

RICARDO MARQUES MACEDO

**MEMÓRIAS INVENTADAS: ESPAÇOS DE SIGNIFICAÇÃO DA SOLIDÃO E  
IMAGINÁRIO**

Tangará da Serra  
2011

RICARDO MARQUES MACEDO

**MEMÓRIAS INVENTADAS: ESPAÇOS DE SIGNIFICAÇÃO DA SOLIDÃO E  
IMAGINÁRIO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários-PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT- como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, na área de Letras, sob a orientação da Profa. Dra. Tiekō Yamaguchi Miyazaki

Tangará da Serra  
2011

# MEMÓRIAS INVENTADAS: ESPAÇOS DE SIGNIFICAÇÃO DA SOLIDÃO E IMAGINÁRIO

Ricardo Marques Macedo

Orientadora: Profa. Dra. Tiekō Yamaguchi Miyazaki

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

## **Examinada por:**

---

Prof. Dra. Tiekō Yamaguchi Miyazaki (orientadora)

---

Prof. Dra. Edna Maria F. S. Nascimento

---

Prof. Dr. Dante Gatto

Dedico este trabalho a minha família: Carmelinda e  
Ademar (em memória), Karla, Thiago e Arthur.

## **Agradecimentos**

Agradeço a confiança e paciência de Tiekko nestes dois anos de aprendizado, ensinando-me e mostrando possíveis caminhos não só para o presente, mas para o futuro e para a vida. Agradeço a compreensão e todo o apoio dado por minha família para realizar este mestrado e pela constante torcida que acompanhava todo o processo. Não poderia esquecer os amigos que compartilharam as estradas, algumas pavimentadas, algumas de terra e poeiras, outras de metáforas e poesias... Obrigado.

Agradeço ainda a Capes - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo apoio dado em forma de bolsa de estudos. Por fim, agradeço ao PPGEL/UNEMAT pela realização do mestrado e pela realização da missão de estudos na USP pelo PROCAD/NF.

*Então eu trago das minhas raízes crianceiras a visão comungante e oblíqua das coisas. Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina. É um paradoxo que ajuda a poesia e que eu falo sem pudor. Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela. Era o menino e os bichinhos. Era o menino e o sol. O menino e o rio. Era o menino e as árvores. (Manoel de Barros)*

## RESUMO

MACEDO, Ricardo Marques. **Memórias Inventadas**: Espaços de Significação da Solidão e Imaginário. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL - UNEMAT – Tangará da Serra, 2011. Orientadora: Tiekō Yamaguchi Miyazaki.

O objetivo principal deste trabalho é investigar como se constituem o espaço, o tempo e o eu nas três obras que compõem as *Memórias inventadas*, publicadas em 2003, 2005 e 2008 pelo poeta Manoel de Barros. Sua redação está pensada para se nortear a partir de três eixos que formam cada um dos capítulos a serem apresentados, buscando compreender como as imagens se relacionam/constituem com o espaço, o tempo e o próprio *eu* nas poesias que formam as memórias imaginadas. O primeiro capítulo tem como objetivo específico investigar como o espaço pode se tornar constitutivo da poética barriana, compreendendo, entre outros, como o pantanal pode funcionar como uma casa materna para o sujeito poético. O objetivo do segundo capítulo é compreender como tempo se organiza no conjunto de lembranças apresentadas pelo eu poético. Para isso serão analisadas/interpretadas poesias que permitirão visualizar como o tempo é desdobrado em tempo da “narração” (enunciação) e tempo do “narrado” (enunciado). O último capítulo tem como objetivo analisar as diferentes constituições de sujeito ocupadas e/ou confrontadas pelo eu poético ao longo do conjunto de lembranças. Há uma forte tensão ocasionada pelo confronto entre o eu que lembra e o eu que é lembrado. Ao mesmo tempo em que o eu que lembra (da enunciação) busca repetir o ponto de vista infante, o eu lembrado é modificado, mesmo que de forma não-intencional, pelo olhar do primeiro. Além disso, buscar-se-á compreender as relações existentes entre o eu (e suas versões debruadas ou multiplicadas) e o outro.

**Palavras-Chaves:** Manoel de Barros, Memória, Poesia.

## ABSTRACT

MACEDO, Ricardo Marques. **Memórias Inventadas**: Espaços de Significação da Solidão e Imaginário. Master's thesis. Graduate Program in Literary Studies - PPGEL - UNEMAT - Tangará da Serra, 2011. Advisor: Tiekō Yamaguchi Miyazaki.

The main objective of this paper is investigating how to represent space, time, and self-poetic in the three works that comprise the *Memórias Inventadas*, published in 2003, 2005 and 2008 by Manoel de Barros. His writing is thought to be guided through three axes that form each chapters to be presented, seeking to understand how images relate / are with space, time and self-invented memories. First chapter aims to investigate how specific space can become constitutive of Barros' poetic, including, among others, such as wetlands can function as a house mother to the poetic subject. The purpose in the second chapter is understanding how time is organized in the set of memories presented by poetic self. To do so will be analyzed / interpreted poetry that will see how time is broken down into "narration" time (statement) and time of the "narrated" (statement). The last chapter aims to analyze the different constitutions of subject occupied and / or collated by the poetic self over the set of memories. There is a strong tension caused by the confrontation between the self that "I" remember and what is remembered. At the same time that *I* whom remember it (the utterance) seeks to repeat the point of view infant, the *I* remembered is modified, albeit unintentionally, by the look of the first. In addition, it will seek to understand the relationship between the self (and their versions debris or multiplied) and others.

**Key-words:** Manoel de Barros, Memories, Poetry.



## SUMÁRIO

Introdução .....	10
“Tenho um ermo enorme dentro do olho”: o espaço nas memórias imaginadas .....	15
O rio que passa pela rã e o tempo das memórias .....	36
A chegada das águas e o início do tempo .....	37
Estar <i>quando</i> Bachelard .....	41
Era um <i>ontem</i> e outro <i>ontem</i> .....	42
Passava unguento, passava unguento: os ritos de passagem .....	52
Era o menino e os bichos: uma leitura sobre o eu nas memórias imaginadas .....	58
Entre pedras e avôs: a infância .....	58
O escuro me ilumina: quem sou? Sou? .....	65
Velhice, transformação, morte: voltando ao pó .....	76
Considerações finais .....	84
Referências .....	87

## INTRODUÇÃO

O poeta Manoel de Barros nasceu em 1916 na cidade de Cuiabá, em Mato Grosso. Com aproximadamente um ano de vida foi com seus pais para uma fazenda no Pantanal. Lá permaneceu até os oito anos quando foi mandado para um colégio interno na cidade de Campo Grande, no Mato Grosso do Sul. Depois seguiu para o Rio de Janeiro, também para estudar.

Formou-se bacharel em Direito, mas em vez de escritório preferiu conhecer outras realidades. Permaneceu um tempo na Bolívia, no Peru e em Nova Iorque, nos Estados Unidos, onde fez cursos de cinema e pintura no Museu de Arte Moderna.

Entre idas e vindas publicou em 1937 o livro **Poemas concebidos sem pecado**. Diz a lenda que apenas 20 exemplares foram impressos, excetuando o do próprio autor. Cinco anos mais tarde, em 1942, surge **Face imóvel**, seguido de **Poesias** (1947), **Compêndio para uso dos pássaros** (1960), **Gramática expositiva do chão** (1966), **Matéria de poesia** (1970), **Arranjos para assobio** (1980), **Livro de pré-coisas** (1985), **O guardador de águas** (1989), **Concerto a céu aberto para solos de ave** (1991), **O livro das ignoranças** (1993), **Livro sobre nada** (1996), **Retrato do artista quando coisa** (1998), **Exercícios de ser criança** (1999), **Ensaio Fotográficos** (2000), **Tratado geral das grandezas do ínfimo** (2001), **O fazedor de amanhecer** (2001), **Cantigas por um passarinho à toa** (2003), **Memórias inventadas: A infância** (2003), **Poemas rupestres** (2004), **Memórias inventadas: a segunda infância** (2005), **Poeminha em língua de brincar** (2007), **Memórias inventadas: a terceira infância** (2008) e **Menino do mato** (2010).

Em brevíssimas palavras, esta é a biografia e bibliografia do autor. No entanto, não é esta a história que nos interessará nesta pesquisa. Nosso foco estará centrado nos três volumes que compõem o que podemos chamar de “trilogia das memórias”, que são: **Memórias Inventadas: A infância** (2003), **Memórias Inventadas: a segunda infância**

(2005) e **Memórias Inventadas: a terceira infância** (2008). Estas três obras constituem nosso corpus.

Os estudos sobre Manoel de Barros tem crescido paulatinamente no meio acadêmico. Teses, dissertações e artigos têm sido publicados com frequência cada vez maior e não apenas no Mato Grosso. Como exemplo, podemos citar textos como **A poética de Manoel de Barros e a relação homem-vegetal**, de Nery Nice Biancalana Reiner, tese de doutorado defendida na USP em 2006 e que busca investigar as relações entre homem e vegetal na constituição mítica da produção barriana, além de estabelecer relações entre Barros e outros escritores brasileiros.

Outro exemplo é a tese **Entre voos, pântanos e ilhas: um estudo comparado entre Manoel de Barros e Eduardo White**, de Marinei Almeida Lima, também defendida pela USP e que busca situar a produção barriana junto a escritores de outras nações e investigar a intersecção do espaço-tempo mítico como elemento de debate para a compreensão de uma poética da modernidade.

O estudo que será realizado nesta dissertação traz como proposta central uma possibilidade de leitura sobre a constituição do espaço, tempo e alteridade no conjunto de poemas autobiográficos que formam as memórias imaginadas de Manoel de Barros.

Em 2006, entre a publicação de **Memórias Inventadas: a segunda infância** (2005) e **Poeminha em língua de brincar** (2007) foi lançado o livro **Memórias inventadas para crianças**. No entanto, esta publicação não traz nenhum texto inédito do poeta, apenas seis poemas que já haviam sido publicados em **Memórias inventadas: a Infância** (2003) e que aparentemente teriam conteúdo voltado para o público infantil. Por esta razão não terá atenção diferenciada ao longo deste trabalho.

Na trilogia, o poeta busca suas memórias para contar fatos (des)importantes e relembrar pessoas. Entretanto, o mesmo já alerta ao seu leitor pelo próprio título que se trata de memórias imaginadas (inventadas), em outras palavras, são as memórias que gostaria de ter vivido um dia. Realizando, assim, um percurso que é sempre direcionado ao passado, pois são memórias, ao mesmo tempo em que se projeta para o futuro, afinal, são as memórias que gostaria de ter e vivenciar.

A publicação destinada à primeira infância traz poemas que apresentam certa intimidade com a fase infante e pré-adolescente do poeta. Já a edição referente à segunda infância apresenta um eu poético mais maduro, descobridor de prazeres da vida adulta e reflexivo. A última obra da trilogia, dedicada à terceira infância, se inicia com o poeta em sua velhice, busca refletir o conjunto de sua poética e ao final esboça um retorno a primeira fase.

Por se tratar de memórias temos como pressuposto a presença de um sujeito da enunciação que se localiza no presente e projeta através da imaginação (de um passado) um sujeito do enunciado que se difere do primeiro. Ao fazer isto, o poeta nos obriga a investigar sua poética tanto no plano da enunciação quanto do enunciado.

Cabe ressaltar que quando nos referimos a um plano de enunciação não levamos em consideração o momento em que o *homem-poeta* materializa sua poesia. Interessa enquanto enunciação o processo pelo qual o sujeito poético da poesia se projeta em um movimento de debreagem para constituir outro *eu* em um passado imaginado.

Este movimento produzido pela diferenciação entre estes dois momentos enunciativos é responsável por criar a sensação cíclica (de eterno retorno) que a trilogia das memórias nos proporciona.

Um fato a se observar na publicação da trilogia se apresenta antes mesmo do início da leitura de seus poemas. Os três livros receberam um acabamento diferenciado, sendo publicados em pequenas caixas de papelão. Em seu interior constam as poesias em folhas soltas, amarradas apenas por um pequeno laço colorido.

Diante de tal fato poderíamos questionar a proposta ou conceito que este tipo de acabamento deve provocar. As poesias soltas seriam como as memórias soltas e fragmentadas do sujeito poético? O formato de caixinha seria usado por, aparentemente, ser um livro “infantil”?

Não somente a embalagem da publicação interessa, mas principalmente a forma utilizada na composição dos poemas. A “contracapa” da primeira parte da trilogia apresenta as **Memórias Inventadas** como produções em prosa de Barros, classificando seus textos como pequenos contos. O conteúdo das memórias só é reclassificado como poesia na publicação da última parte da trilogia.

Assim, nos interessa neste primeiro momento observar ainda os aspectos formais de sua produção, em específico da trilogia das memórias. Seriam contos ou poesias? Trabalhamos com a hipótese de hibridismo de formas. Assim, para efeito de nomenclatura, ao longo de toda a dissertação optaremos por definir tais textos como poemas/poesia, embora em certos momentos haja uma maior aproximação com as formas da prosa.

O presente se norteia a partir de três eixos temáticos que formam cada um dos capítulos a serem apresentados. Pode-se, assim, resumir e distinguir os eixos temáticos da seguinte forma: a) espaço, b) tempo, c) eu e o outro.

O primeiro capítulo tem como objetivo específico investigar como o espaço pode se tornar constitutivo da poética barriana, em especial no conjunto de memórias imaginadas, compreendendo, entre outros, como o pantanal pode funcionar como uma casa materna para o sujeito poético, além de esboçar uma leitura que parte da relação entre os espaços e a constituição do silêncio e solidão.

Como apoio teórico e crítico para compor este capítulo utilizamos textos como o de Gaston Bachelard, principalmente **A Poética do espaço** (2008), e Eclea Bosi com **Memória e Sociedade: lembranças de velhos** (1999).

O segundo capítulo tem como objetivo compreender como tempo se organiza no conjunto de lembranças apresentadas pelo poeta. Para isso analisamos poemas que permitirão visualizar como o tempo é desdobrado e se mostra como tempo de quem lembra e tempo do que é lembrado.

A fundamentação teórica deste capítulo se encontra em textos de Bachelard (2007), Bergson (2006), Hallbawachs (2011), Lucia Castello Branco (2011), Luiz Fiorin (1996) e Santo Agostino (1955) entre outros.

O terceiro e último capítulo tem como proposta central interpretar como se constituem as diferentes vertentes do sujeito ocupadas e/ou confrontadas pelo eu poético ao longo do conjunto de lembranças imaginadas.

Há uma forte tensão ocasionada pelo confronto entre o *eu* que lembra e o *eu* que é lembrado. Ao mesmo tempo em que o *eu* que lembra (da enunciação) busca repetir o

ponto de vista infante, o *eu* lembrado é modificado, mesmo que de forma não intencional, pelo olhar do primeiro. Além disso, busca-se compreender as relações existentes entre o *eu* (e suas versões debreadas ou multiplicadas) e o *outro*.

As memórias imaginadas não podem ser entendidas simplesmente como lembranças de fatos acontecidos, são antes de tudo, momentos de constituição de imagens novas. É através desta formação imaginária, que o sujeito se lança ao exterior em um movimento debreante para, em seguida, em situação oposta de embreagem, se constituir como sujeito poético, como ser que se torna palavra.

Bachelard (1990, p. 3) diz no livro **O ar e os sonhos** que “é preciso recensar todos os desejos de abandonar o que se vê e o que se diz em favor do que se imagina” Desta forma, o filósofo acredita que é preciso se deslocar do conhecido para o lugar do desconhecido. A ponte para este deslocamento é a imaginação, e “imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova” (BACHELARD, 1990, p. 3).

Assim, Barros ao propor uma autobiografia composta por memórias inventadas (imaginadas) busca um ausentar-se de si, um lançar-se em outra vida que não aquela vivida anteriormente para, em seguida, se representar em simulacro na enunciação. Em uma experiência quase mítica.

**“TENHO UM ERMO ENORME DENTRO DO OLHO”:  
O ESPAÇO NAS MEMÓRIAS INVENTADAS**

Embora pareça notório e aceito entre a grande maioria dos críticos da poética de Manoel Barros que o Pantanal se apresenta como ornamento de constituição do espaço em suas poesias, neste capítulo propomos um olhar diferente na tentativa de compreender um pouco mais as ligações entre espaço, ser e imaginação.

O Pantanal desenhado por Barros já foi tema de capítulo de várias teses e dissertações no meio acadêmico brasileiro. Entre eles, podemos destacar o trabalho apresentado por Maria Cristina de Aguiar Campos em sua tese de doutorado. No trabalho, a pesquisadora esboça um panorama completo sobre o Pantanal apresentando desde sua formação histórica e cultural.

A pesquisadora propõe ainda uma aproximação entre a poética barriana e o pantanal pela suposta infantilidade presente em ambos. Questionado por Campos sobre uma suposta infantilidade geológica da região o Prof. Fernando Almeida respondeu que

o Pantanal é realmente uma feição topográfica mais nova que as chapadas que o cercam, pois é uma bacia de acumulação de sedimentos ainda em processo de assoreamento, que vem sendo preenchida durante o Período Quaternário, vale dizer, durante os últimos 1,8 milhões de anos. A Chapada dos Guimarães e as outras situadas às bordas do Pantanal são feições erosivas, em processo de elaboração desde o Período Terciário, portanto durante a última meia centena de milhões de anos. (ALMEIA apud CAMPOS, 2007, p. 67)

Além de identificar a poética barriana ao meio geologicamente infantil do pantanal, Campos busca ainda uma explicação neste fato para esclarecer o caráter duplo do sujeito poético em Barros. Propõe uma leitura que o sujeito se firma em uma diversidade de polos diferentes.

A consciência poética de Manoel de Barros, sintonizada com o meio geologicamente infantil, acopla-se estruturalmente na infância. Toda a vida pantaneira ‘lateja’, porque é regulada pela pulsação de duas estações extremas: seca e cheia. O eu-lírico também lateja entre uma diversidade criativa de pólos opostos, em relações inusitadas. (CAMPOS, 2007, p. 67)

Já a pesquisadora Marinei Almeida apresenta o Pantanal em sua tese de doutorado como um “útero nos brejos” da poética barriana, confira:

O Pantanal atravessa quase toda a obra do poeta mato-grossense e, especificamente em LPC, é concebido como o “útero nos brejos” (LPC, p. 12), lugar mítico de onde engendram nascimentos e afloramentos de homens, plantas, vegetais, minerais. É um lugar dinâmico. Gerador de formas e ideias que, com destreza, Manoel de Barros consegue recriar pela palavra sem ser afetado pelo pitoresco e pela exuberância daquele Pantanal turístico. (ALMEIDA, 2008, p. 191)

Entretanto, em nossa pesquisa propomos que ao retratar o pantanal em suas poesias, o poeta não apenas resgata as memórias de sua infância na região, mas vai além e constrói um pantanal possível apenas enquanto linguagem, desta vez mediado por experiências diversas que conferem à região um novo status. Assim, não é mais o espaço que se conhece que determina o ser poético, mas é este que mostra uma realidade nova constituída.

O pantanal na poética das memórias inventadas de Barros funciona como a imagem da casa materna. Embora não haja no conjunto de textos uma referência marcada de uma casa materna tradicional, com paredes e teto, é o pantanal que substitui esse espaço tradicional. Segundo Eclea Bosi (1999), a imagem da casa materna nem sempre é representada pela primeira casa que se conheceu ou viveu, mas cabe àquela em que se viveram os momentos mais importantes e marcantes da infância.

