

**FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA**

ANDREA REGINA FERNADES LINHARES

***MEMÓRIAS INVENTADAS:*
FIGURAÇÕES DO SUJEITO NA ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA DE
MANOEL DE BARROS**

**Dissertação apresentada como requisito parcial e
último para a obtenção do Grau de Mestre em
História da Literatura.**

Orientadora:

Prof.^a Dr.^a Raquel Rolando Souza

Data da defesa: 10 de julho de 2006

**Instituição depositária:
Núcleo de Informação e Documentação
Fundação Universidade Federal do Rio grande**

**RIO GRANDE
JULHO 2006**

AGRADECIMENTOS

A leitura é um ato solitário, a escrita também, por isso, agradeço àqueles que ficaram do meu lado quando possível e souberam respeitar minhas ausências.

A todos os professores do mestrado, que me abriram uma nova perspectiva frente ao entendimento da literatura, alargando minha estreita compreensão deste tão amplo e profícuo universo.

À minha orientadora, Raquel Rolando Souza, pelo crédito e incentivo constantes, sem os quais as dúvidas poderiam paralisar o desejo de conhecer mais - fim último e sempre buscado.

Aos colegas do mestrado, que dividiram as angústias e alegrias do percurso, e em especial à Andriara, companheira sempre presente; ao Beto, amigo de longa data e ao Zé, meu novo amigo de infância.

Às professoras Rosa Albernaz e Cristina, pela crença e ajuda.

Ao meu marido, pelo apoio, compreensão, irrestrita amizade e cumplicidade sem limites.

Às minhas filhas, por entenderem meus objetivos.

À minha mãe, que mesmo longe torceu por mim.

Dedico este trabalho ao meu marido e às minhas filhas, que reconheceram e respeitaram a minha necessidade da solidão sem nunca me questionar.

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

Auto-retrato falado

Manoel de Barros

RESUMO

Este trabalho tem como meta a análise do livro **Memórias Inventadas**: A infância, do autor Manoel de Barros, centrando-se nos aspectos que o levam ao encontro da poeticidade, sendo esta o ponto de partida para o estabelecimento de uma identidade que se conforma através de uma narrativa autobiográfica.

Manoel de Barros realiza esse percurso ressaltando o trato com o instrumento que lhe serve de expressão: a palavra, residindo nela uma constante tensão entre o natural e o convencional. Sobrevém também do seu trabalho com a palavra a possibilidade de urdir uma identidade narrativa que dá conta do seu universo poético e criativo.

RESUMEN

Este trabajo tiene la finalidad de analizar el libro *Memórias inventadas: A infância*, del autor Manoel de Barros, tomando como centro los aspectos que lo llevan al encuentro de la poeticidad, siendo esta el punto de partida para el establecimiento de una identidad que se conforma por medio de una narrativa autobiográfica.

Manoel de Barros realiza ese trayecto resaltando el trato con el instrumento que le sirve de expresión: la palabra, en la cual reside una constante tensión entre lo natural y lo convencional. De ese trabajo con la palabra nace también la posibilidad de urdir una identidad narrativa que da cuenta de su universo poético y creativo.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	09
Da fortuna crítica	13
2 AUTOBIOGRAFIA: PARADIGMA DE REVERSIBILIDADE E CRIAÇÃO	19
3 MEU ETHOS ALHEIO	25
3.1 A escrita como permanência	25
3.2 Enamoração narcísica	33
3.3 Etiologia identitária	35
3.4 Espaço autobiográfico: no entrelugar literário e identitário	43
4 NOS PALIMPSESTOS DA MEMÓRIA.....	53
Infância: a hipóstase da memória.....	63
5 CONCATENAÇÕES TEMPORAIS	77
5.1 O pêndulo temporal	78
5.2 Bestiário personalizado.....	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	90
REFERÊNCIAS	96

1. INTRODUÇÃO

O estudo da obra de Manoel de Barros, e em especial o livro que será o cerne desta pesquisa, nasceu do meu total estranhamento, numa primeira leitura, em relação à obra do autor. Apesar de não ter sido construído num percurso iniciado na graduação, já que nela apenas ocorreu a apresentação ao poeta, mas sem nenhum aprofundamento temático ou formal, e do reconhecimento da enorme importância que esse precedente traz para a pesquisa, não acreditei que isso a tornasse impossível, mas apenas um pouco mais trabalhosa. Desse modo, o ingresso no mestrado permitiu que eu voltasse praticamente todos os novos conhecimentos adquiridos para a busca de um melhor entendimento da obra do autor.

Meu interesse pela escrita autobiográfica iniciou-se na graduação, mas só pôde ser aprofundado após o ingresso no curso de mestrado na Fundação Universidade do Rio Grande. O que me intrigava, quanto a essa linha de pesquisa, era como ela era capaz de estabelecer uma relação, de forma sustentável criticamente, entre a instância narradora e o escritor que lhe deu origem. Tal conexão me parecia pouco provável, pois durante todo o curso de graduação muito se ouviu que é necessário dicotomizar esses dois pólos, pois um, necessariamente, não está condicionado ao outro.

Frente a esse estranhamento tive a oportunidade de conhecer o mais recente livro de Manoel de Barros, escritor conhecido e respeitado pela crítica, mas pouco conhecido do público em geral; a escrita desse livro joga justamente nessa linha fronteira entre o autor e o narrador, o empírico e o imaginário.

Diante de tal perspectiva, e orientada pela Prof^a Raquel Souza, escolhi o *corpus* considerando que nele seria possível observar lacunas que remeteriam tanto ao ficcional quanto ao referencial, sem que estes se tornassem termos excludentes.

O epíteto de autobiografia foi conferido à obra escolhida devido ao fato de que na sua estrutura narrativa encontram-se conjugados elementos que apontam para este paradigma,

segundo as mais recentes teorizações, sendo mesmo a fuga desses preceitos um alargamento dos mesmos, e não sua negação.

Como elemento autobiográfico tradicional está a volta a um passado longínquo, mais precisamente à infância do autor, na busca do traçado de uma identidade, sendo destacada nessa busca sua iniciação à escrita. Concomitantemente a isso, um dos pontos de fuga fundamenta-se na linguagem escolhida, pois, apesar de ter construído seu percurso literário calcado basicamente na poesia, Barros quebra sua tradição ao lançar **Memórias Inventadas**: A infância¹ optando nessa obra por uma prosa poética, de forma a não se desvencilhar totalmente de seu estilo original, mas ainda assim não se restringindo apenas a ele.

Ao valer-se da prosa poética, Barros realiza uma dupla quebra de paradigmas: a primeira, quanto ao próprio autor, que foge a seu estilo costumeiro, que tradicionalmente elege a poesia como forma expressiva; e outra, que toca a fuga do modelo clássico de linguagem autobiográfica – a prosa. Dessa forma, a prosa poética surge como um elemento por si só diferenciador dentro da obra, já indiciando o caráter inovador e experimentalista do autor².

Como um dos sustentáculos analíticos, elegi a forma fragmentária que conforma a apresentação dos textos que compõem a obra, considerando o sentimento de abandono causado pela quebra dos dogmas totalizadores na chamada alta-modernidade³ como gerador da fragmentação das crenças, certezas e do próprio homem. Concebi a estrutura e a forma de linguagem como faces que esse tal sentimento assume, considerando o texto autobiográfico de Barros altamente representativo dessa tradição já que, consciente das incertezas, explora-as de forma poética para problematizá-las.

Barros centra sua escrita na reconstituição de um percurso existencial centrado na sua relação de descobrimento e de trabalho com a linguagem, sendo ambos fios condutores para o desenvolvimento de um dos seus mais recorrentes temas: a metaliteratura. Desse modo, regressando ao passado na busca por elementos identitários, a literatura e o fazer literário são constantes que ocupam boa parte da sua narrativa, evidenciando que essa identidade tem como esteio sua relação com a palavra, ou seja, ele privilegia seu percurso poético em detrimento do pessoal.

¹ BARROS, Manoel de. **Memórias Inventadas** – A infância. São Paulo, 2003. As próximas citações referentes a este livro aparecerão no próprio corpo do texto, entre parênteses, com a identificação do caderno, visto que a obra não está paginada.

² Por prosa poética entenda-se poema em prosa, estilo cultivado pelos simbolistas desde Charles Baudelaire, e que no Brasil encontra forte representação no gaúcho Mário Quintana.

³ Esse termo foi emprestado do livro **Pensar la narrativa** de Aimée Bolanos (2002), como sinônimo de pós-modernismo, para referir-se às nuances culturais ocasionadas pela pós-modernidade como período histórico.

Na busca por uma identidade baseada na narrativa, eixo central deste trabalho, será analisada a construção da auto-imagem do autor através da sua obra, qual o retrato que ele pinta de si mesmo através da autobiografia, e quais elementos identitários ele plasma na tessitura do seu texto.

A partir desses questionamentos, o objetivo é a busca de respostas possíveis, seguindo o seguinte itinerário:

Ainda nesta introdução é feita uma rápida exposição da vasta produção de Manoel de Barros dentro da literatura brasileira, assim como uma breve resenha a respeito da crítica da sua obra, de forma a pôr em cena a forma como esta tem sido recebida por alguns estudiosos. Essa resenha não resgata nenhum grande nome da crítica brasileira, na medida em que ainda não se voltou à análise do autor, por isso é dada ênfase às publicações críticas de jornais, revistas, dissertações e, ocasionalmente, algum livro que se volte para a obra de Barros.

O segundo capítulo, *Autobiografia: paradigma de reversibilidade e criação*, detém-se sobre as normatizações que conformam a escrita autobiográfica, evidenciando seus aspectos mais relevantes e a forma como **Memórias Inventadas** se aproxima desse paradigma de análise. Convém esclarecer que, em virtude do abundante aparato teórico disponível sobre o tema autobiográfico, não foi feito um estudo exaustivo sobre ele, apenas foi feito um recorte sobre os aspectos que se mostram mais relevantes para esta análise.

No terceiro capítulo, *Meu ethos alheio*, é discutida a auto-referencialidade como motor propulsor da escrita autobiográfica e as implicações que isso traz na construção do texto. Tais implicações se desenvolvem ressaltando perspectivas que originam os quatro subcapítulos, centrando-se todos eles nos aspectos identitários fomentados pela escrita autobiográfica.

Cada subcapítulo ressalta características específicas da identidade, sem nunca deixar em segundo plano a importância dada por Barros ao uso da palavra na construção do seu percurso existencial e poético.

O primeiro subcapítulo, *A escrita como permanência*, contempla a possibilidade de permanência que a escrita de si mesmo possibilita ao autobiógrafo e como isso se dá na escrita de **Memórias**. O segundo subcapítulo, *Enamoração narcísica*, toca a questão narcísica que tal escrita traz à tona, ressaltando a forma como Manoel de Barros explora esse veio no livro em questão.

No terceiro subcapítulo, *Etiologia identitária*, é explorada a forma como Barros constrói sua identidade, cruzando-se para tanto as noções de identidade *idem* e *ipse*, numa dialética entre o mesmo e o outro. A ênfase é dada ao caráter narrativo que possibilita a elaboração de tal identidade.

O quarto e último subcapítulo, *Espaço autobiográfico: no entrelugar literário e identitário*, trata da dubiedade que tange a escrita autobiográfica, já que esta pode ser lida como um duplo da ficção; e ainda da forma como Manoel de Barros se move dentro dessa possibilidade, forçando as barreiras já estabelecidas, de modo a expandi-las.

No quarto capítulo, *Nos palimpsestos da memória*, tem-se delineada a forma como o autobiógrafo, e Barros especificamente, vale-se da memória para realizar a volta ao passado, e quais são os atores coadjuvantes da memória na realização desse retorno que desembocará na infância.

A importância da infância é discutida no subcapítulo, *Infância: hipóstase da memória*. Nele, essa etapa da vida passa a ser o foco da análise. Já que a infância é o destino recorrente na maioria das escritas autobiográficas, discute-se como Barros maneja tal retorno e o modo como tal período da vida tem sido compreendido e explorado no decorrer do tempo. Do mesmo modo, é comentada a forma como se faz presente a voz do adulto e da criança na narrativa de **Memórias**.

No quinto capítulo, *Concatenações temporais*, é mencionada a forma como o tempo é explorado nas escritas autobiográficas e, especificamente, a proposta de abolição do tempo histórico que elas possibilitam, numa aproximação com a noção temporal mítica das comunidades tradicionais.

Dentro desse capítulo há o desenvolvimento de dois subcapítulos que se ancoram na questão temporal. O primeiro deles, intitulado *O pêndulo temporal*, discute a relação entre a ciclicidade do tempo mítico e a instantaneidade da palavra poética cultuada por Barros, estabelecendo entre eles tanto uma relação tanto de contigüidade quanto de ruptura. O segundo subcapítulo, *O bestiário personalizado*, trata da investigação das figuras animais que figuram na escrita de **Memórias**, discutindo suas simbologias históricas, e a representação que cada uma adquire na conformação identitária de Barros dentro do texto.

Por fim, no capítulo destinado às considerações finais, retomam-se algumas considerações desenvolvidas no corpo do texto desta dissertação, apontando-se a necessidade de continuidade da investigação dos temas aqui tratados.

Autor respeitado pelos meios acadêmicos, Manoel de Barros – por sua escrita intrigante e inovadora - já foi referido por revistas literárias consideradas, como a espanhola *El paseante*, que, ao dedicar uma edição ao Brasil, conferiu ao poeta um espaço entre nomes como Clarice Lispector, João Ubaldo Ribeiro e Rubem Fonseca.

Barros ganhou o Prêmio Neltlé de Literatura brasileira, 1997, na categoria poesia e recebeu o prêmio de reconhecimento do Ministério da Cultura, no tocante à poesia, em 1998. Todos esses prêmios coroam uma carreira construída em setenta anos, nos quais foram publicados os seguintes livros: **Poemas concebidos sem pecado** (1937); **Face Imóvel** (1942); **Poesias** (1956); **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); **Poesia quase toda** (1990); **Concerto a céu aberto para solos de ave** (1991); **O livro das ignoranças** (1993); **Livro sobre nada** (1996) e, mais recentemente, **Memórias Inventadas – A infância** (2003), do qual trata este trabalho.

Não obstante essa fertilidade literária, Manoel de Barros não é ainda conhecido pelo público leitor em geral; por isso, sua fortuna crítica ainda é restrita aos meios acadêmicos, ficando esta circunscrita a um público cativo, mas específico.

Os leitores de Barros são, na sua maioria, professores e alunos universitários e críticos de jornais e revistas. Contudo, a grande crítica literária nacional, que tem seus expoentes em autores como Antonio Candido, Alfredo Bosi, etc., ainda não se pronunciou fortemente sobre o lugar que considera ocupar o autor na cena nacional. Isso faz com que a pesquisa sobre o percurso literário do poeta se centre em bancos de dissertações e teses, jornais, revistas e Internet, e não prioritariamente em livros que ofereçam uma referência pontual e tacitamente valorizada. Dessa forma, serão essas fontes que irão servir como norte no tocante à recepção e apreensão da obra de Barros, mesmo considerando o fato de não ter nenhuma delas se voltado para as questões de ordem autobiográfica que tangem a obra do autor.

Como primeiro marco de orientação podem-se tomar as palavras de Adalberto Müller Júnior, na sua apresentação do livro **Matéria de Poesia**, do próprio Barros. Ao comentar de onde surge, qual o germen da poesia do autor, Müller Júnior registra:

A originalidade do poeta consiste em que, recusando grandes temas (o Sublime), elabora liricamente, com as coisas menores, verdadeiras relíquias de linguagem. Bem do modo irônico de Rimbaud, ou Duchamps, Manoel é capaz de transformar a matéria mais desimportante em poesia (2001: Aba).

Tem-se então a exposição de um paradigma que figura por praticamente toda a obra do autor: a recusa aos grandes temas, a elevação do desimportante à categoria poética; assinalam, também, as filiações poéticas que, possivelmente, influenciam as escolhas de Barros para sua composição.

Assim sendo, estabelece-se a filiação do poeta às vanguardas européias, que buscavam expandir a poeticidade aos mais recônditos espaços e seres que cercam o homem cotidianamente. Barros bebe nessa fonte vanguardista até quase a embriaguez, na tentativa de criar as mais improváveis e inusitadas imagens, de modo que se pode perceber na sua obra um desejo que também moveu outros escritores:

sabe-se que Mallarmé, admirado e comentado por Valéry, sonhava com uma linguagem língua original que, liberta das necessidades práticas, pudesse se oferecer ao uso poético numa virgindade absoluta. Ele preparava assim todas as transgressões da poesia moderna em busca de uma forma brilhante visivelmente liberta das necessidades de sentido (STALLONI, 2001: 145).

Barros dialoga constantemente com tal visão, estabelecendo uma conexão com os simbolistas franceses. Tal influência é percebida pela maioria dos críticos e confirmada pelo próprio Manoel de Barros, que afirma ter herdado dessa corrente literária a consciência de que o seu material de trabalho é a palavra, o que o leva a dizer: “Acho que cedo descobri o que mais tarde haveria de ler em Mallarmé. Que poesia não se faz com idéias, mas com palavras” (In ALVES, 2001: E10) e ainda, mais explicitamente, quando questionado sobre com quem dialogam seus poemas, responde que seu apego à literatura francesa o levou à leitura de Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé, Pascal, Montesquieu, Rabelais e Proust (cf. BRASIL, 1998: 32).

Essa primazia sobre a palavra encontra ressonância, na atualidade, em teóricos como Octávio Paz. O teórico, ao considerar o trabalho do poeta, estipula que para efetivá-lo o artista realiza dois movimentos distintos: primeiramente, “o poeta as arranca de suas conexões e funções habituais: separados do mundo informativo da fala, os vocábulos se voltam únicos, como se acabassem de nascer. O segundo ato é o regresso da palavra: o poema se converte em objeto de participação” (PAZ, 1956: 38)⁴; desse modo, são duas as forças que impulsionam a

⁴ Citação original: *el poeta las arranca de sus conexiones y menesteres habituales: separados del mundo informe del habla, los vocábulos se vuelven únicos, como si acabasen de nacer. El segundo acto es el regresso de la palabra: el poema se convierte en objeto de participación* (tradução minha).

escrita: “uma de elevação ou despreendimento, que arranca a palavra da linguagem; outra, de gravidade, que a faz voltar” (id. ib.)⁵.

O trabalho de Barros se move em direção ao horizonte proposto por Paz, na busca do que Luis Henrique Barbosa denomina de uma linguagem adâmica, que não nega a historicidade da palavra, mas busca ressignificá-la continuamente dentro dos mais distintos contextos (cf. BARBOSA, 2003: 18). Busca Barros a liberdade da palavra, uma originalidade proporcionada pelo uso poético, concatenando-se mais uma vez com a perspectiva do teórico mexicano, para quem a poesia possui o dom de libertar a palavra.

Na mesma linha de raciocínio, segundo a qual a palavra extrapola seu mero referencial imediato, Jorge Luis Borges considera que as palavras são metáforas devido ao poder que têm de criar imagens diferentes de acordo com seu uso (cf. BORGES, 2000: 83-101); é na linguagem que os vocábulos se multifacetam - incitando novos significados de uma forma imaginativa - e, contraditoriamente, trazem à tona lembranças e recordações passadas.

Uma controvérsia se instaura quando o assunto é o lugar que ocupa Barros dentro da historiografia literária brasileira. Apesar do constante cotejo a João Guimarães Rosa e do seu enquadramento na geração modernista de 45⁶ por parte de alguns estudiosos, tanto os críticos quanto o próprio Manoel ainda não estabeleceram uma conformidade quanto ao tema. Tal dificuldade surge do fato de na sua obra conviverem as mais diversas influências, o que resulta num trabalho multiface, de difícil classificação. A tentativa de rotular a sua obra seria, segundo Ênio Silveira,

um exercício inútil, talvez gratificante e divertido, mas sem dúvida ocioso, já que, em Manoel de Barros, o todo é maior que a soma das partes, e o resultado de seu trabalho é desconcertantemente multifacetado, variando do telúrico ao surrealista, da precisão descritiva à mais arrebatadora das metáforas, do lírico ao grotesco, da elegância seiscentista de um soneto camoniano aos mais provocadores efeitos formais e semânticos que se ligam, de certa forma, aos idos de 22. (SILVEIRA, 2001:Aba)

Na obra de Barros ocorre uma conformação dialética, pois ao mesmo tempo em que ela impregna de poeticidade o cotidiano, redimensionando a importância dos seres e das

⁵ Citação original *una de elevación o desarraigo, que arranca a la palabra del lenguaje; outra de gravedad, que le hace volver.*

⁶ Ver estudos relativos a essa questão a partir de critérios diferenciados em LIRA, Pedro. **Sincretismo**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

coisas, vale-se da tensão no uso da palavra, seja pelo uso das já existentes de forma desconcertante, seja inventando outras tantas no alargamento de léxico.

Barros promove um rearranjo semântico para dar conta das imagens que deseja criar, reorganizando de forma não-tradicional os enunciados e gerando uma sintaxe torta. Assim se expressa Adalberto Muller Júnior a propósito da questão:

A frase, seu elemento primordial de trabalho, sintaticamente lógica, é submetida a desarranjo semântico (a um “ilogismo”) pelo encontro inusitado de realidades aparentemente incompatíveis como em “esfregar pedras na paisagem”, ou em “um albigue entupido de silêncio sabe a destroços” (2001: Aba).

Esse “ilogismo”, no entanto, não se calca numa verborragia desconexa; Barros evita a prolixidade, optando por uma economia calculada que busca apenas o essencial. Apesar de econômica, sua linguagem é balbuciante, de um balbucio quase infantil, sendo acusada mesmo de tautológica por alguns, como o crítico Marcelo Coelho (cf. COELHO, 1994: 5-14).

Leitura diferente da feita por Marcelo Coelho realiza Luiz Henrique Barbosa. Ao se voltar para a obra de Barros, Barbosa a aproxima da psicanálise e da semiótica. O que o leva a relacionar a linguagem poética de Barros à linguagem infantil. Nas duas linguagens Barbosa vislumbra uma tentativa de volta a um tempo primordial, no qual não havia separação entre a coisa e seu significante, remetendo a um estágio de não-verbalização, e que tem como resultado um “texto de gozo”. Veja-se o fragmento:

Segundo Kristeva, antes de passar para a linguagem verbal, a criança e a mãe compartilham de um estágio semiótico, pré-verbal. Nesse estágio, a linguagem da mãe e do bebê se articulariam em torno de signos corporais, de balbucios e olhares. Essa linguagem, diferentemente do signo verbal, não traz em si a marca de separação: mãe e criança parecem formar um único ser. Os signos corporais garantiriam à criança a alegria e o prazer.

É esse texto de *gozo*⁷ - texto em estado bruto, que se aproxima de uma pré-linguagem - que Manoel de Barros irá construir. Nele ainda não efetuou por completo a morte da coisa, pois estamos antes da nomeação (BARBOSA, 2003: 65).

Em Barros, a linguagem procura estabelecer um hibridismo entre o objeto e a palavra que o designa, demonstrando um desejo de equivalência, e não de representação e

⁷ Grifo do original.

caminhando ao encontro de uma excessiva simplicidade. Sobre esse ponto, interessante artigo escreveu o filósofo Mário Sergio Cortella ao analisar a tríade palavra-imagem-simplicidade; para tanto ele se vale do poema *Didática da invenção*, do **Livro das Ignorâncias**, no qual há o realce do enfraquecimento da imagem a partir da sua nomeação, corroborando a idéia de Barbosa de que essa pré-linguagem perseguida por Barros, essa nomeação não-equivalente, geraria palavras prenhes de imagens:

A imagem é mais clara e transparente porque não está, como a grande parte dos discursos, cheia de dobras internas ou de meandros semânticos (nela presentes, mas não dominantes). Entretanto a grande vantagem da imagem é poder ser simples. (...) Há, contudo, muitas maneiras de se dizer-se e dizer o mundo por meio de palavras; a mais poderosa dessas maneiras é aquela que consegue gerar palavras grávidas de imagens (CORTELA, 2003: 12).

Barros opera com precisão na criação de *palavras grávidas de imagens*, de forma que na sua obra se sobressaem, de forma contundente, as imagens poéticas num movimento ao mesmo tempo criativo e problematizador. Renato Suttana, frente a esse universo diegético, propõe-se estudar a obra de Barros a partir das imagens que surgem nos seus poemas, de forma a “traçar relações entre o espaço das coisas e o espaço das palavras” (SUTTANA, 1995: 5), considerando os poemas estudados como universos interrogativos da própria linguagem.

