo modo do pensamento ou presença a si: é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir por dentro à fissão do ser, ao término da qual somente me fecho sobre mim” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 51). É um caminho tortuoso e individual que o sujeito realiza para comunicar à alma o que não parece ser da ordem espiritual.

O olhar que grita é também um questionamento da percepção; ou seja, no movimento da existência, o sujeito está integrado ao mundo pelo corpo. O olhar, assim como o tato, para o filósofo Merleau-Ponty (2013), é o modo mais completo para experimentar o mundo. Assim, ao abrir e fechar os olhos, o poeta questiona a existência das coisas e a percepção que se tem delas. Embora o olhar não dê, puramente, a identidade nativa das coisas no mundo, a visão envolve a proximidade do ser com o que se deseja ter. Nesse sentido, a ambiguidade da percepção se justifica em diálogo com a Morte, uma vez que o sentir é um instante de mistério, o corpo é o meio pelo qual se integraliza o sujeito com o mundo e a experiência. Há uma similitude entre o nascer e a Morte no momento de questionamento da percepção, tendo em vista que ao se questionar, um paradigma novo emerge e outro morre.

As lembranças no discurso manoelino sugerem um renascimento, tanto da palavra quanto do sujeito. Para Weinrich (2001), entre o nascimento e a morte, há um abismo chamado esquecimento. É o esquecimento que dita o ritmo da recordação terrena e marca o início de uma outra vida. No entanto, Manoel de Barros não quer o esquecimento, mas a Memória, a presentificação. A Morte, ainda conforme o autor, é o mais forte agente do esquecimento. Mas não é absoluto, uma vez que o homem sempre, em todas as épocas e em todas as civilizações, ergueu monumentos, dos mais simples aos mais sofisticados, para marcar a recordação contra o esquecimento na Morte. E é através da visão de seu pai que tudo acontece em circularidade, e o decesso parece não alcançar.

Depois de ouvir, contemplar e sentir suas origens, o poeta abre os olhos. A viagem chega ao fim, o cenário muda, o tom discurso recebe o peso da constatação que se pode observar abaixo:

Abro os olhos.
 Não vejo mais meu pai.
 Não ouço mais a voz de meu pai.
 Estou só.

Estou simples.

Não como essa poderosa voz da terra com que me estás
 chamando, pai —
 Porque as cores se misturam em teu filho ainda
 E a nudez e o despojamento não se fizeram em seu
 canto; mas, simples
 Por só acreditar que com meus passos incertos eu
 governo a manhã
 Feito os bandos de andorinhas nas frondes do ingazeiro.
 (BARROS, 1996a, p. 107)

Ao término do passeio, a euforia se desfaz com a imagem do pai e com o

reconhecimento de que está só e por si mesmo. O abrir da consciência (“Abro os olhos”) coloca o poeta diante da realidade sentida. Como que tentando segurar um rastro da Memória de seu pai, o enunciador reitera a elocução “meu pai” duas vezes e termina dizendo: “Estou só”. Duas intensas e perturbadoras palavras. A condição final da Morte. Aparentemente, atravessa-se um rito de passagem, uma forma “iniciática” de um novo estado do ser. (ELIADE, 1992).

No entanto, na perspectiva de não fechamento de um ciclo, mas a passagem de um estado para outro, o sujeito-enunciador se torna, depois da Morte de sua momentânea Memória, um ser consciente de suas fragilidades e potencialmente preparado para trilhar seu próprio caminho, governando “a manhã/Feito os bandos de andorinhas nas frondes do ingazeiro” (BARROS, 1996a, p. 107). Embora o sujeito anuncie o ato de “governar” sua vida, este se contrapõe em “passos incertos”, carregado de dúvidas, por caminhos repletos de incertezas. Um caminhar aparentemente seguro que é posto, seguidamente, em crise.

Os quatro versos iniciais deste segmento insinuam a dor de quem percebe que algo importante não voltará: a segurança do lar, o conforto das imagens de sua infância, a tranquilidade do pai. A sensação dolorida de que está só e simples lateja a dor e não deixa de cessar. A melancolia é perceptível e a musicalidade do poema trabalha esse tom de abatimento do sujeito; como se observa no destaque abaixo:

Abro os olhos.
 Não vejo mais meu pai.
 Não ouço mais a voz de meu pai.
 Estou só.

Estou simples. (BARROS, 1996a, p. 107).

Os sons fechados emprestam ainda mais melancolia à cena. As palavras soam à Morte. E a linguagem, já propunha Blanchot (1997), é uma forma de Morte, uma vez que “somente a morte me permite agarrar o que quero alcançar; nas palavras, ela é a única possibilidade de seus sentidos. Sem a morte, tudo desmoronaria no absurdo e no nada” (BLANCHOT, 1997, p. 312). Assim, o decesso se torna origem e fim, ao mesmo tempo, diluindo-se em linguagem e, depois, em figuração. No senso comum, a Morte carrega em seu entendimento a percepção da negatividade. Para Agamben (2006), a propriedade da Morte e da linguagem, segundo o autor, reside e é permeada pela negatividade. Então, a Pouco a pouco a imagem esmorece: “Não vejo mais meu pai”, “Não ouço mais a voz de meu pai”. Os sentidos foram retirados, instaura-se a Morte.

A figuração paterna é desejo de resistência e permanência da infância. No entanto,

dentro do movimento cíclico da Vida, a não presença do pai empresta ao poema, não só o tom melancólico, mas a realidade factual que se abre aos olhos, que desfaz a imaginação e o sonho. O sujeito-enunciador se apresenta como no início do poema “A voz de meu pai”, solitário, desvalido. A modulação discursiva dessa estrofe desenha o abandono, o desamparo do sujeito, ao reiterar os termos destacados abaixo:

Não vejo mais meu pai.

Não ouço mais a voz de meu pai. (BARROS, 1996a, 107, destaque nosso).

Observando a simetria dos versos, poucos elementos mudam. No entanto, os verbos “vejo” e “ouço” insinuam a presença física posta no “agora” da ação. Mas a negatividade do termo “não”, anteposta aos verbos, já situa o leitor na ausência da figura paterna. A palavra “voz” é ponte entre o que se ouve e o que se tem de diferenciador. Essa voz confere ao sujeito particularidade subjetiva, pois é “a voz de meu pai”. A preposição “de” ao lado do pronome possessivo “meu” simula no discurso uma propriedade. No entanto, segundo a tradição gramatical, a preposição “de” sinaliza distanciamento. Ou seja, diz-se de algo que não está próximo.

Tendo em vista que se trata de uma Memória do pai, que está morto, que é presentificado para relembrar as belezas que compõem a identidade do poeta, a preposição “de” funciona como elemento distanciador. Embora o poeta se refira ao pai, há uma áurea de cerimônia e respeitabilidade. O pai, no plano material, não está presente. No momento que a imagem paterna esmorece, o cenário de solidão se edifica novamente. Essa verdade, da não volta do pai, do improvável retorno de suas origens, perturba o poeta e o torna só, diante de uma cidade que angustia, que o transforma em solidão e incerteza. Para Elias (1989, p. 83/84), “parece-me que a solidão que nos assola está muito presa também a essa relação fantasiosa do homem com a morte. O fato de não termos criado novos ritos para a morte mostra apenas o distanciamento que nossas sociedades se põem em relação ao tema”.

O poeta está simples. No entanto, não como as coisas simples que sempre buscou evidenciar em sua poesia. Mas uma simplicidade desnuda de brio, desvalida. Não é a simplicidade viva dos elementos que se movimentam para compor a identidade do poeta: “Não como essa poderosa voz da terra com que me estás/chamando, pai”. (BARROS, 1996a, p. 107). O timbre paterno agora é transmutado em força poderosa da terra. É, novamente, um chamado para as origens. Contudo, “as cores se misturam”. (BARROS, 1996a, p. 107). O poeta ainda sente a confusa transição, a conflituosa despedida da infância, das origens, do pai,

do conforto.

O presentificação da figura paterna é caminho de transformação. A personagem transmuta-se e passa pelo momento ritualístico da infância para o amadurecimento. É nesse instante que a personagem toma seu destino, solitário, e se vê simples, sem os “engrandecimentos do chão”. A solidão invade o sujeito-enunciador e é reforçado pelo anúncio do “mas, simples” (BARROS, 1996a, p. 107). As suas ações, depois desse reconhecimento, serão governadas pela incerteza: “Por só acreditar que com meus passos incertos eu/governo a manhã”. (BARROS, 1996a, p. 107). Algo que parece banal, governar os próprios passos, metáfora da Vida, é momento de indecisão.

No entanto, ainda assim, a Morte acompanha essa passagem. Símbolo de transcendência e travessia, a ave (andorinha) figura em bando. A transformação é grande, é significativa, é em coro. A imagem que se apresenta no “bando de andorinhas” é quase que melancólica. Relacionada com o anúncio da Morte em certas culturas, o pássaro admite a figuração da alma que se separa do corpo, da matéria que se transforma em psíquico. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 687), “Na mesma perspectiva, o pássaro é a representação da alma que se liberta do corpo, ou apenas o símbolo das funções intelectuais.” Comumente nos contos de fadas, as personagens que se comunicam com os pássaros possuem algum tipo de dom especial, capazes de adquirir um conhecimento que integra imaginação e materialidade, transcendência do plano verídico.

A cena final, composta pelo sujeito transmutado em ave, é melancólica e se movimenta na incerteza. O fato de o poeta estar em bando não o protege, na verdade, dilui o sujeito no meio de outros e que dificilmente se destaca dos outros. Assim, diluído entre as andorinhas, o poeta novamente se fragmenta. A andorinha possui um processo migratório diferenciado de algumas aves. Monogâmica, esse pássaro sempre retorna ao seu lar, não importa onde esteja. Símbolo de humildade cristão, a andorinha é a figura da renovação, da Morte de algo, talvez do sujeito que foi até a infância, presentificou o pai e a natureza, para um ser cidadão, incerto, desvalido e simples.

Na poética de Manoel de Barros, as aves costumam participar, frequentemente, desse passeio. A comunhão do poeta em similitude do plural dos “bandos de andorinhas” (BARROS, 1996a, p. 107) parece indicar essa transitoriedade do sujeito, uma inquietude própria do pássaro. Em entrevista, Manoel de Barros responde à seguinte pergunta:

Existem parrarinhos andarilhos? Sabe la biografia de alguno? Kuales otros bichos del mato son andarilhos?

Passarinho mais andarilho que conheço é andorinha mesmo. Elas mudam de lugar nas estações do ano. Depois vêm voltando. Urubus dizem que viajam muito, mas só viajam quando sentem presença de carniça. Não seriam nunca andarilhos legítimos porque os andarilhos legítimos não são interesseiros. Viajam por destinação. Por vocação de nada ter. (BARROS, 2012).

Carregado de poeticidade, a resposta de Barros demonstra essa circularidade do pássaro andorinha, sempre migrando para outros lugares, mas também sempre regressando para o seu espaço de origem. A cena que fecha o poema é repleta de sentimentalidade e despedida. O discurso se mostra em estado nu, intenso. Despreocupados com a questão temporal, os pássaros percorrem a espacialidade e encurtam o tempo. No entanto, o poeta privilegiou a imagem do bando de andorinhas em repouso na fronde de uma árvore. Depois de um discurso carregado de angústia, de Memórias infantis, das lembranças de suas origens, o sujeito parece descansar novamente. Na consciência de que sua infância não voltará, o poeta experimenta a metamorfose da libertação, metaforizado na figura do pássaro.

Essa descontinuidade, essa cissura do cotidiano que o poeta registra através da poesia, Manoel de Barros expõe no discurso. O poema criou um jogo discursivo de estabilidade e instabilidade que confere ao discurso poético articulação de Morte e Memória.

A poética de Manoel de Barros não fala da coisa em si. Ele aniquila a materialidade do objeto para aproximá-lo de sua essencialidade. No caso dos eixos temáticos da tese, o discurso poético harmoniza o jogo cíclico entre ausência e presentificação. No discurso poético manoelino, a dessubstancialização ou a desconstrução desenvolve uma ruptura com a primeira existência. A imagem do pássaro, em bando, que descansa da longa e difícil jornada cidadina, é possibilidade aproximativa dos opostos, matéria e espírito, conservados na Memória, manifestado no poema. Justapondo os tempos e transformando as vozes plurais em presentificação das lembranças, as imagens que passeiam na poética de Manoel de Barros são apreendidas na essencialidade. Não traduzindo o plano real, o poeta aciona as lembranças infantis para recriar um mundo diferenciado, lúdico e particular, cujo movimento contém os instantes inaugurais de Vida e Morte.

O poema “A voz de meu pai” é imagem tríade de uma mesma origem, que busca evidenciar uma lição de ordem quase metafísica. É a trindade que se apresenta no pai (Deus), que vem até o poeta (Filho) lembrá-lo de suas origens; e as lembranças de suas origens elevam seu espírito até Deus (Espírito Santo). A natureza, a presentificação dessas lembranças, bem como a igualização da figura do pai mesclada à poesia, são imagens que constroem o ensinamento de que as origens e a comunhão sábia com a natureza erigem uma

ponte até Deus. A Morte, nesse sentido, é caminho que transmuta o sujeito para a transcendência. Para tanto, é preciso a certeza desse trajeto, é preciso seguir a lição do poeta que metaforiza o ensinamento de que “o olho vê, a lembrança revê e a imaginação transvê” (BARROS, 1996a, p. 75). A Memória, assim, como presentificação e resistência contra o esquecimento, a Morte, fica a serviço da imaginação do poeta.

