WALESKA RODRIGUES OLIVEIRA MARTINS

UM VOAR FORA DA ASA:

O Pós-Modernismo e a poética de Manoel de Barros

CAMPO GRANDE
2010

WALESKA RODRIGUES OLIVEIRA MARTINS

UM VOAR FORA DA ASA

O Pós-Modernismo e a poética de Manoel de Barros

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Estudos de Linguagens da UFMS/CCHS.

Área de concentração: Teoria Literária e Estudos Comparados.

Linha de pesquisa: Poéticas modernas e contemporâneas.

Orientadora: **Prof.ª Dr.ª Kelcilene Grácia-Rodrigues.**

CAMPO GRANDE — MS
2010

RESUMO

MARTINS, Waleska R. de M. Oliveira. ***Um voar fora da asa***: o Pós-Modernismo e a poética de Manoel de Barros. Campo Grande, 2010. 168 f. Dissertação (Mestrado, Estudos de Linguagens) – CCHS/UFMS.

Vive-se o período das incertezas. Pensar e refletir sobre a Pós-Modernidade é deparar-se com um processo em que se evidenciam a descontinuidade, o provisório, o atemporal, o chamado sujeito "dessubstanciado", repleto de angústias e vazio de si, ou seja, um amontoado de fragmentações. Em constante diálogo com seu entorno, a narrativa de Manoel de Barros é atravessada por algumas destas marcas que caracterizam este período. O objetivo dessa investigação consiste em saber de que maneira a Pós-Modernidade é invocada e impregna a poética de Manoel de Barros. Para tanto, valemo-nos dos seguintes procedimentos: a) elegemos, como espinha dorsal do trabalho, as considerações acerca do Pós-Modernismo de Linda Hutcheon; b) destacamos, das questões da Pós-Modernidade, em especial a identidade, o fragmentário, os limites desmantelados, o narrador e o gênero; c) identificamos, no discurso manoelino, características do Pós-Modernismo, e assim desvelamos traços da poética de Manoel de Barros. Além de Hutcheon, para a compreensão dos recursos Pós-Modernos dialogamos com Jameson, Harvey, Capra, Zygmunt Bauman, Peter Bürger, Gilddens, Vattimo e Lyotard. Das produções literárias do poeta, nosso recorte se volta para *Poemas concebidos sem pecado* (1937), *Livro de pré-coisas* (1985), *Memórias inventadas: A segunda infância* (2004) e *Memórias inventadas: A terceira infância* (2008). Ao mapear a presença do Pós-Modernismo em Manoel de Barros, constatamos que o poeta dilui-se como narrador e personagem, transgredindo limites formais, com o que capta, delineia e (des)realiza identidade composta de "eus" fragmentados em múltiplas possibilidades.

Palavras-chave: Discurso poético; Narrativa; Literatura brasileira contemporânea; Linda Hutcheon; Pós-Modernismo.

ABSTRACT

MARTINS, Waleska R. de M. Oliveira. ***Um voar fora da asa***: o Pós-Modernismo e a poética de Manoel de Barros. Campo Grande, 2010. 168 f. Dissertation (Mastering, Language Studies) – CCHS/UFMS.

We live in a period of uncertainty. Think and reflect on the Post-Modernity is to face a case in which is evidenced the discontinuity, the provisional, the timeless, the called "dissubstantial" subject, full of anguish and emptiness of himself, that is, a pile of fragmentation. In constant dialogue with his surroundings, the narrative of Manoel de Barros is crossed by some of these brands that characterize this period. The objective of this research is to know how the Post-Modernity is invoked and pervades the poetry of Manoel de Barros. So that, we made use of the following procedures: a) we elect, as the backbone of the work, the consideration of Post-Modernism by Linda Hutcheon; b) from Post-Modernity we highlighted in particularly the identity, the fragmentary, the scrapped limits, the narrator and the gender; c) we identified in his speech characteristic of the Post-Modernism, and so we unveiled traces of the poetic of Manoel de Barros. Besides Hutcheon, to understand the Post-Modern resources we engaged in dialogue with Jameson Harvey, Capra, Zygmunt Bauman, Peter Bürger, Gilddens, Vattimo and Lyotard. From the literary productions of the poet, we turned to *Poemas concebidos sem pecado* (1937), *Livro de pré-coisas* (1985), *Memórias inventadas: A segunda infância* (2004) e *Memórias inventadas: A terceira infância* (2008). By mapping the presence of Post-Modernism in Manoel de Barros, we verified that the poet is diluted as narrator and character, transgressing boundaries formal, which captures, traces and (dis) place identity composed of fragmented “selves” into multiple possibilities.