Na criação dessas imagens Barros toma, constantemente, como mote a natureza, estando ela presente na grande maioria de seus escritos, de forma que dela sobrevivem tanto elementos identitários quanto metaliterários.

Francisco Perna Filho vê na linguagem poética de Barros uma forma de recifragem da natureza e deflagração da força de Eros, coligando a visão poética de Barros à de Raul Bopp por elegerem os dois poetas as coisas menores como tema (cf. FILHO, 2000: 6).

Essa constante visitação à natureza é feita de forma a ressaltar um sentimento de humanização às avessas, no qual há a supremacia do natural sobre o convencional, humanizado ou civilizado. Barros exalta uma poética do traste, construindo seu texto a partir da negação de certos paradigmas, principalmente o que prega a importância das coisas por sua utilidade. Isso leva Sérgio Silva a propor uma leitura “da obra de Manoel de Barros a partir de parâmetros colhidos nas filosofias religiosas do Extremo Oriente, em especial o budismo e o taoísmo, formadoras de um paradigma de visão de mundo que se opõe ao cientificismo do

Ocidente” (SILVA, 1998: 15), calcando tal aproximação na constância de seis eixos temáticos:

a preferência pelos cenários bucólicos; a filosofia da não-ação como modo de harmonização com o cosmos; a aprendizagem como processo de abdicação de conhecimentos inúteis; a concepção do homem como único elemento de desarmonia na Natureza; o caráter religioso do relacionamento com os elementos naturais; e a busca de uma linguagem que não comprometa a relação direta com a realidade (id. ib.: 23).

Ainda que não versem especificamente sobre o tema estudado, todos esses textos foram visitados para que se pudesse dar conta de uma análise de **Memórias Inventadas**. Sendo assim, constituem-se em aporte teórico resgatado durante o desenvolvimento do tema.

2. AUTOBIOGRAFIA: PARADIGMA DE REVERSIBILIDADE E CRIAÇÃO

Após o advento do formalismo e sua teoria de desvinculação entre a literatura e a sociedade na qual ela se desenvolve, muitas são as vertentes que põem em xeque este caráter imanentista da escrita literária e tentam re-conectar estes dois pólos. Atualmente, a base de sustentação crítica extrapola a mera idéia de literatura como representação e busca um elo que não se apóie no binômio causa-efeito.

Nessa perspectiva, uma das maneiras de se entender a obra literária é vê-la como resultado de uma mescla das diferentes séries com as quais ela mantém contato. Isso leva Antonio Candido a considerar que a análise estética de um texto literário não ignora os fatores externos à literatura, pois estes também a influenciam – sendo eles a realidade humana, psíquica e social do escritor (cf. CANDIDO, 2000: 33) –, o que corrobora a idéia de que a “literatura está profunda e inequivocadamente enraizada na realidade e na vida humanas” (VILLANUEVA, 1991: 97).

Outro ponto que entra em pauta para debate nos círculos literários é a busca pelo reconhecimento, dentro do estatuto de escrita literária, de obras que circulavam na periferia do que eram considerados os grandes gêneros. Escritos que antes estavam relegados a rotulações que os reduziam a “meros depoimentos pessoais” (cf. SOUZA, 2002: 13), como escritas memorialísticas, diários e autobiografias, são agora reanalisados na busca de índices que possam qualificá-los como criações literárias, o que os faria extrapolar seu valor unicamente referencial e empírico.

A elevação de tais textos à categoria de literatura trouxe à tona uma outra problemática: a impossibilidade de enquadramento desses escritos dentro dos gêneros já canônicos, na medida em que eles pareciam comprometer o critério de ficção que origina a literatura. Foi construída, então, uma categorização própria para designá-los, sendo adotada a denominação de escrita autobiográfica para dar conta de tais textos, e que, se ainda não amplamente difundida, já se configura como um ponto que origina ensaios e debates nos meios acadêmicos.

Essa delimitação do que se pode chamar de novas fronteiras literárias, concentra-se na tentativa de estabelecer um paradigma formal integrador das escritas que relatem o percurso de uma vida contada pelo protagonista dos fatos, sem, contudo, confiná-las ao gueto da sub-literatura.

Para tanto, é necessário que tenham sido estabelecidos critérios norteadores e estruturais que circunscrevam, dentro de um paradigma reconhecível, as escritas que recebem esse rótulo. Entre os estudiosos que se voltaram para tal empreendimento, o francês Philippe Lejeune estipula características formais que, segundo ele, presidiriam e caracterizariam a escrita autobiográfica: esta seria uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando atribui importância a sua vida individual, em particular sobre a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 1975: 14)⁸. Desdobrando essa definição, surgem quatro subitens:

- I. uma forma de linguagem: a) narração b) em prosa;
- II. um tema: a vida individual, a história de uma personalidade;
- III. a situação do autor: identidade do autor enquanto pessoa real como narrador do discurso;
- IV. a posição do narrador: a) identificação do mesmo com o personagem principal b) perspectiva retrospectiva do relato.

Na tessitura de **Memórias** pode-se encontrar plasmada a maioria dos parâmetros estabelecidos por Lejeune para a delimitação da escrita autobiográfica; contudo, Barros rompe com o princípio da presidência da prosa como forma e elege a prosa poética como meio expressivo. Ao fazê-lo, trilha um caminho já percorrido por outros autores⁹, que, através da prática, redimensionam conceitos teóricos.

Villanueva, ao teorizar sobre a obrigatoriedade imposta por Lejeune, considera que tal imposição se baseia num equívoco teórico que toma os termos narrativa e prosa como sinônimos. Isso, faz o autor francês estabelecer uma equivalência que necessariamente não se realiza (cf. VILLANUEVA, 1991: 99).

A escolha da prosa poética confirma a inclinação de Barros para a poesia, como se, através da obliquidade desta, fosse possível alargar as possibilidades do que é narrado, em detrimento da mera linearidade da prosa. Assim, da união das duas formas surge a expressividade máxima: a união do lírico com o narrativo, abrindo uma via mais larga para a expressividade se desenvolver.

⁸ Citação original *Récit retrospectif em prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.*

⁹ Raquel Souza analisa como a escrita autobiográfica pode ser encontrada em versos, ao estudar a autobiografia na obra de Drummond, em obra já citada. Da mesma maneira, a análise de Elizângela Teixeira volta-se para o viés autobiográfico em Murilo Mendes, em dissertação intitulada **O poeta Murilo Mendes na revelação autobiográfica de A idade do serrote**, defendida na Fundação Universidade Federal do Rio Grande, em 2005. Na obra eleita como *corpus*, o autor também se faz valer da prosa poética para traçar sua autobiografia.

Outro ponto abordado por Lejeune diz respeito a um elemento não-estrutural e formal, mas que subjaz no imaginário do leitor; tal elemento foi denominado pelo crítico de *pacto autobiográfico* (cf. LEJEUNE, 1975: 13-46), segundo o qual, para que se tenha um escrito de cunho autobiográfico, é necessário que se estabeleça, através do texto e do paratexto que o circunda, a confirmação da identidade real do autor¹⁰ e seu desdobramento em narrador e protagonista da narração. O que firma entre o leitor e o texto em pacto de leitura, conjugando-se a tripla instância, acima citada, em uma só.

Esse ponto faz transparecer a contemporaneidade da escrita autobiográfica, na medida em que não obstante sua longevidade como gênero narrativo, ela continua a responder aos anseios críticos atuais. Nesse sentido, mesmo considerando que o próprio texto já ofereça estratégias de leitura que o encaminhem para a denominação *autobiografia*, também é considerado o modo como ele será acolhido pelo leitor. É importante enfatizar que a aceitação do pacto por este, através do estabelecimento da identidade ancorada no tripé autor-narrador-personagem, é que vai assegurar a leitura pelo viés da autobiografia. O estabelecimento desse pacto reforça a dialética operativa entre o leitor e o texto.

O pacto para leitura de **Memórias** é selado a partir de índices que conduzem ao estabelecimento das relações de identidade. Como primeiro ponto para esse selamento, tem-se o próprio nome dado ao livro. Ao intitulá-lo **Memórias Inventadas**, Barros aponta para uma flexibilidade entre as três instâncias, uma vez que o desvelamento das memórias, como sendo “a faculdade de reter as idéias, impressões e conhecimentos adquiridos anteriormente”, ou mesmo a invenção delas, via de regra, é feito, ou por quem viveu os fatos narrados.

A memória é faculdade individual que, na sua essência, não pode ser compartilhada com mais ninguém. Assim, as memórias são contadas sob o único foco possível: o daquele que lembra, de forma que, ao se saber de algo que não prefigura na memória, tal imagem só se torna viva através de própria faculdade memorial de quem ouve; a subjetividade intervém remodelando o relato, configurando uma outra memória criada a partir da narração, sendo similar à narrada, mas não idêntica. Isso leva Ecléa Bosi a afirmar, ao analisar a memória coletiva e a individual, que “por muito que se deva à memória coletiva é o indivíduo que recorda” (BOSI, 2004: 411).

¹⁰ Quanto à figura do autor convém deixar claro o que o teórico toma como tal, não devendo este ser entendido como uma pessoa, pois esta é aquela que escreve e posteriormente publica, de modo que por autor deve ser entendido aquele que produz o discurso e por ele se responsabiliza na forma de nome na frente do livro, dessa forma, o atestado de realidade do autor é dado pela existência de seu texto, que conduz o leitor imagina o autor a partir dele. Como nos indica a citação *L'auteur se définit comme étant simultanément une personne réelle socialement responsable, et le producteur d'un discours. Pour le lecteur, qui connaît pas la personne réelle, tout en croyant à son existence, l'auteur se définit comme la personne capable de produire ce discours, et il l'imagine donc à partir de ce qu'elle produit.* (LEJEUNE, 1975: 23).

Tal idéia é reforçada pela escolha do narrador de **Memórias**: prioritariamente autodigético, o que, apesar de não se configurar como requisito fundamental para o estabelecimento do pacto¹¹, é um índice que aponta para sua firmação, pois, ao dizer eu, o narrador afiança o narrado, por tratar de questão da qual tem total conhecimento: suas memórias, acentuando a relação de identidade entre o sujeito da enunciação e do enunciado. Há um momento em que a conexão entre o personagem e o autor figura-se numa auto-referência textual explícita, como se pode observar no texto abaixo:

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 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.

(Fraseador, IX)

Ao partir do presente para falar de como deu a notícia da sua escolha profissional aos pais e da reação que eles tiveram, Barros revela detalhes com a intimidade de quem os vivenciou, tecendo uma rede de relações que o liga ao poeta que nasceu aos treze, fundindo-os na mesma pessoa que, hoje, tem oitenta e cinco anos e escreve sua trajetória pessoal.

Esse *eu* que narra reenvia ao nome do autor escrito no frontispício do livro, pela ratificação de dados conhecidos de sua vida, como a idade e sua origem camponesa. Isso reforça o ciclo comutativo, no qual se fundem as figuras do autor, representado pelo nome da capa, do narrador, dito com a voz do autor dentro do texto, e do protagonista, que, por retomar ao narrador, recupera imediatamente o autor.

O próprio formato de apresentação do livro, uma singela caixinha na qual se encontram fechados por uma fita de cetim quinze pequenos textos, conduz o leitor a crer que diante dele está um pequeno diário em que encontrará relatado o percurso de um sujeito, e

¹¹ Para mais informações sugere-se consultar a ROCHA, Clara Crabbé. **O espaço autobiográfico em Miguel Torga**. Coimbra, 1977, no capítulo Biografia e Autobiografia.

que, pela aparência de diário, só pode ter sido escrito pelo próprio narrador dos fatos. Do mesmo modo, a apresentação sugere um retorno aos primórdios editoriais, um tempo em que os livros ainda não eram compactados em monoblocos, sendo apresentados de uma forma mais singular, como portadores de uma identidade que tornava cada um deles único.

O paratexto também contribui na consolidação do pacto, ao informar, de antemão, que dentro da pequena caixa-diário serão encontradas revelações sobre a infância de Manoel de Barros, o que prenuncia que a instância narradora, o Eu que conta, apresenta correspondência com o nome impresso na capa. Essa relação é corroborada, mais tarde, pela crítica ao qualificar o livro como uma *arqueologia pessoal* do autor (cf. ALVES: 2003, E10). Dessa forma, fecha-se o círculo a partir do qual o leitor passa a inferir a correspondência entre o autor, o narrador e o protagonista das ações narradas.

O selamento do pacto e a rede de relações que ele comporta trazem à tona uma questão levantada pelo próprio Lejeune e primordial à escrita autobiográfica, considerando-se que o texto aponta para uma realidade extratextual, com ela estabelecendo semelhança, pretendendo com isso criar uma *imagem do real*; e, ainda, que possa ser submetido à prova de verificação – configurando o que o teórico considera como um *pacto referencial* - até que ponto a dessemelhança com essa realidade interfere na credibilidade do relato?

Como solução ao seu próprio problema, Lejeune considera que, apesar da referencialidade latente que apresenta o texto autobiográfico, sua credibilidade se apóia no critério identitário, isto é, na identidade entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado. Assim, mesmo quando a semelhança se abala, o *pacto referencial* se mantém intacto pois, na autobiografia, é a identidade que assegura a semelhança, e não o contrário.

Uma análise nas categorias apresentadas por Lejeune, faz com que se creia que o teórico calca seu ponto de vista no princípio da mimese aristotética, segundo o qual a escrita autobiográfica prefiguraria num âmbito que ultrapassa o desejo de representação factual da realidade, buscando, sim, uma transfiguração dessa de forma literária. Isso leva Souza a afirmar que Lejeune considera a escrita autobiográfica como pertencente a dois sistemas diferentes: “a um sistema referencial concreto (real) e a um sistema literário, em que a escrita não aspira à transparência, mas a um sentido mimético da realidade” (SOUZA, 2002: 73).

Esse sentido mimético é contestado por Villanueva, que considera a escrita autobiográfica como resultado de criação, sendo a *poieses* sua força motriz, e não a mimese como indica Lejeune. Numa aproximação entre as duas teorias e a obra de Barros, pode-se perceber que o conceito de Villanueva se mostra mais profícuo que o apresentado por Lejeune, na medida em que em **Memória Inventadas**, o princípio explicitado pelo autor, já

no título, aponta para uma intenção muito mais criativa que representativa, o que já se inicia pela agregação de dois termos por si só lacunares: memória e invenção, sendo tal projeto acentuado pelo texto de abertura do livro, no qual se tem a declaração explícita do narrador: “Tudo o que não invento é falso”.

Uma leitura calcada no critério mimético engessaria o critério interpretativo, de modo que só restaria uma busca pelas semelhanças e dessemelhanças entre o real e o narrado, e o que é mais grave, romperia com a premissa básica que preside a leitura do livro. Barros apresenta o roteiro de leitura circunscrevendo seus escritos a uma área que oscila entre duas proposições, o lembrado e o inventado, numa via de mão dupla, que não hesita em se expandir para dar conta da complexidade do relato.

Afinal, o roteiro de leitura deve ser dado pela própria leitura, não devendo vir *a priori* desta, e é a partir dessa premissa que se deve adentrar o universo diegético de **Memórias Inventadas**. A direção dada aponta para a leitura de um texto que transita entre a veracidade dos fatos e a estética artística, de modo a integrar esses dois sistemas (cf. LEJEUNE, 1986: 423-424), pela ótica do sujeito que conta. Não se trata de um tratado solipsista do mundo; ao contrário, é uma forma de compreensão do mundo em que não basta apenas a objetividade, mas que se tingem também de uma coloração imaginativa que não nega o puro empirismo, mas exige que esse se funda com a faculdade imaginativa para que juntos dêem conta de narrar e enquadrar o sujeito no mundo. É o que Candido conceitua como

autobiografias poéticas e ficcionais, na medida em que, mesmo quando não acrescentam elementos imaginários à realidade, apresentam-na no todo ou em parte como se fosse produto da imaginação, graças a recursos expressivos próprios da ficção e da poesia, de maneira a efetuar uma alteração no seu objeto específico (1989: 51)

Seguindo essa linha de pensamento, e partindo da leitura do livro, não se erra ao tomar **Memórias Inventadas** por uma autobiografia poética, ou literária, na medida em que o autor se vale de recursos ficcionais, entre eles o apelo ao imaginário, para dar conta da narrativa da vida de quem conta, sem com isso negar a realidade que lhe deu origem.

3. MEU *ETHOS* ALHEIO

Como já mencionado anteriormente, a escolha do tema ocupa um lugar de suma importância na categorização da autobiografia. O que o torna importante é justamente a motivação que faz o sujeito mirar-se narrativamente em si mesmo, presentificando seu passado e tornando-se narrador de seu próprio percurso.

Esse jogo especular realizado através da autobiografia traz à tona a problemática que envolve o egotismo remanescente do individualismo cultuado pela modernidade e exacerbado na contemporaneidade, que vê no sujeito o centro e motivo principal dos acontecimentos. Essa supervalorização do indivíduo acaba por levá-lo a trilhar um caminho com três matizes simultâneos, que serão matéria dos subcapítulos a seguir.

3.1 A ESCRITA COMO PERMANÊNCIA

O primeiro dos matizes que compõe a tríade é aquele que aponta para relação escrita-vida. Uma autobiografia é, via de regra, um desvelamento do sujeito ao mundo, permitindo que se tenha, a partir dela, acesso à individualidade do sujeito que se revela. Simultaneamente a isso, é apresentado um panorama geral daquilo que o rodeia. Leia-se o que registra Candido ao analisar a escrita autobiográfica de Drummond:

A experiência pessoal se confunde com a observação do mundo e a autobiografia se torna heterobiografia, história simultânea dos outros e da sociedade; sem sacrificar o cunho individual, filtro de tudo, o Narrador poético dá existência ao mundo de Minas no começo do século (1989: 56).

Pode-se esperar que, no decorrer da narrativa de **Memórias**, seja possível detectar alguma reminiscência que aponte para a Cuiabá que viu nascer Manoel de Barros, como ela lhe pareceu na infância e como ficou guardada na memória. Contudo, nenhum desses pontos figura na diegese. Há um silêncio que relega o espaço à condição de coadjuvante, quando não um simples vazio que se enche pela presença do poeta, da palavra ou das coisas

desimportantes. A experiência pessoal é a principal realidade, ponto central da narrativa. Por meio dela os lugares vão se configurando, a hierarquia espacial é alcançada a partir da inserção do menino no meio circundante; nada é preestabelecido por circunstância outra senão seu apego e admiração, como se percebe no texto abaixo:

Acho que o lugar onde a gente brincou é maior do que a cidade. A gente só descobre isso depois de grande. A gente descobre que o tamanho das coisas há de ser medido pela intimidade que temos com as coisas. Há de ser como acontece com o amor. 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. [...]

(Achadouros, XIV)

Como o critério de intimidade sobrepõe qualquer outro, o quintal torna-se maior que o mundo que o circunda, pois é nele que o narrador calca sua vivência, sua experiência. Aquilo que vem primeiro tem primazia sobre aquilo que o segue; então, se o quintal vem a ser primeiramente conhecido, isso o faz maior e mais importante que outros espaços sociais. Desse modo, rompe-se com a obviedade das relações que estabelecem prioridades e importâncias, instalando-se uma ordem diversa, baseada na intimidade e na antiguidade e sua permanência, como também se percebe no texto abaixo:

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. Porque me contou aquela uma que ela comandava o rio Amazonas. Falava, em tom de 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 e passar. E que, portanto, ela tinha a importância de chegar primeiro. Que ela era por todos os motivos primordial. E quem se faz primordial tem o condão das primazias. Portanto era o rio Amazonas que passava por ela. Então, a partir desse 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. Poé esse viés do primordial é possível dizer então que a pedra é mais importante que o homem. Por esse viés, com certeza, a rã não é uma *creatura* orgulhosa. Dou federação a ela. Assim como dou federação à garça quem teve um homem sentado na beira dela. As garças têm primazia.

(A rã XI, grifo meu.)

Estabelece-se, então, uma comunhão entre a visão defendida pela rã, com sua teoria própria sobre a primordialidade, e o autor, que lhe concede voz, pois ambos deixam transparecer uma simpatia por aquilo que chega primeiro: a rã, pelo seu próprio discurso; o autor, por sua rendição a esse discurso, pois, ao designar o anfíbio palestrante de *creatura*, ele retoma o latim que serviu de berço ao português, ratificando, a primazia daquele sobre este, num concordar que não se mostra pelo discurso, mas pela prática.

Se a importância é então fundamentada no critério de permanência e conhecimento, a figuração dos espaços designados pelo nome próprio que o homem atribui assume uma importância secundária, fugidia na sua essência, sendo necessário que se busquem outros pontos referenciais cuja permanência seja atestada pelo tempo.

Barros encontra tais pontos na forma de natureza e palavras. Sendo a primeira o mote necessário para o desenvolvimento da segunda, é quase um grito de silêncio contra todos os epítetos de “poeta do pantanal”, que recebeu, até então, uma maneira silenciosa de colocar na ribalta aquilo que realmente o comove e inspira, como em *O apanhador de desperdícios* (IX):

Uso as palavras para compor meus silêncios.
Não gosto das palavras
fatigadas de informar.
Dou mais respeito
às que vivem de barriga no chão
tipo água pedra sapo.
Entendo bem o sotaque das águas.
Dou respeito às coisas desimportantes
e aos seres desimportantes.
Prezo inseto mais que aviões.
Prezo a velocidade
das tartarugas mais que a dos mísseis.
Tenho em mim esse atraso de nascença.
Eu fui aparelhado
para gostar de passarinhos.
Tenho abundância de ser feliz por isso.
Meu quintal é maior do que o mundo.
Sou um apanhador de desperdícios:

Amo os restos
como as moscas.
Queria que a minha voz tivesse o formato de canto.
Porque eu não sou da informática:
eu sou da invencionática.
Só uso a palavra para compor meus silêncios.

Nesse texto tem-se claro que para sua poética o importante é o extravio da palavra, seu corrompimento, numa simbiose com uma natureza execrada pela maioria. Esse uso conduz a palavra ao silêncio e nega a informação. Contudo, para que se processe essa união de palavra e natureza, é necessário que haja o elemento conector: o próprio Barros.

Coligar a palavra à natureza, de forma a naturalizar a palavra coisificando-a, é um projeto ambicioso, pois, envolve a antítese: como conjugar, ou tornar nula, a separação de termos que até agora são excludentes? Como trazer para o natural aquilo que tem na sua essência o convencional, o cultural, ou seja, a palavra?. Nesse trabalho Barros se volta para seu papel de criador de um novo modelo.

Desse modo, ganha corpo o trabalho daquele que busca o inusitado, a figura que intermedeia o processo; assim, o escritor acaba se tornando tão importante quanto aquilo que escreve. Nesse contexto fixa-se a busca pela primazia e imortalização da natureza, da palavra e do escritor, na busca de um espaço no qual todos eles se conectem com a eternidade, sendo esse lugar encontrado e materializado na escrita.

Nesse trajeto, a natureza apresenta-se como eterna por si mesma, como representativa da vida desde os seus primórdios, remetendo atavicamente aos princípios vitais mais remotos; a palavra então se eterniza na busca de comunhão com a natureza, e o poeta, pelo trabalho com a palavra, esta conectada a um estado natural e primeiro, fechando um círculo que se retroalimenta sucessivamente.

Interessante contradição é levantada quando Barros diz: “uso a palavra para compor os meus silêncios”, pois o desejo de silenciar é justamente o oposto que busca o autobiógrafo; na medida em que escreve está ligado à vida, de forma que mesmo quando prega o silêncio, ele o faz através do uso daquilo que quer calar, num brado que redundava vida. De acordo com Clara Crabbé,

a palavra cessa igualmente quando morre o sujeito. E a partir dessa constatação tão simples que se levanta o problema complexo das relações autobiografia/morte. Porque

se define pela identidade autor/narrador/personagem, o acto de escrita autobiográfica é incompatível com a morte (escrever implica viver). Deste modo, o autobiógrafo, podendo fixar no papel toda uma experiência vivida (e mesmo o nascimento e a infância, que lhe tenha sido contado por outrem), vê-se limitado nas possibilidades de relatar a morte (ROCHA, 1977: 123).

Nesse ponto a palavra é uma via de fuga da *indesejada das gentes*, um grito de vida ao mundo, uma forma antagônica à morte, na medida em que nela sobeja vida, sendo sua cessação o ato final que cala e anuncia a morte e o silêncio. O silêncio por ele buscado é muito mais uma remissão imagética objetivando a coisificação da palavra que o desejo de calar-se. Sobre esse movimento de fuga, que às vezes escapa ao consciente, Raquel Souza expõe que

a autobiografia é um jogo em que um dos objetivos é o desejo, muitas vezes inconsciente, de transcendência à morte. Escrever-se, que implica manifestação da linguagem escrita, significa plasmar a vida, tornando-a imune às corrosões temporais do esquecimento (2002: 63).