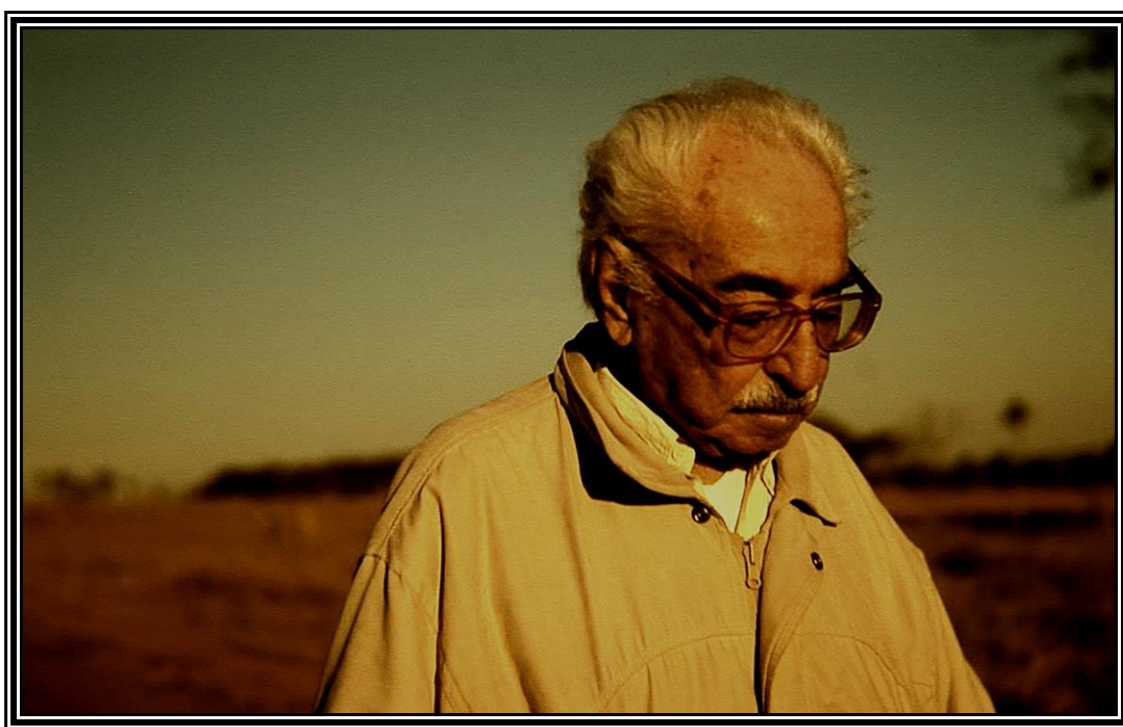
No entanto, como processo necessário, o decesso fica a serviço da renovação. Para Manoel de Barros: “Sempre acho que na ponta de meu lápis tem um nascimento.” (CASTELLO, 1996, p. 4). Tais nascimentos dão espaço para a constituição do sujeito ficcional e pessoal. Segundo o poeta,

Três personagens me ajudaram a compor estas memórias. 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 desprendimento das coisas da terra. E os andarilhos, a preciência da natureza de Deus.
(BARROS, 2008, “Fontes”).

A poética de Manoel de Barros é um (in)constante ir e vir, buscando atar as pontes entre o que é visível aos olhos, e o que é invisível. Esse caminho tortuoso, essas idas e vindas, evidencia um poeta que transita na incerteza do sujeito que busca um diálogo aberto e franco com Deus. Essa necessidade de comunhão divinal é matéria de poesia para Manoel de Barros. Em comparativo com São Francisco de Assis, o poeta faz uma revolução íntima e inicia uma “cruzada” pela natureza, ressaltando o espaço de transcendência quando se retoma as origens. Transcender é ir além. Morte e Memória vão além do sujeito. No entanto, é no estado de solidão que as luzes mais verdadeiras se ascendem, e o Ser encontra as suas certezas e dúvidas.

A Morte, bem como a Memória, é uma dessas luzes que retiram o sujeito dessa zona de conforto, e o impulsiona para encarar a si mesmo. Não há hedonismo na poética de Manoel de Barros, pois o confronto, esse olhar para dentro de si, é perspectiva de consciência dos elementos que enfraquecem e fortalecem o sujeito; para o poeta, “o que desabre o ser é ver e ver-se”. (BARROS, 2004a, p. 23). Cabe decidir, nessa luta, qual a proporção que se quer dar a cada um.

Para Manoel de Barros é preciso “desver” esse mundo, morrer para as faculdades da mesmice e memorar as lembranças que constituem e impregnam o sujeito de uma certeza: é preciso se renovar a cada dia.



**FIGURAÇÕES DA MORTE:
NOS (INTER)DITOS DA POÉTICA MANOELINA**

3 FIGURAÇÕES DA MORTE: NOS (INTER)DITOS DA POÉTICA MANOELINA

Em linhas gerais, a tese apresentou um breviário das figurações da Morte na poética de Manoel de Barros. No entanto, este item pretende assinalar outros poemas que corroborariam com a perspectiva apresentada até aqui. É preciso lembrar, também, que embora a tese busque as figurações da Morte e da Memória na poética manoelina, o tema da Memória em Manoel de Barros possui amplo arcabouço teórico. Esse eixo temático, portanto, não será contemplado nesse item da tese. Contudo, é pertinente reafirmar que a proposta é de perceber a Memória como instrumento de presentificação. Ou seja, presentificam-se elementos ausentes, no plano físico, e não se considera a Memória como simples regresso.

As imagens da Morte, embora não exploradas no meio acadêmico, percorrem a poética de Manoel de Barros ora latentes, ora expostas de maneira declarada. Assim, ao percorrer o caminho da Morte e da Memória, o poeta evidencia o movimento perpétuo da Vida. Ao escrever, ele assinala que a escrita é, ao mesmo tempo, uma questão de Vida/Morte, Memória/Esquecimento. Essas figurações que abarcam essa conflituosa, e necessária, dualidade, na poética manoelina, aparecem atravessadas, muitas vezes, pela melancolia, pela lembrança nostálgica. Por outro lado, podem emergir de maneira impactante, cuja cena parece gritar ao leitor. Nesse arranjo, ou de outro, o leitor de Manoel de Barros estranha e sente desconforto.

O estranhamento dessas imagens, segundo Kristeva (1982 *apud* FOSTER, 1996), suscita no leitor um “encantamento” desafiador, que impulsiona o seu desejo paradoxal de ver-se livre do objeto ou da imagem e, ao mesmo tempo, dentro desse objeto, dessa imagem abjeta. Na poética manoelina, o estranhamento é muito mais pela conjugação de elementos completamente díspares, como a dupla Morte e Memória. Ao estruturar essas imagens, o poeta convida o leitor ao enfrentamento de suas próprias perspectivas sobre a Morte e a Memória. Esse momento de confronto em que se enfrentam os próprios paradigmas é “abjeta”. Ou seja, provoca um espaço de reflexão que, talvez, o leitor não esteja preparado, ou que se sinta em desconforto. Tem-se no abjeto uma noção diferenciada da forma do realismo, no qual não se trata mais de uma linguagem do verossímil, mas um realismo que possibilita à realidade um limite, ao mesmo tempo, além da representação e aquém da própria representação. No entanto, o real não pode ser representado em sua totalidade dentro do universo literário, com isso, cria-se um desencontro, um deslocamento e uma perda do significado do objeto, da imagem. Segundo a escritora, “o abjeto é a condição na qual a subjetividade é perturbada, o sentido entra em colapso” (1982 *apud* FOSTER, 1996, p. 178).

Atrelada à Morte, segundo Bolaños (2012), a Memória é sempre visionária, imagina que vê e materializa.

O real traumático, para Foster (1996), causa um estranhamento que faz suscitar inúmeros questionamentos quanto à identidade e alteridade, pois a identidade só surge como consequência da diferenciação, da sua relação direta com o outro. No entanto, para o escritor, há uma dualidade no olhar que se encontra no outro, ou seja, diante de um objeto observado somos igualmente observados; apresenta-se assim, uma espécie de dialética entre observador e observado. Quanto mais a imagem ou o objeto nos causa repulsa, mais ainda tende-se a olhar, analisar, sentir esse objeto e/ou imagem para encaixá-lo na esfera de percepção do real em relação ao subjetivo. Há nesse desejo paradoxal o ressaltado do momento, do instante limitante entre a linguagem e a temporalidade. É nesse limiar que a poética de Manoel de Barros se edifica.

A visão do decesso, nas obras do poeta, aciona a circularidade: Morte e Memória se apresentam como um ciclo natural da Vida. As imagens, bem como os símbolos, são tentativas de se buscar um melhor relacionamento entre o homem e a transcendência. Embora conturbada e/ou plural, o diálogo do sujeito com a Morte é sempre na esperança de desvelar a realidade da existência, buscando transcender o plano do aqui e agora. É questionar sua percepção de mundo e seus paradigmas.

Para melhor ordenar algumas figurações, será apresentado através de termos e palavras correlacionadas com o eixo da Morte, já evidenciadas na tese. No entanto, caso haja necessidade, alguns dos versos trazidos serão brevemente explicados. O intuito é de apenas mostrar onde se pode corroborar com o tema da Morte, apresentando outras evidências na poética de Manoel de Barros. É importante frisar que se trata de uma breve exposição, tendo em vista que a análise levada a efeito no item 2.3, já evidencia a perspectiva apresentada na tese sobre a Morte. Assim, fica apenas uma ordenação expositiva de outros poemas que trazem a Morte como tema, velado ou explícito, na poesia de Manoel de Barros. Salienta-se também que não se trará todas as figurações da Morte, mas apenas aquelas que já foram anunciadas na análise e que seguem a mesma linha de raciocínio.

3.1 Arrebol, tarde, crepúsculo e correlatos

Na obra **Face Imóvel** as figurações da Morte se apresentam em diálogo com a solidão e quietude. É o momento de reflexão e tentativa de compreender o mundo e o sujeito. Mergulhado na profunda descrença no mundo em guerra (Segunda Guerra Mundial), o poeta

Manoel de Barros abre espaço para cenas sombrias e repletas de nulidade do indivíduo, da esperança, como se pode observar nos seguintes versos: “De tarde um homem tem esperanças./Está sozinho, possui um banco” (BARROS, 1996b, p. 59); ou ainda, “Hoje eu vi/Soldados cantando por estradas de sangue/Frescura de manhã em olhos de crianças/Mulheres mastigando as esperanças mortas/Hoje eu vi homens ao crepúsculo/Recebendo o amor no peito”. (BARROS, 1996b, p. 60, *grifo nosso*). Embora o homem, na tarde, tenha esperanças, ele está só e sua única posse é um banco. Ou seja, ainda que haja uma esperança, ela é contraposta na figura solitária do homem. Os versos cadenciados pelo tom melancólico da repetição de consoantes fechadas (**t, m, n**) e vogais nasalizadas (**u, e, a**) apresentam a sonoridade que não vibra com a perspectiva da esperança. Ela tarda, pois o homem está sozinho e possui um banco; o que sinaliza a espera da chegada da (própria?) esperança.

A Memória que presentifica o homem através da visão também materializa a falta de perspectiva, a negatividade, da esperança que não o convence. Ao inverter o dito popular “a esperança é a última que morre”, o poeta Manoel de Barros reflete não a certeza vibratória de que ela “é a última que morre”, mas a última que chega. A “estrada de sangue” pode se associar, metaforicamente, ao horizonte do crepúsculo e sua cor intensa. Tal imagem se contrapõe a “frescura de manhã em olhos de crianças”, mas se comunica com as mulheres que se alimentam de esperanças não vivas, não presentes, não possíveis, mortas.

Em 1996 Manoel de Barros publica **Livro sobre nada**. Para os eixos da tese, o livro apresenta algumas imagens que se relacionam com os temas. Nos versos “O dia vai morrer aberto em mim” (BARROS, 1996c, p. 45), “O meu amanhecer vai ser de noite” (BARROS, 1996c, p. 68), “E quem levará para casa todos os dias de tarde a mesma/solidão – senão os tontos de beco?” (BARROS, 1996c, p. 81), por exemplo, o poeta sinaliza para a construção de uma Morte que o sujeito carrega em si. Nas lembranças do eu-lírico figura a relação do fim da tarde com a velhice, com a proximidade do decesso. Em outro poema, o fim da tarde, crepúsculo, assume entidade pessoal, causador de tristeza, Morte e Memória: “No fim da tarde, nossa mãe aparecia nos fundos do quintal: ‘Meus filhos, o dia já envelheceu, entrem pra dentro’.” (BARROS, 1996c, p. 21). Percebe-se, nesse verso, a delicadeza da lembrança materna que chama seus filhos para a segurança da casa. O eu-lírico apresenta o ciclo natural da Vida: a infância, o adulto e a velhice (agora transmutada na figura do fim da tarde – crepúsculo, arrebol, entardecer).

O dia foi materializado no discurso da mãe. Era preciso dar entidade ao crepúsculo.

A Memória consubstancia a imagem da velhice e correlaciona o fim da Vida com a passagem do dia. Há no livro pequenos vestígios de Memórias familiares que são resgatadas pelas lembranças. No entanto, na perspectiva da Morte, o uso intenso de prefixos negativos surge como intensificadores de nulidade. Nos poemas acima, a filiação temática com a angústia e o nada, de Heidegger e Sartre, fica explícito.