Keyword: Poetic Discourse; Narrative; Contemporary Brazilian Literature; Linda Hutcheon; Post-Modernity.

AGRADECIMENTOS

Eis a parte mais difícil do trabalho! Não há palavras que comportam tamanha diversidade de sentimentos.

Horas e instantes sem os sorrisos mais lindos e os olhos mais ávidos de mim: por entender sem compreender, por amar e amar: Pietra e Cauã, mais que filhos – tudo.

Choros contidos em inúmeros abraços, fortaleza na minha fragilidade, sim no meu não, "*consegue*" no meu "*não consigo*": por me amar nos defeitos, por ser meu refúgio, companheiro: Sérgio, mais que amor – vida.

Dias e noites com crianças agitadas, felicidade incontida mesmo sem compreender Manoel de Barros: por acreditar em mim, por me ensinar a ser digna sempre: Eudis, mais que mãe – exemplo.

Remar contra a maré, enxergar além das ondas, acreditar quando todos dizem não: por apostar em mim, por me ensinar o caminho das entrelinhas e pela presença no meu mundo particular: Kelcilene, mais que orientadora – amiga.

Aquele que faz todos os seus alunos acreditarem que podem mais e que de fato consegue fazer com que todos que queiram realizem muito além do óbvio e do trivial: Rauer, mais que professor – mestre e amigo.

Sorrisos contagiantes, acreditar no ser humano e no seu potencial: pela compreensão, por entenderem meus sonhos e acreditarem na minha vitória: Rosália Midon, Marcos Safar, Rosemeire de Oliveira, mais que competência – apoio.

À professora Maria Adélia Menegazzo, por sempre me atender prontamente, pela simpatia com que tratou meu trabalho e minha pessoa, por ajudar no meu crescimento pessoal e profissional.

Risadas que alegravam minha feição cansada de tanta leitura, abraços que me revigoravam: por acompanharem, desde o início, este momento e saber a importância: Alessandra, Fernanda, Catia, Wilkler, Elton, mais que amigos – especiais na minha vida.

Ao Programa de Mestrado em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, aos professores, secretaria e coordenação, por tornarem estruturalmente possível meu sonho.

Aos colegas de disciplinas e aos que chegaram depois, que sempre colocaram a palavra *dividir* no máximo do entendimento. Em especial, à colega Maria da Luz que elaborou meu abstract e sempre se mostrou guerreira.

À Capes, pelo apoio.

Dedico este trabalho à minha família, que reconheceu e respeitou minhas necessidades de solidão com olhos de amor.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 9

1 PÓS-MODERNISMO: O CAMPO DAS (IN)FLUÊNCIAS 15
1.1 Poética Pós-Moderna: o labor e o sabor de Manoel de Barros.....18
1.1.1 Poética clássica: breves considerações 18
1.1.2 Poética Moderna: labor e sabor.....21
1.1.3 O *fazer* poético como construto da transformação 27
1.2 Fluidez e (in)certezas: a Pós-Modernidade e Linda Hutcheon.....32

2 MANUAL DE BARROS: O POETA E SUA OBRA.....43
2.1 O poeta 44
2.2 Tua língua é labirinto reverso.....50
2.2.1 *Poemas Concebidos sem Pecado*: a inauguração silenciosa de uma nova literatura.....51
2.2.2 “Agroval”: o campo do provisório.....62
2.2.2.1 Os limites corrompidos.....66
2.2.2.2 Os gêneros e as categorias camufladas 71
2.2.2.3 A musicalidade do brejo 77
2.2.2.4 A lucratividade do erótico e do comércio.....81

3 NA POÉTICA DE MANOEL DE BARROS, O DIÁLOGO DOS INCONSTANTES..88
3.1 Memória: memórias 89
3.2 “CUIDADO: FRÁGIL” 92
3.3 Categorias do Pós-Modernismo: “Manoel por Manoel”.....98
3.3.1 Identidade: “eus”.....99
3.3.2 Fractalidade: “uma catação de eus” 110
3.3.3 Limites sem traços: os gêneros camalotes.....122
3.3.4 Paródia Pós-Moderna: revisitação crítica 132
3.3.5 Narrador múltiplo e diluído.....141

