

WALQUÍRIA GONÇALVES BÉDA

**A construção poética de si mesmo:
Manoel de Barros e a Autobiografia**

ASSIS

2007

WALQUÍRIA GONÇALVES BÉDA

**A construção poética de si mesmo:
Manoel de Barros e a Autobiografia**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis –
UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do
título de Doutor em Letras (Área de Conhecimento: Literatura
e Vida Social)

Orientadora: Dra. Maria Lídia Lichtscheidl Maretti

ASSIS

2007

Aos meninos:
Phelipe José e
Manoel Wenceslau,
que têm o olhar azul de lirismo.

ىركذ ي ف
(em memória de)
Zuleide Chuayry Saad

AGRADECIMENTOS

Uma amiga disse que agradecer é emudecer no dia do discurso. Parece que as palavras não conseguem abraçar os sentimentos, e o que dizemos ainda é pouco. No entanto, sinto necessidade de tentar, “reproduzir o irreproduzível” como dizia Clarice Lispector.

À minha família, base do que sou, agradeço por sempre estarem comigo, mesmo que distante fisicamente. Minha mãe (Ramona) é amiga única, modelo de força e amor em todos os momentos; meu pai (Arlindo) é mestre amado, amigo incondicional; Alfredo: incomparável, maninho em todas as horas (obrigada pelo abstract!!); Márcio e Rosa: irmão amado, pais de minha alegria. Sinto-me agraciada pelo amor, carinho, dedicação e respeito que sempre recebi de vocês.

Aos meus amigos, minha gratidão. (Estejam cientes de que o silêncio, às vezes, é dono dos maiores sentimentos):

Valéria: amiga, conselheira, professora; apresentou-me o seu melhor, de duração eterna; esteve presente nos bons e maus momentos, auxiliando-me sempre;

Maria do Carmo (Madoc): presença constante, amiga generosa, conselheira sensata; sua luz faz toda a diferença em diversos momentos;

Sílvia: socorro e carinho em várias horas (Xucran!);

Vitor: apoio incomparável, presença fraterna (xD);

Sílvio e Esperança: sabedoria, afeto, acolhida;

Joel e Cleide, Léo e Joelson: desde o início amigos prestimosos e generosos;

Jane e Viviane: rimos e choramos juntas (pirações, budias azuis);

Marcos: amigo grandioso; presença preciosa;

Cecília: sempre solícita e generosa;

Marinês: “alimentou” com carinho e dedicação essa jornada;

À Lídia, orientadora e amiga, agradeço pelas descobertas desde as *Reinações de Narizinho*. Soube, com sensibilidade e competência, encaminhar-me na trajetória do aprendizado. Apoiando, cobrando e incentivando, buscou que o melhor fosse feito. Compreendeu os momentos de vazio na página e preencheu-os com sua confiança em mim.

Às professoras Ana Maria Domingues e Maria do Carmo Savietto, pelas contribuições no exame de Qualificação;

Ao professor Sérgio Zanotto, pelas conversas sobre “Nequinho” e pela generosidade em ceder as primeiras publicações da obra barriana;

Ao Manoel e Stella, pelo carinho, atenção e confiança de sempre.

A Deus, o meu amor e o reconhecimento de que Ele é indispensavelmente maravilhoso e de que minha família, meus amigos, lutas e conquistas fazem parte de Seu amor por mim:

AS BÊNÇÃOS

Não tenho a anatomia de uma garça pra receber
em mim os perfumes do azul.

Mas eu recebo.

É uma bênção.

(...)

Até alguém já chegou de me ver passar
a mão nos cabelos de Deus!

Eu só queria agradecer.

(Manoel de Barros, *O fazedor de amanhecer*, 2001)

“Sou um homem de fé. Me acho incompleto e por isso preciso do mistério.
Pra mim a razão é acessório. Preciso acreditar que estou nas mãos de Deus.
Sem fé eu me sinto um símio”.

(Manoel de Barros, *Caros Amigos*, 2006)

À CAPES pela bolsa concedida.

“Que sobra então para a poesia? - perguntarás. E eu te respondo que sobras tu. Achas pouco? Não me refiro à tua pessoa, refiro-me ao teu eu, que transcende os teus limites pessoais, mergulhando no humano. O Profeta diz a todos: ‘eu vos trago a verdade’, enquanto o poeta, mais humildemente, se limita a dizer a cada um: ‘eu te trago a minha verdade’. E o poeta, quanto mais individual, mais universal, pois cada homem, qualquer que seja o condicionamento do meio e da época, só vem a compreender e amar o que é essencialmente humano.”
(Mário Quintana)

*“Você vai encher os
Vazios com as suas
PERALTAGENS
E algumas pessoas
Vão te amar por seus
despropósitos”*
(Manoel de Barros, 1999)

BÉDA, W. G. *A construção poética de si mesmo: Manoel de Barros e a autobiografia*. Assis, 2007. 153 p. Tese (Doutorado). Faculdade de Ciências e Letras de Assis Universidade Estadual Paulista.

RESUMO

O estudo intitulado *A construção poética de si mesmo: Manoel de Barros e a autobiografia* tem como objetivo apontar e analisar possíveis traços autobiográficos na poética barriana. Buscamos desvendar os investimentos “supra-autobiográficos” apresentados sob o manto do regional e do ínfimo – temáticas que também encontramos por detrás da profusa e sedutora variação lingüística da poética barriana. Utilizamos como *corpus* principal as obras *Poemas Rupestres* (2004), *Memórias Inventadas – A Infância* (2003) e *Memórias Inventadas – A Segunda Infância* (2006).

Palavras-chave: Manoel de Barros, Poesia Brasileira, Autobiografia, Linguagem.

BÉDA, W. G. *The poetic art of himself: Manoel de Barros and autobiography*. Assis, 2007. 153 p. Doctoral Dissertation. Faculdade de Ciências e Letras de Assis. Universidade Estadual Paulista.

ABSTRACT

This research entitled *The poetic art of himself: Manoel de Barros and autobiography* was carried out to point out and analyze the possible autobiographical features found out in Barros's poetry. We try to find out the overautobiographical depiction presented under the regional and the lowermost features – subjects which we can also find out behind the exuberant and exciting linguistic variation of Barros's poetry. The main *corpus* used in this research comprises the following works *Poemas Rupestres* (2004), *Memórias Inventadas – A Infância* (2003) e *Memórias Inventadas – A Segunda Infância* (2006).

Key words: Manoel de Barros, Brazilian Poetry, Autobiography, Language.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 AUTOBIOGRAFIA E POESIA.....	15
1.2 Manoel de Barros e a Autobiografia.....	20
1.3 A Memória e os Móviles da Escrita.....	24
2 MEMÓRIAS BARRIANAS – a construção poética de si mesmo.....	31
2.1 Infância.....	33
2.2 Metapoesia.....	59
2.3 Trastes do Chão – os alter-egos.....	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	120
REFERÊNCIAS.....	126
ANEXOS.....	134

INTRODUÇÃO

*Devo falar agora de mim,
Isso seria um passo
Na direção do silêncio...*
(Samuel Beckett)

Com 90 anos, Manoel de Barros frequentemente vê-se retornando ao seu tempo de guri. Como disse recentemente em uma entrevista, “Eu não caminho para o fim, eu caminho para as origens” (*Caros Amigos*, dezembro de 2006). A sua obra poética encontra-se permeada por tal caminhar. Os versos buscam o retorno ao adâmico, às origens do ser e da palavra.

A poética barriana é formada por versos que evocam o passado, que trazem à tona as suas lembranças enquanto menino. Nesses poemas podemos encontrar referências às cidades que fizeram parte de sua infância, e neles o poeta nos fala de seu nascimento, da criação em terras pantaneiras e dos primeiros versos inventados. Em tais versos, Barros também nos apresenta aos andarilhos que encontrou enquanto crescia. A crítica acadêmica e as reportagens de jornais e revistas também apontam esses temas: retorno à infância e a busca de lembranças de sua mocidade. A indução à leitura da obra de Barros como um relato autobiográfico é novidade e, no caso, sugerida pelos títulos de seus livros mais recentes, por exemplo, *Poemas rupestres* e *Memórias Inventadas*.

Em publicações datadas de 2003, 2004 e de 2006, verificamos a presença de textos assinados pelo corpo editorial nas orelhas dos volumes, em contracapas, ou nos sites das editoras que publicam o poeta e que apresentam os versos como memórias, ou como escrita autobiográfica: “Dois anos após a publicação de *Memórias Inventadas - A Infância*, Manoel de Barros nos apresenta o segundo livro da trilogia que comporá a sua *Autobiografia Inventada*. (O editor, 2006 – contracapa do livro *Memórias Inventadas - A Segunda Infância*)¹.

Com a experiência de leitura sobre autobiografia e memórias, analisando os demais trabalhos que compõem a poética barriana, refletimos sobre os textos lidos durante o

¹ Verificar anexos.

levantamento do inventário bibliográfico sobre Manoel de Barros – nossa pesquisa de Mestrado – e optamos, então, por estudar a relação entre a autobiografia e a poética barriana.

Convém salientar que tal problematização foi por nós pensada após a publicação de seu livro *Poemas rupestres* (2003), e a leitura de textos sobre as “escritas do eu”. Percebemos em alguns versos desse livro a voz do menino Barros com mais força, mais volume, o que nos chamou a atenção e nos fez abordar tal temática.

Dessa maneira, propomos como objetivo de nosso trabalho assinalar a relação entre poesia e autobiografia na obra de Manoel de Barros, investigando e analisando se, e até que ponto, pode-se afirmar a presença de autobiografia nos versos barrianos. A escolha do assunto justifica-se pelo fato de que, com mais frequência, circulam textos, resenhas e monografias sobre o poeta que apontam tal relação – lírica e autobiografia - mas não há ainda um estudo mais aprofundado, e debruçado sobre suas publicações após o ano de 2002. Acreditamos, portanto, que se faz necessária a discussão de tal relação levando-se em conta as bases teóricas sobre autobiografia e sobre lírica.

O desenvolvimento de nosso estudo deu-se da seguinte forma: em setembro de 2005 foi realizada uma pesquisa bibliográfica na Universidade de São Paulo e na PUC-SP, com o intuito de recolher material não disponibilizado na Internet, e de realizar encontros com professores especialistas em autobiografia. A pesquisa na USP foi bastante proveitosa, já que pudemos conhecer diversos estudos que estão sendo realizados nessa área, e conversar com outros pesquisadores, com os quais foi possível dialogar, confirmando certos conceitos e revendo outros.

Dentre o material bibliográfico recolhido, citamos a dissertação de mestrado de Chantal Castelli, defendida em 2002, orientada por Joaquim Alves de Aguiar e intitulada *Lembranças em conflito – Poesia, memória e história em Boitempo*. Realizamos a leitura dessa dissertação, bem como a do livro *Boitempo – a poesia autobiográfica de Drummond* (2002) da professora Raquel Rolando Souza, da UFRG.

Também fizemos a leitura da obra barriana com a finalidade de selecionar os poemas que contemplam a temática da metapoesia (poemas que demonstram a consciência criadora do poeta e de seu trabalho com as palavras), da infância e de seus alter-egos, para que fizessem parte dos *corpus* a ser estudado. Em abril de 2006, Manoel de Barros lançou *Memórias Inventadas – a segunda infância* livro que, segundo o próprio poeta, faz parte de sua trilogia autobiográfica. Diante disso, cremos que tal obra deveria obrigatoriamente constar em nosso trabalho, ainda que em número reduzido de poemas.

A seleção dos poemas que fazem parte do *corpus* deste trabalho está relacionada com essas três principais temáticas nas quais os versos com marcas autobiográficas aparecem com maior frequência. A excelência estética comunga com as memórias e lembranças do tempo de menino, da transformação do menino em poeta e do *portrait* de alguns amigos de infância e andarilhos da cidade natal de Manoel de Barros.

Creemos, deste modo, que seja possível apontar na poética barriana textos que possuam traços autobiográficos, que privilegiam as memórias do poeta como tema, sem nos esquecer da epígrafe que abre seus mais recentes livros: “Tudo o que não invento é falso”.

A comunhão entre o lírico e a escrita autobiográfica é polêmica. Alguns textos já foram escritos sobre tal problemática, e em nosso trabalho apontamos alguns deles no primeiro capítulo. O estudo de obras sobre as escritas do eu é algo não muito difundido no Brasil; no entanto, podemos afirmar que há poucos anos essa temática tem sido colocada em discussão com mais assiduidade e profundidade. Anualmente acontecem congressos e simpósios nas universidades para discussão e debate da escrita autobiográfica e as demais escritas sobre si mesmo. Ainda no primeiro capítulo de nosso estudo, abordamos brevemente o conceito de memória e os móveis da escrita do eu, procurando apresentar o alicerce da escrita autobiográfica. Sobre memória utilizamos como principal base teórica a obra do filósofo Georges Gusdorf e a de Mircea Eliade e, para falar da motivação do escritor de autobiografia, utilizamos os textos de Georges May.

O capítulo dois apresenta os três principais temas da poética barriana tratados nesse estudo. Conceituamos a infância e falamos de sua presença nos versos de Barros com marcas autobiográficas. Utilizamos como teóricos Bachelard, para defendermos a infância como casa do poeta, Octavio Paz, para a questão do homem como ser de linguagem, e Dufrenne, ao falarmos da Natureza de cada indivíduo.

Ao abordamos a temática da metapoesia utilizamos como base o estudo sobre a lírica moderna de Hugo Friedrich. Na terceira parte desse capítulo, discorreremos sobre os alter-egos do poeta, salientando a figura de Bernardo da Mata e a questão do mito em Mircea Eliade.

Reunimos em anexo algumas reportagens e resenhas publicadas no lançamento dos livros *Memórias Inventadas- A Infância* (2003) e *Memórias Inventadas – A Segunda Infância* (2006) que podem comprovar a opinião de imprensa e público sobre essas obras. Em alguns textos é defendida a idéia de que a prosa poética de Barros apresenta-se como autobiográfica e que faria parte de uma trilogia sobre o poeta; em outros, aparece a expressão “minicontos”, que seriam redigidos através das memórias do poeta.

No item seguinte, discutiremos a relação entre poesia e autobiografia, tema ainda pouco abordado em trabalhos acadêmicos em nosso país. Apontaremos brevemente o surgimento e a definição da autobiografia e alguns pontos que caracterizam essa escrita, relacionando-os com os debates de opiniões de autores da escrita autobiográfica e do lírico.

1 AUTOBIOGRAFIA E POESIA

Conforme o filósofo francês Georges Gusdorf, o termo “autobiografia” aparece pela primeira vez em 1798, na obra do alemão Frédéric Schlegel. Para Georges May, o vocábulo teria surgido sob a forma inglesa “autobiography”, em um texto do poeta inglês Robert Southey em 1809. Em alguns estudos, apontam-se controvérsias também a respeito do gênero.

Alguns estudiosos apontam como base do nascimento da autobiografia o advento da civilização industrial e a ascensão da burguesia, levando-se em conta o meio sócio-econômico. As escritas do eu seriam a forma encontrada pelos homens para se colocarem novamente em evidência. No entanto, Georges Gusdorf discorda desse ponto de vista: para ele não é esse elemento que marca a literatura do século XVIII e, em especial, a de Rousseau. Para o crítico, a literatura sacra do século XVII é que estaria nas origens do gênero autobiográfico, como, por exemplo, o relato da vida dos santos.

Parece-nos que a escrita do eu é uma das formas mais cultivadas de o homem validar sua existência. Esse anseio sempre esteve presente na natureza humana, e as escrituras autobiográficas tentam atenuar tal desejo, sendo realizadas das mais diversas formas. Destacamos em nossa pesquisa algumas considerações realizadas sobre a autobiografia e valemo-nos primeiramente do estudo de BIEZMA et al. (1984) que, ao analisarem a presença do “eu” nos relatos de vida, apresentam a evolução cronológica desses relatos, o surgimento do gênero e mesmo o da palavra que o nomeia. A partir de 1770, temos, com o modelo de Rousseau, o aparecimento das modernas autobiografias. As *Confissões* tornam-se a obra precursora de todas elas: “Su descubrimiento capital será la recuperación de la infancia como espacio clave del origen de la personalidad y sin la que difícilmente puede darse una autobiografía sólidamente cimentada” (p. 235-6). De acordo com as observações realizadas pelos autores, na história da civilização da Europa, desde os meados do século XVIII a palavra “autobiografia” designa um fenômeno novo: o costume de contar a história da própria personalidade.

Georges Gusdorf, em seus trabalhos – *Les Écritures du moi. Lignes de vie 1* (1991) e *Auto-bio-graphie. Lignes de vie 2* (1991) –, abordou temas como tempo e memória, e sinceridade e verdade. Entre os franceses, podemos apontar ainda o já citado Georges May, e Jean Starobinsky, que se destacam por estudos sobre as escritas autobiográficas.

Ao estudarmos a autobiografia, não podemos deixar de falar em Philippe Lejeune (1975), que defende a caracterização de uma escrita autobiográfica através da existência de um pacto com o leitor, representado pela identidade entre autor, narrador e personagem. Em seu estudo, Lejeune afirma que a semelhança entre autor e personagem requer uma exigência de significação, e essa reivindicação ajusta-se com o próprio sentido da autobiografia, visto que “on ne peut assumer sa vie sans d’une certaine manière en fixer le sens; ni l’englober sans en faire la synthèse; expliquer qui on était, sans dire qui on est” (1975, p.174).

Podemos perceber, no decorrer da história, que a escrita autobiográfica privilegiou a narrativa. Ou, pelo menos, que os estudos realizados nessa área são, em sua maioria, sobre a prosa. Verificamos que poucos textos acadêmicos abordam o relato autobiográfico em verso. Tal fato pode ter início na definição de Lejeune, que considera a escrita autobiográfica um “récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, en particulier sur l’histoire de sa personnalité” (1975, p. 14). No entanto, cremos que o condicionante *discurso em prosa* não dá conta do hibridismo apresentado pelos escritores de nosso século, que se distinguem justamente por não apresentarem limites precisamente demarcados. Contudo, em *Le pacte autobiographique (bis)*, de 1986, Lejeune reformula sua teoria restritiva, e aceita a existência de textos autobiográficos em versos, mesmo que em número reduzido.

Acrescentamos também que a resistência apresentada por alguns pesquisadores e professores em discutir a existência da lírica na escrita autobiográfica torna-se cada vez mais um ato isolado, pois esse tema começa a ser visto, debatido e difundido em universidades brasileiras, fato que já há algum tempo acontece no exterior. Congressos e seminários que abordam e apresentam os resultados de estudos sobre a relação entre a escrita autobiográfica e a poesia têm acontecido com mais frequência.

Depois de pesquisarmos e analisarmos a bibliografia coletada, podemos constatar que há alguns anos eram poucas as análises ou, em alguns casos, realizava-se apenas um exame superficial sobre a relação entre autobiografia e poesia. Trata-se, portanto, de um assunto pouco estudado e debatido. Como trabalhos acadêmicos, podemos citar *Boitempo – A Poesia Autobiográfica de Drummond*, de Raquel Rolando Souza, tese defendida em 1997 na UFRG; *Lembranças em Conflito: Poesia, Memória e História em Boitempo*, de Chantal

Castelli, dissertação de 2002 da USP; *Pedro Nava: poeta bissexto e memorialista*, de Rosana Fumie Tokimatsu, dissertação de 2002 defendida na USP.

No material teórico levantado sobre autobiografia encontramos o estudo *Autobiografía y Modernidad Literária* (1994), onde os autores afirmam que não abordarão o gênero lírico em autobiografia, pois “La emergencia del yo lírico encierra demasiadas trampas retóricas y prosódicas, obedece a demasiadas impregnaciones arquetípicas coletivas, como para acudir a él desde una simple concepción de la literatura como práctica ontoepistemológica significativa” (BIEZMA et al., 1994, p.18). A posição adotada pelos autores revela o intenso trabalho que há na escrita lírica e suas possíveis “armadilhas”. O trabalho do poeta é realizado com ambigüidades, artifícios de retórica, arquétipos, o que torna a escrita autobiográfica mais incerta e de um “real” menos absoluto.

Outro texto consultado é o dos autores Jacques e Eliane Lecarme (1999). Sobre a relação entre a escrita do eu e o gênero lírico, no capítulo quatro de *L'autobiographie*, eles afirmam que o habitual é apontar o relato autobiográfico como escrito em prosa. Citam Käte Hamburger e sua concepção de que a autobiografia não é um gênero literário. Diante dessa afirmação, questionam se, para a autora, a poesia lírica autodiegética representaria a única forma literariamente válida de um discurso autobiográfico. Mas também assinalam que, para ela, a realidade à qual os enunciados da poesia lírica referem-se não é a mesma conhecida por nós. Para os Lecarme, o enunciador do poema e o da autobiografia, apesar de visarem a um nível de realidade diferente, são de mesma natureza.

Os autores afirmam que a poesia “tira fragmentos da vida”, pois a vida não é de todo capaz de ser expressa: “(...) elle en est le doublé, l'ombre portée, l'envers faste, mais elle est d'un autre ordre. Et sans doute le temps de la poésie n'est-il pas superposable au temps historique de la vie; (...)” (LECARME & LECARME, 1999, p.36-7). Analisando a poesia francesa, ao falarem de Hugo e Lamartine, eles os citam como exemplos de autores da autobiografia em versos, cuja função seria supra-autobiográfica ou transcendental:

Mais on voit bien avec le Hugo des *Contemplations*, pas du tout hostile à la narration, qu'il nous propose, non pas ses mémoires, mais “les mémoires d'une âme”. Tout ce qui est arrivé au poète ne s'inscrit ici qu'au prix d'une sublimation ou d'une généralisation. (...) On pourrait attribuer cette transfiguration de l'événement, cette sublimation de la douleur à la disparition de toute indication nominale: il ne s'agit plus que de la fille d'un poète et de la douleur d'un père. Hugo sait faire oublier son ego, et devenir l'écho sonore de notre condition. (LECARME & LECARME, 1999, p. 37).

No estudo de Käte Hamburger (1975), o traço principal do lírico é apontado como sendo o “enunciado de um sujeito sobre um objeto”, que “permanece como ponto de referência da enunciação lírica, mas não pelo seu valor próprio e sim como o núcleo que produz a associação de sentidos”. Tais sentidos podem ser compreendidos como sendo de caráter universal na escrita lírica e, por outro lado, podem ser vistos como mais pontuais na escrita autobiográfica.

Na lírica há a separação entre a enunciação e o real; assim, ela é capaz de se libertar e buscar o retorno a si mesma, para o sujeito. Considerando o estudo de Hamburger (1975), podemos apontar algumas diferenças entre a escrita autobiográfica e a lírica. Segundo a autora,

quando examinamos nossa experiência de um poema lírico, parece-nos primeiramente que vivenciamos um enunciado de realidade, igual a um relato verbal ou epistolar, e é somente, em segundo lugar, quando analisamos o sentido de uma enunciação lírica que completamos esta experiência imediata retificando que dela não aprendemos (nem esperamos aprender) uma realidade objetiva ou uma verdade. O que esperamos aprender ou experimentar não é nada objetivo, mas significativo. (HAMBURGER, 1975, p. 193)

A expectativa criada na leitura de um relato autobiográfico pode ser inteiramente oposta. Busca-se a “realidade” e a “verdade” nas escritas de caráter autobiográfico. Está correto que o ponto de vista em relação à lírica defendido por Hamburger não é inteiramente novo. Em descrições extraliterárias deparamo-nos com impressões subjetivas e expressões do que foi relatado, pois o enunciador busca seduzir e encantar. Dessa forma, o “como” o enunciado é lançado torna-se tão importante quanto “o quê” é enunciado. O objeto tem a sua importância, maior ou menor, dependendo do interesse e da atenção do interlocutor-leitor. Porém, como expressa a autora, “no poema lírico libertamo-nos (graças ao contexto e ao ser poético do poema) de todo interesse – no sentido kantiano de vivência estética – do valor específico, do valor da realidade do ‘quê’” (HAMBURGER, 1975, p. 193).

É importante ressaltar desse estudo sobre o gênero lírico a identificação que a autora propõe entre o eu-lírico e o poeta, pois tal tema já foi largamente debatido e ainda não foi respondido pela análise estrutural da enunciação lírica. Para ela, “não existe critério exato, nem lógico, nem estético, nem interior, nem exterior, que nos permita a identificação ou não do sujeito-de-enunciação lírico com o poeta” (HAMBURGER, 1975, p.196).

Não há a possibilidade de afirmar que o poeta tenha expressado uma experiência realmente vivida, própria, na enunciação do poema, mesmo que a forma seja em primeira

peessoa. Por outro lado, também não há como afirmar que ele não tenha usado a “si mesmo” como referência.

A natureza do eu lírico, para Hamburger, pode ser entendida analisando-se Goethe, que, ao formular sua experiência poética, afirmou: “no poema não há um traço que não seja vivenciado, mas nenhum traço é como foi vivenciado” (p. 200). Avaliando tal afirmação, podemos defender que não se pode anular a identidade do eu lírico com o eu do poeta, mas também não seria apropriado identificar a enunciação lírica direta e restritivamente com o real, com a vivência pura. Nem mesmo na autobiografia que pressupõe tal identidade pode-se assegurar uma total coincidência entre o narrado e o vivenciado.

Em seu estudo sobre Pedro Nava, Campos (1992) discute a questão da verdade e da intenção nos relatos autobiográficos e cita a professora Elisabeth Bruss, que compreende a exigência da sinceridade na autobiografia como um traço pertinente ao gênero em nosso tempo e sociedade. Para Bruss, a supressão de estados psicológicos numa autobiografia é interpretada por um leitor do século XX como omissão, porque “na autobiografia do século XIX e do século XX, em particular, preocupamo-nos de tal modo com a revelação psicológica que a ‘sinceridade’ parece importar quase mais que a ‘verificabilidade’ e ameaça apagar a distinção entre o ‘fato autobiográfico’ e a ‘ficção’ subjetiva verdadeira” (BRUSS, 1974, p.25 – *Apud* CAMPOS, 1992, p.42).

A psicologia, por sua vez, provou-nos que existem múltiplos “eus” e “verdades interiores”. Desta forma, aceita-se como fato corrente que nem a autobiografia pode igualar-se a um mero registro de fatos da vida de alguém, nem o autobiógrafo pode fugir a uma certa construção ficcional de seu sujeito.

A “verdade” da vida do autor foi substituída pela “intenção” de ser sincero que deve estar presente no texto e convencer o leitor de que o que está escrito é verdade, ou, pelo menos, que foi escrito de boa-fé, mesmo quando o leitor sabe que nesta “verdade” há sempre uma dose de ficção. (CAMPOS, 1992, p.42)

Podemos perceber o fato de o registro autobiográfico em prosa ser diferente do que acontece em verso. Conforme nos afirmam os Lecarme, a autobiografia na poesia ocupa outro patamar: ela se transforma em uma supra-autobiografia, uma autobiografia que vai além do simples registro de memórias. Ao usar a poesia para falar de si, o sujeito termina por adentrar em um campo onde não se ouve apenas a sua voz, há também a alteridade configurada pelas relações com os outros que traz em si.

Passo a passo, o escritor – que utiliza os recursos vários da poética – entra no anônimo e impessoal; ou seja, onde a autobiografia tende a centralizar o sujeito, a poesia o dispersa e o desfigura. Quanto mais se retrata o pessoal, mais universal se torna. Além disso, ao tentar colocar em evidência todas as grafias possíveis de seu eu, o poeta volta-se para o que lhe é adâmico: a palavra. E é sobretudo nessa representação que a linguagem utilizada na poética ocupa um lugar que não consegue ser contido pelo padrão clássico da autobiografia.

Para ratificar essas afirmações, lemos em Octavio Paz (1982) que o homem não é capaz de se separar das palavras e, sem elas, torna-se inapreensível, pois é um ser de palavras. E a palavra é o próprio homem. Para o poeta, a criação lírica inicia-se com a violência sobre a linguagem:

O primeiro ato dessa operação consiste no desenraizamento das palavras. O poeta arranca-as de suas conexões e misteres habituais: separados do mundo informativo da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se acabassem de nascer. O segundo ato é o regresso da palavra: o poema se converte em objeto de participação. Duas forças antagônicas habitam o poema: uma de elevação ou desenraizamento, que arranca a palavra da linguagem; outra de gravidade, que a faz voltar. (PAZ, 1982, p. 47)

Afora a criação poética, a escrita lírica da autobiografia compõe-se de alteridade, traz o relato de uma memória “polibiográfica” – tem-se a memória de todos os livros e de todos os poemas – que se volta para o passado, para a infância, com o intuito de visualizar o que se iniciou há algum tempo, a partir da gênese do ser lírico – o poeta.

1.2 Manoel de Barros e a Autobiografia

A poesia nem sempre serviu às mesmas funções das civilizações antigas aos nossos dias, mas ela sempre esteve presente na vida coletiva dos homens. Ela é entretenimento, lei e história, memória popular e até mesmo atividade esotérica. Supõe-se que a poesia sempre existirá, mesmo com todas as alterações que fazem parte de sua história, principalmente desde o início do mundo moderno. Assim, a poesia habitua-se às surpreendentes mudanças de espírito e estilo.

De acordo com Bradbury & McFarlane (1989, p.161), boa parte da crítica do século XX tem minimizado a vinculação biográfica entre o poeta e seus poemas, enxergando a obra como um simples artefato, totalmente livre do seu criador. Porém, não se pode esquecer que

se tem a lírica como modelo básico; portanto, tende-se “a seguir os contornos da experiência individual”. E isso se deu de tal forma que Freud chegou a afirmar não ter descoberto o inconsciente; para ele, os poetas e artistas haviam chegado primeiro.

Sabemos que a poesia modernista atribuiu um grande valor ao trabalho artesanal consciente com as palavras. Um dos primeiros poetas da modernidade – Baudelaire - retomou tal ênfase dada por Poe e a transmitiu a Mallarmé e Valéry.

Quando analisamos um poema com traços autobiográficos, percebemos que a poesia em autobiografia desenvolve um papel transcendente, uma função supra-autobiográfica, de acordo com Lecarme & Lecarme (1999) e, sendo assim, procuramos mostrar em nosso estudo os traços da supra-autobiografia em Barros que, cremos, tornam-se cada vez mais presentes a cada livro publicado, e são quase inexistentes em textos críticos sobre o autor, o que pudemos constatar em nosso trabalho de mestrado intitulado *O inventário bibliográfico sobre Manoel de Barros: “Me encontrei no azul de sua tarde”* (BÉDA, 2002).

O escritor apresenta um duplo comportamento, o duplo ser: o poeta e o indivíduo. No verso de outro poeta, Mário de Andrade, lemos: “Eu sou trezentos, sou trezentos e cinquenta...”. Não somos seres unos. Somos formados por vários “eus”. Surpreendemos e contradizemos a nós mesmos, tamanha a nossa pluralidade: “Eu sou tu, sou membro do teu corpo e adubo da tua alma./Sou todos e sou um (...)” (MENDES, 1938)

E, ao falar através de seus poemas, esse ser dá voz ao seu mundo, às suas verdades, às limitações com as quais comunga as suas verdades: “Entretanto cada um deve beber no coração do outro./ Todos somos amassados, triturados:/ O outro deve nos ajudar a reconstruir nossa forma” (MENDES, 1994, p. 406).

Ao tomar a si como ponto de partida, o poeta lembra, de certo modo, o autobiógrafo pois, como lembra Gusdorf,

L’autobiographie développe le projet d’une vocation, le trajet d’un être qui refuse de se perdre dans la confusion de tous les autres. Or les limites de l’autobiographie sont aussi celles de la présence au monde: je ne peux sortir des limites de ma vie, qui fixe mes références fondamentales et mes échelles de mesure. Si je parle de l’histoire universelle, ou de l’expansion cosmique ce sera toujours selon l’analogie de ma vie propre en sa finitude autobiographique. (1991, p.104)

Sobre a escrita autobiográfica em primeira pessoa, encontramos no texto de Alberti (1991) a afirmação de que, ao falar de si mesmo, o escritor estaria “promovendo a ilusão da unidade do eu”, o que, de uma forma ou de outra, sempre buscamos. Mas, como não

conseguimos alcançar a totalidade do eu, como essa expressão do eu em sua unidade é impossível, “o mito construído pelo sujeito autobiográfico deixa sempre um resíduo que não se encaixa na estrutura concebida” (ALBERTI, 1991, p.79).

Tratando das relações entre o que é ficção e o que é “verdade” na várias formas da escrita do eu, o professor Antonio Candido, em seu estudo sobre Drummond (1989), considera *Boitempo* como uma autobiografia poética em que antagonizam um princípio individualista com base na realidade concreta, e um princípio ficcional. Para Candido, a obra de Drummond é autobiografia através de poesia. Acreditamos que a poética de Barros seja poesia de contornos autobiográficos, pois o lírico sobrepõe-se ao gênero das escrituras da memória. Em seu estudo sobre o poeta mineiro, o crítico Luís Costa Lima (1989), por sua vez, sugere uma autobiografia da meninice, e adverte que as imagens e os versos produzidos não se enquadram em uma composição autobiográfica tradicional.

Sobre o seu trabalho com as palavras, encontramos em uma entrevista para o jornal *Poesia viva*, do Rio de Janeiro, em abril de 2000, o seguinte comentário de Barros: “Uso as palavras mais para inventar e mentir do que para dizer alguma certeza. Posso voltar à criança que fui, ao moleque que gostaria de ter sido e que não fui, posso chegar, manobrando palavras, onde quiser. Posso até voltar à infantice”. Para o poeta, o verbo serve para a criação, muito mais do que para a afirmação da realidade. Através do verbo, e de seu manuseio, tudo é possível. Basta a imaginação e o desejo de ser. Ele confere à poesia o poder da recriação e, em versos de cunho autobiográfico, o poder de reinventar sua própria vida.

Por outro lado, o poeta gaúcho Mário Quintana defende o uso das palavras para se revelar: “Eu sempre achei que toda confissão não transfigurada pela arte é indecente. Minha vida está nos meus poemas, meus poemas são eu mesmo, nunca escrevi uma vírgula que não fosse uma confissão.”(*Isto É*, 14/11/1984) Para Quintana, todas as palavras são uma confissão. Aqui temos a intenção de verdade, sempre levando em conta que o poeta não apresenta uma única verdade aceitável, mas que ele se compromete a procurar dizer a *sua* verdade.

Contudo, vale salientar o que adverte Manoel de Barros: não se pode confiar inteiramente em seus versos. Como diz a epígrafe dos dois volumes já publicados de sua *Autobiografia Inventada*, “Tudo o que não invento é falso”, verso que foi escolhido para intitular sua antologia publicada em Málaga, na Espanha, com tradução de Jorge Larrosa, e

que aparece pela primeira vez em *Livro sobre nada*, de 1997: “Todo lo que no invento es falso”²

Vários de seus versos afirmam e reafirmam a ficção presente em sua poética:

7. Pelos meus textos sou mudado mais do que
pelo meu existir. (BARROS, 1997, p. 81)

Tenho uma confissão: noventa por cento do que
Escrevo é invenção; só dez por cento que é mentira. (BARROS, 2000, p. 45)

Há que se notar também a posição do eu-lírico na poética barriana: em alguns poemas, essa voz lírico-autobiográfica surge através das palavras “eu”, “menino”; da expressão que remete à primeira pessoa do plural “a gente”, ou da figura de outras personagens, que serão conhecidas em capítulo posterior como seus alter-egos. São formas utilizadas pelo poeta de se revelar escondendo-se. Essa modificação de formas de enunciação permite ao eu-lírico uma visão “do lado de fora” e um distanciamento necessário para que haja o aprofundamento na busca de seu auto-retrato e imagem.

Sobre a relação entre a escrita autobiográfica e a poesia, encontramos no estudo da professora Raquel Souza a seguinte afirmação:

Ao romper com o padrão do gênero, o poeta alarga os horizontes das produções autobiográficas e questiona, através de sua obra, juízos de valor dados a textos declaradamente autobiográficos, os quais a crítica sempre viu com uma certa falta de importância. Ou porque via antes o caráter puramente documental em que concorre o registro dos fatos e acontecimentos experimentados por um indivíduo, e conseqüentemente desconsiderava o oneroso trabalho da urdidura textual, ou porque acreditava que as produções do gênero não apresentavam elementos de literariedade suficientes para serem lidos como literários. (SOUZA, 2002, p. 95)

Em estudos realizados pelo teórico francês Philippe Lejeune acerca da escrita autobiográfica em versos, principalmente aquele sobre a obra de Michel Leiris, verificamos que o estudioso defende a presença de elementos próprios tanto da autobiografia, quanto da lírica: “Poésie et autobiographie: le poète a à sa disposition toutes les ressources du langage; il peut utiliser, dans le cadre de la confidence ou de l’élégie, tout ce qui caractérise l’autobiographie: discours à la première personne, récit rétrospectif et pacte avec le lecteur.” (LEJEUNE, 1975, p. 245).