Em **Arranjos para Assobio**, o fim da tarde assume a figuração crepuscular de intensidade discursiva da presença da Morte e da Memória. Manoel de Barros apresenta uma não-figura, um ser disforme, mas essencialmente melancólico: “Pierrô é desfigura errante./andarejo de arrebol./Vivendo do que desiste./se expressa melhor em inseto” (BARROS, 1998b, p. 15). O fim da tarde anuncia o desolamento, a tristeza. Ainda sendo uma “desfigura”, algo que não assume uma forma definida, incerta, Pierrô é errante, sem destino certo, perambula pela solidão de sua “desfigura” e vive daquilo que não conseguiu. As perspectivas e ações apresentadas são diretamente associadas ao fato de Pierrô ser “andarejo de arrebol”. O termo “andarejo” diz-se de quem anda incessantemente. Ou seja, caminha-se para um Nada que se expressa na materialidade do “vivendo”. A lembrança desse fim de tarde parece aumentar a solidão do poeta, como em “O fim do dia aumenta meu desolo./Às vezes passo por desfolhamentos./Vou desmorrer de pedra como um frade.” (BARROS, 1997, p. 57, *grifo nosso*).

A imagem do crepúsculo passeia pela figuratividade do caminhar para a Morte, da transformação temporal dia/noite, fechamento-início de um período, para o fim da tarde, para o final da Vida. A utilização do prefixo “des” (“desolo”, “desfolhamento”, “desmorrer”), conforme Mary Lou Daniel (1968, p. 39), além do uso comumente negativo, ele pode assumir, às vezes, uma função intensiva. O seu étnico é o “dis” (di) grego empregado no sentido de aumentar a qualidade implícita na palavra-base ou radical. Nesse sentido, todo sentimento de nulidade é engrandecido pelo crepúsculo: “As coisas me ampliaram para menos.” (BARROS, 1997, p. 67). O eu-lírico, assim, passou por uma transformação que vai do reino animal (o próprio ser humano), para o vegetal (como uma árvore, nos desfolhamentos), mineral (pedra) e que, no fim, se transmuta na figura de um frade (a ordem católica voltada para a abstinência do luxo, ou qualquer bem material). O frade, no entanto, assume um caráter aparentemente mais próximo do divinal, de transcendência. Ao se associar a uma ordem tão simples, como a dos frades, o eu-lírico quer o comprometimento proximal com o universo religioso.

Na obra **O livro das ignoranças**, o poeta assinala o projeto das origens e da transição. Na temática da tese, as figurações do “fim da tarde”, “arrebol”, “crepúsculo” estão diretamente ligados com a circularidade da Morte e da Memória. No livro, em comunicação com o **Poesias**, encontram-se poemas como “Aceito no meu fado o escurecer” (BARROS, 1997, p. 49), “Um besouro se agita no sangue do poente. /Estou irresponsável de meu rumo” (BARROS, 1997, p. 53), “Ajeito os ombros para entardecer. Vou encher de intumências meu deserto” (BARROS, 1997, p. 59), “Bernardo desregula a natureza: /Seu olho aumenta o poente.” (BARROS, 1997, p. 97). É possível perceber, assim, um caminho que atravessa o “descomeço”. Embora a Memória esteja mais relacionada às peripécias infantis, as lembranças se apresentam como resistência ao esquecimento, portanto, à Morte.

Nos livros **Retrato do artista quando coisa**, **Matéria de poesia** e **Livro de pre-coisas** as figurações da Morte e da Memória, através dos termos que sinalizam o fechamento, ou a transição, de um período do dia não são frequentes. Ao que parece, as obras acionam uma perspectiva voltada para a claridade. Contudo, para outros termos figurativos ligados aos eixos temáticos da tese, os mesmos livros apresentam maior representatividade.

Em **O guardador de águas**, as figurações da Morte se voltam para período do entardecer. O poeta guarda nas águas as lembranças dos seres que habitam o Pantanal. O decesso é apresentado na obra como transmutação, como ponte entre o plano material e o transcendente, como se pode observar nos seguintes versos: “Com seu enorme casaco ele encarde o crepúsculo” (BARROS, 2004a, p. 17), “Passarinho é poeta de arrebol” (BARROS, 2004a, p. 48), “Arrastam no crepúsculo andrajos e moscas” (BARROS, 2004a, p. 28).

Embora esses termos já apareçam comumente relacionados com a questão da Morte, a perspectiva da Memória se torna diferenciada. Morte e Memória caminham nesse momento intermediário em forma de passagem temporal. O inusitado, entretanto, fica por conta desses termos aparecerem, inicialmente, como imagens secundárias, figuras que contrapõem com a docilidade, por exemplo, do “Os rios gostam/de entardecer/entre pássaros” (BARROS, 2011) ou “Eu hoje vi um pedaço de/Tarde no bico de uma sabiá” (BARROS, 2011). A criação harmônica do cenário não permite, no primeiro olhar, perceber a Morte e a Memória.

A cena construída aparentemente não se apresenta em diálogo com a Morte, uma vez que os elementos “rios” e “pássaros” são unidades de movimento, de vivacidade; o primeiro relacionado à água e o outro à inquietude, liberdade. No entanto, como já visto no subitem 2.3, o rio, a água, na poética de Manoel de Barros, sinaliza origem mítica, transição, passagem ritualística da Morte. O pássaro, presença constante nas obras do poeta, é vigorosamente visto

como símbolo de inquietude, animal que transita entre o céu e a terra, anunciação de Morte. Sendo assim, o cenário marcado pelo movimento e pela quietude, é palco de Vida e Morte.

O jogo dialético entre Morte e Memória se apresenta em várias situações analisadas: seja na visão de um menino vestido para se despedir do dia, para, nesse sentido, enterrar aquele momento, aquela lembrança que impregna o sujeito de uma sentimentalidade; seja para ver nas estações do ano uma relação próxima com as fases da vida, e com a realidade dos pescadores; ou na concretude da solidão, nas mulheres que se alimentam da falta de esperança e homens que recebem, de peito aberto, a Morte; na presentificação de seres disformes, que passam por desfolhamentos e se transmutam em pedra, em religiosidade; na materialização, como entidade pessoal, que o crepúsculo dinamiza o diálogo entre Morte e Memória. O fim da tarde (e suas derivações terminológicas) se apresenta como tentativa de permanência e como resistência ao decesso.

3.2 Abandono, ermo, solidão e correlatos

Manoel de Barros materializa o abandono, e seus correspondentes, em vários momentos de sua poética. A Morte, em figuração dos termos “abandono”, “ermo”, “solidão” e outros correlatos, anuncia-se entremeada ao lugar.

Em **Livro sobre nada**, o poeta anuncia o Nada, na sua existência, de maneira concreta, quase humana; e onde há Vida, há Morte. Assim, o livro aciona a materialidade do decesso nas figurações apresentadas, como é possível perceber em: “Tudo que use o abandono por dentro e por fora” (BARROS, 1996c, p. 7), “O pai morava no fim de um lugar” (BARROS, 1996c, p. 13), “Meu avô abastecia o abandono. / De tudo haveria de ficar para nós um sentimento longínquo de coisa esquecida na terra” (BARROS, 1996c, p. 17), “Todas as coisas apropriadas ao abandono me religam a Deus.” (BARROS, 1996c, p. 57), “O abandono me protege” (BARROS, 1996c, p. 57), “A inércia é meu ato principal” (BARROS, 1996c, p. 68), “Não preciso do fim pra chegar” (BARROS, 1996c, p. 71), “E quem levará para casa todos os dias de tarde a mesma solidão – senão os doidos de beco?” (BARROS, 1996c, p. 81). Nesses versos, é possível perceber a concretude da Morte e o sentimento de abandono e esquecimento. No entanto, essa melancolia do lugar, ao mesmo tempo, engrandece o poeta, o faz perceber a Vida, e sua beleza, nas pequenas coisas que compõem esse ermo. Tais figurações, trazidas para o plano da concretude, preenche o espaço poético de obscuridade.

Assim, segundo Friedrich (1991), a maior carga significativa da linguagem poética se apresenta no espaço do obscuro. Aproximar o abandono, o ermo e a solidão do real é, na verdade, atingir o abismo da poesia, mergulhar no desconhecido, nos sentidos não experimentados, na Morte.

Na obra **O livro das ignorâncias**, o poeta a Morte se relaciona, de maneira mais próxima, com a ruína, com o escombros, com o abandono. A poesia, na verdade, segundo Barbosa (1974), é um espaço que a negatividade tenta preencher. Assim, a Morte é lugar de, ao mesmo tempo, ausência e completude, como se pode perceber nos seguintes poemas: “No ermo o silêncio encorpa-se./A noite me diminui” (BARROS, 1997, p. 51), “Ando muito completo de vazios./Meu órgão de morrer me predomina” (BARROS, 1997, p. 55), “Este ermo não tem nem cachorro de noite./É tudo tão repleto de nadeiras” (BARROS, 1997, p. 65), “Penso que dentro de minha casca/não tem um bicho:/Tem um silêncio feroz” (BARROS, 1997, p. 89).

Em **Arranjos para assobio**, as imagens desconexas dão vazão para explorar os mistérios irracionais do sujeito. O indizível, o inesperado também se abre em associação à Morte, como se pode observar nos seguintes versos: “Me abandonaram sobre as pedras infinitamente nu, e/[meu canto” (BARROS, 1998b, p. 11), “Pierrô tem o seu lado esquerdo/atrelado aos escombros./E o outro lado aos escombros” (BARROS, 1998b, p. 15), “Minhocal de pessoas, deserto de muitos eus” (BARROS, 1998b, p. 19). Nessa obra, o universo do abandono é deslocado para a transitoriedade dos seres que compõem o cenário da infância. O sujeito, no livro, vê-se diante do seu próprio escombros, do seu deserto interior, que, assim como sua identidade, possui “muitos eus”.

Nos **Ensaio fotográficos**, a temática da concretude torna-se projeto de fotografias inesperadas. A substância subverte o paradigma conceitual de significante e significado. No eixo temático da tese, a obra se apresenta como palco da materialização das lembranças familiares, principalmente do avô. Essa personagem é a recriação, ou reencarnação, do abandono. Ao concretizar formas inusitadas da Morte, o poeta Manoel de Barros enfatiza as figurações como entidades discursivas da Memória e do decesso, assim como se percebe nos seguintes poemas: “Mas a um homem sozinho no fim de uma estrada/sentado nas pedras de suas próprias ruínas” (BARROS, 2000, p. 19), “Alguma coisa que servisse para abrigar o abandono, como as taperas abrigam” (BARROS, 2000, p. 31), “A distância seria uma coisa vazia que a gente/portava no olho/E que meu pai chamava exílio” (BARROS, 2000, p.

49), “Meu avô era tomado por lesão porque de manhã dava/bom-dia aos sapos, ao sol, às águas./Só tinha receio de amanhecer normal/Penso que ele era provedor de poesia como as aves/e os lírios do campo” (BARROS, 2000, p. 51). Experimentar o abandono, trazê-lo para o mundo tangível, é tornar próxima a experimentação da Morte.

Em **O guardador de águas**, as figurações da Morte se apresentam atrelados ao lugar. O sentimento de abandono e solidão se estende do espaço de vivência para sujeito, como se observa nos versos: “Suporte de tapera é o abandono/[...] Tapera só aguenta o esquecimento” (BARROS, 2004a, p. 26), “Ando por lugares vazios/Em que inúteis/Borboletas o adotam/Por petúnias...” (BARROS, 2004a, p. 33), “Ela precisa desse deserto para viver” (BARROS, 2004a, p. 49). No livro, a personagem Bernardo da Mata é o próprio guardador de águas, o guardião do tempo, das origens, do ciclo da Vida. A Morte, nesse sentido, é lugar de solidão. O espaço sem utilidade social, marcadamente ressaltado nessa obra, evidencia a presença da loucura como transgressão, como resistência ao mundo cosmopolita e do capitalismo.

No livro **Memórias Inventadas: a segunda infância** (2006), Manoel de Barros dedica um poema ao “abandono” e o começa pelo título homônimo. Nesse abandono, a criança tenta descobrir o sentido da palavra e sua relação com o lugar e as pessoas. Para a personagem, não se sabia “se era o lugar que transmitia o abandono às pessoas ou se eram as pessoas que transmitiam o abandono ao lugar”. (BARROS, 2006a, XI). Para tentar compreender tal fenômeno associativo, a personagem presentifica as travessuras infantis, os aromas e as cores do lugar: “O cheiro e o amor do lugar também participam. Todos os seres daquele lugar me pareciam perdidos na terra, bem esquecidos como um lápis numa península”. (BARROS, 2006a, XI). No entanto, é através do olhar que a Memória figura como enlace para segurar a palavra ao significado: “Mas em vista do que vi o olhar reforça a palavra”. (BARROS, 2006a, XI). A trilogia das **Memórias Inventadas** participa de uma alteração temporal. A Morte se configura como abstração, pois tudo nas **Memórias Inventadas** está no plano da experimentação, antes das coisas nomeáveis. O silêncio que ecoa anuncia um tempo estagnado, um prolongamento da coisificação da palavra que está em latência. Ao gerar essa expectativa de Vida e Morte, Manoel de Barros, na trilogia, caminha por lembranças infantis. O decesso, embora inexplicável, em abstração, ronda a narrativa através do tempo psicológico. Para Norberto Bobbio (1997, p. 37), “minha morte é imprevisível para todos, mas para mim é também indizível”.

Na obra **Menino do Mato** (2010), Manoel de Barros utilizou o termo “abandono” vinte vezes (e não entram na contagem as palavras correlatas e as suas figurações). É o livro com o maior índice do sentido de “abandono” do poeta. **Menino do Mato** é a transcendência, o reencontro familiar, a comunhão entre os seres. O abandono, a solidão e o silêncio passeiam com o poeta. Em um rito de nascimento e morte, as lembranças aniquilam um “eu-do-passado” e o projeta para um “eu-e-nós-no-agora”, no mesmo sentimento de abandono. Tais perspectivas podem ser observadas em: “Bernardo nem sabia que houvera recebido o privilégio/do abandono” (BARROS, 2010a, p. 13), “Bernardo completava o abandono” (BARROS, 2010a, p. 18), “O menino que recebera o privilégio do/abandono” (BARROS, 2010a, p. 63), “O abandono do lugar me abraçou de com/força./[...] Tudo que conheci depois veio carregado/de abandono” (BARROS, 2010a, p. 79), “Ele sabia que as coisas inúteis e os/homens inúteis/se guardam no abandono/Os homens no seu próprio abandono” (BARROS, 2010a, p. 91). “O abandono do lugar me abraçou de com/força./[...] Tudo que conheci depois veio carregado/de abandono”. (BARROS, 2010a, p. 79). O completo esquecimento do lugar, que torna as pessoas “perdidas”, não acontece. Pelo contrário, materializa-se, ao ponto de abraçar com força o sujeito, impingindo sua marca no ser. O abandono é um rompimento, é cissura, é figuração de Morte.