CONSIDERAÇÕES FINAIS 151

REFERÊNCIAS.....161

INTRODUÇÃO

Tornar visível e nítido, em palavras, algo que só a solidão dos pensamentos consegue esquematizar, é um exercício fragmentado, repleto de erros que culminam num possível acerto. O recorte precisa ser minucioso, as escolhas que se multiplicam e nos seduzem, refutadas ou agarradas. A estrutura, cambaleante em inúmeros momentos, começa, então, a se tornar palpável, ganhar contornos sedutores e nos jogar diante de uma questão primordial: por que Manoel de Barros e o Pós-Modernismo[1]?

Inicialmente, temos a premissa de que a poesia, ou a narrativa, ou a obra, não é um produto final, acabado, mas sim um processo de reflexão constante que parte de si e se desdobra em muitas outras possibilidades, assim como a poética de Manoel de Barros, assim como o Pós-Moderno.

No caminho das letras, ao aguçarmos nossos ouvidos, percebemos que ainda ecoa o conceito de Mallarmé (1965 *apud* FRIEDRICH, 1978, p. 116) de que toda a realidade deve ser aniquilada para se conseguir o sentido da linguagem. A postura ressaltada por Mallarmé recobre o discurso poético de criticidade, que irá desembocar, posteriormente, na principal posição da lírica Pós-Moderna: a autorreflexão constante. Sendo assim, Manoel de Barros corroi as paredes limitantes da realidade e proporciona surpresas, assombramentos de seres, de imagens e de palavras que não pertencem ao mundo real. A “fantasia criativa” (apresentada por Baudelaire, Poe e Rousseau) amplifica/pluraliza uma “coisa” singular, única (FRIEDRICH, 1978, p. 81). Essas renovadas formas surpreendem e inauguram uma

[1] Utilizamos a diferenciação das nomenclaturas “Pós-Moderno (a ideia, o conceito), Pós-Modernismo (a representação da ideia) e Pós-Modernidade (a época em que a ideia é objeto de reflexão)” de Menegazzo (2004, p. 23), pois essa síntese coaduna com as proposições desse trabalho.

nova perspectiva na trama textual. O discurso narrativo acerca-se de ação reflexiva, o leitor é chamado na co-autoria, os vocábulos ganham outras dimensões, e o não-dito, o submerso, afloram no momento da leitura.

Tendo em vista a definição de Alfredo Bosi (1993, p. 141), de que todo poeta é, em si, um criador, a poética torna-se o lugar das possibilidades, onde a visão de mundo do escritor, bem como sua percepção da realidade, suas criaturas e criações convivem no mesmo espaço e tempo narrativo. Contudo, as lacunas textuais, os vazios que desafiam a persistência do leitor na obra, evocadas por este "criador", encontram-se ainda mais envoltas na atmosfera do "não-dito", inclinando a leitura ao entendimento que cada leitor tem do Outro. Dessa forma, ressalta-se uma nova ponte textual no Pós-Modernismo – leitor, sua compreensão do estrangeiro de si, texto e autor. A liga que envolve esta trama possui dimensões políticas, contraditórias, econômicas, efêmeras, sociais e culturais – todos imbricados no painel da Globalização.

Manoel de Barros serve-se de inúmeros recursos linguísticos e literários que propiciam à sua poética esta renovação de sentido, de estética e de receptividade. O poeta, como criador, convida o leitor a refletir, renovar e repensar sobre o processo de criação e sobre a funcionalidade do discurso poético. O requisito de arte e leitor contemplativos repousará no esquecimento, uma vez que este, o leitor, se vê diante de um reposicionamento da sua condição de espectador: mudança da mera "consolação catártica" para o enfrentamento (MENEGAZZO, 2004, p. 61).

Pensar na Pós-Modernidade é refletir, da mesma maneira, sobre um processo que não apresenta uma forma concreta de passado, presente e futuro, cuja consequência demonstra uma desorientação dos pressupostos tidos como

basilares da sociedade contemporânea. Hutcheon (1991) destaca a multiplicidade e diversificação das imagens representativas dessa realidade atual e, como resultante deste caleidoscópio, há uma considerável ausência de homogeneização. Sobressalta-se a descontinuidade, o transitório, a sobreposição de recortes.