Contudo, apesar da busca pela permanência, o autobiógrafo só se percebe capaz de relatar o percurso vivenciado, de modo que se vê obrigado a delimitar a narração ao seu tempo existencial, pela impossibilidade de transcendê-lo e ainda sustentar o epíteto de autobiografia. Sobre esse assunto, Rocha abre um precedente de possível narração pós-morte apenas quando a autobiografia assume um caráter estritamente literário, retirando assim qualquer possibilidade referencial ou empírica, como no célebre caso de **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, de Machado de Assis (cf. ROCHA, 1977: 124).

Exemplo literário também fornece **Pedro Páramo**, de Juan Rulfo, no qual o narrador, Juan Preciado, refaz não apenas seu percurso existencial, mas também retrocede no tempo e traça sua genealogia a partir de seu pai, através de uma narrativa não-linear, perpassada pelo fluxo de consciência. Ele inicia essa retrospectiva a partir da sua morte, de modo que nem a morte é capaz de calar o narrador, ao contrário, é através dela que ele pode transitar temporalmente entre o presente e o passado, terminando a narrativa com a morte do pai, que metonimicamente é parte do filho que já estava morto.

O tema da morte em Barros é um tabu que se faz presente justamente pela sua ausência, não há sequer uma menção explícita do tema. É como se calar-se sobre ela fosse

uma das formas de evitá-la. O único texto que pode ser inferido como tocante ao assunto é o que se intitula *Caso de amor* (XII), em que, pela similitude entre a decrepitude da estrada e do próprio poeta, há um prenúncio do fim iminente, nele tem-se:

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

A narrativa, que começa em terceira pessoa, à medida que vai se desenvolvendo opera uma hibridação que termina por unir a estrada e o narrador num só sentimento: a certeza da finitude.

A decadência física acentua o desfecho único, a morte, cabendo a ambos uma consolação mútua. A metáfora da vida como um caminho a ser percorrido, agitada no início do percurso e mais tranqüila e calma no final, é presentificada nesse texto, em que a singeleza da declaração de amor - a estrada da vida é tratada como “meu amor” e ensinada a aceitar seu término - que remete a um canto elegíaco.

A referência à morte é feita sem grandes estardalhaços, como que para evitá-la mais um pouco. Norberto Bobbio, ao falar da expectativa de aproximação da morte, declara: “minha morte é imprevisível para todos, mas para mim é também indizível” (1997: 37).

Ao analisar a escrita autobiográfica como uma fuga à mortalidade, Raquel Souza considera que há nesse gênero uma simultaneidade entre os conceitos de vida e de morte, pois ao mesmo tempo em que ele projeta o autobiógrafo rumo ao infinito, faz com que ele volte a

um passado longínquo de forma a expurgar o percurso vivido, o que implica uma aniquilação, ainda que simbólica, daquele *eu-do-passado*, de forma que dessa batalha entre o que é no presente e o que foi no passado, apenas um será sobrevivente, sendo a vitória geralmente dada ao eu-atual (cf. SOUZA, 2002: 63).

Esse rito de nascimento e morte apresenta-se em **Memórias** de uma forma sutil, mas marcante, pois ao mesmo tempo em que há a aniquilação de um *eu-do-passado*, configurado por aquele que seguia a ordinariedade do mundo e ainda não havia adentrado o mundo inovador do uso da palavra como pilar de construção, há o nascimento do poeta-menino que foge à habitualidade e se vê maravilhado diante das possibilidades da linguagem.

Simultaneamente ao desejo de estar no mundo de forma diferente está o de se congelar poeticamente num estado infantil, pois, a partir da emoção das primeiras descobertas, ou seja, da visão do mundo a partir da infância, é que surgem os rompantes mais inusitados e, por isso mesmo, mais poéticos. Dessa forma, seu trabalho poético calca-se, também, no desejo de regresso àquela visão infantil do mundo¹², como expressa Barros no posfácio de **Memórias**, intitulado Manuel por Manuel:

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

¹² O desejo de regresso à infância e seus possíveis significados são tratados no subcapítulo 4.1, sob o título *Infância: a hipóstase da memória*.

Essa tentativa de retorno, de fazer o tempo correr no sentido contrário, numa constante *visão oblíqua do mundo*, é presentificada no decorrer do livro, como no texto *Achadouros* (XIV)

Acho que o quintal onde a gente brincou é maior do que a cidade. A gente só descobre isso depois de grande. A gente descobre que o tamanho das coisas há de 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 quintais para esconder suas moedas de ouro, dentro de 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 tentando agarrar no rabo de uma lagartixa. Sou hoje um caçador de achadouros de infância. Vou meio dementado e enxada às costas a cavar no meu quintal vestígios dos meninos que fomos. Hoje encontrei um baú cheio de punhetas.

Nesse texto, os achadouros, buracos feitos para guardar objetos preciosos, descritos pela negra Pombada, transformam-se em buracos temporais que congelam experiências e sensações que podem remeter de volta a um tempo áureo: a infância, na qual havia um desconhecimento da limitação temporal humana.

Sai Barros na esperança de reviver sentimentos pretéritos. Na busca pelo tempo das travessuras e descobertas que não voltam a se repetir, numa tentativa de fazer um percurso contrário ao relógio cronológico, ele torna-se *um caçador de achadouros de infância*.

E fica a pergunta para todos os que lêem o texto, afinal ele provoca “a gente” a procurar pelo menino que habita em cada um: seriam os achadouros de infância *alefes* que conteriam todos os instantes conjugados num só tempo em recusa à idéia de progressividade em prol da simultaneidade? Para esse vazio cabe ao leitor a resposta. O texto deixa clara

apenas a certeza de que escrever sobre si mesmo assegura ao autobiógrafo uma permanência negada pela temporalidade humana.

3.2 ENAMORAÇÃO NARCÍSICA

O texto autobiográfico possibilita, pela escritura de um Eu que permanece no tempo, uma fuga e negação da morte, o que termina por acentuar o aspecto no qual se assenta toda a escrita do gênero. Leia-se o fragmento que segue:

a narração autobiográfica pode ser concebida como a variante literária do mito de Narciso e a representação do amor-próprio encarnado no narrador-personagem. Este último constitui o centro em volta do qual gravitam todas as outras personagens, o que provoca um desequilíbrio radical na balança dos actantes. Assim, da opção autobiográfica resulta geralmente uma importante consequência: a narrativa apresenta, na maioria dos casos, um protagonista contínuo e uma série de figuras secundárias votadas à descontinuidade (ROCHA, 1977: 72).

Manoel de Barros expressa seu complexo de Narciso através da criação literária pois, ao mesmo tempo em que põe em cena o seu trabalho criativo, expõe-se como criador, revelando também como se dá o processo de procura por uma escrita que se deseja quase um ideograma. Isso realça seu papel de arqueólogo da linguagem.

Num retorno constante às raízes – da natureza convertida em linguagem que deseja se naturalizar -, o poeta tem um duplo desejo: restaurar essa primeiridade da palavra e também transgredi-la. Nesse sentido, poetizar o banal constitui uma primeira manifestação dessa transgressão, como se pode perceber em *Brincadeiras (X)*:

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

Percebe-se no texto uma simultaneidade pois, ao mesmo tempo em que Barros se volta para o processo compositivo, admira o artesão que o realiza. O que o fascina não é o belo no sentido convencional de simetria e linearidade, mas sim o que se afasta desses conceitos. Isso leva a crer que o belo pode ser entendido como a realização da insignificância que habita cada ser, de modo que as coisas *desimportantes* que o fascinam – como a lesma, a rã, o pente – são elevadas à categoria poética por possuírem uma significância que vai além de seu valor de objeto material. Todos eles, metonimicamente, são manifestações de uma natureza que precede a humanidade e nela se perpetuará.

Se o narcisismo culmina, via de regra, em apologia do sujeito autobiógrafo, em Barros também é feita uma apologia do processo, negando toda idéia romântica de escrita como fruto de inspiração, sendo a poeticidade resultado de um trabalho que só se torna possível graças ao empenho e dedicação daquele que a elege como instrumento.

Desse modo, o narrador, instrumento e poeta, é elevado à categoria de assunto, e seu trabalho dá motivo à narrativa. Se em todo autobiógrafo vive um Narciso que não cansa de se admirar, em Barros sua água é o seu próprio trabalho com a palavra, metaliteratura que também privilegia o filtro: o escritor. Isso é feito através da conversão do mesmo em parte integrante da obra de arte que produziu. Afinal, se toda obra de arte aspira à atemporalidade, a inserção do sujeito na obra leva-o a compartilhar da mesma aspiração; nessa pretensão o avatar é personificado pela escrita.

3.3 ETIOLOGIA IDENTITÁRIA

A caminhada do Narciso, que busca uma fuga à limitação temporal através da escrita de si mesmo, conduz ao terceiro ponto: a busca pelo traçado de uma identidade. Philippe Lejeune, ao analisar inicialmente o jogo entre verdade e ficção na escrita autobiográfica, considera, e reitera posteriormente, que a escrita autobiográfica não pode comportar graus, nela há um jogo decisivo no qual a regra é tudo ou nada (cf. LEJEUNE, 1975: 25). Contudo, mais adiante, em **Eu sou o outro**, o teórico associa a escrita autobiográfica à questão identitária, de forma que nesta, a problemática se expande além da mera dicotomia de realidade e ficção, pois no seu processo construtivo, as fronteiras entre esta e aquela não ficam claramente delimitadas. Dessa forma, a identidade construída pela autobiografia se mostra como um terreno fértil e múltiplo de significados e possibilidades na conformação do caráter do autobiógrafo.

Considerando que a delimitação da identidade do autobiógrafo é feita a partir de um constructo textual que busca estabelecer marcos fundamentais de aproximação e distanciamento entre o *eu-atual* e o *eu-do-passado*, o diálogo temporal proporcionado pela autobiografia abre ao sujeito o precedente de tornar-se inventor de si mesmo, de modo a traçar uma cartografia identitária que guiará aqueles que desejam adentrar a sua intimidade, ainda que esta seja apenas uma construção narrativa.

O autobiógrafo busca, no percurso, projetar questões concernentes à permanência de traços distintivos que o possibilitem reconhecer-se como o mesmo que do início da narrativa. Ainda que variantes façam parte da personalidade, ele buscará uma apologia da constância, pois só assim o *ethos* daquele que se conta poderá configurar-se e tornar-se reconhecível. Contudo, apenas a observância de fatores que se repetem e perpetuam não seria capaz de estabelecer uma identidade sólida; para tanto, é necessário também que se encontre um ponto

no qual se apóie a singularidade do sujeito frente aos demais, singularidade essa que o faça reconhecer-se único.

Identificar alguém significa imputar-lhe características que o tornam único, num processo de individualização que busca ressaltar a unicidade em detrimento de um conceito geral. É nesses moldes que Paul Ricoeur realiza um estudo profundo sobre a questão da identidade em **O si-mesmo como o outro**; nele Ricoeur afirma que “identificar alguma coisa é poder fazer que o outro conheça, no seio de uma gama de coisas particulares do mesmo tipo, aquela sobre a qual é nossa intenção discorrer” (RICOEUR, 1991: 39). Parte ele desse paradigma, introduzindo também aí um processo de individualização pessoal. Desse modo, a identificação seria um processo que levaria à indicação de alguém como uma entidade única e distinta das demais. Contudo, Ricoeur vê nesse conceito uma limitação por não serem considerados aspectos subjetivos de permanência no tempo.

A identidade, para ele, deve então repousar na dialética do que denomina de identidade *idem* – determinada pelo cotejo sucessivo de características numéricas e qualitativas que se mantêm no decorrer da vida do sujeito, de modo a estabelecer uma mesmidade reconhecível, servindo então como referência para responder o “quê?” da identidade e aproximando-se do que Ricoeur toma como caráter¹³; e de identidade *ipse* – concernente ao aspecto subjetivo da permanência no tempo, e que contém a singularidade do sujeito, estabelecida pelo alteridade, pela oposição, e não pela comparação do mesmo; é o elemento que responde ao “quem?” da identidade, aproximando-se do que ele toma como palavra dada.

Dessa mescla surge um ser identificado – pelo fato de ser reconhecido, permanecendo no tempo desde a sua origem – e relacional – por se opor aos demais pela sua singularidade. Assim sendo, é possível identificar o sujeito a partir de sua configuração, que o normatiza como pessoa, presentificada como tal por possuir uma corporeidade que lhe possibilita também o desenvolvimento de atos mentais. Essa pessoa é, então, um ser no mundo, que se descobre um *si* quando em relação aos demais, que a ele se opõem. Esse *si* passa então a se conhecer quando reflete sobre seus próprios atos e deles se apropria.

Ricoeur revisita o conceito de identidade narrativa, apresentado por ele em **Tempo e narrativa**. Inicialmente, tal identidade surge como a experiência integrativa de duas classes narrativas: a história e a ficção. Esse entrecruzamento se daria, segundo Ricoeur, por

¹³ Ricoeur toma como caráter *o conjunto das disposições duráveis com que reconhecemos uma pessoa*, de forma que ele é *a mesmidade na minha totalidade* (cf. 1991: 145-146). Ricoeur discorre mais sobre o caráter e suas singularidades nas notas de rodapé do já citado livro nas páginas 144 e 145.

tornarem-se as vidas humanas mais inteligíveis quando interpretadas em função das histórias contadas sobre elas (cf. RICOEUR, 1997: 421).

Do mesmo modo, as histórias tornam-se mais compreensíveis quando a elas são aplicadas os modelos narrativos, que são as intrigas, importadas da história ou da ficção. A partir desses pressupostos conclui-se que a compreensão de si é uma interpretação, e que esta, por sua vez, encontra na narrativa, “entre outros símbolos e signos”, uma mediação privilegiada (cf. RICOEUR, 1991: 138).

Para chegar à identidade narrativa, ele principia considerando que “dizer a identidade de um indivíduo ou de uma comunidade é responder à questão: **Quem** fez tal ação? **Quem** é seu agente ou autor?” (RICOEUR, 1997: 424) A resposta dada por um simples nome próprio não responderia à pergunta, sendo então necessário que se narre uma história, de modo que “A história narrada diz o **quem** da ação. **A identidade do quem é apenas, portanto, uma identidade narrativa**” (id. ib.) (grifo do original). Assim, é através da narração de um percurso que se estabelece a identidade, quer do indivíduo, quer de uma comunidade.

Nessa perspectiva inicial, Ricoeur concentra a identidade narrativa na ipseidade, pois nela é sempre o *quem* que é ressaltado, em detrimento de um *que*. Esse *quem* pode então

ser dito refigurado pela aplicação reflexiva das configurações narrativas. Ao contrário da identidade abstrata do Mesmo, a identidade narrativa, constitutiva da ipseidade, pode incluir a mudança, a mutabilidade, na coesão de uma vida. O sujeito mostra-se então, constituído ao mesmo tempo como leitor e como escritor de sua própria vida, segundo o voto de Proust. Como na análise literária da autobiografia verifica, a história de uma vida não cessa de ser refigurada por todas as histórias verídicas ou fictícias que o sujeito conta sobre si mesmo. Essa refiguração faz da própria vida um tecido de histórias narradas (1997: 425).

Contudo, em **O si-mesmo como um outro**, Ricoeur expande o conceito, considerando que nesse primeiro momento foi desviada sua atenção da identidade como tal. Isso o faz considerar que a identidade narrativa só é verdadeiramente revelada quando se opera a dialética entre a ipseidade e a mesmidade, ou seja, quando convergem o *ipse* e o *idem*.

Desse modo, a escrita autobiográfica é o questionamento do sujeito sobre sua identidade estão sempre imbricados. A catarse produzida por uma narrativa de quem se foi e os elementos que levam o sujeito a se reconhecer como o mesmo anteriormente escrito é ponto recorrente na reconstituição narrativa da vida do sujeito autobiógrafo.

Muitos autobiógrafos elegem sua relação com a escrita como um dos sustentáculos de sua narrativa, tornando-a um dos elementos decisivos na composição do sujeito presente. É o que se pode perceber em Murilo Mendes, em **A idade do serrote**; ou em Augusto Meyer, em **Segredos da Infância**. Tal escolha não pode ser desconsiderada na medida em que a escrita cumprirá o papel de fio de Ariadne que possibilita ao autobiógrafo tanto uma regressão ao passado do enunciado, a partir do presente da enunciação, quanto uma permanência futura. É a possibilidade de quebra da barreira temporal através da narrativa de construção do sujeito: o autobiógrafo tem nas mãos sua própria máquina do tempo.

Barros forja sua identidade a partir da sua iniciação e descoberta do mundo da escrita, apresentando elementos que são nucleares nessa construção identitária, como se vê no texto abaixo:

O menino que era esquerdo viu no quintal um pente.

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.

Camadas de areia e formigas roeram seu organismo. Se é que um pente tem organismo.

O fato é que o pente estava sem costelas. Não se poderia mais dizer se aquela coisa fora um pente ou um leque. As cores a chifre de que fora feito o pente deram lugar a um esverdeado musgo. Acho que os bichos do lugar mijavam muito naquele desobjeto. O fato é que o pente perdera a sua personalidade. Estava encostado às raízes de uma árvore e não servia mais nem para pentear macaco. O menino que era esquerdo e tinha um cacoete pra poeta, justamente ele enxergava o pente, naquele estado terminal. E o menino deu para imaginar que o pente, naquele estado, já estaria incorporado à natureza como um rio, um osso, um lagarto. Eu acho que as árvores colaboravam na solidão daquele pente.

(Desobjeto, III)

Há, no texto, uma diferenciação clara entre dois sujeitos, um do passado, menino e esquerdo, assim considerado por mostrar-se um transgressor, analogamente ao *gauche* drummondiano. O menino transcende o olhar viciado ao observar a banalidade do pente jogado ao chão, inserindo-o num mundo natural do qual ele não faria parte por sua

composição – não natural – e finalidade: pentear, ato ligado às convenções e normas sociais humanas.

É justamente na “desobjetividade” que Barros encontra o mote para a integração, pois é a partir dela que o pente pode incorporar-se, ainda que de forma poética, à natureza, fazendo a metamorfose simbólica de morte para o utilitarismo e renascimento para um novo estado que transpassa a objetividade convencionada e vai ao encontro da naturalidade poética.

O outro sujeito é um espectador-narrador que re-observa o menino e o pente, ambos inúteis numa sociedade utilitária, o pente, por não possuir mais os instrumentos que o caracterizam: os dentes; e o menino, por se descobrir esquerdo e poeta. Assim como as árvores colaboram para a solidão do pente, as palavras colaboram para a solidão do menino.

Nesse jogo, há tanto um reconhecimento quanto um distanciamento, pois o traço comum que torna reconhecível o “eu” atual no menino do passado é o encantamento poético que viabiliza o improvável, a capacidade de reconstruir a ponte entre o natural e o convencional através da narrativa. É justamente nessa interseção que é conformado seu *ethos*, sua mesmidade. É no confronto entre o ontem e o hoje, na busca de traços constantes e imutáveis que apregoam uma invariável reconhecível pelo sujeito que Barros tece sua identidade narrativa, assentada na constante apropriação da palavra, de forma a libertá-la de sentidos preconcebidos, impregnando-as do inusitado, como se pode observar em *O apanhador de desperdício (IX)*:

Uso as palavras para compor os meus silêncios
Não gosto das palavras
Cansadas de informar.
Dou mais respeito
às que vivem de barriga para o chão
tipo água pedra sapo.
Entendo bem o sotaque das águas.
Dou respeito às coisas desimportantes.
Prezo insetos mais do que aviões.
Prezo a velocidade
das tartarugas mais do que dos mísseis.
Tenho em mim um atraso de nascença.
Eu fui aparelhado
para gostar de passarinhos.
Tenho abundância de ser feliz por isso.

Meu quintal é maior que o mundo.
Sou um apanhador de desperdícios:
Amo os restos
como as boas moscas.
Queria que a minha voz tivesse um formato de canto.
Porque eu não sou da informática:
Sou da invencionática.
Só uso as palavras para compor meus silêncios.

Não se pode esquecer que Ricouer assenta a identidade narrativa sob uma base dípode. Nesse sentido, assim como esta se estabelece através de cotejos sucessivos de si mesmo, revelando uma mesmidade, é também necessário que se manifeste a alteridade confrontiva, uma ipseidade, de forma que esse confronto torne possível a tarefa de se traçar um perfil diferenciatório entre o eu e o outro, permitindo ao sujeito reconhecer-se no que o torna diferente, nos traços específicos que o opõem aos demais, na sua ipseidade.

Nesse confronto, são as figuras paternas e maternas as que mais se distanciam daquilo que Manoel de Barros delineia como semelhante a si. O pai, a mãe e o irmão representam, metonimicamente, a sociedade e suas regras, seu código de conduta e padrões. Assim, aparecem como os que lhe trazem sempre a lembrança das convenções, tais como manutenção econômica do lar, como em *Fraseador(VII)*:

Hoje eu completei oitenta e cinco anos. O poeta nasceu de treze.
Naquela ocasião escrevi uma carta aos meus pais, que moravam na
fazenda, contando que eu já decidira o que queria ser no futuro.
Que eu não queria ser doutor. Nem doutor de curar nem doutor de
fazer casa nem doutor de medir terras. Que eu não queria 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 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.

Observa-se, no texto, que é dada mais ênfase à questão de o menino optar, ou não, pela literatura – já que o irmão não a considera suficientemente boa a ponto de colocar “mantimento em casa” – do que propriamente às relações afetivas e pessoais entre os pais e o filho aspirante a poeta.

O fato de o narrador não apresentar os acontecimentos de uma perspectiva interna, mas externa aos acontecimentos, já aponta para o leitor o distanciamento dos fatos narrados; afinal, aqui há uma onisciência incomum aos relatos das relações familiares. O narrador, mesmo não presente na ação, descreve toda a situação, ainda que apenas os atos, e não pensamentos dos personagens. Ele o faz de forma concisa e rápida, evitando a adjetivação característica de textos carregados de impressões e emotividade, comum às lembranças da infância.

Barros escolhe um veio muito mais descritivo do que afetivo, de forma a não fornecer grandes pistas de sua relação com os pais. Tal impessoalidade se repete no texto *Ver (V)*, no qual o realce se volta para a relação imaginária que o menino estabelece entre a lesma e a pedra, em detrimento da exploração dos vínculos emocionais que possa ter com os pais. Esses surgem na diegese como meros figurantes que aceitam, passivamente, a admiração do menino:

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? Eu era pervertido naquele espetáculo. E se fosse um *voyeur* no quintal, sem binóculos? Podia ser. Mas eu nunca neguei para 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 no fim não dará na mesma?) Nunca escondi aquele delírio erótico. Nunca escondi de meus pais aquele gosto supremo de ver.

(*Ver, V*)

Percebe-se que, ainda que improvável, o relacionamento entre a pedra e a lesma apresenta-se mais emocionante e interessante ao narrador que a convivência e o relacionamento doméstico, de modo que o ato da fala, do diálogo, é totalmente suprimido no texto. O destaque é dado ao ato de ver, o que nega a interação e privilegia a contemplação solitária.

São os pais, e em especial a mãe, também os responsáveis por introduzi-lo no conhecimento de tradições, da educação formal que respeita estátuas como personificação de heróis, na mais profunda reverência positivista. Isso pode ser percebido no texto *Sobre Sucatas* (XV), no qual se observa que, ao chegar à cidade, o menino não consegue entender o significado do homem de pedra sentado num cavalo e com uma faca na mão no meio da praça, sendo sua mãe a intérprete da visão:

Isto porque a gente foi criada em lugar onde não tinha brinquedo fabricado. Isto porque a gente havia que fabricar os nossos brinquedos: eram boizinhos de osso, bolas de meia, automóveis de lata. Também a gente fazia de conta que sapo é boi de cela e viajava de sapo. Outra era ouvir nas conchas as origens do mundo. Estranhei muito quando, mais tarde, precisei de morar na cidade. Na cidade, um dia, contei para minha mãe que vira na Praça um homem montado no cavalo de pedra a mostrar uma faca comprida para o alto. Minha mãe corrigiu que não era uma faca, era uma espada. E que o homem era um herói da nossa história. Claro que eu não tinha educação da cidade para saber que herói era um homem sentado num cavalo de pedra. Eles eram pessoas antigas da história que algum dia defenderam a Pátria. Para mim aqueles homens em cima da pedra eram sucata. Seriam sucata da história. Porque eu achava que uma vez no vento esses homens seriam como trastes, como qualquer pedaço de camisa nos ventos. O mundo era um pedaço complicado para o menino que viera da roça. Não vi nenhuma coisa mais bonita na cidade do que um passarinho. Vi que tudo que o homem fabrica vira sucata: bicicleta, avião, automóvel. Só o que não vira sucata é ave, árvore, rã, pedra. Até nave espacial vira sucata. Agora eu penso uma garça branca de brejo ser mais linda que uma nave Espacial. Peço desculpas por cometer essa verdade
(*Sobre sucatas*, XV)

Dessa forma, as relações traçadas entre o quarteto – pai, mãe, irmão e Barros menino - aparecem apenas de forma superficial, sendo essas figuras muito mais institucionais que personificadas, não sendo sequer individualizadas por um nome próprio. Opõem-se elas ao estatuto identitário de Barros, de modo que figuram apenas na periferia das narrativas, não sendo nenhuma uma vez o mote de uma delas. A ipseidade de Barros, sua unicidade, vai se

delineando a partir da negação surda do modelo representado pelos pais, sendo esse valor opositivo fortalecido pela ausência.