Em Barros, é possível propor um acréscimo a esta reflexão e apontar como espaço de representação da casa materna todo o conjunto conhecido pelo eu poético como



pantanal. Não o pantanal das geografias, mas o de suas lembranças, com todas as suas particularidades, gostos e cheiros e perceptível apenas como fenômeno de linguagem.

Segundo Chevalier e Gheerbrant em seu dicionário de símbolos, “a psicanálise faz do pântano, do charco, um dos símbolos do **inconsciente** e da **mãe**, local das germinações invisíveis” (1991, p. 681). Além disto, o pântano pode representar para os orientais uma fase iniciação.

De acordo com Bosi (1999, p. 435), “o espaço da primeira infância pode não transpor os limites da casa materna, do quintal, de um pedaço de rua, de bairro”. O espaço da primeira, segunda e terceira infância do sujeito poético é o pedaço de pantanal que ele conheceu e que é carregado de possibilidades de aventuras e imaginação. Esse espaço lhe parece enorme impossível de ser transposto ou se acabar.

Bachelard, na **Poética do espaço** (2008), alerta que não se deve olhar este espaço apenas com o olhar da mensuração ou da reflexão sobre sua geometria. Assim, deve-se compreender o espaço que constitui as memórias inventadas como um lugar vivido em todas as parcialidades da imaginação.

O texto que abre os três volumes das memórias inventadas é Manoel por Manoel (2010, p. 187), citado abaixo:

Eu tenho um ermo enorme dentro do olho. Por motivo do ermo não fui um menino peralta. Agora tenho saudade do que não fui. Acho que o que faço agora é o que não pude fazer na infância. Faço outro tipo de peraltagem. Quando era criança eu deveria pular muro do vizinho para catar goiaba. Mas não havia vizinho. Em vez de peraltagem eu fazia solidão. Brincava de fingir que pedra era lagarto. Que lata era navio. Que sabugo era um serzinho mal resolvido e igual a um filhote de gafanhoto. Cresci brincando no chão, entre formigas. De uma infância livre e sem comparamentos. Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação. Porque se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão: de um orvalho e sua aranha, de uma tarde e suas garças, de um pássaro e sua árvore. Então eu trago das minhas raízes crianceiras a visão comungante e oblíqua das coisas. Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina. É um paradoxo que ajuda a poesia e que eu falo sem pudor. Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela. Era o menino e os bichinhos. Era o menino e o

sol. O menino e o rio. Era o menino e as árvores.

Logo de início o leitor se depara com a construção de uma imagem *excessiva*. O sujeito poético anuncia possuir um deserto imenso dentro de seu olho (“Eu tenho um ermo enorme dentro do olho”). Assim, provoca uma oposição de espaços típicos. O homem não está mais diante de uma vastidão desertificada e solitária. É o contrário, agora, o pequeno olho humano é que passa a possuir em seu interior o grande ermo, a grande imensidão e solidão.

A fusão entre ser e deserto provoca uma nulidade no homem, transformando-o, segundo o poeta em um menino atípico, incapaz de preencher esses espaços de imaginação com aventuras e novos objetos. O menino não era peralta, relata o próprio sujeito poético. A falta de peraltices causa o desejo de agora, na velhice, preencher todo o deserto e solidão sentida com novas memórias. Enfim, tornar vivo aquilo que deseja imaginar, povoar o ermo que há em seu olho de outros seres e objetos que se transfiguram.

Logo em seguida, o leitor da poética barriana se depara com a dissolução do espaço tradicional e esperado. Relata o poeta: “Quando eu era criança eu deveria pular muro do vizinho para catar goiaba. Mas não havia vizinho. Em vez de peraltagem eu fazia solidão” (BARROS, 2010, p. 187).

O sujeito poético quebra novamente a imagem da criança peralta pulando os muros dos vizinhos ao negar a existência de qualquer vizinho. Assim, se não há mais o outro que se estabelece em uma relação de proximidade e/ou distanciamento com o próprio *eu*, os muros também são ruídos, ampliando os espaços e impedindo que o garoto possa cometer suas peraltices.

Há de se reparar na construção sintática do verso em questão. Relata o poeta que “deveria pular muro do vizinho”, a utilização da preposição *de* mais o artigo definido *o* entre muro e vizinho estabelece como uma das características do muro o de pertencer ao vizinho e não ao ser que relata suas memórias. Assim, se o muro pertence ao vizinho, e este não existe, o muro, as goiabas e o próprio vizinho desaparecem, dissolvem-se, ampliando a dimensão espacial que agora não é mais delimitado por fronteiras, mesmo que essas pudessem ser puladas.

Segundo Eclea Bosi (1999, p. 447),

a memória das sociedades antigas apoiava-se na estabilidade espacial e na confiança em que os seres da nossa convivência não se perderiam, não se afastariam.

De forma semelhante, o sujeito poético parece desejar e se apoiar no espaço que lhe produz conforto, por conta disto, é que provavelmente prefira dissolver os muros e espaços alheios para que possa existir apenas aquilo que seria sua casa materna. Seu lugar de proteção, onde pode se refugiar na suposta maturidade. Se na peça de teatro de J. M. Barrie, Peter Pan busca a Terra do Nunca para evitar que se cresça, o sujeito poético das memórias inventadas se esconde em seu próprio pantanal para continuar sempre sendo uma criança.

Desta forma, não há mais uma barreira para a imaginação ou para o ser que vive e cria seus devaneios. Entretanto, em vez de uma infinidade de novos objetos e coisas, a dissolução do muro e a ampliação do espaço que o cerca revela apenas a existência da solidão, já denunciada anteriormente pela imagem do ermo dentro do olho.

O *eu*, então, se encontra diante de um paradoxo espacial. Ao mesmo tempo em que se revela despossuído de barreiras é também aquele que se encerra em si mesmo. Toda a imensidão está no próprio sujeito. Bachelard (2008, p. 190) afirma que esta mesma imensidão “está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão”.

O sujeito poético encontra-se então em um estado de devaneio, de contemplação primordial. O *eu* encontra-se imóvel em sua própria imaginação. Não pode mais pular o muro do vizinho, não realiza mais peraltices. Ao se tornar imóvel, o homem então passa a sonhar e idealizar a imensidão. Para o filósofo francês, essa mesma imensidão é o movimento que realiza o homem imóvel. “A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranquilo” (BACHELARD, 2008, p. 190).

No entanto, a imagem da solidão e do deserto apresentada no primeiro parágrafo/estrofe não encerra a possibilidade de surgimento de outros sujeitos que

possam habitar este espaço de intimidade do homem. Assim, o eu poético faz surgir através de mutações lagartos que antes eram pedras, navios transformados de latas, homens mal resolvidos que não passam de sabugos (o resto não aproveitável das espigas de milho).

É esta modificação das coisas pela imaginação uma das responsáveis pelo surgimento de novas metáforas e pela ampliação das imagens e dos objetos. O sujeito poético, ao falar sobre o espaço que o cerca e o constitui desfaz a geometria das coisas e seres. Os tamanhos não correspondem mais a realidade do leitor, somos transportados para um mundo em que fenomenologicamente somos igualados em tamanho a tudo que nos rodeia.

“Cresci brincando no chão, entre formigas” (BARROS, 2010, p. 187), diz o poeta. Aqui, não há mais como mensurar ou comparar as disparidades espaciais e métricas. A criança imaginada brinca, em sua solidão, no chão em meio a formigas que se expandem e ganham o tamanho de uma criança, em uma brusca mudança de perspectiva. O olhar não é mais do ser que recorda, mas da imaginação de um ser que possui um ermo enorme em seu olho.

O próprio texto confirma a transformação física dos objetos. A relação que se dá entre o ser e as coisas não é mais estabelecida pela comparação, mas sim pela comunhão. Assim, ser e coisa passam a compartilhar de uma mesma identidade, neste caso métrica em que duas opções são possíveis na construção da imagem: ou o ser se reduz até o tamanho das formigas, ou o contrário, no qual as formigas ganham novo tamanho para se igualarem a criança; acreditamos ser a segunda hipótese a imaginada pelo sujeito poético devido ao seu grande e histórico interesse em dar valor e grandeza às coisas pequenas, ínfimas.

Como citado acima o sujeito poético parece acreditar na segunda proposta para a construção de imagens e comunhão com outros seres ao afirmar que ao falar a partir de “ser criança” se faz a comunhão. O olhar e a imaginação, então, são estabelecidos pelos parâmetros desse “ser criança”. É ela, a criança, que serve de medida para ampliação ou redução dos espaços e das coisas que o habitam. Para a imaginação do poeta é possível comungar desde um orvalho e sua aranha, uma tarde e suas garças até um pássaro e sua árvore.

Em seguida, relata: “Então eu trago das minhas raízes crianceiras a visão comungante e oblíqua das coisas”. Assim, reforça-se a ideia da visão comungante e não comparatista. As coisas não são comparadas, mas igualadas pelos valores do que imagina o ser criança. Ao mesmo tempo em que chama a atenção para o olhar sobre uma realidade oblíqua, ou seja, uma suposta realidade criada por outro olhar que pode ser tanto agudo (que foca no interior, se fecha) ou obtuso (que expande e foca no exterior).

Ao final, ainda deste poema, o sujeito poético retoma mais um paradoxo e reforça a ideia de comunhão e visão oblíqua. Como fonte para sua poesia, ele diz (e diz saber dizer) que o escuro o ilumina. Assim, provoca a criação de uma imagem inusitada em que espaços são iluminados pela escuridão. Dando a sensação de que é possível apenas conhecer o que nos rodeia ao prestar atenção naquilo que normalmente não observamos. Ao realizar tal afirmação, pode-se verificar a existência de dois níveis de percepção com uma mesma coisa como origem e que passa a importar aqui: não é a claridade que é fecunda no processo, mas o que está guardado no baú escuro a ser iluminado, mesmo que esteja alçado no nível do simbólico, da palavra.

Com isso, o olhar tomado não se faz transitivo (ou em ângulo obtuso) abrindo-se para o exterior, mas in-transitivo (ou em ângulo agudo) fechando-se em si (ou na/da humanidade). Após este processo, o produto iluminado na escuridão pode se manifestar carregado ou não de luz.

Este mesmo verso remete a outro texto, desta vez de Victor Hugo que ao falar sobre o poder da palavra já anunciava que

a palavra é um ser vivente, mais poderosa que aquele que a usa, nascida da escuridão, cria o sentido que quer; ela própria é o que o pensamento, a visão, o tato externos esperam (HUGO apud FRIEDRICH, 1991, p. 32).

Victor Hugo estabelece como produto criado da escuridão a palavra, assim, o simbólico se torna o centro e resultado da criação, ao contrário do sujeito poético das memórias inventadas que se enxerga como fruto iluminado da escuridão e não como o intermediador que nos revelará a palavra.

Novamente, a visão que contempla esta imagem criada pelo sujeito poético deve ser oblíqua, permitindo ao leitor duas possibilidades de leitura, uma aguda em que se fecha no sentido dado pela frase, e outra obtusa em que se abre pela expressão poética.

Nota-se aqui a presença de uma isotopia que reacende os sentidos produzidos pelo título da poesia em questão: Manoel por Manoel. Se o oblíquo é formado por duas retas que se encontram, lembrando rapidamente a geometria, o título da poesia já adianta ao leitor o tipo de texto que lhe seria entregue, revelando posteriormente uma série de outras imagens isotópicas.

As duas retas oblíquas neste caso são formadas por Manoel e por Manoel. Não se trata apenas de um Manoel que fala de si, mas um Manoel que seria supostamente visto como real, poeta, vivo, empírico, e um outro Manoel que se propõe imaginado, lembrado, ficcionalizado. Ao propor esta separação, o sujeito poético se multiplica “criando” novos sujeitos.

Assim, a moldura estabelecida pelo encontro dos manoeis (que lembra e que é lembrado) nos dá duas possibilidades de leitura sobre o conjunto de memórias. Vale ressaltar que o texto em questão foi publicado em posições diferentes nas duas principais edições da trilogia.

Na primeira edição aparece como prefácio que abre a coleção de poesias. Já na edição unificada de 2010, o texto é deslocado para o final do livro, como se formasse o outro lado de um muro de proteção para as poesias. A parede inicial deste muro pode ser compreendida pelo verso único que abre as duas edições: “Tudo que não invento é falso” (BARROS, 2010, p. 7). É o conjunto destes dois textos que tentam dirigir os sentidos percebidos pelo leitor.

Por negação, pode-se fazer crer que o sujeito poético defende que tudo aquilo que inventa não é falso, portanto verdadeiro. Assim, seriam suas memórias inventadas realmente suas memórias reais? No entanto, não é objetivo deste texto investigar as fronteiras entre realidade e ficção no conjunto de memórias.

Tomando estas duas possibilidades, seria possível, a priori, identificar os manoeis do título da seguinte forma: há um Manoel supostamente “real” sendo relatado por um Manoel ficcional, neste caso a visão oblíqua se fecha em ângulo agudo e a vida do sujeito

poético nos é contada por um Manoel imaginado. Assim, teríamos um texto supostamente biográfico.

Na outra ponta das possibilidades, temos um olhar oblíquo formado por um ângulo obtuso em que o Manoel da ficção é contado pelo Manoel supostamente “real” (há uma inversão em relação à proposta anterior), ganhando poeticidade, afinal, o segundo Manoel (que seria “real”) interessa apenas como aquele que intermedeia o surgimento do Manoel ficcional. O texto então ganha valor por seu caráter literário, por sua expressão poética, e não mais pela história pura do poeta.

Segundo Bachelard (2008, p. 225),

Então, na superfície do ser, nessa região em que o ser quer se manifestar e quer se ocultar, os movimentos de fechamento e abertura são tão numerosos, tão frequentemente invertidos, tão carregados de hesitação, que poderíamos concluir com esta fórmula: o homem é o ser entreaberto.

Assim, ao mesmo tempo em que o ser se fecha em solidão, seja ela externa como na dissolução dos muros ou interna como no ermo enorme que possui dentro do olho, o poeta provoca comunhões e transfusões com e da natureza. Encerra o poema, o sujeito poético dizendo: “Era o menino e os bichinhos. Era o menino e o sol. O menino e o rio. Era o menino e as árvores” (BARROS, 2010, p. 187)

Se neste primeiro poema os espaços são expandidos e o ser se fecha na solidão, ao avançar o conjunto poético barriano encontramos o texto Circo (2010, p. 179), em que o movimento percebido é o de fechamento dos espaços e maior reclusão do eu poético. Confira:

Nunca achei que fosse uma transgressão furar circo.  
Ainda porque a gente não sabia o que era aquela  
palavra. Achávamos que transgressão imitava  
traquinagem. Mas não tinha essa imitação. Transgressão  
era uma proibição seguida de cadeia. Algum tempo  
depois li uma crônica do grande Rubem Braga na  
qual ele contava que ficara indignado com uma placa

no jardim do seu bairro onde estava escrito: É proibido pisar na grama. Braga viu-se castrado em sua liberdade e pisou na grama e pisou na grama. Fecha o parêntese do Rubem. Mas a gente furava circo assim mesmo. Na ignorância. Partia que éramos em cinco. Quatro guris de seis anos e o Clóvis, nosso comandante, com doze anos. Clóvis seria o professor de as coisas que a gente não sabiava. Partiu que naquele dia furamos a lona do circo bem no camarim dos artistas. Ficamos arregalados de alma e olho. E o Clóvis se deliciava de olhar as trapezistas. Elas ficavam nuas e se trocavam. As trapezistas tinham uma aranha escura acima da virilha. O Clóvis logo nos ensinou sobre as aranhas. Que elas tinham um corte no meio e podiam ser negras ou ruivas. Contou-nos o Clóvis que ele tomava banho com a tia dele todos os dias. E que a aranha dela era enorme que as outras. Depois ele perguntou-nos se sabíamos por que as mulheres não mandam urina longe, a distância? A gente não sabia. E o professor nos ensinou. É porque elas não têm cano. Era só uma questão de cano! A gente aprendeu.

Em um primeiro momento tem-se a impressão de que o Circo apresenta um estado imóvel de observação. Os sujeitos estão aparentemente parados observando atentamente o que ocorre no interior do circo, permaneceriam imóveis. Com um olhar mais atento, vemos que antes de imobilidade o texto apresenta um movimento constante e intimista.

Os primeiros versos esclarecem sobre o sentido de transgressão, imagem recorrente na poética barriana. Imagem semelhante já havia sido citada pelo poeta anteriormente no poema *Obrar* (2010, p. 19). O sujeito poético reforça sua visão sobre transgressão e agora, já com o peso da experiência que carrega a opção ao conceito cotidiano da palavra. Para ele a palavra transgressão tem muito mais relação com traquinagem que com “uma proibição seguida de cadeia” (2010, p. 179).

A aproximação entre os termos transgressão e traquinagem não se dá pela relação de significados que os dois signos poderiam apresentar, já que o sujeito poético deixa claro nos versos 2 e 3 desconhecer o que era aquela palavra (“Ainda porque a gente não sabiava o que era aquela / palavra”). A relação entre os termos se dá a partir de uma aparente semelhança fonética sentida nos dois termos.



Pode-se tomar as palavras “transgressão” e “traquinagem” por três partes sonoras principais e distintas: trans – gre – ssão / tra – qui – nagem. Tendo-se a primeira parte formada por um som oclusivo dental desvozeado /t/, seguido de uma tepe alveolar vozeada /r/. O segundo grupo é iniciado e fortemente marcado pela presença dos fonemas /g/ (oclusiva velar vozeada) e /k/ (oclusiva velar desvozeada). A diferença entre os dois sons se dá apenas pelo tipo de vozeamento, enquanto o primeiro é produzido com vibração nas cordas vocais, no segundo o ar passa livremente pelas pregas vocais, sem produzir vibração. Já a terceira parte tem como marcas finais a presença de sons vocálicos nasais /ãw/ e /êj/.

Desta forma, o sujeito poético concede à “transgressão” características de “traquinagem”. Assim, quando o sujeito realiza (ou caracteriza alguém com) uma transgressão, o sentido observado deve ser o mais próximo de travessuras.

A avó no poema Obrar só é considerada transgressora porque “contrariava os ensinamentos do pai” no momento em que ensinava “que o cago não é uma coisa desprezível”. Sentido semelhante ocorre no poema Circo em que os meninos cometiam transgressões ao furar o circo e invadir o camarim das trapezistas.

Logo em seguida, ainda em Circo, o sujeito poético se desloca no tempo e no espaço para comentar sobre uma crônica de Rubem Braga que teria lido no passado. Não se está mais diante do circo, mas à frente de um jardim qualquer com uma placa que proibia o pisar na grama. Sobre o jardim será comentado mais adiante neste capítulo.

Após o parêntese aberto para falar sobre o Rubem, o sujeito retorna novamente para o exterior do circo e, então, os garotos que o acompanham são apresentados. Em seguida, o circo é furado, invadido pelas crianças (“Partiu que naquele dia furamos a lona do circo / bem no camarim dos artistas”). Com isso, o olhar é novamente deslocado no espaço, antes de um local exterior para agora um lugar interior e intimista, pois se trata do camarim das trapezistas.