Neste contexto, a narrativa Pós-Moderna é constituída de fragmentos de culturas, discursos, identidades, momentos e movimentos, cujo destino é a constante descentralização. A poética de Manoel de Barros apresenta-se nesse caminhar da Pós-Modernidade e reflete um mundo veloz, repleto de recortes, em que há uma tênue linha que delimita o real e a fantasia, a loucura e a lucidez. A narrativa deste poeta oscila entre os estados físicos da matéria (sólido, líquido e gasoso) e entre os reinos animal, vegetal e mineral, transitando entre o passado, presente e futuro. Em seu discurso a clareza perde transparência e invoca, constantemente, a perturbação.

A julgar por certas definições de cunho didático-pedagógico[2], a poesia de Manoel de Barros adota características da poética Pós-Moderna. Ao se verificar a cronologia de sua obra, observamos que seu primeiro livro é de 1937, ainda na primeira fase do Modernismo, e que o poeta continua em plena atividade, tendo lançado em 2008 um volume de poemas. Sendo assim, abrimos – neste trabalho – uma linha que verifica o caminhar da poética de Manoel de Barros no sentido de comunicar-se com elementos que caracterizam a Pós-Modernidade.

Nossa proposição inicial é de que o poeta Manoel de Barros elabora uma conversação intensa com este processo denominado de Pós-Modernismo, de tal

---

[2] Livros de cunho didático-pedagógico que relacionam o termo Pós-Modernismo, como período literário, com autores cujas produções literárias ganham dimensões a partir de 1945: FARACO, Carlos Emílio; MOURA, Francisco Marto. *Língua e Literatura***.** 16. ed. São Paulo: Ática, 1996; TERRA, Ernani; NICOLA, José de. *Português*: língua, literatura e produção de textos. São Paulo: Scipione, 2004. vol 3; NICOLA, José de. *Literatura Brasileira*: das origens aos nossos dias. São Paulo: Scipione, 2003.

maneira que sua narrativa evoca e fica impregnada de marcas e características Pós-Modernas. Há uma gradativa diferença na composição discursiva de Manoel de Barros, da primeira obra (1937) até seu último livro publicado (2008). Entendemos que o poeta assinala sua mudança discursiva na obra *Livro de pré-coisas*, cuja proposta estilística caminha para uma estruturação Pós-Moderna, cujo ponto culminante se verifica nas *Memórias inventadas*. No entanto, como essas marcas Pós-Modernas aparecem no discurso manoelino? De que maneira o Pós-Modernismo perpassa a obra do poeta?

Diante dos pressupostos considerados, da proposição e problemática apresentadas, esta dissertação se volta para o objetivo geral de demonstrar como algumas das características, que embasam a estética do Pós-Modernismo, são refletidas na poética de Manoel de Barros. Para atingi-lo, desdobramos a pesquisa nos seguintes objetivos específicos: a) selecionar e analisar as marcas representativas do discurso Pós-Moderno, a partir das concepções de Linda Hutcheon; b) confrontar e demonstrar como o Pós-Moderno apresenta-se nas obras *Livro de Pré-Coisas* (1985), *Memórias inventadas: A segunda infância* (2004) e *Memórias inventadas: A terceira infância* (2008), de Manoel de Barros.

Tendo em vista as metas elencadas, o texto está dividido nos seguintes capítulos:

O primeiro, **Pós-Modernismo: o campo das (in)fluências,** está subdividido em duas partes. Em “Poética Pós-Moderna: o labor e o sabor de Manoel de Barros”**,** apresentamos, sucintamente, a concepção de poética desde os princípios clássicos até a Modernidade, assinalando, posteriormente, um diferencial entre a poética Moderna e a Pós-moderna, a partir dos pressupostos de Linda Hutcheon. São utilizados como base para este subcapítulo os seguintes pensadores:

Paul Valéry (*Variedades*), que trata sobre a poética da modernidade; Jacques Dubois (*Retórica Geral*), mais especificamente quando o autor trabalha a poética e ressalta a linguagem como metáfora; Emil Staiger (*Conceitos fundamentais da poética*), com conceitos sobre a poética; Hugo Friedrich (*Estrutura da lírica moderna*), estudioso que entremeia os poetas Rimbaud, Mallarmé, Pound, Valéry, Novalis com suas efetivas contribuições para a construção de uma poética Moderna; Aristóteles e Platão (*A poética clássica)*, sobre a poética clássica e sobre como os filósofos tratam, diferenciadamente, a questão da mimese; Segismundo Spina (*Introdução à poética clássica*), em que nos voltamos para os conceitos de Aristóteles e Platão. Contudo, outros textos e autores foram chamados para incorporar a trama do subcapítulo.