Souza (2002) afirma que o poeta é o grande subversor da autobiografia, visto que ele emprega toda a sua dicção poética para produzir seu texto na escrita autobiográfica. Dessa

² LARROSA, Jorge. *Todo lo que no invento es falso*. Málaga: CEDMA, 2002.

forma, podemos dizer que a poesia não se torna autobiografia. Ela vai além, e torna-se poesia supra-autobiográfica.

Nas escrituras do eu, a memória exerce um papel fundamental. É passando por ela e através da linguagem que a realidade e a imaginação tomam corpo. No item seguinte, apontaremos e analisaremos o papel da memória na escrita autobiográfica e na lírica, além de citarmos alguns motivos que levam o escritor a empreender a busca por si mesmo.

1.3 A Memória e os Móviles da Escrita

Analisando o papel da memória nas mais diversas culturas, e em diferentes épocas, o filósofo Mircea Eliade (1991) defende que ela desempenha um papel fundamental, pois é através da rememoração, da *Anamnesis*, que se torna possível a libertação da obra do Tempo.

A memória cumpre sua função na Antigüidade comungando com ritos mágico-religiosos. No antigo Oriente acreditava-se, como aponta Eliade, que “A memória é considerada o conhecimento por excelência. Aquele que é capaz de recordar dispõe de uma força mágico-religiosa ainda mais preciosa do que aquele que conhece a origem das coisas” (1991, p. 83).

Tal afirmação provém do lugar que tal capacidade ocupava na tradição grega e nos demais povos da Antigüidade. Para muitas religiões orientais, a memória é capaz de evocar a Unidade Primordial, e é através de nossas lembranças que obtemos a sabedoria. Na Índia antiga, por exemplo, distingue-se claramente a diferença entre o conhecimento “objetivo” da origem das diferentes realidades e o conhecimento “subjetivo”, baseado na memória das existências anteriores. (ELIADE, 1991, p. 83)

Para os gregos, a deusa *Mnemósine*, personificação da Memória, irmã de Cronos e de Oceanos, é a mãe das Musas. Segundo Hesíodo, ela é onisciente, pois ela sabe “tudo o que foi, tudo o que é, tudo o que será”. Portanto, quando é possuído pelas Musas, o poeta também o é pela memória (*Mnemósine*), sendo capaz de obter o conhecimento do primórdio de tudo e das origens. Para Vernant, “O privilégio que Mnemósine confere ao aedo é o de um contato com o outro mundo, a possibilidade de nele entrar e dele sair livremente. O passado surge como uma dimensão do além” – (VERNANT, 1992). Como afirma G. Roza a volta ao tempo inicial representado pela memória é própria aos poetas já que estes

Não se apresentavam como ficcionistas, eram portadores de verdades reveladas. Sua palavra era uma epifania e nos remetia diretamente à fonte do presente atual. A gênese do mundo narrado pelo poeta não dizia respeito ao tempo histórico, assim como não implicava o tempo cronológico. (GARCIA-ROZA, 1998).

Explorar o passado é tentar descobrir o que se esconde no mais íntimo do ser, pois ele é parte integrante do Cosmo. O que a memória nos conta “é um deciframento do invisível, uma geografia do sobrenatural”. (VERNANT, 1992). Por isso, para Platão, aprender é, no fim das contas, rememorar.

Visando auxiliar nossas reflexões acerca da memória e da escrita autobiográfica, recorreremos também ao estudo de Georges Gusdorf. Para o autor, a memória possui a função não somente de arquivar os acontecimentos que marcaram nossa vida, mas também faz com que reconheçamos traços formadores de nosso eu. “Assim, a sondagem dos labirintos da memória representa muito mais uma atitude indagatória e decifradora daquilo que constitui a nossa própria origem do que um gosto em reprisar o que outrora vivenciamos” (1991, p. 113).

Pensando na relação entre a memória, enquanto escrita sobre si mesmo, e o ofício do poeta, lembramos que a função da memória conferida ao poeta por Mnemosyne é a de possibilitar o acesso a um outro mundo e de poder retornar ao mundo dos mortais para cantar-lhes a realidade primordial. O poeta da Grécia arcaica cantava as teogonias e as cosmogonias e estas, como assinala Vernant, mais do que relatos de gênese apresentavam-se como *mitos de soberania*. (VERNANT, 1992). O poeta é, portanto, um funcionário da soberania.

Em *Mémoire et personne* (1951), Gusdorf ressalta o papel decisivo que a memória exerce na busca da verdade, preservando os acontecimentos marcantes da existência. As características relevantes em nossa personalidade podem ser retomadas através da memória, e por isso é definida pelo autor como “une sorte de portrait de ce que nous sommes, composé avec les traits de ce que nous fûmes.” (GUSDORF, 1951, p. 256).

O autor afirma que não nos é possível retomar a visão da realidade tal como era inicialmente, o que confere ao sujeito o conhecimento apenas parcial de seu ser, pois com a visão do que somos hoje também surge a idéia do que poderíamos ter sido. Já quando a memória é involuntária, o indivíduo pode reviver imagens que representam de modo mais completo os acontecimentos do passado.

Conforme aponta Vernant,

O passado assim revelado é mais que o antecedente do presente: é a sua fonte. Ao remontar a ele, a rememoração procura, não situar os eventos num quadro temporal, mas atingir as profundezas do ser, descobrir o original, a realidade

primordial da qual proveio o cosmo, e que permite compreender o devir em sua totalidade. (VERNANT, 1992)

A memória é formada pelo passado e pelo presente. Nosso ser de HOJE é composto por sentimentos e acontecimentos que retomam as nossas lembranças de ONTEM; portanto, podemos dizer que a memória é formada pela relação entre o ontem e o hoje. A partir do que sou é que busco o que fui:

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

A total sinceridade nos é proibida, porque inacessível, visto que, quando rememoramos algo, fazemo-lo a partir de uma intenção que, por vezes, não se encaixa com o resultado final. São múltiplos “eus” recordando-se de algo passado, buscando o mesmo objetivo, mas a partir de pontos diferenciados. Quando tentamos recordar algo, e acontecem falhas em nossa memória, cremos que o sujeito preenche tais lacunas com as obras da imaginação. Gusdorf aborda essa prática ao analisar a obra de Rousseau, debatendo também a problemática da verdade. Será que o que o autobiógrafo aponta como sendo “verdade” é o que de fato aconteceu? Como as escritas do eu são originadas da memória, possuem a característica nata de também serem portadoras de imaginação e invenção, bem como de várias “verdades”. A verdade de quem escreveu, de quem viveu, pode não ser a mesma de outro espectador do mesmo fato. As percepções são diferentes e as verdades subjetivas.

O filósofo afirma, analisando a obra de Rousseau,

(...) mais il admet que la mémoire peut se trouver en défaut et dans ce cas il se donne le droit de remplacer la vérité par la vraisemblance. (...) au surplus il est possible que nous agissions tous en pareil cas comme Rousseau, au besoin même inconsciemment. Il n’empêche que la mémoire a des lacunes et que l’imagination vient parfois à son secours. (p. 213)

Visto que a sinceridade na escrita do eu não depende somente do momento passado, ou do presente, é impossível que se alcance a total, ou verdadeira franqueza ao se escrever sobre os fatos ocorridos. Quando entrevemos acontecimentos já passados, não estamos desenterrando apenas o que fomos, mas o que continuamos a ser, ou o que admitimos que o outro saiba sobre nós.

É aceito que a memória é enganosa, e nem sempre consegue reter a totalidade das lembranças; desta forma, é através da escrita que tais memórias podem ser salvas. É por meio de relatos escritos que o sujeito toma consciência, ainda que não total, do que o forma, do que ele contém. O filósofo francês define portanto a memória autobiográfica como “la mémoire de l’être en son essence par-delà l’horizon limité des événements.” (GUSDORF, 1991[2], p. 481).

Em seu estudo, o crítico fala do critério para que as lembranças ressurgam, ou melhor, é a espontaneidade que permite que elas aflorem; logo, elas aparecerão de maneira desordenada e natural, sem a ordem cronológica referente aos acontecimentos que a representam. Gusdorf ressalta que até mesmo quando vivemos o presente, não somos capazes de vivenciá-lo, ou melhor, de apreendê-lo em sua complexidade.

Pensando sobre o ato de recordar e o fato de sermos acometidos pela espontaneidade, e não pela ordem cronológica dos fatos tal como foram vivenciados, lembramos a obra de Proust, *La Recherche du Temps Perdu*, para quem a memória involuntária surge como fonte de alegria, pois remete às lembranças de sua infância. As *madeleines* de Proust aparecem como comprovação de que, de certa forma, “Os objetos físicos ajudam a alma a recolher-se para dentro de si mesma e, através de uma espécie de ‘voltar atrás’, a reencontrar e recuperar o conhecimento original que possuía”. (ELIADE, 1991, p. 111)

Sobre a atitude do autobiógrafo em desejar o retorno à idade tenra, vemos em Georges May (1984) que, ao se relatar a história da própria vida, existe um prazer em retornar ao passado, em rever os fatos mais distantes e marcantes: “C’est la pure volupté du souvenir et surtout du souvenir éloigné, lequel, à mesure que nous vieillissons, loin de s’enfoncer davantage dans l’oubli, remonte au contraire davantage à la surface, bref du souvenir d’enfance ou de jeunesse” (MAY, 1984, p. 48)

O cineasta Buñuel, autor de *Meu último suspiro* (1983), por sua vez, afirma que, diante do passar dos anos, o sujeito toma a postura de um *eu* diante da velhice, que conserva memórias dos acontecimentos distantes, e não importa a falta, ou esquecimento de alguns detalhes, ou partes das lembranças, visto que o passado “retornará subitamente, por um dos acasos do inconsciente, que trabalha incansavelmente na obscuridade” (BUÑUEL, 1983, p.10).

Ao longo das memórias do espanhol, o “eu-autor” deixa claro não ser um historiador e rejeita a memória como um simples arquivo: “A memória me é permanentemente invadida

pela imaginação e pelo devaneio, e como existe uma tentação em acreditar no imaginário, acabamos por transformar nossa mentira em verdade” (BUÑUEL, 1983, p. 12).

Conforme esclarece Walter Trinca (1998), organizamos o que somos e o que sabemos graças, também, à imaginação. Ela impregna e fertiliza nossas experiências, além de possuir algo que permite transformar o que nos oprime, a fim de alcançarmos uma compreensão mais elevada da realidade: “Parece que o lugar da imaginação no adulto corresponde ao do brincar na criança. É o lugar da liberdade para experimentar emoções profundas, mediante objetos que estão aí como meio de contato e de envolvimento com a vida” (1998, p.14).

Sobre o papel da imaginação, afirma Eliade (1996) que ter imaginação é possuir uma riqueza interior, com fluxo ininterrupto e espontâneo de imagens. No entanto, essa espontaneidade não pode ser confundida com invenção arbitrária. Imaginação está relacionada etimologicamente a *imago*, “representação”, “imitação”, a *imitor*, “imitar”, “reproduzir”. Não é apenas criação, invenção. “Toda essa porção essencial e imprescritível do homem – que se chama *imaginação* – está imersa em pleno simbolismo e continua a viver dos mitos e das teologias arcaicas”. (ELIADE, 1996, p. 15). A imaginação é capaz de imitar. Possuir imaginação é visualizar o mundo na sua totalidade.

As combinações de imagens, então, seriam estimuladas por coisas anteriormente percebidas, a imaginação aparecendo com capacidade reprodutiva e também criativa. Ela está presente em várias atividades humanas e poderia também ser avaliada como um princípio ordenador. Em alguns casos, na poesia, por exemplo, superior à razão.

Sobre a comunhão entre imaginação e memória, escreve Benilton Cruz (2006) na conclusão de seu estudo:

Tanto mais poético, se se pudesse arriscar uma conclusão para esta parte, quanto mais próximos estiverem memória e imaginação, um recurso inventivo de poesia. Aí, a palavra poética seria o olho da imaginação a iluminar-se com a luz da memória para se enxergar o mundo exterior e o mundo interior em um equilíbrio de formas. Memória, invenção e imaginação seriam, assim, fundamentos da poesia.

Refletindo sobre tal relação de equilíbrio para fundamentar a escrita lírica, eis o que afirma Manoel de Barros em uma recente entrevista para a revista *Caros Amigos* (2006, p. 32):

Bosco Martins – sua obra é autobiográfica, de personagens reais. Quando os personagens vão se esvaindo, o que sobra para a inspiração do poeta?

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

Ao ser questionado sobre as personagens reais que aparecem em seus poemas, Barros defende que não há problema quando a memória falha, pois seu conhecimento vem de primórdios, vem pelos sentidos. Faz parte do primeiro estágio e acompanha o sujeito durante sua caminhada. É disso que o poeta se serve quando não há “lembranças prontas”: sua imaginação comunga com a memória e a invenção.

Pensando em poesia e escritas do eu, e sua ligação com a *anima*, é importante destacar também os móveis do discurso autobiográfico. O que leva um escritor a relatar fatos da própria vida? Percebe-se que o texto autobiográfico é o resultado de algum tipo de necessidade ou demanda interior do escritor. Esse relato não desempenha só uma, mas várias funções nas obras dos autobiógrafos. Dessas funções, algumas são mais essenciais, mais evidentes que outras, que acabam assumindo um papel secundário. No poema “Mundo Grande”, de Carlos Drummond de Andrade, lemos:

MUNDO GRANDE

Não, meu coração não é maior que o mundo.

É muito menor.

Nele não cabem nem as minhas dores.

Por isso gosto tanto de me contar.

por isso me dispo,

por isso me grito,

por isso frequento os jornais, me exponho cruamente nas livrarias:

preciso de todos.

(DRUMMOND, 1998)

Percebemos que, no quarto verso, o poeta fala sobre seu desejo de exposição, de se repartir e se mostrar a todos. Ele escreve sobre si mesmo e se expõe, grita em jornais e em livros. No papel é que as suas dores, seus gritos podem ganhar espaço e contar-se a todos. Assim, ele estará, ao mesmo tempo, preservando o seu próprio eu. Como podemos observar, a memória desempenha a função de ser uma arma contra o fluir do tempo. Procurando reter o passado, a memória luta contra o curso do tempo e o avanço da morte. Essa é uma das funções apontadas por Georges May (1979) em seu estudo sobre os móveis da escrita autobiográfica.

É significativo constatar uma semelhança de comportamento humano no que concerne ao Tempo, através das idades e nos mais variados povos e culturas. Com a passagem do tempo, e a proximidade do esvaír-se da vida, o sujeito almeja deter os anos, ou voltar à juventude:

(...) Mas a linha de pensamento é a mesma: a saúde e a juventude são obtidas mediante um “retorno à origem”, seja “retorno ao útero”, seja retorno ao Grande-Um cósmico. É importante pois constatar que, também na China, se acredita que a enfermidade e a velhice são curadas mediante o “retorno à origem”, único meio que o pensamento arcaico considerava eficaz para anular a obra do Tempo. Definitivamente, trata-se sempre de abolir o Tempo decorrido, de “voltar atrás” e de recomeçar a existência com todas as suas virtualidades intactas. (ELIADE, 1991, p. 79)

Somente voltando para as origens, para o início, o “Princípio do Mundo”, é que o indivíduo pode fugir do trabalho do Tempo. É preciso “voltar atrás” e chegar à origem. E, como nos lembra o poeta Carlos Drummond de Andrade, “Pouco importa venha a velhice, que é a velhice?/ Teus ombros suportam o mundo/ e ele não pesa mais que a mão de uma criança. (DRUMMOND, 1998), na escrita do eu está presente o menino de ontem, que não cessa de se representar, nem de se apresentar no papel como o velho poeta que busca a si mesmo e suas lembranças, mas que não abandonou a voz infante, que torna o mundo e a morte mais leves.

Lembremos que na Antigüidade, é em torno da dualidade memória-esquecimento (Mnemosyne-Lethe) que se estrutura a palavra poética. E o que é o esquecimento, senão a Morte? Como aponta Garcia-Roza, levando-se em consideração a importância da memória e do logos para os aedos, “A verdadeira morte não é a do corpo, mas a da lembrança. Morte da palavra, morte pela ausência da palavra, esta é a ameaça maior que pairava sobre os gregos dos tempos homéricos”. (GARCIA-ROZA, 1998, p. 27).

Outra função dos móveis da escrita com marcas autobiográficas, e que visualizamos na poética de Manoel de Barros, é a compensatória, de construção de um alter-ego bom e santo, que desempenha os mais nobres papéis. No caso das escritas do eu com função compensatória, temos como exemplo mais célebre o texto de Agostinho, *Confissões*, de cunho religioso-confessional, onde a razão para sua construção é a expurgação de erros e o arrependimento pelos atos de seu passado. Tal motivo verificamos em abundância na obra de Manoel de Barros, sendo o mais consagrado de seus representantes “Bernardo da Mata”, que será tratado em capítulo posterior.

2 MEMÓRIAS BARRIANAS – a construção poética de si mesmo

Escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu. Como conseguirei saber do que nem ao menos sei? Assim: como se me lembrasse. Com um esforço de ‘memória’, como se eu nunca tivesse nascido. Nunca nasci, nunca vivi: mas eu me lembro, e a lembrança é em carne viva. (Clarice Lispector)

Apresentamos no capítulo anterior algumas considerações a respeito da autobiografia e de sua relação com a poesia. Também realizamos uma breve discussão sobre a poética barriana e a possibilidade de ela conter marcas autobiográficas. E, pensando na escrita do eu, apontamos alguns conceitos sobre memória e sua função entre os poetas da Antigüidade, bem como referimo-nos a alguns móveis da escrita sobre si mesmo que encontramos em alguns versos da poética barriana.

Vimos que, entre os gregos da Antigüidade, a palavra poética remetia aos acontecimentos originais, aos feitos dos deuses e dos heróis e ao tempo mítico dos começos. O poeta, dessa forma, apresenta-se como um ser portador de um dom divino: trata-se de sujeito excepcional. O aedo representava a Mnemosyne, e por isso era capaz de retornar ao tempo primordial, sua palavra era epifania e remetia diretamente à fonte de tudo, às verdade da origem. O poeta não narrava o tempo histórico, nem o tempo cronológico. Suas palavras exploravam o misterioso, algo a que nem todos podiam ter acesso, mas somente aqueles que eram possuídos de Mnemosyne (a Memória).

Vernant nos diz que “o passado é parte integrante do cosmo; explorá-lo é descobrir o que se dissimula nas profundezas do ser. A histórica que canta Mnemosyne é um deciframento do invisível, uma geografia do sobrenatural”. (VERNANT, 1992).

Sendo assim, após ler, pesquisar e analisar a poética de Manoel de Barros, podemos dizer que ele freqüentemente se dispõe a escrever sob a influência da memória, e disso poderíamos destacar inúmeros exemplos. Vale salientar que tal produção encontra-se alinhavada com a imaginação, pois, como diz o poeta, “O olho vê, a lembrança revê e a imaginação transvê.” (BARROS, 1993)

As lembranças “transvistas” pela imaginação e que permeiam toda a obra do poeta mato-grossense podem ser visualizadas claramente seja nas histórias do guri que cresceu na

fazenda junto aos peões e rodeado pela natureza, seja no aparecimento do encantador de palavras: o nascimento do poeta, ou, ainda, na memória trazendo à tona figuras que representam os seres que encontrou durante sua infância e adolescência, que cruzaram seu caminho e deixaram sua marca na alma do poeta.

Para Gusdorf, tudo se concentra na figura do sujeito cuja consciência individual abarca as dimensões do espaço e do tempo. “Le temps universel n’est qu’une figure de pensée: il n’existe vraiment que des êtres individuels, dont chacun recrée pour son propre compte les schémas de l’histoire universelle.” (GUSDORF, 1990, p. 98)

Para o crítico, o homem, ao contar sua vida, acaba por reproduzir uma “mitistória”, talvez com mais verdade do que sua história real. Dessa forma, a autobiografia não é uma simples lembrança do passado, mas uma recriação dos acontecimentos vistos, ao mesmo tempo, pelo eu-presente e o eu-passado:

Le temps de l’autobiographie n’est pas un temps géométrisé, continu et homogène. Son devenir défie la géométrie et la nécessité, il accepte la loi de l’improbable et du gratuit, les coïncidences inattendues, les démentis et les retours en arrière; il dessine des arabesques, au mépris du grand axe de la chronologie, autour du foyer ontologique de l’être personnel, selon qu’il s’en approche ou s’en écarte au fil des jours. (GUSDORF, 1991, p. 477)

Alguns poemas da obra barriana podem ser tomados como exemplos de versos com traços autobiográficos, visto que observamos uma atitude de desvendar-se, de dar-se a conhecer, um retorno ao passado através de suas memórias da infância e de sua formação de leitor.

Porém, convém lembrarmos que a poética de Manoel de Barros ainda não havia sido lida e estudada como possível representante da escrita autobiográfica; por isso, as obras anteriores a *Memórias Inventadas* não apresentam recepção crítica, nem há nelas texto assinado pela editora que aponte para a autobiografia, e muito menos textos acadêmicos que tratem do assunto. Já em *Memórias Inventadas – A Segunda Infância* (2006), temos a apresentação do livro como o segundo volume que fará parte de uma trilogia nomeada de “Autobiografia Inventada”.

Sobre a posição tomada pelo eu-lírico, concordamos com a análise realizada por Souza (2002) em seu estudo sobre o poeta Carlos Drummond de Andrade:

Dependendo do caso, da situação e da intenção particular de cada poema, o sujeito lírico assumirá uma postura autodiegética, com o conseqüente grau de subjetividade mais explicitado pela primeira pessoa do singular, e uma postura

heterodiegética, na qual o poeta buscará um pressuposto distanciamento, a fim de realizar a crítica ou a mera descrição daquilo que a memória capturou no passado. (SOUZA, 2002, p. 101-102)

Dados os inúmeros exemplos de poemas de cunho supra-autobiográfico das obras aqui propostas, procuramos classificá-los e dividi-los em temas que, acreditamos, representam a poética de Barros durante os seus quase 70 anos de produção. Portanto, nos subitens seguintes, apresentamos as três temáticas principais que compõem a escrita barriana com marcas autobiográficas: a infância, a metapoesia e os alter-egos.

2.1 A Infância

*Então eu trago das minhas raízes crianceiras a
visão comungante e oblíqua das coisas.*
(Manoel de Barros, *Memórias Inventadas*, 2003)

Ilustrando a primeira temática da poética com traços autobiográficos nos poemas de Manoel de Barros, apresentamos a Infância. Para tanto, primeiramente discorreremos sobre alguns conceitos de “infância” que se formaram no decorrer do tempo.

Sabemos que na Antigüidade a criança é vista como um ser insuficiente, dependente e incompleto, pois não é capaz de raciocinar, nem de compreender a vida e seus elementos com total razão e juízo. Por encontrar-se no primeiro estágio do desenvolvimento humano, deve se submeter aos pais e educadores, para ser moldada e encaminhada.

Diferentes concepções de criança e de infância foram construídas no decorrer da História. Na modernidade temos uma “desqualificação” da imagem da criança, contraposta à imagem do adulto que sabe tudo, produz e é capaz de analisar e refletir sobre várias coisas. Detentores do saber, os adultos não permitem espaço para o inacabado, para a novidade, para o imprevisível, desejam aprisionar os sonhos da infância em tipos, ou extingui-los.

Amplamente difundida nos dias de hoje, a obra de Ariès (1979) foi pioneira ao afirmar algumas características históricas da infância, situando-a como produto da história moderna. Antes vista com indiferença, a criança não era percebida com necessidades diferentes das do adulto. O estudo de Ariès mostrou como se dão as transformações do conceito moderno de infância e de família. Nascida no contexto burguês, esta noção

sustentava-se na mudança de inserção da criança na sociedade, que deixava de ser diretamente produtiva, e passava a ser merecedora de educação e cuidados desde os primeiros momentos. Mudaram as relações no meio social. A infância passou a ser questionada e compreendida como uma realidade social construída e reconstruída historicamente.

Em Rousseau, tanto o estudo da infância como a ação educativa aplicável a ela, por ele desenvolvida em *Émile*, realizam-se de acordo com sua natureza. Considerado por muitos como o autor da “concepção motriz da racionalidade pedagógica moderna”, ele vê a infância como um momento único, onde se sente e se vê o mundo de maneira própria. Segundo Naradowski (1994, p. 33-34), para o autor de *Émile*, o educador deveria ter uma “ação natural” que levasse em conta as peculiaridades da infância, como a “ingenuidade e a inconsciência”.

Quase dois séculos depois do surgimento das idéias de Rousseau, surge Freinet, para quem a educação gerará um futuro promissor, desde que as intervenções educativas tenham como modelo as “virtualidades humanas”, que estão originalmente presentes na infância (criação, invenção, empreendimento, liberdade e cooperação) e que potencialmente possibilitarão a construção de uma nova sociedade.

Nascemos, somos educados e adaptamo-nos à sociedade da qual fazemos parte. Na criança, no entanto, haverá de modo natural o que é original e único. Para o estudioso Larrosa (2003), nascemos com um “outro”, ou seja, “aquilo que, sempre além de qualquer tentativa de captura, inquieta a segurança de nossos saberes, questiona o poder de nossas práticas e abre um vazio em que se abisma o edifício bem construído de nossas instituições de acolhimento” (p. 184).

Conforme aponta o estudo de Silva (2005), nas últimas décadas foram realizados vários trabalhos que evidenciam as crianças como seres em sentido pleno, e assinalam a necessidade de desconstruir as representações estereotipadas das crianças. Surge uma maneira diferente de ver e tratar a primeira fase do ser humano. Um olhar que possibilita uma apreensão diferente daquela até então em voga. Um olhar

que rompa com a idéia de uma temporalidade linear, cronológica (passado-presente-futuro; infância-adolescência-maturidade-velhice), que define a existência humana em etapas, pressupondo entre elas uma gradativa evolução, do inferior para o superior, do menor para o maior, do sem razão para o com razão, do dependente para o independente. (SILVA, 2005)

Outros autores apontam a infância não somente como a primeira fase da vida, mas como um estado que nos acompanha por toda a existência, independentemente da idade. Para Kohan (2004), *enfance* é a fase em que o sujeito é construído através da linguagem; portanto, trata-se de uma condição, pois é na infância “que se dá essa descontinuidade especificamente humana entre o dado e o adquirido, entre a natureza e a cultura. O ser humano é o único animal que aprende a falar, e não poderia fazê-lo sem infância.” (KOHAN, 2004, p. 54)

O autor ainda afirma que, enquanto seres em constante formação, o aprendizado da fala irá nos pertencer por toda a vida. Durante a fase *enfant*, estamos incompletos, inacabados. E é essa incompletude que nos torna curiosos, inquietos e criativos, capazes de inventar uma outra realidade. Como afirma Barros, “A maior riqueza do homem é a sua incompletude. Nesse ponto sou abastado” (1998, p. 79).

No Verbo está a criação – e o poeta toma-o emprestado para se refazer, para recriar o mundo, para poder se contemplar. O indivíduo procura no decorrer de sua existência tomar a palavra e, dessa forma, inteirar a sua natureza. De acordo com Francis Ponge,

Seule la littérature (et seule dans la littérature celle de description – par opposition à celle d’explication - :parti pris des choses, dictionnaire phénoménologique, cosmogonie perment de jouer le grand jeu : de refaire le monde, à tous les sens du mot refaire, grâce au caractère à la fois concret et abstrait, intérieur et extérieur du VERBE, grâce à son épaisseur sémantique. (PONGE, 1971, p. 200)

Lemos no trabalho sobre autobiografia de Biezma et al. (1994) que as várias narrativas que o homem faz dos momentos que vivenciou durante a sua existência só serão mais bem captadas e visualizadas se forem escritas. Neste caso, o verbo, a palavra escrita dá corpo de maneira definitiva a uma realidade já existente antes do ato de sua escrita, mas de forma mais fragmentada, não-linear e impalpável. Conforme afirma anteriormente G. Gusdorf,

L’écriture enregistre, elle fixe le témoignage; elle organise une mémoire extra-corporelle, comme un dépôt constitué et qui au besoin pourra m’être objecté, mémoire de papier, tandis que le vivant continue à suivre son chemin, refusant de s’identifier aux traces qu’il a laissées derrière lui. Copie conforme d’un moment, parole donnée, mais révocable et provisoire; aussi longtemps que se poursuit l’histoire d’un être humain, celui-ci garde le droit de reconstituer à son image le passé de son avenir. (1991, p. 475)

De acordo com o filósofo francês, é procurando pelo que foi que ele experimenta a melhor forma de saber quem é: “En cherchant qui je fus, j’essaie de mieux savoir qui je suis”

(1991, p. 475). Tal como o poeta, o autobiógrafo busca através da escrita uma criação de seu eu, a constante epifania de seu ser mais profundo, como veremos adiante. Mais que um instrumento a serviço de uma pré-existência, a escrita é a atividade, a conduta – única – que lhe permitirá tentar realizar o seu propósito: “Me procurei a vida inteira e não me achei — pelo que/ fui salvo”. (BARROS, 1993, p.107)

No processo de escrever-se e reescrever-se está a impossibilidade de alcançar o seu núcleo, a essência ontológica e, conseqüentemente, a impossibilidade física de concluir a busca. Por isso a escrita autobiográfica é, inevitavelmente, um exercício contínuo.

Buscando sua origem, o poeta relata sua infância, período em que, para Gaston Bachelard, reside o poeta – o que retomaremos depois. Ao buscar as memórias da infância, o escritor depara-se com várias facetas de seu “eu” e diversas histórias que desejam tomar forma no papel, o que o “confunde” e faz com que se desdobre em “outros”. Devemos salientar a importância de Rousseau, que restabelece a infância como espaço-chave da origem da personalidade, e sem a qual dificilmente teremos uma autobiografia solidamente construída. Ao escrever sobre sua infância, há no poeta o claro sentimento da passagem do tempo, e sua escrita representa o desejo de pará-lo, o que constitui um dos móveis afetivos defendidos por Georges May (1979). Ao mergulhar em seu passado, o poeta pode ter também como mola propulsora a vontade de resgatar o sentido de sua vida, voltando para o passado a fim de lembrar os vários caminhos tomados e vislumbrar uma definição única para seu ser. Outro móvel possível, dentre os listados no grupo emocional, é a fuga do momento presente, que pode parecer menos maravilhoso do que a infância. O poeta propõe o retorno às suas reminiscências com o intuito de reviver os melhores anos de sua vida, tentando, assim, dar outro sabor e cor ao seu presente. Mas esse momento de rememoração é fugaz e inevitavelmente o agora surge com mais força e penar. É o que move a escrita de Goethe, Julien Green e Michel Leiris.

Analisando os móveis da escrita autobiográfica, May (1979) afirma que são numerosas as autobiografias que se apresentam como tentativas desesperadas de frear o tempo e deter a morte, como é o caso da produção de Pedro Nava. Mas o estudioso alerta que em toda escrita é possível reconhecer uma vasta gama de motivações intimamente imbricadas, como no caso de Rousseau. No estudo de Biezma et al (1994), podemos encontrar referência ao texto de May sobre o que leva o autobiógrafo a escrever e, ao final do estudo, lemos:

Tales motivaciones, más o menos evidentes, más o menos ocultas, a menudo trascienden los móviles confesados por el autor, en especial porque, muy

posiblemente, por debajo de toda autobiografía, subyace, como un basamento más o menos consistente, el fantasma del amor propio, del egotismo larvado, del narcisismo, o la simple y pura vanidad de aquel que es consciente – como lo reconocerán Chateaubriand y Proust – de que, gracias a su escritura, su obra prolongará de alguna manera su vida más allá de los estrictos límites que la naturaleza impone al hombre, para gloria de su nombre y ejemplo de las generaciones venideras. (BIEZMA et al., 1994, p. 238).

Os autores espanhóis reafirmam que, possivelmente, o amor-próprio e a vaidade são a base de qualquer escrita do eu, e que serviriam como um prolongamento da existência do autobiógrafo através da escrita. Isso, com clareza, verificamos ser um dos móveis de Barros, o qual abordaremos posteriormente ao comentarmos outros temas presentes em sua poética.

Analisando a obra do poeta, podemos dizer que a temática da infância sempre esteve presente em seus 69 anos de produção, para dar unidade à sua existência ou fugir do tempo presente.

Em Barros, a infância simboliza grande parte de sua poética, e vários trabalhos foram escritos sobre ela. Dentre eles, podemos citar o de Afonso de Castro: *A poética de Manoel de Barros* (1991), no qual o autor aponta a infância barriana como “expressão do lúdico no acontecer da vida, como origem do ser, ou ainda, como explicitação da experiência da infância do poeta (...) (p.175)”, o que também já havia sido feito anteriormente por Goiandira Camargo em sua dissertação de mestrado intitulada *A Poética Alquímica de Manoel de Barros*, de 1988. Tais estudos, no entanto, não abordam a escrita autobiográfica, além de utilizarem como corpus as obras escritas até 1991 e 1985, respectivamente.

Segundo Castro, a volta à infância acontece e está presente em diversos poemas de Barros, o que atestamos mesmo na produção pós 1990. Diante disso, elencaremos alguns exemplos de poemas em que a infância é apresentada, e esclarecemos que uma análise mais profunda e relacionada com as escritas do eu será realizada apenas nas obras posteriores ao ano 2000, já que nelas se vislumbram alguns traços de caráter autobiográfico, como, por exemplo, em *Memórias Inventadas – a Infância*, de 2003, e *Memórias Inventadas – a Segunda Infância*, de 2006.

No primeiro livro de Barros, *Poemas concebidos sem pecado*, de 1937, aparece a figura de “Cabeludinho”, apelido do poeta quando criança. Percebemos, então, a presença de marcas autobiográficas já em sua primeira obra. Esse poema-narrativa é um breve “resumo” da vida do poeta, em que sua memória trabalha em conjunto com seu esforço de construção poética, resultando num “eu” transformado pela força imagética do verbo. “Cabeludinho” é formado de 11 partes, ou onze pequenos poemas.

1.

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

-Vai desremelar esse olho, menino!

-Vai cortar esse cabelão, menino!

Eram os gritos de Nhanhá.

2.

Um dia deu de olho com a menina
com a menina que ficou reinando
na sua meninice

Dela sempre trazia novidades:

– Em seus joelhos pousavam mansos cardeais...

Está com um leicenço bem na polpa

quase pedi o carnegão pra isca de rubafo...

Dela sempre trazia novidades:

– A ladeira falou pro caminhão: “pode me
descer de motor parado, benzinho...”

Era o pai dela no guidão.

3.

Viva o Porto de Dona Emília Futebol Clube!!!

– Vivooo, vivaaa, urrra!

– Correu de campo dez a zero e num vale de botina!

plong plong, bexiga boa

– Só jogo se o Bolivão ficar no quiper

– Tá bem, meu gol é daqui naquela pedra

plong plong, bexiga boa

– Eu só sei que meu pai é chalaneiro

Mea mãe é lavadeira

e eu sou beque de avanço do Porto de Dona Emília

o resto não to somando com qual é que foi índio

que frechou São Sebastião...

– Ai ai, nem eu

Uma negra chamou o filho e mandou comprar duzentos
de anil

– Vou ali e já volto já

Mário-Maria do lado de fora fica dando pontapés

o vento

– Deselimina esse, Cabeludinho!

plong plong, bexiga boa

– Vou no mato passa um taligrama...

A primeira parte trata do nascimento da personagem num verso que faz intertextualidade com *Iracema*, de José de Alencar: “Sob o canto do bate-num-quara nasceu Cabeludinho/ bem diferente de Iracema/desandando pouquíssima poesia/ o que desculpa a insuficiência do canto/mas explica a sua vida/que juro ser o essencial”. No primeiro verso, a expressão “bate-num-quara” remete ao serviço das mulheres do local, que eram lavadeiras, o que fica claro no verso 9 da parte 3: “mea mãe é lavadeira”.

“Cabeludinho” apresenta-se em terceira pessoa, o que é comprovado pelo pronome possessivo “sua”, no verso: “mas explica a sua vida”, entre outros elementos. Trata-se, portanto, de um poema com traços autobiográficos não escrito em primeira pessoa, mas em terceira.

Na primeira parte há “Nhanhá”, que também figura nas partes 4, 6 e 10. Essa é a presença feminina mais marcante da narrativa, pois é a pessoa que o educa, e que chora a partida do neto para estudar na capital (parte 4, versos 10 e 11), a quem o menino escreve pedindo conselhos e desabafando sobre o internato (parte 6), e quem se preocupa com a educação que ele recebe fora de casa (parte 10, versos de 8 a 11).

Pelas relações estabelecidas entre as partes do texto e por dados biográficos do poeta, o leitor pode ver os poemas como “breves narrativas” que contam fatos da sua meninice. Continuando, ele nos apresenta, nas partes 4, 5 e 6 do poema, a partida para o internato na capital da época, o Rio de Janeiro:

4.