O movimento provocado no/pelo sujeito segue mesmo que os demais sujeitos presentes no texto permaneçam apenas em estado de observação. O foco é direcionado agora do interior amplo do camarim para os corpos nus das mulheres que ali estavam (“E o Clóvis se deliciava de olhar / as trapezistas. Elas ficavam nuas e se trocavam”).

Não bastasse focar sobre as trapezistas, o movimento prossegue e se torna específico sobre uma parte do corpo feminino. O grupo de garotos descobre, então, a genitália feminina (“As trapezistas tinham uma aranha escura acima da / virilha”). E vão além, descobrem certas particularidades do órgão genital, tais como as diferentes colorações dos pelos pubianos (“O Clóvis logo nos ensino sobre as / aranhas. Que elas tinham um corte no meio e podiam / ser negras ou ruivas”).

Novo parêntese é aberto e o sujeito poético é deslocado para um quarto espaço, desta vez a um espaço de memórias pertencente ao Clóvis e não mais ao sujeito do enunciado de nosso texto. Em outras palavras, o espaço descrito deixa de ser aparentemente o espaço do Manoel ficcional e passa a ser o do Clóvis. Há, então, um compartilhamento dos espaços distintos. Novamente as fronteiras são desfeitas e o espaço alheio passa a ser também de conhecimento do sujeito poético que encena na poesia observada.

Ecléa Bosí (1994), no livro **Memória e sociedade**, atenta para o fato de que é preciso reconhecer que muitas lembranças ou ideias não são originalmente de quem as recorda, mas fazem parte de um círculo social do qual fazem partes. Assim, na interação com o outro se constrói a memória como uma colcha de retalhos em que cada parte é produzida pelas lembranças de outras pessoas que lhes eram/são próximas.

A história de Clóvis que se faz presente dentro das lembranças de nosso Manoel (o ficcional) acompanhou todo o trajeto do sujeito poético, tornando-se parte de sua própria memória, sendo enriquecida e alterada de tal maneira que não podemos mais garantir que tenha ocorrido de tal forma, mesmo que se trate apenas de memórias inventadas.

Nesse entrecruzamento de lembranças é apresentada a cena de banho de diário do “comandante” com sua tia, e um novo dado é adicionado à formação do foco já extremamente reduzido, o tamanho das “aranhas” (“Contou-nos o Clóvis que ele / tomava banho com a tia dele todos os dias. E que / a aranha dela era enorme que as outras”).

O parêntese se fecha e o “professor” Clóvis, então, indaga aos colegas aprendizes se estes saberiam responder por que “as mulheres não mandam urina longe, a distância”.

Como os garotos não sabem a resposta, uma versão para tal fato é dada, “é porque elas / não tem cano. Era só uma questão de cano!”. Com o aprendizado o movimento cessa temporariamente e se tem o findar do poema.

Ainda neste poema é possível encontrar uma imagem espacial que aparece uma única vez no conjunto das memórias inventadas: o jardim. Ao retornar (e tomar para si) as lembranças relatadas por Braga em uma crônica, tem-se a imagem de um jardim com uma placa que alertava para o fato de que era proibido pisar na grama.

O sujeito poético não fornece muitas informações sobre este jardim. Tampouco esclarece se deve ser visto como uma praça ou como jardim de uma casa. Apenas informa que era um jardim do bairro em que vivia o Braga. Portanto, um lugar próximo e que se ligava supostamente à casa do cronista.

Este espaço e a lembrança do cronista servem de modelo de comparação para os meninos que se encontram diante do circo. Há um consenso moral que impede (ou alerta do impedimento) de adentrar em casa ou estabelecimento alheio de forma clandestina ou não-autorizada.

No jardim havia uma placa que proibia que se pisasse na grama. Braga, relata o sujeito poético, se sentiu castrado em sua liberdade e diante disso pisou na grama com a força e a vontade necessária para recuperar seu direito de ir e vir através desse espaço.

Há de se atentar ainda, que o sujeito poético, como informado acima, não fornece detalhes do jardim. Assim sendo, não é possível afirmar qual o ponto de vista (lugar de onde se olha) do cronista. Considerando como hipótese que o jardim seja um espaço doméstico, ainda assim não sabemos se ele se encontra na rua e observa o jardim ou se é o oposto e ele se vê preso dentro de casa.

Se optar pela primeira opção, o cronista então estaria impedido de atravessar o jardim e retornar para sua casa, seu lugar de intimidade e introspecção. Já a segunda opção permite uma leitura em que o sujeito se encontra enclausurado em sua própria concha, sendo impossível ganhar o mundo.

A proibição também pode ser observada em relação ao outro. Se Braga se encontra diante do jardim, do lado de fora, há um outro que pode se encontrar no lado

oposto, na casa atrás do jardim, na imagem da concha que guarda os animais e coisas mais assombrosos que nossa imaginação possa criar.

A placa bloqueia, então, não apenas a liberdade do cronista, mas também impede que estes seres guardados sejam imaginados e libertados. O pequeno Manoel do Circo se encontra neste estágio. Ele se situa no espaço anterior à lona do circo que representa ali naquele determinado espaço e tempo a placa de proibição.

Há todo um mundo que se vê preso do outro lado. A exemplo de Braga, Manoel também se sente castrado e, em vez de pisar a grama, ele invade a lona do circo (fura) e descobre um mundo de objetos e corpos estranhos, diferentes. Da concha imaginária saem aranhas de todas as cores e sem canos.

Os jardins como espaço doméstico são normalmente lugares à frente das casas com belas plantas que têm a função de serem admiradas. No outro lado, aos fundos estão os quintais com suas hortas e segredos. Por isso, um lugar de maior intimidade. Apenas chega ao quintal quem tem a liberdade para atravessar o jardim, adentrar pela casa, atravessar portas, quartos e corredores, até chegar ao ápice da intimidade, o quintal, onde tudo ganha novas cores e vidas.

A imagem do quintal é recorrente na poética das memórias inventadas de Manoel. Ele, o quintal, aparece pela primeira vez no poema *Obrar* (2010, p. 19), quando se relata que o sujeito resolveu “obrar” (entenda-se obrar como o ato de defecar, ou cacarar como prefere o sujeito poético no mesmo texto) nos canteiros da horta da avó. Abaixo segue o poema na íntegra:

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.  
Eú 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 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, 2010, p. 19)

É no quintal, como citamos acima, que se encontra a capacidade de criar novos  
 objetos, seres ou situações. Por conta disso, se faz necessário antes de tudo adubar este  
 espaço para que possam florescer novas imaginações. O sujeito poético promove a  
 adubação de duas formas, primeiro pela palavra ao tratar do significado e importância do  
 verbo obrar e seu sinônimo cacarar, que seria mais aplicado aos passarinhos, depois por  
 depositar restos de si em forma de esterco orgânico.

Em seguida, no poema *Desobjeto* (2010, p. 23) a imagem do quintal aparece  
 novamente na trilogia. Desta vez, este espaço presenteia o pequeno Manoel com um  
 pente que se encontra em seu meio. Assim como em outras poesias de Barros, o título do  
 texto pode ser considerado como metacrítico, já que explica ao leitor do que trata o  
 conteúdo a ser lido.

O sujeito nomeia, então, o pente e dá a ele ao mesmo tempo a característica de  
*desobjeto*. Ao adicionar o prefixo *des-* o poeta busca reproduzir com maior realidade o  
 que se tornou aquele pente esquecido por um certo tempo no meio do quintal, já que este  
 prefixo pode indicar separação, transformação ou privação. Barros enfatiza, então, a  
 transformação do pente. Cria um antônimo para o objeto em que o pente é ao mesmo  
 tempo pente e outro objeto novo, diferente do pente de outrora.

O pente não é mais um objeto como fora conhecido no passado. Seus dentes  
 foram comidos pela terra, formigas e areia roeram parte de seu corpo e um esverdeado de  
 musgo tomou lugar das cores originais. Apesar de ainda ser pente, o objeto agora é algo  
 novo. É um *desobjeto*. Um objeto em desconstrução, transformação.

Neste momento, o sujeito poético parece desejar nos mostrar não apenas a metamorfose pela qual passou o pente, mas, além disso, parece desejar recriar a imagem bíblica que nos diz que do pó viemos e ao pó voltaremos. O poeta quer nos mostrar que esse é o destino de todas as coisas e não apenas do ser humano.

A recorrência da imagem bíblica presente em **Gênesis** 3:19 (“No suor do teu rosto comerás o teu pão, até que te tornes à terra; porque dela foste tomado; porquanto és pó e em pó te tornarás.”) e **Eclesiastes** 12:7 (“E o corpo volta ao pó como o era, e o espírito volta a Deus que o deu”) será novamente discutida ao longo do terceiro capítulo deste trabalho.

Além de pentes transformados, o poeta localiza também em seu quintal uma lesma no poema *Ver* (2010, p. 31), como podemos verificar abaixo:

Nas férias toda tarde eu via a lesma no quintal. Era a mesma lesma. Eu via toda tarde a mesma lesma se despregar de sua concha, no quintal, e subir na pedra. E ela me parecia viciada. A lesma ficava pregada na pedra, nua de gosto. Ela possuía a pedra? Ou seria possuída? Era era pervertido naquele espetáculo. E se eu fosse um *voyeur* no quintal, sem binóculos? Podia ser. Mas eu nunca neguei para os meus pais que eu gostava de ver a lesma se entregar à pedra. (pode ser que eu esteja empregando erradamente o verbo entregar, em vez de subir. Pode ser. Mas ao fim não dará na mesma?) Nunca escondi aquele meu delírio erótico. Nunca escondi de meus pais aquele gosto supremo de ver. Dava a impressão que havia uma troca voraz entre a lesma e a pedra. Confesso, aliás, que eu gostava muito, a esse tempo, de todos os seres que andavam a esfregar as barrigas no chão.

Lagartixas

fossem muito principais do que as lesmas nesse ponto. Eram esses pequenos seres que viviam as gosto do chão que me davam fascínio. Eu não via nenhum espetáculo mais edificante do que pertencer do chão. Para mim esses pequenos seres tinham o privilégio de ouvir as fontes da terra.

Segundo o texto se trata de uma mesma lesma que o visitava todas as tardes de suas férias. Novamente a imagem de ser/coisa se unindo a terra é mostrada pelo poeta. No entanto, desta vez não é uma retomada da imagem bíblica, mas o surgimento de uma imagem erótica em que lesma e pedra se entregam ao prazer sexual.

Conta o sujeito poético que em todas as tardes a lesma se desgrudava da concha e subia em uma pedra em um movimento viciado, repetitivo. O pequeno Manoel contempla tal cena, vê a lesma nua se entregando à pedra e se questiona se seria a lesma que possuía a pedra ou o contrário. Vale lembrar que as lesmas são seres hermafroditas que possuem em si os dois sexos. Assim, por empréstimo o poeta dá à pedra a mesma característica, podendo ela ser também macho ou fêmea.

Se na poesia anterior é no quintal que se descobre e relata o fim de todos e tudo ao reproduzir a imagem bíblica, nesta última (Ver) o quintal proporciona ao sujeito poético o seu primeiro contato com o erotismo.

Caberia aqui um parêntese para diferenciar sutilmente o conceito de erotismo e sexualidade. De acordo com Octávio Paz (1994), o erotismo é uma característica exclusiva e tipicamente humana. É através do erotismo que o homem é capaz de socializar e transfigurar pela imaginação toda a sua sexualidade.

Ao longo dos séculos, o ato sexual sofreu pouca ou quase nenhuma alteração e se resume à finalidade de reprodução. Já o erotismo sofreu e ainda segue sendo transformado. Os desejos e a imaginação promovem uma incessante variação na forma de manifestação deste erotismo. Assim, temos, por exemplo, em Machado de Assis cenas em que o erotismo é expresso ao se revelar pequenos, e até banais para os dias de hoje, gestos e partes do corpo como braços desnudos e tornozelos. Já em Barros, como dito acima, o erotismo se apresenta pela imaginação provocada no pequeno Manoel ao contemplar e imaginar o ato sexual entre a lesma e a pedra.

Em *Desobjeto* (2010, p. 23) o pente é visto como objeto novo e não natural. Diferente daquilo que conhecemos e concebemos naturalmente como pente. Em *Ver*, esse mesmo olhar não natural é retomado. O sujeito poético ao contemplar o ato sexual da lesma e da pedra se considera um ser pervertido. Segundo a versão eletrônica do dicionário **Houaiss**, a palavra pervertido remete a “que ou o que se perverteu; depravado, desmoralizado, corrupto”. O sujeito poético se entrega a este ato que considera depravado e desmoralizado.

O quintal também aparece na trilogia como o lugar de brincar de “descomparamento”. O poeta conta no poema *Brincadeiras* (2010, p. 51) que o quintal é

o lugar favorito para brincar com palavras. A preferência pelas palavras é justificada pelo fato de não ter outros brinquedos à disposição, tais como uma bicicleta. Confira:

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 nos não era despropósito  
 Porque o inseto tem seis letras e o sol só 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 .Agente 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 duvida era saber se Deus também avoava  
 Ou se ele em toda parte como a mãe ensinava  
 Cipriano era um indiozinho guató que aparecia no  
 Quintal, nosso amigo. Ele obedecia a desordem.  
 Nisso apareceu meu avô .  
 Ele estava diferente e ate 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 do Cipriano.  
 Lá dentro só tinha árvore árvore árvore  
 Nenhuma idéia sequer  
 Falaram que ele tina predominâncias vegetais do que platônicas.  
 Isso era. (BARROS, 2010, p. 51)

É no quintal, este lugar de intimidade, que o sujeito poético declara que o inseto é mais que o céu e o sol. A lógica aplicada para justificar tal comparação não se refere à geometria, mas à quantidade de letras que palavra possui. Assim, relata o sujeito, o inseto que possui seis letras é maior que o sol, pois este tem apenas três letras.

As dimensões são desconstruídas, a exemplo das fronteiras citadas no início deste texto, e novas formas de se medir são conhecidas. Barros concede poder especial às palavras. Elas não mais apenas nomeiam os seres e coisas, mas também definem a importância que cada coisa tem.



A relação entre tamanhos e quintal é novamente aflorada no poema Achadouros (2010, p. 67) que segue:

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 cavar no meu quintal vestígios dos meninos que fomos. Hoje encontrei um baú cheio de punhetas.

A intimidade é definida não apenas por ser o quintal de sua infância, mas por guardar segredos e objetos valiosos do passado. O sujeito poético parte da lembrança relatada pela negra Pombada em que os holandeses de Recife em situação de fuga apressada do país criavam buracos em seus quintais para guardar moedas de ouro, dentro de grandes baús de couro.

Em vez de baús de couro recheados de ouro, o pequeno Manoel pensava em achadouros de infância. Assim, ao pé de uma goiabeira seria possível encontrar um pequeno guri que ensaiava subir na goiabeira, ao lado do galinheiro haveria de encontrar no buraco um guri tentando agarrar uma galinha qualquer.

A imagem de baús e achadouros remete ao conceito de cofre apresentado por Bachelard (2008), em sua **Poética do espaço**. Segundo o pensador,

no cofre estão as coisas *inesquecíveis*; inescquecíveis para nós, mas também para aqueles a quem daremos os nossos tesouros. O passado, o presente, um futuro nele se condensam. E assim, o cofre é a memória do imemorial (BACHELARD, 2008, p. 97).

Deste modo, o cofre passa a ser a própria memória, guardada nos quintais de nossa intimidade.

Cada lembrança, cada segredo, ganha no sujeito poético um baú único espalhado pelos espaços em que pode manter-se seguro. Embora nem sempre o homem consiga descobrir quais segredos carrega em suas lembranças. Mallarmé em uma carta de julho de 1866 escreve o seguinte a Aubanel:

Todo homem tem consigo um segredo; muitos morrem sem havê-lo descoberto, e não o descobrirão porque mortos, o segredo não existe mais, nem eles. Morri e ressuscitei com a chave de pedrarias de meu último escrínio espiritual. Cabe-me agora abri-lo longe de qualquer impressão tomada de empréstimo; e seu mistério há de emanar-se num céu extremamente belo. (MALLARMÉ apud BACHELARD, 2008, p. 97)

Embora haja segredos e lembranças que dificilmente serão descobertos, estes cofres (que guardam parte de nossas vidas) são considerados por Bachelard como “objetos que se abrem” (2008, p. 98). Ao se abrir, garantem o aparecimento de surpresas, novidades, do surgimento do desconhecido. Ao se fecharem tornam-se novamente apenas objetos e desprovidos da dimensão da intimidade.

O sujeito poético se compara a um procurador de achadouros que busca relatar em seus poemas o conteúdo encontrado nestes buracos de quintal cheios de lembranças e vestígios de quem foi no passado. Entre os achadouros desta poesia em questão, o quintal resgata nova imagem erótica, desta vez através de lembranças de punhetas, nas palavras do próprio poeta.

Mesmo quando o ato sexual é praticado de forma solitária como nas masturbações, há sempre a presença de uma outra *persona* invisível e sempre ativo, segundo Octávio Paz (2003). Esta *persona* é a personificação da imaginação e do desejo.

Ao se masturbar, Manoel não o fazia de maneira mecânica e focada apenas na ideia do ato sexual.

Em Parrede! (BARROS, 2010, p. 27), por exemplo, o ato de masturbação se apresenta como um meio de atingir um prazer maior que o próprio ato.

Quando eu estudava no colégio, interno,  
 Eu fazia pecado solitário.  
 Um padre me pegou fazendo.  
 - Corumbá, no parrede!  
 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.  
 - Decorrar 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 parrede!  
 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 parrede era uma glória.  
 Tomei um vidro de fortificante e fiquei bom.  
 A esse tempo também eu aprendi a escutar o silêncio  
 das paredes.

Entregar-se ao pecado solitário representava a possibilidade de ter acesso a novos textos do Padre Vieira. Assim, neste caso o prazer, o desejo e a imaginação não estavam ligados ao ato em si, mas naquilo que seria proporcionado a partir dele.

## O RIO QUE PASSA PELA RÃ E O TEMPO DAS MEMÓRIAS

O tempo acompanha o homem durante toda sua existência, embora isso não signifique que ele seja percebido ou mensurado a todo o momento, isto se for possível de alguma forma fazê-lo.

Quando o homem adentra pela velhice e passa a ser rotulado como incapaz de realizar as atividades que executava, praticamente nada mais lhe sobra que viver de suas lembranças e transformar sua experiência de vida em ferramenta de ensino para os mais jovens e inexperientes.

Segundo Halbwachs (1959, p. 85),

Dans les tribus primitives, les vieillards sont les gardiens des traditions, non seulement parce qu'ils les ont reçues plus tôt que les autres, mais aussi sans doute parce qu'ils disposent seuls du loisir nécessaire pour en fixer les détails au cours d'entretiens avec les autres vieillards, et pour les enseigner aux jeunes gens à partir de l'initiation. Dans nos sociétés aussi on estime un vieillard en raison de ce qu'ayant longtemps vécu il a beaucoup d'expérience et est chargé de souvenirs.<sup>1</sup>

Ecléa Bosi (1999) acrescenta ainda que há uma espécie de obrigação social em que homens e mulheres na velhice se veem obrigados a lembrar (e lembrar bem). Assim, espera-se que nesta fase, na velhice, todos se transformem em guardiões de uma faceta de história da humanidade.