Na segunda parte do primeiro capítulo, “Fluidez e (in)certezas: o Pós-Modernismo e Linda Hutcheon”, apresentamos o embasamento teórico – de início, uma visão geral sobre o que é o Pós-Modernismo e, em seguida, as proposições refletidas por Linda Hutcheon. Neste momento do trabalho, as concepções de Hutcheon dialogam com outros textos sobre o mesmo tema.

O segundo capítulo denomina-se **Manual de Barros: o poeta e sua obra**. Num primeiro momento, pedimos licença ao leitor para contarmos – de maneira lúdica e lírica – a trajetória do menino Manoel até o surgimento do poeta. Destoando da linguagem acadêmica e científica, **Manual de Barros** é um mergulho aberto, de idas e voltas, às obras, às entrevistas, ao que, em nós, ficou impregnado do universo manoelino. Num segundo momento, são contempladas duas obras nesse capítulo:

- primeiro – **Poemas concebidos sem pecado**: elegemos este livro como exemplo de construção discursiva cujas características nos remontam ao Modernismo;
- segundo – **Livro de Pré-Coisas**: selecionada como primeira obra em que o poeta "extrapola" características do Modernismo. Para tanto, dentre várias opções, recortamos a narrativa "Agroval" como um discurso que assinala características do Pós-Modernismo.

O terceiro capítulo é intitulado **Na poética de Manoel de Barros, o diálogo dos inconstantes**. Percorrer o caminho das inconstâncias é ter em mente possibilidades conceituais que vez por outra nos apresentam uma amarração que pouco se pode determinar. Neste momento do trabalho, tomamos como base de análise a obra *Memórias inventadas: A terceira infância*, tomada neste capítulo como foco principal. Contudo, para enfatizar a presença marcante da Pós-Modernidade na poética de Manoel de Barros, trabalharemos ainda com narrativas da obra *Memórias inventadas: A segunda infância*, publicada em 2004, identificando, assim, as marcas do Pós-Modernismo, conforme as propostas de Linda Hutcheon.

Voltamo-nos para categorias literárias como narrador e gênero e para desdobramentos discursivos, como o fragmentário do texto, a paródia e a questão da identidade. A divisão deste capítulo segue tais categorias, expondo-as assim como surgem na obra de Barros. Utilizamos os poemas de *Memórias inventadas: A segunda infância* e *Memórias inventadas: A terceira infância* para demonstrar e homologar as conclusões a que chegamos.

1 PÓS-MODERNISMO: O CAMPO DAS (IN)FLUÊNCIAS

Inicialmente, é importante salientar, por questões conceituais, a diferenciação dos termos Pós-Moderno, Pós-Modernismo e Pós-Modernidade, empregados nesta dissertação.

A palavra Pós-Moderno, para Menegazzo (2004, p. 23), indica uma ideia, um conceito em constante mudança direcional, cuja organização espelha o movimento social-econômico-cultural-político da sociedade atual.

Segundo Jameson (1985)[3], a Pós-Modernidade não representa, tão somente, uma terminologia para empregar a periodização de um estilo ou época.

> É também, pelo menos no emprego que faço dele, um conceito de periodização cuja principal função é correlacionar a emergência de novos traços formais na vida cultural com a emergência de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica — chamada, freqüente e eufemisticamente, de modernização, sociedade pós-industrial ou sociedade de consumo, sociedade da mídia ou do espetáculo, ou capitalismo multinacional. (JAMESON, 1985, p. 17).

O Pós-Modernismo seria a expressão de uma sensibilidade social que emerge para representar um novo padrão cultural. Para Giddens (1991, p. 52), o termo Pós-Modernismo “é mais apropriado para se referir a estilos ou movimentos no interior da literatura, artes plásticas e arquitetura”.

Diante das diferenciações apresentadas, é imprescindível a colocação de Hutcheon (1991, p. 20) de que “o pós-modernismo não pode ser utilizado como um simples sinônimo para o contemporâneo”.