Nisso chega um vaqueiro e diz:
 – Já se vai-se, Quério? Bueno, entonces seja
 Felizardo
 Lá pelos rios de janeiros...
 – Agradece seu Marcão, meu filho
 – Quê mane agradecer, quero é minha funda
 Vou matando passarinhos pela janela do trem
 de preferência amassa barro
 ver se Deus me castiga mesmo

Havia no casarão umas velhas consolando Nhanhá
 que chorava feito uma desmanchada
 – Ele há de voltar ajuizado
 – Homem-de-bem, se Deus quiser

Às quatro o auto baldeou o menino pro cais
 Moleques do barranco assobiavam com todas as
 cordas da lira
 – Té a volta pessoal, vou pra macumba.

5.

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

6.

Carta acróstica:

“Vovó aqui é tristão
 Ou fujo do colégio
 Viro poeta
 Ou mando os padres...”

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

Os versos seguintes comprovam a despedida do menino para o colégio no Rio de Janeiro e a desolação da avó que fica sem o neto: “– Já se vai-se, Quério? Bueno, entonces seja/ Felizardo/ Lá pelos rios de janeiros.../ – Agradece seu Marcão, meu filho”; “Havia no casarão umas velhas consolando Nanhá/ que chorava feito uma desmanhada”; “Às quatro o auto baldeou o menino pro cais”.

Na 5ª parte, temos os primeiros versos de Barros que o apontam como pertencente à classe dos poetas, seres cujo comportamento difere dos demais, segundo o padre/professor do internato. A isso, contudo, o “Cabeludinho” responde não se tratar mais do que uma dor de barriga, inserindo, assim, um pouco de ironia no discurso poético, o que, aliás, está sempre presente nos versos de Barros. Na 6ª parte, continuando com o humor, o menino afirma pela primeira vez a sua intenção de seguir a vocação de poeta, e pede ajuda à avó. Nota-se a forma dos versos, que o próprio eu-lírico aponta: um acróstico, forma colegial e provavelmente pertencente às primeiras experiências “letrais” do poeta. Ele também se nomeia de “tristão”, o que alude à sua insatisfação no internato, fazendo com que deseje se ver livre dos padres.

Saindo do internato, temos o eu-lírico ainda morando na capital, mas em uma pensão, para continuar seu aprendizado:

7.

Êta mundão
 moça bonita
 cavalo bão
 este quarto de pensão

a dona da pensão
 e a filha da dona da pensão
 sem contar a paisagem da janela que é de se entrar de soneto
 e o problema sexual que, me disseram, sem roupa
 alinhada não se resolve.

8.
 – Sou uma virtude conjugal
 adivinha qual é?
 – Um jambo,
 um jardim outonal?
 – Não.
 – Uma louca,
 as ruínas de Pompéia?
 – Não.
 – És uma estátua de nuvens,
 o muro das lamentações?
 – Não.
 – Ai, entonces que reino é o teu, *darling*?
 Me conta que reino é o teu?
 – Não.
 mas pode pegar em mim que estou uma Sodoma...

A utilização de aliteração em “ão” nos versos da parte 7 remete à sensação de vastidão que o menino-adolescente tem pelo universo que se abre à sua frente. A novidade tem ar de imensidão, e a pensão é um outro mundo que o eu-lírico descobre. Já a presença de aliteração em “s” coopera para insinuar o erotismo presente nesses versos. Na parte 8 do poema, temos um diálogo entre “Cabeludinho” e uma amante. Nesse diálogo, ele apresenta 6 possibilidades de caracterização para a “virtude conjugal”, para a mulher com quem se relaciona: um jambo ou um jardim outonal – elementos que envolvem o paladar, a visão e o tato; uma louca ou as ruínas de Pompéia – por representar uma relação com sua psique; uma estátua de nuvens ou o muro de lamentações – simbolizando algo sonhado, mas difícil de ser tocado, ou uma realidade concreta e não tão doce. Na fala do eu-lírico encontramos a marca do caipira e a do sujeito instruído, que fala um segundo idioma: “entonces” e “darling”, respectivamente. E no último verso a amante não lhe responde qual é o seu domínio, mas compara-se à cidade de “Sodoma”, que bíblicamente representa um dos lugares em que reinavam a luxúria e a devassidão. O uso de termos, personagens e paráfrases bíblicas é outra característica, por vezes bastante presente nos versos de Manoel de Barros³.

³ Para isso, vide o trabalho de SOUZA, 2004.

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

10.
 Pela rua deserta atravessa um bêbado comprido
 e oscilante
 como bambu
 assobiando...

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

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

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

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

Eram palavras de protesto idiota!
Como o vento leva as palavras!

Me lembra que o único riso solto que encontrei
era pago!
É preciso AÇÃO AÇÃO AÇÃO
Levante desse torpor poético, bugre velho.

Enfim, Cabeludinho, é você mesmo quem está aqui?
Onde andarão os seus amigos do Porto de Dona Emília?
(BARROS, 1991, p. 35)

Nos últimos versos, o eu-lírico questiona se a escrita parte mesmo das lembranças do menino que fora: “Enfim, Cabeludinho, é você mesmo quem está aqui?”, e se indaga pelos amigos de infância: “Onde andarão os seus amigos do Porto de Dona Emília?”. Nos versos “É preciso AÇÃO AÇÃO AÇÃO/ Levante desse torpor poético, bugre velho” temos o diálogo entre o eu-lírico e o eu-sujeito, que se critica ao se ver tomado pelas lembranças do passado. O “bugre velho” nomeado no poema pode referir-se ao próprio “Cabeludinho”. É o poeta que se depara consigo mesmo enquanto rememora o menino que foi.

Percebemos claramente que “Toute oeuvre d’art ou de pensée est liée à son créateur: elle appartient à sa sphère d’influence. La vérité de toute vérité ne peut se dire que sur le mode de la première personne: au bout du compte, il ne peut y avoir dans le monde humain qu’une vérité humaine.” (GUSDORF, 1990, p. 100). Portanto, não há que se esperar a “verdade absoluta” de tais versos, principalmente porque devemos pensar no poder do lírico, que na modernidade busca transformar e trabalhar a palavra poética.

Podemos afirmar que vários poemas de Barros da produção de 1937 a 1990 apresentam algum traço autobiográfico; porém, selecionamos apenas alguns exemplos das obras publicadas até o ano de 2000. Mais uma apresentação de si temos em *Gramática expositiva do chão* – poesia quase toda (1990), em uma entrevista concedida a Antonio Gonçalves Filho⁴:

Não sou biografável. Ou talvez seja. Em três linhas.
1 . Nasci na beira do rio Cuiabá.
2 . Passei a vida fazendo coisas inúteis.
3 . Aguardo um recolhimento de conchas. (E que seja sem dor, em algum banco da praça, espantando da cara as moscas mais brilhantes).
(BARROS, 1990, p.11)

⁴ Em entrevista a *Folha de São Paulo*, 15/abril/1989, de acordo com “Poesia ao rés do chão”, de Berta Waldman in: BARROS, Manoel de., 1990, p. 11)

Assim como fez Michel de Montaigne em *Ensaaios*, ao afirmar que não escreve para ninguém – só para si mesmo –, que não se preocupa com o interesse de outras pessoas sobre sua vida, nem se preocupa com a posteridade, assim também faz Barros ao afirmar que não é “biografável”. Atrai a atenção e aumenta a expectativa do leitor. O poeta utiliza uma figura de retórica para trazer o leitor para si, e depois faz uma autobiografia em três linhas: nascimento, amadurecimento e espera da morte. Ao dizer que passou a vida fazendo coisas inúteis, ele fala exatamente sobre seu ofício, como em seus versos de *Livro sobre nada* (1997): “Trabalho arduamente para fazer o que é desnecessário”. Ou: “Nasci para administrar o à-toa/ o em vão/ o inútil”; “Há muitas maneiras sérias de não dizer nada, mas só a poesia é verdadeira”. Esses são outros versos em que o poeta reafirma que para ele a poesia não serve para nada, é uma “inutilidade”. Quanto ao terceiro ponto, a palavra “concha” evoca água – onde ela se forma – simbolizando a fecundidade e a profundidade, mas também podendo estar ligada à idéia de morte⁵. É esse final que o poeta dá a sua autobiografia: ele espera que sua retirada da vida seja tranqüila, sem dor. Percebemos o uso de um de seus arquissemas – “moscas”, uma palavra relacionada à podridão, sujeira, mas que também pode simbolizar simplicidade e comunhão com a natureza.

Um outro exemplo de registro das memórias de infância do poeta está no livro *Retrato do artista quando coisa*, de 1998, cujo título é parodiado de James Joyce e torna-se uma alusão ao caráter autobiográfico de vários de seus poemas. A analogia entre poeta e “coisa” será analisada no capítulo referente aos alter-egos. Tomemos como exemplo o poema 10, que explicita a infância do menino e suas “peraltagens” com os amigos:

10
 A gente se negava corromper-se aos bons
 costumes.
 A gente examinava a racha dura das lagartixas
 Só para brincar de ciência.
 A gente grosava a peça dos morcegos com o
 lado cego das facas.
 Só para vê-los chiar com mais entusiasmo.
 Fazíamos meninagem com as priminhas à
 sombra das bananeiras, debaixo dos laranjais.
 Só de homenagem ao nosso Casimiro de Abreu.
 (...)
 (BARROS, 1998, p. 39)

⁵ De acordo com CHEVALIER. & GHEERBRANR, 1999, p. 270.

Nesse poema, o eu-lírico apresenta seu “eu” na forma mais primitiva, de maneira que, ao relatar os acontecimentos, confere-lhes um caráter “natural”, como se não pudessem ser diferentes. Note-se o emprego de “corromper”, seguido de “bons costumes”. Como este verbo tem denotação negativa, o lógico seria estar acompanhado de “maus”. Entretanto, para o poeta, ser diferente seria desnaturar-se, e a isso ele e seus amigos negavam-se. Eis aqui o retrato do poeta, um ser que não se comporta ou que não vê as coisas como as demais pessoas.

O poeta relata as molecagens comuns às crianças. No Pantanal, homem e bicho cohabitam e aprendem a relacionar-se. A brincadeira com os animais proporciona ao menino o prazer de exercer o seu sadismo. Esse exercício do poder físico e racional perante outro ser, e que as crianças da zona rural têm maiores oportunidades de praticar, é empregado em animais comuns à região: lagartixas e morcegos. Note-se o uso do sujeito “a gente”, que remete à fala coloquial dos pantaneiros e designa o grupo de meninos que viviam avizinados ao poeta. “A gente examinava a racha dura das lagartixas /Só para brinca de ciência”: nesses versos, a brincadeira entre as crianças é apresentada como um experimento, como se estivessem em um laboratório aprendendo Ciências Naturais. Já os versos “A gente grosava a peça dos morcegos com o/ lado cego das facas”, demonstram o lado pervertido da brincadeira, que possuía também o seu ingrediente erótico e sádico, confirmado pelo verso “Só para vê-los chiar com mais entusiasmo”. Deve-se levar em conta o costume, mais freqüente entre as crianças da zona rural, das brincadeiras com animais ao se descobrir a sexualidade. Temos exemplo disso também na obra *Meus verdes anos*, de José Lins do Rego, e outros poemas de Barros também tratam disso, como nos versos “Uma égua iniciava meu irmão. O pai ralhou com ele.” (BARROS, 1997, p. 31).

Essas brincadeiras com o sexo dos animais são o preâmbulo da iniciação sexual do menino, que terá continuidade com suas primas – “Fazíamos meninagem com as priminhas à/ sombra das bananeiras, debaixo dos laranjais”. A palavra “meninagem” evidencia essa iniciação sexual tão comum entre as crianças, ainda mais naquelas em liberdade para ver e experimentar a natureza tal como é. Nesse trecho aparecem os versos de Casimiro de Abreu “à/ sombra das bananeiras, debaixo dos laranjais”, como um traço, é o que supomos, da consciência do menino já adulto. No momento em que escreve e ao se recordar dos fatos da sua infância, o poeta utiliza versos de outro autor e o faz com a intenção de tornar o poema mais rico, adorná-lo também com suas memórias de leitor⁶. Como afirma Jean-Michel Maulpoix (2001),

⁶ A história da vida de Barros é também a história de vida de um leitor. Isso fica evidente ao nos depararmos com vários de seus poemas em que está presente a intertextualidade. No caso do poeta, a intensidade com que tal

Aller plus avant par exemple, ce serait dire, comme Baudelaire, *j'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans*: se définir ainsi hypermnésique, lourd d'une mémoire qui n'est pas la sienne. Une mémoire polybiographique plutôt qu'autobiographique. La mémoire de tous les poèmes, de tous les livres. (MAULPOIX, 2001, disponível em www.maulpoix.net/autobiographie.html)

Encontramos em muitos poemas barrianos referências ao espaço em que cresceu, e vemos que este espaço era cercado por uma imensidão. Percebemos, então, que o isolamento geográfico fez-se presente na vida do poeta quando menino. Gaston Bachelard (1988), ao analisar os devaneios na infância, esclarece que ela é marcada por instantes de solidão. “Essas solidões primeiras, essas solidões de criança, deixam em certas almas marcas indeléveis” (p.94). Em *Ensaio fotográficos* (2000) encontramos a manifestação da marca que esses instantes de solidão deixaram no poeta:

A DOENÇA

Nunca morei longe do meu país.
 Entretanto padeço de lonjuras.
 Desde criança minha mãe portava essa doença.
 Ela que me transmitiu.
 Depois meu pai foi trabalhar num lugar que dava
 essa doença nas pessoas.
 Era um lugar sem nome nem vizinhos.
 Diziam que ali era a unha do dedão do pé do fim
 do mundo.
 A gente crescia sem ter outra casa ao lado.
 No lugar só constavam pássaros, árvores, o rio e
 os seus peixes.
 Havia cavalos sem freios dentro dos matos cheios
 de borboletas nas costas.
 O resto era só distância.
 A distância seria uma coisa vazia que a gente
 portava no olho
 E que meu pai chamava exílio.
 (BARROS, 2000, p. 49)

Sabemos que Barros passou parte de sua infância em uma fazenda no Pantanal mato-grossense, e que essa região é formada por propriedades de vasta extensão, tornando-se marcadamente isolada principalmente na época da cheia, quando as porções de terra são

fato ocorre tornou-se tema de estudos acadêmicos como, por exemplo, o da professora Maria Adélia Menegazzo, *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas da vanguarda*, publicado em 1991; a tese de doutorado de Goiandira Ortiz de Camargo, *A Poética do fragmentário – uma leitura da poesia de Manoel de Barros*, defendida na UFRJ em 1996, e a dissertação de Francisco Perna Filho, *Criação e Vanguarda – Bopp & Barros*, defendida na UFG em 2000.

limitadas pela água e formam-se ilhas de difícil acesso. Neste poema, essa característica geográfica e social é apontada. O poeta apresenta a paisagem pantaneira, formada pela imensidão, adornando-a com o sentimento de solidão: “O resto era só distância”.

Uma imagem que para o homem do século XXI representaria a tranquilidade e a liberdade está nos versos “Havia cavalos sem freios dentro dos matos cheios/ de borboletas nas costas”. No entanto, para o poeta, os moradores deste local sofrem uma “Doença” – que, aliás, dá título ao poema: carregam consigo a distância no olhar, pois são cercados somente pela natureza, por árvores, pastos e água. O olhar é pleno de infinitos. Não havia vizinhos, nem nome de lugares, e a família crescia isolada.

Tal isolamento confere à criança solidão: “Entretanto padeço de lonjuras”. Sozinha, ela sonha, tem como companhia seus devaneios, e estes serão o deleite dos poetas, pois temos em nossa alma um núcleo da infância que permanece imóvel, mas vivo, e que emerge nos instantes de poeticidade. “As imagens da infância, imagens que uma criança pôde fazer, imagens que um poeta nos diz que uma criança fez, são para nós manifestações da infância permanente. São imagens da solidão” (BACHELARD, 1980, p. 95). Segundo Bachelard, a solidão de uma criança é mais secreta que a de um adulto. Mas, na maioria das vezes, é somente no fim da vida que reconhecemos o que nos tornava sós, ao examinarmos o que compõe nosso ser mais profundo.

Diante do mundo natural, podemos agir de dois modos, bastante diferentes entre si. Ao tomarmos parte da Natureza, a primeira sensação que temos é de surpresa ou afastamento, e entenda-se Natureza a partir das seguintes palavras de Dufrenne:

É a noção que se propõe, e que de resto a ciência não refuta, quando se constata que o universo, tal como o descreve a ciência, encobre uma diversidade e forças que a uma só vez o destinam à história e estreitam os vínculos que o ligam ao homem. Mas também a idéia de mundo nos orienta para essa noção, quando o mundo se nos apresenta como o lugar comum ou a união dos mundos singulares, como o que encerra todos esses mundos em potencial e se manifesta através de cada um deles. A natureza é sempre o real como transbordante. (...). Mas é também algo a mais: o real em sua potência, capaz de um vir-a-ser. Esse real é ordenado a uma consciência inspiradora, a uma consciência poética, sem dúvida, porque a Natureza inspira a consciência (1969, p. 186-187)

O que é tão assustadoramente natural e grandioso tem existência própria, não é dependente de nossas capacidades, nem do nosso ser. Nosso estranhamento no primeiro momento, no primeiro olhar, é inevitável. Tomamos posse da compreensão de nossa pequenez

e, desse sentimento de não sermos nada, perante tanta existência, podemos passar para o oposto: a comunhão absoluta. Todos fazem parte de tudo:

Esse instante revela a unidade do ser. Tudo está quieto e tudo está em movimento. A morte não é algo à parte – é, de maneira impossível de dizer, a vida. A revelação de nossa nulidade nos leva à criação do ser. Lançado para o nada, o homem se cria diante dele. (PAZ, 1982, p. 187)

Conforme diz Dufrenne (1969), o poeta se integra à Natureza e constitui a parte mais eminente, a sua “consciência imaginante”. O homem necessita sofrer de distância para que chegue à compreensão de sua Natureza. Perante o nada, o homem se recria.

Contribuindo para nossa idéia de recriação do ser, Octávio Paz (1982) diz que “O homem é carência de ser mas é também conquista do ser”. Através da poesia temos a revelação de nossa condição original, e tal revelação é sempre a recriação de nós mesmos. Eis o que encontramos em *Retrato do artista quando coisa* (1998): “O resto ia no invento/ Pois que inventar aumenta o mundo”. O poeta sente necessidade de aumentar sua realidade, a fim de criar a si mesmo. Somente com a poesia será possível ao ser chegar às suas fontes, pois o poeta revela o homem ao criá-lo. Neste sentido, Bachelard afirma: “é no seu próprio devaneio que a criança encontra as suas fábulas, fábulas que ela não conta a ninguém. Então, a fábula é a própria vida” (1988, p.113). Nas lembranças que emergem no fim de nossa existência é que repousa o núcleo da nossa infância. Esse é o ponto de maior união entre a imaginação e a memória.

Buscar essas fontes é “padecer de lonjuras”, necessitar ir além dos limites para encontrar-se, conhecer-se e, inevitavelmente, recriar-se. Algo inerente a todo ser; algo realizado, felizmente, pelos poetas: “Nunca morei longe do meu país./ Entretanto padeço de lonjuras./ Desde criança minha mãe portava essa doença./Ela que me transmitiu”.

Ao imaginarmos nossa infância, retornamos à casa dos sonhos, dos devaneios, e são esses devaneios que nos fazem descobrir o mundo. Porém, as imagens que vêm dos devaneios da infância não são totalmente verdadeiras. Voltamos ao passado através da imaginação e da memória: “O passado não é estável; ele não acode à memória nem com os mesmos traços, nem com a mesma luz” (BACHELARD, 1988, p.99), afirmação que reforça as seguintes considerações do estudioso francês Gusdorf:

L’auteur d’une autobiographie expose le roman de sa vie, c’est-à-dire le sens qui’il lui reconnaît, dans une rétrospection qui ne va pas du passé au présent, mais du présent au passé, invocation du souvenir, et révocation tout ensemble, alchimie

lyrique. (...) Or cet espace intermédiaire entre le réel et l'imaginaire est le lieu de l'autobiographie, résurrection du passé à partir d'un prélèvement sur la masse flottante de ce moi virtuel, fait de songe et de réalité, de souvenir et d'imaginaire. (1991, p. 474).

O autor da escrita autobiográfica é sempre o duplo de si mesmo, nunca está neutro durante o processo de criação, visto que seu objeto é, ao mesmo tempo, diferente e similar a ele. A consciência do escritor no momento presente da escrita é diferente daquela que ele procura no menino que foi na infância. Dessa forma, o poeta tenta compreender não só a si mesmo, mas também ao mundo do qual fazia parte.

Devemos olhar a escrita autobiográfica não só como a história da vida de uma pessoa, mas como uma escrita do eu inserido no mundo. Percebemos, assim, a recriação poética de uma época, de lugares e habitantes do espaço narrado.

No trabalho de Antonio Candido sobre autobiografia, poesia e ficção – estudo no qual ele analisa os escritores Murilo Mendes, Pedro Nava e Carlos Drummond de Andrade –, encontramos algumas afirmações que podem ser aplicadas à obra barriana, como no trecho em que o estudioso fala sobre a relação do “mundo particular” do escritor com o espaço que ele divide com a humanidade:

A estilização literária é aplicada para narrar a existência do eu no mundo: particularizadora, de um lado, na medida em que destaca o indivíduo e seus casos; mas, de outro, generalizadora, porque é simultaneamente descrição de lugar e biografia de grupo (CANDIDO, 1987, p.57).

É o que podemos averiguar no livro *Poemas rupestres*, de 2004. Escrevendo em prosa poética, Manoel de Barros fabula a sua memória, mas uma memória tecida com a invenção da sua linguagem singular. Sua primeira parte, intitulada “Canção do Ver”, é composta por 9 poemas, que formam uma narrativa. Nela, Barros visita suas memórias da infância e nos apresenta o lugar onde morava quando guri, abordando o cotidiano das crianças daquele local com suas brincadeiras e traquinagens. Os poemas 1, 5 e 6 falam do “menino”, personificação do poeta e, por isso, serão estudados no capítulo referente à metapoesia. Os poemas de número 2, 3 e 4 representam o espaço, a vizinhança e os costumes que fizeram parte da infância do poeta:

2.
A de muito que na Corruptela onde a gente
Vivia

Não passava ninguém
 Nem mascate muleiro
 Nem anta batizada
 Nem cachorro de bugre.
 O dia demorava de uma lesma.
 Até uma lacraia ondeante atravessava o dia
 por primeiro do que o sol.
 E essa lacraia ainda fazia uma estação de
 recreio no circo das crianças
 a fim de pular corda.
 Lembrava a tartaruga de Creonte
 Que quando chegava na outra margem do rio
 As águas já tinham até criado cabelo.
 Por isso a gente pensava sempre que o dia
 de hoje ainda era ontem.
 A gente se acostumou de enxergar antigamente.

3.

Por forma que o dia era parado de poste.
 Os homens passavam as horas sentados na
 porta da Venda
 de Seo Mané quinhentos Réis
 que tinha esse nome porque todas as coisas
 que vendia
 custavam o seu preço e mais quinhentos réis.
 Seria qualquer coisa como a Caixa Dois dos
 prefeitos.
 O mato era atrás da Venda e servia também
 Para a gente desocupar.
 Os cachorros não precisavam do mato para
 desocupar
 Nem as emas solteiras que despejavam correndo.
 No arruado havia nove ranchos.
 Araras cruzavam por cima dos ranchos
 conversando em ararês.
 Ninguém de nós sabia conversar em ararês.
 Os maridos que não ficavam de prosa na porta
 da Venda
 Iam plantar mandioca
 Ou fazer filhos nas patroas.
 A vida era bem largada.
 Todo mundo se ocupava da tarefa de ver o dia
 Atravessar.
 Pois afinal as coisas não eram iguais às cousas?
 Por tudo isso, na corruptela parecia nada
 acontecer.

4.

Por forma que a nossa tarefa principal
 era a de aumentar
 o que não acontecia.
 (Nós era um rebanho de guris.)
 A gente era bem-dotado para aquele serviço

de aumentar o que não acontecia.
 A gente operava a domicílio e pra fora.
 E aquele colega que tinha ganho um olhar
 de pássaro
 era o campeão de aumentar os desacontecimentos.
 Uma tarde ele falou pra nós que enxergara um
 lagarto espichado na areia
 a beber um copo de sol.
 Apareceu um homem que era adepto da razão
 e disse:
 Lagarto não bebe sol no copo!
 Isso é uma estultícia.
 Ele falou de sério.
 Ficamos instruídos.
 (BARROS, 2004)

O poeta apresenta sua infância através do espaço em que vivia, das pessoas que conhecia e das brincadeiras de que participava. Ao falar sobre esses aspectos de sua primeira idade, o escritor não só cria a partir de suas particularidades, como também faz um panorama da vida e da sociedade em que estava inserido na primeira idade.

Em sua poética, Manoel de Barros comprova que para ser universal é preciso destacar a sua terra. Ao falar do que é mais representativo em sua região, situa-se em sua realidade e, a partir dela, consegue alcançar o que é comum a todo homem.

Utilizando vocábulos que revelam a fauna pantaneira, como “anta”, “cachorro”, “lesma”, “lacraia”, “emas”, “araras”, “pássaro”, “lagarto”, ele pinta o cenário que conheceu quando criança, mas note-se que sua poética elege os seres mais “desimportantes” para serem primeiramente retratados. São esses arquissemas que compõem a individualidade desse eu-lírico que se cria poeticamente. Ao dar lugar aos animais desprezados, Barros parece desejar engrandecer o ínfimo, tal qual faz o poeta francês Francis Ponge, ao enaltecer o banal no livro *Le parti-pris des choses*, de 1942.

Ainda reforçando a idéia da marca pessoal do poeta, encontramos o emprego da palavra “corruptela”, que é um regionalismo e designa um grupo de casas que formam uma comunidade, e a expressão “a de muito”, coloquialismo utilizado para se referir a um longo período de tempo transcorrido.

O tempo aparece descrito como muito vagaroso, sendo a extensão do dia comparável a uma lesma. Note-se que o termo de comparação faz parte do léxico barriano e representa bastante lentidão. A figura da lacraia e a imagem que temos do movimento desse animal traduzem um ritmo e uma velocidade maiores do que o tempo que se arrasta nesse lugar: “Até uma lacraia ondeante atravessava o dia/ por primeiro do que o sol.” O andamento do tempo

para o menino é representado sempre com morosidade: “Lembrava a tartaruga de Creonte/ Que quando chegava na outra margem do rio/ As águas já tinham até criado cabelo.”, sendo que tal percepção pode estar relacionada à presença do isolamento, ou do fato de nada acontecer onde o menino morava. A solidão não arrasta o tempo? Pois o menino torna-se um ser acostumado a “enxergar antigamente” e volta-se para os acontecimentos do passado.

O poeta utiliza nesses versos figuras mitológicas fundidas com expressões mais populares, o que também caracteriza sua poética, que mescla o erudito com o inculto. Há também a presença bastante freqüente do uso informal da regência verbal: “A gente se acostumou de...”, e da marcação do sujeito em 1ª pessoa do plural, seja como “nós”, ou “a gente”.

No terceiro poema, encontramos a imagem do “poste”, representativo do transcorrer do tempo, e o relato do cotidiano dos moradores do “arruado”: os homens conversavam na porta da venda, plantavam, ou faziam filho nas mulheres, coabitando com cachorros, emas e araras. Ressalta-se nesta parte a ironia presente nos versos que explicam o nome do dono da venda: “Seo Mané quinhentos Réis”, que é comparado com “a Caixa Dois dos prefeitos”, pois acrescentava quinhentos réis ao preço de tudo que vendia. Ao final do terceiro poema, reforça-se a idéia de a “corruptela” ser um lugar em que nada acontecia, onde seus moradores ocupavam-se apenas de ver o dia “Atravessar”, verbo empregado pelo poeta para marcar o passar do tempo.

Também chamamos a atenção para o verso “Pois afinal as coisas não eram iguais às cousas?”, onde podemos inferir que o poeta compara o seu tempo de eu-menino com o tempo de seus antepassados, e tanto em um, como em outro, os acontecimentos, ou melhor, o nada acontecer era o mesmo. As “coisas” continuam sendo iguais às “cousas” – forma arcaica de sua escrita.

Os sujeitos: nós - “(Nós era um rebanho de guris.)”, “a gente” e “o colega” denominam um mesmo indivíduo – o poeta – que, por vezes, apresenta-se personalizado e, por vezes, generalizado, além de apontar também para a sociedade na qual vive. Em seu trabalho sobre o poeta Drummond, Antonio Candido observa:

A experiência pessoal se confunde com a observação do mundo e a autobiografia se torna heterobiografia, história simultânea dos outros e da sociedade; sem sacrificar o cunho individual, filtro de tudo, o Narrador poético dá existência ao mundo de minas no começo do século (1987, p.56).

O mesmo se nota nos poemas de Manoel de Barros: a autobiografia torna-se uma heterobiografia, pois o particular representa-se no universal e vice-versa. O poeta, ao escrever sobre a sociedade e o tempo em que viveu, relembra o seu passado e também o passado do mundo, formado por sua família, os moradores do lugar onde vivia, sua cidade, sua cultura. Ele não tem como se restringir a registrar somente sua história individual, visto que faz parte de uma época e de uma cultura.

Porém, conforme adverte Gusdorf, a história pessoal do autobiógrafo não se reproduz como uma simples lasca da história universal. Ela reivindica uma singularidade, pois revela a caminhada de um ser que não deseja ser confundido com todos os outros: “Se eu falo de uma história universal, ou da expansão cósmica, esta será sempre segundo a analogia da minha vida própria em sua finitude autobiográfica” (GUSDORF, 1991). Essa é a razão pela qual defendemos que a escrita de Manoel de Barros é muito mais do que o retrato do homem e dos animais pantaneiros. O poeta utiliza-se do lugar no qual foi formado – onde teve suas primeiras impressões sobre o sexo, o amor, a solidão – para buscar a essência do homem e, dessa forma, apresentar o seu próprio eu, ou as várias faces de si mesmo.

E nessa busca por si, através da autobiografia, assim como Drummond em *Boitempo*, Barros relata o cotidiano, mas transcendendo-o, transfigurando-o através da poesia: “O menino lembrado é também criação do sujeito que lembra” (CANDIDO, 1987).

Podemos, então, afirmar que as imagens que o poeta cria a partir de sua infância não são lembranças verdadeiras. Aqui, novamente, apresenta-se o emaranhado produzido pelos fios da memória e da imaginação. Bachelard aponta a instabilidade do passado, que não se submete ao chamado da memória tal como se apresentava anteriormente:

Para reviver os valores do passado, é preciso sonhar, aceitar essa grande dilatação psíquica que é o devaneio, na paz de um grande repouso. Então a Memória e a Imaginação rivalizam para nos devolver as imagens que se ligam à nossa vida. (BACHELARD, 1988, p. 99)

Nesses relatos de histórias vividas pelo poeta quando menino, e do cotidiano de seu vilarejo, devemos estar preparados para nos depararmos com uma tripla ligação: a memória, a imaginação e a poesia, que representam a infância do escritor.

Já no quarto poema, a idéia de “aumentar o que não acontecia” (versos 2 e 3) está diretamente relacionada com a criação poética. O “colega que tinha ganhado um olhar de pássaro” tem, como o poeta, um “olho que portava distância” – como no poema “A Doença”. Tal colega é capaz de olhar os seres e as coisas a partir do nada e dar-lhes outra vida, outro

significado, reinventar imagens e, assim, tornar-se campeão em “aumentar os desacontecimentos”. Para Dufrenne (1969), ao lermos poesia, “o sentido que nos é comunicado nesse estado de graça não admite uma análise estrutural”, ele é captado por nossa percepção e compreendido através da sensibilidade:

Estado poético é esse estado de encantamento, provocado pelos poderes do verbo [...] A poesia incita o leitor a ser, ele mesmo, poético: não poeta, mas colaborador do poeta, que realiza em si mesmo o que o poeta criou, sem criar, isto é, sem imaginar, por sua própria conta. (DUFRENNE, 1969, p. 109-110)

No 8º verso do quarto poema, o “colega” a que o poeta se refere, e que é o campeão em criar imagens, “aumentar os desacontecimentos”, certa tarde constrói uma imagem a partir de um lagarto que se aquece no sol. É surpreendido por um homem que não entra no jogo da imaginação e “quebra” a poesia, aplica a racionalidade dizendo que “Lagarto não bebe sol no copo” e rotula os meninos de ignorantes. O poeta e seus amigos são “instruídos”, pois recebem uma informação de um homem “adepto da razão”.

Analisando a produção poética de Barros, verificamos que as lembranças da infância aparecem sob várias imagens e figuras, e sob o signo de um sentido sempre renovador no devir da vida e dos seres. Aos 86 anos, Manoel de Barros apresentou-se como mito em entrevista concedida a Rogério Eduardo Alves:

Acho que mitologizar é uma das funções da poesia. Através das imagens o que aparece é o mito de mim. Sempre que escrevo, escrevo a criação de um mito. Gosto de progredir para o início dos seres. Quando eles inventavam para eles o mundo possível. Os primitivos precisam inventar as suas origens. Os poetas também. (*Folha de São Paulo*, 13/maio/2003).

Barros coloca-se como ser primitivo, que necessita reinventar sua origem. Selecionamos dois poemas do livro *Memórias Inventadas – A Infância* (2003) para ilustrar o retorno do poeta à primeira instância do ser. O poema que abre a obra é o retrato de Barros por ele mesmo. Vários poetas escreveram seu auto-retrato, como é o caso de Mário Quintana: “Mario Quintana por Mario Quintana”, texto escrito para a revista *Isto É* de 14/11/1984; Murilo Mendes: “Murilo Mendes por Murilo Mendes”, revista *Momento*, Ago./1975; Manuel Bandeira: “Auto-retrato” e outros.

Barros também se escreve em outros poemas como, por exemplo, “Cabeludinho”, “Auto-retrato”, “Fraseador” e “O Poeta”, que serão analisados no capítulo referente à metapoesia por crermos ressaltarem a figura do eu-lírico como poeta. Em “Manoel por

Manoel” temos o sujeito lírico mais próximo do indivíduo, é o olhar de Manoel de Barros para o menino Manoel.

MANOEL POR MANOEL

Eu tenho um ermo enorme dentro do olho. Por motivo do ermo não fui um menino peralta. Agora tenho saudade do que não fui. Acho que o que faço agora é o que não pude fazer na infância. Faço outro tipo de peraltagem. Quando criança eu deveria pular muro do vizinho para catar goiaba. Mas não havia vizinho. Em vez de peraltagem eu fazia solidão. Brincava de fingir que pedra era lagarto. Que lata era navio. Que sabugo era um serzinho mal resolvido e igual a um filhote de gafanhoto. Cresci brincando no chão, entre formigas. De uma infância livre e sem comparamentos. Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação. Porque se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão: de um orvalho e sua aranha, de uma tarde e suas garças, de um pássaro e sua árvore. Então eu trago das minhas raízes criancieiras 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, 2003⁷)

Devemos salientar que a presença da infância na vida do ser, segundo Bachelard, confere-lhe dimensões de uma tonalidade da vida nem sempre percebida e, principalmente, traz à tona tudo o que a pessoa viveu com maior alegria. O poeta volta-se o tempo todo para o ser, para a figura presente em suas lembranças, porém não esquece do espaço que o rodeia. Suas descrições do ambiente ultrapassam a simples enumeração de situações e objetos:

Ao sonhar com a infância, regressamos à morada dos devaneios, aos devaneios que nos abriam o mundo. (...) nos devaneios da criança, a imagem prevalece acima de tudo. As experiências só vêm depois... a criança enxerga grande, a criança enxerga belo. O devaneio voltado para a infância nos restitui à beleza das imagens primeiras. (BACHELARD, 1988, p.97)

O poeta quando menino criava e inventava seu mundo: “Brincava de fingir/ que pedra era lagarto. Que lata era navio. Que sabugo era um serzinho mal/ resolvido e igual a um filhote de gafanhoto”. Ao olhar para os elementos que pertencem ao seu espaço, a criança sonha e cria imagens que ficarão para sempre presentes em seu ser.

⁷ *Memórias Inventadas – A Infância* (2003) apresenta uma inovação em seu formato: folhas separadas, unidas por um laço lilás e guardadas em uma caixinha de papelão. Por essa razão, os poemas são apontados sem o número da página correspondente, apenas tem o número da ordem em que se apresentam na caixa.

Na poética barriana, deve-se considerar a infância em relação a seu estado ontológico em que, sendo uma potência do ser, passa a significar estados e modalidades de vivência para o homem. O mundo transforma-se perante o símbolo da criança, a língua transforma os seres, e o cosmos todo é representado: “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”. O homem torna-se mais integrado ao cosmos; e este, ao homem.