---

<sup>1</sup> “Em tribos primitivas, os anciãos são os guardiões da tradição, não só porque eles as receberam, mais cedo do que outros, mas, provavelmente, só porque eles têm o tempo livre para fixar os detalhes no curso de conversas com outros velhos, e para ensiná-los aos jovens desde o início. Em nossa sociedade também se estima um homem velho, pois tendo vivido por muitos anos, ele tem muita experiência e está cheio de memórias.” (tradução nossa)

Além disto, Simone de Beauvoir (1970) alerta para o fato de que se espera que os velhos sejam exemplos de vida:

Os velhos provocam escândalo quando manifestam os mesmos desejos, sentimentos e reivindicações dos jovens; o amor e o ciúme, neles, parecem ridículos ou odiosos, a sexualidade é repugnante, a violência derrisória. Têm a obrigação de dar exemplo de todas as virtudes. Acima de tudo, deles se exige serenidade: afirma-se que a possuem e isto autoriza um desinteresse pelo seu infortúnio. (BEAUVOIR, 1970, p. 8)

O sujeito poético das memórias inventadas que nos são contadas encontra-se diante deste desafio. Contar suas lembranças, numa tentativa de perpetuar seu olhar sobre o mundo e o tempo em que viveu. Neste capítulo, buscamos tentar compreender como esse tempo se faz presente e se organiza nas memórias imaginadas.

### **A chegada das águas e o início do tempo**

O homem estava sentado sobre uma lata na beira de uma garça. O rio Amazonas passava ao lado. Mas eu queria insistir no caso da rã. Não seja este um ensaio sobre orgulho de rã. Por que me contou aquela uma que ela comandava o rio Amazonas. Falava, em tom sério, que o rio passava nas margens dela. Ora, o que se sabe, pelo bom senso, é que são as rãs que vivem nas margens dos rios. Mas aquela rã contou que estava estabelecida ali desde o começo do mundo. Bem antes do rio fazer leito para passar. E que, portanto, ela tinha a importância de chegar primeiro. Que ela era por todos os motivos primordial. E quem se fez primordial tem o condão das primazias. Portanto era o rio Amazonas que passava por ela. Então, a partir deste raciocínio, ela, a rã tinha mais importância. Sendo que a importância de uma coisa ou de um ser não é tirada pelo tamanho ou volume do ser, mas pela permanência do ser no lugar. Pela primazia. Por esse viés do primordial é possível dizer então que a pedra é mais importante que o homem. Por esse viés é que a rã se acha mais importante do que o rio Amazonas.

Por esse viés, com certeza, a rã não é uma criatura orgulhosa. Dou federação a ela. Assim como dou federação à garça quem teve um homem sentado na beira dela. As garças têm primazia. (BARROS, 2010, p. 55)

Neste poema, o sujeito poético nos apresenta a uma questão primordial ao observar o motivo do tempo: a relatividade. É seu ponto de vista sobre os objetos observados que relativiza (temporalmente) o aparecimento de cada objeto e sua ordem de importância.

No livro **Astúcias da enunciação** (1996) Fiorin elenca pelo menos três processos principais pelos quais passaram os estudos sobre o tempo. A primeira noção temporal que se tem é a dada pelo mito, em seguida a filosofia assume os debates possibilitando uma compreensão do tempo físico e, por fim, diante da complexidade que o tema apresenta, surge a análise linguística do tempo.

Na mitologia são diversos os exemplos de marcas temporais. Entre os hebreus, por exemplo, Deus ao criar o mundo também provoca o aparecimento do tempo ao dividir o dia e a noite. Outro exemplo de mito ligado ao tempo é o de Mnemosyne, considerada como aquela que permitiria o abandono do tempo e o retorno a um estágio divino.

Da filosofia, Fiorin opta por dois nomes principais, Aristóteles e Santo Agostinho, para demonstrar como esta ciência discutiu o tema. De acordo com o pesquisador, a escolha destes dois nomes se deve ao fato de que o primeiro apresenta um ponto de vista físico sobre o tempo e o segundo o desloca de um suporte cosmológico localizando-o no espírito humano.

O tempo em Aristóteles aparece com um elemento físico, cósmico e natural. Na **Poética**, por exemplo, o filósofo o cita ao falar sobre a extensão da tragédia que deve se encerrar no tempo de uma revolução solar. De outro modo, é um fenômeno físico e cósmico que define o que é o tempo.

Santo Agostino aprofunda o debate sobre o tempo no livro XI das **Confissões** (1989), deslocando-o de uma composição meramente física e cósmica, e postula o não ser do tempo:

Se, portanto, o presente, para ser tempo, precisa transitar para o passado, como dizemos que ele é, já que a única razão, para que seja, é não ser, de forma que de fato não dizemos que o tempo é, a não ser porque tende para o não ser? (AGOSTINHO, XIV, p. 17)

A grande questão que surge a partir deste questionamento de Santo Agostinho é como o tempo pode ser, segundo Fiorin, se o passado já não é mais o tempo, o futuro ainda não o é e o presente não é eterno.

Agostinho conclui que o presente não é apenas o tempo que não permanece, é também o que não tem extensão, já que, mesmo que se concebesse um ponto no tempo que não pudesse ser dividido em parcelas de tempo, ele seria tão rapidamente levado do futuro para o passado que não teria nenhuma extensão de duração. (FIORIN, 1996, p. 130)

Santo Agostinho apresenta ainda a ideia da inexatidão de se defender a existência de três tempos (passado, presente e futuro), pois o que se teria são três modalidades distintas do presente. A primeira modalidade seria o passado (memória), a segunda seria o do presente (o olhar, o ponto de vista no momento), e o futuro seria a terceira modalidade do presente que representaria o momento de espera.

A estrutura do triplo presente é uma das características utilizadas por Santo Agostinho para buscar na alma, no espírito humano, o suporte necessário para se considerar o tempo, afastando-se de qualquer explicação física ou cosmológica.

De acordo com Fiorin, os principais argumentos utilizados por Agostinho para descartar uma explicação cosmológica podem ser sintetizados assim: a) questiona-se se a delimitação do tempo pelo movimento dos astros não poderia ser substituída pelo movimento de qualquer outro corpo; b) se os astros parassem e a roda do oleiro continuasse a se movimentar seria preciso medir o tempo de outro modo; c) os astros marcam estações, dias e meses, mas não servem para medir o tempo; e d) questiona-se sobre a possibilidade de, por algum motivo, o circuito inteiro do sol (que determina a duração de um dia) se reduzisse para apenas uma hora, ainda assim este breve intervalo marcaria o tempo de um dia ou se seria necessária a repetição de 24 intervalos idênticos.

Ao abandonar a visão física e cosmológica do tempo, Agostinho passa a visualizar a experiência temporal por meio de signos, aproximando-se de uma reflexão

linguística do tempo. A partir disto, para explicar o enigma da mensuração temporal, Agostinho esboça uma distinção entre temporalização e aspectualização.

A temporalização, segundo Fiorin (1996), se refere à aplicação de uma categoria topológica de concomitância vs. não-concomitância a um determinado momento de referência (MR) ou à não-coincidência das três modalidades de presentes apresentadas por Agostinho (memória, visão e espera) em relação ao momento de enunciação (ME). Já a aspectualização pode ser entendida como a transformação em processos de certas ações.

É através do simulacro da ação do homem no mundo, a enunciação propriamente dita, que a temporalização se faz manifestar na linguagem. Fiorin (1996) afirma ainda que é através da enunciação (mais propriamente ao enunciar) que o homem cria tempos, espaços e pessoas.

Para Lúcia Castello Branco (2011) há dois elementos essenciais que interferem na constituição dos domínios memorialistas: a memória e o tempo.

A concepção da memória como um processo que se volta para o passado, buscando dele extrair a matéria bruta a ser trazida, resgatada, para o presente, é partilhada por diversos pensadores que se dedicaram à questão do tempo e da memória e parece fundar uma tradição que conceberá o gênero memorialista como uma escrita que percorre uma trajetória de retorno ao passado, buscando capturar ali o vivido e trazê-lo de maneira relativamente intacta ao presente narrativo. (BRANCO, 2011, p. 23)

Tal concepção pode ser percebida através dos tempos e autores como um ponto em comum sobre o assunto. Além disso, tendem a se fundamentar em uma concepção linear do tempo. Santo Agostinho parece compartilhar de tal ideia e identifica as memórias como “receptáculos” ou “santuários” em que o passado puro se mantém conservado e intacto (sem rasuras ou deformações).

O que é, para mim, o momento presente? É próprio do tempo decorrer; o tempo já decorrido é o passado, e chamamos presente o instante em



que ele decorre. Mas não se trata aqui de um instante matemático. Certamente há um presente ideal, puramente concebido, limite indivisível que separaria o passado do futuro. Mas o presente real, concreto, vivido, aquele a que me refiro quando falo de minha percepção presente, este ocupa necessariamente uma duração. Onde portanto se situa essa duração? Estará aquém, estará além do ponto matemático que determino idealmente quando penso no instante presente? Evidentemente está aquém e além ao mesmo tempo, e o que chamo "meu presente" estende-se ao mesmo tempo sobre meu passado e sobre meu futuro. (BERGSON, 1999, pp. 161-2)

É partir desta explicação que Bergson busca defender a hipótese de linearidade do tempo, como um *continuum*, ao elaborar o conceito de duração (ou *durée*), implicando na indivisibilidade temporal.

### **Estar *quando* Bachelard**

Bachelard (2007) ao tratar do tempo apresenta dois pontos de vistas diferentes que opõem, de um lado, a teoria sobre a duração, a partir de estudos propostos por Bergson, e, de outro, sua predileção pela apreensão do instante, com base em abordagens de Roupnel.

Pode-se ilustrar o conceito de duração, segundo Bachelard (2007, p. 29), como uma linha reta a ser preenchida. Nesta mesma linha é possível notar a presença de vazios, ou *nadas*, que seriam considerados como os instantes. Daí, a ideia bergsoniana de que é a duração a responsável pela verdadeira realidade do tempo e o instante apenas uma abstração desprovida de qualquer vínculo com a realidade.

Já Roupnel inverte o olhar e enfoca como principal marcador temporal o instante. Para este, é o instante, este pequeno ponto na linha da duração que representa a verdadeira realidade.

Se, para Bergson, a duração representa a verdade e o instante é abstrato, para Roupnel, o instante é a realidade e a duração é marcada pela ausência de qualquer marca

de realidade absoluta. Através desta segunda concepção, a duração não passa de uma imagem construída pelo exterior, através da memória.

Para Bachelard (2007, p. 35), “o instante revela-se suscetível de precisão e objetividade; sentimos nele a marca da fixidez e do absoluto”. Este instante traz a precisão de marcar a lembrança quanto ao espaço e ao tempo em que foi realizada.

Parte-se da ideia de que o tempo se mostra e é percebido por instantes, em oposição a uma crença de um contínuo, de uma duração. Assim, os fatos não estão dispostos em uma linha temporal sem começo ou fim, como se fosse um todo. Ao contrário, é o conjunto de instantes, de presentes, que quando visualizados pelo todo permite o surgimento de uma impressão de que há realmente um tempo único que leva o homem ao passado (memória) ou ao futuro (espera).

### **Era um *ontem* e um outro *ontem***

Barros ao relembrar os instantes que formam suas memórias inventadas busca transportar estas lembranças novamente para o presente. Pela palavra, e somente pela palavra, o passado emerge e transforma-se em presente, embora permaneça como a primeira modalidade de presente elaborada por Agostinho, ainda é memória. Assim, relembrar passa a ser visto pelo poeta também como um ato de inventar, criar uma nova lembrança para ser guardada, como se fosse possível lançar um novo olhar sobre um ponto de vista já marcado anteriormente.

Há de se ater também à impressão que nos resta ao dividir a vida em agrupamentos de instantes. A fase de infância nos aparenta com maior duração que todas as outras. Para Ecléa Bosi (1999, p. 415),

A infância é larga, quase sem margens, como um chão que cede a nossos pés e nos dá a sensação de que nossos passos afundam. Difícil transpor a infância e chegar à juventude. Aquela riquíssima gama de nuances afetivas de pessoas, de vozes, lugares...

Já a percepção da fase adulta é breve, passageira, corrida e quase nunca marcada de momentos importantes. Ainda de acordo com Bosi (1999, p. 415)

O território da juventude já é transposto com o passo mais desembaraçado. A idade madura com passo rápido. A partir da idade madura, a pobreza dos acontecimentos, a monótona sucessão das horas, a estagnação da narrativa no sempre igual pode fazer-nos pensar num remanso da correnteza.

Segundo tese apresentada por Ecléa Bosi (1999), enquanto na infância somos descobertos e descobridores de novos objetos, mundos e seres a todo o momento, na fase adulta, as novidades já não são mais tão novidades, estamos acostumados ao ritmo corrido de trabalho, casa, finais de semanas e demais compromissos.

Na infância, relata ainda Bosi, a vida parece menos automatizada e mais romanceada. Quando adultos são poucos os momentos que realmente podem marcar, tais como uma gravidez e o nascimento de um filho, a perda de uma pessoa querida, o encontrar de uma nova pessoa amada, ou uma promoção aguardada há muito. Mesmo assim, essas marcas podem ser substituídas pela vinda do segundo ou terceiro filho, pela chegada de uma nova esposa ou esposo, ou por uma promoção melhor que a anterior.

As lembranças e os instantes parecem se acumular na infância, enquanto na fase adulta tendem a serem substituídos por outros marcos.

No conjunto de poesias que formam a trilogia das **Memórias inventadas**, o poeta, apesar de adulto, já vivendo o estágio da velhice parece crer e, principalmente, tentar fazer crer que fazem parte de suas lembranças apenas as infâncias.

Embora seja o olhar adulto que relata, a essência adotada para a composição poética tende a comungar de ideais e olhares que o sujeito poético acreditaria supostamente ser infantis. Interessa a todo o momento a descoberta, a aprendizagem e o novo, mesmo que reformado (transformado) pelo olhar velho.

Apesar de o sujeito poético estar na velhice, apenas em um ou outro momento nos deparamos com ele se posicionando afirmativamente como idoso, mesmo assim, o olhar

é para o passado, para aquilo que teria sido mesmo suas primeiras infâncias. Exemplo disto pode ser visto com o poema Fraseador (2010, p. 39):

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.

No primeiro verso deste poema é possível identificar pelo menos dois tempos linguísticos bem marcados, sendo um que estabelece a enunciação no presente (“Hoje eu completei oitenta e cinco anos”) e outro que marca o passado enunciado (“O poeta nasceu de treze”).

Na primeira parte do verso (“Hoje eu completei oitenta e cinco anos”) o momento de referência (MR) é o presente, marcado pelo advérbio “hoje”, portanto, temos um tempo enunciativo. No entanto, a presença do verbo “completar” no pretérito perfeito marca uma relação de anterioridade do fato ocorrido, considerando-se o momento do acontecimento, em relação ao momento de referência, o hoje.

Já a segunda parte do verso (“O poeta nasceu de treze”) marca o tempo enuncivo, pois o momento de referência do enunciado se encontra no passado, na memória. Tal fato pode ser visto pela utilização do verbo “nascer” no pretérito perfeito simples (nasceu). Marca ainda um estado de concomitância entre enunciado e referência.

O segundo verso do poema inicia-se com a locução adverbial “naquela ocasião”, revelando uma situação de anterioridade ao momento de enunciação, cuja referência volta a se fazer presente pelo advérbio “hoje” do primeiro verso.

Na sequência, os tempos se alternam entre pretérito perfeito (escrevi, era, ficou, inclinou, perguntou, insistiu, baixou, continuou, botou), pretérito imperfeito (moravam, queria) e pretérito mais-que-perfeito (decidira).

Em relação ao ponto de referência pretérito marcado pela segunda oração do primeiro verso, pode-se considerar que o uso dos verbos no pretérito perfeito simples marca uma descontinuidade que apresenta um acontecimento passado num dado momento do pretérito, porém sem levar em consideração sua extensão. Observação oposta ao que se vê com a utilização dos verbos marcados pelo pretérito imperfeito, que dão a ideia de continuidade em relação ao momento de referência pretérito.

Assim, o querer ser fraseador não é um acontecimento marcado e finalizado no passado, ele tem continuidade e concomitância a ponto de alcançar o momento de referência da enunciação no presente.

O verbo no pretérito simples é destinado, em maior parte, no poema para relatar a vontade ou a ideia que o irmão tem da vida e do que deve ser feito. Diante disso, estes verbos marcam um acontecimento encerrado no passado. Não há mais concomitância com a enunciação presente. É uma ideia abandonada.

A tensão causada pela utilização de dois momentos de referência, um em relação à enunciação e outro em relação ao enunciado, faz surgirem três sujeitos que se desdobram ao longo do texto. Nestes termos, fala-se em um sujeito da enunciação que se transforma em sujeito do enunciado ao se posicionar como um *eu* da linguagem. O terceiro sujeito é o resultado processo de debreagem que ocorre com o sujeito do enunciado ao se lançar ao passado. Assim temos um sujeito da enunciação que narra a lembrança, um sujeito enunciado com 85 anos e um outro sujeito enunciado de segunda instância que “nasceu de treze”.

Desta forma, o *eu* que se apresenta no poema como *contador das lembranças* é marcado temporalmente, embora neste caso a temporalidade seja marcada por um evento físico e não apenas linguístico. Tem a experiência e a vida de uma pessoa que já testemunhou durante 85 anos (marcação física e cosmológica do tempo) o mundo que o cerca.

Apesar de se permitir situar no tempo que é presente e marcado pela velhice, o sujeito poético busca a interrupção deste presente atual para, através das lembranças, reconstruir um presente pretérito preenchendo desta vez com as histórias que gostaria de ter vivido. Em outras palavras, o poeta busca atualizar o passado.

De acordo com Bosi (1999, p 55),

lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. (...) A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual.

A partir deste olhar do hoje é resgatado um outro *eu*, de apenas treze anos que se descobre com o desejo de ser poeta. Há de se observar a adoção do verbo “nascer” para esta fase que se inicia aos 13 anos. Não se trata apenas de começar a escrever, o poeta surge para a vida e para o mundo naquele momento e é a partir dali que deve ser lembrado.

Este *eu* poeta que nasce aos treze anos com sua primeira poesia necessitou de oitenta e cinco anos para se maturar e se aceitar como tal, retornando, então, a um estado infante, pueril, mesmo quando em descoberta dos prazeres da vida adulta.

Desejar ser um fraseador, aquele que lida com frases, implica em abdicar de outras possibilidades. Sendo fraseador, o poeta acredita que não poderia mais ser doutor, de nenhuma espécie, nem dos que curam, nem dos que constroem ou medem terra.

No aparente tempo simples de gente pacata que habitava as fazendas do pantanal não se visualizava a possibilidade de ser poeta, pelo menos não se conheciam e compreendiam outros caminhos, a não ser se aceitar como homem da terra que lidaria com enxadas em mãos todos os dias que viriam pelo futuro. Este era o pensamento do irmão que não poupou esforços para tentar persuadir os pais a dar uma atividade “real” para o recém-nascido poeta. Ou se torna doutor para mandar e controlar, ou se torna peão para manejar uma enxada enquanto é mandado e controlado pelos patrões.

A mãe inclinava cada vez mais a cabeça para baixo, num ato que poderia representar a perda da esperança no horizonte sonhado por ela pela criança. Quanto mais se inclinava, menos o horizonte se desenhava e menor era a possibilidade imaginada de um futuro distinto do conhecido. O pai se perdia em meio ao vazio de tal anúncio. Mesmo após a arguição insistente e com base financeira do irmão, pai e mãe mantinham o movimento, um se deixava levar mais pelo vazio e a outra abaixava ainda mais a cabeça.