---

[3] Na nota do tradutor, Vinícius Dantas explica que o texto *Pós-Modernidade e a sociedade de consumo* (1985) foi, originalmente, apresentado “como uma conferência no Whitney Museum, em 1982”. Posteriormente, ampliados os principais tópicos, Fredric Jameson elaborou um ensaio posto no livro "Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism".

> A experiência política, social e intelectual dos anos 60 ajudou a permitir que o pós-modernismo fosse considerado como aquilo que Kristeva chama de “escrita-como-experiência-dos limites”: os limites da linguagem, da subjetividade e da identidade sexual, bem como – poderíamos também acrescentar – da sistematização e da uniformização. Esse questionamento (e até ampliação) dos limites contribuiu para a “crise da legitimização” que Lyotard e Habermas consideram (cada um a seu modo) como parte da situação pósmoderna. Indiscutivelmente, ela significou um repensar e um questionamento das bases de nossas maneiras ocidentais de pensar, que costumamos classificar, talvez com demasiada generalização, como humanismo liberal. (HUTCHEON, 1991, p. 25).

É justamente entre os acontecimentos, no momento de tomada de fôlego do artista, que o Pós-Moderno encontra seu ponto de criticidade, reflexão e significado. Este “entre-lugar” (SANTIAGO, 2000, p. 26), aparentemente vazio de significado, torna-se um deslocamento necessário para que se encontre o instante prenhe de possibilidades discursivas, o momento ritualístico de antropofagia cultural e literária.

O pensamento do Pós-Moderno coloca o ser humano do século XXI diante de questões que até então pareciam delimitadas em si, frente a um processo caótico, intersemiótico, questionador, perturbador e regido pelo simulacro. Inúmeras mudanças decorrentes do rápido desenvolvimento tecnológico, especialmente na produção, consumo de bens e circulação, possibilitam que os acontecimentos vividos e as experiências se disseminem com maior velocidade e se tornem quase oniscientes, fortalecendo a chamada “aldeia global”[4].

A cultura, neste processo, como salienta Harvey (1992), privilegia a diversificação e a heterogeneidade com todas as suas propostas, pressupostos e implicações. São elas forças libertadoras que se direcionam para redefinir o discurso

[4] A expressão é de Marshall McLuhan e alude à proximidade (mundo tornado pequeno) causada pela velocidade e instantaneidade advindo com o progresso tecnológico dos meios de transporte e comunicação. Contudo, a ideia de “aldeia global” é, para Santos (2000), um mito, haja vista que a proximidade relacional, possibilitada pelas tecnologias da informação e transportes, não apenas não alteraram as distâncias físicas, como permanecem apenas como potencialidade para grande parte dos seres humanos.

cultural. Todas as narrativas mestras ou discursos totalizantes são questionados. A ideia do fragmentário, da descontinuidade e a indeterminação são constantes impressões do pensamento e da estrutura Pós-Moderna. O local, nessa perspectiva, sofrerá um redimensionamento e implicará, diretamente, na cultura, no sujeito e na construção de uma identidade.

O paradigma que norteia o pensamento humano, neste início de século, presenciou, ou ainda presencia, uma mudança significativa de seus conceitos. Acredita-se que esse período inquietante que se presentifica é justamente uma transição de paradigmas, como assinala Capra (1999). A crise de valores é patente e já não se acredita em verdades absolutas e inquestionáveis.

No entanto, as trilhas deste processo são quase um chamado para o enfrentamento inevitável de si, para repensar o Outro, permitir e se permitir integrar esta variabilidade discursiva-visual que a Pós-Modernidade intensifica.

Vive-se em um momento intersemiótico de proporções globais. A visão de mundo torna-se “visões de mundos”, e as “certezas”, momentâneas e questionáveis. Deste panorama sociocultural emergem inúmeras possibilidades de integração entre as diversas culturas e suas formas de expressividades. A “verdade” torna-se “verdades” e tudo o mais se torna reflexivo.

Percebemos a Pós-Modernidade como um campo de (in)fluências, cujos pesos e (des)medidas rumam para o contraditório e chegam a determinar, no indivíduo, a predileção por segmentos “identificatórios” alheios ao seu entorno. No entanto, quase ao mesmo tempo, tudo flui de maneira acelerada, imprevisível, desorientada. Tal assertiva comunica-se com a forma capitalista dominante, em que quase tudo (se não o todo) torna-se valor de troca.