Neste poema também está presente a idéia de vastidão, que leva a criança em alguns momentos a sentir solidão: “Quando criança eu deveria pular muro do vizinho para catar goiaba. Mas/ não havia vizinho. Em vez de peraltagem eu fazia solidão”. Em Barros, percebemos uma espacialidade precisa, que é definidora de sua personalidade: “Cresci brincando no chão, entre formigas. De uma infância livre e sem/ comparamentos. Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação”. A liberdade possível ao menino-poeta durante a sua infância, deixa marcas em seu ser.

Para Dufrenne, o homem é produzido pela Natureza:

É no olhar do homem que as coisas se tornam imagens e se anunciam como coisas. E para isto, longe de surgir como um princípio irreduzível *ex nihilo*, o homem é produzido pela Natureza como uma parte dela, uma parte privilegiada em que o todo se reflete. É, pois, com o homem que o dualismo surge e se supera. Com efeito, a consciência é o outro da natureza, mas essa consciência é ela mesma produzida e carregada pela Natureza. O homem é, indissolivelmente, consciência e Natureza, correlato e elemento da Natureza: sua encarnação nada mais significa” (1969, p. 209).

E sua comunhão com ela impõe ao menino a união do seu ser com as coisas, o que o poeta carregará consigo: “Então eu trago das minhas raízes crianceiras a visão comungante e/ oblíqua das coisas”. Um olho *scriptor* que se representa a partir de seu próprio olhar. Reenvia a si o reflexo do mundo, e seu reflexo. Esse é o “ermo enorme dentro do olho” que o poeta afirma possuir e que o difere dos demais meninos, por esse “ermo” é que ele não fazia “peraltagens”.

Ao olhar para o menino que foi, o poeta confessa: “Agora tenho saudade do que não fui. Acho que o que faço/ agora é o que não pude fazer na infância. Faço outro tipo de peraltagem”. O eu-lírico assume-se como poeta, como o ente que brinca com as palavras, até lhes mudar a forma e a “cor”. Ele mergulha em seu passado e se depara com um menino que possui um “ermo” no olho, e é essa visão “oblíqua” e “comungante” que dá luz à imaginação do poeta: “Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina. É um/ paradoxo que ajuda a

poesia e que eu falo sem pudor”. A partir do ermo, do escuro, o menino se vê capaz de iluminar sua existência, recriar imagens e perceber a vida.

A voz do poeta torna-se a voz de um infante que, na busca inicial de sua liberdade, inventa também as palavras, inovando a linguagem. Ele une sua voz às vozes das coisas, das plantas, dos animais. Dessa forma, sua palavra, seu verso, torna-se uma voz do mundo, em comunhão cósmica.

O poeta é um “arqueólogo” de si mesmo. Busca, em idade avançada, as marcas que compõem sua história, a fim de investigar quem as deixou:

ACHADOUROS – XIV

Acho que o quintal 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 que ser medido pela intimidade que temos com as coisas. Há de ser como acontece com o amor. Assim, as pedrinhas do nosso quintal são sempre maiores do que as outras pedras do mundo. Justo pelo motivo da intimidade. Mas o que eu queria dizer sobre o nosso quintal é outra coisa. Aquilo que a negra Pombada, remanescente de escravos do recife, nos contava. Pombada contava aos meninos de Corumbá sobre achadouros. Que eram buracos que os holandeses, na fuga apressada do Brasil, faziam nos seus quintais para esconder suas moedas de ouro, dentro de grandes baús de couro. Os baús ficavam cheios de moedas dentro daqueles buracos. Mas eu estava a pensar em achadouros de infâncias. Se a gente cavar um buraco ao pé da goiabeira do quintal, lá estará um guri ensaiando subir na goiabeira. Se a gente cavar um buraco ao pé do galinheiro, lá estará um guri tentando agarrar no rabo de uma lagartixa. Sou hoje um caçador de achadouros de infância. Vou meio dementado e enxada às costas a cavar no meu quintal vestígios dos meninos que fomos. Hoje encontrei um baú cheio de punhetas. (BARROS, 2003)

A voz inicial neste poema é a do eu-lírico no presente que, claramente, devaneia sobre o passado, e parte em busca de personagens e relatos de infância a fim de exemplificar sua atividade atual: “Sou hoje um caçador de achadouros de/ infância”. O poeta discursa sobre a relação entre o valor das coisas e a afetividade. Para ele, quanto maior a intimidade, maior o amor. “Assim, as pedrinhas do/ nosso quintal são sempre maiores do que as outras pedras do mundo”.

Notamos que, para o poeta, é necessária a construção da subjetividade em função de um espaço preciso. Ele busca esse espaço para escavar sua origem. O “eu” autobiográfico se escreve por topônimos – suas lembranças o remetem à cidade de Corumbá –, e à personagem de “Pombada”: “Aquilo que a negra Pombada, remanescente/ de escravos do recife, nos contava. Pombada contava aos meninos de/ Corumbá sobre achadouros. Que eram buracos

que os holandeses, na/ fuga apressada do Brasil, faziam nos seus quintais para esconder suas/ moedas de ouro, dentro de grandes baús de couro”.

Percebe-se também como marca do poeta as frases sincopadas: “Acho que o quintal onde a gente brincou é maior do que a cidade./A gente só descobre isso depois de grande”. Essa é uma das características do estilo do poeta, presente em todos os seus livros, constituindo também uma marca da modernidade, como veremos em capítulo posterior.

O eu-lírico é um ser que inventa, e que compõe o espaço de suas errâncias: “Assim, as pedrinhas do/ nosso quintal são sempre maiores do que as outras pedras do mundo”. Ele é um indivíduo que se desloca entre a natureza e a cultura (quintal X cidade). Vê o mundo e sente necessidade de se conhecer: “Mas o que eu queria dizer sobre o/ nosso quintal é outra coisa”. Suas escavações na memória não desenterram somente os fatos passados: “Se a gente cavar um buraco ao pé da goiabeira/ do quintal, lá estará um guri ensaiando subir na goiabeira”. Ela dá lugar à reflexão do que o menino de Corumbá encontra hoje em si mesmo. O menino-poeta encontra-se com seu eu-presente e afirma: “Sou hoje um caçador de achadouros de/ infância. Vou meio dementado e enxada às costas a cavar no meu/ quintal vestígios dos meninos que fomos. Hoje encontrei um baú cheio/ de punhetas”. Se no “achadouro” de Pombada havia moedas de ouro, no do poeta há “punhetas”, simbolizando a meninice, a descoberta do sexo e, finalmente, a transgressão – tão habitual nos versos de Barros.

Todas as minhas obras têm um desejo de transgressão. Em algumas acerto mais no erro. Em outras erro mais no acerto. Só uma questão de linguagem. Não há fugir. O que me move é fazer frases tortas, sintaxes tortas, semânticas desdobráveis. Sou um ser contraditório, incerto, inseguro. Sou filho copiado deste século. Sou portanto fragmentado, desmembrado, esquarterado. Como, pois, poderia ter uma linguagem arrumadinha? Não evito as pedras. Os limites me incomodam. As regras de gramática me agridem, me trancam. Quero ser livre como as águas.
(Manoel de Barros, in: SILVA, Kelcilene Grácia da. O Poeta Revela “Uma Forma Erótica de Estar Com As Palavras” - *Diário Regional*, Ituiutaba, 31/janeiro/2003).

2.2 Metapoesia

Há muitas maneiras séria de não dizer nada, mas só a poesia é verdadeira.

(Manoel de Barros, *Livro sobre nada*, 1996).

Se percorrermos a produção poética de Manoel de Barros, encontraremos textos essencialmente metapoéticos, o que indica a presença de uma das características da poesia moderna, além de ser um dos traços estético-filosóficos da obra. Como defende uma de suas estudiosas, “Há uma tendência no mundo moderno à reflexão de seu próprio funcionamento ou viabilidade e o discurso artístico não ficaria intocado, pois é atividade articulada e como tal possivelmente foi pressionado pela mesma reflexão e inquietação”. (CRUZ, 1999, p. 128.)

Dentre sua obra podemos citar *Compêndio para uso dos pássaros*, *Gramática expositiva do chão* e *Matéria de poesia* como exemplos de livros que versam sobre o fazer poético e sobre a poesia. Em *Matéria de poesia*, constrói-se uma poética que se auto-referencia, que busca sua origem e sua matéria: as coisas do chão, o que não tem importância, elementos vegetais e animais. Em outro livro, *Arranjos para assobio*, o poeta nos revela de maneira clara suas reflexões sobre sua poética. Temos neste volume vários exemplos de poemas cuja temática é a própria poesia; no entanto, para fins metodológicos, optamos por trabalhar somente com os poemas mais recentes, publicados a partir de 2000. Salientamos, entretanto, que é possível visualizar em todos os seus livros poemas metapoéticos de cunho autobiográfico. Camargo nos esclarece tal fato afirmando que a poesia para Barros encerra uma essência lúdica e filosófica, pois revela o ser através do disfarce com a linguagem:

Manoel de Barros acredita que para se atingir plenamente o ser, é necessário instaurar-se o poético. A poesia desvela o ser do homem porque ela é instauração do ser com a palavra, na concepção de Heidegger. E este desvelar é o encontro do homem com o humano. Assim, a poesia oculta porque é linguagem transfiguradora, elaborada fora do interesse prático e ordinário, mas desvela porque instaura a verdade do ser. (CAMARGO, 1988, p.29)

Dentre os vários poemas com traços autobiográficos de Manoel de Barros, selecionamos aqueles que tratam do trabalho de escrever, de mexer com as palavras. Tais poemas são seu descobrimento do mundo das letras. É o nascimento do poeta. São poemas de

cunho autobiográfico, pois versam sobre o próprio indivíduo e, ao mesmo tempo, apresentam reflexões sobre ser um ente de poesia.

O poeta é um ser que apresenta várias faces, e essa é uma das características apresentada na poesia de hoje. A pluralidade é uma constante nos versos contemporâneos, e fica mais explícita nos do poeta, que se procura nos acontecimentos de seu passado.

O indivíduo em busca de seu “eu” volta-se para o passado, e o que lá encontra? A formação do seu duplo durante a adolescência. Encontra um menino que gosta de brincar com as palavras, de trocá-las de lugar, dar-lhes outro sentido fora do acostumado, inventar imagens surreais a partir do som das palavras. Encontra um outro ser em surgimento, que é estranho para algumas pessoas, pois pretende aquilo de que a maioria delas nem se dá conta: entrar no reino da “despalavra”, ser um fraseador.

Podemos perceber a presença do seu duplo em vários de seus livros. Nesses poemas há o indivíduo atual (o eu-lírico que escreve o poema), e o mesmo poeta ainda em formação. Em outros poemas, Barros confessa-se como ser formado de duas partes principais, de dois seres diferentes, mas que possuem algo em comum. Dentre estes está:

OS DOIS

Eu sou dois seres.

O primeiro é fruto do amor de João e Alice.

O segundo é letral:

É fruto de uma natureza que pensa por imagens,

Como diria Paul Valéry.

O primeiro está aqui de unha, roupa, chapéu
e vaidades.

O segundo está aqui em letras, sílabas, vaidades
frases.

E aceitamos que você empregue o seu amor em nós.

(BARROS, 2004, p.45)

Temos aqui a revelação do duplo. O poeta entrega-se como sendo dois a partir do próprio título. Encontramos o duplo comportamento, o duplo ser: o poeta e o indivíduo, o que é comprovado por Paz (1982, p. 137-8): “A poesia é metamorfose, mudança, operação alquímica, e por isso confina com a magia, a religião e outras tentativas para transformar o homem e fazer ‘deste’ ou ‘daquele’ esse ‘outro’ que é ele mesmo”.

Barros apresenta-se como filho de João e Alice, o que podemos comprovar, através de sua biografia, tratar-se do nome legítimo de seus pais. E esse primeiro ser é composto de “unha, roupa, chapéu”, elementos que evocam a matéria corpórea de um ser humano. O segundo ser é apresentado como “letral”, é o ser literário, fruto não do amor entre um homem

e uma mulher, como o primeiro, mas resultado de uma natureza que reflete por imagens – de acordo com o pensamento de Paul Valéry – e é representado por “letras, sílabas, vaidades, frases”. Ambos formam e representam um único ser, e possuem algo em comum: a vaidade. Peça talvez fundamental da escrita autobiográfica (vide MAY, 1979), e, portanto, substância presente nesse ser duplo.

O mito de Narciso freqüentemente aparece em discussões sobre a autobiografia. Narciso é um duplo ser, é o ser que olha e o que é olhado. A imagem refletida é ele próprio através de uma reprodução, assim como o produto da escrita autobiográfica, onde surge o eu através da escrita. Um dos motivos do complexo de Narciso, além do reflexo, é a fuga:

Ora tal como a água, a linguagem é um espelho traiçoeiro: a projecção narcísica é um reflexo que tanto deseja como receia a cristalização da linguagem, e que tanto se deixa seduzir pelo caudal das palavras como procura defender-se dele. (ROCHA, 1992, p. 51)

O poeta quer eternizar-se por meio da escrita, mas também deseja a liberdade das palavras e o reconhecimento de si próprio através delas. A vaidade, presente nos dois seres apresentados pelo poeta, é a característica que marca o mito de Narciso e é o impulso que leva o poeta a debruçar-se e refletir sobre si mesmo.

Nesse movimento de reflexão sobre si, o poeta encontra vários “eus” e os expõe na forma de auto-retratos: seja no papel do indivíduo que pensa sobre seu eu-poeta, seja através do poeta que retorna ao passado para encontrar seu nascimento, seja na figura de seus alter-egos – sobre os quais trataremos posteriormente.

O eu-lírico busca o nascimento daquilo em que ele se tornou. É a autobiografia do ser, mas do ser que se reconhece como um indivíduo das palavras. Convém salientar que neste capítulo trataremos dos poemas em que o poeta apresenta-se como tal. Um dos auto-retratos de Manoel de Barros com temática metapoética encontra-se no livro *Ensaaios fotográficos*, lançado em 2000. Tal livro é formado por alguns poemas autobiográficos, e sua segunda parte, denominada “Álbum de família”, contém a seguinte epígrafe de Clarice Lispector: “Eu te invento, ó realidade”. Nesta epígrafe, Barros revela um dos componentes de sua lírica; portanto, assume desde o início uma indissociável ligação com a imaginação, com o devaneio, a fim de reescrever o vivido. O poema abaixo, intitulado “Auto-retrato”, abre essa segunda parte de *Ensaaios fotográficos*:

AUTO-RETRATO

Ao nascer eu não estava acordado, de forma que
não vi a hora.

Isso faz tempo.

Depois eu já morri 14 vezes.

Só falta a última.

Escrevi 14 livros.

E deles estou livrado.

São todos repetições do primeiro.

(Posso fingir de outros, mas não posso fugir de mim).

Já plantei dezoito árvores, mas pode que só quatro.

Em pensamento e palavras namorei noventa moças,
mas pode que nove.

Produzi desobjetos, 35, mas pode que onze.

Cito os mais bolinados: um alicate cremoso, um
abridor de amanhecer, uma fivela de prender silêncios,
um prego que farfalha, um parafuso de veludo etc etc.

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

Quero morrer no barranco de um rio: – sem moscas
na boca descampada!”

(BARROS, 2000, p.45)

Em “Auto-retrato” está presente a idéia de que nascemos e renascemos múltiplas vezes durante a vida. E a infância é a idade em que essa transformação ou mutação mais ocorre. Como o poeta, quando criança, somos livres, somos libertos de todos os preconceitos que nos acompanham na vida adulta. Ao fabular, ao devanear, a criança reinventa-se e renasce inúmeras vezes. Ao poeta também é dado esse dom, tamanha a sua capacidade de sonhar. Manoel de Barros diz “Depois eu já morri 14 vezes (...)/Escrevi 14 livros. /E deles estou livrado”. Foram 14 nascimentos (ou mortes?) publicados.

Sabemos que a escrita autobiográfica apresenta uma realidade sob um olhar moldado pela vivência, e não uma “verdade autêntica” em relação aos acontecimentos passados. Neste poema encontramos uma confissão do poeta sobre as 14 vidas que ele afirma ter tido através de sua obra: “Tenho uma confissão: noventa por cento do que/ escrevo é invenção; só dez por cento que é mentira”.

Confirmando o que lemos em Bachelard (1988), há um resgate realizado pela memória, mas também entra em jogo a ficção, a imaginação, cooperando para que essas lembranças sejam recuperadas e apresentadas ao leitor: “Já plantei dezoito árvores, mas pode que só quatro”. A expressão “mas pode que” revela o jogo do poeta entre revelar a realidade, ou se calar, camuflando-se na incerteza que habita as lembranças do seu passado, e, ao dizer que “em pensamentos e palavras” namorou 90 moças, o poeta reforça a idéia de poder fabular enquanto escreve suas lembranças.

A escrita autobiográfica permite ao leitor de Barros entregar-se ou não à crença em algumas informações dadas em seus poemas. Neles podemos encontrar facilmente dados que confirmam sua biografia, e que se encontram em reportagens e entrevistas concedidas pelo poeta. Alguns deles possuem relação intrínseca com a realidade concreta do passado, mas seus leitores também podem perceber rastros de pura criação ficcional, seja nas particularidades apresentadas e que, via de regra, não encontramos tão claramente quando desejamos nos entregar aos fatos presentes em nossa memória, seja pela presença de elementos estilísticos de sua poética, o que confere ao texto voz de transpiração, não somente de rememoração.

Deliberadamente reinventando-se, Barros reafirma os primeiros versos, pois o 8º texto de *Memórias Inventadas* leva o título de “Cabeludinho”, o mesmo do primeiro poema de seu livro de estréia: *Poemas concebidos sem pecado* (1937). “Cabeludinho”, que traz como título o apelido do poeta quando criança, apresenta a lembrança de seu tempo de infância, tempo em que o menino estudava em um colégio interno no Rio de Janeiro, e passava suas férias na fazenda da família. Nota-se nessa segunda versão de “Cabeludinho” uma maior preocupação com a metapoesia, e por isso a nossa escolha em apresentá-lo neste capítulo, e não no capítulo referente à Infância.

CABELUDINHO - VIII

Quando a Vó me recebeu nas férias, ela me apresentou aos amigos:
 Este é meu neto. Ele foi estudar no Rio e voltou de ateu. Ela disse que eu voltei de ateu. Aquela preposição deslocada me fantasiava de ateu. Como quem dissesse no Carnaval: aquele menino está fantasiado de palhaço. Minha avó entendia de regências verbais. Ela falava de sério. Mas todo-mundo riu. Porque aquela preposição deslocada podia fazer de uma informação um chiste. E fez. E mais: eu acho que buscar a beleza nas palavras é uma solenidade de amor. E pode ser instrumento de rir. De outra feita, no meio da pelada um menino gritou: Disilimina esse, Cabeludinho. Eu não disiliminei ninguém. Mas aquele verbo novo trouxe um perfume de poesia à nossa quadra. Aprendi nessas férias a brincar de palavras mais do que trabalhar com elas. Comecei a não gostar de palavra engavetada. Aquela que não pode mudar de lugar. Aprendi a gostar mais das palavras pelo que elas entoam do que pelo que elas informam. Por depois ouvi um vaqueiro a cantar com saudade: Ai morena, não me escreve / que eu não sei a ler. Aquele a preposto ao verbo ler, ao meu ouvir, ampliava a solidão do vaqueiro.
 (BARROS, 2003)

De acordo com Paz (1972), “o poeta faz algo mais que dizer a verdade; cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência. As imagens poéticas têm a sua própria lógica”. Por isso, o poeta, ao relatar fatos de sua infância, ao utilizar a memória

para falar sobre si, além de apresentar sua verdade (uma verdade subjetiva), o faz utilizando a realidade poética. Ele é capaz de falar do que viveu quando era guri, e que retornava à casa da avó nas férias, usando a “verdade” da poesia. Por essa razão, pode fantasiar-se do sujeito que rememora e brinca com as palavras de decepção da avó. “Ela falava de sério” mas, para o eu-lírico, “aquela preposição deslocada podia fazer/ de uma informação um chiste”, e é o que ele faz. Não obedecer à regência verbal para buscar a beleza das palavras, além de ser um ato de amor, também pode causar riso, segundo o poeta.

Assim, o poeta tem a capacidade de apresentar o fato vivido mesclado com a “verdade-poética” através de imagens não-lógicas. Ele usa como ferramenta a própria linguagem; é com ela, e através dela, que rememora personagens e situações ocorridas no passado. O que é exemplificado no trecho seguinte: o poeta lembra de uma partida de futebol em que o amigo emprega o termo “disilimina”. Para o menino-poeta, o uso daquele verbo inusitado levou ao campo de futebol um toque de poesia. Ele aprendeu a “brincar” com as palavras, e a gostar do sentido menos usual delas, além de dar maior atenção e valor ao som que elas carregam, do que propriamente ao significado que podem conter: “Aprendi a gostar mais das palavras pelo que elas entoam do que pelo/ que elas informam”.

É importante apontar a predileção do poeta pela transgressão. Neste poema, tal favoritismo é representado através da utilização da fala coloquial, o que freqüentemente acontece em outros versos. Sobre o fazer poético, o eu-lírico afirma que aprendeu a “brincar com as palavras”, mais do que trabalhar com elas, e que sua preferência é pelos vocábulos livres: “Comecei a não/ gostar de palavra engavetada. Aquela que não pode mudar de lugar”.

Barros encerra o poema apresentando um outro exemplo do uso coloquial da língua, o que para ele garantia mais intensidade ao significado da oração. Essa é a visão do poeta, aquele que é capaz de ver beleza e autoridade nas variações das palavras. Segundo uma de suas estudiosas, Barros nomeia o incomum como norma, o que confere mais liberdade e, conseqüentemente, maior força à linguagem:

E porque propõe dar um “gosto incasto” aos termos, dispõe-se a uma agramaticalidade como norma para fugir ao padrão rígido da língua e do bem falar e, ao sugerir tal processo, sugere a liberdade a fim de fortalecer a linguagem e, ainda neste sentido, tornar a criação independente da lógica, da norma ou qualquer outro processo determinador. (CRUZ, 1999)

Devemos destacar a figura da avó do poeta, a presença feminina mais freqüente em seus relatos de criança: trata-se da pessoa responsável por sua educação (inclusive a religiosa)

até a saída para o internato. Ela também se faz presente em “Cabeludinho”, poema publicado em *Poemas concebidos sem pecado*, em 1937.

Vejamos um outro exemplo em que as brincadeiras infantis revelam a preocupação do menino com o reino das palavras, garantindo, assim, sua relação com a representação da vida do poeta, que se fazia aos poucos:

BRINCADEIRAS – X

No quintal a gente gostava de brincar com palavras
 Mais do que de bicicleta.
 Principalmente porque ninguém possuía bicicleta.
 A gente brincava de palavras descomparadas. Tipo assim:
 O céu tem três letras
 O sol tem três letras
 O inseto é maior.
 O que parecia um despropósito
 Para nós não era um despropósito.
 Porque o inseto tem seis letras e o sol tem três
 Logo o inseto é maior. (Aqui entrava a lógica?)
 Meu irmão que era estudado falou quê lógica quê nada
 Isso é um sofisma. A gente boiou no sofisma.
 Ele disse que sofisma é risco n'água. Entendemos tudo.
 Depois Cipriano falou:
 Mais alto do que eu só Deus e os passarinhos.
 A dúvida era saber se Deus também avoava
 Ou se ele está em toda parte como a mãe ensinava.
 Cipriano era um indiozinho guató que aparecia no
 Quintal, nosso amigo. Ele obedecia à desordem.
 Nisso apareceu meu avô.
 Ele estava diferente e até jovial.
 Contou-nos que tinha trocado o Ocaso dele por duas andorinhas.
 A gente ficou admirado daquela troca.
 Mas não chegamos a ver as andorinhas.
 Outro dia a gente destampamos a cabeça de Cipriano.
 Lá dentro só tinha árvore árvore árvore
 Nenhuma idéia sequer.
 Falaram que ele tinha predominâncias vegetais do que platônicas.
 Isso era.
 (BARROS, 2003).

Neste poema, é narrada e comentada uma brincadeira de infância: o poeta afirma que brincava com as palavras desde menino. E as conclusões a que eles e seus amigos chegam, para eles não constituem desatinos, pois apresentam uma lógica. Entretanto, para o irmão do poeta, que era “estudado”, ou seja, enxergava com os olhos da razão, o que eles dizem não passa de falsos argumentos que os levam a crer em um erro. Para tanto, o irmão emprega a palavra “sofisma” que, para o poeta e seus amigos, não tem valor algum. “Meu irmão que era estudado falou quê lógica quê nada / Isso é um sofisma. A gente boiou no sofisma.” Então, o

irmão emprega uma imagem para esclarecer o significado da palavra, uma imagem “torta” que passa a ter sentido para o menino e seus amigos. Dessa forma, verifica-se a verdade da poesia, que, segundo Paz (1972, p.38-39), não diz respeito à realidade usual, e de permite o nascimento de outro ser: “Portanto, a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poema não diz o que é e sim o que poderia ser. (...). E ainda mais: dizem que a imagem recria o ser”.

Outro elemento do poema é o índio Cipriano, que “obedecia à desordem”, tal como seus demais amigos. O que se deve salientar é o jogo de imagens criado pelo poeta através das palavras ditas por outrem. Através de seus olhos sem margens, o menino cria visões fabulosas sobre o que escuta. Como afirma Barros, “Não tem margens as palavras”.

O avô do poeta também surge nesse poema e, como o índio Cipriano, possui o dom de desobedecer à ordem. Aparece para o neto mais jovem e diz ter trocado seu “Ocaso” por duas andorinhas. Vemos neste trecho a imagem em que o avô, através de uma troca, é capaz de se remoçar e de se renovar. A palavra “ocaso” representa a morte, o crepúsculo da vida, e aparece personificada, grafada com letra maiúscula. As andorinhas representam a vida, símbolo da primavera e de renovação, e garantem ao avô um ar “diferente e até jovial”. Tais imagens inusitadas, fantasiosas e que não pertencem ao senso comum terminam por revelar o próprio ser, e o ser em questão, o avô do poeta, é entendido também como um de seus alter-egos. A seguinte afirmação de Paz corrobora nossa leitura:

As imagens poéticas têm a sua própria lógica e ninguém se scandaliza de que o poeta diga que a água é cristal... Mas esta verdade estética da imagem só vale dentro de seu próprio universo. Finalmente, o poeta afirma que suas imagens nos dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos e que esse algo, ainda que pareça um disparate, nos revela de fato o que somos. (PAZ, 1972, p.45-46)

Podemos assinalar também no poema o emprego de verbos no pretérito, o que vem a confirmar a escrita relativa à memória e às lembranças do poeta: “gostava”, “possuía”, “parecia”, “era”, “Entendemos”, “obedecia”, “tinha”, “Falaram”, “Isso era”. Trata-se de um tempo em que o menino já tinha amor à palavra e às brincadeiras com a linguagem. Nota-se também o seu peculiar emprego de unidades lexicais, construções sintáticas e expressões pertencentes à fala coloquial, representativas de um extrato cultural e regional que identifica as pessoas com quem o poeta conviveu durante sua infância: “quintal”, “que era estudado”, “quê lógica quê nada”, “A gente boiou no sofisma”, “avoava”, “a gente destampamos”.

A voz do poeta torna-se a voz de um infante que, na busca inicial de sua liberdade, inventa também as palavras, inovando a linguagem. O poeta une sua voz às vozes das coisas,

das plantas, dos animais. Dessa forma, sua palavra, seu verso, torna-se uma voz do mundo, em comunhão cósmica.

Sabemos que o instrumento da memória de Manoel de Barros é a linguagem, e é através dela que ele surge do passado para chegar com força no presente. Ela é o registro do mundo que, em Barros, tende para as coisas sem importância, para o pequeno, para o ínfimo: “Outro dia a gente destampamos a cabeça de Cipriano. / Lá dentro só tinha árvore árvore árvore / Nenhuma idéia sequer. / Falaram que ele tinha predominâncias vegetais do que platônicas. / Isso era”.

Sobre sua ligação com as palavras desde menino, o poeta apresenta em “Nomes” o sujeito que procura o início de sua relação com o verbo. Ele faz disso uma brincadeira de crianças, porém aponta e reconhece a importância desse acontecimento para o fazer poético.

VI – NOMES

O dicionário dos meninos registrasse talvez
àquele tempo
nem do que doze nomes.
Posso agora nomear nem do que oito: água,
pedras, chão, árvore, passarinhos, rã, sol,
borboletas...
Não me lembro de outros.
Acho que mosca fazia parte.
Acho que lata também.
(Lata não era substantivo de raiz moda água,
sol ou pedras, mas soava para nós como se
fosse raiz.)
Pelo menos a gente usava lata como se usássemos
árvore ou borboletas.
Me esquecia da lesma e seus risquinhos de
esperma nas tardes do quintal.
A gente já sabia que esperma era a própria
ressurreição da carne.
Os rios eram verbais porque escreviam torto
como se fossem as curvas de uma cobra.
Lesmas e lacraias também eram substantivos
verbais
Porque se botavam em movimento.
Sei bem que esses nomes fertilizaram a minha
linguagem.
Eles deram a volta pelos primórdios e serão
para sempre o início dos cantos do homem.
(BARROS, 2006)

Nota-se o uso de expressões que remetem à fala regional/coloquial – marca característica da poesia barriana. O uso do “nem do que” pode aludir à maneira do “caipira”

se expressar, pois sabemos que muitas vezes é próprio do homem do campo a economia de palavras e a timidez ao se comunicar.

O uso do vocábulo “agora” indica a passagem do tempo. O “anteriormente”, quando o poeta era menino, é expresso pelo uso de “àquele tempo”. O verso “Posso agora nomear nem do que oito” noticia esse passar do tempo e se pode inferir que o poeta faz uso de sua memória ao tentar recordar as palavras que utilizava na infância. Podemos apontar também: “Não me lembro de outros”, verso 7.

Tais unidades lexicais lembradas pelo poeta fazem parte de seus arquissemas: “água”, “rã”, “pedra”, “árvore”, “passarinho”, que para Barros são palavras ancestrais que poderosamente comandam o subterrâneo do ser e, por essa razão, podemos dizer que freqüentemente são empregadas por ele.

É interessante notar a expressão “substantivo de raiz” que, cremos, serve para designar os objetos não relacionados ao natural. “lata” era para o poeta um desses substantivos, mas era utilizado por ele e outros meninos por “soar” como raiz. Talvez porque se referisse a um dos objetos que faziam parte desse espaço. O poeta chama a atenção para “lesma”, quase esquecida por ele, mas que se referia ao animalzinho que na época ensinava sobre reprodução com seus “risquinhos de esperma nas tardes do quintal”.

Os nomes dos elementos presentes na natureza são “gramaticalmente” classificados pelo menino a partir das imagens criadas pelo olhar de infante, que se faz lírico. Os “rios” eram “verbais” porque escreviam torto como se fossem as curvas das cobras – tal imagem é representada pela aliteração das consoantes “c” e “s”, que sugerem o deslizar das águas dos rios, além do próprio movimento da serpente. O poeta, da mesma maneira, recorda-se das “lesmas” e “lacraias”, que eram qualificadas de “substantivos verbais”, porque também se colocavam em movimento, sugerindo uma não separação entre as palavras e as coisas, num desprezo deliberado pela arbitrariedade dos signos.

Nesse poema, podemos perceber um ritmo mais *stacatto*, que sugere uma maior fragmentação do próprio poeta. O passado e o presente, através da memória e da imaginação, trabalham a fim de construir poeticamente o ser que se recorda.

Sobre o fazer poético da modernidade, lemos em Hugo Friedrich (1978) que as inovações empregadas nas combinações de vocabulário – no poema aqui apresentado temos os vocábulos relativos aos reinos da natureza e os vocábulos usados nas normas gramaticais – podem aparecer com significações insólitas, e podem ser vistas como expressão da liberdade do verso e do retorno ao primitivo.

Barros demonstra com o último verso que os nomes mencionados no poema pertencem ao seu primórdio e estarão ligados ao “início dos cantos do homem”, que entendemos ser o nascimento do ser poético. O canto existe, pois, como um diálogo com o que é pouco acessível. Assim, a tarefa do poeta é comunicar-se com a essência da Origem, com o “outro”, com o que é primitivo, o que é possível somente através das palavras, encaradas em sua condição adâmica..

Os fenômenos estilísticos são fundamentados através da “disposição anímica” ou clima lírico, que envolve o poeta. Diferentemente do que ocorre na escrita tipicamente autobiográfica, na poesia o sujeito e o objeto podem se diversificar. O clima lírico impede o contorno nítido das coisas e dos seres, que não se fixam, mas fundem-se com o eu-poético.

Fatos presentes, passados e futuros podem ser recordados na obra lírica. A essência do lírico é, portanto, a recordação, o “um-no-outro” vivificado pela disposição anímica.

O poeta lírico nem torna presente algo passado, nem também o que acontece agora. Ambos estão igualmente próximos dele; mais próximos que qualquer presente. Ele se dilui aí, quer dizer ele “recorda”. “Recordar” deve ser o termo para a falta de distância entre sujeito e objeto, para o *um-no-outro* lírico”. (STAIGER, 1975, p. 59)

Cumpramos assinalar que o eu-lírico não se observa nem se compreende, porque não se afasta do passado, no qual se funde – “O autor lírico não se ‘descreve’ porque não se ‘compreende’”. (STAIGER, 1975, p. 54)

No poema seguinte, temos a apresentação do menino no colégio interno. Tal recordação é construída com primor e gracejo, e ilustra o início da paixão do poeta pelo trabalho realizado com as palavras.

PARRREDE! – IV

Quando eu estudava no colégio, interno,

Eu fazia pecado solitário.

Um padre me pegou fazendo.

- Corrubá, no parrrede!

Meu castigo era ficar em pé defronte a uma parede e decorar 50 linhas de um livro.

O padre me deu pra decorar o Sermão da Sexagésima de Vieira.

- Decorrrar 50 linhas, o padre repetiu.

O que eu lera por antes naquele colégio eram romances de aventura, mal traduzidos e que me davam tédio.

Ao ler e decorar 50 linhas da Sexagésima fiquei embevecido.

E li o Sermão inteiro.

Meu Deus, agora eu precisava fazer mais pecado solitário!

E fiz de montão.
 - Corumbá, no parrrede!
 Era a glória.
 Eu ia fascinado pra parede.
 Desta vez o padre me deu o Sermão do Mandato.
 Decorei e li o livro alcandorado.
 Aprendi a gostar do equilíbrio sonoro das frases.
 Gostar quase até do cheiro das letras.
 Fiquei fraco de tanto cometer pecado solitário.
 Ficar no parrrede era uma glória.
 Tomei um vidro de fortificante e fiquei bom.
 A esse tempo também eu aprendi a escutar o silêncio
 das paredes.
 (BARROS, 2003)

Desde o título, percebemos no poema versos em que são transcritas algumas falas do padre, que tem sotaque estrangeiro, grafado com a repetição dos “r”. “Parede”, título do poema, é escrito com três “r”. Igualmente há o vocativo “Corrumbá”, pelo qual o eu-lírico é tratado. Tais reproduções têm, cremos nós, o intuito de, ao evidenciar o discurso direto da fala do padre, conferir graça e humor ao poema, ao mesmo tempo em que assinala a presença do estrangeiro, muitas vezes apontado como possuidor de maior disciplina e rigidez no trato, o que acaba por produzir um efeito contrário, garantindo o prazer da descoberta do texto literário.

Entre gracejos, o eu-lírico rememora a descoberta dos textos clássicos de Vieira, com quem afirma ter aprendido muito sobre a Língua Portuguesa. O poeta afirma que, ao cumprir o castigo dado pelo professor-padre, aprendeu sobre a sonoridade das palavras e a escutar o silêncio das paredes. Neste ato é evidente, para nós, a representação do “respeito à desordem” tão habitual nos versos de Barros. Assim como transgride uma ordem do padre, ele também transgride a gramática. E é através dessas transgressões que pode usufruir melhor do prazer recém-descoberto: a leitura dos Clássicos.

A nostalgia dos tempos passados se desenvolve no recordar lírico, e apesar da restrição sofrida, o menino é despertado para o mundo da palavra. E, a partir desse novo espaço, o poeta é capaz de inaugurar aprendizagens. “A esse tempo também eu aprendi a escutar o silêncio/ das paredes”. Destacamos esse último verso do poema, que nos faz lembrar que, em leituras realizadas das entrevistas concedidas pelo poeta, encontramos um trecho que aborda esse fato. Eis o que diz o poeta:

Ficar de frente para uma parede desenvolve no ente um outro sentido. Tem a riqueza de você poder ver uma parede a ponto de sê-la. Depende só do tempo que você ficou de frente para ela. Aos poucos a parede vai transferindo para você a

sua mudez (dela). Então, se a gente adquire a mudez transferida por uma parede, é certo que essa mudez aparecerá nos olhos e na boca. Uma coisa que ensinará para sempre sua boca a desertos. E isso não é uma parábola é o princípio das contradições humanas. **Adquire-se pois um dom de percepção de ínfimos.** (*Bric-A – Brac*, 1989, p. 36 (grifo nosso))

Ao relatar o castigo da “parede”, o poeta declara que esse acontecimento serviu para que nascesse um outro “eu”. Desenvolve-se no sujeito um outro sentido: a total interação com o objeto “a ponto de sê-lo”. Com a parede ele aprende a exercer desertos no falar. A não-presença do verbo torna o ser sem vida e, ao comungar dessa existência, o poeta volta o seu olhar para o insignificante.