Neste ponto é interessante observar o conceito de horizonte de sentido que perpassa o ideal cobrado pelo irmão do poeta. De acordo com Zenón de Paz (2002, p. 1),

Existir es actuar, y toda acción supone un contexto en que elegimos lo que nos es deseable o indeseable. Ese contexto está dado por un marco de creencias, de asunciones, tanto *ontológicas*, (es decir relativas a qué *es* y qué *no es* o qué entes existen y cuales no), como *valorativas*, es decir relativas a lo que es bueno o malo, justo o injusto. Esas asunciones constituyen nuestro mundo y varían con cada época y cada cultura<sup>2</sup>.

Neste caso, o horizonte de sentido que se faz presente no irmão do poeta é determinado por certa cultura ou comunidade em que estão estabelecidos os valores ou as expectativas que se esperam de um indivíduo.

Assim, é partir do conjunto destes fatores ontológicos e valorativos que se define como o sucesso do indivíduo se dá ao atendimento de um determinado rol de profissões. Com isso, é possível dizer que o sujeito se constrói a partir da visão estabelecida pelo outro e para alcançar o sucesso desejado ou mesmo ser notado é necessário atender à imagem lhe é traçada por este outro.

---

<sup>2</sup> “Existir é atuar, e toda ação supõe um contexto em que elegemos o que nos é desejável ou indesejável. Esse contexto está dado por um marco de crenças, de pressupostos, tanto *ontológicas*, (relativas ao que é e ao que não é ou a entidades que existem ou quando não existem), como *valorativas*, relativas ao que é bom ou mau, justo ou injusto. Esses pressupostos constituem nosso mundo e variam com cada época e cultura.” (tradução nossa)

Em Fraseador, o sujeito enunciado debreado, marcado pela idade de 13 anos, rompe com o horizonte de sentidos projetados pela imagem do outro (que se mostra facetada através do irmão, pai e mãe).

O poema encerra com a seguinte oração “mas não / botou enxada”, marcada por um *enjambement* responsável por provocar uma ruptura entre o advérbio “não” e o verbo “botou”, gerando uma tensão que pode criar no leitor uma expectativa sobre o que de fato ocorreu.

A quebra desta oração em dois versos pode sugerir que a expressão “mas não” é referente ao desejo de ser poeta e a frustração de ter de abandonar o sonho pela necessidade aparentemente real de se tornar doutor ou o homem das enxadas – encaixar-se no horizonte de sentido esboçado pelo outro.

Por outro lado, também pode sugerir que, apesar de não terem forçado o menino a botar as mãos na enxada, tal pensamento não teria sido definitivamente esquecido pelos pais. O fantasma do possível fracasso como poeta poderia rondar os sonhos do garoto e caso isso viesse a ocorrer não haveria mais alternativa a não ser empunhar a enxada e se sujeitar aos argumentos do irmão.

Entretanto, o estudo dos tempos marcados pela linguagem e forma dos verbos denota que a incerteza e tentativa de impor um rumo diferente se encerram naquele momento. Não há a presença de continuidade ou concomitância da ação em relação ao momento de referência no presente.

A quebra do verso antes da apresentação do verbo “botar” em sua forma pretérita gera a expectativa no leitor sobre qual forma seria utilizada. O poeta emprega o pretérito perfeito simples e reduz o horizonte de expectativas possíveis ao leitor. Tal fato teria resultado diferente se em vez de pretérito perfeito simples optasse, por exemplo, pelo pretérito imperfeito, o que marcaria continuidade.

A temática do tempo também é tema para a poesia de Barros. Na segunda parte das infâncias nas **Memórias Inventadas**, o poeta dedica alguns versos a este tema. Confira:



Eu não amava que botassem data na minha existência. A gente usava mais era encher o tempo. Nossa data maior era o *quando*. O *quando* mandava em nós. A gente era o que quisesse ser só usando esse advérbio. Assim, por exemplo: tem hora que eu sou *quando* uma árvore e podia apreciar melhor os passarinhos. Ou: tem hora que eu sou *quando* uma pedra. E sendo uma pedra eu posso conviver com os lagartos e os musgos. Assim: tem hora que eu sou *quando* um rio. E as garças me beijam e me abençoam. Essa era uma teoria que a gente inventava nas tardes. Hoje eu estou *quando* infante. Eu resolvi voltar *quando* infante por um gosto de voltar. Como quem aprecia de ir às origens de uma coisa ou de um ser. Então agora eu estou *quando* infante. Agora nossos irmãos, nosso pai, nossa mãe e todos moramos no rancho de palha perto de uma aguada. O rancho não tinha frente nem fundo. O mato chegava perto, quase roçava nas palhas. A mãe cozinhava, lavava e costurava nos postes de cerca. A gente brincava no terreiro de cangar sapo, capar gafanhoto e fazer morrinhos de areia. Às vezes aparecia na beira do mato com a sua língua fininha um lagarto. E ali fica nos cubando. Por barulho de nossa fala o lagarto sumia no mato, folhava. A mãe jogava lenha nos quatis e nos bugios que queriam roubar nossa comida. Nesse tempo a gente era *quando* crianças. Quem é *quando* criança a natureza nos mistura com as suas árvores, com as suas águas, com o olho azul do céu. Por tudo isso que eu não gostasse de botar data na existência. Por que o tempo não anda pra trás. Ele só andasse pra trás botando a palavra *quando* de suporte. (BARROS, 2010, p. 133. Grifo do autor)

Esta poesia é principalmente marcada pela utilização dos verbos no tempo pretérito imperfeito, tais como: amava, usava, era, mandava, inventava, cozinhava, chegava, lavava, costurava, brincava e ficava, e no pretérito perfeito do indicativo, botassem, quisesse e gostasse no pretérito perfeito do subjuntivo.

O momento de referência neste caso é pretérito. A utilização dos verbos no pretérito imperfeito indica uma concomitância contínua em relação ao momento de referência desta poesia. Assim, havia certa continuidade nos fatos ocorridos e descritos.

Ao longo do texto é possível notar ainda a utilização de verbos no presente durativo. Este tempo ocorre, segundo Fiorin (1996) quando o momento de referência (MR) se apresenta mais longo que o momento de enunciação (ME). Entretanto, vale

ressaltar que esse uso no sistema temporal presente tem função semelhante àquela do pretérito imperfeito no subsistema do pretérito.

No poema em análise podemos citar como exemplo o trecho “tem hora que eu sou quando uma pedra” do verso 7. Neste caso, o momento de referência se dá com a expressão “tem hora”, e o tempo da transformação, o ser pedra, coincide com ele.

Há ainda um aspecto de pontualidade fortemente marcada pelo uso do advérbio quando. Os advérbios também se organizam temporalmente em um sistema enunciativo (centra-se num momento de referência presente) e um sistema enuncivo (centrado em um momento de referência pretérito ou futuro), inscrito no enunciado.

De acordo com Fiorin (1996, p. 168),

Os advérbios pontuais, por indicar a descontinuidade que irrompe na continuidade, servem muitas vezes, associados ao perfeito 2, para marcar o início das transformações que se dão em meio a um estado apresentado pelo pretérito imperfeito e por advérbios durativos.

Neste ponto há dois fatores a se observar, o entendimento temporal apreendido pelo eu lírico e a fusão entre tempo e ser a partir do advérbio *quando* que passa a determinar a posição sujeito ocupada pelo indivíduo em determinado espaço e tempo.

Quanto ao primeiro caso, o sujeito poético compreende o tempo vivido não pela sua aparente continuidade, como se fosse uma longa via em que se caminha desde o nascimento até morte. A apreensão temporal se dá aqui em um nível fragmentado. Tem-se a concepção do instante atuando sobre sua percepção.

Barros parece compartilhar desta visão para compor sua interpretação sobre o tempo e seu valor. Ao enfatizar que é o *quando* que interessa, toda a continuidade da duração é considerada apenas como uma potência a ser realizada pelo conjunto de *quandos* (instantes) que se realizam ao longo da vida.

Ao dizer, por exemplo, “tem hora que sou *quando* uma árvore e podia apreciar melhor os passarinhos”, o poeta marca a seu modo um tempo e um espaço. Aquele era o

tempo em que era permitido ser como as árvores e apenas apreciar os voos dos pássaros, não havia a obrigação e a correria da vida adulta. Havia a liberdade infante para apenas contemplar a natureza. Nenhuma outra ação ficava pendente. De mesmo modo, se delimita o espaço em que poderia ocorrer, já que para se contemplar os pássaros como as árvores faziam era necessário estar em ambiente similar, no campo ou no quintal de sua casa.

O momento de referência *tem hora* e o advérbio de aspectualização pontual *quando* restringem com propriedade o espaço e o tempo em que a transformação do ser em objeto da natureza pode e deve ocorrer.

E mais, além de especificar o encontro entre espaço e tempo em determinado instante, o uso do *quando* traz um terceiro elemento à cena, a multiplicidade do ser. Assim, o *quando* também permite ao ser se multiplicar em diferentes seres ao longo da vida.

O sujeito poético poderia então ser a árvore, a pedra ou rio. Na enunciação do poema, o *eu* afirma estar “*quando* infante” (2010, p. 133). É interessante observar que ao mesmo tempo em que este *eu* se coloca como uma criança (ou ser dotado de características infantis) há o subentendimento da presença da conjunção subordinada comparativa “como”.

Estar *quando* passa a significar também um estar *como*. Optar por estar *quando* e não estar *como* implica a divisão do processo em duas fases distintas, a comparação e a comunhão. O estar *como* implícito no verso marca a fase da comparação, amplamente negada pelo poeta em suas obras, em que o ser idoso e o ser infante são postos frente a frente e as características de ambos são comparadas e confrontadas. O ser idoso então passa a assumir as qualidades do infante que já não mais possuía.

Na segunda fase, estar *quando* é fazer com que o ser idoso se transporte ao momento de referência e passe a comungar não só das características do ser infante, mas compartilhar também aquilo que seria seu ponto de vista sobre o mundo e as coisas.

O estar *como* é negado e omitido pelo poeta. Há a necessidade de se acreditar poder ser outro ser de forma mais real possível. Busca-se a comunhão e não a comparação, em outras palavras, é preciso ser ou acreditar ser o outro em sua total

abstração. A relação e a presença de múltiplos *eus* serão vistas no terceiro capítulo deste trabalho.

Neste mesmo poema o sujeito poético demonstra não gostar da ideia de olhar para o passado ou demarcar com datas fixas e convencionais o tempo de suas lembranças. Para ele, o importante é fazer com que o passado volte a ser presente, através da palavra, e este movimento é realizado ao empregar o advérbio *quando*.

Assim, quando o sujeito poético é *quando* outro ser, ele busca transportar do passado este ser e realocá-lo no presente, como em uma dobra temporal em que os dois tempos se curvam aproximando-se de modo a serem um só, como se fechasse um ciclo e o executasse novamente. De outro modo, só se presentifica o passado através da linguagem.

### **Passava unguento, passava unguento: os ritos de passagem**

Através da busca pela presentificação do passado, o tempo também pode ser visto por um viés mítico em que se organiza em ciclos supostamente eternos que se auto realizam. A imagem produzida é semelhante, por exemplo, ao do ciclo das estações que de tempos em tempos se reiniciam e se executam novamente.

No conjunto de poemas das memórias inventadas é possível encontrar outros momentos em que o poeta retoma modelos exemplares e reacende mitos como os de passagem ou de criação. Veja-se o poema Estreante (BARROS, 2010, p. 77):

Fui morar numa pensão na rua do Catete.  
 A dona era viúva e buliçosa  
 E tinha uma filha Indiana que dava pancas.  
 Me abatia.  
 Ela deixava a porta do banheiro meio aberta  
 E isso me abatia.  
 Eu teria 15 anos e ela 25.  
 Ela me ensinava:  
 Precisa não afobar.  
 Precisa ser bem animal.

Como um cavalo. Nobremente.  
 Usar o desorgulho dos animais.  
 Morder lamber cheirar fugir voltar arrodear  
 Lamber beijar cheirar fugir voltar  
 Até.  
 Nobremente. Como os animais.  
 Isso eu aprendi com minha namorada indiana.  
 Ela me ensinava com unguentos.  
 Passava unguento passava unguento passava unguento.  
 Dizia que era um ato religioso foder.  
 E que era preciso adornar os desejos com unguento.  
 E passa unguento e passava unguento.  
 Só depois que adornava bem ela queria.  
 Pregava que fazer amor é uma eucaristia.  
 Que era uma comunhão.  
 E a gente comungava o Pão dos Anjos.

Nesta poesia, o poeta apresenta o ritual de passagem da infância para adolescência ilustrado pela primeira experiência sexual. Além de marcar a mudança de estágio do ser, este poema poderia ser visto ainda como uma releitura de um mito cosmogônico (de origem de uma nova etapa da vida).

Na poesia de Barros em análise, no terceiro verso ao apresentar sua parceira neste ritual de iniciação da vida sexual, o eu poético já anuncia que se trata de uma mulher de origem indiana, como se desejasse remeter a figura feminina ao Kamassutra e todo o contexto sexual que há em seu interior. Esta característica é enfatizada no texto pela escrita da primeira letra do adjetivo em maiúsculo, não é qualquer mulher, de qualquer comunidade ou cultura, ela é determinada, marcada. No ritual de passagem barriano a mulher é responsável por ensinar e guiar o homem na busca do prazer.

Em Estreante, o esconderijo da mulher desejada também é notado e se faz simbólico pela porta do banheiro que se encontra entreaberta despertando ainda mais a curiosidade e o desejo.

O comportamento animal também é retomado. Não é raro o homem associar o sexo ao nosso lado mais animal. O poeta compara a força e o vigor de um cavalo, por considerá-lo um garanhão capaz de responder a nobreza e virilidade que se espera um macho.

O tempo do ato sexual é rápido, sem pausas, num ritmo frenético em que “morder lamber cheirar fugir voltar arrodear lamber beijar cheirar fugir voltar” ocorre quase que

simultaneamente e repetidas vezes. Neste ponto, o sujeito poético busca aproximar o tempo destinado ao ato sexual ao tempo (subjetivo) que o leitor leva para ler tal construção.

Apesar de ser uma experiência individual de passagem, o poeta sente a necessidade de adaptar o modelo exemplar ao modo como o seu meio, ocidental e cristão, enxerga a realidade.

Novamente, o horizonte de sentido é estabelecido pela comunidade em que se encontra o poeta. Daí a necessidade de se convencer que “fazer amor é uma eucaristia” (2010, p. 77). Assim, os que “abençoam” o prazer sexual deixam de ser aqueles comparáveis ao Kama Sutra e são substituídos pelo corpo e sangue de Cristo, simbolizados pela eucaristia.

Segundo Yuri Lotman (2002, p. 90)

La representación más habitual sobre el símbolo va unida a la idea de certo contenido que, a su turno, sirve de plano de la expresión para otro contenido, com frecuencia de mayor valor cultural. (...) El símbolo mismo, en el plano de la expresión y el plano del contenido, representa siempre certo texto, es decir, posee un significado homogéneo encerrado em sí mismo y um limite preciso que permite diferenciarlo claramente de su contexto semiótico<sup>3</sup>.

De acordo com o **Dicionário Houaiss**, a eucaristia é o sacramento no qual o corpo e o sangue de Cristo são presentificados diante do ser humano pelo pão e vinho, segundo o dogma católico. A representação bíblica da celebração da eucaristia pode ser vista em Lucas (22:19-20):

E, tomando um pão, tendo dado graças, o partiu e lhes deu, dizendo: Isto é o meu corpo oferecido por vós; fazei isto em memória de mim.

---

<sup>3</sup> “A representação mais comum do símbolo está ligada à idéia de certo conteúdo que, por sua vez, serve como plano de expressão para outro conteúdo, com mais frequência de maior valor cultural. (...) O símbolo em si, no plano de expressão e no plano de conteúdo, representa sempre certo texto, em outras palavras, possui um significado uniforme fechado em si mesmo e um limite preciso que permite diferenciá-lo claramente de seu contexto semiótico.” (tradução nossa)

Semelhantemente, depois de cear, tomou o cálice, dizendo: Este é o cálice da Nova Aliança [ou Novo Pacto] no meu sangue derramado em favor de vós.

Além disso, a eucarística também representa simbolicamente a morte e ressurreição de Cristo. Assim, ao afirmar que “fazer amor é uma eucaristia”, o poeta também está simbolizando a morte de um ser e o surgimento de um novo sujeito em seu lugar, renovado e modificado. O pão denota a carne presente, o corpo de Cristo e, conseqüentemente, o corpo do próprio homem, perdoado de seus pecados no momento em que o sangue é derramado. Desta forma, não há mais pecados no ato sexual. O ato passa a ser comunhão de fé e prazer, purificação e renovação do ser.

Outro elemento cristão presente neste texto se encontra no último verso: “e a gente comungava o Pão dos Anjos”. O pão dos anjos aparece em Salmos (78:25) no livro bíblico como alimento enviado por Deus aos homens diretamente do céu durante os 40 anos em que estiveram no deserto.

O que nos parece claro neste momento é uma tensão provocada entre um ideal sagrado e um profano que ao longo da história envolve o ato sexual. O poeta ao comparar o ato sexual à eucaristia e ao pão dos anjos tenta conceder um caráter sagrado a um ato que é essencialmente marcado pelo prazer carnal.

Há uma tentativa de atribuir um valor espiritual ou elevado ao ato sexual, considerando-o inicialmente profano. Daí a necessidade de buscar relacioná-lo a práticas cristãs. Faz-se necessário situar o sexo em um contexto bíblico e, principalmente, cristão. Se a primeira parte do texto tem suas raízes em um mito oriental (kamassutra) e politeísta, a parte final extermina a multiplicidade de deuses e elege apenas um como ideal através de elementos simbólicos.

Pode-se ainda levar em consideração os conceitos de profano e sagrado nos poemas apresentados em oposição a uma conceituação dada pelas narrativas primordiais. Eliade (2007) define da seguinte forma o conceito de profano e as mudanças que sofreu ao longo das épocas:

todos os atos que possuem significado definido – a caça a pesa, a agricultura; jogos, conflitos, sexualidade, - de algum modo participam do sagrado. (...) as únicas atividades profanas são aquelas que não possuem qualquer significado mítico, isto é, que carecem de modelos exemplares (ELIADE, 2007, p. 33)

Com isso, pode-se entender que para o homem primitivo, do mundo arcaico, qualquer atividade (considerada responsável) que possuísse um propósito definido e pré-estabelecido poderia ser considerado um ritual possuidor de um modelo exemplar e, portanto, dotado de um caráter sacro.

Ao longo da história o homem não só perdeu sua crença nos mitos como também promoveu uma dessacralização de grande parte destes rituais, transformando-os em ações profanas.

Em *Romeu e Julieta*, por exemplo, o escritor inglês William Shakespeare também apresenta a sacralização do enlace corporal, se apoiando na cultura religiosa existente em sua época para justificar e caracterizar tal ato como pueril e nobre.

Entretanto, enquanto Shakespeare transforma, por exemplo, o beijo em um símbolo de fé e comunhão através de uma oração declarada pelo tocar dos lábios, Barros desloca o ato sexual, antes puramente carnal, para uma experiência espiritual de eucaristia.