A sua mesmidade demonstra-se pela manutenção do olhar oblíquo, pela busca do inusitado poético; é esse o traço comum que liga permanentemente o menino ao homem. Em contrapartida, de uma ipseidade calcada no desejo de transgressão, de fuga do lugar comum e da obviedade, essa mescla forma um sujeito que busca uma liberdade ideal obtida somente na linguagem.

É discursivamente que Barros constrói sua identidade, numa série de aproximações e distanciamentos, de si e de outros. Assim, costura seu processo de identificação juntando permanência e singularidade, corporiedade e substância. Ele opera a dialética de junção que possibilita a resposta à questão: quem sou eu? Barros então se mostra como artista, empenhado no seu papel de criador, mas que não se furta de se embeber nas maravilhosas descobertas que o mundo pode lhe oferecer para ampliar sua capacidade criativa. Ele é um sujeito no mundo e com o mundo, de forma que a essência do artista se realiza na existência humana, não podendo ser entendido como tal, se fossem furtadas suas experiências de interação e descobertas com a natureza, com as pessoas, com os seres naturais. Assim sendo, nessas interações e descobertas estão potencializadas as motivações que o conduzem ao poético.

Barros é um construtor de si, buscando com isso um autoconhecimento que só pode advir de sua integração com o mundo, com as palavras, consigo mesmo. Tal conhecimento se torna mais efetivo quando organizado na forma narrativa, pois nas intrigas construídas há o reconhecimento de quem foi e de quem é. A narrativa organiza as realidades do mundo interior e exterior sem trazer prejuízo ou negação para nenhuma delas; ao contrário, as realidades se completam e dão uma nova dimensão ao fazer poético e seu realizador.

3.4 ESPAÇO AUTOBIOGRÁFICO: NO ENTRELUGAR LITERÁRIO E IDENTITÁRIO

A construção de uma identidade baseada na narrativa pressupõe, então, cotejos consigo mesmo e com os outros. Esse processo, quando voltado para a figura daquele que se conta, termina por desvelar seu bipartimento e fragmentação, na medida em que ele se transforma no narrador de uma história que é a sua, de forma a se multiplicar em vários papéis. Ao fazê-lo, ele acaba por dispersar-se dualisticamente em seres que ocupam distintos lugares, tempos e espaços. Nesse processo, consolida-se não apenas a figura do Narciso, embevecido pela sua própria imagem, mas salienta-se a sua duplicação, pois, ao se mirar no

espelho das águas, ele é ao mesmo tempo o que vê, e o que é visto, e, ao se construir narrativamente, ele é o que conta e o que é contado.

Esse estado de coisas, que põe em cena a figura do duplo, perpassa fortemente a escrita autobiográfica, abrangendo as várias instâncias que compõem a narrativa. Isso se dando em relação tanto aos elementos intra quanto extratextuais. Primeiramente, a duplicidade tangencia a narrativa autobiográfica no interior da diegese, pois nela há o desdobramento das figuras do narrador em personagem. Extratextualmente, o duplo se revela quando analisado o lugar que tal escrita ocupa dentro dos gêneros literários institucionalizados, transitando ela entre a factualidade e a fabulação. Trata-se, em ambos os casos, de uma via que conduz ao questionamento da identidade do autobiógrafo.

Raquel Souza, analisando a produção literária americana, e em especial a de Carlos Drummond de Andrade, volta-se para sua escrita autobiográfica e conclui que nela reside uma duplicidade que habita todos os recôncavos desse gênero narrativo. Em relação a isso, a professora tece a seguinte consideração:

O jogo com a verdade é a arma mais loquaz que as escritas autobiográficas têm como força de estratégia para o enfrentamento da questão identitária. Assim, é lícito vermos nas autobiografias uma proposta de leitura que as torna como duplos da ficção, uma vez que inserem em seus respectivos universos diegéticos um forte sentido de verdade, devidamente respaldado pelo pacto autobiográfico, por personagens reais e pela presença, nem sempre sutil, de um discurso referencial (SOUZA, 1999: 41).

Dessa forma, a autobiografia, como gênero, já carrega consigo um estatuto duplo que permite lê-la como um duplo da ficção, ainda que essa duplicidade não seja excludente, mas sim complementar, pois a veracidade dos fatos apresentados não exclui a presença da ficcionalidade, apenas reforça um aspecto de semelhança que, apesar de buscado por alguns, não é o sustentáculo da autobiografia.

Como se pode perceber na obra tratada, esse aspecto de veracidade da narrativa, quando voltado a elementos extratextuais, é pouco desenvolvido em **Memórias**, pois nele não se tem como âncora a mera referencialidade para a apresentação dos fatos; Barros parte dela para expressar e potencializar o poético e sua feitura. Tanto o faz que há poucas e escassas referências pontuais e pessoais; de fato, num cotejo com seu percurso existencial empírico, podem-se determinar fatos e convergências confirmáveis biograficamente, como o

internato em escola de padres, que lhe incutiu o gosto pelas obras de Padre Vieira, fato perceptível no texto abaixo

Quando eu estudava no colégio, interno,
Eu fazia pecado solitário.
Um padre me pegou fazendo.
- Corumbá, no parrrede!
Meu castigo era ficar em pé defronte a uma parede e
decorar 50 linhas de um livro.
O padre me deu pra decorar o Sermão da Sexagésima
de Vieira.
- Decorrar 50 linhas, o padre repetiu.
O que eu lera antes naquele colégio eram romances
de aventura, mal traduzidos e que me davam tédio.
Ao ler e decorar 50 linhas da Sexagésima fiquei
embevecido.
E li o Sermão inteiro.
Meu Deus, agora eu precisava fazer mais pecado solitário!
E fiz de montão.
- Corumbá, no parrrede!
Era a glória.
Eu ia fascinado pra parede.
Desta vez o padre me deu o Sermão do Mandato.
Decorei e li o livro alcanforado.
Aprendi a gostar do equilíbrio sonoro das frases.
Gostar quase do cheiro das letras.
Fiquei fraco de tanto cometer pedaço solitário.
Ficar no parrrede era uma glória.
Tomei um vidro de fortificante e fiquei bom.
A esse tempo também aprendi a escutar o silêncio
das paredes.
(*Parrrede!*, IV)

Sua viagem aos Andes, via Amazônia, é mencionada constantemente pelo poeta e inferida no já citado *A rã* (XI). Da mesma forma como seu apelido de infância, que dá nome ao oitavo texto do livro, *Cabeludinho* (VIII):

Quando a Vó me recebeu nas férias, ela me apresentou aos amigos:
Este é meu neto. Ele foi estudar no Rio de Janeiro e voltou de ateu. Ela disse que eu voltei de ateu. Aquela preposição deslocada me fantasiava de ateu. Como quem dissesse no Carnaval: aquele menino está fantasiado de palhaço. Minha avó entendia de regências verbais. Ela falava de sério. Mas todo-mundo riu. Porque aquela preposição deslocada podia fazer de uma informação um chiste. E fez. E mais: eu acho que buscar a beleza nas palavras é uma solenidade de amor. E pode ser instrumento de rir. De outra feita, no meio da pelada um menino gritou: Disilimina esse, Cabeludinho. Eu não disiliminei ninguém. Mas aquele verbo novo trouxe um perfume de poesia à nossa quadra. Aprendi nessas férias a brincar de palavras mais do que trabalhar com elas. Comecei a não gostar da 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 de 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.

Contudo, esses pontos são relevantes por confirmarem e validarem o pacto autobiográfico e darem vazão a sua consciência poética - no primeiro texto sendo ressaltada a influência literária dos sermões de Vieira; no segundo, a gradação de importância que a natureza ocupa no seu universo diegético; e no terceiro, a possibilidade que um artifício de linguagem pode propiciar -; e não propriamente por seu valor referencial.

Desse modo, percebe-se que as influências externas são usadas para consolidar a coesão interna da obra, pois o mundo, seu percurso, suas lembranças são usados como mote para desenvolver e filosofar sobre sua poética. Por esse motivo, Barros, ao contrário de outros autobiógrafos, abstém-se de se fixar em pessoas ou lugares precisos e nomeados que o localizem excessivamente. Seus pais, irmão e avós não recebem nomes; ele próprio não se autodesigna pelo pré-nome sequer uma vez.

Todas as referências a sua pessoa são deixadas como pegadas na areia, índices de presença, mas sem presentificação explícita. Mesmo seu pantanal, lugar comum na sua poética, e tido como figura obsedante da sua escrita, surge apenas como tênue figura de fundo, sendo apenas sugerido no decorrer das pequenas narrativas. Os animais e a vegetação, ícones do pantanal em algumas de suas obras anteriores, apresentam-se apenas como figuras

difusas que não apontam para um ecossistema específico, mas sim para uma dimensão natural que pode evocar qualquer espaço que contenha natureza no seu estado mais rastejante e gosmento, sendo expresso nas formas de lesmas, caracóis, passarinhos e rãs, figuras que muito mais funcionam como ratificação do seu encantamento pelo execrado do que apontam para um espaço específico.

Ele desenvolve a duplicidade da autobiografia como gênero, a partir da visão do duplo como potência, latência que habita o real, mas sem nele se esgotar. Barros não exalta a faticibilidade como pilar autobiográfico; ele constrói sua narrativa apresentando a fabulação como sustentáculo, emanando dela seu poder criador. Assim, sua escrita autobiográfica se apresenta como duplo daquela já institucionalizada, que deseja se basear no empírico e na realidade, numa subversão que busca a tensão das regras do jogo da leitura para assim ampliá-lo.

Desse modo, ele apresenta suas memórias inventadas da infância, já anunciando que tudo o que não nasce das suas invenções é falso, o que não significa que irá narrar mentiras, pois no universo diegético manuelino a invenção não se opõe à verdade. Para tanto basta que se tenha em mente sua “confissão”: “noventa por cento do que / Escrevo é invenção; só dez por cento é mentira” (BARROS, 2000: 45).

Nessa perspectiva, ele constrói seu percurso revisitando e, quando necessário, inventando fatos e lembranças passadas. Esses dois atos se realizam numa dialética que busca perscrutar no baú da linguagem um recôndito espaço no qual o Eu se mostre liberto das convenções opositivas que se calcam apenas na realidade, pois na configuração da sua identidade, instância última da sua escrita autobiográfica, o imaginário ocupa lugar de destaque.

Tal proposição acaba por se refletir na própria organização e apresentação da sua escrita, que foge do empirismo banalizante e redutor como esteio da narrativa e se abre num vasto universo que esbanja anseios e desejos. Esses sentimentos necessariamente não comungam do epíteto de referencialidade buscada em algumas autobiografias, mas dão conta daquilo que ele deseja pontuar: o próprio processo poético e como ele é suscitado.

O tema do duplo apresenta ainda mais fecundidade quando se sai do aspecto composicional e se volta para a personagem. Num traçado histórico de apresentação desse assunto, vê-se que ele ganha força durante o romantismo e continua figurando em narrativas até o presente, sem perder sua força evocativa.

Ao analisar o tópico, Nicole Fernandez Bravo elenca referências ao tema já em mitologias nórdicas e germânicas, assim como nas pré-colombianas e egípcias. Dentro dessas,

o duplo pode apresentar as mais paradoxais relações. Nesse sentido, tanto pode ser complementar como opositivo.

A autora desdobra o tema em dois pólos distintos: como figura do homogêneo - que tende à unidade e à objetividade, num diálogo com preceitos que aproximam homem-Deus-natureza numa só esfera, já que o homem seria a imagem de Deus, e não haveria a separação entre o sujeito e o objeto -; e como figura do heterogêneo, numa perspectiva que já disgrega o homem da divindade e do viés teocrático, e se baseia no pensamento, no cogito, culminando, a partir do século XX, com o questionamento da relação sujeito-língua-objeto, que conduz à pergunta: “quem fala por mim?” (cf. BRAVO, 1998: 261-288).

Essa última perspectiva se apresenta mais sedutora para a presente análise, na medida em que nela reside um forte apelo de linguagem que se apresenta como fio de toda a narrativa de **Memórias Inventadas**, pois nela se tem a constante indagação sobre quem seja o enunciador, aquele que já viveu no passado ou o do presente?, e a forma como esse lida com a linguagem para dar conta de si mesmo e do mundo.

Nesse interlúdio, convém ressaltar que a figura do duplo traz também consigo a corroboração da idéia do fragmento, do incompleto, da dualidade, de forma que nela subjaz um forte apelo identitário daquele que a evoca. O duplo possibilita uma análise do interior do indivíduo; numa perspectiva externa, ele torna possível o desdobramento “naquele outro” para, a partir daí, analisar-se a si mesmo, sendo a literatura terreno profícuo para tal intento.

A estratégia da *literatura como duplo* é tematizada por Nicole Fernandez Bravo, de forma que através da evasão literária o Eu se evade da realidade composta da família, da tradição e do passado, numa viagem que o faz se transmutar e se unir com a natureza, dessa forma extrapolando a dimensão pessoal para alcançar uma dimensão mundana. Assim sendo, a “literatura tem a vocação de pôr em cena o duplo, invalidando o princípio da identidade: o que é uno é também múltiplo, como o escritor sabe por experiência” (BRAVO, 1998: 282).

Barros então se apresenta como múltiplo na medida em que é o velho que carrega dentro de si o menino. O presente que não se desvinculou do passado. O narrador também é personagem, e, por fim, o Homem é primordialmente um Poeta.

O desejo de se multiplicar para dar conta de suas múltiplas facetas, leva-o a se focar na instância criadora, buscando dar vazão à confluência poética, de forma a preservar seu manancial criativo. Ao fazê-lo é buscado o menino *Cabeludinho*, seu apelido de infância, que como signo do passado já deveria ter sido eliminado para dar lugar ao homem e suas sobriedades de adulto, mas que é preservado imageticamente para configurar um todo

composto de vários segmentos, e que não abre mão da brincadeira para compreensão do mundo:

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

O narrador desdobra-se em dois seres no tempo: o Cabeludinho do passado e a voz narrativa do presente, numa primeira pessoa que auto-reflexiona sobre seu despertar para a beleza das palavras e suas possibilidades - abertas a partir de um simples acréscimo de uma preposição deslocada. Esse mesmo narrador se apresenta no texto *Desobjeto* a partir de um foco externo, mostrando-se como quem revê um álbum de fotografias e se reconhece naquele ser impresso que o lembra, mas que está congelado em um determinado instante. Mais uma vez Barros se vê envolvido na teia do processo criativo que liberta não apenas as palavras, mas também os objetos de seus usos cotidianos:

O menino que era esquerdo viu no quintal um pente.
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.

Camadas de areia e formigas roeram seu organismo. Se é que um pente tem organismo.

[...]

(Desobjeto, III)

Na libertação das potencialidades expande-se o Eu que conta e convida o Eu que lê a juntar-se a ele em seu processo duplicativo, para que assim, quem sabe, seja possível dar vazão coletiva àquele sentimento de criatividade lingüística de modo que esta encontre lugar na intersubjetividade de ambos.

A verdade é que, apesar de desejoso de inovação do léxico e da sua sintaxe, não seria possível a Barros uma inovação que não reverberasse no entendimento do leitor. Para tanto, ele usa do artifício de inserção do outro-leitor no discurso, o que é feito através do já citado termo “a gente”, que tanto aponta para si mesmo como para aquele que lê:

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. [...]

(Achadouros, XIV, grifo meu)

Do mesmo modo, a inserção do outro no discurso continua em

Isso porque **a gente** foi criada em lugar onde não tinha brinquedo fabricado. Isto porque **a gente** havia que fabricar os nossos brinquedos: eram boizinhos de osso, bolas de meia, automóveis de lata. Também **a gente** fazia de conta que sapo é boi de cela e viajava de sapo. Outra era ouvir nas conchas a origem do mundo. [...]

(Sobre sucatas, XV, grifo meu)

Essa figura fantasmal se entranha na narrativa e opera uma expansão do Eu para o nós, ao mesmo tempo em que expande e divide as experiências narradas transformando-as em patrimônio memorial coletivo, por isso mesmo as mais íntimas e importantes. Ela também revela um estratagema de exposição das várias vozes que coabitam o mesmo ser, pois a voz que se levanta e conta algo está impregnada da voz da coletividade que a cerca. Toda

experiência pessoal, apesar de intransferível, carrega traços de uma linguagem social, coletiva e, por isso mesmo, intersubjetiva.

Octávio Paz considera que o poeta ao escrever usa a linguagem a partir de uma dupla articulação: a dele mesmo, pois no momento de criação faz aflorar a mais secreta consciência de si mesmo; e a da sua comunidade, pois as palavras usadas por ele são também da sua comunidade. Assim sendo, ocorre uma duplicação sucessiva: o Eu que fala carrega consigo não apenas um outro, um idem, mas também outros diferentes, ipse, que o conformam e o completam (cf. PAZ, 1956: 45). Desse modo, compactua também com a idéia de dialogismo defendida por Bakhtin e explorada por Diana de Barros, segundo a qual

o dialogismo é concebido como espaço interacional entre o **eu** e o **tu** ou entre o **eu** e o **outro** no texto. Explicam-se as freqüentes referências que faz Bakhtin ao papel de “outro” na constituição do sentido ou a insistência em afirmar que nenhuma palavra é nossa, mas traz em si a perspectiva de outra voz. (1994: 03)

É então o discurso o lugar e encontro do Eu e do Tu, tanto um tu que a ele se opõe quanto aquele que dentro dele habita de forma recalçada.

Esse desdobramento do particular no coletivo reforça a figura do duplo, o outro do sujeito particular, pois o uno também carrega consigo o universo que integra. A unidade possui o poder condensador de também representar o todo. A teoria do monismo se oferece como porto no qual se ancora sua escrita autobiográfica.

Barros revela-se como enunciador de uma voz que oximoricamente é una – por se desejar enunciativa de uma história particular – e plural – pois se mostra pela palavra compartilhada por toda sua comunidade. Ele é um Eu que se desdobra num Tu e engloba um A gente. Essas várias vozes nele se condensam e se realizam ampliando-o.

Nessa perspectiva, são libertados os vários eus que possam nele habitar, como duplos discursivos que com ele dividem o passado e suas lembranças, tanto na forma de menino observador e libertador de palavras quanto na de parceiros que com ele dividiram as peraltices. Todos relembram um tempo em que a importância das coisas era dada pela intimidade, e o conhecido parecia maior e mais importante que o desconhecido.

Esses duplos no tempo e no espaço, liberados pela literatura, são figuras que servem para compor o quadro completo daquele que conta e já não se concebe apenas como uno, numa autoconsciência do fragmento que, nessa auto-reflexão, revela sua magnitude.

Esse ato indagatório situa Barros historicamente, bifurcando-o continuamente em labirintos– figura tão reveladora da pós-modernidade – que se abrem revelando os vários eus que o coabitam temporal e discursivamente, e um Tu, como parte conectada e também integrativa desse Eu.

4 NOS PALIMPSESTOS DA MEMÓRIA

A construção da identidade narrativa proposta por Paul Ricoeur apresenta-se como resultado da mescla entre o empírico e o ficcional, o mutável e o constante. Na comunhão entre esses conceitos, o autobiógrafo geralmente começa sua empreitada através de uma retrospectiva que o leva de volta a momentos que considera como cruciais para que essa identidade se estabeleça.

Na realização dessa retrospectiva, as lembranças podem advir de marcos sensoriais que o façam reviver determinados sentimentos, entre os quais os mais comuns são cheiros, fotos e lugares. A exposição a tais objetos e sensações abre uma via de acesso ao terreno das lembranças, mas não é capaz de trazer à tona todas as nuances das situações rememoradas, havendo, por isso, campos em branco que só podem ser preenchidos pela imaginação do autobiógrafo.

Bachelar, ao analisar a dialética entre realidade e sonhos, de lembranças e lendas, considera:

O passado não é estável; ele não acode à memória nem com os mesmos traços, nem com a mesma luz. Apenas se vê apanhado numa rede de valores humanos, nos valores da intimidade de um ser que não esquece, o passado aparece na dupla potência do espírito que se lembra e da alma que se alimenta de sua fidelidade (1988b: 99).

Torna-se impossível ao autobiógrafo a fiel reconstituição dos fatos, pois um discurso calcado na memória, na lembrança, reveste-se de valores que presidem a vida do sujeito no momento da escritura, não necessariamente correspondendo aos que o guiavam no momento do fato lembrado. Justamente por essa razão é que Bachelar considera as lembranças como pertencentes ao tempo em que se conta, sendo, por isso, passíveis de constantes atualizações.

Reside nesse ponto a grande dubiedade da memória, pois ao mesmo tempo em que é contaminada pelas idiosincrasias do sujeito atual, ela surge também como um mecanismo repetitivo que possibilita ao autobiógrafo recompor quadros que lhes são significativos, expurgando acontecimentos que lhe possam trazer dor ou sofrimento.

Esse expurgo é propiciado pela perspectiva temporal, pois a passagem do tempo e o distanciamento narrativo convertem o *eu* que conta em *outro* diferente do que é contado. Se há a identidade entre as instâncias, selada pelo já mencionado pacto, há também um desdobramento que permite ao autobiógrafo se ver como um outro que não ele mesmo, refazendo o percurso de forma indolor, o que leva Raquel Souza a afirmar:

O alvo da memória é constituído a partir da escolha de fatos da corrente da vida, em que se colocam razões (motivos). O sujeito não recorda por simples repetições, mas substancialmente com a intenção de recompor, de recriar, de racionalizar o passado (2002: 160).

Há então na memória um caráter mágico que possibilita ao autobiógrafo reconstruir seu passado e libertar-se assim dos sofrimentos pretéritos, pelo seu distanciamento e reordenação dos mesmos. Essa magia se reforça pelo próprio sentido anacrônico que invoca a memória, pois, enquanto a temporalidade da vida é sucessiva e irreversível, a memória burla a ordem do “para frente” e retrocede temporalmente.

O filósofo grego Heráclito (540 d.c - 475 a.c) considerava que a ininterruptividade do tempo acabava por não dar ao homem a chance de ser sempre o mesmo¹⁴. A passagem temporal traria consigo mudanças que não poderiam ser barradas, o seu já conhecido “para os que entram nos mesmos rios, outras e outras são as águas que correm por eles”¹⁵ é interpretado por Platão como indicativo de que todas as coisas passam e nada permanece, o que acentua o caráter de mudança e a impossibilidade de se estacionar em um determinado momento da vida, pois esta se presentifica pela mudança, pela passagem do tempo¹⁶.

Há na escrita autobiográfica um estilhaçamento da lei do movimento progressivo, um desejo de converter o *pânta rei* heraclitiano, pois se o tempo flui e seu fluxo é inevitável, o destino certo é a finitude, o aniquilamento do sujeito, que, ciente da sua mortalidade, busca mecanismos para ludibriá-la. Tal mecanismo é encontrado na forma da escrita de si mesmo.

¹⁴ Apesar de não se tratar aqui de aprofundamento nos pressupostos filosóficos, é possível estabelecer uma relação entre as teorias antagônicas dos gregos Heráclito e Parmênides - o primeiro calcando sua teoria no movimento temporal e na mudança humana, e o segundo, na mudança temporal em detrimento de uma constância humana - ; com a noção de identidade narrativa proposta por Paul Ricoeur, pois no seu conceito estão abarcadas tanto a mudança heraclitiana, quanto a constância parmenidiana, de forma que o que antes se antagonizavam agora se completam. A mudança remete à identidade *idem*, e permanência, à identidade *ipse* ricoeurianos.