Um traço estilístico de Barros presente em *Memórias Inventadas – A Infância* (2003) é a construção de poemas-narrativos onde o poeta expressa livremente seus recursos de construção lírica. A editora Planeta, na época da publicação do livro, informou que se tratava do “primeiro livro de prosa do poeta pantaneiro”. Puro discurso mercadológico, que enganou alguns dos seus leitores. Resenhas sobre a publicação foram escritas louvando-se *Memórias Inventadas* como a primeira prosa do poeta⁸. Porém, já em 1937, quando Manoel de Barros lançou seu primeiro livro, *Poemas concebidos sem pecado*, já o víamos todo em prosa poética.

Como no poema anterior, em “Aula” estamos diante de um texto em prosa poética, onde Manoel de Barros fabula a sua memória, composta com a invenção da sua linguagem singular: poesia pura.

X- AULA

Nosso Profe. de latim, Mestre Aristeu, era magro e do Piauí. Falou que estava cansado de genitivos dativos, ablativos e de outras desinências. Gostaria agora de escrever um livro. Usaria um idioma de larvas incendiadas. Epa! o profe. falseou - ciciou um colega. Idioma de larvas incendiadas! Mestre Aristeu continuou: quisera uma linguagem que obedecesse a desordem das falas infantis do que as ordens gramaticais. Desfazer o normal há de ser uma norma. Pois eu quisera modificar nosso idioma com as minhas particularidades. Eu queria só descobrir e não descrever. O imprevisto fosse mais atraente do que o déjà visto. O desespero fosse mais atraente do que a esperança. Epa! o profe. desalterou de novo - outro colega nosso denunciou. Porque o desespero é sempre o que não se espera. *Verbi gratia*: um tropicão na pedra

⁸ Verificar anexos.

ou uma sintaxe insólita. O que eu não gosto é de uma palavra de tanque. Porque as palavras do tanque são estagnadas, estanques, acostumadas. E podem até pegar mofo. Quisera um idioma de larvas incendiadas. Palavras que fossem de fontes e não de tanques. E um pouco exaltado o nosso profe. disse: Falo de poesia, meus queridos alunos. Poesia é o mel das palavras! Eu sou um enxame! Epa!... Nisso entra o diretor do Colégio que assistira a aula de fora. Falou: Seo Exame espere-me no meu gabinete. O senhor está ensinando bobagens aos nossos alunos. O nosso mestre foi saindo da sala, meio rindo a chorar.
(BARROS, 2006)

Através de uma linguagem perturbadora, de imagens insólitas, o poeta faz emergir de seus versos significações que são estranhas ao estético. Com uma sintaxe desconstrutiva, sua poética gera estranhamento através da renovação da metáfora e da comparação. O verso “Usaria um idioma /de larvas incendiadas” composto por esses processos renovadores da lírica causa uma impressão de anormalidade, traço comum à poética barriana.

A personagem que traduz essa “anormalidade” está na figura do professor de Latim, Aristarco, que deseja utilizar um idioma inquieto, de rápida mobilidade, como as “larvas incendiadas”. Deseja uma linguagem desobediente às normas, ou melhor, a norma seria “desfazer o normal”.

Aplicando o pensamento de Friedrich aos versos de Barros, podemos observar que há na poética barriana indícios de “categorias negativas”, que constituem uma marca da literatura moderna, sua caracterização seria a “desorientação, dissolução do que é corrente, ordem sacrificada, incoerência, fragmentação, reversibilidade, estilo de alinhavo, poesia despoetizada, lampejos destrutivos, imagens cortantes, repentinidade brutal, deslocamento, modo de ver astigmástico, estranhamento...” (Friedrich, 1978, p. 22)

O professor deseja “modificar nosso idioma” com as suas particularidades. Lembramos que Baudelaire situa a arte moderna como capaz de criar “uma mágica sugestiva que contenha simultaneamente o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista” (BAUDELAIRE, 1962, p. 503). É nesse ponto que aproximamos o papel do poeta com o de Aristarco. Ambos desejam “molecar” o idioma a fim de atingir a sua origem, conforme lemos a partir do verso 18. O professor não deseja utilizar “uma palavra de tanque”, palavras que são “estagnadas, estanques, acostumadas”, ele preferiria que “fossem de fontes e não/ de tanque”.

É sabido que na poesia da modernidade o sujeito não é mais definido por sua identidade, mas também pode ser definido por sua alteridade. Essa mudança do lugar do sujeito deve-se ao exercício com a linguagem. Com a alteração dos sentidos, pois “o poeta lírico não exige coisa alguma; ao contrário, ele cede, deixa-se levar para onde o fluxo arrebatador da ‘disposição anímica’ (Stimmung) o queira conduzir”. (STAIGER, 1975, p. 44), ele alcança o novo. Inventar-se a partir das palavras e apreende-se fora de si, conforme lemos em Collot:

Perdendo, assim, entretanto, o controle de sua língua e seu corpo, ele se encontra. Objetivando-se nas palavras e nas ‘coisas inauditas e inomináveis’, ele se inventa sujeito. Projetando-se sobre a cena lírica através das palavras e imagens do poema, ele chega a apreender do fora seu pensamento mais íntimo, inacessível à introspecção. (COLLOT, 1996, p. 120)

O sujeito esquivar-se dos limites de sua personalidade para se renovar profundamente, e identificando-se com “outros” ele não busca consolidar sua identidade, mas apresentar sua alteridade: “Falo de poesia, meus queridos alunos. Poesia / é o mel das palavras! Eu sou um enxame!”. Ao desvendar-se também poeta, o professor é visto como alguém que “ensina bobagens”, que “falseou”, que “desalterou”. Tal imagem não confere distinção, pelo contrário, causa assombramento e é vista como transgressão.

No último verso, o professor deixa os alunos “meio rindo a chorar”. O uso do paradoxo para encerrar o poema confere desestabilidade aos versos, pois – através da reflexão das idéias contraditórias - desorganiza, provoca surpresa e comoção.

O fato, talvez rememorado pelo poeta, apresenta de maneira poética o descobrimento da importância de desobedecer ao idioma, de buscar as palavras em sua fonte. Sobre a relação entre a memória e a imaginação do poeta e os fatos vivenciados por ele, apontamos o que defende Staiger: “O passado que procuram trazer não está longe nem terminou. Não delineado nitidamente e nem compreendido em sua totalidade, movimenta-se e comove o poeta e a nós mesmos (...)”. (STAIGER, 1975, p. 54)

Pensando-se na apresentação que o poeta faz de si mesmo, observamos que em diversos poemas Barros aponta para a estranheza do seu ser. Podemos dizer que, dessa forma, o Complexo de Narciso surge às avessas. O poeta freqüentemente fala sobre a diferença entre ele e seus familiares, sobre o modo como não se adaptou ao meio rural e, assim, é visto de maneira “torta” por seus pais e irmão. É uma diferença que não lhe concede glória, nem prêmios; pelo contrário, é tido como esquisito:

O POETA

Vão dizer que não existo propriamente dito.
 Que sou um ente de sílabas.
 Vão dizer que eu tenho vocação pra ninguém.
 Meu pai costumava me alertar:
 Quem acha bonito e pode passar a vida a ouvir o som
 das palavras
 Ou é ninguém ou zoró.
 Eu teria treze anos.
 De tarde fui olhar a Cordilheira dos Andes que
 se perdia nos longes da Bolívia
 E veio uma iluminura em mim.
 Foi a primeira iluminura.
 Daí botei meu primeiro verso:
 Aquele morro bem que entorta a bunda da paisagem.
 Mostrei a obra pra minha mãe.
 A mãe falou:
 Agora você vai ter que assumir as suas
 irresponsabilidades.
 Eu assumi: entrei no mundo das imagens.
 (BARROS, 2004, p. 47)

A maneira estranha de o poeta ver as coisas o torna um ser de palavras, o que Paz (1979) igualmente afirma: “O homem é um ser de palavras”. O poeta é um “ente de sílabas”, pode passar a vida toda ouvindo “o som das palavras”, pois tem vocação para isso. Em relação às coisas da vida rural, não existe adaptação possível e, assim como Drummond, o poeta sente-se *gauche*. Tamanha inadequação o torna propenso e capaz para ser poeta. Em uma família de fazendeiros, tal função é desconsiderada, e quem é constituído dessa forma não tem vocação para mais nada. O pai bem que tentou dissuadi-lo: “Meu pai costumava me alertar:/ Quem acha bonito e pode passar a vida a ouvir o som/ das palavras/ Ou é ninguém ou zoró.”, mas o poeta já havia se concebido.

Eis outro poema que discorre sobre o nascimento do “ser poeta” e da consciência que o adolescente toma diante da maravilha que era brincar com as palavras e com as imagens. Contava o menino nessa época com 13 anos, e nessa fase iniciam-se a criação, as primeiras “iluminuras”, os primeiros versos: “Aquele morro bem que entorta a bunda da paisagem”. As lembranças acontecem através das imagens, e é também a imagem que compõe o gesto inaugural do menino que, ao deslumbrar-se, transforma o mundo e o próprio ser. Tal fato é apresentado à sua mãe, que o apóia indiretamente ao exigir que ele se assuma como ser de palavra. O menino escolhe o mundo das imagens e sua representação através dos versos. Torna-se poeta:

Hoje completei 10 anos. Fabriquei um brinquedo com
 Palavras. Minha mãe gostou. É assim:
 De noite o silêncio estica os lírios. –
 (BARROS, 1996, p.33)

No poema seguinte, notamos a lembrança do despertar para o mundo dos devaneios. Há uma profunda transfiguração do ser, do ato de existir, ao deparar-se com essa revelação. Novamente ele retrata seu “duplo”, pois percebemos que quem relata os acontecimentos é o poeta de hoje, rememorando situações passadas. Cabe-nos lembrar que, na autobiografia, o ser retratado é constituído de presente e passado. O poeta, aos oitenta e cinco anos, volta-se para o menino que foi aos treze.

FRASEADOR – VII

Hoje eu completei oitenta e cinco anos. O poeta nasceu de treze.
 Naquela ocasião escrevi uma carta aos meus pais, que moravam na
 fazenda, contando que eu já decidira o que queria ser no meu futuro.
 Que eu não queria ser doutor. Nem doutor de curar nem doutor de
 fazer casa nem doutor de medir terras. Que eu queria era ser fraseador.
 Meu pai ficou meio vago depois de ler a carta. Minha mãe inclinou a
 cabeça. Eu queria ser fraseador e não doutor. Então, o meu irmão mais
 velho perguntou: Mas esse tal de fraseador bota mantimento em casa?
 Eu não queria ser doutor, eu só queria ser fraseador. Meu irmão insistiu:
 Mas se fraseador não bota mantimento em casa, nós temos que botar
 uma enxada na mão desse menino pra ele deixar de variar. A mãe
 baixou a cabeça um pouco mais. O pai continuou meio vago. Mas não
 botou enxada.
 (BARROS, 2003)

Em “Fraseador”, outro poema que apresenta o menino como poeta, o eu-lírico narra a reação da família diante de sua decisão. Percebemos no título a marca individual do poeta: o neologismo “fraseador” remete à sua escolha de ser um construtor de frases. Como visto no poema anterior, o ofício assumido pelo menino é desvalorizado por seus parentes. O que é aparentemente destituído de importância e valor é o que o menino elege como ocupação. Barros é o único da família a possuir a visão e o dom de mexer com as palavras, o que o torna um “estranho no ninho”. E essa estranheza é usual em seus versos, o que ressalta a singularidade de sua personalidade, a fim de apontar uma vantajosa virtude.

No verso “Nem doutor de curar nem doutor de/fazer casa nem doutor de medir terras”, a anáfora presente reforça a idéia de negação, invoca de maneira persuasiva a atenção do leitor, além de produzir um efeito de simetria rítmico; já o assíndeto concede rapidez e ressalta o sentido exposto no verso.

A maneira como é manifesta a reação dos pais no verso “Meu pai ficou meio vago depois de ler a carta. Minha mãe inclinou a/cabeça” traduz o sentimento de surpresa e desaprovação diante do anunciado pelo menino. Talvez mais do que rejeitar a idéia, os pais do eu-lírico temem por seu futuro. Surpreendem-se com a decisão do guri, o pai fica “meio vago”, sem saber o que dizer e como agir diante do fato. O gesto feito pela mãe, de baixar a cabeça, parece uma concordância submissa à resposta do pai, ao mesmo tempo em que pode demonstrar certo desapontamento. Podemos inferir, pela forma utilizada pelo poeta para construir os versos, que a atitude da mãe estaria subjugada pela autoridade do pai. Somente o vocábulo “cabeça”, pertencente à mãe, é colocado no verso posterior, dando, assim cremos, a impressão de submissão.

Observa-se que a atitude mais intransigente é tomada pelo irmão mais velho do poeta: “Mas se fraseador não bota mantimento em casa, nós temos que botar/ uma enxada na mão desse menino pra ele deixar de varia”. A rivalidade existente entre irmãos data dos primórdios da humanidade, e aqui se configura no fato de ser o “irmão” a pessoa que indaga, que verbaliza a desaprovação da opção do menino, e que aponta uma posição a tomar. O poema termina com o eu-lírico afirmando que o pai “não botou enxada”, ou seja, não o obrigou a trabalhar na fazenda, tal qual seu irmão fazia.

Para Barros, da violação do convencional é que nasce a ambigüidade e floresce a variedade de significados de que se nutre a linguagem da poesia. Conforme nos afirma Montaigne, “Il y a le nom et la chose; le nom, c’est une voix qui remerque et signifie la chose; le nom, ce n’est pas une partie de la chose ny de la substance, c’est une piece estrengere jointe à la chose, et hors d’elle” (MONTAIGNE, 1958, p. 697). Acreditamos que haja em cada palavra um valor sonoro ou mesmo estético que extravasa o da própria significação.

Manoel de Barros corresponde a uma tendência da lírica moderna definida em *Estrutura da Lírica Moderna*, na medida em que sugere léxicos relacionados à terra, às coisas do chão e sem importância, e funda a sua literatura em uma linguagem diversa da comum:

A língua poética adquire o caráter de um experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, só então criam o significado. O vocabulário usual aparece com significações insólitas. Palavras provenientes da linguagem técnica mais remota vêm eletrizadas liricamente. A sintaxe desmembra-se ou reduz-se a expressões nominais intencionalmente primitivas (FRIEDRICH, 1991, p. 17-8)

Seguindo a linguagem poética da modernidade, Barros busca o regresso ao que somos originalmente. De acordo com Paz (1982), o regresso à origem do ser é também o

retorno ao silêncio, onde os nomes não se fazem necessários. “Ou ao lugar onde os nomes e as coisas se fundem e são a mesma coisa: à poesia, reino onde nomear é ser”. (PAZ, 1982). A regressão ao início da palavra é tema de “Escova”, poema que abre o livro *Memórias Inventadas – A Infância* (2003).

ESCOVA – I

Eu tinha vontade de fazer como os dois homens que vi sentados na terra escovando osso. No começo achei que aqueles homens não batiam bem. Porque ficavam sentados na terra o dia inteiro escovando osso. Depois aprendi que aqueles homens eram arqueólogos. E que eles faziam o serviço de escovar osso por amor. E que eles queriam encontrar nos ossos vestígios de antigas civilizações que estariam enterrados por séculos naquele chão. Logo pensei de escovar palavras. Porque eu havia lido em algum lugar que as palavras eram conchas de clamores antigos. Eu queria ir atrás dos clamores antigos que estariam guardados dentro das palavras. Eu já sabia também que as palavras possuem no corpo muitas oralidades remontadas e muitas significâncias remontadas. Eu queria então escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma. Para escutar os primeiros sons, mesmo que ainda bígrafos. Comecei a fazer isso sentado em minha escrivaninha. Passava horas inteiras, dias inteiros fechado no quarto, trancado, a escovar palavras. Logo a turma perguntou: o que eu fazia o dia inteiro trancado naquele quarto? Eu respondia a eles, meio entresenhado, que eu estava escovando palavras. Eles acharam que eu não batia bem. Então eu joguei a escova fora.
(BARROS, 2003)

No poema “Escova”, Barros relata o início de sua atividade como escritor-poeta, o que ele compara ao ofício dos arqueólogos. Assim como esses cientistas escavam e escovam ossos à procura da origem das coisas, o eu-lírico afirma seu desejo de “escovar as palavras” a fim de atingir a sua primeira roupagem, para “escutar o primeiro esgar de cada/uma”. Tal como os escavadores de civilizações antigas, o poeta deseja obter conhecimento, mas o conhecimento que está escondido na origem das palavras.

Segundo Dufrenne (1969), o homem carrega consigo todo o saber que lhe é transmitido transcendentalmente, e cuja percepção se manifesta através do olhar. Por isso o autor afirma que “a Natureza exige o homem para que se faça a luz nela” (p. 214), e para ele, esses olhos “esclarecedores” carregam a verdade, a base da ciência, do conhecimento. Somente a linguagem possibilita a conversão desse saber. “Antes de ser objeto de informação, a linguagem é o meio: o meio onde as coisas tomam forma e onde se esboçam as relações entre elas para compor a figura de um cosmos” (DUFRENNE, 1969, p. 214).

O poeta, sem imaginar, compactua com Dufrenne ao sentir a necessidade de mexer com as palavras para extrair delas os primeiros sons. Ao afirmar que “as palavras eram

conchas de clamores antigos.”, ele utiliza o simbolismo da concha, portadora do nascimento, do começo da vida. Aqui, novamente, temos o verbo como o iniciador da vida, e o poeta pretende descobrir esse início. Ele anseia tirar a capa das palavras, e atingir o seu sentido mais profundo, alcançar os primeiros significados: “Eu queria ir atrás dos clamores antigos que estariam guardados dentro/ das palavras”.

Segundo Alfredo Bosi, estudioso da lírica, a “recorrência” é um modo tático da linguagem tentar recuperar a sensação de simultaneidade. Para Bosi, “Re-iterar um som, um prefixo, uma função sintática, uma frase inteira, significa realizar uma operação dupla e ondeante: progressivo-regressiva, regressivo-progressiva” (BOSI, 1977, p. 31). Assim, voltar “às conchas de clamores antigos, a fim de escutar “os primeiros sons”, comprova que “a palavra que retorna pode dar à imagem evocada a aura do mito. A volta é um passo adiante na ordem da conotação, logo na ordem do valor”. (BOSI, 1977, p. 32)

Ao registrar em “Escova” o seu desejo, o poeta lembra-nos dos dizeres de Otavio Paz sobre a criação poética. Para o autor mexicano, há violência no ato da criação da poesia, e é sobre a linguagem que recai tal violação:

O primeiro ato dessa operação consiste no desenraizamento das palavras. O poeta arranca-as de suas conexões e misteres habituais: separados do mundo informativo da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se acabassem de nascer. O segundo ato é o regresso da palavra: o poema se converte em objeto de participação. Duas forças antagônicas habitam o poema: uma de elevação ou desenraizamento, que arranca a palavra da linguagem; outra de gravidade, que a faz voltar. (PAZ, 1982, p. 47)

Tal ato é praticado pelo eu-lírico com total desprendimento das normas gramaticais e consciência do exercício realizado. Ao utilizar, nos versos 5 e 6, a repetição da expressão “E que eles”, o poeta salienta a importância do que diz ter aprendido, e o que forma esses seres (os arqueólogos) que ele passa a admirar tanto. E, ao expressar a decisão que tomara, ele usa a regência fora da norma: “Logo pensei de escovar palavras”. Tal verso está fora da regra normativa culta, tal como a profissão que decide exercer está fora da lógica racional: escovador de palavras.

Esse desprendimento percebido na relação do poeta com as regras e normas da língua, pode ser explicado através do que defende Alfredo Bosi sobre a lírica moderna. Segundo ele, “o móvel da poesia moderna é o mesmo: a liberdade” (BOSI, 1977, p. 75). O discurso poético desvia-se das normas gramaticais porque o poeta desorganiza as estruturas

lingüísticas a fim de tentar alcançar as dimensões que não podem ser representadas dentro das fronteiras do código. É essa liberdade que provoca um ritmo solto e fluente.

O poeta utiliza a própria linguagem para falar de suas descobertas lingüísticas quando jovem. É através do conhecimento da possibilidade de mutação do verbo que o ser se transforma. Ele reconhece na palavra a possibilidade de ser outros, bem como a de regresso à origem. Uma de suas estudiosas salienta a utilização do espaço poético como uma forma de retorno ao que é adâmico:

Em Manoel de Barros, a libertação do homem se dará através da busca de uma linguagem alquímica que possibilite acesso a todas as regiões do ser, se articulando de tal modo que a realidade se torna permeável, e o espaço poético, antes de ser uma experiência estética do real, é a utopia onde se tentará restaurar o primeiro encontro face a face do homem com as coisas. (CAMARGO, 1988, p. 10)

Da mesma forma é que em “Escova” surge o tema do retorno às origens da palavra como presença da iniciação do escritor na vida do eu-lírico, no poema seguinte temos a reflexão sobre esse retorno. Salientamos o registro do eu-lírico através da palavra “menino”. É através dele que o poeta dá espaço ao seu próprio “eu”. Ele se refere a si mesmo quando criança e, utilizando o “menino”, estabelece uma relação com o seu duplo:

I.
 Por viver muitos anos dentro do mato
 moda ave
 O menino pegou um olhar de pássaro –
 Contraiu visão Fontana.
 Por forma que ele enxergava as coisas
 por igual
 como os pássaros enxergam.
 As coisas todas inanimadas.
 Água não era ainda a palavra água.
 Pedra não era ainda a palavra pedra.
 E tal.
 As palavras eram livres de gramáticas e
 Podiam ficar em qualquer posição.
 Por forma que o menino podia inaugurar.
 Podia dar às pedras costumes de flor.
 Podia dar ao canto formato de sol.
 E, se quisesse caber em uma abelha, era
 Só abrir a palavra abelha e entrar dentro
 dela.
 Como se fosse infância da língua.
 (BARROS, 2004, p.11)

O poema inicia falando do “menino” que “pegou” um jeito diferente de perceber os seres e as coisas, como se fosse uma doença. Através dessa percepção alterada, o menino transforma tudo o que vê e, ao olhar como um pássaro para os elementos da Natureza, muda seu estado, fazendo-as retornar ao que eram primitivamente. Como defendia Dufrenne (1969), o trabalho do poeta com a palavra, as alterações que ele faz visam “antes restaurar a dignidade original desta linguagem, deixando a ela a iniciativa, do que a conservar em estado de sujeição, como um utensílio” (p. 20).

A “visão Fontana” que o menino adquire lhe traz a possibilidade de perceber as coisas ainda “inonimadas”: “Água não era ainda a palavra água./ Pedra não era ainda a palavra pedra./ E tal”. E somente ele é capaz de realizar essa mutação, pois é através do homem que as idéias vêm à luz, e é com o seu olhar que as coisas se anunciam e se tornam imagens. Como aponta Dufrenne (1969),

A linguagem é um ente da natureza, e nós já tentamos devolver a esta palavra natureza, o sentido que lhe deram os primeiros físicos gregos, para significar plenitude e desabrochamento: a linguagem se realiza através dos homens, semelhante a uma planta que se desenvolve: desta maneira ela se oferece ao poeta: é assim, como veremos, que o poeta a conhece e age sobre ela, procurando acima de tudo, restituir-lhe espontaneidade, sua força e sua naturalidade, em contraposição ao uso comum que tende a desnaturá-la, tratando-a como mero instrumento. (DUFRENNE, 1969, p. 21)

Podemos perceber que linguagem e Natureza estão intrinsecamente relacionadas e, ao homem, sobretudo ao poeta, é dado o dom de re-descobri-las. Ele é o ser que pode restituir à Natureza a palavra tantas vezes modificada e, assim, atingir o que lhe é mais original. O ofício do poeta é buscar nas palavras o seu valor adâmico. Isso é o que nos aponta Barros em seu poema. Através do “menino” que representa o eu-lírico no passado, o poeta atinge o incomum: “Por forma que o menino podia inaugurar”. E, dessa forma, atinge-se o transcendental, o que ainda não foi experimentado e, pela visão, tem-se o poder de nomear.

O “menino” descobre, assim, a beleza do primitivo, do não-inaugurado: “As palavras eram livres de gramáticas e/Podiam ficar em qualquer posição”. E o poeta, já adulto, utiliza a metapoesia para tratar de sua descoberta de menino: a infância da língua.

Barros exerce com maestria a arte de escavar as palavras até atingir o desacostumado. Conforme nos diz Paul Valery, “é preciso desaprender a considerar apenas o que o costume e, principalmente, a mais poderosa de todas, a linguagem, oferece-nos para consideração. É preciso tentar se deter em outros pontos além daqueles indicados pelas palavras, ou seja, pelos outros. (1991, p. 178)

Nos versos 15 e 16, Barros apresenta-nos imagens vindas do “olhar de pássaro” do menino: “Podia dar às pedras costumes de flor./ Podia dar ao canto formato de sol.” Como conceder às pedras comportamento de uma flor? Ou ainda, como fazê-las trajar-se de flor? Como tocar o canto? Como enxergar seu formato? Somente ao menino-poeta é conferido o privilégio de ver a Natureza e as coisas em sua pré-existência, antes de possuírem nome, isto é, voz e, então, existir.

A linguagem confere à Natureza voz e, desse modo, torna os objetos e as coisas perceptíveis: “Os objetos do mundo, enquanto não são nomeados, têm aparência de esfinge: significam para nós a alteridade radical da Natureza. Tão logo nomeados, tornam-se eloqüentes, inteligíveis” (DUFRENNE, 1969, p. 237)

Esse olhar diferente, desacostumado, é o mesmo concedido à namorada do poeta no poema seguinte:

XII – UM OLHAR

Eu tive uma namorada que via errado. O que ela via não era uma garça na beira do rio. O que ela via era um rio na beira de uma garça. Ela despraticava as normas. Dizia que seu avesso era mais visível do que um poste. Com ela as coisas tinham que mudar de comportamento. Alias, a moça me contou uma vez que tinha encontros diários com as suas contradições. Acho que essa frequência nos desencontros ajudava o seu ver oblíquo. Falou por acréscimo que ela não contemplava as paisagens. Que eram as paisagens que a contemplavam. Chegou de ir no oculista. Não era um defeito físico falou o diagnóstico. Induziu que poderia ser uma disfunção da alma. Mas ela falou que a ciência não tem lógica. Porque viver não tem lógica - como diria a nossa Lispector. Veja isto: Rimbaud botou a Beleza nos joelhos e viu que a Beleza é amarga. Tem lógica? Também ela quis trocar por duas andorinhas os urubus que avoavam no Ocaso de seu avô. O Ocaso de seu avô tinha virado uma praga de urubu. Ela queria trocar porque as andorinhas eram amoráveis e os urubus eram carniceiros. Ela não tinha certeza se essa troca podia ser feita. O pai falou que verbalmente podia. Que era só despraticar as normas. Achei certo. (BARROS, 2006)

Barros apresenta um jeito especial de olhar o mundo, vendo-o às avessas, no qual o real é transferido para a poesia pela visão criativa e transgressora do poeta. Os poetas possuem um olho anômalo, tal como a namorada “que via errado” e, portanto, “despraticava as normas”. Esse olho desviado cria outro mundo, vê imagens recriadas através da palavra.

Visões e experiências da realidade recriadas por meio da linguagem. Nesse poema “a namorada” possui a mesma visão do poeta. Ele veste, dessa forma, outra máscara e apresenta-se a partir de seu “outro”, dessa vez, amado por ele mesmo.

O poeta vê o mundo com olhos de arte. Ou, como poeticamente se expressa Manoel de Barros, o olho anômalo é capaz de tornar seu avesso “mais visível/ do que um poste”. A imagem criada por ele causa estranhamento e surpresa. Nota-se no poema o emprego da antítese em “encontros” e “desencontros”, fazendo aliteração com “contradições” a partir dos fonemas [k], [t] e [r], o que pode sugerir um ritmo mais lento, um aprofundamento do sentimento expresso, talvez traduzido pelo verso “disfunção da alma”.

A imagem poética não se dá através da experiência comum do ver, em poesia é necessário as incontínuas verbais. A propósito da relação entre poesia e visualidade, diríamos que tal ligação tem a ver com a multiplicidade do visível, das inúmeras maneiras de ver o mesmo objeto e de imaginá-lo.

Salientamos a presença do intertexto – marca na poética barriana – na figura do poeta francês Rimbaud e da escritora brasileira Clarice Lispector. O poeta recorre a ambos para provar que esse olhar “torto” está presente em outros. Lispector e Rimbaud corroboram para o ilogismo das coisas e da vida, percepção também alcançada pela “namorada”.

Em texto sobre a poética barriana, uma de suas estudiosas afirma que seus versos

Traz a memória das coisas esquecidas, desnuda o chão e mapeia seus componentes. Reedita a criação do mundo, ordena as formas do caos na ancestralidade mítica do logos. A paisagem retratada não é a realidade física da região, mas uma outra criada pela palavra, que iconiza, indicia e representa ao poeta e seu mundo. (SILVA, *Diário Regional*, Ituiutaba, 31/janeiro/2003).

A presença dos animais nos poemas de Barros remete a esse outro olhar das coisas e seres. Não é simplesmente a representação da paisagem, da realidade física. Através da palavra poética, “andorinhas” e “urubus” têm diferente simbolismo. O “Ocaso” do avô, presente no verso “Também ela/quis trocar por duas andorinhas os urubus que/avoavam no Ocaso de seu avô” leva-nos a inferir que a namorada desejava ver de outra maneira a morte, o fim do avô, ela desejava trocar o “urubu” que representa comumente a morte, por ser um devorador de matérias decompostas, pelas “andorinhas” que simbolizam vida, continuação.

É importante também voltarmos à análise do registro do eu-lírico. A impessoalidade é marcada pelo uso da terceira pessoa, presente nos versos em que se pode considerar que Barros refere-se a si mesmo como “a namorada”, retomando de forma estranha e enfática o seu outro, o seu duplo.

O “outro” surge também pelo desvio de identidade, entre o eu-lírico e o menino do poema “I” (BARROS, 2004, p. 11), provocado pelo desvio do tempo, o eu-atual e o eu-passado. No poema seguinte, intitulado somente como “5”, publicado também em *Poemas rupestres* (2004), e fazendo parte de uma narrativa sobre suas memórias, temos seqüencialmente a presença do “menino” que “contraiu um olhar de ave”. Ao falar do menino que fora, o poeta o traz para o presente, e o faz nascer de novo através do eu-lírico.

5.
 Com aquela sua maneira de sol entrar em casa
 E com o seu olhar furado de nascentes
 O menino podia ver até a cor das vogais –
 como o poeta Rimbaud viu.
 Contou que viu a tarde latejar de andorinhas.
 E viu a garça pousada na solidão de uma pedra.
 E viu outro lagarto que lambia o lado azul do
 silêncio.
 Depois o menino achou na beira do rio uma pedra
 canora.
 Ele gostava de atrelar palavras de rebanhos
 diferentes
 Só para causar distúrbios no idioma.
 Pedra canora causa!
 E um passarinho que sonhava de ser ele também
 causava.
 Mas ele mesmo, o menino
 Se ignorava como as pedras se ignoram.
 (BARROS, 2004, p.19)

O poeta é um ser multifacetado, característica que o encaixa na contemporaneidade. É o sujeito que se busca nos acontecimentos do passado, ciente de sua multiplicidade. Ao escrever sobre o menino portador de uma “visão fontana”, o poeta utiliza seres e coisas da natureza. Tal evocação permite-lhe voltar à sua terra natal, e por isso ele usa elementos que o religam ao passado, e que constituem seu arquissema: “andorinhas”, “garça”, “pedra”, “lagarto”, “beira do rio”, “passarinho”.

Segundo Souza, estudiosa da relação entre a autobiografia e a poesia, “o homem do presente clama pela ajuda da natureza. Ele deseja ser restaurado, o que significa ser colocado em seu lugar novamente, donde se infere que o eu-do-passado já ocupou um espaço que lhe era de direito e o sujeito da atualidade está deslocado de seu sítio original” (SOUZA, 2004).

Lembremo-nos de Paz, que afirma que a linguagem do poeta será a mesma linguagem de sua comunidade. Entre eles haverá sempre um “jogo recíproco de influências, um sistema de vasos comunicantes” (PAZ, 1982). Por isso, Barros utiliza tais arquissemas de maneira original e única. Ele não está retratando a natureza, como defendem certas leituras

superficiais de seus versos. Ele volta-se para a Natureza, para procurar e apontar o que ele mesmo é. O poeta deseja retornar ao que um dia foi, ao menino de sua infância, que descobre o prazer em remexer nas palavras, mas também deseja o retorno ao estado original do ser, o que só é possível através da linguagem. Dessa forma, o poeta utiliza a palavra na busca da primeira existência do ser, que se dá pelo Verbo.

Em seus poemas metalingüísticos, Barros demonstra que procura atingir o princípio do seu existir, pois utiliza lembranças de sua infância, voltando-se para o nascimento do menino que possui uma forma diferente de olhar o mundo. Com isso, o poeta descobre-se capaz de alterar não somente a sua existência, a sua origem, mas, pela palavra, modificar a Natureza das coisas e dos seres:

A poesia ao recriar a realidade partindo do momento em que esta se encontra no estado de “pré-coisas”, quer ser princípio de um novo real, criação extremizada no pólo da diferença da mimese. Este real talvez esteja no inconsciente e com ele a possibilidade de recuperar o homem do enredamento do mundo lógico. É preciso que se estabeleça o caos inicial para se criar novamente o homem e o mundo. Inundados por um volume, os poemas esperam para emergir, trazendo à tona o desregramento de todos os sentidos rimbaudianos, fundados na ilogicidade, na colisão dos termos imagéticos, no nonsense surrealista. (CAMARGO, 1988, p. 17)

Como aponta Camargo, os poemas de Barros possuem imagens surrealistas, construídos fora da lógica e coloridos com os sentidos rimbaudianos. Vale salientar o emprego da intertextualidade nos versos 3 e 4, onde o eu-lírico sugere a identidade entre o poeta Rimbaud e o “menino”: “O menino podia ver até a cor das vogais – / como o poeta/ Rimbaud viu”. O poeta francês Rimbaud buscava uma verdade original daquilo que ultrapassa as normas, os modelos. Em Hugo Friedrich encontramos que

O eu de Rimbaud – em sua multiplicidade dissonante de vozes é o produto daquela autotransformação operante (...) daquele mesmo estilo imaginativo do qual nascem também os conteúdos de suas poesias. Este eu pode vestir todas as máscaras, estender-se a todas as formas de existência, a todos os tempos e povos. (FRIEDRICH, 1978, p. 69)

Ao utilizar-se de todas as máscaras disponíveis e buscar o retorno à linguagem, o poeta, da mesma forma, busca o que a imagem pode significar mas que parecia inexprimível através das palavras. De acordo com Paz, “A poesia é, pois, a primeira linguagem a que, no homem, responde à linguagem da natureza, ou antes, que faz a Natureza aparecer como linguagem” (1982, p. 218).

Através da imagem, elementos cuja união parecia inusitada e impossível podem ser unidos. Onde a palavra cala, a imagem surge, e no poema, tal ato dá-se através da mesma palavra. A importância da imagem na criação poética é apontada por Otavio Paz:

Assim, a imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia e de nós mesmos. O poema é linguagem em tensão: em extremo de ser e em ser até o extremo. Extremos da palavra e palavras extremas, voltadas sobre suas próprias entranhas, mostrando o reverso da fala: o silêncio e a não-significação. (PAZ, 1982, p. 135)

Como demonstra Barros neste poema, a linguagem, quando trata de si mesma, pode dizer o que parecia inexprimível. O indizível pode ser dito através da poesia. As imagens poéticas têm a sua própria lógica ou, como defende Barros, “Poesia não é para compreender, mas sim para incorporar”. (BARROS, 1980, p. 37)

Por isso, para o poeta é possível a tarde “latejar de andorinhas”. Note-se neste verso o emprego da prosopopéia, conferindo à imagem movimento e beleza. “E viu a garça pousada na solidão de uma pedra./ E viu outro lagarto que lambia o lado azul do/ silêncio” são imagens que transmitem a comunhão entre o menino, que portava um modo alterado de ver as coisas, e a Natureza. É como se o menino-poeta fizesse parte desses elementos fora de lógica, como se o pequeno poeta também soubesse “lamber o lado azul do silêncio”.