Desta forma, ao mesmo tempo em que o prazer é o da carne, terreno, há uma ligação com o divino. Alimentar-se deste prazer é comparado ao ato bíblico de se alimentar com o Pão dos Anjos.

Todo o conjunto de memórias também parece seguir um compasso em que há uma volta ao início de tudo. Se fosse possível determinar uma provável idade para o eu relatado nas lembranças, notar-se-ia uma transformação de estado do ser que se inicia com cerca de dois anos de idade com o poema *Obrar*, passa pelos 15 anos com *Estreante* que abre as memórias da segunda infância, esboça uma mocidade em alguns poemas como *Aula* e *Um olhar*, encena uma velhice com *Fontes* e busca uma regressão da idade a partir de *Invenção* até chegar ao garoto de seis anos que habitava as memórias em *Circo*.



Embora seja um sujeito idoso o responsável por relatar as lembranças, é notória a tentativa de negar a própria velhice, buscando sempre referências infantis. Ao perceber que suas memórias avançaram por idades menos pueris, o sujeito poético parte em um caminho de volta procurando resgatar sua vida inicial, tentando reestabelecer-se no início de tudo para então recomeçar a preencher mais um ciclo.

Max Piccard (2002, p. 122) ao falar sobre o silêncio na infância e na velhice, relata que nesta última “the old men and women were trying to give back to the silence the words they received from the silence almost unnoticed when they were children<sup>4</sup>”. Deste modo, retorna-se a ideia de um caminhar pela solidão e silêncio já enunciados pelo poeta em Manoel por Manoel.

Mesmo ao tratar do tempo, o sujeito poético busca um retorno não só ao espaço inicial, mas também ao tempo inicial, em que se teria o silêncio em sua perfeita essência.

---

<sup>4</sup> “Os homens e mulheres idosos estavam tentando retornar ao silêncio as palavras que receberam do silêncio quase imperceptível quando eram crianças.” (tradução nossa)

## ERA O MENINO E OS BICHOS: UMA LEITURA SOBRE O EU NAS MEMÓRIAS INVENTADAS

*Não se trata de produzir uma bela mentira, mas uma verdade que seja tão bela quanto a mais bela mentira. Conseguir chegar pela escrita a algo de verdadeiro que seja tão satisfatório quanto uma prestigiosa ficção.  
(Michel Leiris)*

### Entre pedras e avôs: a infância

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 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, 2010, p. 43)

A linguagem em Barros é um dos elementos constantemente utilizados para explicar ou buscar uma suposta aproximação do *eu* poético criado pelo poeta com a imagem de *eu* infantil. Pesquisas como a de Luiz Henrique Barbosa (2003) se utilizam dos jogos linguísticos (seja em nível semântico, sintático ou fonético) para localizar elementos caracterizadores de um possível arquétipo infantil.


Em **Desenhos de uma voz**, Luiz Henrique Barbosa (2003) afirma que um dos motivos que levam os leitores de Barros a reconhecer em certos textos um eu poético aparentemente em estágio de pré-alfabetização é seu convite à ignorância. Para reforçar a ideia sobre esse olhar infantil, o pesquisador cita trecho de uma entrevista dada pelo poeta ao jornalista José Geraldo Couto da **Folha de São Paulo** em novembro de 1994:

A poesia, para mim, sempre foi um jogo à brinca. Nunca é um jogo à vera. Acho que a gente precisa desaprender um pouco o que aprendeu. Desaprender umas oito por dia para chegar a adquirir um novo olho, digamos, um olho infantil, para olhar o mundo como se fosse a primeira vez (BARROS apud COUTO, 1993, p. 8)

Barbosa define ainda este estágio de pré-alfabetização como o momento em que a criança começa a definir o mundo a sua volta pela linguagem, não apenas a escrita tal como conhecemos, mas principalmente a linguagem simbólica. Relembra ainda os estudos de Emília Ferreira em que as garatujas se apresentam como uma das primeiras formas de inserção da criança na escrita.

Esta inserção se dá em três fases, segundo Piaget (1987): a primeira por volta dos dois anos quando a criança passa a rabiscar sobre as folhas em branco, mas sem estabelecer uma relação entre objeto representado e realidade. A segunda ocorre quando as garatujas passam a ser nomeadas pelas crianças já relacionando coisa e nome. Após isso, com cerca de quatro anos de idade, a criança abandona as garatujas e passa para os desenhos, quando o objeto representado passa a se relacionar com um objeto representante da realidade, embora essa representação se dê de forma simplificada.

Ainda segundo Luiz Henrique Barbosa (2003), a aproximação entre este estágio pré-alfabetização e a poética de Barros, pode ser vista no seguinte poema:

Ouçõ uma frase de aranquã: ên-ên? ço-ho!  
 ahê han? hum?...  
 não tive preparatórios em linguagem de aranquã.  
 caligrafei seu nome assim  Mas pode  
 uma palavra chegar à perfeição de se tornar um

pássaro?  
 Antigamente podia.  
 As letras aceitavam pássaros.  
 As árvores serviam de alfabeto para os Gregos.  
 A letra mais bonita era a  $\text{P}$  (palmeira).  
 Garatujei meus pássaros até a última natureza.  
 Notei que descobrir novos lados de uma  
 palavra era o mesmo que descobrir novos lados  
 do Ser.  
 As paisagens comiam no meu olho (BARROS, 2010, p. 279-80)

O pesquisador alega que a utilização de imagem em substituição ao símbolo gráfico e a confissão do garatujar colocariam o eu poético no estágio de pré-alfabetização e, portanto, representaria um eu infantil.

José Luiz Fiorin (1996, p. 14) apresenta ideia semelhante em que a busca pela linguagem adâmica, ou seja homóloga à coisa, é um desejo de grandes poetas. Diz o professor:

No âmbito da arte da palavra, o sonho dos poetas é anular a arbitrariedade do signo linguístico, para que, operando com recursos fônicos, possam fazer que a expressão não somente seja um suporte do conteúdo mas também o mostre, com a homologia entre os dois planos da linguagem.

Contrário a essa ideia, de estabelecimento de um eu infantil, preferimos optar por uma leitura em que o eu poético busca representar o arquétipo infantil pela simulação, com o olhar definidor sempre partindo do adulto e de seus códigos.

No poema trabalhado por Luiz Henrique Barbosa, na falta de conhecimento de uma possível língua aranquã (aquela supostamente falada pelo aranquã, um pássaro existente no Pantanal), o eu poético utiliza seus conhecimentos linguísticos e sobre a aquisição da escrita para constituir os símbolos desejados, citando conhecer o alfabeto grego e algumas características da garatuja.

Assim, ao lembrar-se da fala do aranquã - o pássaro é conhecido por seus gritos e respostas que simulam uma conversa na mata pantaneira – o sujeito ignora as demais

lembranças que tais sons poderiam representar. Importa seu caráter linguístico, seja pela tentativa de representação ou pelo jogo simbólico que se estabelece ao trocar um signo conhecido por um símbolo que apresente uma possível relação de identidade.

A conversa aranquã é retomada, mas o eu poético se desloca da lembrança e do próprio objeto lembrado. Serve apenas de pretexto para mais uma das desconstruções linguísticas que propõe.

De modo análogo, esperar-se-ia que a representação formal e linguística do poema se desse a partir da suposta gramática aranquã e não pelo processo de aquisição da linguagem humana.

Os tempos verbais presentes no poema aumentam esta tensão e rompem com a ideia de presença de um eu poético infantil. O poema se inicia com o verbo *ouvir* no presente do indicativo (ouço), localizando o sujeito no presente (da enunciação) para em seguida, ao explicar as garatujas, substituir o presente do indicativo pelo pretérito simples (caligrafei, garatujei) e pretérito imperfeito (aceitavam, serviam, era). Assim, o eu permanece no presente, adulto portanto e conhecedor do código linguístico, e busca mostrar-se por simulação uma criança que ainda estaria observando a conversa dos pássaros.

Em Cabeludinho (2010, p. 43), citado no início deste capítulo, o sujeito poético é lançado ao passado para se lembrar de como havia sido apresentado pela avó a seus amigos: “Este é meu neto. Ele foi estudar no Rio e voltou de ateu”. Esta lembrança é o gancho necessário para que se apresente ou se fale sobre o passado, sendo esta lembrança supostamente infantil. Relata o sujeito que no meio de um jogo de futebol, um menino teria dito: “Disilimina esse, Cabeludinho. Eu não disiliminei ninguém”.

O que aproxima as duas falas é a utilização incomum de certos elementos gramaticais, tais como a preposição *de*, cuja regência verbal teria sido mal empregada, causando um chiste e a inclusão do prefixo *des-* junto ao verbo *eliminar* na fala do menino. Vale ressaltar que no caso da fala do menino, além de construir um novo vocábulo, o eu poético ainda realiza uma alteração fonética e gráfica no prefixo “des-” trocando o *e* por *i*.

Tal invenção, o disiliminar, dificilmente seria apresentada assim criticamente por um *eu infantil*, pois implicaria o conhecimento de regras morfológicas (prefixação) e fonéticas (troca de *e* por *i*). Assim, o *eu* que se apresenta no poema se firma enquanto adulto que busca representar uma situação em que seria infantil se não fosse o conhecimento prévio exigido para tal construção.

Vale ressaltar que é possível que crianças possam inventar palavras como esta em questão, no entanto, apenas o adulto e culto é capaz de observar tal construção analisá-la como faz o sujeito poético das memórias imaginadas.

Neste caso, confirma-se o surgimento de um chiste, entendido como uma forma breve de humor que reúne dois campos de significados aparentemente distintos que fundidos causam estranheza e surpresa. Ao unir o prefixo *des-*, cujo sentido nos remete à transformação de um dado estado a seu anterior – tornar-se contrário ao estado atual – como *desconstruir* (tornar contrário ao construído) ou *desmentir* (tornar contrário à mentira), e o verbo *eliminar*, o sujeito produz o surgimento de um verbo cujo sentido seria contrário ao esperado e, por oposição, significaria o novo vocábulo o mesmo que *incluir*. O sujeito poético parece sentir como insuficiente o sentido de eliminar, buscando assim um reforço semântico a palavra usada.

A desconstrução sintática provocada pelo uso inesperado ou indesejado da regência verbal, intermediada por preposição, é novamente percebida nos últimos versos de Cabeludinho ao relatar-se o canto saudoso de um vaqueiro: “(...) 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, 2010, p 43).

Cleusa Rios P. Passos (1995, p. 110) ao comentar a relação entre poesia e prazer apresentada pelo psicanalista Freud informa que:

brincadeira/jogo desencadeia, nas crianças, um prazer oriundo “da repetição do semelhante, da redescoberta do conhecido, da assonância”, que corresponderia a uma economia insuspeitada do dispêndio psíquico.

Se levarmos em consideração que a brincadeira/jogo ocasionada pela repetição de um dado semelhante é uma das responsáveis pela redescoberta do prazer pela criança (e na poesia) veremos que no poema em questão há uma tensão provocada pela ruptura desta repetição. A primeira observação realizada pelo sujeito poético se dá pelo desvio sintático do uso de preposição em regência verbal. Já o chiste provocado pelo menino na partida de futebol ocorre em situação de desvio de uso de afixação, portanto em nível morfológico e não mais sintático.

A repetição de desvio sintático em regência verbal ocorre apenas nos últimos versos do poema, no canto do vaqueiro. Assim, o prazer pela linguagem, pelo poético, se dá com ênfase na fala de dois adultos: a avó e o vaqueiro. A fala do menino passa a ser vista como elemento secundário, embora as modificações morfológicas e fonéticas chamem a atenção do leitor.

Ainda segundo Passos (1995, p. 110),

O reemprego da matéria verbal do antigo cantar, suas recorrências sonoras e rearticulações formais recuperariam o elemento conhecido, protegendo a fonte de prazer (pontuada pelo psicanalista) e possibilitando a renovação de um tempo que a angústia não parece ter a força presente.

Vale abrir um parêntese para lembrar que há uma diferença entre as duas principais edições das **Memórias inventadas**. A primeira edição, em formato de caixa, traz a preposição “a” sublinhada no canto do vaqueiro e na explicação do eu poético, assim: “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” (2003. grifos do autor).

Com a edição em livro, em 2010, utilizada neste trabalho para efeito de registro bibliográfico, perde-se a marca de ênfase dada ao elemento linguístico. Se na primeira edição, o eu poético deixava explícito o desvio que lhe causara espanto e atenção, na segunda, exige do leitor uma leitura mais atenta e detalhada para estabelecer as relações de significação necessárias para a compreensão do texto.

[...] 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 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. (BARROS, 2010, p. 35)

A infância que aparece também na poética das memórias imaginadas é representada em alguns momentos por um olhar distinto daquele do eu poético, mas que tende a se aproximar por identidade. Temos defendido até o momento que o infantil se configura nos poemas em questão pelo olhar do adulto (idoso) sobre aquilo que seria considerado pueril e infante.

Assim, em alguns momentos como no trecho de O lavador de pedra, acima citado, em lugar do eu poético de Manoel como o responsável por observar a infância, esse olhar é dado por outro eu simbolizado pela figura do avô.

As ações comuns às crianças da época do eu poético em questão são descritas pelo olhar atento desse senhor idoso que já não mais se ocupa da venda, perde aparentemente sua função junto à economia local, para viver junto a um pé de jatobá e próximo à porta de sua antiga venda.

Neste ponto, em que o eu poético observa sua própria infância a partir do olhar do avô, os dois sujeitos se aproximam e se fundem em identidade. Compartilham de uma mesma visão sobre a infância e sobre ser poesia: “[...] 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!” (BARROS, 2010, p. 35. grifo do autor).

O sujeito avô, cujo olhar é tomado emprestado para desenhar a cena infantil do poema, dá à infância o caráter de poesia. Tal ideia é reforçada pelo sujeito poético das **Memórias inventadas** ao afirmar que seria muito bom ter o dom de ser poesia, informação, aliás, reforçada pelo grifo do autor.



## O escuro me ilumina: Quem sou? Sou?

Em um primeiro momento se é levado a crer que uma das questões centrais que os textos autobiográficos buscam responder é *quem sou?*, entretanto, uma segunda pergunta se apresenta levando em consideração que esse sujeito poético ou narrado das memórias se manifesta apenas enquanto linguagem: *sou?*

Tal questionamento é realizado por Barthes (1988) e retomado por Lúcia Castello Branco ao defender que

Enquanto escritos que pretendem fazer do *eu* narrativo um sujeito de memória, os textos memorialistas, as autobiografias e os diários, seja buscando emoldurar um retrato sem rasuras ou recortes, seja apresentando, como num instantâneo, apenas ângulos, pedaços, fragmentos de uma imagem que não se deixa capturar por inteiro, terminam por problematizar a indagação acerca da identidade do sujeito para, na verdade, questionarem a própria existência do sujeito. [...] esses textos, ao esbarrarem inevitavelmente na falha existência do sujeito, encenam um *eu* que já não mais pergunta “quem sou?”, mas que se lança uma questão anterior a esta: “sou?” (BRANCO, 2011, p. 43. grifos do autor)

Diante de tal proposição resta investigar quais as abordagens escolhidas pelo sujeito poético para tentar responder a este “sou?” que norteia todo o conjunto de memórias inventadas.

A primeira edição das **Memórias inventadas** traz, como já mencionado anteriormente, uma organização e estrutura física diferentes da segunda edição publicada em 2010.

Ainda em formato caixa e com folhas soltas, da primeira impressão, o poema Manoel por Manoel se mostra interessante para o leitor da poética barriana por dois motivos: primeiro por estabelecer uma moldura ou parâmetro que se espera da leitura dos poemas pelo leitor, e segundo por apresentar o sujeito poético por seu nome próprio.

Para Lucia Castello Branco (2011, p. 50),

o nome próprio funciona, pois, não só como signo que aponta para a singularidade do sujeito, mas como aquele que lhe garante uma ancoragem, uma situação, um lugar. Afinal, se o nome é que faz perdurar o objeto, nada melhor que um nome próprio para ancorar o *je* sempre deslizante, sempre deslocado. [grifo da autora].

Assim, ao nomear-se como “Manoel”, o sujeito poético não apenas recusa a comparação com outros sujeitos, mas estabelece um vínculo de confiança com seu leitor no qual promete revelar nas poesias que compõem seu conjunto memórias apenas as suas lembranças, marcando seu espaço e sua situação (tempo).

Philippe Lejeune, no livro **O pacto autobiográfico** (2008), relaciona os problemas da escrita autobiográfica, acima de qualquer outra discussão, à questão atribuída ao nome próprio:

É no *nome próprio* que a pessoa e o discurso se articulam, antes de se articularem na primeira pessoa, como demonstra a ordem de aquisição da linguagem pelas crianças. A criança fala de si mesma na terceira pessoa, chamando-se pelo próprio nome, bem antes de compreender que também utilizar a primeira pessoa. Em seguida, todos utilizam “eu” para falar de si, mas esse “eu”, para cada um, remeterá a um nome único que poderá, a qualquer momento, ser enunciado. Todas as identificações (fáceis, difíceis ou indeterminadas) acabam fatalmente convertendo a primeira pessoa em um nome próprio. [...] No discurso oral, sempre que necessário, efetua-se o retorno ao nome próprio: trata-se da *apresentação*, feita pelo interessado, ou por um terceiro (a própria palavra apresentação é sugestiva por sua inexatidão: a presença física não é suficiente para o enunciador: só existe presença plena pela denominação). (LEJEUNE, 2008, p. 22. grifos do autor)

Ao se nomear, ou dar como título da poesia que abre o conjunto de memórias seu nome próprio, o sujeito busca estabelecer junto ao leitor um pacto de veridicção, no qual sua identidade será marcada e vista como real.

Segundo Philippe Lejeune (2008, p. 23), o nome próprio do autor marcado no texto

[...] está ligado, por uma convenção social, ao compromisso de responsabilidade de uma *pessoa real*, ou seja, de uma pessoa cuja existência é atestada pelo registro em cartório e verificável. [...] Um autor não é uma pessoa. É uma pessoa que escreve e publica. [...] O autor se define como sendo simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso. (grifo do autor)

O pacto autobiográfico é resultado desse processo de identidade/identificação entre sujeito do texto e a pessoa real, mesmo que tal identidade remeta apenas ao nome que consta na capa do livro. A finalidade principal deste tipo de pacto é a intenção de honrar a assinatura daquele que fala.

As formas do pacto autobiográfico são muito diversas, mas todas elas manifestam a intenção de honrar *sua assinatura*. O leitor pode levantar questões quanto à semelhança, mas nunca quanto à identidade. Sabe-se muito bem o quanto cada um de nós preza seu próprio nome. (LEJEUNE, 2008, p. 26. grifo do autor)

Lejeune (2008) estabelece ainda duas maneiras pelas quais a identidade entre autor, narrador e personagem (ou entre autor e sujeito poético, no caso de nosso objeto de pesquisa) pode se dar.

A primeira maneira ocorre de forma implícita e se desdobra em duas vertentes: a) pela utilização de títulos que remetem ou deixam claro se tratar de uma história própria de quem a conta, como “história da minha vida”, “minhas memórias” ou “autobiografia”; b) pela seção inicial em que o narrador ou sujeito poético assume o compromisso de se comportar como se fosse o autor.