¹⁵ (Apud. SCHWARTSMAN, 2005) O autor comenta que *O que temos de mais fidedigno de Heráclito a respeito do rio é o fragmento B12 (onde a letra ‘b’, no sistema de classificação Diels-Krantz, indica ‘ipsissima verba’, isto é, que se trata de palavras do próprio filósofo), o qual reza: ‘Para os que entram nos mesmos rios, outras e outras são as águas que correm por eles.’*

¹⁶ COLEÇÃO OS PENSADORES. Vol I. **Os pré-socráticos**. 1ª ed. São Paulo: Abril. 1973.

Nessa assertiva tem-se mais uma das ambigüidades da escrita memorialística pois, se o tempo, que ela deseja anular, é quem conduz à decrepitude, ele é também sinônimo de vida, na medida em que o movimento se opõe à imobilidade, e esta simboliza a morte. Desse modo, o autobiógrafo tenta, através da escrita memorialística, uma fluidez contrária, que avança para trás¹⁷, sem, contudo, negar o movimento vital, pois o que se instala é um movimento circular¹⁸.

A volta ao passado demarca um invariável retorno a uma anterioridade mítica que prenuncia um começo constantemente trazido à tona. Isso faz com que se trafegue continuamente entre o ontem e o hoje sem que se chegue a nenhum dos extremos, o que, em ambos os casos, simboliza a aniquilação do sujeito. Essa uma brecha temporal se faz possível graças à linguagem, que, por ser representação, levanta-se contra o nada do tempo, segundo a perspectiva defendida por Gilbert Durand.¹⁹

A fuga à perecibilidade temporal através da rememoração do passado é feita na escrita autobiográfica, via de regra, quando o autobiógrafo se encontra na última metade da vida²⁰, no que modernamente se caracteriza terceira idade; no caso focalizado, não ordinariamente Manoel de Barros já ultrapassava os oitenta anos quando escreveu **Memórias Inventadas**²¹. Esse tempo vivencial é considerado pela fenomenologia bachelariana como ideal para que sejam entendidas as solidões e os descobrimentos que se deram na infância pregressa, como

¹⁷ No conto *Viaje a la semilla*, de Alejo Carpentier, vislumbra-se essa possibilidade de retroceder para um fim situado na instância contrária da velhice. Nele tem-se um narrador que refaz a existência de Don Marcial, da sua morte ao reingresso no útero materno até o seu aniquilamento completo, na sua viagem à semente ele leva consigo também a casa da sua família que estava sendo demolida. Durante esse processo de fim no início, o próprio personagem estranha o andamento temporal contrário, contudo, a inversão da ordem temporal não altera o ponto de chegada: a finitude característica dividida por todos os seres vivos. Texto integral disponível no site http://www.ufpel.tche.br/bvl/detalhe_livro.php?id_livro=367.

¹⁸ A questão da temporalidade evocada pela autobiografia é tratada mais detalhadamente no V capítulo, sob o título *Concatenações temporais*.

¹⁹ Gilbert Durand apresenta uma visão próxima à de Parmênides na medida em que para ambos a passagem do tempo não altera a substância imutável do ser, de modo que a memória, para Durand, *dá uma espessura inusitada ao monótono e fatal escoamento do devir, e assegura nas flutuações do destino a sobrevivência e a perenidade de uma substância* (2002: 403).

²⁰ Isso considerando as autobiografias literárias que possuam algum valor estético que perpassa o documental e sem pretensões de autopromoção, pois o jovem ator americano Macaulay Culkin, aos vinte e cinco anos, lança sua autobiografia, **Júnior**, contudo essa não possui nenhuma pretensão literária, sendo muito mais um instrumento de exposição e *marketing* pessoal que busca a sua re-inserção no mundo hollywoodiano. Apesar de não se tratar do mesmo esquema, a escrita da vida como forma de exposição midiática já vem sendo analisada também por alguns estudiosos que se fixam nos *blogs* da Internet e como o “blogueiro” se constrói na sua apresentação para seus leitores. Exemplo disso é a tese de doutoramento defendida na Universidade Federal de Campinas pela doutoranda Fabiana Cristina Komesu, em maio de 2005, de nome **Entre o público e o privado**: um jogo enunciativo na constituição do escrevente de blogs da Internet.

²¹ A referência à idade do autor na época da escritura é dada no já citado *Fraseador (VII)*, quando ele estipula *Hoje eu completei oitenta e cinco anos [...]*, declaração facilmente constatável na medida em que Barros nasceu em 1917, e, apesar de o livro só ser editado em 2003, nada impede que sua escritura já não estivesse em processo antes.

se a velhice possibilitasse uma compreensão tardia e complementar à dos primeiros anos, unindo os pólos de um só caminho. Diz Bachelar:

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

Ao mesmo tempo em que a idade traz o desejo de reverter a passagem inexorável do tempo, também possibilita o retorno a uma solidão ancestral que abre as portas de conexão com a infância. Desse modo, pode o autobiógrafo retroceder temporalmente e assim deliciar-se com um elixir revigorante que proporciona o sabor de um recomeço indefinido de que a realidade a todos priva. Não é impunemente que a solidão e o silêncio permeiam tão fortemente a escrita de **Memórias Inventadas**, pois eles são as portas de entrada para a ligação dos dois pólos temporais: o ontem e o hoje, a infância e a velhice.

Como já mencionado anteriormente, Manoel de Barros opera num sucessivo ir e vir temporal que o faz ora um adulto de oitenta e cinco anos que analisa metalingüisticamente seu trabalho literário, expondo seu paradigma de criação, como no já citado *O apanhador de desperdícios (IX)*; ora um menino que brinca no quintal de medir o tamanho das coisas pela palavra que as designa, como se pode ver em *Brincadeiras (X)*:

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

A analogia entre coisas de composição tão diversas como o céu, o sol e o inseto, calcada no uso da palavra que as designa, reforça o poder da palavra sobre a matéria. A biogênese reside na força da palavra, e não no objeto em si; sua designação é fator primordial para que se estabeleça sua importância frente aos outros seres.

A conclusão de que o cotejo constitui-se num despropósito resulta então de uma visão adulta que já se desconectou da imanência da palavra, contaminando-a de um valor de uso que se sobrepõe à palavra em si. Para o adulto, a palavra é o seu significado; para as crianças, apenas seu significante atesta sua magnitude. O despropósito está no conflito entre as duas visões, pois o adulto conecta a palavra ao um modelo mental da qual ela é apenas o designativo, de modo que a importância da imagem mentalizada sobrepõe-se à palavra que a invoca. Já a criança faz o caminho inverso e examina a palavra por sua extensão, desligada de qualquer vínculo extralingüístico.

Assim como o menino comparador de improváveis, é também reevocado o pequeno *voyeur* que se embevece com o desfilar erótico de uma lesma que caminha sobre uma pedra.

O desfile leva o observador a imaginar quem naquela relação possui e quem é possuído – remetendo a uma personificação erótica dos elementos naturais - num dos raros momentos do livro em que a sensualidade é trazida à tona pelos olhos do menino. Na lânguida relação da lesma com a pedra, na suposta amalgamação do animal com o mineral, tem-se a iniciação sensual, não sexual, do guri. Observe-se o teor deste fragmento:

Nas férias toda tarde eu via a lesma no quintal. Era a mesma lesma. Eu via toda a 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 por ela? Eu era pervertido naquele espetáculo. E se 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. [...]

(*Ver*, IX)

Esse voyeurismo é então duplicado pois, ao mesmo tempo em que o menino observa a lesma, é objeto indireto da observação do adulto que o reevoca mnemonicamente, numa cadeia de observação contínua. Nesse ciclo, a lesma remete a um tempo ancestral, no qual a pressa moderna nada significa, e a vida se celebra simplesmente pela própria existência. Ao mesmo tempo, traz à lembrança a contradição entre a vida natural e a cultural, da qual o homem é fruto. Desse modo, ao mesmo tempo em que a lesma nega a importância dos valores humanos e seus pudores, é ela um marco vivo de um ser sem lembranças, sem destino, sem identidade.

O fascínio é ao mesmo tempo perdição, pois não se pode querer desfrutar da liberdade vertiginosa da lesma, sem com isso abrir mão da humanidade e da identidade, via consciência de si, que ela sobeja. É então deflagrada a contradição: a lesma é tanto libertação quanto perdição do humano, o que leva tanto ao fascínio quanto ao medo. A criança, por desconhecer tal assertiva, prefere a primeira alternativa, detendo-se na primordialidade sensual da lesma, num ir e vir que, diferentemente do praticado pelos seres humanos, tem sua razão na realização do próprio percurso, destruindo toda a teleologia dos atos humanos²².

Barros situa seus textos prioritariamente no tempo da infância, de modo a acentuar a intrínseca relação entre esta e a memória. Ao fazê-lo, levanta algumas questões concernentes à escrita autobiográfica, são elas: por que a infância adquire esse caráter mítico na

²² A figura da lesma é uma constante na poética de Manoel de Barros. O último subcapítulo do capítulo 5, nomeado *Bestiário personalizado*, será voltado à análise simbólica dos animais dentro da obra tratada, nele sendo contemplada a figura da lesma.

autobiografia? Por que as imagens que se constroem dela parecem mais vívidas que as de outros períodos da nossa vida?

A questão da memória está intrinsecamente ligada à questão identitária, como bem coloca Norberto Bobbio:

Na rememoração reencontramos a nós mesmos e a nossa identidade, não obstante os muitos anos transcorridos, os mil fatos vividos. Encontramos os anos que se perderam no tempo, as brincadeiras de rapaz, os vultos, as vozes, os gestos dos companheiros de escola, os lugares, sobretudo aqueles da infância, os mais distantes no tempo e, no entanto, os mais nítidos na memória (1997: 31).

O constante refúgio da memória nos tempos da infância é relevante porque, considerando a distância temporal entre o tempo da narrativa e o tempo da narração, a infância encontra-se numa dimensão temporal tão distante, que aumenta a possibilidade de reinvenção desse período pelo narrador. Essa perspectiva de redimensionamento, vai se conformando de acordo com o desejo do autobiógrafo, enfatizando-se assim os traços que ele deseja perpetuar. Tal desejo perpetuativo conduz Manoel de Barros a apresentar ao leitor uma autobiografia que prioriza o seu percurso poético, quase que uma *autobiografia intelectual*. Não que ele liste seus feitos literários, mas na sua escrita é priorizado muito mais o sujeito poético e suas descobertas das possibilidades no uso da palavra, que o sujeito histórico que circula socialmente pelo mundo.

O uso da memória como fonte para o desenvolvimento da narrativa e a incapacidade desta de dar conta do que realmente se deu, sendo necessário que se ativem mecanismos a ela complementares para o preenchimento das lacunas deixadas, engloba em si uma outra questão que perpassa todo o discurso atinente à escrita autobiográfica até o momento, mas que ainda não foi devidamente esclarecido: como se apresenta o fictício no texto literário e como ele se relaciona com a realidade extratextual.

Apesar de já mencionada a conexão entre ambos, um leitor desavisado pode considerar contraditória essa união, com base no lugar-comum que estipula serem estes termos opositivos, de modo que um deva, sempre, excluir o outro, não sendo assim coerente a junção sob o mesmo epíteto designativo. Apesar de não teorizar tendo em vista a escrita autobiográfica, Wolfgang Iser questiona esse “saber tácito” que opõe realidade e ficção. O teórico propõe que a análise da ficcionalidade dos textos literários se calque em outro critério já que “o texto ficcional contém elementos do real, sem que se esgote na descrição deste real,

então o seu componente fictício não tem um caráter de finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação para um imaginário” (ISER, 2002: 957).

Iser, ao analisar o fictício no texto literário, considera que por muito tempo houve a oposição entre os dois termos sem que, contudo, fossem apresentadas definições claras que a sustentasse. A oposição se construía pela exclusão de predicados, ou seja, o que predicasse o real não poderia qualificar a ficção. Contudo esse critério não se manteria devido à questão: “como pode existir algo que, embora existente, não possui o caráter de realidade” (ISER, 2002: 960). Considerando que a resposta não surgiria a partir da manutenção de tal antagonismo, Iser concebe que o impasse se extingue quando se deixa de lado o par opositivo e passa-se a considerar a tríade real-fictício-imaginário²³, pois a partir dela se comprovaria o fictício no texto ficcional.

Iser passa então a considerar que “há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental ou emocional” (id. ib.: 958). Se tal constatação é aplicável a todos os textos ficcionais, merece destaque especial quando se trata da escrita da própria vida, na medida em que nesse processo estão envolvidos sentimentos e emoções, sendo esses tão propulsores da escrita quando a realidade em si. Contudo, essas realidades tanto objetivas quanto subjetivas, quando repetidas no texto, não têm por fim a mera repetição de si mesmas, pois não se exaurem na referência feita. Tal repetição é, por isso, tida como um ato de fingir, pois nela surgem finalidades que não são parte da realidade fingida.

Dessa forma, a marca específica dos atos de fingir fica sendo a repetição da realidade existencial, de modo que nessa repetição configura-se o imaginário. Ou seja, o fictício se apresenta como uma instância específica que possibilita a manifestação do imaginário. Para que se opere a mediação do imaginário com o real, através dos atos de fingir, Iser estabelece três critérios: o de seleção, que toma elementos de determinados sistemas, que no texto se desvinculam da estruturação semântica ou sistemática do qual se originaram, convertendo-se em objeto de percepção, apreendendo a intencionalidade do texto -; o de combinação, que também age dentro do texto, ordenando os elementos textuais -; e, por fim, o de desnudamento de sua ficcionalidade, que transparece através de convenções determinadas e

²³ Iser toma como real o mundo extratextual, que tem existência antes do texto e que serve de referência para este, podendo ser sistemas de sentido, sociais, imagens do mundo ou mesmo outros textos. O fictício é por ele considerado como um ato intencional, sendo destacado seu caráter de ato em detrimento de seu caráter de ser, difícil de ser determinado. O imaginário não recebe uma definição na medida em que, para ele, o que irá ser considerado são suas manifestações e operações, a maneira como ele funciona, *para que, a partir dos efeitos descritíveis, abram-se vias para o imaginário*, isso sendo feito através da conexão deste com o fictício (cf. 2002: 985).

variáveis historicamente. Essas são conhecidas e compartilhadas tanto pelo autor quanto pelo leitor, e reconhecidas através de um “contrato” assinalado por ambos.

Nesse sentido, Iser põe a ficção sob o signo do *como se*. Souza considera que a escrita autobiográfica tenta operar a supressão desse *como se* na medida em que busca convencer o leitor de que ele está “lendo os episódios e tudo mais que significa a vida real de uma pessoa” (SOUZA, 2002: 67). Manoel de Barros, no entanto, não busca o convencimento do leitor de tal asserção, isso indicado tanto pelo título quanto pela proposição inicial do livro, que abre brechas para que se dimensione o papel do imaginário na sua obra, de forma que este figura como pilar de sustentação para que se desenvolva a narração.

Esse procedimento, de desfraldar o intento criativo como bandeira a ser honrada como norte narrativo, levou Barbosa a considerar impossível a análise dos escritos de Manoel de Barros sob o viés autobiográfico. Leia-se o que ele afirma:

Em Manoel de Barros não há um sujeito que sabe, não há nada a comunicar. Sua obra caminha no sentido inverso aos textos literários que tentam falar da história real do sujeito: as autobiografias. As autobiografias tradicionais desejam um texto onde o sujeito é mostrado de forma plena, onde o sujeito tenta encobrir por completo a sua alienação, passando-nos as suas certezas: a sua personalidade, seus sentimentos, sua história de vida. Se levarmos em conta que esse eu – tão privilegiado nos textos autobiográficos – é pura construção imaginária, as autobiografias teriam de ser consideradas, então, como puramente ficcionais. Manuel de Barros deseja um texto que destrua a capacidade representativa da língua (2003: 111).

A afirmação de Barbosa torna necessários alguns esclarecimentos. Primeiramente, convém lembrar que a escrita autobiográfica pressupõe um modo de leitura, segundo o qual o princípio norteador é a identidade entre as três instâncias – autor, narrador e personagem – de forma que um remeta ao outro, de forma simultânea, sendo essa leitura possível graças a índices intra e extratextuais.

Desse modo, não é a semelhança a orientadora de tal critério²⁴, podendo e, quase sempre, havendo lacunas entre o empírico e o narrado, o que leva a segunda questão: a identidade que é construída via narrativa necessariamente não corresponde à identidade pessoal do narrador, pode haver uma correspondência, mas esse não é o ponto específico que ancora a autobiografia. Isso ocorre por ser pouco provável que se consiga dar conta da

²⁴ Já foi expresso anteriormente que o critério de semelhança orienta a escrita da biografia e não da autobiografia, pois nesta o que está em jogo é o estabelecimento da identidade entre as instâncias.

identidade de alguém - de forma integral, ainda que quem conte seja o próprio vivente dos fatos -, seja de forma narrativa, seja por via de outra arte qualquer, pois a obra de arte não é uma cópia fiel, mas sim representação que extrapola a referência, sendo guiada por códigos específicos.

Diante de tal perspectiva, o que se terá serão apenas nuances identitárias, que muitas vezes apontam muito mais para o poético do que para o pessoal, como é o caso do próprio Barros e de muitos outros autores, como o já citado Murilo Mendes. Contudo, tudo isso não prefigura uma fuga ao epíteto autobiografia, pois nela a tensão entre o referencial e o estético é uma constante.

Quanto à quebra da discursividade e à negação à representatividade da palavra operadas por Barros, é possível afirmar que elas são em si um operador identitário, pois remetem às questões já mencionadas por Iser para a construção de textos literários, que são os critérios de seleção, combinação e desvelamento da ficcionalidade.

O primeiro critério mencionado é aqui relevante por possibilitar que o autor decomponha e selecione elementos no mundo para organizá-los conforme suas idiossincrasias, ratificando que essa organização não está dada, *a priori*, no mundo; ela se torna possível através do trabalho do autor.

Assim, como “produto de um autor, cada texto literário é uma forma determinada de tematização do mundo (*weltzuwendung*). Como esta forma não está dada de antemão pelo mundo a que o autor se refere, para que se imponha é preciso que nele seja implantado” (ISER, 2002: 960). Ou seja, a forma de tematização do mundo já pressupõe uma exposição, ainda que indireta, daquele que escreve.

Se esta revelação não expõe detalhes íntimos da vida do autor, nem o retrata tal e qual se apresenta na realidade, não significa que não o retrate devidamente, pois muitas vezes o que se deseja é revelar uma gênese poética, uma filosofia orientadora da narrativa, que em si aponta para seu criador, e não propriamente para um *eu* completo e pleno. E é justamente esse o caminho escolhido por Barros na sua escrita autobiográfica, já que ele opta por desvelar um *eu* que remete ao artista e suas motivações poéticas, em detrimento de um eu pessoal, restrito, e limitado. Ler seus textos em **Memórias Inventadas** é reconhecer uma teórica de criação própria, distinta de outros, e que lhe confere uma identidade inconfundível.

INFÂNCIA: A HIPÓSTASE DA MEMÓRIA

A reconstrução via discurso do universo infantil é então uma tarefa que não pode excluir o imaginário, e, em se tratando de um discurso que reverbera poeticidade, tal mescla não pode ser entendida como fuga ao conceito de autobiografia, pois a poética também se alimenta com a essência do imaginário.

As lembranças continuam sendo o mote inicial para o desenvolvimento da escrita, contudo, para trazer à tona aquele *eu* que se encontra apenas no passado, é necessário que se evoque também o poder do devaneio, pois através dele se pode abrir o núcleo de infância que habita em cada um, o que leva Bachelar a dizer:

Quando esse devaneio da lembrança se torna o germe de uma obra poética, o complexo de memória e imaginação se adensa, há ações múltiplas e recíprocas que enganam a sinceridade do poeta. Mais exatamente, as lembranças da infância feliz são ditas com uma sinceridade de poeta. Ininterruptamente a imaginação reanima a memória, ilustra a memória (1988b: 20).

Essa sinceridade, segundo Bachelar, ocorre pelo fato de o poeta-escritor não submeter os conceitos de imaginação e memória aos critérios da percepção, pois a lembrança só pode revelar imagens, e essas imagens revelam muito além dos fatos, elas desvelam valores (cf. BACHELAR, 1988b: 99). Nesse forjar de valores, são ressaltadas as imagens que se deseja ver, ficando opacas as demais por sua pouca importância para aquele que conta. Enquanto foco da narrativa, a infância possui múltiplas interpretações e significados que interpelam o imaginário, tanto de quem conta como de quem lê.

Marisa Lajolo, ao analisar como se fez e se faz presente a criança no discurso literário, inicia seu artigo a partir da etimologia da palavra, que, como qualidade do infante, traz em si um aspecto negativo, na medida em que a palavra infante carrega na sua raiz a negação do falar, ou seja, a criança é aquela que não possui voz. E como sem voz, ela só tem sua história contada “de fora”, por outro que não ela mesma (cf. LAJOLO, 2003: 229-250).

Do questionamento quanto à posição discursiva ocupada pela criança no discurso que a define, surge a constatação de que nele a presença dominante é sempre do adulto, e não daquele que é definido. Tal perspectiva faz com que a criança, que era caracterizada a partir de um outro que não ela mesma, passe a ser sujeito do discurso, e não apenas objeto dele.

Dessa forma, a criança, por muito tempo, não figurava como sujeito do discurso, mas, como objeto, sendo só recentemente mudado seu lugar enunciativo: “de objeto passam a sujeito, ou melhor dizendo, passam a sujeito e objeto simultaneamente, que as posições se alteram no engendramento do discurso” (LAJOLO, 2003: 230).

Essa relação de sujeito-objeto discursivo, o que conta e o que é contado, fomenta um paralelo com a escrita autobiográfica, pois nela se percebe um desdobramento do sujeito de modo que coexistam na narrativa um *eu-atual* e um *eu-do-passado*. O *eu-atual*, ao mesmo tempo em que guarda traços que o identificam como aquele que já foi anteriormente - uma identidade idem -, também se mostra diferente daquele primeiro que já não é mais, buscando, nessa miragem tardia, uma revitalização das imagens primeiras. Tal idéia conduz ao questionamento: quem afinal é detentor da voz, o *eu-atual* ou *eu-do-passado*? A criança trazida à tona pela memória é portadora de voz real que a define ou é ela apenas objeto do discurso? É possível dar voz novamente ao menino que já existiu?

Como escrita autobiográfica que é, em **Memórias Inventadas**, é clara essa cisão de um *eu* que, ao se contar, converte-se em *outro*, como se ao mesmo tempo em que a narrativa aproximasse o *eu-presente* do *eu-passado*, também descortinasse a impossibilidade de esse *eu* continuar sendo o mesmo do início²⁵; essa divisão está explicitada, inclusive, pelo distanciamento dado pelo uso – em alguns textos - da terceira pessoa.

Veja-se o que ocorre no texto *Desobjeto (III)*: nele, o narrador se converte num outro, designado genericamente apenas como o menino que descreve as etapas necessárias para a metamorfose de um pente em um *desobjeto*. O prefixo de negação acrescentado ao radical retira do pente sua função objetiva, reincorporando-o à natureza, numa apologia indireta à liberdade.

O menino que era esquerdo viu no quintal um pente.

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.

Camadas de areia e formigas roeram seu organismo. Se é que um pente tem organismo.

O fato é eu o pente estava sem costelas. Não se poderia mais dizer se aquela coisa fora um pente ou um leque. As cores a chifre de que fora feito o pente deram lugar a um esverdeado musgo. Acho que os bichos

²⁵ Heráclito parece gritar aqui sua teoria do movimento contínuo.

do lugar mijavam muito naquele desobjeto. O fato é que o pente perdera a sua personalidade. Estava encostado às raízes de uma árvore e não servia mais nem para pentear macaco. O menino que era esquerdo e tinha um cacoete pra poeta, justamente ele enxergava o pente, naquele estado terminal. E o menino deu para imaginar que o pente, naquele estado, já estaria incorporado à natureza como um rio, um osso, um lagarto. Eu acho que as árvores colaboravam na solidão daquele pente.
(*Desobjeto*, III)

Nesse trecho, é somente no final que o narrador autodiegético entra em cena, fundindo-se com o antes heterodiegético, numa consubstanciação que reforça a tese de que o *eu* que conta se reconhece naquele do passado, mas, ao refazer seu próprio percurso, não é aquele primeiro – o contado - que tem a voz, mas sim o *eu-atual*.

A criança surge como voz apenas fabulada, na medida em que a diegese é construída do presente do adulto, ela continua um “sem voz” que tem sua vocalização possibilitada por um adulto que a conta, no desejo de revivê-la. Ainda que o desejo desse *eu-atual* seja voltar àquele momento passado distante, ele só pode fazê-lo através da fabulação do que já foi, mas não é mais, pois como escreve Barros no posfácio de **Memórias Inventadas**, “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”.