Para Paz, “O poema transcende a linguagem. (...) Nascido da palavra, o poema desemboca em algo que a ultrapassa” (1982, p.135). O mesmo se dá com a escrita autobiográfica em versos. A autobiografia revela-se mediante algo que a ultrapassa. Nas palavras de Lecarme (1999), torna-se “supra-autobiografia”.

Sobre a relação de sentido que exprimem as imagens na produção poética, Dufrenne afirma que “o sentido que nos é comunicado nesse estado de graça não admite uma análise estrutural” (1969, p. 105). O significado não pode ser conceituado, mas pode ser captado pela percepção, pela sensibilidade.

A importância da sonoridade no trabalho com a linguagem é outro elemento apontado no poema de Barros. Nos versos “Depois o menino achou na beira do rio uma pedra/ canora./ Ele gostava de atrelar palavras de rebanhos/ diferentes/ Só para causar distúrbios no idioma./ Pedra canora causa!”, entendemos que causava prazer ao menino “fazer traquinagens” com o idioma. Tal traço é uma de suas marcas, presente intensamente em vários de seus poemas. A transgressão causada pela união de palavras de classes diferentes, sem relação de nexos ou de sintaxe, somente por serem esteticamente prazerosas, faz-se

presente na poética barriana, e o menino-poeta admite tal predileção. No verso “Pedra canora causa” encontramos a força da aliteração em [k] que permite-nos visualizar a brincadeira infantil de lançar uma pedra no rio, de maneira que ela bata na água, e dê alguns “pulos” sem afundar, produzindo, assim, um assovio suave e melodioso, que se faz presente no adjetivo “canoro”.

O estado poético do qual emerge o eu-lírico não supõe respostas prontas, nem comunica verdades absolutas. Pela poesia somos tocados, e a emoção que encontramos não nos remete de volta a nós mesmos: “Somos comovidos ao descobrir um mundo que está longe de ser a expressão da nossa emoção [...]. uma emoção, pois, não forma um sentido; no máximo, acompanha-o quando esse a suscita.” (DUFRENNE, 1969, p. 106). No verso final desse poema, o poeta continua na busca de si mesmo: “Mas ele mesmo, o menino/ Se ignorava como as pedras se ignoram”. Convém chamar a atenção para a comparação entre o menino e um elemento do reino mineral. Percebe-se que ele assume a posição de ser pertencente ao chão, sem voz e, portanto, sem importância. Importa salientar que, apesar do olhar que transfigura, e que dá outro nascimento aos seres, o eu-lírico afirma que o menino continua sem conhecer a si mesmo. Por isso, cremos, o poeta continua seu trabalho com a linguagem, numa tentativa de descobrir seu próprio eu.

O poema seguinte é uma analogia entre o poeta e o roceiro. O eu-lírico se apresenta como um homem que trabalha árdua e incessantemente:

O ROCEIRO
 No clarear do dia vou para o roçado
 A capinar.
 Até de tarde tiro o meu eito: arranco inços tranqueiras,
 Joás e bosta de bugiu que não serve nem pra esterco.
 Abro a terra e boto as sementes.
 Deixo as sementes para a chuva enternecer.
 Dou um tempo.
 Retiro de novo as pragas: dejetos de aves, adjetivos.
 (Retiro os adjetivos porque eles enfraquecem as plantas)
 E deixo o texto a germinar sobre o branco do papel
 Na maior masturbação com as pedras e as rãs.
 (BARROS, 2000, p. 15)

Podemos inferir que o trabalho realizado pelo poeta é o mesmo realizado pelo roceiro. No ato de preparar o texto, o poeta emprega as palavras – “Abro a terra e boto as sementes.”; arruma-as no papel e se afasta. Dá um tempo.

Depois retorna e corta tudo aquilo que não é útil, o que é “praga”: “(Retiro os adjetivos porque eles enfraquecem as plantas)”. O poeta afirma que deixa as palavras

germinarem, assim como o roceiro faz com as sementes: “E deixo o texto a germinar sobre o branco do papel/Na maior masturbação com as pedras e as rãs”. Fazendo companhia às pedras e às rãs, também estão os versos de Barros, que aplica tais unidades lexicais como adubos em sua poesia.

Neste poema encontramos uma tendência da lírica moderna: a de ver o poetar como “o trabalho de um mecânico de precisão”. (FRIEDRICH, 1978, p. 148). Nessa mesma linha estão Baudelaire, Ponge, Valéry. Em recente entrevista, o poeta declara:

BM – Quanto tempo da “inspiração súbita” demora para virar um poema?

MB – Inspiração eu só conheço de nome. O que eu tenho é excitação pela palavra. Se uma palavra me excita eu busco nos dicionários a existência ancestral dela. Nessa busca descubro motivos para o poema. (*Caros Amigos*, dez/2006, p. 30)

Em várias declarações e versos, Barros afirma que o poeta deve trabalhar com a “transpiração”, e não com “inspiração”, unido-se assim ao pensamento dos demais modernistas.

Segundo Friedrich (1978) há o domínio de “uma clara consciência artística” (p. 162) entre os líricos contemporâneos, que “gostam de falar de seu ‘laboratório’, de ‘operar’, da ‘álgebra’, do ‘cálculo’, do verso” (p. 163). Finalizando suas considerações sobre a consciência do “trabalho” poético, o autor de *Estrutura da Lírica Moderna* observa que

O artista é o tipo mais elevado de *homo faber*, seu deus é Apolo e não Dionísio; a inspiração é assunto de categoria secundária; em primeiro lugar, está o descobrimento operante que substitui a improvisação pela construção, e a liberdade caótica pelo reino da limitação artística, (...) a poética é em sua última essência uma ontologia. (FRIEDRICH, 1978, p. 165)

No poema seguinte, “Enunciado”, temos o eu-lírico representando o “eu-atual”, sendo que a temática é a velhice. Com o passar dos anos, ao poeta só é possível “enunciar” alguns desejos, apresentar por palavras os atos que gostaria de realizar:

ENUNCIADO

Agora não posso mais priscar na areia quente
Que nem os lambaris que escaparam do anzol.
Não posso mais correr nas chuvas na moda que
Os bezerros correm.
Nem posso mais dar saltos-mortais nos ventos.
Agora
Eu passo as minhas horas a brincar com palavras.
Brinco de carnaval.
Hoje amarrei no rosto das palavras minha máscara.

Faço o que posso.
(BARROS, 2004, p. 57)

O menino que se fez presente em alguns poemas autobiográficos cede lugar ao poeta, já com idade avançada, e que declara não ser mais possível ter a agilidade de um infante. O poeta ainda faz as suas brincadeiras, mas não mais pulando, correndo, ou dando saltos mortais. Agora o poeta assume seu principal ofício: “Agora/ Eu passo as minhas horas a brincar com palavras”. Ele assume-se como um “folião” das palavras. Elas passam a ser as personagens de suas máscaras. O poeta lhes dá a oportunidade de serem múltiplas e lhes atribui, assim, um novo nascimento.

Através da metalinguagem, o poeta manifesta a realidade, a “sua” realidade:

O questionamento do fazer poético inserido no sendo do poema implica um questionamento do mundo. Dizer sobre o poema é dizer o mundo. O poeta não fecha texto forjado numa existência só de linguagem, antes o abre para que texto e contexto se entrelacem e se expressem mutuamente. (CAMARGO, 1981, p. 170)

No processo de enunciar, o poeta revela o que deseja. E, meio pesaroso, confessa: “Faço o que posso”. Agora, com a idade avançada, ele somente pode agir enunciando. As palavras lhe dão tal poder, e ele o exerce aplicando-lhes a máscara escolhida por ele.

Só depois de converter-se em traste é que o homem é poesia. (BARROS, 1970)

2. 3 Trastes do chão: os alter-egos

Acostumo criar personagens. Tenho que descobrir um alter-ego para não falar de mim. Porque tudo o que falamos é de nós mesmos.
(Manoel de Barros. *Folha de São Paulo*, nov/1993)

A modernidade alterou a relação de espaço, de tempo e dos grupos humanos entre si. O indivíduo independente, que vive constantemente com a tensão da autonomia e da própria sobrevivência, que realiza um modo inovador de relacionar-se com o mundo e consigo mesmo, ganha espaço e força no final do século XIX e durante todo o século XX.

O dualismo característico da modernidade (e da alma humana) está presente sob diferentes formas na relação entre o autor e seu texto. Há horas de confronto e de aceitação, de distância e de proximidade. Aparentemente, mais do que os autores de épocas remotas – tal leitura se deva talvez pelo fato da proximidade –, o escritor moderno não consegue encontrar em si mesmo um único caminho. É necessário que ele se enverede por tantos outros, pois se vê como encara o mundo: de múltiplas maneiras. Fragmenta-se para encontrar-se.

Em Baudelaire temos o primeiro moderno que interage com seus leitores através dos papéis obscuros da vida. O que é ignorado e rejeitado pela sociedade serve como identidade para o poeta. O que é tolo, o que é errado, o que é pequeno relaciona-se com ele. Além disso, faz-se presente o tédio e o desejo de uma ordem que jamais é alcançada. (BRADBURY & MCFARLANE, 1989, p. 255)

Entre Baudelaire e a cultura estabelecida existem diferenças que não só consistem em ser oposições recíprocas, como também imprevisíveis. Conforme Bradbury e McFarlane (1989, p. 256), “É a poesia de um andarilho, que não brota de nenhum dos estímulos consagrados pelo tempo, uma poesia de celebrações não-ortodoxas e epifanias casuais”.

Alguns autores da modernidade, sejam poetas ou prosadores, conseguem somente falar de si mesmo ao tomarem o “outro” como tema, quando se partem e se fragmentam. Temos um exemplo disto nos heterônimos de Fernando Pessoa, que demonstra sua capacidade de variação de comportamento e de criação de vários estilos sobre si mesmo. Segundo Tiago Rego (2005), em seu estudo sobre a identidade e a modernidade em Pessoa, tal variedade é reflexo de insegurança e desassossego diante do mundo que cerca o autor, e faz com que ele olhe e reflita sobre si mesmo.

Os vários “eus” apresentados, as diversas personalidades desenvolvidas pelos escritores da modernidade são apenas uma síntese da ambigüidade da autonomia do indivíduo de nossa época. Podemos falar de múltiplas personalidades também na obra de Borges, Bandeira, Drummond. O sentimento de solidão faz-se presente no homem moderno e, de maneira gritante, no homem da pós-modernidade. Para o poeta mexicano Octavio Paz (1972), o homem é o único ser que se sente só e que busca por outro. Talvez a sua natureza esteja exatamente na busca incessante de realização em outra pessoa. Ele é saudade e, por isso, sempre que se volta para si mesmo, sente carência do outro.

A poesia supra-autobiográfica retrata a busca de si mesmo e, mais do que isso, retrata o encontro com os vários “eus” que nos tornamos. Além de não apontar um ser único, aponta as incertezas e multiplicidades que há em todos. Na poesia, a autobiografia descobre, ao fim, o sujeito escavando a si mesmo. Os poetas da modernidade passaram a se utilizar da ficcionalização do “eu” e da fragmentação como ferramentas na experiência poética. Rimbaud, há algum tempo, em sua famosa frase "Je est un autre", expressou de maneira sintética uma das características marcantes da lírica moderna.

Na escrita autobiográfica, o voltar-se sobre si mesmo garante a presença de uma memória de bricolagem, onde a percepção é não-racional. Quem pode ver a si mesmo? A lembrança surge da imagem, é impressiva. O devaneio, que coloca em cena a relevância da imagem, é o mais importante. Lembremos Stendhal, para quem só através da escrita, ou seja, pelo olhar, a falta de memória será suprida. O olho torna-se peça fundamental da escrita autobiográfica. É através do olhar que se pode retroagir. As sensações são produzidas e a memória é reativada (como em Proust).

A poesia barriana, eminentemente narrativa, aborda freqüentemente breves estórias inverossímeis, retratadas a partir de sua memória e imaginação. No trabalho de Mestrado de José Landeira, vemos que a presença do ilogismo na poesia barriana explica-se etimologicamente. Ele afirma que a “partícula ‘i’ poderia valer não só para indicar a ausência mas também (...) interioridade, ‘dentro de’, como, por exemplo, em ‘imigrar’. Assim, ilogismo, num olhar que alarga o seu sentido, o que é muito comum ao estilo de Manoel de Barros, supõe aquilo que se procura dentro da lógica” (LANDEIRA, 2000, p.41).

Ainda nos referindo à elaboração poética em Barros, apontamos o trabalho de Renato Suttana, que defende a construção de suas imagens poéticas a partir da consciência de fazer parte de um mundo incapaz de ser apreendido de maneira plenamente racional:

Suas imagens mais profundas falam não tanto de um desejo atávico de retornar às “raízes” – como se poderia descobrir na poesia de extração romântica –, mas, ao contrário da experiência da *blague* dadaísta, assume a apreensão do inútil e do gratuito como porta de entrada para se experimentar o mundo como *doação*, isto é, como dádiva de si à consciência, intermediado por uma linguagem cuja magia escapa a todo cálculo. (SUTTANA, 2003)

Através da representação das imagens construídas pelo poeta, podemos afirmar que uma temática constante na poesia barriana é a de enaltecer os seres e objetos rejeitados pela sociedade. Barros utiliza como material de sua linguagem todo tipo de destroços, a matéria rejeitada pela sociedade e o homem inútil. Sua poesia elege os loucos, as crianças, os bêbados, os seres e coisas que a sociedade marginaliza.

Em sua primeira obra, *Poemas concebidos sem pecado*, de 1937, surgem seres especiais na parte denominada “Postais da Cidade” (p. 57, edição de 1974). São os indivíduos rejeitados ou marginalizados pela sociedade que o poeta utiliza para compor o panorama da cidade em que nasceu. Os poemas em que tais seres aparecem e suas respectivas alcunhas são: “O Escrínio” = Negra Margarida; “A draga” = Mário-pega-sapo; “Seo Margens” = Zezinho margens-plácidas; “Maria-pelego-preto” = Maria-pelego-preto; “O precipício” = Mariquinha-bezouro e “Cacimba-da-saúde” = Inácio-Rubafo. Nota-se a predileção do poeta pelo diferente, por aquilo que os outros, ao olharem com os olhos “acostumados”, vêem como estranho, como errado ou “torto”.

Em *Matéria de poesia* (1970), o poeta oferece-nos os principais elementos que, para ele, são pertencentes ao “reino lírico” e, dentre tais elementos, salientamos a presença dos sujeitos menosprezados pela sociedade. Eis alguns versos que explicitam a relação entre a Natureza, os seres ínfimos e sua relevância para a poesia:

Esse João desenhava no esconso:
– Quem salvar a sua vida, perde-la-á
 Com árvores e lagartixas!
(p. 28)

“A gente é rascunho de pássaro
Não acabaram de fazer...”
(p. 29)

“– Você sabe o que faz pra virar poesia, João?
– A gente é preciso de ser traste.”
(p. 30)

“É nos rotos que os passarinhos acampam”
Só empós de virar traste que o homem é poesia...”
(p. 30)

“Só as dúvidas santificam
O chão tem altares e lagartos”
(p.34)

Tal assunto já foi bastante tratado em trabalhos acadêmicos; porém, insistimos nele porque verificamos que o poeta utiliza esse tema também em seus versos de traços autobiográficos. Mikel Dufrenne (1969) afirma que não são apenas as grandes e nobres imagens que representam o poético. O homem pode senti-lo em seres e objetos desprezados ou sem valor algum.

O poeta não é indiferente ao que acontece com seu próximo. Em seu mundo de devaneios, ele alia a condição social à existencial. Sobre a relação de Barros com a poesia dita “engajada”, defende uma de suas estudosas: “Ao tematizar as escórias, as mazelas e a miséria humanas, ele desnuda as feridas da sociedade, sem dar à poesia um caráter panfletário, e sim, se delega um engajamento humanístico que busca a transformação social do homem e do mundo.” (CAMARGO, 1981, p. 169)

Nesse mesmo trabalho, a autora apresenta um apanhado sobre “o comprometimento de sua poética com o homem”:

...em *Poemas concebidos sem pecado*, onde se registra referencialmente a vida degradada das personagens de sua infância. O que importa aí é o conteúdo, o realismo duro do sofrimento das pessoas. Passando por *Gramática expositiva do chão*, quando a metalinguagem assume a forma de crítica e escárnio à sociedade que desumaniza a pessoa, e chega ao *Matéria de poesia*, livro em que se faz a escolha pelas coisas do chão, gesto que nega o mundo e, simultaneamente, o reconstrói. Em *Arranjos para assobio* e *Livro de pré-coisas*, seus dois últimos livros, são trazidos para os textos os tipos inúteis que vivem à margem da sociedade: Bernardão, Aniceto, João. (CAMARGO, 1981, p.165)

Percebe-se que as obras analisadas pela autora datam até 1985, ano de publicação de *Livro de pré-coisas*. Em 1989, Barros lança *O guardador de águas*, cujo título parafraseia a obra *O guardador de rebanhos*, de Fernando Pessoa. Nessa obra encontramos Bernardo da Mata, alter-ego confesso de Manoel de Barros. Essa personagem será estudada posteriormente, por ter uma importância fundamental para esse tema na poética barriana.

Antes de propormos as análises dos alter-egos dos poemas autobiográficos de Barros, cabe esclarecer a matéria de que são feitos. Por que o poeta escolhe os trastes para se representar? Por que ele prefere buscar-se no que é inútil?

Sobre o debruçar do poeta sobre as coisas que são “humildes” e os seres miseráveis ou simples, encontramos no texto do poeta Francis Ponge a seguinte afirmação: “à propos des

choses les plus simples (...) tout n'est pas dit, mais à peu près tout reste à dire.” (PONGE, 1972, p.173). Se quase tudo resta a dizer sobre as coisas mais simples, Barros, assim como o poeta francês, decide-se por esse trabalho.

E encontramos a seguinte afirmação de Savietto sobre tal escolha de Francis Ponge:

Ao responder à solicitação das coisas, Ponge deixa-se penetrar por elas, como numa espécie de “invasão” que ameaça perturbá-lo internamente. Todavia, a “invasão” da coisa proporciona-lhe não o mal, mas felicidade desde que não caia no misticismo, que guarde o controle da razão, que a contemplação da coisa se transforme em nomeação, ou seja, em poema, produto não de arroubos, de êxtase, mas de uma operação laboriosa, sempre orientada por uma consciência desperta. (SAVIETTO, 1981, p. 18)

Creemos que Barros, do mesmo modo que Ponge, é penetrado por esses seres, e o resultado surge na forma de poesia. Tal trabalho é executado pelo poeta de maneira consciente e reflexiva. Ponge “reabilita o banal”, enquanto a poética barriana trata de renovar a percepção do traste, a ponto de torná-lo nobre.

As coisas sem importância são desuniformizadas, são reconstruídas, e suas máscaras tomam outra forma. Tornam a ser compostas unicamente de sua primeira essência. As “classificações habituais”, como afirma Ponge (1972) são rompidas e funda-se uma estética de reconstrução dos seres e elementos anteriormente vistos com “olhar acostumado”. A imagem poética é a violação da imagem perfeita. O olhar do poeta volta-se sempre para o que não tem importância, para o que tem pouco, ou nenhum, valor.

Creemos que a relação do poeta com seus alter-egos parte da eleição da matéria de sua poesia. Os trastes jogados fora, as coisas sem utilidade e os homens sem função formam o que podemos reconhecer como a base para a construção de seus outros eus. Com tais objetos, o poeta dá forma à busca de si mesmo através da escrita. A partir desses elementos, Manoel de Barros se escreve.

Ele apresenta em seus livros várias máscaras, alter-egos e outras personagens. Em *Livro sobre nada*, de 1996, encontramos poemas que versam sobre seu pai, sua irmã Bugrinha, o avô e outros seres que povoam seu mundo. Na última parte desse livro, intitulada “Os Outros: o Melhor de Mim Sou Eles”, o poeta revela-se através de seus alter-egos. Há o pintor boliviano Rômulo Quiroga; Mário, que possuía o dom de profetizar a partir das entranhas de animais; Arthur Bispo do Rosário, artista plástico e outros.

Na obra *Retrato do artista quando coisa*, de 1998, aparecem os seguintes versos:

“Já posso amar as moscas como a mim mesmo”. (p. 11)

“Em mim funciona um forte encanto a tontos” (p. 21)

“Faço vaginação com palavras até meu retrato/aparecer. /Apareço de costas”.
(p.21)

A paráfrase do verso bíblico “amar os outros como a si mesmo” é realizada utilizando-se “moscas”. O emprego do vocábulo que designa um animal relacionado à sujeira, um parasita que é importuno, que incomoda e pelo qual sentimos repulsa e desejo de ficar longe significa que é com tal qualidade de ser que o poeta identifica-se e se relaciona. No verso seguinte, ele declara admirar os “tontos” e depois diz que se relaciona intimamente com as palavras para fabricar seu retrato, e nele surge “de costas”, talvez porque não deseje se revelar por inteiro, ou porque o que aparece é o contrário do que é o comum.

Ensaios fotográficos, de 2000, traz alguns exemplos de alter-egos criados por Manoel de Barros. Bola Sete é um deles, e já esteve presente em outras obras do poeta, como em *Livro sobre nada*, de 1996, no poema “Filósofo de beco”.

BOLA SETE

Bola Sete não botava movimento.
Era incansável em não sair do lugar.
Igual o caranguejo de Buson que foi encontrado
de manhã debaixo do mesmo céu de ontem.
Pra compensar tinha laia de poeta.
Dava qualidades de flor a uma rã.
Dava às pessoas qualidades de água.
Isso ele fazia com letras, não precisava se mover.
Onde estava era ele, a manhã e suas garças;
era ele, o acaso e suas cores; era ele, o riacho e suas
margens; era ele, o horizonte e suas nuvens. Por aí.
Passarinhos brincavam nas paisagens de sua janela.
O mundo era perto.
Bastava estender as mãos que chegava no fim do
mundo.
Bola Sete não botava movimento.
Era um sujeito desverbado que nem uma oração
desverbada.
(BARROS, 2000, p. 33)

O sujeito do qual fala o poema é caracterizado pela imobilidade. Em oposição ao homem moderno, pleno de movimentos e rapidez, ele não se move. O seu esforço e trabalho resumem-se no verso: “Era incansável em não sair do lugar”. Aqui já se faz presente o humor

de Barros, que brinca com a semântica e joga com o vocábulo “incansável”, pois quem possui tal qualidade mostra-se ativo. Mas o trabalho que Bola Sete realizava de maneira esforçada era o de não fazer movimento algum.

Para o eu-lírico, o que compensava tal particularidade era outra característica do sujeito: ele era poeta. A construção do verso 5, onde podemos encontrar tal afirmação, vai ao encontro da poética barriana – tão avessa às normas e aos hábitos – e verificamos que a palavra “laia”, normalmente vinculado ao verbo “ser”, aparece ao lado do verbo “ter”. Essa troca, comum em conversas coloquiais, representa, neste poema, uma das marcas barrianas: dar voz ao coloquial. Note-se que o possuidor – quem “tem a laia” – é o próprio Bola Sete e, longe disso ser um defeito, é registrado como uma virtude, como algo que “compensa” a falta de agilidade do ser. Causa estranhamento, no entanto, a junção da palavra “laia” ao complemento “de poeta”, como se o que desse qualidade ao sujeito, ao mesmo tempo o tornasse pertencente a um grupo marginalizado, uma sociedade menor.

Bola Sete é apontado como poeta. Indivíduo capaz de dar qualidades estranhas aos seres: de flor para uma rã, de água para uma pessoa. E isso através somente das letras. O mundo lhe pertencia, bastava estender as mãos e criar: “Onde estava era ele, a manhã e suas garças;/ era ele, o acaso e suas cores; era ele, o riacho e suas/ margens; era ele, o horizonte e suas nuvens”. Salientamos a beleza sonora dos versos e o ritmo, que conferem a idéia de plenitude e alargamento do horizonte do poeta.

Os versos finais produzem uma analogia entre o sujeito e a escrita. Assim como uma oração que não possui verbo não possui movimento, Bola Sete, da mesma forma, não possuía movimentos, “era um sujeito desverbado”. Aqui o neologismo criado pelo poeta leva-nos a refletir sobre a possibilidade da criação da personagem. Ela não possuía verbo; portanto, não tinha voz, o que nos leva a inferir que talvez o poeta tenha desejado revelar que Bola Sete não passasse de ficção, de um ser puramente ficcional.

Cremos, no entanto, que o desejo de escrever sobre tal figura vem da sua proximidade para com o próprio poeta. Ambos são seres que têm “laia de poeta”. Movimentam-se, indo e vindo, nascendo e renascendo através da escrita. Bola Sete faz parte das personalidades da infância de Barros. Era um sujeito que vivia pelas ruas de Corumbá, e que povoa a memória do poeta. Sua presença nos poemas relaciona-se com a imagem que as lembranças e a imaginação do poeta criam. Na escrita supra-autobiográfica de Barros, Bola Sete é um de seus alter-egos, sem muita utilidade, que é para não perder a aparência.: “Não tenho bens de acontecimentos./ O que não sei fazer desconto nas palavras.” (BARROS, 1989, p. 51)

Ainda sobre *Ensaaios fotográficos*, lembramos que alguns poemas discorrem sobre o avô de Barros, ente que está presente em seus versos e que encarna, às vezes, um ser mágico, possuidor de dons que o fazem comungar com a natureza e com o que não é habitual à maioria dos homens:

O PROVIDOR

Andar à toa é coisa de ave.
 Meu avô andava à toa.
 Não prestava pra quase nunca.
 Mas sabia o nome dos ventos
 E todos os assobios para chamar passarinhos.
 Certas pombas tomavam ele por telhado e passavam
 as tardes freqüentando o seu ombro.
 Falava coisas pouco sisudas: que fora escolhido para
 ser uma árvore.
 Lírios o meditavam.
 Meu avô era tomado por lesa 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)

Assim como Bola Sete, o avô do poeta não prestava para muita coisa, mas possuía semelhança com as aves e dizia que fora escolhido para ser árvore. Nos primeiros versos, apontamos a graça presente no quiasmo e na paranomásia. “Andar à toa é coisa de ave./ Meu avô andava à toa”. Trata-se de um recurso poético que reforça a idéia de afinidade entre os seres, além do fato de serem grafados quase que da mesma maneira.

As imagens insólitas que fazem parte de sua poética, da mesma forma que o ilogismo e a insensatez, originaram-se da influência do surrealismo. Segundo o poeta, “a poesia está de mãos dadas com o ilogismo. Não gosto de dar confiança à razão, ela diminui a poesia. O ilogismo é muito importante para o verso” (BARROS, 2001, p.3), e a expressão poética deve fugir da lucidez. É o que encontramos em “Falava coisas pouco sisudas: que fora escolhido para/ser uma árvore./Lírios o meditavam”. A prosopopéia atribuída ao lírio evidencia a analogia entre o avô e o reino vegetal. Tal atributo, unido à comunhão do ser com os elementos da natureza, faz com que ele seja visto como “lesa”, tonto, o que o aproxima de Bola Sete e dos poetas. E, como eles, tal qualidade lhe confere uma ponta de vaidade, pois não desejava ser diferente, e “Só tinha receio de amanhecer normal”. Ao final do poema, o narrador aponta a afinidade entre o avô e o poeta. Da mesma maneira que as aves e os lírios, o avô possuía o dom de fornecer poesia. Era um poeta.

A figura do avô aparece em vários poemas barrianos. Envolta, quase sempre, pela magia e pela pureza. Dentre os familiares do poeta, é o que mais se faz presente em seus versos, e é o escolhido para ser um de seus alter-egos. Em “O Lavador de Pedra”, publicado em *Memórias Inventadas – A Infância* (2003), temos um retrato do avô que, segundo o poema, morava junto ao poeta quando este era criança:

O LAVADOR DE PEDRA - VI

A gente morava no patrimônio de Pedra Lisa. Pedra Lisa era um arruado de 13 casas e o rio por detrás. Pelo arruado passavam comitivas de boiadeiros e muitos andarilhos. Meu avô botou uma Venda no arruado. Vendia toucinho, freios, arroz, rapadura e tais. Os mantimentos que os boiadeiros compravam de passagem. Atrás da Venda estava o rio. E uma pedra que aflorava no meio do rio. Meu avô, de tardezinha, ia lavar a pedra onde as graças pousavam e cacaravam. Na pedra não crescia nem musgo. Porque o cuspe das garças tem um ácido que mata no nascedouro qualquer espécie de planta. Meu avô ganhou o desnome de Lavador de Pedra. Porque toda tarde ele ia lavar aquela pedra. A Venda ficou no tempo abandonada. Que nem uma cama ficasse abandonada. É que os boiadeiros agora faziam atalhos por outras estradas. A Venda por isso ficou no abandono de morrer. Pelo arruado só passavam agora os andarilhos. E os andarilhos paravam sempre para uma prosa com o meu avô. E para dividir a vianda que a mãe mandava para ele. Agora o avô morava na porta da Venda, debaixo de um pé de jatobá. Dali ele via os meninos rodando arcos de barril ao modo que bicicleta. Via os meninos em cavalo-de-pau correndo ao modo que montados em ema. Via os meninos que jogavam bola de meia ao modo que de couro. E corriam velozes pelo arruado ao modo que tivessem comido canela de cachorro. Tudo isso mais os passarinhos e os andarilhos era a paisagem do meu avô. Chegou que ele disse uma vez: Dom de ser poesia é muito bom!
(BARROS, 2003)

Embora a personagem figure como presente durante a meninice do poeta, sabemos, por dados biográficos e entrevistas concedidas, que o avô não fez parte de sua infância – a não ser em histórias narradas pela mãe – e que, portanto, está em suas memórias de infância apenas como um personagem de “casos”. Sendo assim, os poemas em que aparece o avô de Barros – um dos seus alter-egos – são lembranças de narrativas ouvidas pelo menino mescladas com histórias inventadas pelo poeta. Nessas narrativas, podemos perceber a força imagética e criativa do poeta, que transcende o real e apresenta a imagem do avô, montada em seu imaginário.

Em “O Lavador de Pedras”, Barros não abandona uma de suas marcas: os versos são compostos privilegiando-se a coloquialidade da frase e fazendo, assim, uma oposição à normalidade. O estranhamento na construção da sintaxe dos versos barrianos é semelhante à

estranheza provocada pela figura em destaque no poema. No verso “Meu avô ganhou o desnome/ de Lavador de Pedra./ Porque toda tarde ele ia lavar aquela pedra.”, acreditamos que, ao utilizar o verbo “desnome”, o poeta esclarece que o avô deixara de ser um, para se tornar outro. “Lavador de Pedra” confere outra utilidade ao avô, ou melhor, qualifica-o para uma tarefa inútil, assim como é a tarefa de fazer versos.

O comércio que o avô possuía ficara meio abandonado. E ele agora só servia aos andarilhos: “E os andarilhos paravam sempre para/ uma prosa com o meu avô. E para dividir a vianda que a mãe mandava/ para ele”. Cercado pela natureza, pela solidão e tendo contato apenas com esses seres e essa paisagem, “Chegou que ele disse uma vez:/ Os andarilhos, as crianças e os passarinhos têm o dom de ser poesia./ Dom de ser poesia é muito bom!”. Nota-se neste verso que o avô visualiza uma qualidade inata a esses seres que, geralmente, são desprezados ou vistos de maneira indiferente pela sociedade. Ele era capaz de enxergar poesia nos seres pequenos, sem grande valor social, o que pode ser explicado por outro verso de Barros: “Beleza e glória das coisas o olho que põe”. Se é capaz de ver poesia, é poeta.

A forma como o poeta-narrador aponta a graça e a beleza expressa no verso “Dom de ser poesia” é de igual maneira original e instigante. Ele transcreve uma frase que afirma ter sido dita por seu avô e, ao final, aponta embevecido a grandiosidade do verso, escrito por ele mesmo. Pois, se a figura do avô e suas peripécias são construídas mais a partir da imaginação do que das memórias dos fatos vivenciados pelo menino que o narrador foi, então, podemos deduzir que tal frase também tenha sido criada pelo poeta-narrador.

Como afirma Gusdorf,

Le vécu de la vie n'est pas constitué comme un ensemble de données matérielles, objectivement définies. Sans doute, toute situation concrète comporte des repères historiques et géographiques, des conditions déterminées. Mais le sujet concret interprète ces éléments en vertu des sentiments, humeurs et valeurs qui inspirent dans le moment donné sa présence au monde, modulations indéfinissables d'une vie en devenir selon les intermittences de la conscience de soi. (GUSDORF, 1991, p. 465)

Não há verdade absoluta na escrita autobiográfica. A verdade que existe está centrada no interior do sujeito, não nos acontecimentos de sua vida. Ainda segundo Gusdorf, a autobiografia não segue uma ordem cronológica dos fatos externos, mas busca um sentido para os sentimentos internos. Para ele, só através da linguagem poética é que se pode chegar à verdade autêntica: “(...)la poésie faisant cause commune avec la vérité, et au besoin prenant ses distances par rapport à elle, car il est des circonstances où la poésie est plus vraie que la vérité». (GUSDORF, 1991, p. 462)

Ao escrever, o poeta expõe seu ser mais íntimo e restaura o individual, não sem mostrar ambigüidades, instabilidade, contradições ou um ser sem lógica, mas que revela suas intenções e sentimentos mais profundos. É nesse processo que o autor se recria, não exatamente como foi, mas revestido daquilo que ele acredita ter sido, ou como ele pensa que é. Através dessas personagens é que o poeta constrói a imagem daquilo que ele idealiza para constituir seu “eu”.

Barros escolhe tornar a vivenciar fatos e lembranças do passado através da figura imagética do avô, que não conheceu, mas sobre quem ouviu relatos repletos de aventura e fantasia. O menino-poeta reteve em sua memória tais narrativas e as expõe, mescladas com a imaginação e com seus próprios sentimentos e lembranças de criança. Ao conceber o avô como um poeta, ele aproxima-o de si, revelando a intenção de proximidade com aquilo que ele mesmo acredita ser, e com aquilo que deseja mostrar ser.

Por várias vezes, é através da figura do avô que o humor e a ironia têm lugar nos versos de Barros. Vejamos o exemplo seguinte, retirado de *Poemas rupestres*:

ARMÁRIO

O avô despencou do alto da escada aos
trambolhos.
Como um armário.
O armário quebrou três pernas.
O avô não teve nada.
Ué! armário não é só um termo de comparação?
Aqui em casa comparação também quebra perna.
O avô dementava as palavras.
(BARROS, 2004, p. 71)

Neste poema, surge a figura do avô diretamente relacionada com a metalinguagem. Ao apresentar a sua imagem caindo da escada, comparando-o com um armário, o poeta desafia a lógica e afirma que o armário se quebrou, mas o avô, não. Aparece no sexto verso uma “voz racional” exprimindo o estranhamento causado por essa afirmação. A isso o eu-lírico (ou o avô) responde que, na casa do poeta, a “comparação” também sofria acidentes. Salientamos o emprego da metalinguagem neste poema que, arrolada com o humor leve e lúdico, confere originalidade aos versos. O poeta é capaz de desestruturar a linguagem a ponto de fazer um termo de comparação quebrar as pernas.

Ressaltamos o último verso, que mostra o avô competente em fazer as palavras perder a razão: “O avô dementava as palavras”. Do latim *dementare*: tornar demente, enlouquecer. Tal afirmação torna a figura do avô análoga à do poeta, pois, como afirma o

próprio Barros, “Li uma vez que a tarefa mais lídima da poesia é a/ de equivocar o sentido das palavras/ Não havendo nenhum descomportamento nisso/ senão que alguma experiência lingüística” (BARROS, 2000, p. 65). Cremos, portanto, que tal comportamento cabe bem como justificativa para que o poeta escolha o avô como um alter-ego.

No poema seguinte, retirado de *Ensaios fotográficos* (2000), o poeta apresenta-se em primeira pessoa do singular. A exposição do “eu” faz-se de maneira clara e o Complexo de Narciso tem a oportunidade de se exibir. No caso de apresentação de seus alter-egos, no entanto, o poeta coloca em prática a autocontemplação e o autofascínio de forma diferente àquela dos versos relacionados às outras temáticas:

A BORRA

Prefiro as palavras obscuras que moram nos
fundos de uma cozinha – tipo borra, latas, cisco
Do que as palavras que moram nos sodalícios –
tipo excelência, conspícuo, majestade.
Também os meus alter-egos são todos borra,
Ciscos, pobres-diabos
Que poderiam morar nos fundos de uma cozinha
– tipo Bola Sete, Mário Pega sapo, Maria Pelego
Preto etc.
Todos bêbedos ou bocós.
E todos condizentes com andrajos.
Um dia alguém me sugeriu que adotasse um
alter-ego respeitável – tipo um príncipe, um
almirante, um senador.
Eu perguntei:
Mas quem ficará com os meus abismos se os
pobres-diabos não ficarem?
(BARROS, 2000, p. 61)

Neste exemplo, temos a voz do poeta que metalingüisticamente fala sobre suas preferências. Ao afirmar que prefere as palavras singelas, compara-as com seus alter-egos: “Também os meus alter-egos são todos borra,/ Ciscos, pobres-diabos”, e cita alguns dentre tantos, como “Bola Sete”, “Mário Pega sapo” e “Maria Pelego Preto”. O poeta também os classifica de bêbedos ou bocós, pois, tal como as palavras que prefere, eles são destituídos de valor, ou de razão. “Condizentes com andrajos”, confere a esse seres harmonia e comunhão com o nada, com coisa alguma. São os trapos da sociedade, que todos rejeitam e dos quais não desejam nem sequer tomar conhecimento.