Termos correlacionados com “deserto”, “lonjuras”, “solidão”, “perdido”, “inércia” se aproximam também da palavra “abandono”, expressão muito corrente na poética de Manoel de Barros, e que igualmente leva à referencialidade de Morte e de Memória. Algo que se abandona é algo que se quer esquecer. No entanto, ao mesmo tempo que se tem como premissa o “querer esquecimento”, é também o “ter que lembrar”, trazer primeiramente à Memória.

A mesma verificação dos termos “arrebol”, “crepúsculo” e demais, é percebido no contexto discursivo das palavras “abandono”, “silêncio”, “deserto”, etc. No entanto, o sentimento do abandono é duplamente mortífero. A construção fônica de sua estrutura já marca a consistência da Morte. Nos versos destacados acima, a Memória também está presente e é trazida pela lembrança dos homens solitários, do sujeito em desconexão com a realidade que o cerca, no menino que recebe o “privilégio do abandono” e que, mais adiante, será escombro e desertificado.

3.3 Boca

Normalmente ligada à sensualidade, essa boca irá comungar com uma natureza outra, uma relação inesperada com elementos que se repudia, que a empurra para a decomposição, para a Morte. No livro **Poesias**, a figuração da boca como Morte, também se anuncia como força enunciativa que move a Natureza, como é visto em: “Minha boca silenciosa” (BARROS, 1996a, p. 79), “A boca está aberta, seca e escura/De raízes mortas...” (BARROS, 1996a, p. 79), “Havia um frescor de musgo na boca de terra” (BARROS, 1996a, p. 81), “Vestígios de sua boca iam para flor” (BARROS, 1996a, p. 81), “Porém és morta/resignada,/ó boca amarga/ [...] / boca perdida/ [...] / sai, boca morta!” (BARROS, 1996a, p. 90). A Morte, assimilada a essa força gerativa, que é a palavra, através do termo “boca”, torna o decesso não mais silencioso, mas evocativo. A construção da metáfora da Morte, transmutada na figuração da boca, é expressa de forma hiperbólica na poética manoelina.

Nas obras **Retrato do artista quando coisa** (1998a) e **Compêndio para uso dos pássaros** (1999a), o poeta Manoel de Barros associa a boca com elementos da natureza, principalmente com o chão. Ao se relacionar a boca com o chão, a Morte irá se apresentar no interstício desse diálogo inusitado. No entanto, esse colóquio é inaudível, essa boca é resignada, silenciosa: “ferrugem de sol nas crianças raízes/de escória na boca do poeta beira de rio” (BARROS, 1998a, p. 29), “Boca, s.f. [...] Espécie de orvalho cor de morango/[...] Pequena abertura para o deserto” (BARROS, 1998a, p. 44), “Pessoas que ouvem com a boca no chão seus/rumores dormido pertencem das águas” (BARROS, 1998a, p. 44), “com a boca pendurada para os passarinhos” (BARROS, 1999a, p. 16), “Com a boca escorrendo chão” (BARROS, 1999a, p. 25), “A boca de raiz/e água escorria barro...” (BARROS, 1999a, p. 51), “como um bule sem boca...” (BARROS, 1999a, p. 53).

Em **Matéria de poesia** (1999b) e **Gramática expositiva do chão** (1999c), a boca é marcadamente relacionada com a decomposição, com a decrepitude, com a Morte. Nesse sentido, a figuração da boca como Morte se apresenta na destruição do organismo: “em sua boca as raízes da escória” (BARROS, 1999b, p. 14), “A boca apodrecendo para a vida!” (BARROS, 1999b, p. 19), “Envelhecia a boca nas folhagens/A morte gerava fora do caroço” (BARROS, 1999b, p. 25), “Na minha boca estou surdo” (BARROS, 1999b, p. 35), “Viu um pouco de mato invadindo as ruínas de sua boca!” (BARROS, 1999b, p. 41), “[...] invadissem as ruínas de minha boca e a enchesse/de frases com morcegos” (BARROS, 1999b, p. 67), “O homem de lata/está na boca de espera/de enferrujar” (BARROS, 1999c, p. 23), “se faz um

corte /na boca/para escorrer/todo o silêncio dele" (BARROS, 1999c, p. 27), "Pessoas que conhecem o chão com a boca como processo de se procurarem" (BARROS, 1999c, p. 33), "Ai, meu lábio dormia no mar estragado" (BARROS, 1999c, p. 40), "Para ouvir o sussurro/ do mar/ o homem de lata/ se inscreve no mar/ (...)/ Caído na beira/ do mar/ é um tronco rugoso/ e cria limo/ na boca" (BARROS, 1999c, p. 30). Assim, em ruína, em destruição, a Morte figura no silêncio da boca. Aquilo que não é proferido, a generosidade da palavra que oferece o silêncio partícipe, inaugura uma realidade de transcendência.

Na inauguração de novos seres, **Livro de pré-coisas** anuncia o tempo mítico, o tempo das origens da terra pantaneira. A comunhão entre homens e natureza assinala uma poética estruturada no ciclo Morte e Vida. A boca, como figuração da Morte, está aberta, é fissura que não se fecha e quase fala. Ela acompanha essa inauguração e participa dela, renovando o cenário e a Vida: "Quero morrer no barranco de um rio: - sem moscas na boca descampada!" (BARROS, 2000, p. 45), "Noto que o ermo tem boca" (BARROS, 2002, p. 15), "Sua voz era curva pela forma escura da boca" (BARROS, 2002, p. 57), "[...] aquele cheiro de sol na boca atormentada de uma fêmea" (BARROS, 2002, p. 63).

Na obra **O guardador de águas**, a figuração da boca retoma o projeto do silêncio, da solidão, do introspectivo. A Morte volta a se associar a elementos de decomposição, ao hiperbolismo da linguagem. As imagens, aparentemente desconexas no livro, acompanham o cortejo da boca, o luto do silêncio, a fragmentação de Bernardo da Mata: "Boca não abriu mais?/Arbora em paredes podres." (BARROS, 2004a, p. 13), "E em que latas com vermes emprenhados na boca" (BARROS, 2004a, p. 14), "Estrela encosta quase em sua boca descalça" (BARROS, 2004a, p. 24), "No lugar de haver boca está o espanto" (BARROS, 2004a, p. 50), "Palavras têm espessuras várias: vou-lhes ao nu, ao fóssil,/ao ouro que trazem da boca do chão" (BARROS, 2004a, p. 60).

Em Homero, a palavra *psykhé* era o que Platão reconhecia como "alma", mas que indica um sopro vital, que abandona o ser humano pela boca, no instante de sua morte. Embora a boca seja uma metonímia sinestésica da voz, ela é comumente ligada ao desejo, ao erótico, à sensualidade e sexualidade. Durante a pesquisa, inúmeros autores, tais como Freud, apenas para efeito de citação, evidenciam um diálogo muito próximo (quase indissociável) entre Morte, erotismo e sexualidade. A imagem da boca evidencia anúncio de algo, espera-se dos lábios uma voz. No entanto, em Manoel de Barros, essa boca anuncia a decomposição do sujeito, a proximidade com a Morte.

3.6 Voz

Na perspectiva religiosa, a palavra proferida é força criadora do Universo. A voz, nesse sentido, é anúncio de novos tempos, de conforto, de presságio, ou esperança. No entanto, na poética manoelina, a voz figura como silêncio ou busca por sentidos primitivos, pela origem. Nesse caminho, o diálogo se apresenta no silêncio, na contemplação da Natureza. Como figuração de Morte, a voz é esse reencontro com a solidão, com o mítico, com a inauguração de outro universo.

Na obra **Menino do mato**, o poeta marca o silêncio audível da Morte e da Memória. Essa voz canta as origens do tempo e das sensações. Manoel de Barros, especialmente nessa publicação, assinala que é preciso ouvir a voz interior e da Natureza, para que se alcance a verdadeira comunhão divina, como se percebe nos versos seguintes: “O menino tinha no olhar um silêncio de chão/e na sua voz uma candura de Fontes” (BARROS, 2010a, p. 9), “O que a gente aprendia naquele lugar era só ignorâncias/para a gente bem entender a voz das águas” (BARROS, 2010a, p. 10), “Nosso conhecimento não era de estudar em livros./Era de pegar de apalpar de ouvir e de outros sentidos” (BARROS, 2010a, p. 11), “O rio encostava as margens na sua voz” (BARROS, 2010a, p. 13), “A gente bem quisera escutar o silêncio do orvalho/sobre as pedras” (BARROS, 2010a, p. 15), “Louvo ainda as vozes dos habitantes deste lugar que/trazem para nós, na umidez de suas palavras, a boa/inocência de nossas origens” (BARROS, 2010a, p. 22), “Queria que minha voz tivesse um formato de canto” (BARROS, 2010a, p. 45), “Eu queria que minhas palavras de joelhos/no chão pudessem ouvir as origens da terra” (BARROS, 2010a, p. 65), “O menino foi andando na beira do rio/e achou uma voz sem boca/A voz era azul” (BARROS, 2010a, p. 95). Na poética de Manoel de Barros, a voz se relaciona diretamente com a água. Essa fluidez entre ambas escorre na poesia. No “A voz de meu pai”, o poeta privilegia a voz e conecta a figura do pai com a água. Nessa perspectiva, os ensinamentos do homem se concretizam na fluidez da voz. Em “A voz de meu pai”, o timbre de cada elemento da Natureza, do pai, é um chamado, é uma busca por algo que falta, é necessidade de completude. Ouvir as origens é, ao mesmo tempo, ligação entre duas temporalidades distintas, uma no “aqui” e “agora”, e outra que se projeta do passado para o futuro.

Já no livro **Escritos em verbal de ave**, o poeta Manoel de Barros evidencia uma voz que irá se projetar, é rascunho de palavras ainda por nascer. Na obra, essa figuração se torna palpável, possui entidade e corrompe o silêncio. A despedida entre Manoel e Bernardo, na

obra, é ouvida pelo leitor. A voz sai do plano invisível e vai para o espaço do movimento, como se observa a seguir: “E sua voz era de Fonte” (BARROS, 2011), “Madrugada/A voz estava aberta/para os passarinhos” (BARROS, 2011), “Quisera dar ao nada/uma voz/enlouquecida” (BARROS, 2011), “Desenho da voz/na areia/é verbal de ave”. (BARROS, 2011), “Queria que um passarinho/escolhesse minha voz/para seus cantos. FIM” (BARROS, 2011). Segundo Segolin (2006, p. 06), “os seres humanos não falam e não falaram apenas para representar, que os seres humanos falam também para [...] reencontrar, para redescobrir alguma coisa que eles perderam.” Assim, a voz é, ao mesmo tempo, perda e reencontro, vertigem e epifania, Memória e Morte.

A voz, na poética de Manoel de Barros, vem, quase sempre, atrelada à necessidade do poeta em ouvir suas origens. Nas outras obras, os termos “voz” e “concha” caminham proximamente. Nesse sentido, é preciso ouvir o som interior, aquele que melhor se comunica com as particularidades do sujeito. Para Manoel de Barros, a poesia é a voz do poeta, “que é a voz de fazer nascimentos” (BARROS, 1997, p. 17).

3.4 Criançamento, origem, concha, inércia, silêncio e correlatos

Na poesia de Manoel de Barros, a reflexão sobre o tempo perpassa pela busca do originário, do “criançamento” que não está na origem do nada, intocável, mas na perspectiva do movimento constante, da transformação, na ânsia, como a criança, de nomear tudo que lhe envolve: “As coisas que não tem nome são mais pronunciadas por crianças” (BARROS, 1997, p. 13). O “criançamento” não está no sentido do retrocesso, mas do avanço. A infância, tão explorada na poética manoelina, também se aproxima da perspectiva da Morte. No entanto, no sentido de sua não presença.

É na infância que a criança não assimila a finitude da vida, ou seja, ela não percebe a ideia da Morte e apenas vagueia pelas tentativas de apreensão dadas pelos adultos. Embora nas obras de Manoel de Barros se encontre a busca, quase que obsessiva, dos primórdios, da linguagem ainda por acontecer, da infância das palavras e das ações, na verdade, camufla-se o desejo de um período em que não existe a Morte, pois que é origem, um eterno retorno acionado pelas imagens (oníricas, imagéticas, infantis, repletas de devaneio e sentimentalismo) trazidas e presentificadas pela Memória.

Em **Livro sobre nada**, Manoel de Barros torna o nada algo palpável, que se pode ver e ouvir. A instabilidade aparece tanto no plano discursivo quanto na construção das imagens. As figurações da Morte, “criançamento”, “origem”, “concha”, “inércia” e “silêncio” aparecem

na obra marcadas pela ausência de movimento, como se observa, por exemplo, em: “Era o próprio indizível pessoal” (BARROS, 1996c, p. 27), “Catre-Velho é um ser confortável para moscas./Ele nem espanta algumas” (BARROS, 1996c, p. 33), “Sou um sujeito cheio de recantos./Os desvãos me constam./[...] O dia vai morrer aberto em mim” (BARROS, 1996c, p. 45), “Eu queria avançar para o começo./Chegar ao criançamento das palavras” (BARROS, 1996c, p. 47), “A inércia é meu ato principal” (BARROS, 1996c, p. 68), “Não saio de dentro de mim nem pra pescar” (BARROS, 1996c, p. 68), “Do lugar onde estou já fui embora” (BARROS, 1996c, p. 71), “Agora é só puxar o alarme do silêncio que eu saio por aí a desformar” (BARROS, 1996c, p. 75), “A minha direção é a pessoa do vento” (BARROS, 1996c, p. 85). Mesmo quando a noção de movimento surge, o poeta religa essa ideia ao inquietante, ao imprevisto.