Ele busca fazer a comunhão entre a criança que foi com o adulto que é, mas sem conseguir desvencilhar-se da visão que nesse um conjugam-se dois. Essa simbiose, de um *eu-atual* e um *eu-do-passado* como um diverso que se deseja mesmo, irmana-se com a que foi sofrida pelo pente e a natureza, na qual há a fusão de elementos dispersos, mas não totalmente heterogêneos. A idéia da criança como aquela que ainda não foi iniciada no mundo da palavra também traz à tona a questão que tange à linguagem como construto que insere o ser na sua comunidade, e no mundo; no caso humano acrescenta-lhe o traço essencial da espécie: a fala, de modo que nessa subjaz toda a noção de espécie, de homem. É a fala, o discurso, que se apresenta como ruptura de um silêncio que relega a criança à mera condição de objeto quando dela privada; mas é também a fala que abre as portas de um mundo criado através da palavra, cheio de simbologias e significados.

A criança, ao ser introduzida no mundo falante, pode ser vista como sujeito ativo, liberado pela palavra e que através dela dá vazão a metáforas e imagens que só habitam a infância, e que constantemente vêm lembrar ao adulto que já existiu um tempo no qual o

inventar e o imaginar eram recursos para compreender e interpretar o mundo, de forma a organizá-lo interiormente. No que diz respeito a esse momento de organização diferenciada do mundo que se dá na infância, ocorre a preservação do poético. No anseio de dar continuidade a esse olhar divergente, que se vale de uma maneira modificada de percepção, é que se move Barros.

A palavra traz consigo um poder libertador, criador. Imagine-se o poder de algo que é capaz de dar vida ao universo, como se dá na cultura cristã, na qual houve primeiro a enunciação, e só após, a criação do objeto enunciado²⁶. Dessa forma, a palavra que cria o mundo dá concretude ao sujeito, afirma sua existência enquanto ser, também de linguagem.

Um dos textos em que fica clara tal estratégia é o já referido *Fraseador*, no qual Barros escreve: “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”. Assim ele registra o nascimento do poeta, sendo esse processo marcado pela enunciação. É só a partir dela que o poeta nasce, toma corpo, de modo que se opera uma comunhão entre ele e a linguagem, pois da mesma forma que a usa para criar, é ela que lhe afirma a existência. Não é a sua descoberta que o torna poeta, mas sim sua anunciação ao mundo; o poeta nasce a partir da palavra.

O conceito de infância possui, assim, uma dupla vicissitude pois, ao mesmo tempo em que realça a exclusão da palavra, também deixa aberto o espaço para que se enfatize que é nesse período que se dá a iniciação na linguagem. Ao mesmo tempo em que pode ser entendida como negação - pelo silêncio, pela pouca auto-suficiência e por ser portadora de um

²⁶ No Livro do Gênesis, Capítulo I, versículos 1-31, tem-se: *quando na criação do mundo tem-se a criação do céu e da terra, e vendo o Criador que esta era sem forma e vazia, começa então a aperfeiçoá-la dizendo Haja luz. E houve luz*, e assim há o início de toda a conformação terrestre, de modo que primeiro há a enunciação da obra e só depois sua realização. A palavra dá contorno e existência ao mundo.

Barros brinca com esse poder da palavra como criação séria e pesada, parafraseando o célebre “no começo era o verbo” e subvertendo o modelo criativo que perpassa o ato primal de criação do mundo. Assim traz à tona a forma como a criança e o poeta são capazes de libertar a palavra da mesmice cotidiana, fazendo com que nasçam de formas diferentes das usuais, mas que também provocam nascimentos. No VII poema de **O livro das Ignorâças** ele escreve:

No descomeço era o verbo.

Só depois é que veio o delírio do verbo.

O delírio do verbo estava no começo, lá onde a criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos.

A criança não sabe que o verbo escutar não funciona para cor, mas para som.

Então se a criança muda a função de um verbo, ele delira.

E pois.

Em poesia que é voz de poeta, que é voz de fazer nascimentos –

O verbo tem que pegar delírio.

(BARROS, 2001a: 15)

saber que muitas vezes é tido como à margem do mundo objetivo -, pode ser vista pelo pólo da liberdade, da fundação pelo ingresso no mundo da linguagem e suas potencialidades²⁷. Instaura então a infância um paradoxo que abrange tanto a exclusão quanto a inclusão daquele que a ela retorna e a analisa.

Retomando a concepção de Marisa Lajolo, o que ela busca analisar no seu artigo é como foi e é construída a imagem da infância na literatura. Assim, a autora considera que

a literatura mergulha no imaginário coletivo e simultaneamente o fecunda, construindo e desconstruindo perfis de crianças que parecem combinar bem com as imagens de infância formuladas e postas em circulação e a partir de outras esferas, sejam estas científicas, políticas, econômicas ou artísticas. Em conjunto, artes e ciências vão favorecendo que a infância seja o que ela é... e, simultaneamente, vão se tornando o campo a partir do qual se negociam novos conceitos e novos modos de ser da infância (2003: 232).

Lajolo observa que a escrita literária realiza um diálogo com os mais diversos sistemas, de forma que um vai ratificando a imagem infantil que o outro apresenta. Assim, a criança que se mostra literariamente não destoa daquela que nos rodeia imageticamente em discursos extraliterários. Do mesmo modo, é reforçada a proposição de que cada época produz seu próprio modelo de infância, sendo tal modelo mutável tanto no tempo quanto nas sociedades. Nessa conformação do que venha a ser a infância na literatura, Lajolo acaba por dicotomizar dois pólos: um, que apresenta a infância envolta numa aura dourada de beleza, de saudade e de otimismo – de resquício romântico; e outra, segundo a qual a infância pode também ser palco de dor e sofrimento – visão mais moderna.

Esse discurso preambular sobre a infância é importante para que se possa ver de que lugar essa fase da vida é percebida e presentificada na escrita de Barros. Já é consenso que a imagem da infância dourada, quase como idílio perfeito, é relegada ao distante romantismo, no qual se delineou a imagem do bom selvagem russeauriano – que defendia a bandeira de que a salvação e a bondade humana estão mais fortemente presentes quando o homem se afasta ou não está integrado à civilização, pois esta é que corrompe a boa índole humana. Dessa forma, se a civilização corrompe a natureza humana, a infância a conserva intacta, pois nela o ser humano não está submetido aos códigos de conduta dos adultos. É como se a

²⁷ E aqui cabe uma lembrança a Borges quanto ao fato de o poder da palavra ser equivalente à metáfora.

criança conseguisse o passaporte de entrada para um mundo virtual em que só figurassem emoções, sentimentos e acontecimentos positivos e inocentes.

Esse resquício romântico reverbera fortemente na escrita autobiográfica, na medida em que, via de regra, o autobiógrafo detém-se sobre a infância com um olhar saudosista, evocando imagens que lhe incitam sentimentos apaziguadores. Mesmo quando as lembranças são espinhosas, como já mencionado no capítulo anterior, o tempo as reveste de um filtro indolor, que reforça a beatitude da época da infância.

Manoel de Barros circunscreve a sua infância a um espaço que favorece a solidão, mas sem que isso traga sofrimento ao menino-poeta; ao contrário, essa solidão o torna mais sensível e aguça seu senso poético, de modo que as descobertas se tornam mais prazerosas e intrigantes. Na sua infância não prefigura a dor de separações e de mortes – quando surge a morte na diegese é claramente ambientada no presente da narrativa, o que é observado em *Caso de amor*, em detrimento da infância que desconhece tal conceito.

A infância do poeta em questão é afirmativa, pois se reveste de um sentimento de liberdade possibilitado pela escrita, a partir do qual até mesmo as negativas que recebe – sejam elas feitas pelos pais na desconfiança quanto à profissão escolhida, em *Fraseador*; quer pelos amigos; que desconfiam de seu desejo de *escovar palavras* em *Escova*; quer dos padres que o colocam de castigo lendo Padre Vieira, como remissão por seu pecado em *Parrrede!* - servem como propulsoras do desejo de se aprofundar literariamente. Ao escrever, Barros transgride paradigmas através dessa instância libertadora, que é a palavra, num instante também transgressor, que é a infância. Isso se dá pela não-assimilação de modelos comportamentais e lingüísticos que regem o mundo adulto. É a infância um lugar privilegiado pela liberdade que propicia ao autor, sendo esse instante reevocado pela sua magia libertária, num perfeito paralelo com o que reza a cartilha romântica.

Judith Plotz, ao analisar a infância nos textos românticos dos ingleses Wordsworth, Blake e Coleridge, considera que na *Ode à imortalidade*²⁸, Wordsworth

evidencia um carinhoso respeito pela criança como fonte de toda a excelência humana ulterior; ele exige máxima preservação, e não uma máxima eliminação, da experiência infantil. Os românticos afirmam que a perfeição humana reside no adulto que mantém-

²⁸ *Tu, Menininho, embora na glória do poderio
Da liberdade de origem divina no auge do réu ser,
Por que com tão diligente esforço provocas
Os anos a trazerem o inevitável jugo,
Assim cegamente contrariando a tua bem-aventurança.*
(apud PLOTZ, 1999: 169).

se mais em contato com sua vida da infância, que toma posse, segundo a elegante frase de De Quincey, ‘da totalidade da sua herança natural’. Uma tal continuidade de consciência e capacidade é fundamental para a plenitude da existência adulta (1999: 169).

O mesmo princípio é seguido por Barros na sua volta à infância via narrativa; ele lembra as experiências e achados infantis como que se neles residisse toda sua essência original, sendo os momentos da infância portadores da essencialidade criadora que o seguirá pela vida, pois é nessa fase que ele encontra o âmago da sua poeticidade.

Essa volta reafirma seu desejo de perpetuação de tais sentimentos. O adulto deseja que não se apague a centelha de assombro e maravilhamento que envolvia o menino nas descobertas que fazia ao observar a relação entre a lesma e a pedra, ao brincar com as palavras, ao fazer pecado solitário para assim ter como “castigo” suas leituras favoritas, ao comungar com os avós o respeito pelas coisas desimportantes, ao dividir com Cipriano uma compreensão atravessada das coisas.

Barros busca uma perpetuação do menino, uma via de acesso que atualize esse olhar de descoberta e continue a operar no adulto o encantamento frente às coisas que o rodeiam e, em especial, aquelas que não parecem significar para os demais. Seguindo essa linha de raciocínio, ou seja, a visão da infância como metáfora de origem de um pensar, o filósofo Kohan também toma por análise a infância e a condição do infante. Contudo, ele não se fixa no aspecto negativo que esses possam apresentar; ele prega uma concepção de infância, e mais especificamente de infante, segundo a qual

são os sem voz, os que não nascem falando, aqueles que estão aprendendo a falar e a serem falados. Mais uma vez, não devemos entender a infância apenas como uma idade cronológica. Infante é todo aquele que não fala tudo, não pensa tudo, não sabe tudo. Aquele que, com o Heráclito, Sócrates, Rancière e Deluze, não pensa o que todo mundo pensa, não sabe o que todo mundo sabe, não fala o que todo mundo fala. Aquele que não pensa o que já foi pensado, o que ‘há de pensar’. É aquele que pensa de novo e faz de novo. Cada vez pela primeira vez. O mundo não é o que pensamos. ‘Nossa’ história está inacabada. A experiência está aberta. Nessa mesma medida somos seres de linguagem, de história, de experiência. E de infância (KOHAN, 2003: 246-247).

Diante dessa perspectiva, o filósofo propõe uma *política da infância*, de acordo com a qual a educação teria como sentido último a recuperação da infância, “na criação de situações propícias à experiência, na geração das condições para que sejam possíveis, entre nós, outra infância e outra experiência, a infância da experiência, e a experiência da infância” (KOHAN, 2003: 247). Nesse sentido, a educação seria mais do que instrumento de preparação para o trabalho, para entrada num mundo adulto. A infância seria vivida como fim em si mesma, como devir; de modo que a educação prepararia a criança para um constante estado de infância. Para ele, esta infância surge como *figura de começo* de um novo pensar o mundo e suas relações, num contínuo despertar, que repudia a repetição massacrante e massificante. Na ausência de uma educação tão libertadora, Barros traça seu próprio percurso de volta à infância e sua abertura ao devir, contudo, o horizonte buscado é o mesmo que orienta a defesa de Kohan.

Guardadas as devidas diferenças conceituais, tal paradigma de infância como tempo de descobrimento concatena-se com o pensar teórico que rege o estudo da autobiografia, na medida em que, para Phillipe Lejeune²⁹, a autobiografia busca afirmar onde se deu início a consciência do sujeito autobiógrafo, de modo a expor suas primeiras impressões do mundo. Contudo, essa busca discursiva que impulsiona a escrita, não se valerá das lembranças, ou memórias próximas – pois elas não serão reveladoras de um olhar iniciático, mas sim de um olhar acostumado ao que vê -; sendo então priorizadas as distantes lembranças da infância. Essa busca discursiva por instantes primordiais Philippe Lejeune denomina *récit de naissance*³⁰, sendo esta *narrativa de nascimento* uma procura pelo exórdio existencial, nele sendo iniciados os questionamentos que permearão a vida do sujeito por todo o seu percurso.

A relação com os familiares e suas influências sobre o sujeito, a aproximação e distanciamento de determinados membros da família, o desejo prematuro por esta ou aquela profissão, as primeiras atitudes frente aos problemas impostos pelo mundo são interrogações que servirão para conformar a identidade do autobiógrafo.

Raquel Souza expõe quatorze temas que compõem a narrativa de nascimento e que aparecem simultânea ou alternadamente na autobiografia. São eles:

- a. o nascimento;
- b. os pais;
- c. a casa;

²⁹ LEJEUNE, Philippe. **Moi Aussi**. Paris: Seuil, 1986. p. 310-318

³⁰ Daqui por diante, ao mencionar narrativa de nascimento, estarei me referindo ao conceito de *récit de naissance*, de Philippe Lejeune.

- d. a família;
 - e. a primeira lembrança;
 - f. a linguagem;
 - g. o mundo exterior;
 - h. os animais;
 - i. a morte;
 - j. os livros;
 - k. a vocação;
 - l. a escola;
 - m. o sexo;
 - n. o fim da infância
- (2002: 61).

A escolha desses temas para o desenvolvimento da escrita autobiográfica acrescentaria fidedignidade à narrativa, de forma a confirmar a auto-referencialidade empírica estabelecida nos preâmbulos da escrita autobiográfica. Esses temas acabam por orientar muitos autobiógrafos, como a poeta Cora Coralina, no livro **Poemas dos becos de Goiás e estórias mais**³¹, no qual ela vai traçando seu perfil de mulher interiorana e simples, quase primitiva, que conjuga dentro de si as mais diversas personalidades femininas e os ambientes que compõem seu redor, na sua cidade Goiás. Nessa perspectiva, ela parte de sua infância, para traçar o panorama identitário.

Barros constrói sua narrativa poética sob a égide da *narrativa de nascimento* focalizando, prioritariamente, os momentos fundacionais de sua personalidade: as visitas à casa da avó, sua relação com os animais à sua volta, seu relacionamento com o irmão, sua iniciação na escrita, a eleição do autor canônico, personificado pelo Padre Vieira. O termo *narrativa de nascimento* permite ao autobiógrafo uma abrangência significativa, na medida

³¹ CORALINA, Cora. **Poemas dos becos de Goiás e estórias mais**. 21ª ed. São Paulo. 2003. O trecho abaixo, transcrito do livro acima citado, exemplifica bem o aparecimento de tais temas em autobiografias literárias:

*Goiás, minha cidade...
Eu sou aquela amorosa
de tuas ruas estreitas,
curtas,
indecisas,
entrando,
saindo
uma das outras.
Eu sou aquela menina feia da ponte da Lapa.
Eu sou Aninha.
(...)
(Minha cidade p. 34)*

Aninha é o apelido de Ana Lins dos Guimarães Peixoto Bretãs, a Cora Coralina.

em que não há delimitação de quando se finda a construção da personalidade, permitindo ao autobiógrafo uma considerável liberdade de movimentos narrativos. Desse modo, não é fixado um período preciso de formação; o autobiógrafo pode estender tal período indefinidamente, ainda que seja priorizada a infância. *A priori*, não há um marco delimitatório que defina onde o processo findou.

Como já mencionado anteriormente e atestado pelo próprio título, **Memórias Inventadas** foca prioritariamente a infância, mas não restringe a narrativa a esse período, de modo que nela co-existem tanto a infância quanto a idade adulta. Contudo, essa ida do ontem ao hoje não segue uma ordem sucessiva ou cronológica, não havendo qualquer linearidade ou seqüência temporal entre os textos que compõem o livro; a estratégia reforça o poder das lacunas quando se escreve baseado nas lembranças, pois se elas trazem à tona as memórias, essas não se apresentam de forma cronológica ou seqüencial, ao contrário, a memória se oferece em *flashes*.

Bachelar, ao discorrer sobre a forma como os poetas podem despertar nos leitores, pelo uso da imagem, um *estado de nova infância* que vai além das lembranças pessoais de cada um, considera que tais imagens são poderosas por conseguirem reconduzir o sujeito ao onirismo que norteava os devaneios da infância. Assim, ele debela a necessidade da datação para presidir a apresentação dos fatos, justamente por considerar que tal recurso iria contra o estado onírico a que remetem as imagens poéticas.

A datação, para Bachelar, aprisionaria as imagens ao cotidiano, diminuindo assim seu poder fecundo: “a história da nossa infância não é psiquicamente datada. As datas são respostas a posteriori; vêm dos outros, de outro lugar, de um tempo diverso daquele que se viveu. Pertencem exatamente ao tempo que se conta” (BACHELAR, 1988b: 100). Dessa forma, não importa a perspectiva diegética de que fala Barros, pois o que deseja ele é instigar a revivência da própria infância, e com isso expandir o sentimento àqueles que o lêem; para tanto, a imagem poética é usada como via de acesso a um onirismo primordial e múltiplo.

Nessa tarefa de despertar o estado infantil, Barros enfoca as lembranças que lhe oferecem significados primordiais, que marquem rupturas e descobrimentos. É então presentificada a infância através das brincadeiras, das descobertas e curiosidades, e a adolescência, pela descoberta do sexo “solitário” típico do período da puberdade. A idade adulta é relegada a segundo plano, na medida em que é justamente esse o ponto de fuga, o período que se deseja burlar, de modo que essa etapa prefigura como referência dêitica para remissão à infância e não como tempo que ambienta a narração, como se pode observar no texto abaixo:

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 futuro. que eu não queria ser doutor de medir terras. Que eu não queria 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 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.

(*Fraseador*, VII)

O mesmo ocorre em *Achadouros (XIV)*, em que o adulto é trazido à cena apenas para que, nostálgicamente, saia à procura de achadouros de infância, para, quem sabe, assim poder restaurar a sua através desse elo perdido. Uma exceção à regra, do hoje para evocar o ontem, se dá em *O apanhador de desperdícios(IX)*; nele, a diegese é ambientada no presente, como se percebe pela flexão dos verbos que são usados no texto, praticamente todos no presente do indicativo; contudo, a ênfase recai sobre o trabalho poético e não propriamente sobre o sujeito.

Barros traça seu perfil de escritor, dando as diretrizes poéticas que o balizam, sendo essas diretrizes facilmente conectáveis às que foram primeiramente descobertas na casa da avó e com ela compartilhadas em *Obrar (II)*. Cotejando os textos que seguem, é possível perceber que o segundo, ambientado no presente, é quase uma ratificação poética do primeiro, ambientado na infância:

Naquele outono, de tarde, ao pé da roseira de minha
avó, eu obrei.

Minha avó ralhou nem.

Obrar não era construir casa ou fazer obra de arte.

Esse verbo tinha um dom diferente.

Obrar seria o mesmo que cacarar.

Sei que o verbo cacarar se aplica mais a passarinhos

Os passarinhos cacaram nas folhas nos postes nas pedras do rio
nas casas.

Eu só obrei no pé da roseira da minha avó.
Mas ela não ralhou nem.
Ela disse que as roseiras estavam carecendo de esterco orgânico.
E que as obras trazem força e beleza às flores.
Por isso, para ajudar, andei a fazer obra nos canteiros da horta.
Eu só queria dar força às beterrabas e aos tomates.
A vó então quis aproveitar o feito para ensinar que o cago não é uma
coisa desprezível.
Eu tinha vontade de rir porque a vó contrariava os
ensinamentos do pai.
Minha avó, ela era transgressora.
No propósito ela me disse que até as mariposas gostavam
de roçar nas obras verdes.
Entendi que obras verdes seriam aquelas feitas no dia.
Daí que também a vó ensinou a não desprezar as coisas
desprezíveis.
E nem os seres desprezados.
(Obrar, II)

Uso as palavras para compor os meus silêncios
Não gosto das palavras
Cansadas de informar.
Dou mais respeito
as que vivem de barriga para o chão
tipo água pedra sapo.
Entendo bem o sotaque das águas.
Dou respeito às coisas desimportantes.
Prezo insetos mais do que aviões.
Prezo a velocidade
das tartarugas mais do que dos mísseis.
Tenho em mim um atraso de nascença.
Eu fui aparelhado
para gostar de passarinhos.
Tenho abundância de ser feliz por isso.
Meu quintal é maior que o mundo.
Sou um apanhador de desperdícios:

Amo os restos
como as boas moscas.
Queria que a minha voz tivesse um formato de canto.
Porque eu não sou da informática:
Sou da invencionática.
Só uso as palavras para compor meus silêncios.
(*O apanhador de desperdícios, IX*)

Tem-se, no universo adulto, uma continuidade daquilo que se iniciou na infância; desse modo, ele retoma a linguagem desprendida de limitações sintáticas. Observe-se que em ambos os textos há a liberdade para a supressão da vírgula, que, no caso, separaria palavras do mesmo eixo paradigmático, isto é, coordenadas, de modo que se tem uma seqüência na qual vários termos acabam por se unir em um só sintagma nominal, formando uma unidade semântica, especificamente nos trechos “Os passarinhos cacaram nas folhas nos postes nas pedras do rio/ nas casas” (*Obrar*) e “as que vivem de barriga para o chão/ tipo água pedra sapo” (*O apanhador de desperdícios*). As expressões designativas de lugar, no primeiro texto, e os especificadores, no segundo, são unidos, comprimidos sintaticamente, remetendo à linguagem infantil que descarrega as palavras quase que em jatos que não se submetem a pausas ou regras. Há apenas o desejo de comunicar, de falar o que é desejável, sem as preocupações formais, a escrita então remete à fala e a reproduz livremente.

Os textos se concatenam não só pela temática trabalhada: a apreciação das coisas desimportantes; mas também pela liberdade estética que evocam. Afinal, se Barros abre mão do Sublime como mote poético, pode também abrir mão das amarras sintáticas, de forma a lembrar que a linguagem está à mercê da escrita literária, e não o contrário. Isso o conduz a uma busca de expressões que dêem conta do seu desejo de se expressar poeticamente, ainda que para tanto necessite tensionar a linguagem de forma invulgar, acrescentando ao léxico, ou melhor, inventando léxicos, para assim realizar seu desejo criativo.

Assim, se para a informática, o dicionário registra o verbete

Do fr. informatique, voc. criado por Philippe Dreyfus, em 1962, a partir do rad. do v. fr. informer, por anal. com mathématique, électronique, etc. S. f. 1. Ciência que visa ao tratamento da informação através do uso de equipamentos e procedimentos da área de processamento de dados. (FERREIRA, 1986: 945)

Barros vale-se da analogia e opta por ser da *invencionática*, que, por extensão, leva-o a criar uma ciência que, como insinua o processo de justaposição formador da estrutura, visa ao tratamento de invenções. Para tanto ele usa a imaginação, mas opera de forma antitética à ciência conhecida como saber dotado de objetividade, pois no seu modelo o que é festejada é justamente a possibilidade de subjetividade, organizada a partir da percepção.

Barros não se abstrai do mundo para criar um universo à parte. Ao contrário, ele redimensiona as relações lingüísticas e perceptivas para que assim essas se apresentem de forma plural, e não unívoca, como os seres que as observam. É sua proposta criativa uma abertura para o mundo, dotada de dinamismo e construída pela dialética sujeito-objeto, artista-palavra, homem-mundo.

Nesse recurso neologista, conectam-se duas figuras que permeiam a escrita de **Memórias Inventadas**: a criança e o artista. Essas figuras se despem de tratamentos formais para se valerem do inusitado, dando vazão a um desprendimento, uma herança infantil que Barros deseja perpetuar indefinidamente. Desse modo, o texto ambienta-se no presente do adulto, mas, mesmo sem explicitar, estruturalmente remete ao passado infantil e às suas potencialidades caladas pela vida adulta, mas que Barros tem por desejo resgatar para assim renovar constantemente.