Ao sugerirem que o poeta adote um alter-ego de valor, como um príncipe, ele responde: “Mas quem ficará com os meus abismos se os/ pobres-diabos não ficarem?”. Aqui, o eu-lírico confessa-se muito mais portador de “quedas”, de falhas, talvez de sentimentos

“sem-fundo”, do que de nobreza. De acordo com o *Dicionário Aurélio*, a palavra “abismo” designa, dentre outros sentidos, “3. Tudo o que é imenso, incomensurável; coisa assombrosa, insondável. (...) 6. Situação difícil; posição insustentável. (...) 8. *fig.* Os infernos (...).9. *Hist. Filos.* Caos”. (FERREIRA, 1986, p. 09). Sendo assim, observamos que Barros se apodera dos sujeitos sem-importância para exteriorizar o seu caos. Apoiando-se neles, busca tomar conhecimento e reorganizar seu indivíduo mais secreto. Elege esses seres sem valor, ou sem personalidade, para, através deles, sondar a si mesmo e se reconstruir.

A construção do alter-ego na escrita autobiográfica tem a função de apontar para o sujeito que escreve sobre si as intenções e as emoções das quais é formado. É somente pela visualização da multiplicidade do seu “eu” que o indivíduo alcançará a capacidade de tentar se recriar. É através do meio (escrita) que o sujeito captará e dará vida às imagens (alter-egos) que o possibilitam enxergar-se e conceber a si mesmo. Vale lembrar também que a imagem poética nos dá a *outridade*. Conforme afirma o poeta Octavio Paz, “A imaginação poética não é invenção mas descoberta da presença. Descobrir a imagem do mundo no que emerge como fragmento ou dispersão, perceber no uno o outro, será devolver à linguagem sua virtude metafórica: dar presença aos outros” (1972, p.102).

No neologismo criado pelo poeta mexicano – “outredad” – está a percepção de que somos outros sem deixar de ser nós mesmos, e de que podemos estar em toda a parte, sem deixar de estar onde estamos. É a capacidade de apreender o uno através de si mesmo e da comunhão com os outros. Ainda no dizer de Paz, “é um dom imprevisto, um sinal que a vida faz à vida” (1972, p. 107). É o que os índios mexicanos costumavam chamar de *ananda*, e se confunde com o amor, a religião e outras experiências afins.

No perceber da *outridade*, o poeta se revelará em outros, como no poema seguinte, que apresenta mais um dos alter-egos de Barros. “Antônio Carancho” traz o eu-lírico na primeira pessoa, sendo que o poeta veste a máscara e assume outra *persona*:

ANTÔNIO CARANCHO
 Me chamam de Antônio Carancho:
 Carancho é por maneira que eu ando de pé virado
 Moda carancho mesmo.
 Pra bobo eu não sou condicionado.
 Sou mais garantido de cantor.
 Porém meu canto é fechado.
 Lastreadamente sou Antônio Severo dos Santos.
 Carancho é de caçada.
 Tenho vareios no olhar as coisas.
 Chego de ver vaidade nas graças.
 Eu ouço a fonte dos tontos.

Pedra tem inveja aos lírios.
 Isso eu sei espiar.
 Eu combino melhor com árvores.
 Totalmente ao senhor eu falo:
 Quem ouve a fonte dos tontos não cabe mais
 dentro dele.
 Outra pessoa desabre.
 (BARROS, 2004, p. 39)

O que chama a atenção neste poema é a apresentação feita pelo eu-lírico. “Antônio Carancho” fala do apelido dado pelos amigos – “Carancho”, por causa da ave de “pé virado”, conhecida também como carcará, cujo andar é singular –, e caracteriza-se por algumas outras particularidades. Diz ser mais “cantor” do que “bobo”, possui “vareio no olhar as coisas”, ouve “a fonte dos tontos”, diz combinar melhor com as árvores e é capaz de “espiar” coisas que não são visíveis a qualquer pessoa. Pela descrição dada do eu-lírico sobre si mesmo, o leitor é capaz de enxergar a criação de um poeta. Tais adjetivos que qualificam o sujeito são pertencentes também àqueles que podem ouvir “a fonte dos tontos” – como Barros aponta em outro poema – aos poetas.

No verso “Quem ouve a fonte dos tontos não cabe mais/ dentro dele./ Outra pessoa desabre”, o poeta afirma – através de seu alter-ego Antônio Carancho – que o homem, quando se volta para o estado lúdico e puro das coisas, quando é capaz de perceber a Natureza em estado original, torna-se poeta e aflora. O sujeito apto a voltar-se para o estado adâmico dos seres, para as palavras livres e virgens, termina por encontrar outro em si mesmo.

O poeta inaugura outra maneira de fazer sentido, que é apontada como tontice, ou bobeira pelo julgar racional. Ele, que pode beber da fonte dos tontos, que pode experimentar e ver de maneira ilógica e diferente o universo à sua frente, extrapola, dessa maneira, a forma de criação e de visão do seu próprio interior. A partir desse novo olhar, o olhar que inaugura o ser, ele se torna outros. Ele “desabre”, pois é ao voltar o olhar para dentro de si mesmo que consegue dar vida a novos “eus”, não podendo e não se vendo mais como um só.

Podemos afirmar que Antônio Carancho é a pessoa que o poeta “desabriu” de si. Ao apontar a sua existência, ele o faz de acordo com o que lhe escorre por dentro. A “Fonte dos Tontos” é a responsável pela criação de imagens inesperadas, de sintaxes “tortas”, do amor aos objetos sem importância e às pessoas desprezadas por todos. Somente quem é tolo, ou poeta, pode preferir o universo sem-valor expresso pelos vermes, insetos, bocós, andarilhos, moluscos. Como afirma Barros, “No que o homem se torne coisal –, corrompem-se nele os /

Veios comuns do entendimento.” (BARROS, 1989, p. 56). Pois ele, o poeta, assim se define: “Eu sou o medo da lucidez”. (BARROS, 1989, p.65)

Em *Memórias Inventadas – A Infância* há certos poemas que apresentam a predileção do poeta pelas coisas “arranjadas para nada”. Seleccionamos, dentre eles, os que cremos representar a memória do poeta falando de seus outros “eus”:

OBRAR – II

Naquele outono, de tarde, ao pé da roseira de minha avó, eu obrei.
 Minha avó não ralhou nem.
 Obrar não era construir casa ou fazer obra de arte.
 Esse verbo tinha um dom diferente.
 Obrar seria o mesmo que cacarar.
 Sei que o verbo cacarar se aplica mais a passarinhos
 Os passarinhos cacaram nas folhas nos postes nas pedras do rio nas casas.
 Eu só obrei no pé da roseira da minha avó.
 Mas ela não ralhou nem.
 Ela disse que as roseiras estavam carecendo de esterco orgânico.
 E que as obras trazem força e beleza às flores.
 Por isso, para ajudar, andei a fazer obra nos canteiros da horta.
 Eu só queria dar força às beterrabas e aos tomates.
 A vó então quis aproveitar o feito para ensinar que o cago não é uma coisa desprezível.
 Eu tinha vontade de rir porque a vó contrariava os ensinamentos do pai.
 Minha avó, ela era transgressora.
 No propósito ela me disse que até as mariposas gostavam de roçar nas obras verdes.
 Entendi que as obras verdes seriam aquelas feitas no dia.
 Daí que também a vó me ensinou a não desprezar as coisas desprezíveis
 E nem os seres desprezados.
 (BARROS, 2003)

Através da linguagem, o poeta concede às coisas e aos seres desprezíveis o retorno à Natureza. Ele distancia-se do mundo que o rodeia, reconhece sua nulidade e, ao procurar pelo que lhe dá forma, busca recriar-se a partir da poesia. Diante disso, a linguagem é reconduzida ao seu estado primeiro, à Natureza, que é bela e sublime. Isto confere aos seres – antes descartados e anulados – valor e reconhecimento. “Daí que também a vó me ensinou a não desprezar as coisas/ desprezíveis/ E nem os seres desprezados”.

Nota-se no poema “Obrar” a utilização de vocábulos que poderíamos classificar como “rejeitados”, por nomearem situações aparentemente desdenhadas, ou não usuais em poesia. Tais palavras são o próprio título – “Obrar” e “cago”. A avó ensina o poeta a enxergar um “dom diferente” para o ato de obrar. Através da visão da avó, ele é capaz de ver utilidade

e bem-feitoria ao que seria mal visto por outras pessoas e pela sociedade. A avó é transgressora, ela não ralha quando o esperado é que isso aconteça: “A vó então quis aproveitar o feito para ensinar que o cago não é uma/ coisa desprezível./ Eu tinha vontade de rir porque a vó contrariava os/ ensinamentos do pai./ Minha avó, ela era transgressora”. Assim como o poeta, que contraria a normalidade da sintaxe, ou a relação entre significado e significante, a avó transgrediu e o ensina a não desprezar as coisas desprezíveis, nem os seres desprezados.

Sobre o assunto do qual fala a poesia, afirma Dufrenne que o mundo é dito através das imagens poéticas, e essas imagens acontecem pelo verbo. No entanto, para ele, essa forma de transmitir o mundo carrega consigo sentidos que fazem os elementos surgirem a partir de sua expressividade: “A poesia situa-nos ao nível da presença, e não da representação; ela revela, não explica” (DUFRENNE, 1969, p. 89). Ela leva o indivíduo não só ao encantamento, mas também a um estado de conhecimento causado pela revelação do novo mundo através do sentido poético. Nas palavras do poeta, “eu poderia me desnaturar, isto é: desreinar de natureza. Eu seria desnaturado. Promíscuo das pedras e dos bichos. Eu era então cheio de arpejos e indícios de água. Não queria comunicar nada. Não tinha nenhuma mensagem. Queria apenas me ser nas coisas” (BARROS, Manoel de. In: *Bric-A-Brac*, 1989, p. 36)

A apresentação de seus outros “eus” nas coisas ínfimas, sem importância, figura-se também nos pobres sujeitos que compõem o imaginário e a memória do poeta. No poema seguinte, “Bocó”, de *Memórias Inventadas – A Segunda Infância* (2006), Barros elege um vocábulo que designa costumeira e popularmente aquele que é tolo, pateta, para apresentar o sujeito-adjetivado que faz analogia com o próprio poeta:

V – BOCÓ

Quando o moço estava a catar caracóis e pedrinhas
na beira do rio até duas horas da tarde, ali
também Nhá Velina Cuê estava. A velha paraguaia
de ver aquele moço a catar caracóis na beira do
rio até duas horas da tarde, balançou a cabeça
de um lado para o outro ao gesto de quem estivesse
com pena do moço, e disse a palavra bocó. O moço
ouviu a palavra bocó e foi para casa correndo
a ver nos seus trinta e dois dicionários que coisa
era ser bocó. Achou cerca de nove expressões que
sugeriam símiles a tonto. E se riu de gostar. E
separou para ele os nove símiles. Tais: Bocó é
sempre alguém acrescentado de criança. Bocó é
uma exceção de árvore. Bocó é um que gosta de
conversar bobagens profundas com as águas. Bocó
é aquele que fala sempre com sotaque das suas

origens. É sempre alguém obscuro de mosca. É alguém que constrói sua casa com pouco cisco. É um que descobriu que as tardes fazem parte de haver beleza nos pássaros. Bocó é aquele que olhando para o chão enxerga um verme sendo-o. Bocó é uma espécie de sânie com alvoradas. Foi o que o moço colheu em seus trinta e dois dicionários. E ele se estimulou.

Tal como “Bola-Sete” e “Antônio Carancho”, “Bocó” é uma personagem criada pelo poeta e que pode revelar algo de si mesmo. A inocência dessas figuras também se faz presente em outros sujeitos plenos de conhecimento adâmico e que povoam a memória e a imaginação do poeta. Ao selecionar tais sujeitos, ele confere valor ao simples, ao ingênuo, ao oposto à modernidade. “Bocó” assemelha-se ao próprio poeta: no ato de catar conchas e pedras por horas a fio, são similares na busca pelo que é desprezado pela maioria.

As nove “expressões que/sugeriam símiles a tonto” fazem analogia com o poeta. São imagens do sujeito ligado às coisas puras, ao início de tudo, à ingenuidade adâmica, onde o conhecimento dá-se de forma natural e simples. Ser “acrescentado de criança”, “exceção de árvore”, “conversar bobagens profundas com as águas”, falar “com sotaque das suas origens”, “alguém obscuro de mosca”, aquele que “constrói sua casa com pouco cisco”, “um que descobriu que as tardes fazem parte de haver beleza nos pássaros”, “aquele que olhando para o chão enxerga um verme sendo-o”, e ser “uma espécie de sânie com alvoradas” é ser poeta.

É interessante notar o trabalho estilístico de Barros ao compor o poema. Ele usa expressões que remetem ao português arcaico, e ao regionalismo, ou ao coloquialismo. E nessa mescla de estilo, apresenta o “bocó”, léxico que designa popularmente aquele que é tonto, acriançado. A personagem denominada de “bocó” pela “velha paraguaia” possui trinta e dois dicionários e, embora não saiba o significado do que fora chamado, busca por ele, e o aprecia.

O trabalho realizado por esse moço dito “bocó” pode ser comparado ao do poeta. Ficar por horas a fio catando conchas e pedras se assemelha à busca pela palavra que deve se encaixar perfeitamente ao verso. As conchas representam, segundo Chevalier e Gheerbrant (1999), nascimento, fecundidade e simbolizam o órgão sexual feminino. Lembremo-nos do verso do poeta: “Faço vaginação com palavras até meu retrato/aparecer. /Apareço de costas”. (BARROS, 1998, p. 21).

Para o poeta a busca árdua pela origem da palavra é fundamental e esse é um traço característico da poesia moderna. A este propósito, veja-se o que afirmam os autores de *Modernismo: guia geral*:

os poderes essenciais da linguagem e da pessoa, variadamente descritos como “o Logos”, “a Palavra”, o “Eu”, o “próprio Ser”, “*Anima mundi*”, “o Inconsciente”, “as camadas mais antigas da personalidade”, estão encobertos pelo cultivo excessivo da vontade e dos poderes conscientes da mente, exigidos pela sociedade tecnológica. (BRADBURY & MCFARLANE, 1989, p. 266)

O poeta moderno encontra-se indubitavelmente com uma sensação de desamparo, pois o homem da modernidade é “desligado” da “fonte primordial”. Com a perda da unidade, os instantes tornam-se cada vez mais fragmentados, toma lugar o sentido de descontinuidade e o sujeito passa a ser/estar mais e mais repartido.

Barros toma consciência desse sentimento e afirma em uma entrevista:

Me parece que olhando pelos cacos, pelos destroços e pela escória eu estaria tentando juntar fragmentos de mim mesmo espalhados por aí. Estaria me dando a unidade perdida. E que obtendo a redenção das pobres coisas eu estaria obtendo a minha redenção. (*Bric –A- Brac*, 1989, p. 38)

A escrita torna-se, então, a busca de si mesmo. A construção poética de Barros busca restituir essa “unidade” que se fragmentou. O poeta modernista passa a ser um experimentador que busca uma “imagem redimida e redentora”. Ele cria um mundo visionário e redimido através da linguagem, num universo constantemente mutável e num processo aparentemente caótico. (BRADBURY & MCFARLANE, 1989, p. 268.)

Para os autores, a linguagem toma o comando e deixa de ser um simples instrumento de afirmação do domínio humano. Ela cria segundo a sua vontade e o controle do indivíduo sobre ela é limitado. Barros exprime sua relação com as palavras da seguinte forma:

“Será arrancado de dentro dele pelas palavras/ a torquês” (BARROS, 1998, p. 17)

Percebemos que o “outro” do poeta mostra-se a partir da ação da linguagem, numa tarefa nada fácil e não-comandada por ele. O sujeito procura a sua própria unidade, e ela está na origem da palavra. Em uma entrevista para a revista *Caros Amigos*, Barros fala sobre seu relacionamento com a origem das coisas, o começo das palavras:

BM – Você tem fascínio pelo primitivismo e já morou com índios. O que seria o conceito de vanguarda primitiva?

MB – Tenho em mim um sentimento de aldeia e dos primórdios. Eu não caminho para o fim, eu caminho para as origens. Não sei se isso é um gosto literário ou uma coisa genética. Procurei sempre chegar ao criancimento das palavras. O conceito

de Vanguarda Primitiva há de ser virtude da minha fascinação pelo primitivo. Essa fascinação me levou a conhecer melhor os índios. Gosto muito também de ler as narrativas dos antropólogos. (*Caros Amigos*, dez/2006, p. 31)

O sentimento que toma conta do poeta é o da modernidade. “Eu não caminho para o fim, eu caminho para as origens” pode representar a procura do homem pela época em que o ser não era ainda todo fragmento. E tal unidade está onde as palavras ainda são crianças, no primórdio de tudo. Rubem Alves defende que

Os poetas sabem que a alma não deseja ir para frente. A alma é movida pela saudade. A saudade não deseja ir para a frente. Ela deseja voltar. Os adultos andam para frente. Os poetas parecem andar para trás. Os adultos dizem que eles estão fugindo. Mas não. Como os salmões, que deixam o mar e voltam às nascentes de águas cristalinas onde nasceram, os poetas desejam voltar às suas origens. É lá que mora a verdade que os adultos esqueceram. (ALVES, Rubem. “O Deus Menino”. Disponível em www.rubemalves.com.br. Último acesso em 20/05/2006)

Percebemos que, ao remexer com as palavras, o poeta elege aquelas que fazem parte de sua vida, aquelas que são e servem como Matéria de poesia. Para ele não é necessário a prolixidade, a palavra “justa” é o que ele procura. Sobre o estilo de Manoel de Barros, um dos autores afirma:

Sua poesia é magra, substantiva, come o essencial para se manter de pé. Com um andamento trôpego e dispersivo, elabora uma espécie de miniconto, pequenas histórias narrativas, em que mistura deliciosamente impressões, memórias e casos de diferentes fases da vida. Relaciona situações díspares com a gratuidade do sonho. Nem ele mais deve saber o que é real e o que é imaginado. Algo como colagens de revistas e jornais sobre os álbuns de fotografias da família. (CARPINEJAR, dez. 2006)

Carpinejar fala sobre o mais recente lançamento do poeta, *Memórias Inventadas – A Segunda Infância* (2006) e é interessante frisar sua percepção de que o poeta, ao misturar casos, memórias e impressões sobre a vida, perde-se no que é invenção e no que é parte do real. Nesse estilo de “miniconto”, Barros apresenta as coisas que são mais importantes para ele:

IX – SOBRE IMPORTÂNCIAS

Um fotógrafo-artista me disse outra vez: Veja que pingote de sol no couro de um lagarto é para nós mais importante do que o sol inteiro no corpo do mar. Falou mais: que a importância de uma coisa não se mede com fita métrica nem com balanças nem com barômetros etc. Que a

importância de uma coisa há que ser medida
 pelo encantamento que a coisa produza em nós.
 Assim um passarinho nas mãos de uma criança
 é mais importante para ela do que a Cordilheira
 dos Andes. Que um osso é mais importante para
 o cachorro do que uma pedra de diamante. E
 um dente de macaco da era terciária é mais
 importante para os arqueólogos do que a
 Torre Eiffel. (Veja que só um dente de macaco!)
 Que uma boneca de trapos que abre e fecha os
 olhinhos azuis nas mãos de uma criança é mais
 importante para ela do que o Empire State
 Building. Que o cu de uma formiga é mais
 importante para o poeta do que uma Usina Nuclear.
 Sem precisar medir o ânus da formiga. Que o
 canto das águas e das rãs nas pedras é mais
 importante para os músicos do que os ruídos
 dos motores da Fórmula 1. Há um desagero em mim
 de aceitar essas medidas. Porem não sei se isso é um defeito do
 olho ou da razão. Se é defeito da alma ou do
 corpo. Se fizerem algum exame mental em mim por
 tais julgamentos, vão encontrar que eu gosto
 mais de conversar sobre restos de comida com
 as moscas do que com homens doutos.
 (BARROS, 2006)

Percebemos nesse poema que os arquissemas utilizados por Barros são os seres e objetos a quem ele confere importância e prestígio: “sol”, “lagarto”, “osso”, “passarinho”, “cachorro”, “macaco”, “trapo”, “formiga”, “água”, “rã”. E os objetos que a modernidade e os homens cultos apreciam e que denotam poder e grandiosidade são colocados em segundo lugar, têm menos importância para o poeta: “Cordilheira do Andes”, “diamante”, “Torre Eiffel”, “Empire State Building”, “Usina Nuclear”.

O poeta ainda afirma que “há um desagero em mim de aceitar essas medidas”. Observamos o uso da palavra “desagero”, neologismo criado pelo poeta a partir do prefixo “des” – uma de suas características –, o que permite que a palavra revista-se com uma nova roupagem e que lhe atribui o sentido oposto ao que comumente é utilizado. “desagero” seria um exagero ao contrário: há no poeta uma acentuada aceitação por essas medidas, mas que rompe com o usual, com o tradicional. Geralmente, ocorre o contrário, mas com o poeta ocorre um “defeito do olho ou da razão”, e ele prefere as coisas tidas como sem-importância pelos demais. Aqui aparece o mito de Narciso ao inverso. O poeta aponta-se como sendo diferente dos demais e diz ser um “defeito”. Ele chama a atenção para si e ao mesmo tempo coloca-se como “esquisito”, o que também pode lhe proporcionar louvor. Ele pode gabar-se

de gostar “mais de conversar sobre restos de comida com as moscas do que com homens doutos”.

Conforme apontam Bradbury & McFarlane (1989), no modernismo a linguagem e as imagens empregadas não se restringem àquelas aceitas pela tradição. O poeta pode fazer uso de palavras chulas, da gíria, bem como de vocábulos arcaicos, eruditos, ou convencionalmente poéticos. No poema temos como exemplo as palavras “cu” e “ânus”, o que para o poeta é mais importante do que uma usina nuclear. Nota-se que ele utiliza “ânus” quando fala em “medir” o ânus da formiga, serviço que um sujeito “fora da ciência” não pensaria em fazer.

Quanto às imagens criadas por ele e as “transfigurações” das coisas registradas em sua poesia, Barros assim as define em entrevista à revista *Caros Amigos*:

BM – Seus versos têm mesmo pernas, bocas, sexo, etc? A humanização das coisas está em sua poesia?

MB – Aprendi que o artista não vê apenas. Ele tem visões. A visão vem acompanhada de loucuras, de coisinhas à toa, de fantasias, de peraltagens. Eu vejo pouco. Uso mais ter visões. Nas visões vêm as imagens, todas as transfigurações. O poeta humaniza as coisas, o tempo, o vento. As coisas, como estão no mundo, de tanto vê-las nos dão tédio. Temos que arrumar novos comportamentos para as coisas. E a visão nos socorre desse mesmal. (*Caros Amigos*, dez/2006, p. 30)

O olhar “torto” do poeta, as visões que só ele é capaz de ter, conferem beleza e são capazes de modificar o seu mundo. Essa é a sua fuga da mesmice, do rotina e do cotidiano. Como o próprio Barros diz em um trecho de um de seus poemas:

Não agüento ser apenas um sujeito que abre
Portas, que puxa válvulas, que olha o relógio, que
Compra pão às 6 horas da tarde, que vai lá fora,
Que aponta lápis, que vê a uva etc. etc.
Perdoai.
Mas eu preciso ser Outros.
Eu penso renovar o homem usando borboletas. (BARROS, 1998, p. 79)

O poeta deseja ir além da rotina, da mesmice. Ele precisa ver-se em “outros”, e escolhe para sua identidade os seres naturalmente simples. E é a partir desses seres e objetos desprezíveis que ele almeja inovar e transformar-se. Pensando na poética de Manoel de Barros, cremos que o ser eleito como seu principal “outro” seja “Bernardo da Mata”.

“Bernardo é o que eu queria ser”, diz o poeta. Muito do que há em *Retrato do artista quando coisa* é, na verdade, inspirado no peão que Manoel conhece desde a juventude. Em uma resenha sobre esse livro lemos:

É puro Bernardo, encarnação viva do "bom selvagem" de Rousseau cuja inocência Manoel de Barros persegue como um tolo busca a sabedoria. Nos ombros de Bernardo, qual coisa que é, pousam insetos e passarinhos. Foi contratado pela família do poeta quando tinha 18 anos para cuidar de uma tia de Manoel, louca furiosa e mantida presa em um quarto com grades. "Quando ela viu Bernardo ficou mansa. Os puros têm uma inocência que transmitem aos loucos, aos bichos e aos poetas, também", diz o escritor. A nova obra de Manoel de Barros está repleta destes "puros" de espírito tão invejados – há, além de Bernardo, o índio guató Salustiano e os andarilhos Passo-Triste e Pote Cru, saudados pelo poeta como pastores que o guiarão até a inocência. (MENEZES, Cynara. *O Povo*, 14/nov./1998)

O poeta só pode se exprimir através dessa matéria sutil que é a linguagem. É ela que dá corpo ao pensamento dele, mas esse corpo continua sendo um outro corpo. É somente saindo de si que o poeta coincide consigo mesmo. Fora de si ele é capaz de encontrar essa linguagem adâmica para realizar-se como um outro, não para se contemplar narcisicamente. Torna-se uma outra identidade, uma ipseidade, que não exclui nada, apenas inclui a alteridade.

O sujeito lírico virá a ser “si mesmo” apenas através da poesia, que materializa sua emoção em uma forma que é, ao mesmo tempo, feita de palavras e de sentidos do mundo. “Bernardo” é Manoel em forma de poema. É ele mesmo e é o “outro”.

Segundo Collot (1996), a poesia moderna leva-nos a ultrapassar várias dicotomias – como a do objeto contra o sujeito, a letra contra a significação – para que não se perca a implicação recíproca de tais termos e para “tentar compreender que o sujeito lírico só pode se constituir na sua relação com o objeto. Lembrando que tal relação passa pelo corpo e pelo sentido, lançando-nos e lançando seu sentido através da matéria do mundo e das palavras” (p.118).

Como diz Mia Couto em *Cada homem é uma raça* (2001): "A história de um homem é sempre mal contada. Porque a pessoa é, em todo tempo, ainda nascente. Ninguém segue uma única vida, todos se multiplicam em diversos e transmutáveis homens". Assim é a poesia de Manoel de Barros, com marcas de seus vários “eus”. Uma poesia que em alguns momentos possui traços autobiográficos, mas que não deixa de ser poesia. Versos que se tornam supra-autobiográficos com as máscaras que o poeta escolhe para ser um outro. O ermitão ou andarilho Bernardo é o seu “outro eu” mais celebrado.

Bernardo da Mata surge pela primeira vez em 1985, em *Livro de Pré-Coisas*. A partir daí, passa a ser figura recorrente. Aparece, nem que seja em apenas um poema, em

todos os livros publicados desde então. Mais do que um personagem, Bernardo é um alter-ego do poeta, ou um heterônimo à moda de Fernando Pessoa.

Já Bernardo Soares, outro heterônimo de Pessoa é explícito: “Sim, julgo às vezes, considerando a diferença hedionda entre a inteligência das crianças e a estupidez dos adultos, que somos acompanhados na infância por um espírito da guarda, que nos empresta a própria inteligência astral, e que depois, talvez com pena, mas por uma lei alta, nos abandona, como as mães animais às crias crescidas, ao cevado que é o nosso destino”. Parece que essa “inteligência astral” que nos acompanha quando crianças em alguns seres jamais é colocada de lado. Conforme aponta Rubem Alves, ela nos deixa por não ser compatível com a “adultice”, pois a inteligência adulta é grave e faz afundar; já seu oposto – a infantil – faz-nos levitar. (ALVES, Rubem. “O Deus Menino”. Disponível em www.rubemalves.com.br.)

Nas personagens de Manoel de Barros, especialmente em Bernardo, cremos que tal sensibilidade, ou “inteligência astral” faz-se presente desde o início e representa o ponto de ligação entre o ser e o seu começo. Tal pureza de sentidos, que faz o sujeito relacionar-se com o Todo e com a Natureza de uma forma única e especial, está em Bernardo – alter-ego do poeta. Eis mais um texto em que a história dessa personagem saída do real é contada aos leitores de Barros:

Poeta e personagem se conhecem desde a juventude e têm a mesma idade. Aos 18 anos, Bernardo apareceu pedindo emprego na casa da família Barros, em Cuiabá. À época, precisavam de alguém que cuidasse de uma tia com problemas mentais, que vivia num quarto com grades, era agressiva e não aceitava a presença de estranhos. No entanto, quando viu Bernardo, logo abriu um sorriso. Foi uma espécie de reconhecimento entre iguais. Com a morte da tia, Bernardo foi para a fazenda da família, no Pantanal. Anos depois, fugiu da fazenda e passou por uma fase de aventuras. Depois de trabalhar nas lanchas de pesca do rio Paraguai, Bernardão finalmente enjoou da vida de aventuras e voltou para a fazenda da família. (*Bravo!*, jun. 1998, p. 37)

A aparição de Bernardo em *Livro de Pré-Coisas* (1985) está no poema “O Personagem”, na parte 1. “No presente”,

Quando de primeiro homem era só, Bernardo era. Veio de longe com a sua pré-história. Resíduos de um Cuiabá-garimpo, com velas rampadas e crianças papudas, assistiram seu nascimento. (...)
(BARROS, 1990, p. 243)

Podemos dizer que o papel desempenhado pela personagem de Bernardo na escrita de Manoel de Barros tem como móbil uma função da escrita com marcas autobiográficas: a

de ser uma escrita compensatória. Na criação de tal *persona* há a construção de um alter-ego bom, nobre, santo. Verificamos que a apresentação de Bernardo vem acompanhada de adjetivos que designam o que é singelo, e em Barros sabemos que têm valor as coisas mais simples. “No presente” também relaciona Bernardo com o início, com a pré-história, quando a palavra ainda não havia sido “acostumada” e por isso teria mais valor. Na origem está a maior pureza, e é nesse recomeço que Bernardo nasce.

Outro poema-narrativa que ilustra o alter-ego de Barros está na parte 3. “No tempo de andarilho”:

(...) Cedo, pela magrez dos cachorros que estão medindo o pátio, toda a fazenda sabe que Bernardão chegou. “Venho do oco do mundo. Vou para o oco do mundo”. É a única coisa que ele adianta. O que não adianta.(...)
(BARROS, 1990, p. 246)

Na seguinte publicação de Barros – *O guardador de águas* (1989) - Bernardo aparece no segundo poema:

II
Esse é Bernardo. Bernardo da Mata. Apresento.
Ele faz encurtamento de águas.
(...)
Passarinhos aveludam seus cantos quando o vêem.
(BARROS, 1990, p. 275-276)

Nestes versos ainda temos a apresentação de Bernardo, o sujeito que é capaz de “encurtar águas” e que seduz os pássaros com sua presença. Nota-se a relação dos seres da natureza com ele: comunhão, sedução e encantamento. Além de atrair o que é puro, Bernardo ainda exerce poder sobre a Natureza, tamanha a sua comunhão com ela. Eis o que lemos no poema IX de *O guardador de águas*:

IX
Bernardo escreve escoreito, com as unhas, na água,
O Dialeto-Rã.
Nele o chão exuberava.
O Dialeto-Rã exara lanhos.
Bernardo conversa em rã como quem conversa em
Aramaico.
(...)
Bernardo é inclinado a quelônio.
A córnea azul de uma gota de orvalho o embevece.
(BARROS, 1990, p. 280-281)

O homem que o poeta elege como seu representante tem a força de dar a vida ao chão, e para o poeta a ligação desse ser com as rãs é tamanha que são capazes de se comunicar entre si. O “Dialeto-rã” teria o mesmo peso e valor do “aramaico”, língua falada de 300 a.C. a 650 d.C. e que foi utilizada por Jesus e seus discípulos. Ser “inclinado a quelônio” pode significar ter a sabedoria que vem do que é antigo, ter a sabedoria extraída da vivência. E o que é capaz de cativar e de enlevar a alma desse ser? Só mesmo “a córnea azul de uma gota de orvalho”, algo que para os homens “comuns” nada representa. A imagem criada pelo poeta para descrever o que atrai e arrebatava Bernardo traduz o que forma a sensibilidade de si mesmo. Barros assim se expressa em uma entrevista para a *Folha*:

Acho que mitologizar é uma das funções da poesia. Através das imagens o que aparece é o mito de mim. Sempre que escrevo, escrevo a criação de um mito. Gosto de progredir para o início dos seres. Quando eles inventavam para eles o mundo possível. Os primitivos precisam inventar as suas origens. Os poetas também. (*Folha de São Paulo*, 13/mai/2003).

Ao escrever a criação de um mito, Barros afirma que inventa sua própria origem. Através das imagens que cria, o poeta constrói um mito de si mesmo. Com a personagem “Bernardo” temos um dos mitos criados pelo poeta, que busca comungar do início dos seres.

Em entrevista para Antônio Gonçalves Filho, publicada em *Gramática expositiva do chão – poesia quase toda* (1990), Barros é perguntado sobre Bernardo:

P. Seu novo livro *O guardador de águas*, que está sendo lançado pela Art Editora, começa com a invocação do nome de seu alter-ego Bernardo da Mata. O senhor poderia contar para os seus leitores quem é ele?

R. Bernardo. Bernardo da Mata é um bandarria velho, andejo, fazedor de amanhecer e benzedor de águas. Ele aduba os escuros do chão, conversa pelo olho e escuta pelas pernas como os grilos. Ele é o que falta para árvore ser gente. Ele mora em minha fazenda em cujo quintal montou uma Oficina de Transfazer Natureza. Na Oficina, Bernardo constrói objetos lúdicos, fivela de prender silêncio, aparelhos de ser inútil, beija-flor de rodas vermelhas, etc.
(BARROS, 1990, p. 322)

Em *Livro sobre nada*, de 1996, Bernardo também está presente:

10.

2.3

Formiga é um ser tão pequeno que não agüenta nem
Nebolina. Bernardo me ensinou: Para infantilizar formi-
gas é só pingar um pouquinho de água no coração delas.
Achei fácil.

(BARROS, 1996, p. 29)

I.10

Bernardo fala com pedra, fala com nada, fala com árvore. As plantas querem o corpo dele para crescer por sobre. Passarinho já fez poleiro na sua cabeça.
(BARROS, 1996, p. 31)

II.II

A mãe disse que Bernardo é bocó. Uma pessoa sem pensa.
(BARROS, 1996, p. 31)

Ao apresentar Bernardo com uma relação tão próxima aos seres da natureza, o poeta deseja expressar sua busca pelo original, pelo adâmico e puro. O mito “Bernardo” criado por Barros possibilita ao poeta a realização de imagens que são possíveis somente a partir de um ser “especial”, um sujeito “sem pensa” e sem rótulos. Bernardo é o arquétipo da alma enlevada.

E por que um sujeito que pode ser comparado com um bocó, que “passarinho já fez poleiro em sua cabeça” representa o alter-ego do poeta e é matéria de sua poesia? Eis o que responde Barros em uma entrevista a José Otávio Guizzo publicada em seu livro *Gramática expositiva do chão – poesia quase toda*:

– **Qual a matéria de sua poesia?**

– Os nervos do entulho – como disse o poeta português José Gomes Ferreira. Tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e mija em cima – é também Matéria de poesia – eu repito. Só bato continência para árvore, pedra e cisco. Em estudo sobre *O Processo*, de Kafka, o humanista Gunter Anders observa o amor de Leni pelos processados. Leni acha que a miséria da culpa os torna belos. Sua compaixão pelas vítimas é que a leva ao amor. De muita dessa compaixão é feita a poesia de nosso século. **Um fundo amor pelos humilhados e ofendidos de nossa sociedade** banha quase toda a poesia de hoje. **Esse vício de amar as coisas jogadas fora – eis minha competência.** É por isso que eu sempre rogo pra Nossa Senhora da Minha Escuridão, que me perdoe por gostar dos desheróis. Amém.
(BARROS, 1990, p.311 (grifo nosso))

O que o poeta utiliza para compor seus versos é o desejo de redimir os trastes rotulados por nossa sociedade. Sua competência é para amar “as coisas jogadas fora”, e fazer delas o material de sua poesia. Ele diz em entrevista a Turiba e João Borges: “Poeta em mim é pois um sujeito que se quer remendar. Ele quer remendar-se, ele que redimir-se através dessas pobres coisas do chão. Escrevemos portanto comandados por forças atávicas crípticas, arquétípicas ou genéticas”. (*Bric- A – Brac*, 1989, p. 38)

Ao usar a palavra para revelar esses seres, o poeta cria mitos. Para a estudiosa de mitos Rosário (2002), ele é uma ontofania, é uma manifestação de ser. E é o que torna possível a nossa visão da gênese de homens e deuses. O mito é a revelação da própria pluralidade de sentido, ou do próprio excedente de sentido que o conceito, por sua natureza, não pode conter.