A segunda maneira ocorre de modo explícito quando sujeito/narrador/personagem assumem o mesmo nome do autor impresso na capa do livro.

No caso das **Memórias inventadas**, o pacto autobiográfico se dá pelo uso do título que remete às memórias do autor e pela presença do nome próprio no título da poesia que abre o conjunto de memórias. Mesmo que sejam memórias inventadas o pacto

se estabelece e o leitor não questiona a identidade de quem fala, contudo pode questionar as semelhanças ou diferenças daquilo que lhe é contado em relação à realidade.

O que define a autobiografia para quem a lê é, antes de tudo, um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio. E isso é verdadeiro também para quem escreve o texto. Se eu escrever a história da minha vida sem dizer meu nome, como meu leitor saberá que sou *eu*? É impossível que a vocação autobiográfica e a paixão do anonimato coexistem no mesmo ser. (LEJEUNE, 2008, p. 33. grifo do autor)

Embora esse pacto entre sujeito e leitor pareça tranquilo, o próprio sujeito poético prevê a necessidade de se colocar como outro no momento da enunciação, numa tentativa de frustrar qualquer indicação de narcisismo. Por conta disso, propõe-se que as lembranças de Manoel são contadas por Manoel.

Isto poderia ser classificado, no conjunto de memórias analisadas, como um primeiro esboço de metacrítica. O sujeito busca não apenas responder a quem é (ou se é), mas mostrar seu valor enquanto capaz de produzir e ser conteúdo de sua própria poesia.

Configurar-se como sujeito lírico implica um estar fora de si, como afirma Michel Collot (2004), que defende a hipótese de que uma possível saída de si do sujeito poético na modernidade deve ser vista como regra e não apenas como exceção.

Para o referido pensador francês,

Estar *fora de si* é ter perdido o controle de seus movimentos interiores e, a partir daí, ser projetado em direção ao exterior. Esses dois sentidos da expressão me parecem constitutivos da emoção lírica: o transporte e a deportação que porta o sujeito ao encontro do que transborda de si e para fora de si. (COLLOT, 2004, p. 166. grifo do autor)

Esse movimento atua pela tensão de possessão e desapossamento pelo que passa o sujeito: tal tensão seria resultante do processo no qual o sujeito é possuído por uma instância que é ao mesmo tempo mais íntima de si e radicalmente estrangeira e distinta, explica Michel Collot (2004).

Nas memórias imaginadas essa relação se mostra mais aparente, no momento que percebemos que o sujeito lembrado é ao mesmo tempo o produto mais íntimo do ser que recorda e seu elemento mais estranho e distinto. Esse sujeito que supõe existir antes mesmo da existência do sujeito que enuncia é um ser que já não mais existe ou ocupa um espaço/tempo em simultaneidade com a enunciação.

Apesar desta tensão que gera a ruptura do sujeito e o transforma em outro, uma outra ação também entra em cena e com forças mais arrebatadoras: o próprio canto que se apodera mais do poeta do que este dele, elucida Michel Collot (2004, p. 166).

Fazendo a experiência de seu pertencimento ao outro – ao tempo, ao mundo ou à linguagem –, o sujeito lírico cessa de pertencer a si. Longe de ser o sujeito soberano da palavra, ele se encontra *sujeito* a ela e a tudo o que o inspira. Há uma passividade fundamental na posição lírica, que pode ser similar a uma submissão. (grifo do autor)

O sujeito só pode existir e se exprimir pela linguagem. Assim, o sujeito poético, o *eu* que conta suas memórias ou que é lembrado, somente existe enquanto fenômeno de linguagem. Este *eu* somente se materializa ao se enunciar como *eu*.

A linguagem só é possível porque cada locutor se coloca como sujeito, remetendo a si mesmo como *eu* em seu discurso. Dessa forma, *eu* estabelece uma outra pessoa, aquela que, completamente exterior a mim, torna-se meu eco ao qual eu digo *tu* e que me diz *tu* (BENVENISTE, 1988, p. 261-2. grifo do autor).

Para José Luiz Fiorin a categoria de pessoa é uma das peças essenciais para que a linguagem se torne discurso. Desta forma, este *eu* não se refere a um indivíduo em específico ou a um conceito dado, sua referência é estritamente linguística.

Enunciar é criar [...] Da mesma forma, a enunciação permite que todo ser, num processo de personificação, torne-se enunciador e instaure como enunciatário, bastando para isso que se dirija a ele, qualquer outro

ser, concreto ou abstrato, presente ou ausente, existente ou inexistente. A enunciação tem o poder de convocar aqueles a quem diz *tu* e instaurar como pessoa aqueles a quem dá a palavra. (FIORIN, 1996, p. 42. grifo do autor)

Ainda sobre a instauração da categoria de pessoa, da constituição dos sujeitos, José Luiz Fiorin defende a ideia de que este processo pode se dar por dois mecanismos distintos: *debreagem* e *embreagem*. Estes dois mecanismos podem ser utilizados também para a instauração das categorias de tempo e espaço.

*Debreagem* é a operação em que a instância de enunciação disjunge de si e projeta para fora de si, no momento da discursivização, certos termos ligados a sua estrutura base, com vistas à constituição dos elementos fundadores do enunciado, isto é, pessoa, espaço e tempo (FIORIN, 1996, p. 43)

Por este movimento de *debreagem* o sujeito é posto para fora de si e se instaura como um *não-eu*, distinto do *eu* que julga ser na enunciação. Como durante a enunciação, as categorias de pessoa, espaço e tempo não são realmente a pessoa que fala, o espaço geográfico que o circunda e o tempo real da enunciação, estes elementos passam então a representar projeções destas categorias, pressupostos.

Num segundo momento, a partir do horizonte da *debreagem*, o sujeito enunciator pode retornar à enunciação e realizar a segunda operação, a *embreagem*, que instala o discurso em primeira pessoa. Ela consiste então, para o sujeito da fala, em enunciar as categorias dêiticas que o designam, o “eu”, o “aqui” e o “agora”: sua função é manifestar e recobrir o “lugar imaginário da enunciação” por meio dos simulacros de presença, que são *eu*, *aqui* e *agora*. (BERTRAND, 2003, p. 90-1. grifo do autor)

Somente assim, a partir destes dois mecanismos de projeção para fora de si, constituindo-se como um *não-eu* em oposição ao *eu* que enuncia e nos relata as memórias, seguido pelo movimento de retorno a um estado de *eu*, porém, agora em

simulacro na enunciação, o sujeito poético das memórias imaginadas se realiza e permite ser observado.

Ainda nas memórias inventadas do sujeito poético Manoel é possível observar uma debreagem em segunda instância. Ao enunciar suas memórias (e se projetar para fora de si), um novo sujeito é chamado para a enunciação e em alguns momentos ganha voz: o *eu* da lembrança.

Neste caso, este segundo *eu* se configura como um *não-eu* resultante do primeiro *não-eu*. Assim, o sujeito que é lembrado se torna um outro sujeito diferente daquele que lembra e conseqüentemente daquele que enuncia as lembranças. O mesmo processo é válido para as categorias de espaço e tempo que se projetam como coisas distintas.

O sujeito poético das memórias imaginadas se faz presente no texto de duas formas principais: ao se enunciar enquanto *eu* da poesia e enquanto *ele* em relação ao *eu* que enuncia.

Nas três partes que compõem as memórias imaginadas é possível notar um determinado comportamento padrão para o aparecimento das formas de apresentação do sujeito poético ao leitor.

A primeira pessoa é utilizada sempre que o sujeito deseja se referir a uma época de sua infância ou a um determinado momento em que se vê como simulacro do infante. Podemos citar como exemplo de enunciação deste *eu* os seguintes versos:

**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.  
 [...] **Eu** queria então escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma.  
 [...] Logo a turma perguntou: o que **eu** fazia o dia inteiro trancado naquele quarto? Eu respondi a eles, meio entressonhado, que **eu** estava escovando palavras. Eles acharam que **eu** não batia bem. (BARROS, 2010, p. 15. Grifo nosso)

Neste caso, enunciar o *eu* marca um momento para o sujeito visto como único e encantador de sua infância. Ao observar os “escovadores de ossos” se sente convidado a

começar a escovar também palavras. Vale ressaltar que para o sujeito poético, apesar de lidar com as palavras, escovando-as, este ato ainda não seria considerado como de escritura, seria um estágio anterior à primeira escrita do autor e, portanto, estaria marcando ainda um acontecimento de sua primeira infância.

Naquele outono, de tarde, ao pé da roseira de minha avó, **eu** obrei.  
 Minha avó não ralhou nem.  
 Obrar era construir casa ou fazer obra de arte.  
 [...] **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.  
 [...] **Eu** só queria dar força às beterrabas e aos tomates.  
 [...] **Eu** tinha vontade de rir porque a vó contrariava os ensinamentos do pai. [grifos nossos] (BARROS, 2010, p. 19. Grifo nosso)

Novamente o *eu* surge em referência a um momento da infância, da descoberta do reaproveitamento dos alimentos e dejetos como estercos para as plantas. O pronome **eu** marca uma espécie de individualidade do sujeito, como se ele fosse o único responsável por tal ato ou observação.

Nos casos em que o sujeito poético nos relata um acontecimento observado pela coletividade há a utilização da figura de linguagem da elipse omitindo o pronome **eu**, fazendo com que a marcação da primeira pessoa seja percebida apenas pela conjugação do verbo, como no verso “[...] terra escovando osso. No começo **achei** que aqueles homens não batiam / bem” (BARROS, 2010, p. 15. Grifo nosso), em que a ação parece ser compartilhada por todo o grupo ou comunidade.

Outro exemplo:

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 também fazia parte.



**Acho** que lata também.

[...]

Pelo menos **a gente** usava lata como se **usássemos** árvore ou borboletas. (BARROS, 2010, p. 97. Grifo nosso)

A partir destes versos é possível deduzir que a elipse do **eu** marca um conhecimento coletivo devido ao emprego, já ao final da citação, dos termos **a gente** e **usássemos**. O primeiro é caracterizado por estar na terceira pessoa do singular, mas indicar por substituição uma coletividade. Já o segundo é o verbo *usar* conjugado na primeira pessoa do plural.

O uso de **a gente** não é exclusivo deste último poema citado, mas é visto em vários outros poemas do conjunto analisado, sempre fazendo referência a um conhecimento ou ponto de vista coletivo, como em:

**A gente** morava na última casa de uma rua. Depois o mato começava. Dois trilheiros entravam pelo mato. [...] Os meninos brincavam nus no rio entre pássaros. Tinha um Bolivianinho, boliviano pé de pano entre os guris. E um Gonçalo pé de falo orelha de meu cavalo. **Acho** que o pé de pano do boliviano era só para trovar. Assim como o pé de galo do Gonçalo. **Descobri** nesse tempo que os apelidos pregam mais quando trovam. Depois **descobri** naquele lugar a palavra abandono. A palavra funcionava dentro e fora das pessoas. **Eu** não sabia se era o lugar que transmitia o abandono às pessoas ou se eram elas que transmitiam o abandono ao lugar. **Eu** conhecia a palavra só de nome. (BARROS, 2010, p. 117. Grifo nosso)

Entretanto, há ainda uma outra utilização para a elipse nos poemas de Barros, como a que vemos no seguinte exemplo:

**Uso** a palavra para compor **meus** silêncios  
 Não **gosto** das palavras  
 fatigadas de informar.  
**Dou** mais respeito  
 às que vivem de barriga no chão  
 [...]

**Entendo** bem o sotaque das águas.  
**Dou** respeito às coisas desimportantes  
 [...]
 **Queria** que minha voz tivesse um formato de canto.  
 Porque eu não sou da informática:  
 eu sou da invencionática.  
 Só **uso** a palavra para compor meus silêncios. (BARROS, 2010, p. 47.  
 Grifo nosso)

Neste caso, o sujeito poético parece desejar se omitir ao falar de seu fazer poético, instaurando-se como um poeta acima de qualquer individualidade, mas que ao mesmo tempo necessita fazer-se notado e ter seu reconhecimento, mantendo os verbos principais na primeira pessoa do singular.

No antepenúltimo e penúltimo verso deste poema, uma exceção é aberta e o **eu** é finalmente enunciado pelo sujeito, mas somente ao final e para se definir. Nos momentos em que a elipse omite o **eu** o sujeito poético nos apresenta o seu fazer, o seu método de criação.

Outro exemplo de utilização de elipse para ocultamento do **eu** diante de uma explicação metapoética pode ser visto no seguinte poema:

Sempre **compreendo** o que **faço** depois que já **fiz**.  
 O que sempre **faço** nem seja uma aplicação de  
 estudos. É sempre uma descoberta. Não é nada  
 procurado. É achado mesmo. [...] Um dia **tentei**  
 desenhar as formas da Manhã sem lápis. Já pensou?  
 Por primeiro havia que humanizar a Manhã.  
 [...] Entretanto **eu tentei. Pinte** sem  
 Lápis a *Manhã de pernas abertas para o Sol*.  
 [...] **Arrisquei** fazer isso com a Manhã, na cega. (BARROS, 2010, p.  
 85. Grifo nosso, negrito)

Aqui também o sujeito busca revelar os princípios de sua poética ocultando o pronome **eu**, como que se buscasse ser uma referência universal, um arquétipo de poeta

desejado e buscado por todos. A exceção fica por conta da breve oração em que se permite enunciar o **eu** diante da tentativa, frustrada ou não.

É ainda ao falar sobre sua composição poética, a primeira delas, que encontramos o exemplo da segunda forma distinta pela qual o *eu* se enuncia na poética inventada tomando forma/aspectos de *ele/outro*. Confira:

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.  
 (BARROS, 2010, 39. Grifo nosso)

Em Fraseador surge uma tensão pela duplicidade e forma como o *eu* se apresenta. No início do primeiro verso é incisivamente marcado pela presença do pronome **eu** instaurando o sujeito em primeira pessoa (*eu*) mesmo após o processo de debreagem e embreagem citado mais acima. Já a segunda parte do mesmo verso mostra este *eu* deslocado no tempo e espaço configurado como um terceiro elemento (*ele = o poeta*) que é ao mesmo tempo uma referência ao *eu* do presente no passado e um sujeito completamente alheio e distante daquele que enuncia.

No segundo verso, ao aplicar a elipse do pronome **eu** no trecho “Naquela ocasião escrevi”, o sujeito poético busca fundir em um só ser estes dois sujeitos tensionados que surgiram no primeiro verso (o *eu* do presente que enuncia x o *eu* do passado que é enunciado). Entretanto, como este ser resultante é distante tanto do primeiro quanto do segundo, utiliza-se a elipse para marcar a distinção e o saber que passa a ser coletivo (dos dois sujeitos que a princípio seria apenas um).

Somente no terceiro verso citado, ao relatar a decisão tomada é que estes sujeitos tensionados passam a ser enunciados pelo pronome **eu**, como se fosse um saber/decisão que mantém em unidade e simultaneidade os dois sujeitos.

## Velhice, transformação, morte: Voltando ao pó

O sujeito poético que conta sua história através das **Memórias inventadas** já possui 85 anos, conforme nos relata no poema Fraseador (2010, p. 37): “Hoje eu completei oitenta e cinco anos”. Marca, portanto, a visão de um homem experiente e vivido que contempla a velhice e visualiza a morte se aproximar de si e das coisas a seu redor.

Talvez este mesmo sujeito tenha optado por contar suas memórias de infância por compartilhar de pensamento semelhante ao exposto por Simone de Beauvoir (1970) na introdução de seu livro **A velhice** – a realidade incômoda.

A velhice surge aos olhos da sociedade como uma espécie de segredo vergonhoso do qual é indecente falar. Em todos os campos existe uma vasta literatura versando sobre a mulher, a criança, o adolescente; são extremamente raras as alusões à velhice fora dos trabalhos especializados (BEAUVOIR, 1970, p. 6).

Ainda sobre essa recusa ou vergonha da velhice, Simone de Beauvoir apresenta o caso relatado por François Garrigue, em **Dernières nouvelles d’Alsace**, em que “um autor de desenhos para histórias em quadrinhos foi obrigado a refazer uma série inteira pelo fato de haver incluído um casal de avós entre os personagens” (BEAUVOIR, 1970, p. 6).

O autor citado por Simone de Beauvoir foi obrigado a retirar os personagens que representavam a velhice. O sujeito poético das memórias de Manoel não chega a eliminar completamente a imagem da velhice de seus poemas, mas transforma esses seres em outros com qualidades supostamente diferentes das esperadas.

Assim, ocorre com a avó que em Otrar (2010, p. 19) é vista como transgressora. Diz-nos o sujeito poético que ela era ainda uma transgressora dos ensinamentos do pai de Manoel. Em uma situação real, as três *personas* representariam a infância (filho), maturidade (o pai) e a velhice (avó), mas nas memórias inventadas por Manoel a figura

da velhice pela avó é transformada e se mostra em um nível semelhante ao da infância, resultando no apagamento (ou silenciamento) desta fase da vida.

O próprio sujeito busca apagar sua velhice ao relatar que possui apenas memórias inventadas de suas três infâncias, produzindo com isto uma possível substituição de uma realidade infeliz (e talvez terminal no imaginário coletivo) por uma outra mais feliz e com todo um percurso a percorrer.

Outro ponto a ser observado quanto ao apagamento da velhice é o fato de o sujeito poético relatar os rituais de passagem de sua fase mais infantil para a adolescente e para a adulta, mas em momento algum citar qualquer rito que pudesse ser descrito como representativo de instauração da velhice.

Ainda sobre os relatos de infância do sujeito poético é possível perceber o apagamento do imaginar-se velho. Em nenhum momento, seja nas histórias lembradas ou ao lembrar-se delas, Manoel (o sujeito que enuncia e não o autor) se imagina ou questiona como seria na velhice.

Em toda metamorfose existe um elemento assustador. Quando criança, sentia-me estupefata e até mesmo angustiada sempre que me dava conta de que haveria de me transformar, um dia, em adulta. Entretanto, o desejo de permanecer idêntico a si mesmo é geralmente compensado, na juventude, pelas consideráveis vantagens do estatuto do adulto. Ao passo que a velhice surge como uma desgraça: mesmo entre indivíduos considerados bem conversados, a decadência física por ela acarretada patenteia-se à vista de todos pois é na espécie humana que são mais espetaculares as alterações provocadas pelos anos (BEAUVOIR, 1970, p. 10).

É este desejo de permanecer idêntico ao que era que move o sujeito poético de volta a sua infância, numa tentativa de se tornar novamente o mesmo ser que foi no passado, mesmo que isto possa ser realizado apenas por simulacro ou pelas lembranças.

Apesar desta tentativa de se manter idêntico ao passado ou mesmo de retornar ao estágio anterior, o sujeito poético se vê cercado a todo momento pelas transformações sofridas pelos objetos e coisas que o lembram que processo semelhante deve ocorrer com o ser humano.

Antes de seguir, é preciso ter em mente que mesmo a velhice não deve ser vista como uma etapa estática, segundo Simone de Beauvoir (1970, p.15). Deve ser vista como o “término e o prolongamento de um processo”. Caracterizando a velhice como mais uma etapa de transformação pelo qual o homem está sujeito.

Neste mesmo texto, Simone de Beauvoir nos provoca a deixar de pensar a vida como uma morte lenta ao longo dos anos. Em vez disto, propõe pensar a vida como constituinte de uma incessante transformação.