Nas obras **Retrato do artista quando coisa** (1998a) e **Arranjos para assobio** (1998b) o silêncio, a Memória e a inércia comungam no espaço pantaneiro e brincam com o poeta: “Os silêncios me praticam” (BARROS, 1998a, p. 11), “(Folhas secas que/forram o chão das tardes me transmudaram/para outono? Eu sou meu outono.)” (BARROS, 1998a, p. 15), “Percebi que o homem sofria por dentro de uma/enorme germinação de inércia” (BARROS, 1998a, p. 37), “Remexo com um pedacinho de arame nas/minhas memórias fósseis” (BARROS, 1998a, p. 47), “A maior riqueza do homem é a sua incompletude” (BARROS, 1998a, p. 79), “O homem estava parado mil anos nesse lugar sem orelhas” (BARROS, 1998b, p. 9), “*Pedra, s.f.:* [...] Palavra que certos poetas empregam para dar concretude à solidão” (BARROS, 1998b, p. 46), “Olho é uma coisa que participa o silêncio dos outros/Coisa é uma pessoa que termina como sílaba/O chão é um ensino” (BARROS, 1998b, p. 47). Lugar e pessoas se irmanam e a Vida acontece na inércia, pois se “[f]alava que no Pantanal as coisas não acontecem através de movimentos, mas sim do não-movimento” (BARROS, 2002, p. 32).

Se as figurações de silêncio, origem, inércia se comungavam com o lugar, em **Menino do Mato** todo o movimento é de regresso, é de busca pela origem mítica do sujeito. No livro, a Morte é percebida como retorno ao divino, uma ponte entre o que se é e o que se quer ser: “O menino tinha no olhar um silêncio de chão/e na sua voz uma candura de Fontes” (BARROS, 2010a, p. 9), “É a voz de Deus que habita nas crianças, nos passarinhos e nos tontos” (BARROS, 2010a, p. 19), “As águas são a epifania da criação” (BARROS, 2010a, p. 21), “A infância da palavra já vem com o primitivismo das origens” (BARROS, 2010a, p. 33), “Mas o abandono do lugar era maior/porque continha o primordial” (BARROS, 2010a, p. 63), “Vinham de longe para mim os silêncios/desprezados” (BARROS, 2010a, p. 87). Na obra,

Manoel de Barros empresta uma tonalidade saudosista, em que a reflexão sobre as origens do sujeito assinalam uma preocupação com o tempo que transcorre sem interrupções.

Ao entremear um diálogo entre ausência de movimento, silêncio e escuridão, segundo Spalding (1965), a percepção da Morte logo é acionada. Em **Escritos em verbal de aves**, Manoel de Barros aciona tais figurações para entonar a morte de Bernardo: “UMA DESBIOGRAFIA” (BARROS, 2011), “Bernardo sempre nos parecia que/morava nos inícios do mundo” (BARROS, 2011), “Entretanto a gente via em Bernardo um/visionário nas origens da Terra” (BARROS, 2011), “E sua voz era de Fonte” (BARROS, 2011), “Alarme para o silêncio” (BARROS, 2011); “Abandono de um ser: seria maior/que o seu deserto?” (BARROS, 2011), “Silêncio das pedras/é o início/das palavras?” (BARROS, 2011), “Vi na solidão/um silêncio/de concha” (BARROS, 2011). Em especial, a concha (e seus correlatos) é elemento constante na poética manoelina. Para Eliade (1979, p. 130), as cerimônias de iniciação “incluem uma morte e uma ressurreição simbólicas; a concha pode significar o ato de renascimento espiritual (ressurreição) tão eficazmente como assegura e facilita o nascimento carnal”.

3.5 Mar

Em outros poemas, Manoel de Barros já apresentou essa sintonia amorosa, por vezes conflitante, que há entre ele e o oceano. No livro **Poesias**, o poeta Cidade e Pantanal disputam o eu-lírico. Os encantos do mar, para Manoel de Barros, atordoam. No entanto, na perspectiva da tese, o mar é figuração de Morte. Para Eliade (1979, p. 153), “a água ‘mata’ por excelência: ela dissolve, anula todas as formas. O mar provoca, ao primeiro olhar, um *atordoamento*, uma *esquisitice* identificada aos *mistérios* do mundo e logo aceita, de bom grado, com um sorriso de contentamento nos lábios”. Nesse sentido, o mar aglutina, mata e recria o sujeito, como se pode observar em: “Amo a rua torta/E do mar o odor. [...] Vou tangido e raro!/Tangido vou./Suspenso de ventos/Do mar, pelo odor.” (BARROS, 1996a, p. 78), “Da primeira vez que olhou o mar, da impressão de atordoamento” (BARROS, 1996a, p. 90), “Como estou só: Afago casas tortas,/Falo com o mar na rua suja.../Nu e liberto levo o vento/No ombro de losangos amarelos./[...] Que vontade de voltar para a fazenda!/Por que deixam um menino que é do mato/Amar o mar com tanta violência?” (BARROS, 1996a, p. 93/94).

Na obra **Gramática expositiva do chão**, o mar assume entidade corpórea e revela

seus ensinamentos. No livro, os elementos da Natureza expõem a sua gramática, as suas regras de Vida e de Morte. Assim, participar dessa exposição é encontrar a circularidade do tempo, como se observa em: “Para ouvir o sussurro/do mar/o homem de lata/se inscreve no mar” (BARROS, 1999c, p. 25), “Caído na beira/do mar/é um tronco rugoso/e cria limo/na boca” (BARROS, 1999c, p. 25), “O homem/é recolhido como destroços/de ostras, traços de pássaros/surdos, comidos de mar” (BARROS, 1999c, p. 34). O “homem de lata”, em frialdade com o mundo que o cerca, sem sentimentalidade, ouve os ensinamentos do mar e se inscreve nele, participa dele, renova-se com ele. Há, no livro, um rito antropofágico do sujeito que é devorado e recriado pelo mar, pela consciência da Morte. O mar, na perspectiva do **Gramática expositiva do chão**, não destrói, mas recolhe, assim como a mãe que recebe nos braços o filho perdido.

Segundo Bachelard (1997, p. 49), “contemplar a água é escoar-se, é dissolver-se, é morrer”. Assim acontece a transmutação do sujeito. O poeta se desfigura e é contemplado e aglutinado pela própria Morte. A transmutação acontece no definhamento do sujeito melancólico. A contemplação do mar é figura de Memória e saudosismo. É no momento de se apreciar as ondas do mar que o sujeito se percebe, também, em idas e vindas da Memória.

3.7 Cidade

A imagem da cidade (e seus correlatos de termos) que desmorona o sujeito, ou que surge destrocada, em ruínas, e que, em muitas das vezes, transmuta o sujeito em Morte é bem marcada no livro **Poesias**. As figurações da Cidade, na obra, surgem correlatas ao termo “mar”, uma alusão ao Rio de Janeiro, lugar onde o poeta viveu muitos anos. Enquanto Morte do sujeito lírico, Manoel de Barros evidencia a nulidade do homem diante de grandezas como a cidade e o mar. Um confronto complementar entre a Vida e a Morte: “As coisas eram simples/Nem gaivotas no mar imperturbável/Mas havia uma pergunta que me desafiava/E os mistérios se encontravam como dois números e se/completavam/Em meu rosto... Nada posso fazer, pensei” (BARROS, 1996a, p. 77), “Como estou só: Afago casas tortas/[...] Ser menino aos trinta anos, que desgraça/Nesta borda de mar de Botafogo!/Que vontade de chorar pelos mendigos!” (BARROS, 1996a, p. 93), “Adornei-me de mar e de desertos/[...] Dou às praias de Deus: a alma ferida” (BARROS, 1996a, p. 100), “Vejo-o depois andar sobre a cidade errante errante/como os cães vagabundos/E adormecer nas pedras junto ao mar” (BARROS, 1996a, p. 101). Assim, para o poeta, “Quando meus olhos estão sujos da civilização,

crece/por dentro deles um desejo de árvores e aves” (BARROS, 2002, p. 12).

Se por um lado, a cidade, no livro **Poesias**, é impassível, em **Matéria de poesia** (1999b) e **Memórias inventas: primeira infância** (2003), a cidade se apresenta como insignificância, onde o lugar de origem é maior e repleto de vivacidade, como se observa em: “Lá fora/a cidade no avesso purgava” (BARROS, 1999b, p. 27), “Viajou viajou na madrugada branca/No balde encontrara um jovem/com uma tramela na boca!/E a cidade destripada dentro do olho” (BARROS, 1999b, p. 28), “Acho que o lugar onde a gente brincou é maior do que a cidade. A gente só descobre/isso depois de grande. A gente descobre que o tamanho das coisas há de ser medido/pela intimidade que temos com as coisas. Há de ser como acontece com o amor” (BARROS, 2003, XIV), “Meu quintal é maior do que o mundo” (BARROS, 2003, IX).

Embora o termo “cidade”, ou seus correlatos, não figure com tanta força na poética de Manoel de Barros, como ocorre em **Poesias**, a cidade é sempre elemento de desconforto para o poeta. Mesmo com um toque de admiração pelos centros cosmopolitas, a desconexão do sujeito com o lugar é evidência de que o espaço de harmonia e comunhão, para Manoel de Barros, é junto, em irmandade com a natureza. O movimento citadino imprime outro ritmo, mais acelerado, em que a contemplação das coisas simples, não é importante. No plano da comunhão com a natureza, esse movimento é quase inércia, mas é o tempo exato do olhar contemplativo, de troca, de sentir-se, minimamente, em fugaz completude.

Na poética de Manoel de Barros, a cidade é lugar de ensinamentos eruditos e que pouco se sustenta na prática de transcendência. Para o poeta, “O ser que na sociedade é chutado como uma/barata – cresce de importância para o meu olho” (BARROS, 1999a, p. 27).

3.8 Andorinha

Muito recorrente na poética de Manoel de Barros, as aves aparecem, muitas vezes, como encurtadoras do dia, levando e trazendo o amanhecer, na inércia de um olho de lagarto, ou simplesmente nos ombros de alguém. No entanto, a andorinha possui um tratamento diferenciado. Nas obras do poeta, esse pequeno pássaro é, ao mesmo tempo, mensageiro, anúncio e renovação, um encurtador de tempos. Morte e Memória figura na imagem da andorinha. O termo em si, no contexto da poética manoelina, aparece de maneira esparsa. Em **Livro sobre nada**, a ave surge em um verso e remete ao não voar, ao não movimento: “Sem chuvas, já reparei, as andorinhas perdem o poder/de voar livres” (BARROS, 1996c, p. 31).

Em **O livro das ignoranças**, o poeta santifica a andorinha e deposita nela a transcendência, como se observa em: “Meu fanal é um poente com andorinhas” (BARROS, 1997, p. 49), “Deste lado de mim parou o limo/E de outro lado uma andorinha benta./Eu sou beato nesse passarinho” (BARROS, 1997, p. 65), “Não era mais a denúncia das palavras que me/importavam mas a parte selvagem delas, os seus/refolhos, as suas entraduras./Foi então que comecei a lecionar andorinhas” (BARROS, 1997, p. 102).

Nas outras obras, a figuração da andorinha como ritual de passagem e transcendência se tornam mais raros. No entanto, a ave garça é retomada com mais frequência. Em **Memórias Inventadas**: a terceira infância, o poeta traz a figura da andorinha novamente em diálogo com a perspectiva de ritual, como se observa em: “E os pássaros voariam sobre o nosso azul. Eu tentei me horizontalizar às andorinhas. E as palavras mais faceiras queriam se enlugar sobre os rios” (BARROS, 2008, III), “O sol ainda vem escorado por bando de andorinhas” (BARROS, 2008, V). Ao pensar na andorinha e na construção do seu ninho, Bachelard (1993) retoma o pensamento de que o ninho é o centro de um mundo. Para o autor, ao se referir a Bóris Pasternak, o ser humano é como uma andorinha que constrói o mundo como um enorme ninho, “[...] um aglomerado de terra e céu, de vida e morte, e de dois tempos, aquele que é disponível e aquele que faz falta” (BACHELARD, 1993, p. 265).

As figurações da Morte na poética de Manoel de Barros, como já visto, são entrelaçadas com o saudosismo, por uma falta que é busca constante. Essa resistência contra o tempo, em sua poética, apresenta-se como transgressão, como transcendência. Há um envolvimento discursivo muito forte entre a Morte e a Memória que se concretiza, e dialoga, nas entrelinhas da poesia.

Morte e Memória passeiam por figurações diversas, mas sempre caminhando por pontes, por meninos do mato, pelos sujeitos frágeis que merecem cuidados, por dentro de elementos expostos do chão, entre confissões veladas, pelos (inter)ditos da poesia, no olhar cabisbaixo do poeta que caminha para as origens do ser.

CONCLUSÃO

O leitor, imerso em uma “ilusão referencial” (BERTRAND, 2003, p. 110), vê no discurso poético o estilhaçamento da realidade e a implosão de referências e marcações direcionais. A leitura, nesse aspecto, torna-se construto de mão dupla em constante permuta com o leitor crítico. O choque, a fissura, a discursividade não simétrica repulsa o real e prevê a enunciação como mecanismo para compreender uma objetividade discursiva e apreendê-la. O discurso poético exclui a ordem, mas abomina o caos. Há uma ordenação na desordem. Nada é aleatório ou ingênuo na ficção (ou até mesmo na vida real).