5. CONCATENAÇÕES TEMPORAIS

Ainda que os anos de tua vida sejam três mil ou dez vezes três mil, lembra-te que ninguém perde outra vida senão a que vive agora, nem vive outra senão a que perde. O prazo mais longo e o mais breve são, portanto, iguais. O presente é de todos; morrer é perder o presente, que é um lapso brevíssimo. Ninguém perde o passado nem o futuro, pois a ninguém podem tirar o que não tem. Lembra-te que todas as coisas giram e voltam a girar pelas mesmas órbitas e que para o espectador é indiferente vê-la um século ou dois ou indefinidamente.³²

A natureza do tempo é algo indagado e intrigante ao homem desde longa data. Há muito caminham juntas as preocupações e teorias sobre o tempo e a questão ontológica que ele suscita. Cada forma de percepção e entendimento que o homem, em determinada época, desenvolve sobre o tempo está profundamente relacionada à cosmovisão que o guia. Dessa forma, o tempo tem sido objeto de interesse do homem que busca encontrar respostas às perguntas humanas através da condição etérea da matéria temporal, em suas propriedades e relações com o espaço e o próprio sujeito. Antes de atingir um caráter filosófico, o tempo foi percebido através da experiência, do indivíduo, da sociedade da qual faz parte e da cultura que dividem. Na junção desses fatores se podia formular uma teoria temporal.

Durante muito tempo, a noção de tempo foi percebida pelo homem através da observância dos ciclos naturais: o início e o término das estações; a sucessão dos dias e das noites; as fases da lua. Desse modo, podiam-se perceber duas coisas distintas: a primeira é que ocorrem mudanças; e a segunda é que essas mudanças são cíclicas, de forma que no final há a volta ao ponto de saída sem que os intervalos entre elas comprometam a integridade do ciclo. Contudo, já nas sociedades tradicionais houve uma necessidade de reavaliar a percepção que o homem inicialmente tinha do tempo. Segundo o enfoque de Mircea Eliade (1992), e sob o qual serão apresentadas as idéias a seguir, as necessidades de observância do tempo das sociedades agrícolas não são as mesmas das sociedades nômades pois, enquanto a primeira

³² Apud BORGES, Jorge Luis. **História da Eternidade**. 4. ed. São Paulo. 1991. p. 73.

necessita da agricultura, e por isso se subordina às mudanças temporais, a segunda abdica esse conhecimento cronológico cronometrado por dele não necessitar.

Inicia-se a partir de então uma visão dicotômica do tempo. De um lado um tempo absoluto, divino; e de outro, o do cotidiano, humano. Havia um tempo natural e cíclico, e outro, um tempo pessoal e finito. Apesar de dicotômicas, as duas visões se entrelaçam através da experiência religiosa, na medida em que a idéia de finitude humana individual pode ser sublimada pelo conceito de imortalidade pregado pela religiosidade, de forma a integrar o tempo cotidiano ao absoluto, e o homem à ciclicidade natural e divina. Assim, a noção temporal torna-se mais ligada ao sentido religioso que propriamente à experiência biológica.

Essa cosmovisão religiosa baseada na ciclicidade garante perpetuação eterna através de uma integração cósmica, revelando uma profunda visão ontológica que não percebe, nos objetos do mundo exterior, nem nas ações praticadas pelo homem, valores autônomos. Esses só adquirem significação quando remetem a um significado transcendente, ou seja, quando remetem a uma realidade que vai além dos atos ou das ações propriamente ditas.

Tal transcendência é alcançada quando se imita um *modelo exemplar*, um arquétipo. É então a imitação, ou a repetição de um modelo arquetípico, que dá sentido aos atos; ademais, as ações caem na profanidade ordinária do cotidiano.

5.1 O PÊNULO TEMPORAL

Ao se traçar um paralelo entre a autobiografia e a cosmovisão mítica tradicional percebem-se convergências significativas para a compreensão dessa escrita: se num primeiro momento se constata em ambas um desejo de negação do tempo histórico como continuidade irreversível, para que assim seja possível se voltar a um ponto determinado, também nelas se observam índices que apontam para o desejo de repetição de um momento específico. Esse instante é importante para quem escreve por estar nele a possibilidade de uma compreensão maior de si mesmo, através da análise de quando e como ocorreu sua ontogênese, sua cosmologia pessoal.

Simbolicamente, pode-se dizer que a linguagem criou o homem, pelo menos no seu caráter mais particularizante que é a própria linguagem, isso quando visto de um ponto de vista pragmático. Se visto sob um olhar mítico pode-se perceber uma certa recorrência da idéia da criação via palavra em comunidades mais antigas, tal como a egípcia, onde havia a crença antiga segundo a qual o deus “Thoth havia criado o mundo usando o poder de suas

palavras” (ELIADE, 1992: 30). Essa idéia é perpetuada na cultura cristã, havendo a transmutação do verbo em carne e em todas as outras coisas existentes.

Dentro dessa perspectiva, o sujeito, ao dominar a linguagem, estará realizando ao mesmo tempo uma conexão tríade: primeiro, ligando-se a uma entidade superior que lhe deu a existência pela palavra; segundo, ligando-se aos seus pares humanos – sendo também a linguagem o elemento unificador; e terceiro, assumindo o poder para se recriar lingüisticamente através dessa ferramenta recém-adquirida, passando, aí, de criatura a criador. Repetir esse ato criativo é repetir o ato fundacional da espécie e, ao mesmo tempo, ter a possibilidade de se individualizar como sujeito.

Essa descoberta consciente do poder da linguagem e das simbologias que ela pode suscitar desperta no poeta várias e múltiplas possibilidades. Ao deparar com a linguagem e seus ilimites, Barros está repetindo e perpetuando um gesto que acompanha, desde uma data remota, toda a espécie humana: a de se comunicar através de um código específico que serve como índice da presença e criatividade humana. Ou seja, ele retoma a idéia apresentada por Borges, ao analisar a noção e a perspectiva de eternidade nas mais diversas épocas, segundo a qual “a história universal é a de um só homem” (BORGES, 1991: 73)

Assim sendo, o sujeito, ao dominar a linguagem, estará ao mesmo tempo ligando-se aos seus pares como irmãos em uma comunidade única e assumindo o poder para se recriar lingüisticamente através dessa ferramenta recém-adquirida. A palavra dá ao homem o poder de criação e de autocriação, que atinge um patamar mais elevado quando utilizado como palavra poética. Tal potencialidade é apresentada a Barros pelos avós; são eles o canal perpetuador de tal visão de mundo, os ancestrais que possuem uma sabedoria já ignorada por aqueles que imediatamente os sucedem, mas retomada pela segunda geração da família.

Barros representa, metonimicamente, uma tradição em vias de extinção, que resiste ao aparato reificante e esmagador da modernidade. A avó, tal com uma sacerdotisa, guarda uma sabedoria dupla: a do poder da linguagem inovadora e do amor às coisas desprezíveis. Veja-se no texto abaixo que quando há o diálogo entre o menino e a avó, ela o ensina algo contrário ao pensamento vigente defendido pelo pai do menino:

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

Do mesmo modo, o avô também possui essa visão oblíqua quanto às palavras e aos seres, perpetuando a idéia da avó de que a beleza e o encantamento vivem justamente nos seres desprezados pela sociedade, o que o leva a afirmar, em conversa com o menino Barros: “Os andarilhos, as crianças e os passarinhos têm o dom de ser poesia” (*O Lavador de pedra*, VI).

O trio acima personifica os seres não celebrados pela sociedade, execrados pela inutilidade e não-pertença ao mundo civilizado e com funções definidas; assim, estão fora das relações básicas que governam o mundo, não possuem serventia nem poder sobre nenhuma instância social, religiosa ou política. Seu valor está meramente no poder de suscitar a atividade poética; são eles, por si só, portadores de uma poeticidade incompreendida e não buscada na atualidade.

O Barros menino, que narra sua chegada à cidade grande, ratifica sua filiação ao olhar dos avós quando, ao ser apresentado às novas convenções citadinas, segundo as quais estátuas merecem respeito por remeterem a heróis da história nacional, não se envergonha de dizer “Não vi/ nenhuma coisa mais bonita na cidade do que um passarinho”. E justifica tal assertiva constatando: “Vi que/ tudo que o homem fabrica vira sucata: bicicleta, avião, automóvel. Só o / que não vira sucata é ave, árvore, rã, pedra” (*Sobre sucatas, XV*).

Assim como o avô, ele extrai poesia de elementos banais do cotidiano, muitas vezes relegados a um plano inferior, numa poética-naturalizante do simples. E mais uma vez dá destaque ao passarinho como portador de poesia, numa constante referência a animais específicos que perpassa toda a obra. A presença desses animais é discutida mais adiante. Segundo essa perspectiva mítica, o retorno à infância recobre-se de uma forte importância simbólica, pois nela se inicia, como ressaltado em *Infância – hipóstase da memória*, um comportamento que irá repercutir em toda a vida do sujeito: a introdução ao mundo lingüístico e suas simbologias próprias, pois, a partir dele, pode-se nomear o existente e o inexistente, criando-o a partir de então.

A volta a esse período torna-se mais significativa por ser ele o centro irradiador de onde fluirá todo seu potencial artístico criador, não se trata apenas de um período cronológico de passagem, mas sim um tempo mítico que abriga a mais profunda revolução do sujeito que o viveu. Nele se dá um duplo nascimento: o do Homem e o do Poeta. O Homem, personificado por Barros, nasce como o possuidor da linguagem em si, e o Poeta como corrompedor dessa mesma linguagem, forçando-a em criações inimagináveis, criando-a quando não a descobre suficiente para dar conta do que deseja. É a volta ao tempo fundador, para repetir atos também fundacionais, imprimindo assim um significado transcendental na atividade poética.

A idéia de tempo cíclico e sua aproximação com a escrita autobiográfica, e em especial a do autor em questão, pode levar à observação precipitada de que dessa ligação brote apenas uma eterna repetição de um começo específico, ou seja, uma poética que se apresenta apenas como constante repetição vazia de si mesma. Isso torna necessário que se abram aqui um parênteses para imbricar duas visões que, num primeiro momento, podem parecer diametralmente opostas. Segundo a visão religiosa, a imitação do arquétipo serviria para conectar o homem a um ato criador e, através desse, integrá-lo ao Cosmo. Foi dito que em Barros isso se configura por sua volta memorial à infância para repetir o mesmo ritual de apropriação e, ao mesmo tempo, o corrompimento da palavra através de uma linguagem que o particulariza como poeta. Fica então desnuda a questão: Barros opta, ao escrever **Memórias**

pela ciclicidade da palavra e da sua própria poética, ou pela instauração do inédito, por isso não-circular?

Já foi aqui ratificado muitas vezes que Barros não busca a palavra descritiva, ao contrário, o que objetiva é exatamente dessignificá-la. Perdoe-se aqui o neologismo, talvez ressonância da leitura de Barros, de forma que o próprio autor declara: “Gosto de inventar. Quem descreve não é dono do assunto, quem inventa é” (apud BRASIL, 1998: 33). Essa declaração é desnecessária àqueles que o lêem, mas muito reveladora da tensão que habita sua escrita.

Octavio Paz trata minuciosamente sobre a relação entre a palavra poética e a palavra cotidiana; para ele, “ainda que a poesia não seja religião, nem magia, nem pensamento, para realizar-se como poema se apóia sempre em algo alheio a ela. Alheio, mas sem o qual não pode tomar forma. O poema é poesia e ademais, outra coisa” (PAZ, 1956: 185)³³, sendo essa “outra coisa” a palavra. Ou seja, o poema, para se tornar factível, precisa de um instrumento que é alheio a ele, mas sem o qual não poderia existir. O que o leva a crer que um poema puro seria indizível, pois diante da impossibilidade de a palavra se despir de todo seu peso referencial e histórico, e tornar-se apenas poética, o poema puro não poderia ser feito de palavras, o que o tornaria indizível.

Frente a essa problemática, Paz considera que o poema, como tecido de palavras, acumula a historicidade dessas ao mesmo tempo em que as transcende, de forma a conjugar a historicidade e o ato original transmutando-as em palavras poéticas, o que as torna novas, irrepetíveis. Esse procedimento é amplamente estudado na escrita de Manoel de Barros, sobre o qual Renato Suttana menciona:

a ruptura da palavra se manifesta como “cisão” entre nomes e coisas. O poeta, volvido escavador de uma linguagem sem transparência, deve dedicar-se à procura de uma palavra que, já sem o crivo da tradição, ainda seja capaz de “falar” sobre o mundo. Paradoxalmente, é palavra que não se localiza no discurso da lógica e da racionalidade, pois este se dá como cerceamento e é percebido como limite (1995: 23).

Desse modo, pode-se considerar que Barros busca poeticidade fora dos limites, o que num sentido mais amplo reforça sua busca pela liberdade criativa. Contudo, essa análise apreciativa de Suttana à poética de Barros não se mantém totalmente quando o assunto se

³³ Citação original *Aunque la poesia no es religión, ni magia, ni pensamiento, para realizarse como poema se apoya siempre en algo ajeno a ella. Ajeno, mas sin lo cual no podría encarnar. El poema es poesia y, además, otra cosa.* (tradução minha).

volta especificamente à escrita de **Memórias**. Nela o crítico vislumbra a exploração de uma escrita inicial, que não consegue romper o círculo e inovar a si mesmo.

Suttana³⁴, em crítica a **Memórias Inventadas**, cotejando-a a obras anteriores de Barros, considera que nessa há uma quebra de expectativa em relação aos livros anteriores, vendo talvez na linguagem e nos textos excessivamente fáceis uma possível rendição aos apelos mercadológicos. Veja-se o que expressa o crítico:

Estas últimas palavras não implicam, por enquanto, um julgamento de valores, que seria apressado aventurar. Entretanto, diante dos últimos livros do poeta, mal podemos fugir à impressão de que, multiplicando-se com regularidade, compõem, aos fragmentos, um único livro que, fossem outras as circunstâncias, poderia enfeixá-los num só conjunto, o qual os mostraria menos como passos de uma trajetória linear do que como coroamento efetivo dessa trajetória.

(2005)

Observa-se uma crítica severa a quem se detenha apenas a esse fragmento, contudo, ele finaliza com um recado para o neófito que já se considera um conhecedor da poética de Barros guiado apenas pela leitura de **Memórias**:

Leiamos a obra de Manoel de Barros, mas leiamo-la toda, fora das ilusões de que, ao ouvi-lo insistir no fácil, no arbitrário e no gratuito da poesia, esse fácil, esse arbitrário e esse gratuito venham a ser, exatamente, aquilo que certas conveniências do mercado ou das opiniões vigentes nos querem impingir como tais (id. ib.).

Esse contraponto veemente apresentado por Suttana é profícuo para que se volte ao ponto inicial da suposta circularidade na escrita de Barros. Num primeiro momento convém estabelecer que esta se dá não como mera repetição de si mesma, mas sim como ressonância de uma poética que se apóia num eixo comum a toda a sua obra: a metaliteratura.

Dessa forma, há, por parte de Barros, uma constante exploração do fazer poético e do questionamento ontológico que aquele suscita. Por conseguinte, é usada a palavra fora de seu emprego cotidiano, a palavra poética. Palavra essa que assume novos e diferenciados significados cada vez que é tomada para um poema, sendo ressignificada a cada uso pois,

³⁴ Em artigo de nome **Poesia em linha reta**: últimas impressões sobre a obra de Manoel de Barros. Disponível na página <<http://voos.sites.uol.com.br/p/rns/001.htm>>. Acesso em 02 mar. 2005.

mudando-se as condições de enunciação, não se pode manter o significado do enunciado, ainda que este se mostre idêntico ao primeiro.

Não é nova a pretensão de Pierre Menard³⁵ de recriar O Quixote, e não um Quixote, fazendo uso das mesmas palavras de Cervantes, sem, contudo, conseguir êxito em seu intento. Nesse sentido, guardadas as diferenças temporais que separam o Quixote de Cervantes daquele criado por Menard, e da escrita de Barros dentro do seu próprio sistema literário, não se pode analisar a escrita de **Memórias** a partir de uma visão meramente diacrônica quanto ao uso da palavra em Barros. Apesar da reincidência dos temas, como a fascinação pelo execrado e a metalinguagem, a cada novo uso as palavras que usa se revestem de uma roupagem poética que as torna únicas e irrepetíveis.

5.2 BESTIÁRIO PERSONALIZADO

Dentro ainda desse paradigma simbólico de conexão entre homem e Cosmo, pode-se perceber que há, em **Memórias Inventadas**, um bestiário³⁶ que também pode configurar uma integração cósmica dos elementos. Todo o livro é perpassado por figuras naturais que aludem a elementos específicos, remetendo a significados fortemente interligados à questão identitária, esses animais evocam a perenidade da infância buscada por Barros, numa instauração de um tempo mítico e circular instaurado pela sua presença. Existe em **Memórias** um sentimento de dualidade que já se define no próprio título. A partir de então, a leitura só vai intensificando esse sentimento, que, sub-repticiamente, esconde-se por trás de uma linguagem aparentemente naïf e inocente.

Há uma constante menção a dois mundos que se opõem frente ao poeta: um natural e poético por excelência, e outro civilizado e destituído de poesia, envolvido em convenções vazias. Contudo, apesar de dar sempre preferência ao primeiro, ele o eleva através de um instrumento que é fruto do segundo mundo: a palavra escrita; do mesmo modo, o poeta prega uma escrita ingênua, quase orgânica, mas se vale de um espírito de desconstrução baseado em linhas teóricas que remetem fortemente a uma tradição literária instituída. Desse modo, há tanto um desejo de permanência quanto um de inovação, de aproximação e distanciamento. Dirigindo tal enfoque aos animais que habitam e tomam forma no imaginário manoelino,

³⁵ BORGES, Jorge Luis. *Pierre Menard, autor del Quijote*. In: **Ficciones**. Madrid, 1986. p 47-59.

³⁶ O termo é tomado de forma um pouco diferenciada daquela que se tinha na Idade Média, quando bestiários eram os tratados, em versos ou prosa, que descreviam animais ressaltando seus traços humanos. Aqui eles são salientados no seu aspecto simbólico dentro da escrita de **Memórias**, em detrimento da sua antropomorfização, que no livro é explorada mais longamente apenas em relação à rã, que filosofa com o poeta.

pode-se constatar que três são figuras constantes nas páginas de **Memórias**: a garça, a lesma e a rã.

Num primeiro momento, podem-se coligar imediatamente esses três seres aos seus respectivos elementos: o ar, a terra e a água³⁷, de forma que juntos formam uma trilogia elementar, fechando o ciclo cósmico que compõe a existência, e não o deixando esquecer do poder da primordialidade, já referido anteriormente, o qual impregna de força a poética do autor, que se rende aos desígnios da natureza transmutada em palavra.

A garça, que remete tanto ao elemento ar, pelo seu vôo, quanto ao fogo, na sua simbologia³⁸, também alude à possibilidade de evasão, de liberdade, pelo fato de sua natureza permitir-lhe uma partida repentina e rápida rumo ao infinito. Interessante contraponto pode ser feito quanto a essa simbologia quando se percebe que a menção à garça ocorre em dois textos distintos, mas muito significativos, e que, de certa forma, coligam-se, primeiramente em *O Lavador de Pedra(VI)*, *desnome* conferido ao avô por sua voluntária obrigação de lavar uma pedra que ficava em frente a sua venda. Leia-se o texto abaixo:

A gente morava no patrimônio de Pedra Lisa. Pedra Lisa era um arruado de 13 casas e o rio por detrás. Pelo arruado passavam comitivas de boiadeiros e muitos andarilhos. Meu avô botou uma Venda no arruado. Vendia toucinho, freios, arroz, rapadura e tais. Os mantimentos que os boiadeiros compravam de passagem. Atrás da Venda estava o rio. E uma pedra que aflorava no meio do rio. Meu avô, de tardezinha, ia lavar a pedra onde as garças pousavam e cacaravam. Na pedra não crescia musgo. Porque o cuspe das garças tem um ácido que mata no nascedouro qualquer espécie de planta. Meu avô ganhou o desnome de Lavador de Pedra. Porque toda tarde ele ia lavar aquela pedra. A venda ficou no tempo abandonada. Que nem uma cama ficasse abandonada. É que os boiadeiros agora faziam atalhos por outras estradas. A venda por isso ficou no abandono de morrer. Pelo arruado só passavam agora os andarilhos. E os andarilhos paravam sempre para uma prosa como meu avô. E para dividir a vianda que a mãe mandava

³⁷ Apesar da profícua análise que pode render apenas a poética dos elementos na obra de Barros, é feito um recorte limitado, de forma a explorar apenas os aspectos que se apresentem de forma mais explícita. Essa análise mais profunda fica para um segundo momento.

³⁸ CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva. 18ª ed. Rio de Janeiro, 2003. p. 218. Nele se pode encontrar que *A oposição da garça à serpente, como do fogo à água, encontra-se nas crenças populares do Kampuchea (Camboja): a garça traz a seca; pousada em cima de uma casa é presságio de incêndio (BELT, CORM, GUEM, PORA, SOUM)*. Grifo do original.

para ele. Agora o avô morava na porta da venda, debaixo de um pé de jatobá. Dali ele via os meninos rodando arcos de barril ao modo que montados em ema. Via os meninos que jogavam bola de meia ao modo que de couro. E corriam velozes pelo arruado ao modo que tivessem comido canela de cachorro. Tudo isso mais os passarinhos e os andarilhos era a paisagem do meu avô. Chegou que ele disse uma vez: Os andarilhos, as crianças e os passarinhos têm o dom de ser poesia.

Dom de se poesia é muito bom!

(*Lavador de Pedra*, VI)

A pedra lavada, de tão lisa pelo cuspe das garças, termina por se irmanar ao nome da cidade na qual o velho se encontra: Pedra Lisa. É a prova de que a garça, através de sua saliva, tem um poder destruidor, ao qual nem o esforço mais renitente pode dar cabo. Nesse ponto, tem-se a ave como sinônimo de ameaça. Sua figura se reveste de um poder destrutivo que não encontra barreiras, de forma que o menino que descreve sua ação não deseja alçar os vôos que ela ensaia.

Ali, naquele momento, o pássaro representa um perigo a ser combatido, de forma que o avô, uma das figuras que mais o ligam ao seu recanto natal e natural, é o responsável por minimizar os estragos naturais causados pela ave, indo diariamente lavar a pedra que ela cospe e *cacara*. Nesse primeiro texto, ela representa um vôo que ainda não se deseja dar. Prenuncia a mudança quando o desejado é a constância, remete a partida, quando se quer a permanência.

Contudo, esse mesmo animal se reveste de uma coloração diferente no texto *A rã (XI)*, como se pode perceber nas palavras que seguem:

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. Porque me contou aquela uma que ela comandava o rio Amazonas. Falava, em tom de 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 e passar. E que, portanto, ela tinha a importância de chegar primeiro. Que ela era por todos os motivos primordial. E quem se faz primordial tem o condão das primazias. Portanto era o rio Amazonas que passava por ela. Então, a partir desse 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. Poe esse viés do primordial é possível dizer então que a pedra é mais importante que o homem. 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.

(*A rã*, XI)

Nesse texto percebem-se duas diferenças fundamentais em relação ao texto anterior. A primeira delas refere-se ao narrador, pois, enquanto em o *Lavador de Pedras* o narrador autodiegético faz com que Barros se insira na narrativa de forma contundente, de forma que a narração da perspectiva do avô quanto ao mundo e seus elementos poéticos serve como mero pretexto para que se conheçam seus próprios nortes poéticos. Em *A rã* o narrador varia entre auto e heterodiegético. Essa variação acentua o sentimento de afastamento e aproximação do narrador em relação ao que narra. Assim, se num primeiro momento Barros mira “o homem” à beira do Amazonas, mais adiante ele se converte na figura que observa o rio e acaba compactuando com a rã de suas idiossincrasias.

Assim sendo, o menino relatado no arruado da Pedra Lisa, ligado ao seu lugar de origem e integrado aos seres poéticos, comunga do olhar lançado pelo avô e não busca fora dali algo que o complemente, lá ele é completo: de afetos, de poesia, de sabedoria. Já o adulto, buscando novos horizontes, deixa-se levar em busca de aventuras que vão além do seu quintal, o que mais adiante é lembrado *como maior que o mundo*.