Seremos levados a concluir, como o fizeram alguns, que nossa existência é uma morte lenta? Certamente não. Semelhante paradoxo desconhece a verdade essencial da vida: ela é um sistema instável no qual se perde e se reconquista o equilíbrio a cada instante; a inércia é que é sinônimo de morte (BEAUVOIR, 1970, p. 15)

Entretanto, o tipo de transformação pelo qual se sujeita durante a velhice pode ser considerado duro e dolorido demais para que o sujeito poético possa aceitá-lo, já que tende a ofertar mudanças irreversíveis e desfavoráveis, sendo vistas ainda como uma situação de declínio que resultaria na morte.

Posto isto, propomos aqui apresentar uma das possíveis interpretações para a relação que o sujeito poético estabelece entre as transformações das coisas e a própria transformação.

Ao longo das memórias recordadas e apresentadas em forma de poesia, não é raro observar que a transformação dos objetos se faz notar ao olhar do sujeito, como no trecho abaixo:

[...]O pente estava próximo de não ser mais um pente. Estaria mais perto de ser uma folha dentada. Dentada um tanto que já se havia incluído no chão que nem uma pedra um caramujo um sapo. Era alguma coisa nova o pente. O chão teria comido logo um pouco de seus dentes. [...] (BARROS, 2010, p. 23)

“Desobjeto” é o terceiro poema da primeira infância apresentada pelo sujeito e já nos revela sua preocupação em tentar entender como se dá essa transformação do pente em um objeto novo. Afinal, sendo novo, teria nova vida.

Manoel, o sujeito poético, apresenta como característica principal para a transformação a comunhão praticada entre pente e chão, terra. Como se quisesse descrever um movimento no qual o objeto busca paulatinamente retornar e se tornar chão, em estado inicial de ser.

Neste ponto, notamos uma releitura de uma imagem citada pela Bíblia em que descreve tanto a origem com o fim dos homens o seu estado transformado em chão, em terra, em pó.

Tal imagem é citada em pelo menos três livros da Bíblia, tais como em **Eclesiastes 3:20** (“Todos vão para um lugar; todos foram do pó, e todos voltarão ao pó”), **Jô 34:15** (“Toda a carne juntamente expiraria, e o homem voltaria para o pó”), **Gênesis 2:7** (“E formou o senhor Deus o homem do pó da terra, e soprou em suas narinas o fôlego da vida; e o homem foi feito alma vivente”) e **Gênesis 3:19** (“No suor do teu rosto comerás o teu pão, até que te tornes à terra; porque dela foste tomado; porquanto és pó e em pó te tornarás”).

Não é apenas em Desobjeto que os as coisas se desmancham e se transformam em terra. Imagem semelhante pode se observar em Latas:

Estas latas têm que perder, por primeiro, todos os ranços (e artifícios) da indústria que as produziu. Segundamente, elas têm que adoecer na terra. Adoecer de ferrugem e casca. Finalmente, só depois de trinta e quatro anos elas merecerão de ser chão. Esse desmanche em natureza é doloroso e necessário se elas quiserem fazer parte da sociedade dos vermes. Depois desse desmanche em natureza, as latas podem até namorar com as borboletas. (BARROS, 2010, p. 63)

Novamente, o processo de transformação das coisas resulta no desmanche em natureza. Curioso observar que o sujeito tende a optar ou acreditar que as coisas se transformam em natureza e não na natureza. A carga semântica presente *em natureza*

nos dá a ideia de comunhão e junção. Os objetos não apenas se transformam ao ter contato com a natureza, mas se tornam parte dela.

Ainda sobre estes versos, o sujeito poético parece querer falar de si ao falar da lata, pois atribui sofrimentos humanos ao processo de desmanche como a dor. Apesar de dolorosa, nos diz Manoel, esse desmanche, esse transformar-se em chão, em natureza, é um processo necessário e de que nada escapa.

A comparação com o humano, no entanto, é vaga e sutil, apenas mencionada nos seguintes versos:

[...] Diferentes de nós as  
latas com o tempo rejuvenescem, se jogadas na terra. Chegam quase até  
de serem pousadas de caracóis. Elas sabem, as latas, que precisam  
chegar ao estágio de uma parede suja. Só assim serão procuradas pelos  
caracóis (BARROS, 2010, 63)

Neste ponto temos nova tensão provocada pelo paradoxo das transformações. Se de um lado, os objetos se transformam em comunhão com a natureza em novos seres, rejuvenescidos e dotados de novas qualidades, por outro, quase nada sobra ao humano a não ser novamente terra e desaparecer em meio à solidão.

Nos demais versos do poema, o sujeito segue com as possibilidades transformadoras da lata e se esquece completamente da parte do processo que cabe ao humano.

Podemos dizer que a transformação útil do homem em contato com a natureza, não se dá, segundo o sujeito poético, em totalidade, mas por suas partes. Como relata em “Obrar”, poema já citado neste trabalho, mas que merece destaque novamente em alguns versos:

Naquele outono, de tarde, ao pé da roseira de minha  
avó, eu obrei.  
[...]  
Obrar seria o mesmo que cacarar.



[...]  
 Eu só obrei no pé da roseira da minha avó.  
 Mas ela não ralhou nem.  
 Ela disse que as roseira estavam carecendo de esterco orgânico.  
 E que as obras trazem força e beleza às flores. (BARROS, 2010, p. 19)

Aqui, a comunhão e transformação pela natureza não se dá em completude, mas por uma parte apenas que passa a ganhar novas funções. De “morto” ou “inútil” as fezes ganham a função de dar vida e beleza às plantas. Resultando em uma imagem de re-criação.

Não apenas o *cacarar* tem poder de dar vida nova, mas o próprio sujeito poético vê o esperma com tal poder, não de apenas dar vida, mas de reviver, ressurgir:

[...] Me esquecia da lesma e seus risquinhos de esperma nas tardes do quintal.  
 A gente já sabia que esperam era a própria ressurreição da carne. (BARROS, 2010, p. 97)

Este poder de ganhar vida mesmo após se transformar, na natureza, surge também em *Lacraia*, confira:

[...] Em criança a lacraia me pareceu um trem. A lacraia parece que puxava vagões. E todos os vagões da lacraia se mexiam como os vagões de trem. E ondulavam e faziam curvas como os vagões de trem. Um dia a gente teve a má ideia de descarrilhar a lacraia. E fizemos a malvadeza. Essa peraltagem. Cortamos todos os gomos da lacraia e os deixamos no terreiro. Os gomos separados como os vagões da máquina. E os gomos da lacraia começaram a se mexer. O que é a Natureza! Eu não estava preparado para assistir àquela coisa estranha. Os gomos da lacraia começaram a se mexer e se encostar um no outro para se emendarem. (BARROS, 2010, 81).

Apesar da *peraltagem* que deveria produzir um ser morto e partido em vários pedaços, o sujeito poético se vê novamente surpreendido pelo poder de transformação (ou de ganhar nova vida, neste caso) da natureza. Mesmo após partida, as partes da lacraia buscavam se recompor em novo ser, semelhante ao que era.

Não só a transformação é vista por Manoel em relação à natureza, mas é possível notar ainda uma forte intenção do sujeito poético de se firmar enquanto parte dela (a natureza), como no poema Formação:

Fomos formados no mato – as palavras e eu. O que de terra a palavra se acrescentasse, a gente se acrescentava de terra. O que de água a gente encharcasse, a palavra se encharcava de água. (BARROS, 2010, p. 171)

Tal ideia de comunhão entre ser (entenda a palavra também como um ser que se faz presente na poética em questão) e natureza, reafirma um conceito já exposto anteriormente em Manoel por Manoel:

[...]  
 Porque se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão: de um orvalho e sua aranha, de uma tarde e suas garças, de um pássaro e sua árvore. Então eu trago das minhas raízes crianceiras a visão comungante e oblíqua das coisas. Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina. É um paradoxo que ajuda a poesia e que eu falo sem pudor. Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela. Era o menino e os bichinhos. Era o menino e o sol. O menino e o rio. Era o menino e as árvores. (BARROS, 2010, p. 187)

Com isso, é possível que este sujeito poético que se apresenta nas **Memórias inventadas** luta a cada momento tentando compreender as transformações pelas quais passa e o futuro lhe espera diante de tais transformações.

Há um forte interesse em não apenas notar que os objetos se desmancham e se transformam novamente em terra, mas descrever como se dá este processo. Talvez, numa tentativa de entender a si mesmo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O poeta Manoel de Barros tem sido cada vez mais estudado nas universidades mato-grossenses, embora no início tais estudos tenham sido muito mais motivados por um desejo de firmar e reconhecer um poeta regional, ao longo dos anos a produção barriana parece romper com esta motivação regionalizada e se estabelece com destaque entre leitores de todo o país, resultando em teses, dissertações, artigos, curtas (como **Caramujo-Flor**) e filmes como **Só dez por cento é mentira**, entre outros.

O projeto que deu origem a esta dissertação de mestrado tinha como proposta tentar compreender ou interpretar as memórias imaginadas do poeta pelo valor que sua produção poderia ter e não apenas por ser um escritor nascido no estado e de presença obrigatória nos vestibulares. Em outras palavras, era mais uma tentativa de universalizar ou de observar o que poderia ser universal em sua poética em detrimento ao regional, já tão comentado no meio acadêmico.

O percurso trilhado pelas **Memórias inventadas** não foi tão pacífico e simples como parecia ser no início. Tampouco foi carregado de paixões e elogios, pelo contrário, quanto mais avançava sobre os poemas mais dúvidas e menos paixões apareciam.

No primeiro capítulo desta dissertação buscamos compreender como o espaço se fazia presente nas memórias imaginadas. Muito se fala sobre o Pantanal na poética barriana ora como elemento central ora como “figuração”. Uma das principais dificuldades encontradas foi buscar uma outra interpretação para este lugar tão comum em Barros.

Diante de tal busca e com o auxílio de textos como **A poética do espaço** (2008) de Gaston Bachelard e **Memória e sociedade** (1994) de Ecléa Bosí propomos uma interpretação em que o Pantanal aparece como representação do lar materno nas memórias imaginadas em substituição as paredes de uma casa tradicional. Assim, o

espaço de intimidade e lembranças que representa a primeira casa ganha dimensões e rompe barreiras.

Ainda neste capítulo buscamos compreender como a solidão se fazia presente nos poemas através da dissolução dos espaços externos (a casa, o muro e os vizinho) e internos como o grande ermo que habita o olhar do sujeito poético.

A construção de tal capítulo promoveu um breve *desapaixonamento* pela poética barriana ao confrontar alguns ideais presentes nas **Memórias inventadas** a alguns conceitos apresentados por Gaston Bachelard em **A poética do espaço** (2008).

Como exemplo de tal aproximação entre Barros e Bachelard podemos citar a construção poética que o poeta estabelece para ilustrar o processo pelo qual o filósofo apresenta a imensidão como uma meio de expansão do ser que resulta em solidão. No primeiro poema interpretado, Manoel por Manoel, o sujeito poético expando os limites que o cerca, mas em vez de liberdade e novos seres o resultado é apenas a solidão que antes era apenas interna (ermo) e agora também se mostra externamente.

Já o segundo capítulo tinha como preocupação central entender como o tempo atua e era percebido pelo sujeito poético. Para tanto, buscamos rapidamente alguns conceitos centrais sobre o estudo do tempo, passando desde aquela que seria a primeira marcação temporal em Aristóteles até estudos mais recentes.

Nesta fase foi possível identificar e compreender que as memórias ao serem lembradas trazem sempre dois tempos imbricados: um que marca a enunciação, o contar das lembranças e outro que se determina na própria lembrança.

Além disso, a análise dos tempos verbais utilizados em certos poemas como Fraseador (2010, p. 39) possibilitou ainda compreender como os sentidos podem ser determinados pela escolha do tempo empregado.

Ainda sobre a questão temporal, apresentamos brevemente momentos em que o tempo poético não é mais o linear ou de instante como visualiza o homem contemporâneo, mas mítico como nos rituais de passagem e na própria organização sequencial dos poemas que busca uma ascendência seguida de descendência na idade do sujeito poético, como se desejasse retratar um retorno ao início.

Já o terceiro e último capítulo buscou compreender as relações entre os *eus* que compõem as memórias imaginadas. Para tanto, partimos da ideia proposta pelo título da coleção (**Memória Inventadas**: as infâncias de Manoel de Barros) para investigar como este *eu* infantil se apresenta.

Notamos que o infantil se mostra a partir um simulacro em que o adulto busca se colocar no lugar da criança, através da linguagem, como se fosse possível assim retornar ao estado infante do ser. Optamos com isto por realizar uma leitura em que o sujeito poético tentar representar o arquétipo infantil pela simulação, mas com o olhar definidor sempre partindo do adulto e de seus códigos.

Ainda neste capítulo buscamos apresentar como o conjunto de poemas que formam as memórias imaginadas podem ser considerados como poesias autobiográficas, seja pelo título dado à produção ou pela citação de nomes próprios que remetem ao próprio poeta.

A parte final da dissertação traz uma possível leitura sobre a transformação dos objetos e seres como sendo a materialização diante dos olhos do sujeito poético dos versos bíblicos que afirmam que viemos do pó ao pó (terra) voltaremos.

Assim, o sujeito poético não apenas se vê em meio à imensidão e solidão, mas constata e busca entender como tudo a sua volta está em transformação. Embora, em alguns momentos tais transformações possam ser entendidas como uma possibilidade de morte, de fim. Entretanto, há um forte desejo e uma articulação poética para que tal fim seja figurado por um novo começo. Como o pente velho que deixa de ser objeto e passa a ser desobjeto, há a esperança de um novo nascer, renovado e novamente infante.

## REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Trad. J. Oliveira e A. Ambrósio de Pina. 5. ed. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1955.

ALMEIDA, Marinei. **Entre vãos, pântanos e ilhas**: um estudo comparado entre Manoel de Barros e Eduardo White. Tese (doutorado). Programa de pós-graduação em estudos comparados de literaturas de língua portuguesa, USP, São Paulo, 2008.

ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. Trad. Mauro W. Barbosa. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

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

\_\_\_\_\_. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Padua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. Trad. Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

\_\_\_\_\_. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. Trad. Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. Trad. Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. **A intuição do instante**. Trad. Antonio de Padua Danesi. Campinas: Verus, 2007.

BARBOSA, Luiz Henrique. **Palavras ao chão**: um olhar sobre a linguagem adâmica em Manoel de Barros. São Paulo: Annablume, 2003.

BARROS, Manoel de. **Memórias Inventadas**: a infância. São Paulo: Planeta, 2003. Não paginado.

\_\_\_\_\_. **Memórias Inventadas**: a segunda infância. São Paulo: Planeta, 2006. Não paginado.

\_\_\_\_\_. **Memórias Inventadas**: a terceira infância. São Paulo: Planeta, 2008. Não paginado.

\_\_\_\_\_. **Memórias inventadas**: as infâncias de Manoel de Barros. São Paulo: Planeta, 2010.

\_\_\_\_\_. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BENVENISTE, Emile. **Problemas de linguística geral**. Campinas: Pontes/Editora da Unicamp, 1988.

BERGSON, Henri. **Duração e simultaneidade**. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BEAUVOIR, Simone. **A velhice**: a realidade incômoda. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BERISTÁIN, Helena. **Diccionario de retórica y poética**. 7. ed. México: Editorial Porrúa, 1995.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Trad. Ivã Carlos Lopes e outros. Bauru: EDUSC, 2003.

**BÍBLIA SAGRADA**. Trad. da Vulgata Latina pelo Padre Antônio Pereira de Figueiredo. São Paulo: Iracema, 1979.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.



BRANCO, Lucia Castello. **A traição de Penélope**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2011.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **A vida escrita**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

CAETANO, Kati Eliana. A *póetica al dente* de Manoel de Barros. **INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**. Salvador, n. 25, pp. 1-14. 2002.

CAMPBELL, Joseph. **As máscaras de deus**: mitologia oriental. Trad. Carmem Fischer. São Paulo: Pallas Athena, 1992.

CAMPOS, Maria Cristina de Aguiar. **Manoel de Barros**: o demiurgo das terras encharcadas – educação pela vivência do chão. Tese (doutorado). Programa de pós-graduação em educação, USP, São Paulo, 2007.

CARLOS, Ana Maria, ESTEVES, Antonio R (org.). **Narrativas do eu**: a memória através da escrita. Assis: UNESP, 2009.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 5. ed. Rio de Janeiro: J Olympio, 1991.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. **Terceira margem**, Rio de Janeiro, ano VIII, nº 11, pp. 165-177, 2004.

**Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno**. São Paulo: Mercuryo, 2007.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 1996.

FRIEDRICH, Hugo. **A estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GALHARTE, Julio Augusto Xavier. **Despalavras de efeito**: os silêncios na obra de Manoel de Barros. Tese (doutorado). Programa de pós-graduação em teoria literária e literatura comparada, USP, São Paulo, 2007.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

\_\_\_\_\_. **Les cadres sociaux de la mémoire**. Paris: Les Presses universitaires de France, 1959.

JESUS, Ana Paula da Costa Carvalho de. **Exercício de ser poeta: Manoel de Barros e José Saramago na literatura infantil**. Dissertação (mestrado). Programa de pós-graduação em literatura e crítica literária, PUC, São Paulo, 2005.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária** – vol. I. Trad. Paulo Quintela. 8. ed. Coimbra : Arménio Amado, 1968.

\_\_\_\_\_. **Análise e interpretação da obra literária** – vol. I. Trad. Paulo Quintela. 8. ed. Coimbra : Arménio Amado, 1968.

LACAN, Jacques. **O seminário livro 16 : de um Outro ao outro**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2008.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LOTMAN, Iuri M. El símbolo en el sistema de la cultura. **Forma y Función**. Bogotá, n. 15, pp. 89-101.

NOVAES, Adauto (org.). **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NUNES, Benedito. **A clave do poético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **Caminhos da identidade: ensaios sobre etnicidade e multiculturalismo**. São Paulo: UNESP, 2006.

PAZ, Octavio. **El arco y La lira**. 3. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

PAZ, Zenón de. Horizontes de sentido en la cultura andina: El mito y los límites del discurso racional. **COMUNIDAD Centro de Investigación y Promoción Cultural RAICES**, N° 5, Piura, 2002.

PASSOS, Cleusa Rios P. **Confluências: crítica literária e psicanálise**. São Paulo: EdUsp, 1995.

PIAGET, J e INHELDER, B. **La representacion de l'espace chez l'enfant**. Paris: PUF, 1951. Apud SINCLAIR, Hermine. O desenvolvimento da escrita: avanços, problemas e perspectivas. In: FERREIRO, Emilia; PALACIO, Margarita Gomes. **Os processos de leitura e escrita**. Novas perspectivas. Trad. Maria Luiza Silveira. 3. ed. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987.

PICARD, Max. **The world of silence**. Wichita: Eight Day, 2002.

REINER, Nery Nice Biancalana. **A poética de Manoel de Barros e a relação homem-vegetal**. Tese (doutorado). Programa de pós-graduação em estudos comparados de literaturas de língua portuguesa, USP, São Paulo, 2006.

ROSSI, Paulo. **O passado, a memória, o esquecimento**: seis ensaios da história das ideias. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: UNESP, 2010.

SANTIAGO, Silviano. **Poetas modernos do Brasil**: Carlos Drummond de Andrade. Petrópolis: Vozes, 1976.