Ao se falar de estilhaçamento, choque e fissura, no caso, a Morte e a Memória se apresentam como possíveis pontes de diálogo com o discurso poético. Refletir sobre poesia, Morte e Memória é, igualmente, pensar sobre algo que invade o sujeito, espreitando-o.

Pensando nessas considerações, a tese se propôs a descrever e analisar figurações da Morte e da Memória na poética de Manoel de Barros. Para tanto, a perspectiva assumida vislumbra cada eixo como um quiasmo no âmbito de um movimento cíclico. Para tanto, o cenário que se apresentou para a concretização desse objetivo foi constituído pelas obras **Poesias** (1956), **Menino do Mato** (2010) e **Escritos em verbal de aves** (2011). Contudo, o recorte foi ainda mais cirúrgico ao assumir “A voz de meu pai” como “poema-síntese” dos eixos temáticos da tese. O caminho foi percorrido em etapas que se comunicaram para criar uma atmosfera que acionasse, no leitor, essa perspectiva nova na poética de Manoel de Barros.

A Morte assume inúmeras faces e é percebida de diferentes maneiras por cada sociedade. O decesso é eixo significativo da vida, uma conexão em que um não existe sem o outro. Embora assuma muitas figurações, na poética de Manoel de Barros, constitui-se de outras imagens e caminha com a poesia ao lado de seres, cuja grandeza não está tão visível aos olhos da mesmice. Esses seres transparecem no chão, no céu, no rio, por dentro do olho, nas lembranças do menino.

A transmutação, tema recorrente na poesia manoelina, foi tratada, na tese, como perspectiva da Morte, um movimento que vai de um ser para outra matéria. Assim, não há uma percepção de conflito entre Vida e decesso, mas uma afinidade. A transmutação, nesse sentido, não se trata de uma simples metamorfose, ou mudança, mas de um processo que passa da Vida para a Morte e vai para outra Vida.

No caso da Memória, muito evidente na poética de Manoel de Barros, e tão discutida no meio acadêmico, foi, na perspectiva desta tese, não um ato rememorativo da infância, mas

uma tentativa de transpor a realidade passada para o presente. Nisso, a Memória foi relacionada diretamente com a Vida e com a presentificação das lembranças. Essa perspectiva assumiu a direção de resistência à Morte. No entanto, se o decesso não é visto como finitude, e a Memória é presentificação, ao fim, não se trata de um prisma paradoxal, mas de um movimento que ratifica uma transcendência.

Nesse enfoque, o primeiro item da tese, “*Manoel de Barros: a exposição do chão*”, apresentou, de maneira sucinta, a trajetória pessoal e bibliográfica do poeta Manoel de Barros, em dois movimentos que se edificam.

Em “*Manoel: menino do mato*” foi possível descrever, depois de longas leituras de matérias jornalísticas, onde se privilegiou apenas as entrevistas, um percurso (bli)biografia que entremeou comentários do poeta com a concepção crítica da mídia. Nesse caminho, para escrever esse subitem, procurou-se deter apenas nos materiais que possuíam cunho analítico sobre as obras e/ou da poética de Manoel de Barros. Assim, ao percorrer esse trajeto entre as obras do poeta foi possível perceber que se trata de um “afunilamento” temático.

Descrever um pouco de cada livro de Manoel de Barros foi, sobremaneira, importante para compreender esse trajeto e assinalar as obras que se comunicam, ou não, com as perspectivas levantadas na tese. O que ficou evidente, nesse subitem, é que o poeta caminha para o silêncio, para um momento contemplativo. Cada obra reflete uma perspectiva de profunda reflexão sobre a linguagem, a origem, a Vida e a Morte. Em certa entrevista, o poeta diz que se prepara para um “recolhimento de conchas. (E que seja sem dor, em algum banco da praça, espantando da cara as moscas mais brilhantes)”⁸⁸. Conhecer as obras de Manoel de Barros é perceber suas várias faces, mas também sinaliza uma abertura para se compreender os paradigmas vividos pelo ser ficcional e pessoal, pois, para o poeta, a poesia é endógena e egoísta. Quando a poesia fala, é o sujeito letral e físico que ela denuncia. É, nessa perspectiva, apresentada na tese, o momento que se abriu para a intimidade do que pensa o poeta sobre assuntos corriqueiros, mas perturbadores, como Morte, Vida, Memória, Infância, Poesia.

Nesse subitem, evidenciou-se esse diálogo entre poeta e obras, numa relação que sinaliza para os eixos temáticos da tese. No momento em que se falava de cada livro do poeta, ressaltou-se a presença do tema da Morte e da Memória que seriam chamados para a análise. Tal caminho demonstrou os direcionamentos dos eixos. Mostrar as obras que permitem evidenciar a presença do decesso e da Memória, no plano da complementariedade, um

⁸⁸ Apud WALDMAN, Berta. A poesia ao rés do chão. In: BARROS, Manoel de. **Gramática expositiva do chão**: poesia quase toda. Rio de Janeiro: Civilização, 1992. p. 11.

percurso da tese.

Já no subitem “*Manoel, Morte e Memória: confissões veladas*”, a preocupação girou na ideia central de demonstrar, através das entrevistas do poeta, a perspectiva assumida por ele diante dos temas da Morte e da Memória. No entanto, como muito já se sabe e se estudou sobre a Memória na poética manoelina, esse subitem deteve-se mais nas considerações do poeta sobre a Morte.

Percebeu-se que o tema da Morte, diretamente, não é roteiro dos questionários nas entrevistas. No entanto, cada vez mais, no percurso dos colóquios, o eixo mortuário ficava evidente. Durante o caminho, as entrevistas tornam-se rarefeitas, o poeta ainda mais calado e distante. A Morte, assim, “é uma coisa indestrutível” (BARROS, 1998a, p. 65). Ou, talvez, o poeta, nesse momento de sua vida, diria assim: “Ando muito completo de vazios./Meu órgão de morrer me predomina” (BARROS, 1997, p. 55).

A Morte, nas confissões do poeta, é velada. Contudo, ao percorrer o subitem, com suas entrevistas, foi possível perceber o tom melancólico que assume suas palavras. Não para menos, diante da perda dos dois filhos, e do amigo-familiar Bernardo, o poeta que caminha, em “passos incertos” para os 100 (cem) anos, sofreu a perda de pedaços irreparáveis.

Nesse subitem, o leitor encarou as palavras do poeta e, talvez, surpreendeu-se com algumas das falas do tipo, “É evidente que quero falar em morte: o velho está morrendo, ficando fraco. É uma preocupação minha, a morte. Tenho 74 anos. Qualquer pessoa tem preocupação com a morte, sobretudo em idade avançada” (BARROS, 1991b, p. 05), ou “A velhice é uma merda...” (BARROS, 2012). Ditas de maneira espontânea, essa parte da tese demonstrou que há uma preocupação do poeta diante da Morte. E assim, como visto no subitem anterior, sendo sua poesia endógena, Manoel de Barros traz na sua poética uma perspectiva de Morte. No entanto, esse prisma foi sinalizado como ciclo e em diálogo constante com a Memória.

O motivo de se percorrer esses dois caminhos, primeiramente com a descrição das obras, e, depois, apresentar as entrevistas do poeta, anuncia ao leitor que há, efetivamente, essa perspectiva entrelaçada no discurso poético de Manoel de Barros. Um subitem requereu um diálogo temático com o outro, como se os eixos fluíssem de um para o outro. Preocupou-se na tese, que a trama discursiva do poema ficasse em clara conexão com os eixos da tese. Para tanto, a metodologia utilizada para a construção desses dois subitens, e que posteriormente recaiu na parte da análise, percorreu a trajetória de releitura de todas as obras publicadas do poeta, destacando os poemas por eixos temáticos, no caso Morte e Memória. Depois, realizou-se uma detalhada, na medida do possível, pesquisa midiática sobre o poeta.

Evidentemente, essa varredura apresentou um numeroso material. Para a estruturação desses subitens, então, privilegiou-se a mídia gerada através de entrevistas, e um documentário, **Só dez por cento é mentira**, de 2008. Assim, o diálogo se estabeleceu.

Essa metodologia possibilitou um panorama semântico que, evidenciado nos subitens 1.1 e 1.2, sustentou a perspectiva de que o caminho, embora ainda cambaleante, iria se edificar com propriedade, pois, se o poeta fala da Vida, essa se atrela à Morte, que, por sua vez, se comunica com a Memória, uma vez que, no que concerne ao prisma da tese, Morte é transmutação, renovação do sujeito, e Memória é presentificação da Vida.

Sendo assim, tendo em vista que se chamou atenção para os eixos na poética de Manoel de Barros, o passo seguinte era de selecionar o referencial que daria suporte para esse diálogo. Para tanto, buscou-se, então, um panorama geral, de diferentes perspectivas: antropológicas, sociais, históricas. Abriu-se, então, o caminho para o item 2.

Nesse segundo item foi proposta uma orientação referencial sobre cada um dos temas, para, em seguida, realizar as análises dos poemas. Percorreu-se um diálogo da concepção da Morte nas perspectivas históricas, antropológica e social. O que figurou em evidência foi a visão evolutiva da percepção da Morte na cultura Ocidental. Durante a escrita foi possível perceber que o tema do decesso mudou significativamente o modo relacional entre os vivos e os mortos. Durante muitos anos, na sociedade medieval, a Morte era partícipe, acompanhada de perto por entes queridos e familiares. Com a mudança no processo de industrialização, bem como suas modernidades, o sujeito realocou a Morte para, em alguns casos, uma “antessala” chamada de Hospital.

Ao se distanciar desse momento solitário, a sociedade moderna ocidental modificou seu diálogo com o decesso e estabeleceu limitações. A velhice, nesse sentido de pensamento, começou a ser vista como um anúncio, silencioso, daquilo que se queria evitar, ou mesmo adiar: a Morte. Assim, proliferaram-se asilos e o decesso se tornou comércio lucrativo.

O debate com textos e autores importantes, que tomam a história da morte com propriedade, foram trazidos no sentido de corroborar com uma visão menos poética da Morte. Autores como Philippe Ariès e Jean Baudrillard, por exemplo, foram significativos para compreender esse caminho que a Morte percorreu até os dias atuais, e como esse tema se relaciona intrinsecamente com o capitalismo. No mesmo sentido, discussões como em Gilles Lipovetski e Edgar Morin evidenciam a Morte numa relação de negatividade em tempos modernos.

Numa perspectiva antropológica, social ou histórica, o que ficou de mais evidente fora as inúmeras possibilidades de reflexão sobre a Morte e como o sujeito encara esse

caminho inevitável.

No mesmo sentido das perspectivas levantadas pela Morte, a Memória foi tratada no panorama diferenciador das terminologias associadas: rememoração, lembrança, reminiscência. A prerrogativa foi de atravessar, mesmo que sucintamente, seus conceitos sociológicos, pelo funcionamento neurológico, e sua relação direta com o Tempo, sua conectividade com o prisma histórico.

No desenvolvimento dessa parte, a Memória ficou evidenciada, sempre, com a concepção do Tempo. Não se tratou, na tese, da escrita (auto)biográfica, por entender que tal empreendimento não se liga diretamente com sua proposição. Contudo, ressaltou-se a Memória como construto da identidade do sujeito. Tal proposição alavancou a ideia de que, para a tese, a Memória não sinaliza apenas uma conexão temporal do passado com o presente, mas uma força que age no sujeito e faz uma ponte direta entre o indivíduo que foi e o que ele será futuramente.

Os debates trazidos nesse subitem exprimiram perspectivas diferenciadoras sobre o tratamento da Memória, como, por exemplo, de Eneida Maria de Souza, que contribuiu com a trama discursiva da subjetividade intervindo, de modo direto, na ideia de crítica biográfica. Já Ecléa Bosi evidenciou o trabalho do entrecruzamento entre cultura e Memória para a construção de uma identidade própria. Em Alfredo Bosi, ficou a contribuição da leitura da imagem realizada pela lembrança e pela imaginação. Para o autor, como foi evidenciada durante a escrita, a imagem da Memória é a que mais se aproxima do inconsciente do sujeito. Isso se torna importante no momento em que, para a tese, a Memória presentifica as imagens da infância na poética de Manoel de Barros.

Assim, em “*Cuidado: frágil*” ficou, mesmo que de maneira breve, um panorama do que se compreende da perspectiva da Memória.

Tendo em vista o trajeto percorrido, o subitem 2.3 que se apresentou na sequência é o que comprova os pressupostos da tese: o tópico de análise intitulado “*No horizonte do possível: Morte e Memória na poética de Manoel de Barros*”.

Esse subitem mostrou, através das análises, a presença e as possíveis figurações da Morte, como transmutação ou como nulidade de uma parte do sujeito, e da Memória, como presentificação das origens, resistência ao esquecimento, à Morte. Assim, o debate se estruturou no poema-síntese “A voz de meu pai”, presente no livro **Poesias**, publicado em 1956. No entanto, duas outras obras foram acionadas para complementar as ideias de Morte e Memória na poética manoelina: **Menino do Mato** (2010) e **Escritos em verbal de ave** (2011).