Por isto, a fala do mito não conceitua, mas revela e mostra. E mostra como ser, como o “sendo” do tempo original, em que constituiu-se o ser do mundo, dos deuses e dos homens. E o mito, nas sociedades arcaicas, tem o papel essencial de re-atualizar aquilo que se passou na origem dos tempos, o que torna fundamental seu conhecimento. (ROSÁRIO, 2002, p. 02)

Na civilização humana, o mito sempre esteve presente. Não é apenas uma fabulação, mas uma realidade que reúne sabedoria e primitivismo. Em trabalhos sobre a poética barriana, a idealização de mitos foi apontada por vários autores e, em um texto sobre o poeta, podemos ler: “Seus principais personagens, inspirados em personalidades reais de Campo Grande, como Bernardo da Mata, são autodidatas, afirmando que o verdadeiro conhecimento está na leitura do mundo. O que é descartado é jogado dentro do poema. Manoel de Barros vai colecionando desperdícios”. (CARPINEJAR, dez. 2006, disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=2031>.)

Nas coisas descartadas pela sociedade é que o poeta vai se apoiar. É esse misto de primitivo com o nobre que o poeta deseja alcançar em sua existência. As personagens de Barros são seres mitificados e que o auxiliam na busca por si mesmo. No que é descartado, ele se encontra. Por isso Bernardo está presente na poesia de Barros e é eleito o melhor traste dentre todos. É o seu alter-ego por excelência.

Vejamos mais alguns exemplos de poemas onde Bernardo aparece, como no livro *Retrato do artista quando coisa*, de 1998:

13
 Desde criança ele fora prometido para lata
 Mas era merecido de águas de pedras de árvores
 de pássaros.
 Por isso quase alcançou ser mago.
 Nos apetrechos de Bernardo, que é o nome dele,
 achei um canivete de papel.
 (...)
 (BARROS, 1998, p. 45)

Nesses versos, a figura de Bernardo quando criança está relacionada à “lata”, há um anúncio de que o sujeito terminaria servindo de companhia aos trastes de natureza fabricada pelo homem. Porém, as águas, pedras, árvores e pássaros dignificam sua figura e o salvam do chão. Nessa relação estreita entre seres de diferentes reinos, percebe-se a magia presente, e o sujeito, segundo o poeta, quase chega ao status de “mago”.

É interessante notar o trabalho rítmico proposto pelo poeta. Ao manifestar a condição de Bernardo como algo inútil e descartável, ele o faz de maneira direta e seca, na ordem direta, sem a utilização de adjetivos, ou algo que enevoe os substantivos – uma das marcas da poesia barriana: “ele fora prometido para lata”. Já quando apresenta a salvação, ou a redenção merecida por Bernardo, o poeta repete a conjunção “de”: “de águas de pedras de árvores/ de pássaros”, a fim de enfatizar e ampliar os elementos que serviriam a Bernardo. A falta de pontuação entre os elementos pode indicar maior estreitamento e ligação entre eles. O verso “Por isso quase alcançou ser mago” inicia-se com uma conjunção conclusiva que nos leva a pensar na relação do mito com a natureza primordial, natureza no sentido que lhe deram os primeiros físicos gregos, significando plenitude e desabrochamento. O estreitamento na ligação entre o ente “Bernardo” e o que é pleno confere magia ao ser.

Barros apresenta no poema “Ninguém”, do livro *Ensaio fotográficos* (2000), os seguintes versos que servem para ilustrar essa ligação: “Falar a partir de ninguém faz comunhão com as árvores/ Faz comunhão com as aves/ Faz comunhão com as chuvas/ (...)/ E ensina o sentido sonoro das palavras./ Falar a partir de ninguém/ Faz comunhão com o começo do verbo”. (BARROS, 2000, p. 25)

No estudo de Mircea Eliade sobre os aspectos do mito, defende-se que os mitos fornecem uma explicação do Mundo e da maneira que estamos no mundo, e, através da recordação, o mito repete o que se fizera na origem: “Conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas. Por outras palavras, aprende-se não só como as coisas passaram a existir, mas também onde as encontrar e como fazê-las ressurgir quando elas desaparecem”. (ELIADE, 1986, p. 19). Principalmente pela última característica é que podemos pensar na relação entre a escrita do eu e a delimitação de mitos. Ao aproximar-se do fim, o indivíduo busca o que o levará de volta às origens, ao retorno de tudo.

Em um dos trabalhos sobre a poética barriana, Nismária David (2005, p. 02) discorre sobre o mito da origem e afirma que a memória funda um tempo mítico, tornando o passado presente e negando o tempo cronológico, fazendo, assim, com que a limitação do tempo da vida seja esquecida, ou retardada. Com a construção do mito, a memória realiza um trabalho

imprescindível, pois o poeta ocupa-se em libertar-se da obra do tempo. Para Eliade (1991, p. 83), recordar a origem das coisas é mais precioso do que “conhecer”.

O poeta é o ser apto a voltar-se contra as forças da razão e da ação linear do tempo, isto é, a ele é dada a liberdade de retornar à origem mítica e lúdica do ser.

No estudo de Mircea Eliade (1972), lemos que a volta para a origem de tudo concede um nascimento místico, que possibilita a regeneração e a existência do sujeito que empreende sua busca. Tal fato acontece com o poeta, que procura estabelecer o mito iniciatório a fim de renovar-se.

Para a estudiosa David (2005), os versos de Barros refletem que o sujeito lírico vê o mundo através da infância. O vivenciado pelo poeta determina a maneira de conceber os poemas. Ao analisar um daqueles em que surge a figura do “avô”, a autora aponta: “As retinas infantis guardam a observação dos atos do avô e com eles se encantam. Tudo é guardado na memória e reinventado pela imaginação, deixando de ser história, tornando-se mítico”. (DAVID, 2005, p. 14). Tal afirmação vem consolidar as observações de Staiger sobre a lírica, pois “O poeta lírico diz quase sempre ‘eu’. Mas o emprega diferentemente de um autor de autobiografia”. (STAIGER, 1975, p. 53).

É o que ocorre nos versos de Barros, o “eu” apontado pelo poeta não fala de fatos verídicos ou tal como tenham ocorrido. O “eu” faz sua seleção de acontecimentos e sentimentos a partir da memória, passa tais elementos pela imaginação e culmina com a elaboração de sua construção poética. Esse é o papel do “eu” poeta, diferente do que é realizado pelo “eu” puramente autobiográfico. Como diz Barros, O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê./É preciso transver o mundo./Isto seja:/Deus deu a forma. Os artistas desformam. É preciso desformar o mundo: Tirar da natureza as naturalidades”. (BARROS, 1994)

O filósofo Georges Gusdorf, ao analisar as escritas do eu e sua ligação com a construção mítica, defende a seguinte afirmação:

J'écris, donc je suis. J'écris, donc j'ai été; j'écris, donc je serai. L'écriture consolide cette ombre que je suis, elle lui assure une consistance, une permanence, en dépit de l'écoulement du temps. Je me raconte à moi-même la légende de ma vie, ma part du monde, ma part de vérité, non pas de vérité selon le monde, mais de vérité selon moi. Parcours de songe, substitué à l'histoire de la vie. Mythistoire.”
(1991-2; p.490)

Para Gusdorf (1991), a escrita materializa as nossas máscaras, dá uma consistência às nossas sombras, permitindo que o escritor tenha um tipo de resistência à passagem do

tempo. Contar a si mesmo o mito de uma vida é transitar sem limites e sem linearidade pelo presente, o passado e o futuro. Convém salientar que o escritor também tem consciência da limitação de sua intenção de dizer a verdade sobre si mesmo – a verdade a partir dos olhos de cada um – o que faz com que as imagens e acontecimentos cheguem até nós como a história de um mito, uma mitihistória:

Andarilho é um ser que honra o silêncio. Essa é uma qualidade de escol. Ele não sabe se chegou. Não sabe pra onde vai. E gosta de rio, de árvore e de passarinho. Andarilho é um ser errático – igual à poesia. (BARROS, In: *Caros Amigos*, 2006, p. 32)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É, nós não sabemos nada mesmo. Podemos discutir coisas aqui outra ali, mas o sentido da vida é incompreensível. Nós somos incompletos, nos sentimos incompletos. Só podemos ser completados pelo mistério. (Manoel de Barros, In: Caros Amigos, dez/2006)

A lírica do século XX não é de fácil acesso, é enigmática e obscura. O leitor comumente é levado em direção a um fascínio que o desconcerta. A magia da palavra e o mistério dos sentidos fazem-se presente, mesmo que dessa forma a compreensão seja desorientada.

Há também uma dissonância. Unidades lexicais de origem arcaica, rebuscada, opõem-se ao regional, ao coloquial; o culto, ao chulo; e o absurdo, ao normal. Quanto ao conteúdo, a poesia não deseja mais entregar o real, nem tratar descritivamente a intimidade. O que predomina na poesia moderna é o ato de “transformar”, tanto o mundo, quanto a língua.

Dessa forma, o poema torna-se uma entidade discursiva, e falar de poesia é falar sobre o trabalho com a linguagem poética. Conforme aponta Käte Hamburger, “o essencial desse método criador é a compreensão da função da palavra, não propriamente a designação do objeto.” (1975, p. 187)

Em um estudo sobre o poeta Uchoa Leite, Álvaro Cardoso Gomes (2006) discorre sobre a poesia moderna e afirma que suas características mais marcantes são a obscuridade e a instauração do caos, como forma de combater a excessiva sentimentalidade e o misticismo. De acordo com Gomes (2006),

A subversão do fazer poético vem a se manifestar sobretudo no plano da pessoa lírica, que parece cada vez mais perder o seu contorno, sua conformação de pólo aglutinador, capaz de dar unidade e sentido a si e ao mundo que a rodeia, ora por via da emoção e da subjetividade, ora por via da eleição de um objeto estético, correlativo-objetivo, que lhe permitisse alçar vôo até o altar da transcendência.

A subjetividade e a emoção não fazem mais parte das marcas do lírico, tal como se podia constatar anteriormente. O sujeito lírico perde a sua unidade e sua representação faz-se também de maneira fragmentada e hermética. No entanto, podemos dizer que houve mudanças na poesia dos últimos quinze anos do século XX, o que alguns críticos apontam

como um “retorno ao lirismo”, mas um lirismo figurativo, que apenas contrasta com a impessoalidade da Modernidade. (MARTELO, 2003, p. 91)

Essa evolução da poesia moderna iria, dentre outros aspectos, no sentido da recuperação do eu, dos materiais autobiográficos, e também dos temas eternos ao humano. Tal afirmação é defendida pelo poeta e crítico espanhol Miguel d’Ors em seu livro *En Busca del Público Perdido* (1994). É também neste sentido que Jean-Claude Pinson – “Structure de la Poésie Contemporaine” (In: GUILLAUME, 2002, p. 43) – contrapõe-se a Friedrich ao afirmar que a poesia contemporânea não “cabe”, é muita mais complexa e adota múltiplos caminhos, além dos apontados no *Estrutura da Lírica Moderna*, tais como a despersonalização e a desrealização. Ao falar da poesia francesa contemporânea, afirma: “L’actuel ‘paysage’ de la poésie française est suffisamment différent de ce qu’il pouvait être il y a une vingtaine d’années pour qu’on puisse faire l’hypothèse qu’un tournant a eu lieu”. (PINSON, 2002, p. 43-67 *apud* MARTELO, 2006, p. 100)

A forma de leitura instituída pela Modernidade pode ser modificada através de como o “eu” é identificado. O autor-textual não tem de ser identificado com o autor-empírico de maneira forçada, mas o estabelecimento dessa relação parece inevitável.

Para Martelo (2006), é importante reconhecer que estamos diante de um outro tipo de “protocolo de leitura” que, no primeiro momento, pode parecer um tanto romântico e diferente da impessoalidade e do abstracionismo da lírica Moderna.

A autora adverte que a forma de compreensão desse tipo de registro de leitura serve mais para que se conheça uma “tensão” existente nos poemas escritos principalmente a partir dos últimos quinze anos do século XX. Para ela, existe uma tendência de fundir as duas possibilidades de leitura do lirismo. A forma mais abstrata e impessoal deve permanecer, mas é visível o contorno mais figurativo: “(...) a dissolução e a flutuação identitárias tornaram-se um tópico tão comum e recorrente que tematizá-las de modo figurativo talvez seja mesmo uma forma de tentar resistir-lhes, embora reconhecendo-lhes a existência”. (MARTELO, 2006, p. 104)

É desse âmbito que discutimos as marcas de autobiografia na poética de Manoel de Barros. Lembramos que o estudioso das escritas do eu Georges Gusdorf (1991) defende que a autobiografia deve ser olhada a partir de um “sentido amplo”. Vários elementos podem ser utilizados na escrita da vida de um indivíduo como, por exemplo, os acontecimentos, as impressões que formam seu caráter e que traduzem seu viver.

Apontamos, na primeira parte desse estudo, o fato de o registro autobiográfico em prosa ser diferente do que acontece em verso. Conforme nos afirma Jacques e Eliane Lecarme

(1999), a autobiografia em versos teria uma função supra-autobiográfica ou transcendental. No lírico, a autobiografia ocupa outro lugar: ela se transforma em uma supra-autobiografia, que vai além do simples registro de memórias.

Conforme Käte Hamburger (1975), “não existe critério exato, nem lógico, nem estético, nem interior, nem exterior, que nos permita a identificação ou não do sujeito-de-enunciação lírico com o poeta” (p.196). A natureza do eu lírico, para Hamburger, pode ser entendida analisando-se Goethe, que afirmou: “no poema não há um traço que não seja vivenciado, mas nenhum traço é como foi vivenciado” (p. 200). E nas palavras de Manoel de Barros, “(Posso fingir de outros, mas não posso fugir de mim)” (BARROS, 2000, p. 45).

Diante de tal afirmação, podemos dizer que não se pode anular a identidade entre o eu lírico e o eu do poeta, mas também não seria apropriado identificar a enunciação lírica direta e restritivamente com o real, com a vivência pura. Poesia e autobiografia não se excluem; antes, aliam-se para ser a representação do “eu” que busca algo, que não está satisfeito com o que é “comum” a todos. Em Manoel de Barros: sublimação dos pequenos.

A obra de Manoel de Barros é única, pois seu trabalho com a linguagem, apresentando-a de forma fantástica, faz brotar magia e sedução por entre suas criações. Ele aboliu as fronteiras entre poesia e prosa: suas mais recentes publicações apresentam-se como breves narrativas, mas também possuem inúmeras características próprias da poesia, como as rimas, aliterações, onomatopéias etc. Sua pontuação não desempenha uma função ortográfica, mas estética, procurando fazer a escrita se aproximar do ritmo da fala, o que evidencia o rompimento com os padrões gramaticais tradicionais, para aderir a uma estética da liberdade. Sobre seu trabalho, o poeta afirma em um de seus versos: “Não quero a boa razão das coisas/ Quero o feitiço das palavras.” (BARROS, 1998). Seu estilo tem um poder mágico, sua linguagem é sedutora, e apresenta uma particular capacidade para reunir o natural e o homem, e trazer o divino para mais próximo dos homens.

Verificamos, dessa forma, que o trabalho com as palavras dá-se de duas formas: no plano metafísico (na relação entre linguagem e vida) e no aspecto filológico (na criação da linguagem). Esse exercício com a palavra é empregado para apresentar o sentimento que ocupa o homem moderno. Constantemente percebemos que o homem do século XX e XXI apresenta-se dividido, que perdeu sua unidade; dessa forma, surge o desejo de apresentar uma linguagem que recrie o mundo, uma voz que seja única, peculiar.

Essa busca pela unidade revela-se através de uma nostalgia. O homem fragmentado dos nossos dias procura libertar-se da realidade sufocante. Transgride o verbo com o intuito de voltar ao começo. Cria imagens que refletem e instauram uma nova linguagem,

fundamentada em uma racionalidade mínima. Redescobre a linguagem universal, capaz de traduzir e unir o divino e o humano. Reúne o homem e a natureza, os seres e o sagrado.

Na criação dessa nova linguagem, reflete-se a compreensão do mundo através da palavra, do verbo. Este era anterior à existência dos seres e das coisas. Conforme Santo Agostinho, em *Confissões* (2001), a partir de seus nomes é que as coisas foram criadas. Eis a força do Verbo criador.

Em Barros encontramos a criação dessa linguagem, que busca retomar a essência primeira dos seres. Uma forma de reestruturar e reorganizar o cosmos a partir do caos. O retorno a esse tempo mítico permitiria a volta ao sentimento da unidade perdida, que se dá através da memória. Para alcançar uma linguagem inaugural é preciso retornar à infância. Segundo Bachelard (1988), nas lembranças que emergem ao final de nossa existência é que repousa o núcleo da nossa infância. Esse é o ponto de maior união entre a imaginação e a memória: “A cosmicidade de nossa infância reside em nós. Ela reaparece em nossos devaneios solitários” (p. 103).

Com as crianças aprendemos a transgredir a gramática, a errar e a recriar a língua. Na primeira instância do ser, há fantasia, imaginação. Essa força criadora é explorada e cria-se, então, jogos sonoros, imagens exuberantes que aliam o significante ao significado. Dessa forma, instaura-se uma linguagem adâmica.

O menino nos versos de Barros é capaz de reflexões e interrogações sobre o mundo, sobre o humano, questões que refletem sua existência limitada de infante, que contempla a realidade à sua volta e não a compreende. Suas crises são uma aprendizagem. O menino indaga sobre seu existir, pensa e entende o ser a partir de sua linguagem. Segundo Bachelard, “Só, a criança sente-se filha do cosmos. Na sua solidão, dona de seus devaneios, a criança conhece o prazer de sonhar, que será mais tarde o prazer dos poetas” (p. 94). Ao fazer-se menino, o poeta é capaz de enxergar o seu nascimento. Nisso baseiam-se os seus versos de sentido metapoético.

Barros constrói (ou reconstrói) a partir da palavra uma criança nostálgica, camuflada e amparada em sua própria vivência solitária. À sua volta ela vê somente incompletude. Seu eu assume a dor e a perda da separação da unidade e da natureza (a separação ontológica). Espaço e tempo são referências perdidas do ser. “A maior riqueza do homem é a sua incompletude./ Nesse ponto sou abastado”. (BARROS, 1998, p. 79)

Nesses seres plenos de ingenuidade, tanto as crianças como os que podemos denominar de alter-egos do poeta, há a perda do entendimento das coisas para conhecê-las, para descobri-las. Como nos dizem os seus versos de 1996, “Tem mais presença em mim o

que me falta.”, “Quem acumula muita informação perde o condão de adivinhar”. Para Heidegger (1969, p. 42, *apud* Camargo, 1996), o homem só cresce se for ambíguo, se for capaz de tornar-se aberto à amplitude do céu e se for, ao mesmo tempo, protegido pela terra. A temática da natureza reforça e contribui para o retorno à Natureza primeira. O poeta transpõe a geografia e alcança o universal da natureza humana. Os poemas-narrativas de Barros apresentam, além de suas memórias enquanto menino, a criação poética da Criança Primordial, mito da origem divina da alma e de seu final retorno à Unidade.

É possível ver nas imagens de infância criadas pelo poeta uma aguda curiosidade e sensibilidade. Trata-se de um “ser de palavras”, e como tal, gosta de inventar e contar histórias, e é através de sua sensibilidade que ele interpretará o mundo, auxiliado por sua inteligência e intuição, e que tornará sua leitura visível através de sua linguagem peculiar.

Na obra de Manoel de Barros a sedução se faz a partir da linguagem, que transmite os devaneios do poeta. Nessa sedução encontramos também outro ponto de partida: o desejo de sermos o outro, o desejo de nos vermos no outro. Citando Paz (1982, p. 219), “ao se tornar outro, (o homem) se recupera, reconquista seu ser original, anterior à queda ou ao despencar no mundo, anterior à cisão em eu e outro”.

Na busca pelo que lhe falta, pelo que preenche a sua “incompletude”, o poeta busca pelo outro e por si mesmo no Verbo. Ao participar dessa procura, termina por achar-se, e encontra-se “poeta”. Somente através desse exercício é que ele pode colocar em atividade o fazer que lhe dê prazer. “Poeta” e “songo” terminam por serem sinônimos. Manoel de Barros comunga com os seres ínfimos a fim de restaurar-se e de os remir: “Me parece que olhando pelos cacos, pelos destroços e pela escória eu estaria tentando juntar fragmentos de mim mesmo espalhados por aí. Estaria me dando a unidade perdida. E que obtendo a redenção das pobres coisas eu estaria obtendo a minha redenção” (BARROS, Manoel de. In: *Bric-A-Brac*, 1989, p. 38). Na poesia de Barros, Bernardo da Mata é o ícone dessa redenção. É o mito criado pelo poeta ao buscar voltar-se para si mesmo.

É possível apontarmos que os versos de Barros são repletos de seres que possuem dons e são capazes de ver muito além do que é comum, como, por exemplo, seu avô, o índio Guató e Bernardo. Esses indivíduos são receptores de sabedoria inata, possuidores de uma nostalgia da origem e dos esboços do “devir”. Segundo Octávio Paz (1984, p. 29), essa unidade é *ananda*, ou o deleite com o Uno, capaz de ser vislumbrada pelas crianças e pelos amantes: “É algo como uma suspensão do ânimo: o tempo não pesa(...). Sem deixar de fluir, o tempo se detém, repleto de si”.

Podemos finalizar nossas considerações a respeito dos traços autobiográficos em Manoel de Barros observando que, ao escrever suas memórias, o poeta retorna a um estado primitivo, primeiro, marcado pela beleza e pela felicidade dos devaneios iniciais. Esses momentos de alegria, o retorna à infância como lugar ideal e feliz, provocam nele um estado de iluminação a ponto de levá-lo a resumir a própria vida. Além de proporcionar a comunhão entre o poeta e o cosmos, também revela uma de suas principais características: o amor e o respeito às coisas pequenas, ao ínfimo, ao desprezível que, em estado de euforia, são vistos como belos e puros.

Essa é a principal função das marcas da escrita autobiográfica em poesia: Ao relatar suas memórias, o poeta exerce e tem o poder de ir além do visível. Através da imaginação, dos devaneios que encontra no menino que fora outrora, o poeta descobre-se. Ele une sua voz à voz das coisas, das plantas, dos animais. Dessa forma, sua palavra, seu verso, torna-se uma voz do mundo, em comunhão cósmica. Nessa epifania, o ser transcende e alcança o início de tudo, o “descomeço” – como diz Barros. Ao poeta é dado esse dom. Com ele, a autobiografia rompe seus limites e torna-se “supra”. Só aos poetas e às crianças é dada a graça de ser clarividente, de ver a verdade que as ultrapassa.

Concluindo: há pessoas que se compõem de atos, ruídos,
Retratos.
Outras de palavras.
Poetas e tontos se compõem com palavras.
(BARROS, 1989, p.51)

REFERÊNCIAS

SOBRE AUTOBIOGRAFIA

ALBERTI, Verena. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, 1991, p. 66-81.

BIEZMA, J., CASTILLO; J., PICAZO, M. D. *Autobiografía y modernidad literaria*. Cuenca: S.P. da Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.

BRUSS, Elisabeth W. L'autobiographie considérée comme acte littéraire. *Poétique*, 17, Paris, Seuil, 1994, p.14-26.

CAMPOS, Marta. *O desejo e a morte nas Memórias de Pedro Nava*. Fortaleza: Edições da UFC, 1992.

CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. Prefácio inútil. In: ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão*. São Paulo: Globo, 1990.

ROCHA, Clara. *Máscaras de narciso: Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1992.

GUSDORF, Georges. L'autobiographie, échelle individuelle du temps. In: *Leituras do Tempo*. Lisboa: Universidade Internacional, 1990, p.85-108.

_____. *Lignes de vie I: les écritures du moi*. Paris: Odile Jacob, 1991.

_____. *Lignes de vie II: l'auto-bio-graphie*. Paris: Odile Jacob, 1991[2].

_____. *Mémoire et personne*. Paris: PUF, 1951.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Tradução Margot Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975.

LECARME, Jacques ; LECARME, Eliane. Autobiographie et poésie. In:____. *L'autobiographie*. Paris: Armand Colin, 1999. p. 35-40.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: _____. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão et al. São Paulo: Editora da Unicamp, 1994.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

MAY, Georges. *L'autobiographie*. Paris: PUF, 1979.

SAVIETTO, Maria do Carmo. *Baú de madeleines: o intertexto proustiano nas Memórias de Pedro Nava*. São Paulo: Nankin Editorial, 2002.

SOUZA, Raquel Rolando. *Boitempo : a poesia autobiográfica de Drummond*. Rio Grande: Editora da Furg, 2002.

STAROBINSKI, Jean. Le style de l'autobiographie. *Poétique*, 3, Paris, Seuil, 1970, p. 257-265.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ANDRADE, Carlos Drummond de. O sentimento do mundo. In: *Carlos Drummond de Andrade: Literatura comentada*. São Paulo: Nova Cultural, 1990.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

_____. *A História social da infância e da família*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BANDEIRA, Manuel. Lira dos Cinquent'Anos. In: *Manuel Bandeira: Literatura comentada*. São Paulo: Nova Cultural, 1990.

BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BAUDELAIRE, Charles. *A Arte Filosófica: Curiosidades estéticas*. Paris: Garnier, 1962.

BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.

_____. *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BORGES, Jorge Luis. *Elogio da sombra* (poemas) – *Perfis* (ensaio autobiográfico). Porto Alegre: Globo, 1971.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. *Modernismo: guia geral*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BUÑUEL. *Meu último suspiro*. 1983.

Cadernos de Literatura Brasileira: Clarice Lispector. São Paulo: Instituto Moreira Salles. Número 17 e 18, 344 páginas (dezembro de 2004).

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASTELLO BRANCO, Lucia; BRANDÃO, Ruth Silviano (Org.). *A força da letra*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

COLLOT, Michel. *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris: PUF, 1989.

_____. Le sujet lyrique hors de soi. In: DOMINIQUE Rabaté (dir.) *Figures du sujet lyrique*. Tradução Alberto Pucheu. Paris: PUF, 1996. p. 113-125. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero11/NUM11_2004.pdf>>

COUTO, Mia. O apocalipse privado do tio Geguê. In: _____. *Cada homem é uma raça*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Globo, 1969.

ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito*. Lisboa: Ed. 70, 1986.

_____. *Imagens e símbolos*. Tradução Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Mito e realidade*. 3.ed. Tradução Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1991

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Palavra e verdade na filosofia antiga e na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

GIRARD, René. *Mensonge romantique et verité romanesque*. Paris: Bernard Grasset, 1961.

GOMES, Álvaro Cardoso. "A marca registrada de Uchoa Leite". Disponível em <www.revista.agulha.nom.br/alcar.html>. Último acesso em: 20/11/2006.

HALBAWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice: Editora Revista dos Tribunais, 1990.

JOBIM & SOUZA, Solange. *Infância e linguagem: Bakhtin, Vygotsky e Benjamin*. Campinas: Papirus, 1994.

KOHAN, Walter. A infância da educação: o conceito devir-criança. In: _____. (org.). *Lugares da infância: filosofia*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004. p. 51-68.

LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

LEIRIS, Michel. *A idade viril: precedido Da literatura como tauromaquia*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

LISBOA, H. O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, INL, 1983. (Coleção Fortuna Crítica; v. 6), p. 170-178.

LITTÉRATURE du Brésil. *Europe – Revue littéraire mensuelle*. France: nov./dec./2005. 83^o année –n. 919-920.

LORENTZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, INL, 1983. (Coleção Fortuna Crítica; v. 6), p. 62-97.

MARTELO, Rosa Maria. Modernidade e senso comum: o lirismo nos finais do século XX. In: _____. *Cadernos de Literatura Comparada 8/9: Literatura e Identidades*. Ana Luísa Amaral, Gonçalo Vilas-Boas, Marinela Freitas, Rosa Maria Martelo (org.) Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2003. p. 89-104.

MARTINS, Elaine Amélia. *Memória e invenção autobiográfica: Luis Buñuel e a formação de Murilo Mendes*. Disponível em: www.ufsj.edu.br/Pagina/vcpc/Arquivos/artigocientificoelaine.doc. Último acesso em abril/2005.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 406.

_____. *A poesia em pânico*. Rio de Janeiro: Cooperativa Cultural Guanabara, 1937.

NARODOWSKI, Mariano. *Infancia y poder: la conformación de la pedagogia moderna*. Buenos Aires: AIQUE, 1994.

NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, INL, 1983. (Coleção Fortuna Crítica; v. 6), p. 144-169.

PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993.

_____. *O arco e a lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Coleção Debates)

PINSON, Jean-Claude. Structure de la poésie contemporaine. In: GUILLAUME, Daniel (org.) *Poétiques & poésies contemporaines*. S.l., Le Temps qu'il Fait, .2002.

PONGE, Francis. *Méthodes*. Paris: Gallimard, 1971.

_____. *Proêmes*. Introduction au Galet. Paris: Gallimard, 1972.

POUND, Ezra. *El arte de la poesia*. México: Joaquín Mortiz, 1970.

ROCHA, Eloísa A.C. *Infância e pedagogia: dimensões de uma intrincada relação*. Florianópolis: Perspectiva, 1998.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Abril, 1973. Coleção Os Pensadores, v. VI.

SAVIETTO, Maria do Carmo. *Um novo olhar e um novo dizer sobre as coisas: le parti pris des choses de Francis Ponge*. 1991. 168 f. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista, Assis, 1991.

SILVA, Marta R.P. *Infância, formação e experiência: um olhar para os processos formativos das educadoras e educadores da educação infantil*. 2004. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Metodista de São Paulo – UMESP, São Bernardo do Campo, 2004.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Organização João Alexandre Barbosa. Tradução Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

DE E SOBRE MANOEL DE BARROS

ALVES, Rogério Eduardo. Aos 86, o poeta Manoel de Barros faz de "Memórias Inventadas" o início de sua arqueologia pessoal. *Folha de São Paulo*, 13 de maio de 2003. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1305200318.htm>>. Último acesso em out./2003.

ALVES, Rubem. *O Deus Menino*. Disponível em <www.rubemalves.com.br> Último acesso em 20/05/2006.

ANDRADE Jr, Antonio Francisco de. *Com os olhos de ver: Poesia e fotografia em Manoel de Barros*. Disponível em: <www.revistazunai.com.br/ensaios/manoel_de_barros_antonio_francisco_andrade.htm>. Último acesso em agosto/2006.

BARBOSA, Antero. “Da tradução semântica ou o vôo dentro da asa”. <www.revista.agulha.nom.br/anterobarbosa.html. 28/12/2005>. Último acesso em janeiro/2006.

BARROS, Manoel de. *Arranjos para assobio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

_____. *Arranjos para assobio*. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. *Compêndio para uso dos pássaros*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1961.

_____. *Concerto a céu aberto para solo de aves*. 3.ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. *Ensaios fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2001

_____. *Exercícios de ser criança*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999.

_____. *Face imóvel*. Rio de Janeiro: Século XX, 1942.

_____. *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

_____. *O fazedor de amanhecer*. Rio de Janeiro: Salamandra, 2001.

_____. *O guardador de águas*. São Paulo: Art Editora, 1989

_____. *O livro das ignorâncias*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

_____. *Livro de pré-coisas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. *Livro sobre nada*. 3.ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. *Matéria de poesia*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1974.

_____. *Memórias Inventadas – A Infância*. Rio de Janeiro: Planeta, 2003.

_____. *Memórias Inventadas – A Segunda Infância*. Rio de Janeiro: Planeta, 2006.

_____. *Poemas concebidos sem pecado*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1974.

_____. *Poemas rupestres*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *Poesias*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1956.

_____. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BASTOS, Luciete. *Fazendeiro de Poesias: uma leitura do livro Ensaios fotográficos de Manoel de Barros*. Disponível em:

<www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/semiosfera45/conteudo_rep_lbastos.htm#autor>.

Último acesso em 21/05/2006.

BRASIL, Ubiratan. A eterna infância de Manoel de Barros. *Folha de São Paulo*, 13/maio/2003.

CAMARGO, G. *A Poética Alquímica de Manoel de Barros*. 1988. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1988.

_____. *A poética do fragmentário – Uma leitura da poesia de Manoel de Barros*. 1996. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1996.

CARPINEJAR, Fabrício. *Manoel de Barros: poesia para reciclar*. Disponível em <<http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=2031>>. Último acesso em dez./2006.

CASTRO, A. *A poética de Manoel de Barros*. Campo Grande: FUCMT, 1991.

COUTO, Fernanda. Memórias do menino que escovava palavras. Disponível em <<http://www.tracaonline.com.br/index.php?edicao=4&secao=7>>. Último acesso em jul/2003.

COUTO, Lucimar. Poeta chega aos 90 anos buscando a origem. Disponível em <www.campograndenews.com>. Último acesso em jan/07.

CRUZ, Ester Mian da. A Metapoesia em Manoel de Barros. *Universitária - Revista Faculdades Integradas de Toledo*. Araçatuba, São Paulo, dez. 1999. v.2, n.2.

DAVID, Nismária Alves. A poesia de Manoel de Barros e o mito de origem. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*. Volume 5 (2005) – 17-32. ISSN 1678-2054. Disponível em <<http://www.uel.br/cch/pos/letras/terraroxa>>. Último acesso em agosto/2006.

EUSTÁQUIO, Natal. Caixa de lembranças. *Correio Braziliense*, 04/maio/2003.

LANDEIRA, José L. M. López. *A construção do sentido na poesia de Manoel de Barros: Estudo de elementos expressivos fonéticos e morfossintáticos*. 2000. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000, p. 41-44.

LARROSA, Jorge. *Todo lo que no invento es falso*. Málaga: CEDMA, 2002

MANOEL de Barros e a infância da língua. *Metrópole*. Campo Grande, nº 89, (Dez./2006).

MENEGAZZO, Maria Adélia. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande, MS: CECITEC/UFMS, 1991.

_____. O avesso de Pandora. *Correio do Estado*. (08/abr/2006)

MENEZES, Cynara. O artista quando coisa. *O Povo*, (14/nov/1998).

MOURA, Sheila. A personagem da Pré-palavra. *Bravo!* São Paulo, ano 01, nº 09, (Jun/1998).

NASI, Eduardo. A estranha caixa do Manoel: A inventividade de Manoel de Barros desafia definições e explora ao máximo a relação autor-narrador. Disponível em <www.agenciafantasma.blogspot.com.br>. Último acesso em out./2003.

PUCHEU, Alberto. Do esbarro entre Poesia e Pensamento: Uma Aproximação à Poética de Manoel de Barros. *Revista de Filosofia Sofia*, V. 8: Linguagem e Literatura, Ano VII, 2001/2, do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Espírito Santo, ISSN 1676-417X. p. 7-36.

Disponível em <http://www.albertopucheu.com.br/pdf/ensaios/esbarro_poesia.pdf>. Último acesso em agosto/2006.

ROSÁRIO, Cláudia Cerqueira do. O Lugar Mítico da Memória. *Morpheus - Revista Eletrônica em Ciências Humanas - Ano 01, número 01, 2002 - ISSN 1676-2924*. Disponível em <<http://www.unirio.br/morpheusonline/Numero01-2000/claudiarosario.htm>>. Último acesso em jun/2006.

SANTHIAGO, Ricardo. *Arqueologia do futuro*.

Disponível em <www.revista.agulha.nom.br/ricardosanthiago.html>. Último acesso em 04/08/2005.

SILVA, Kelcilene Grácia da. Do Ínfimo ao Insólito em Manoel de Barros. *Diário Regional*, Ituiutaba, 31/janeiro/2003. Disponível em <www.rauer.rauer.sites.uol.com.br/literatura.html>. Último acesso fev/2006.

_____. O Poeta Revela “Uma Forma Erótica de Estar Com As Palavras” - Entrevista inédita. *Diário Regional*, Ituiutaba, 31/janeiro/2003. Disponível em <www.rauer.rauer.sites.uol.com.br/literatura.html>. Último acesso fev/2006.

SOUZA, M. *Manoel de Barros: uma interpretação poética e simbólica das interfaces espirituais*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2004.

SUTTANA, Renato. “Poesia em Linha Reta: últimas impressões sobre a obra de Manoel de Barros”. Disponível em: <www.voos.sites.uol.com.br/p/rns/001.htm> . Último acesso em jun/2005.