De acordo com Cynara Menezes (2005), a saída para o mundo na escrita do autor - e aqui se pode fazer um entrecruzamento pessoal e factível com o literário e estético, na medida em que, aos vinte anos Barros empreende uma viagem que o leva da Bolívia a Nova Iorque, num percurso ao encontro de comunidades indígenas, com as quais permaneceu por seis meses - é realizada na busca de seres que o conduzam à inocência, ao âmago do bom selvagem, de Jean Jacques Rousseau. Isso se dá nas suas obras anteriores e também ocorre em **Memórias**.

O adulto viajante empreende o vôo da garça, saindo do seu quintal para descobrir o tamanho do mundo que o circunda, e lá, às margens do rio Amazonas, dialoga com o anfíbio ancestral. O menino fica, e lá continuará indefinidamente, nos arredores de seu arruado.

Desse modo, a garça que está ao lado do homem adquire maior importância que seu interlocutor humano, por seu primado temporal junto ao Amazonas. Aquele homem, “à beira da garça”, descobre, junto ao narrador que com ele se confunde, sua insignificância frente aos

seres que o antecederam, não tornando estranha a preferência de Barros pelo menino ao homem, ou do quintal ao mundo. A descoberta feita atinge então uma proporção que sai do pessoal e chega ao ontológico, visto que essa insignificância frente ao primordial se estende a toda a espécie humana, e não apenas ao narrador.

A rã, como se percebe no texto anterior, é o segundo animal que circunda a escrita de **Memórias**. O anfíbio se apresenta como um ser filosófico, chegando mesmo a merecer um artigo definido para particularizá-la. Ela é A rã, e não uma rã e surge como porta-voz de uma sabedoria que conduz Barros da ignorância ao saber, sendo, metaforicamente, a responsável pela metamorfose daquele que narra, numa alusão à própria jornada biológica do anfíbio que passa por transformações sucessivas. O narrador comunga com a rã essa passagem de um estado a outro, rendendo-lhe ele as merecidas reverências quanto a esse conhecimento ancestral.

Por fim, tem-se o elemento terra, presentificado na figura da lesma, que em livros anteriores também surge na forma de caracol, despertando o autor para um erotismo telúrico, um lânguido torpor. O molusco é figura prezada por Barros em vários dos seus livros, mas só consegue, via de regra, despertar o sentimento oposto na maioria dos homens. Arnaldo Jabor³⁹, partindo de um poema de Barros, no qual a lesma aparece como tema, considera tal presença ofensiva à civilização por suas noções egoístas e pelo pouco caso que faz dos conceitos humanos, tal com o da propriedade privada. A lesma, na sua indiferença ao tempo, nega a historicidade humana e acaba trazendo à tona as inseguranças guardadas nos mais secretos recônditos, o que desperta o desejo de seu extermínio:

Sempre tive um certo horror das lesmas, com sua lentidão inútil, seu ritmo obstinado que nos lembra os outros bichos que nos comerão, que imitam os movimentos sem rumo de nossa vida absurda.

Essa lesma não era um bicho nojento, mas uma grande e negra com estrias amarelas nas costas e dois chifrinhos orgulhosos, como uma lesma de desenho animado. Mas, me provocou um horror inesperado. Será que meu asco saía da infância profunda, vinha de um nojo sexual qualquer? Eu me lembro de um analista que disse que só temos nojo do que queremos comer. Meu horror da lesma viria de uma antigüíssima fome de 1 bilhão de anos atrás, quando moluscos e vermes nos alimentavam?

O que sei é que a lesma me irritava muito, uma intrusa em meu muro. Para onde ela ia, afinal? Por que não me incomodavam as formigas, os sabiás gordos e egoístas a quem

³⁹ Em artigo de nome **Escrevo hoje um artigo sobre quase nada**. Disponível na página <<http://www.secrel.com.br/jpoesia.html>>. Acesso em 12 out. 2005.

eu até atirava arroz e bananas? A presença daquele lento "vaginulídeo" era insuportável. Ela não podia ficar ali, quebrando meu mundo de harmonia, meu quintal planejado: arbustos, passarinho, bananeiras, estátua.

A lesma me jogava na pré-história, no período cambriano, quando os bichos escrotos nasceram; ela questionava que o jardim fosse minha propriedade privada, mostrava como era vago meu direito a esta vida correta, esta arrogância de humano, esta gravata, estas roupas, enquanto ela, toda nua, negra, estriada de amarelo, subia no meu muro (2005).

Se a perspectiva de Jabor oferece um flash da fragilidade do homem moderno frente àquilo que o ameaça na sua suposta civilidade, na apresentada por Barros tem-se sua antítese, pois ele consegue extrair da visão da lesma uma primitividade positiva: ela não o ameaça, o seduz. Não o enoja, fascina-o, de modo que assim como a rã e a garça, a lesma possui uma primitividade que o comove. Ela representa, na sua simplicidade rastejante, um avatar do telurismo que tão fortemente permeia a escrita de **Memórias**, personificando, se é que se pode assim dizer de uma lesma, a proximidade, inclusive física, com a terra, elemento nutridor da civilização, dela brotando uma magnitude poética que seduz pela simplicidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação, procurei ressaltar a forma como Barros imprime em **Memórias Inventadas** uma mescla de identidade particular e poética, salientando, através da sua escrita, o seu percurso poético, em detrimento, muitas vezes, do meramente pessoal e pontual.

Primeiramente me detive na análise de como a obra de Barros foi recebida pela crítica nacional. Contudo, apenas constatei que sua obra ainda reside num gueto às avessas que origina um fenômeno no mínimo curioso, pois, ao mesmo tempo em que circula desinibidamente nos meios universitários, sendo quase desconhecida do público em geral, ainda não suscitou a atenção da crítica especializada e reconhecida dentro dos meios acadêmicos em que transita.

É possível encontrar uma breve menção em Alfredo Bosi, alinhando-o junto à geração de 45, mas algo muito sutil e sucinto já que ainda não se detém sobre o autor, mas sobre um grupo de autores que buscam uma alternativa ao Modernismo (cf. BOSI, 1994: 465).

Bosi retoma mais adiante a figura do poeta Manuel ressaltando sua coerência e vigorosidade no trato com a palavra; contudo, o elogio é degustado com certo amargor, pois o crítico termina cotejando-o com Guimarães Rosa e ressaltando sua inferioridade em relação ao modelo (id. ib.: 488).

De qualquer forma, tal menção ainda é muito escassa quando se considera o conjunto da obra do autor, de forma que ainda não há uma crítica estabelecida e reconhecida sobre sua obra, algo que dificulta a pesquisa e a torna mais instigante.

Constatado o vácuo crítico, detive-me em estabelecer os parâmetros que delimitariam minha análise sob o gênero autobiográfico. Para tanto, vali-me das teorias desenvolvidas por Philippe Lejeune, principalmente do que ele considera como sendo o *pacto autobiográfico*, que se dá quando é possível ao leitor estabelecer uma correspondência entre as três instâncias - o autor, o narrador e o personagem - que circundam a escrita de um texto.

A partir dessa premissa realizei uma aproximação com **Memórias Inventadas**, livro que se assenta no estabelecimento dessa relação de equivalência sem nela se esgotar, já que se detém Barros prioritariamente no seu aspecto autoral e lírico, ressaltando sua vivência poética, e não estritamente seu percurso pessoal.

A partir de então, focalizei minha análise no modo como Barros faz uso da escrita como meio de construção de sua identidade poética, destacando, para tanto, a importância que esta ocupa no trajeto existencial do autor e nas várias situações e figuras que a fizeram desabrochar na sua vida.

Primeiramente, percebi que ele lança mão da escrita como forma de assegurar sua permanência no tempo. Através dela Barros garante sua perpetuação literária e se coloca dentro da historiografia como autor que existe e existirá através de seus textos, ou seja, sua escrita, por si só, é um marco existencial que se firma mais nitidamente por estar voltado para o próprio autor. Dessa forma, ele consegue, ao escrever sobre si mesmo, uma perenidade temporal que dribla a efemeridade do humano e o insere na duração da palavra escrita.

Na construção dessa permanência ele se vale da narrativa do seu passado, sendo, nesse relato, evidenciada a figura do escritor, do trabalhador de palavras que delas faz uso para dar conta do mundo e de si mesmo. Essa auto-referência assume um caráter estratégico, pois a palavra o faz encantar-se com sua própria figura de *fraseador*, conduzindo-o a uma enamoração da sua imagem pretérita e modelação da atual. Ele se revela um Narciso, deslumbrado com a própria imagem criativa, criatividade essa que se torna um marco diferenciatório junto àqueles que o cercam. Tal diferença é constantemente reforçada, principalmente na apresentação daqueles que formam seu núcleo familiar.

Dessa forma, as relações familiares e as pessoas que as constituem – o que, para alguns tornam-se pontos centrais da narrativa pessoal, assegurando-lhes uma genealogia específica e um sentimento de pertença - assumem na escrita de Barros uma conotação muito mais reticente que aproximativa.

Isso se acentua pela reveladora limitação no trato com personagens do núcleo familiar na narrativa, principalmente, quando o foco se volta para os pais e irmão do autor. Tal distanciamento pode ser entendido como forma de negação daquilo que eles personificam: a linearidade, a austeridade, a praticidade, características que se negam a partilhar o universo poético que Barros traça como sinônimo de sua existência, que se deseja livre, experimental e inovadora.

Tal projeto encontra no seio familiar dois adeptos: os avós, que, mesmo sem particularização de um nome, dividem com o neto o gosto pelo desimportante e pela inovação, estabelecendo com ele uma forte ligação afetiva e cúmplice. A crítica ao estabelecido é partilhada por duas gerações intercaladas: o neto, no seu universo infantil, e os avós, na sua liberdade de anciãos, de forma a ressaltar que a morte da poesia ocorre no interstício entre as duas idades.

A vida adulta e produtiva é negada por impossibilitar o ato poético, criador. Assim sendo, é ressaltada a empatia e a comunhão entre os dois pólos etários, sendo tal comunhão poética companheira do menino poeta até a idade adulta. Dessa forma, o Eu de hoje, o presente da narrativa, constrói-se tanto pela negação de modelos quanto pela aceitação de outros. Há então uma dialética entre a noção de identidade e alteridade na conformação da sua escrita, dialética essa que se constrói a partir de um conceito dúbio de um Eu que se opõe a um Outro.

Esse Outro pode ser percebido em dois lugares e tempos específicos: há um que se refere ao próprio poeta e que habita o passado e que Barros deseja reviver; e há um outro, personalizado pelas pessoas que o rodeiam, sendo muitas vezes rechaçado pelo poeta. Assim, esses diálogos entre um eu e uns não-eu servem para ratificar que a alteridade é ponto necessário para o estabelecimento de uma identidade, pois a partir dela se pode moldar uma personalidade que se afirma também por aquilo que não é e nega.

A problemática identitária suscitada pelas relações familiares torna-se possível graças à digressão temporal realizada pelo autor. Para tanto ele realiza um retorno ao passado no qual seu passaporte de volta no tempo é assegurado pela memória. É dela que Barros se vale para dar conta dos acontecimentos que narra, ou seja, a memória é fonte de resquícios que lhe servem de alicerce.

O uso da memória para trazer de volta acontecimentos passados também se reveste de uma conotação significativa, pois é consenso que ela não dá conta da integridade do que lembra. A partir dela Barros estrutura temas e tópicos que ressaltam sua iniciação poética, e fecha a trama do tecido lembrado com a ajuda do imaginário, sendo esse tão operante quanto a memória em si, pois onde esta se mostra insuficiente, aquele vem como complementador.

A memória é então a condutora rumo ao passado, sendo o destino a infância. A escolha da infância como ambientação da narrativa não se mostra aleatória, na medida em que é nela que, via de regra, considera-se a formação da personalidade e identidade do sujeito.

Assim sendo, Barros se fixa nesse período da vida para realizar a sua *narrativa de nascimento*, nascimento esse que não se prende ao biológico, datado e especificado, mas que está mais coligado ao cultural, ao seu ingresso na poesia e na forma de buscá-la, numa construção literária que conjuga também filosofia, na medida em que não se detém na criação poética, pois expande-se rumo ao questionamento da mesma.

O regresso à infância, feito via memória, conjuga-se ao seu desejo de banimento do tempo cronológico e progressivo, pois, segundo esse paradigma, a linearidade é uma constante irreversível. A escrita de **Memórias** lhe possibilita uma negação da temporalidade

mundana, abrindo-lhe uma porta rumo ao mítico, num tempo em que a humanidade ainda não se regia pelo relógio e pela pressa, pois cada momento significativo extrapolava o seu simples ato de realização e se revestia de uma conotação específica, pois conectava o homem ao universo ao qual pertencia.

A instauração desse tempo na narrativa garante a Barros a reversibilidade, a constante atualização daquele momento, que foi primordial e fundacional pois, na repetição desse ato primeiro, ele reafirma e renova seu percurso existencial e poético, garantindo sua integração ao Cosmo pelo uso da palavra, pois é ela que realiza a ponte entre o homem e a eternidade.

Na realização dessa comunhão poética e cosmológica, Barros elege figuras, temas e momentos que conotam especial significação no seu universo particular. Entre eles, ressaltei as alimárias que o cingem e, por que não dizer, personificam determinados momentos da sua existência. Esses animais se entrecruzam simbolicamente no trajeto vivencial de Barros, num processo metafórico que conjuga suas peripécias pessoais ao simbolismo evocado por cada um desses seres. Dessa forma, há entre eles uma relação de correspondência que os tornam complementares.

Assim, a escrita autobiográfica de Manoel de Barros é marcada pela presença de um Eu autor que sobrepuja o Eu sujeito, sendo o maior desejo daquele eternizar-se através do uso inovador da palavra, pela sua forma de uso, e não pelas ações narradas.

Obviamente, na trilha da palavra o homem é pedra de toque, pois só através dele é possível a manifestação verbal. Por mais inovadoras que sejam as imagens por ela criadas, seu manuseio, sua feição final é resultado de um trabalho do artista. É o homem, em última instância, o humanizador da palavra e vice-versa.

As escolhas feitas por Barros são, por si só, reveladoras de um Eu que pode não ter correspondência empírica, mas que mostra uma opção reveladora de, quem é, ou pelo menos de quem gostaria de ser. É como se num mundo ininteligível, a forma de torná-lo passível de apreensão fosse quebrar as regras do jogo – da linearidade, da relação causa-efeito, significante-significado -, para se fundar uma nova ordem: a ordem da palavra poética.

Dessa forma, ele modela seu jeito de ser no mundo: ser escritor, poeta, ser humano convertido em linguagem. Barros estabelece um paradigma, não apenas de menino interiorano maravilhado com as múltiplas possibilidades de um mundo convertido em linguagem, mas principalmente de poeta.

Por fim, desejo explicitar meu conhecimento de que significativos aspectos foram preteridos durante a minha pesquisa, isso se dando por conta da limitação temporal e da dificuldade de abarcá-los no presente trabalho.

Entre eles posso destacar a possibilidade de leitura de **Memórias** a partir dos diálogos que esse estabelece com autores que influenciaram a escrita de Barros, e em especial o Padre Antônio Vieira, sempre tão citado pelo poeta, merecendo no livro uma menção especial quanto a sua força literária. Essa força se manifesta principalmente pela eloqüente retórica, que no já citado **Sermão da Sexagésima**, aplica-se a um tema presente em grande parte dos autores da atualidade: a metaliteratura.

A menção a tal tema já serve para atestar a contemporaneidade da obra de Vieira e ressaltar a influência que o referido autor exerce sobre Barros, poeta metaliterário por essência. Essa *angústia da influência* poderia dar consideráveis frutos para uma análise, contudo, aqui me limito apenas a levantar a questão, deixando tal tarefa como potência e não como realização.

Partindo das potencialidades para os caminhos abertos pela leitura, posso dizer que esta pesquisa abriu-me um precedente para a continuação do estudo da obra de Barros sob o viés autobiográfico. A partir dela tive acesso a uma considerável parte da obra do autor, e dessa leitura me saltou aos olhos a constância com que determinados animais circulam na obra do poeta. Como esta dissertação teve como foco o livro **Memórias Inventadas**, ative-me a destacar aqueles que se fazem presentes na obra e os reuni no que chamei de um bestiário personalizado.

A persistência dessas figuras, quando se avalia o conjunto de sua obra, não pode ser desprezada, principalmente quando o que está sendo apreciada é a forma como ele constrói sua identidade, organizando-a via escrita de cunho autobiográfico. Cabe enfatizar que essa tenacidade pode revelar uma ligação altamente simbólica entre os animais, o elemento que estes evocam e aquele que os elege com tema.

Por isso, mesmo sabendo que não foram esgotadas as possibilidades na leitura de **Memórias**, tenho como projeto futuro a realização de uma análise mais aprofundada voltada para a simbologia desses animais na totalidade da obra do autor.

Para tanto, objetivo elencar esses símbolos, reunindo-os num bestiário que dialoga com a identidade que o autor deseja construir a partir de sua escrita, de forma a focar a dialética simbólica que se instaura nessa relação.

No percurso, desejo ressaltar alguns pontos que considero cruciais, tais como sua circulação por entre os mais variados estilos estéticos (barroco, parnasiano, romântico), tanto na questão estrutural quanto temática; a forma como esse trânsito o conduz a um jogo antitético e malicioso na apresentação, discussão e cotejo, nem sempre implícito entre a

natureza e a civilização; e, por fim, como, a partir do bestiário, Barros constrói e desvela uma noção de humanidade que perpassa toda a sua obra.

REFERÊNCIAS

DO AUTOR

BARROS, Manoel de. **Ensaio fotográfico**. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. **Livro das Ignorças**. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001a.

_____. **Matéria de poesia**. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001b.

_____. **Memórias Inventadas: A infância**. São Paulo: Planeta, 2003.

GERAL

BACHELARD, Gaston. **A dialética da duração**. São Paulo: Ática, 1988a.

_____. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988b.

BALANDIER, Georges. **O Dédalo**. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1999.

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

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 1994.

BÍBLIA Sagrada. Tradução João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

BOBBIO, Norberto. **O tempo da memória:** De senectute e outros escritos autobiográficos. Trad. Daniela Versiani. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

BOLÑANOS, Aimée. **Pensar la narrativa.** Rio Grande: Editora da FURG, 2002.

BORGES, Jorge Luis. **Ficciones.** Madrid: Alianza Editorial, 1986.

_____. **História da Eternidade.** 4. ed. São Paulo: Editora Globo, 1991.

_____. Pensamento e poesia. In: _____. **Esse ofício do verso.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 83 -101.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira.** 39ª ed. São Paulo: Ed. Cultrix, 1994.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade, lembrança de velhos.** São Paulo: Companhia das letras, 2004.

BRAIT, Beth. **A personagem.** São Paulo: Ática, 1985.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários.** Trad. Carlos Sussekind. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 261-288.

BRUÑEL, Pierre (Org.) **Dicionário de mitos literários.** 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira.** 6. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2000.

_____. Poesia e ficção na autobiografia. In: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios.** São Paulo: Ática, 1989. p. 51-69.

CARA, Salete. **A poesia lírica**. São Paulo: Ática, 1989.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CORALINA, Cora. **Poemas dos becos de Goiás e estórias mais**. 21. ed. São Paulo: Global 2003.

COLEÇÃO Os Pensadores. vol. 1. **Os pré-socráticos**. São Paulo: Abril. 1973.

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

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIADE, Mircea. **O Mito do eterno retorno**. São Paulo: Mercuryo, 1992.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário de Língua portuguesa**. São Paulo: Ed. Nova Fronteira, 1986.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir. In: LIMA, Luiz Costa (Org). **Teoria da Literatura em suas fontes**. vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 957-989.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** São Leopoldo: UNISINOS, 1999.

MULLER JÚNIOR, Adalberto. Em pleno uso da poesia In: BARROS, Manoel de. **Matéria de poesia**. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001. Aba

KOHAN, Walter O. **Infância. Entre Educação e Filosofia**. Belo Horizonte: Autêntica. 2003.

LAJOLO, Marisa. Infância de papel e tinta. In: FREITAS, Marcos Cezar de (Org.). **História Social da Infância no Brasil**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2003. p. 229-250.

LEAL, Bernardina. Leitura da infância na poesia de Manoel de Barros. In: KOHAN, Walter O. (Org.). **Lugares da infância: filosofia**. Rio de Janeiro: DP&A, 2004. p.19-29

LEJEUNE, Phillipe. **Je est un autre**. Paris: Seuil, 1980.

_____. Lê pacte. In: LEJEUNE, Phillipe. **Lê pacte autobiographique**. Paris: Seuil, 1975. p.13-46

_____. **Moi aussi**. Paris:Seuil, 1986.

LIRA, Pedro. **Sincretismo**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994.

MEYER, Augusto. **Segredos da Infância**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1949.

PAZ, Octávio. **El arco y la lira**. México: Fondo de Cultura Econômica, 1956.

PLOTZ, Judith. Romantismo, infância e os paradoxos de desenvolvimento humano. IN: KOHAN, Walter Omar; KENNEDY, David (Orgs.). **Filosofia e infância: possibilidades de encontro**. vol. 3. Petrópolis: Vozes, 1999. (Série filosofia e crianças). p. 161-205.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Trad. Lucy Moreira César. Campinas: Papirus, 1991.

_____. **Tempo e narrativa** - Tomo III. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997.

ROCHA, Clara Crabbé. **O espaço autobiográfico em Miguel Torga**. Coimbra: Almedina, 1977.

RULFO, Juan. **Pedro Páramo**. Trad. Eliane Zagury. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1996.

SILVEIRA, Ênio. Sempre novo alquimista do verbo. In: BARROS, Manoel de. **Livro das Ignorças**. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001. Aba

STALLONI, Yves. **Os gêneros literários**. Trad. e notas Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

SOUZA, Raquel Rolando. **Boitempo: a poesia autobiográfica de Drummond**. Rio Grande: Ed. FURG, 2002.

SOUZA, Raquel. Hibridação e identidade na poesia autobiográfica de Carlos Drummond de Andrade. In: BERND, Zilá (Org.). **Hibridação e Identidade**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1999. p. 39-59

VILLANUEVA, Darío. **El pólen das idéias**. Barcelona: PPU, 1991.

DISSERTAÇÕES E TESES:

PERNA FILHO, Francisco. **Criação e vanguarda: Bopp e Barros**. 2000. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Goiás, Goiás.

KOMESU, Fabiana Cristina. **Entre o público e o privado: um jogo enunciativo na constituição do escrevente de blogs da Internet**. 2005. Tese (Doutorado em Lingüística) – Universidade Federal de Campinas, Campinas.

SILVA, Sérgio Ricardo Soares Farias. **Um oriente arquetipo por Manoel de Barros**. 1998. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco.

SUTTANA, Renato Nésio. **Uma poética do deslimite: o poema como imagem na obra de Manoel de Barros**. 1995. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte.

TEIXEIRA, Elisângela. **O poeta Murilo Mendes na revelação autobiográfica de *A idade do serrote***. 2005. Dissertação (Mestrado em História da Literatura) – Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande.

PÁGINAS DA INTERNET

CARPENTIER, Alejo. **Viaje a la semilla**. Disponível em:

<http://www.ufpel.tche.br/bvl/detalhe_livro.php?id_livro=367>. Acesso em: 17 ago. 2004.

JABOR, Arnaldo. **Escrevo hoje um artigo sobre quase nada**. Disponível em:

<<http://www.secrel.com.br/jpoesia/poesia.html>>. Acesso em: 12 out. 2005.

MENESES, Cynara. **O artista quando coisa**. Disponível em:

<<http://www.secrel.com.br/jpoesia/poesia.html>>. Acesso em: 12 out. 2005.

SCHWARTSMAN, Hélio. **São Paulo, o rio e Heráclito**. Disponível em:

<<http://www1.folha.uol.com.br/folha/pensata/ult510u130.shtml>> Acesso em: 06 jul. 2005.

SUTTANA, Renato. **Poesia em linha reta**: últimas impressões sobre a obra de Manoel de Barros. Disponível em:

< <http://voos.sites.uol.com.br/p/rns/001.htm>>. Acesso em: 02 de mar. 2005.

JORNAIS E REVISTAS

ALVES, Eduardo Neves. Construtor de mitos. Folha Ilustrada. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 28 nov. 2003. p. E10.

BRASIL, Rodrigo; AZEVEDO, Reinaldo. O traidor da palavra. **Revista Bravo**, São Paulo, ano 1, n. 9, 09 jul. 1998. p.28-37.

COELHO, Marcelo. Manoel de Barros não é Shakespeare. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 14 jan. de 1994. p. 5-14.

CORTELLA, Mário Sérgio. O mistério do simples. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 06 nov. de 2003. p. 12.