Evidenciou-se que o projeto da obra **Poesias** é o diálogo intratextual e um movimento de Vida e Morte. Os poemas parecem agrupados em aparentes blocos que se comunicam e deixam entrever uma sinuosa visão do impasse da consciência criadora. A dialética entre cidade e campo, como ficou assinalado, foi exposta tenuamente ao nível temático e de maneira contundente quanto à formalização da tensão existencial que se concretiza entre os dois polos. A trajetória que se percebeu no livro é a de uma luta quase que apostólica e filosófica do sujeito que procura seu lugar no mundo. Mais do que isso, um Ser em desconforto no espaço que habita e que deseja voltar para sua origem, para o éden pantaneiro. Nessa conversação cósmica entre poeta, natureza, pai, Memórias, a Morte marca sua presença e se figura em elementos que espreitam o sujeito e sua poesia.

Nesse sentido, a escrita não se ocupou apenas do “poema-síntese”, mas trouxe para o diálogo discursivo outros poemas e obras que se comunicam com os temas da tese. O objetivo foi de compor uma dança de idas e vindas em outras obras, em outros poemas para entremear com o poema principal. No entanto, **Menino do Mato** e **Escritos em verbal de aves** foram analisados de modo diferente. Foram acionadas também as capas, as iluminuras, os desenhos que compõem as obras, entrecruzando os poemas, com a estrutura visual.

Menino do Mato, publicado em 2010, sinaliza uma Memória que presentifica a casa, os entes familiares, o Pantanal e os ensinamentos infantis, tudo perpassado pelo tom nostálgico. No livro, observou-se a presença constante dos termos “abandono” e “desver”, o que evidencia a perspectiva da Morte e da Memória. Na obra, a celebração é realizada com os familiares e os ensinamentos são lembrados pelas figuras do avô, da mãe, do pai e de Bernardo. As Memórias do poeta, aliadas à imaginação, revelam a consciência criadora, como evidenciou o próprio Manoel de Barros, em entrevista:

Tem que dar trabalho para a imaginação para produzir. Não é só memória, não. A minha, então... É a imaginação. A imaginação é viva, é a libido, o desejo do ser humano. O poeta tem de desejar alguma coisa dentro da imaginação dele. E eu até hoje penso que não tenha perdido nada. Acho que minha imaginação está é modificada porque está ficando um pouco louca, diz o poeta (MELO, 2013).

Escritos em verbal de aves, publicado em 2011, é uma homenagem, declarada, ao amigo e alter-ego Bernardo. Observou-se um tratamento diferenciado desde a concepção da estrutura material do livro, até na estética dos poemas. A “desbiografia” de Bernardo é a epifania da Natureza, é a comunhão dos seres, um convite para o leitor adentrar num espaço lúdico, repleto de imagens e construções pouco lógicas.

Nesse sentido, propôs-se o diálogo e o movimento da Morte e da Memória marcado em idas e voltas a outros poemas e às outras obras, às leituras referenciais e às subjetividades do poeta.

Ao término, em “*Figurações da Morte: nos (inter)ditos da poética manoelina*”, ressaltaram-se as possíveis figuras e imagens que cercam o tema da Morte. Esse momento da tese evidenciou outros versos que permeiam o eixo mortuário. Novamente, salientou que o tema da Memória já ficou muito destacado no meio acadêmico. Privilegiaram-se, então, as figurações da Morte e da Memória em movimento cíclico.

Assim, nessa perspectiva, a tese demonstrou que o Ser, na leitura manoelina, é diluído no cenário textual, na paisagem, uma implosão que tenta um espaço aberto de conciliação entre o mundo real e o imagético, através da troca mútua, entre o ser e a linguagem. No entanto, paira na atmosfera textual um novo cosmo que espreita e se torna presença sentida. O cenário envolve todos os seres da natureza numa dança que, ao mesmo tempo, se equilibra na Morte e na Vida.

Um aspecto importante da obra de Manoel de Barros é justamente a transição entre os “estados” do ser humano e da natureza, do seu passado com o seu presente, entre o ser lúcido, constante e o inconstante. A morte, a infância, a demência, a memória, a natureza se apresentam de maneira instável tanto em sua existência como no discurso manoelino. A profusão de tais temáticas expõe um ciclo que ora se apresenta como vida e ora como morte. Na verdade, procurou-se demonstrar que tais elementos figuram na poética de Manoel de Barros como sinais da representação da Morte como rito de transformação discursiva (tendo em vista que há uma modificação gradual na temática e na escrita do poeta), fechamento de um ciclo em que se evidencia a memória como presentificação da Vida, a infância como regresso ao nada e a constante metaforização do silêncio, da contemplação como morte visual em sua poética.

A poética de Manoel de Barros é término e recomeço. Um ciclo que não se fecha, mas impulsiona o novo.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **A linguagem e a morte**: um seminário sobre o lugar da negatividade. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- ALMEIDA, Leonardo Pinto de. Subjetividade e o escrever, ensaio sobre a Experiência Literária. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. São Paulo, v. 12, 2008. p. 69-89.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 2007.
- ARIÈS, Philippe. **História da morte no Ocidente**: da Idade Média aos nossos dias. Trad. Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- ARIÈS, Philippe. **O Homem Diante da Morte**. Trad. Luiza Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- ASSUNÇÃO, Paulinho. Das artes do assobio. **O Estado de Minas**, Suplemento Literário, Belo Horizonte, n.º 887, 01 out. 1983.
- ASSUNÇÃO, Paulinho. As pré-coisas de Manoel de Barros. **O Estado de Minas**, Suplemento Literário, Belo Horizonte, 23 jan. 1986.
- BACHELARD, Gaston. Os devaneios voltados para a infância. In: _____. **A poética do devaneio**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Abril Cultura, 1993.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARBOSA, José Alexandre. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BARBOSA, Frederico. Poeta elabora a gramática das coisas inúteis. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 01 dez. 1990.
- BARROS, Manoel de. Manoel de Barros: sobreviver pela palavra. **Revista Grifo**, Campo Grande, maio de 1979. Entrevista concedida a José Otávio Guizzo.
- BARROS, Manoel de. O escárnio e a ternura. **Revista Leia**, São Paulo, n.º 104, jun. 1987a. Entrevista concedida a José Maria Cançado.
- BARROS, Manoel de. Anônima flor do Pantanal. **Visão**, Santa Catarina, 02 set. 1987b. Entrevista concedida à Bárbara Heliodora.
- BARROS, Manoel de. A poesia das palavras desconhecidas. **Bric a Brac**, Brasília, n. 3, p.

35-44, 1989. Entrevista concedida a João Borges e Luís Turiba.

BARROS, Manoel de. Manoel de Barros: concerto a céu aberto para solos de aves. **Nicolau**. Curitiba, nº 40, 1991a. Entrevista concedida à Adélia Maria Lopes.

BARROS, Manoel de. Poeta busca estética do ordinário. **O Globo**, Rio de Janeiro, 29 dez. 1991b. Entrevista concedida à Isabel Cristina Mauad.

BARROS, Manoel de. Manoel de Barros. In: SÁ, Maria da Glória. **Memória da Arte em Mato Grosso do Sul**: histórias de vida. Campo Grande: Projeto Memória da Arte em Mato Grosso do Sul, 1992.

BARROS, Manoel de. Manoel de Barros busca na ignorância a fonte da poesia. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 14 nov. 1993a. Entrevista concedida a José Geraldo Couto.

BARROS, Manoel de. O poeta vive do Mistério. **Executivo Plus**, Campo Grande, 1993b. Entrevista concedida à Thaís Costa.

BARROS, Manoel de. O desconsertador de linguagens. **Zero Hora**, Porto Alegre, p. 08-09, 03 set. 1994a. Entrevista concedida a Tagore Biram.

BARROS, Manoel de. A estética do ‘bom-gostismo’. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 09 jan. 1994b. Entrevista concedida a José Geraldo Couto. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/1/09/mais!2.html>>. Acesso em: 13/05/2014.

BARROS, Manoel de. Poesias. In: _____. **Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996a. p. 75 – 120.

BARROS, Manoel de. Face Imóvel. In: _____. **Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996b. p. 31 – 43.

BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Record, 1996c.

BARROS, Manoel de. Um inventor de palavras. **O Globo**, Rio de Janeiro, 02 abr. 1996d. Entrevista concedida à Daniela Name.

BARROS, Manoel de. Poesia de Manoel de Barros está de volta. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 fev. 1996e. Entrevista concedida a José Geraldo Couto.

BARROS, Manoel de. Nada é tão poético quanto a inutilidade. **Revista Lector**, São Paulo, 1996f. Entrevista concedida a Márcio Vassallo.

BARROS, Manoel de. O tema da minha poesia sou eu mesmo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 de ago. 1996g. Entrevista concedida a André Luís de Barros.

BARROS, Manoel de. **O livro das ignoranças**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BARROS, Manoel de. **Retrato do artista quando coisa**. Rio de Janeiro: Record, 1998a.

BARROS, Manoel de. **Arranjos para assobio**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998b.

BARROS, Manoel de. Um poeta em plena infância. **O Globo**, Rio de Janeiro, 07 nov. 1998c. Entrevista concedida à Mânia Millen.

BARROS, Manoel de. **Compêndio para uso dos pássaros**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999a.

BARROS, Manoel de. **Matéria de poesia**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999b.

BARROS, Manoel de. **Gramática expositiva do chão**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999c.

BARROS, Manoel de. **Ensaio fotográficos**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BARROS, Manoel de. **O fazedor de amanhecer**. Rio de Janeiro: Salamandra, 2001.

BARROS, Manoel de. **Livro de pré-coisas**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

BARROS, Manoel de. **Memórias Inventadas: a infância**. São Paulo: Planeta, 2003.

BARROS, Manoel de. **O guardador de águas**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004a.

BARROS, Manoel de. **Poemas rupestres**. Rio de Janeiro: Record, 2004b.

BARROS, Manoel de. **Poemas concebidos sem pecado**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

BARROS, Manoel de. **Memórias Inventadas: a segunda infância**. São Paulo: Planeta, 2006a.

BARROS, Manoel de. Manoel de Barros se considera um songo – parte I. **Caros Amigos**. São Paulo, 11 dez. 2006c. Entrevista concedida a Bosco Martins.

BARROS, Manoel de. **Memórias Inventadas: a terceira infância**. São Paulo: Planeta, 2008.

BARROS, Manoel de. Bilhetes poéticos. **O estado de São Paulo**. São Paulo, 04 nov. 2009. Entrevista concedida a Ubiratan Brasil.

BARROS, Manoel de. **Menino do mato**. São Paulo: Leya, 2010a.

BARROS, Manoel de. Voar fora da asa: a inventividade e o primitivismo da poesia de Manoel de Barros. **Revista Cult**. São Paulo, 2010b. Entrevista concedida a Wilker Sousa. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/05/voar-fora-da-asa/>>. Acesso em: 28/05/2014.

BARROS, Manoel de. **Escritos em verbal de ave**. São Paulo: Leya, 2011.

BARROS, Manoel de. Encontro com Manoel de Barros em meio a los escombros del futuro. **Revista Cult**. São Paulo, edição 175, dez. 2012. Entrevista concedida a Diogo Diegues. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2012/12/encontro-com-manoel-de-barros-em-meio-a-los-escombros-del-futuro/>>. Acesso em: 12/05/2014.

BATISTA, Orlando Antunes. **O lodo e o ludo em Manoel de Barros**. Rio de Janeiro:

Presença, 1989.

BAUDRILLARD, Jean. **A troca Simbólica e a Morte**. Trad. Maria Stela Gonçalves e Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Loyola, 1996.

BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção tópicos)

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru/Sp: EDUSC, 2003.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução e anotação Pe. Matos Soares. 9. ed. São Paulo: Paulinas, 1995. 1503 p.

BIBLIOTE NACIONAL (Brasil). **Revista Poesia sempre**: dossiê Manoel de Barros. Rio de Janeiro: Divisão de Publicações. Ano 13, n. 21, 2005.

BIRAM, Tagore. O poeta amanheceu, de novo. **Jornal Brasil Central**, Campo Grande, 21 a 27 nov. 1993.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BOBBIO, Norberto. **O tempo da memória**: De senectute e outros escritos autobiográficos. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

BOFF, Leonardo. **Saber cuidar**: ética do humano - compaixão pela terra. 11. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

BOLAÑOS, Aimée G. Ficção da memória ou memória da ficção. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n.40, jul./dez. 2012, p. 81-98.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: **13º COLE-Congresso de Leitura do Brasil**, 2002, Campinas/SP. Disponível em: <[http://www.miniweb.com.br/atualidade /INFO/ textos/saber.htm](http://www.miniweb.com.br/atualidade/INFO/textos/saber.htm)>. Acesso em 18/08/2014.

BORGES, Maria João. **Em torno do conceito de poesia pura**: Cinatti, Sophia e Eugênio Andrade. Lisboa: Universidade Federal de Lisboa, 1996.

BORNHEIM, Gerd A.. **Os filósofos pré-socráticos**. São Paulo: Cultrix, 1977.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1993.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, A. (Org.). **O olhar**. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade** - lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

BRANCO, Lucia Castelo. **A traição de Penélope**. São Paulo: Annablume, 1994.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

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.

CASTELLO, José. Manoel de Barros busca o sentido da vida. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 03 ago. 1996.

CATROGA, Fernando. O culto aos mortos. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 163-182, jan.-jun. 2010.

CHAUÍ, Marilena. **Repressão sexual**: essa nossa (des)conhecida. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos** – mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 26. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CIORAN, Emil. **Exercícios de admiração**: ensaios e perfis. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

COELHO, Eduardo Prado. Sophia, a lírica e a lógica. **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 57, p. 20-35, set. 1980. Disponível em:
<<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=57&p=20&o=r>>.
Acesso em: 16/11/2014.

COELHO, Marcelo. Barros tem sabor artificial de caipira. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 31 dez. 1993.

COLOMBO, Fausto. **Os arquivos imperfeitos**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

DAMAZIO, Reynaldo. Nono livro sintetiza todo o universo simbólico do poeta. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 abr. 1989.

DANIEL, Mary Lou. **João Guimarães Rosa**: travessia Literária. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

DAVID, Nismária Alves. A poesia de Manoel de Barros e o mito da origem. **Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários**, São Paulo, v. 5, 2005.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou**. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Unesp, 2002.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras,

2005.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Prêmio Orlando Dantas é recompensa para o poeta. Rio de Janeiro, 8 set. 1960.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1995.

ECO, Umberto. *A Poética* e Nós. In: _____. **Sobre a literatura**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 219 – 234.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos**. Trad. Maria Adozinda Oliveira Soares. Lisboa: Arcádia, 1979.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELIAS, Norbert. **La soledad de los moribundos**. México: FCE, 1989.

EPICURO. **Carta sobre a felicidade**: (a Meneceu). Trad. e apres. Álvaro Lorencini e Enzo Del Carratore. São Paulo: Unesp, 2002. Disponível em: <<http://copyfight.me/Acervo/livros/EPICURO.%20Carta%20Sobre%20a%20Felicidade.pdf>>. Acesso em: 29/04/2014.

FELINTO, Marilene. A imagem como voz da poesia. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 29 abr. 2000.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo, 1996.

FOLHA DO POVO. Manoel de Barros lança livro infantil. Campo Grande, 06 nov. 1999.

FOSTER, Hal. O retorno do real. In: _____. **O retorno do real**. Londres: MIT Press, 1996.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção tópicos)

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Trad. Marise Curioni. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

FREUD, Sigmund. Totem e Tabu. In: _____. **Totem e Tabu** (e outros trabalhos). Trad. James Strachey. Rio de Janeiro: Imago, 1976. EBS. Vol. XIII. Disponível em: <<http://www.psicanaliseflorianopolis.com/artigos/147-obras-completas-de-sigmund-freud.html>>. Acesso em: 05/09/2014.

FREUD, Sigmund. Esboço de Psicanálise. In: _____. **Moisés e o monoteísmo** (três ensaios). James Strachey. Rio de Janeiro: Imago, 1996. EBS. Vol. XXIII. Disponível em: <<http://www.psicanaliseflorianopolis.com/artigos/147-obras-completas-de-sigmund-freud.html>>. Acesso em: 05/09/2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GARCÍA-ORELLÁN, Rosa. **Antropología de la muerte**: entre lo intercultural y lo universal, en Cuidados Paliativos. San Sebastián: Sociedad Vasca de Cuidados Paliativos, 2003. p. 305-322. Disponível em: <<http://www.uned.es/ca-bergara/ppropias/antropologia/curriculum/Antropologia%20de%20la%20muerte%20entre%20lo%20intercultural%20y%20lo%20universal.pdf>>. Acesso em: 05/09/2014.

GIACOIA JUNIOR, Oswaldo. A visão da morte ao longo do tempo. **Revista Medicina** – Simpósio Morte: Valores e Dimensões, São Paulo: Ribeirão Preto, v. 38, n.1, 2005. Disponível em: <http://revista.fmrp.usp.br/2005/vol38n1/1_a_visao_morte_longo_tempo.pdf>. Acesso em: 28/08/2014.

GOLDBERG, Jacob Pinheiro; D'AMBROSIO, Oscar. **A chave da morte**. São Paulo: Maltese, 1992.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. **De corixos e de veredas**: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa. Araraquara, SP, 2006. 318 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – FCL – Araraquara, Unesp.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da Imperfeição**. Trad. e pref. Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.

GRÜNEWALD, José Lino. Poeta com máscara de filósofo popular. **O Globo**, Rio de Janeiro, 21 set. 1996.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na Pós-Modernidade**. 11. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Ed. DP&A, 2006.

HANNS, Luiz Alberto. **Dicionário comentado do alemão de Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HANNS, Luiz Alberto. **A teoria pulsional na clínica de Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. 13. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes; São Paulo: Universidade São Francisco, 2005.

HERÁCLITO. Fragmentos. In: **Pré-Socráticos**. Trad. José Cavalcante de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (Coleção “Os Pensadores”).

HUIZINGA, Johan. **O declínio da Idade Média**. Trad. Augusto Abelaira. São Paulo: Verbo Edusp, 1978.

IMBASSAHY, Carlos. **O que é a Morte**. São Paulo: EDICEL, 1981.

IVO, Lêdo. Face Imóvel. **Gazeta de Alagoas**. Alagoas, 25 nov. 1942.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

KOVÁCS, Maria Júlia. **Morte e desenvolvimento humano**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992.

LACAN, Jacques. **O Seminário**. O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise. (volume 2). Trad. Marie Christine Laznik Penot. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. Disponível em: <<http://minhateca.com.br/Janesaraiva/Documentos/Psican%C3%A1lise/Jacques+Lacan+-+O+semin%C3%A1rio+-+Livro+2+-+O+eu+na+teoria+de+Freud+e+na+t%C3%A9cnica+da+psican%C3%A1lise,3259857.pdf>>. Acesso em: 27/08/2014.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão, et all. 2. ed. Campinas: Unicamp, 1992.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LEPARGNEUR, Hubert. **Lugar atual da morte**: antropologia, medicina e religião. São Paulo: Paulinas, 1986.

LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio**: ensaio sobre o individualismo contemporâneo. Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luisa Faria. Lisboa: Relógio D'água, 1989.

LISBOA, Luiz Carlos. Prefácio. In: GOLDBERG, Jacob Pinheiro. **A chave da morte**. São Paulo: Maltese, 1992. p. 5-7.

LISPECTOR, Clarice. **Para não esquecer**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LOPES, Denilson. **A delicadeza**: estética, experiência e paisagens. Brasília: UNB/Finatex, 2007.

MALDONATO, Mauro. **A subversão do ser**. Trad. Luciano Loprete e Roberta Barni. São Paulo: Peirópolis, 2001.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. (5ª reimpressão, 2009).

MANOEL de Barros. Produção e apresentação de Bosco Martins. Campo Grande: TV Educativa Regional de Mato Grosso do Sul, 2006b. Programa televisivo Fora do Eixo.

MATOS, Olgaria. A melancolia. **Leia**, São Paulo, nº. 103, maio de 1987.

MEDEIROS, Sérgio. Os vários duplos de Manoel de Barros. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 14 dez. 1996.

MELO, Bianca Magela. O poeta e Bernardo. **Revista Brasileiros**, São Paulo, 18 jan. 2013. Disponível em: <<http://www.revistabrasileiros.com.br/2013/01/18/o-poeta-e-bernardo/#.U2GBHoFdWdg>>. Acesso em: 30/03/2014.

MELLO, Vanessa. Os caminhos da memória e da literatura. **PUCRS Informação**. Porto Alegre, n.º 156, setembro-outubro/2011. p. 06-09.

MENEZES, Cynara. O artista quando coisa. **Agência Folha**, São Paulo, 14 nov. 1998. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/1cynara2.html>>. Acesso em: 09/05/14.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MICHAELIS. **Moderno dicionário da língua portuguesa**. Dicionário On-line. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br>>. Acesso em 13/02/2009.

MOREYRA, Álvaro. **As amargas, não: lembranças**. Apresentação Antônio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2007. 457 p. (Coleção “Afrânio Peixoto”, v. 76)

MORA, José Ferrater. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. 2. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1976.

NASCIMENTO, Evando. **Derrida e a literatura**. Niterói: EDUFF, 1999.

NOGUEIRA, Albana Xavier; VALLEZI, Waldomiro A. Manuel de Barros, voz solitária de Mato Grosso. **Revista Escrita**. São Paulo, ano XI, nº 35, 1986.

OLIVEIRA, José H. Barros de. Filosofia da educação e pedagogia da morte. **Revista Portuguesa de Pedagogia**. Portugal, v. 33, n. 3, 1999. p. 475-481. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6233.pdf>>. Acesso em: 17/06/2014.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. São Paulo: Unicamp, 1995.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERNIOLA, Mário. **Pensando o ritual: Sexualidade, Morte, Mundo**. Trad. Maria do Rosário Toschi. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. 3. ed. Org. Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PIGLIA, Ricardo. A leitura da ficção. In: _____. **O laboratório do escritor**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PLATÃO. **Mênon**. Trad. Maura Iglésias. São Paulo: Loyola, 2001.

PROENÇA, Augusto César. **Raízes do Pantanal: cangas e canzís**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

PROUST, Marcel. **O tempo redescoberto**. Em busca do tempo perdido. 8. ed.(Vol. 7) Trad. Lúcia Miguel-Pereira. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

RANIERI, Gustavo; PORTELLA, Cláudio. Algumas doses de Manoel. **Revista da Cultura**, São Paulo, 23 dez. 2012. Disponível em: <http://www.revistadacultura.com.br/resultado/12-12-06/Algumas_doses_de_Manoel.aspx>. Acesso em: 28/05/2014.

RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]. **Faces do conto de Luiz Vilela**. Araraquara, SP, 2006. 2 v. 547 f. Tese (Doutorado, Estudos Literários) – FCL – Ar, Unesp. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=91329>. Acesso em: 12/08/2008.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

RICOEUR, Paul. Memória, história, esquecimento. In: HAUNTING MEMORIES? HISTORY IN EUROPE AFTER AUTHORITARIANISM, 2003, Budapeste. **Anais**. Disponível em: <http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/memoria_historia>. Conferência publicada e proferida em inglês. Tradução não indicada. Acesso em: 26/01/2015.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François et. al. São Paulo: Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. **Vivo até a morte**: seguido de fragmentos. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RODRIGUES, José Carlos. **Tabu da Morte**. 2. ed. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2006.

ROSA, João Guimarães. **Tutaméia**: terceiras estórias. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1979.

ROSA, Maria de Glória Sá. Considerações sobre Concerto a Céu Aberto para Solos de Aves. **Correio do Estado**, Campo Grande, 01 fev. 1992.

ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento**. Seis ensaios da história das ideias. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: UNESP, 2010.

RUSSOTTO, Márgara. Casa, cuerpo, pasión: uma lectura de *Últimos días de uma casa*. **CiberLetras**, n. 7, 2002. Disponível em: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07.html>>. Acesso em: 15/11/2014.

SANCHES NETO, Miguel. Escrever à maneira de. **Gazeta de Curitiba**, Curitiba, 21 dez. 1998. Disponível em: <http://miguelsanches.com.br/publicacoes/detalhes/282/escrever_a_maneira_de#.U3O4sYFdWdg>. Acesso em: 14/05/2014.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. 19. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

SEGOLIN, Fernando. Narrativa e identidade: das origens mitopoéticas à contemporaneidade. In: **X Congresso Internacional da ABRALIC**, Rio de Janeiro, 2006.

SEIXAS, Jacy Alves de. Os tempos da memória: (des)continuidade e projeção. Uma reflexão (In) atual para a história? **Revista Artes da História & outras linguagens**. São Paulo, n° 24, jun. 2002.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do amor, metafísica da morte**. Trad. Jair Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SCHMITT, Jean-Claude. **Os vivos e os mortos na sociedade medieval**. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHWAB, Gustav. Metamorfoses e mitos menores. In: _____. **As mais belas histórias da Antiguidade clássica**: os mitos da Grécia e de Roma. Trad. Luís Krausz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994. v. 1.

SÓ DEZ POR CENTO É MENTIRA. Direção e roteiro de Pedro Cezar Autor. Rio de Janeiro: Artesanato Eletrônico e Downtown Filmes, 2008, 76 min, português.

SOSSÉLA, Sérgio Rubens. Manoel de Barros: poetíssimo! **Revista Panorama**, Curitiba, ano 33, n° 337, 1987.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: _____. **Crítica Cult**. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 111 - 120.

SOUZA, Eneida Maria de. **Tempo de pós-crítica**. São Paulo: Linear B; Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007.

SPALDING, Thomas O. **Dicionário de mitologia greco-latina**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1965.

SPINA, Segismundo. **Introdução à poética clássica**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. 3. ed. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

THOMAS, Louis-Vincent. **Antropologia de la muerte**. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TODOROV, Tzvetan. **Los abusos de la memoria**. Barcelona: Paidós, 2000. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/Les_abus_...TODOROV_0.pdf>. Acesso em: 27/08/2014.

TODOROV, Tzvetan. **Memoria del mal, tentación del bien**. Indagación sobre el siglo XX. Trad. de Manuel Serrat Crespo. Barcelona: Ediciones Península, 2002.

VALÉRY, Paul. Primeira aula do curso de poética. In: _____. **Variedades**. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 179 – 192.

VERNANT, Jean Pierre. **Mito e Pensamento**. São Paulo: Edusp, 1973.

VERNANT, Jean-Pierre. A bela morte e o cadáver ultrajado. **Discurso** – Revista do Departamento de Filosofia da FFLCH da USP. São Paulo: Ciências Humanas, n.º 9, 1979. p. 31-62. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37846>>. Acesso em: 27/08/2014.

WEINRICH, Harald. **Lete: arte e crítica do esquecimento**. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

ZILBERBERG, Claude. **Razão e poética do sentido**. Trad. Ivan Carlos Lopes, Luiz Tatit, Walter Beividas. São Paulo: Edusp, 2006.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: EDUC, 2000.

ZUMTHOR, Paul. A poesia e o corpo. In: **Escritura e Nomadismo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

HOMENAGEM PÓSTUMA AO POETA

Para mim, nunca foi objeto de estudo, mas paixão e contínua descoberta.

Quem acrescentou encanto em minha vida poética.

Quem vi, abracei e conversei, e que com olhos de simplicidade e sorriso gratuito me disse: “Esse capelo não vai caber nessa cabeça de bugre!” (no momento da entrega do título de Doutor Honoris Causa da UCDB).

Obrigada por me ensinar a ver, rever e transver o meu mundo poético!

Manoel de Barros, o caramujo que se recolheu em concha.