Reflexões acerca deste processo que implica movimentações das bases conceituais, cujo contexto forma uma inquietante perspectiva da cultura, da sociedade, do indivíduo, é o que demonstraremos neste primeiro capítulo.

Enfocaremos o que se entende sobre *o fazer poético*, demonstrando que o discurso narrativo possui uma lucidez provocativa que é estimulada na Antiguidade Clássica, avultada na Modernidade e preconizada, de maneira perturbadora, no Pós-Modernismo.

1.1 Poética Pós-Moderna: o labor e o sabor de Manoel de Barros

Apresentando-se de maneira instigante e renovada, a poética dos dias atuais possui uma longa trajetória no panorama conceitual da Literatura. O *fazer* poético (*poïein*) funciona como um canteiro de obras dos mais argutos escritores, cujos instrumentos são precisos e permanecem à disposição do labutar constante: a observação e o recorte do cotidiano, a experiência vivida e/ou inventada, o manejo sutil da sintaxe, da fonética, do vocábulo. Materiais que sempre fizeram da construção narrativa um seleto processo de escolha e descarte, o que resultou na Antiguidade Clássica no poder da oratória, na Modernidade em uma *obra do espírito* e no Pós-Modernismo numa perspectiva de redimensionamento do construto discursivo.

1.1.1 Poética clássica: breves considerações

A segunda metade do século XIX propiciou o surgimento de uma poética motivada por transformações sociais, políticas e filosóficas que subverteram valores, perturbaram conceitos e romperam certa tradição clássica, expressa na estética do século XV. Essa tradição, pretensamente homogênea e consolidada, entendia a poética como gênero popular, pois seus temas refletiam os sentimentos do sujeito que se via frente ao amor, à vida, à morte, à natureza, ao ódio etc. (CRUZ, 1999). É

importante ressaltar que o manejo com a narrativa de modo argumentativo ou persuasivo pode se creditar à Antiguidade Clássica. O cuidado com os "ornamentos", com a forma, unindo arte e espírito, foi repassado como disciplina fundamental aos gregos e chamava-se *retórica*. Como "disciplina", os ensinamentos visavam à composição de um discurso elegantemente elaborado e a uma oratória persuasiva, ou seja, a argumentação para a defesa de uma ideia era imprescindível.

Aristóteles (ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO, 1997) descreve três gêneros literários: lírico, épico e dramático. Para o filósofo grego, existem duas causas possíveis para o surgimento da poesia (e, por extensão, os outros "gêneros"): 1) "Imitar é natural ao homem [...]." (ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO, 1997, p. 21); 2) o homem tem prazer em imitar e contemplar imagens perfeitas. Com isso, a questão da mimese é entendida, superficialmente, como imitação da realidade, cujo objeto é variado. A linguagem, que prestigia o processo entre o "ser-no-mundo" e a realidade, para Aristóteles, firma-se como a própria incompletude do ser. Sendo assim, o poeta ("imitador-pensador" da realidade do homem) ascende no debate aristotélico, fazendo com que a arte (sem idealizações) passe, quase sempre, por sua ideia de mimese.

Platão (1879 *apud* SPINA, 1995) difere do pensamento de Aristóteles. Para aquele, a mimese é uma tentativa de aproximação da essência do objeto imitado ou da realidade que se propõe imitar. O que se tem de estabelecido no pensamento platônico é a relação entre as coisas e a linguagem, sendo esta, entendida como representação do ser. Na verdade, Platão trabalha com o conceito das "coisas-no-mundo", acreditando em uma verdade absoluta. O poeta, para Platão, não estabelece um diálogo direto com a realidade que o circunda, movendo-se apenas no plano da aparência.

Ambos os filósofos concordam que o poeta é um imitador nato e que a poesia tenderia ao universal. Tudo que evidencia o particular, a singularidade do sujeito ou dos fatos, não se torna aresta para a obra clássica.

No caso da poética manoelina, entendemos que a condição mimética não é ressaltada em suas obras, uma vez que o poeta não procura representar imitativamente a realidade que o circunda. Nesse sentido, Manoel de Barros trabalha com o “anti-mimético” no que se refere ao pensamento aristotélico e sem se tornar platônico. Em sua poética ele procura justamente elementos que podem ser diferenciadores, singulares, únicos: o estranhamento de seres, imagens inusitadas, linguagem pluriforme, entrelaçamento do onírico e do real, elevação das “coisas ínfimas” ao status de poesia. Nesse sentido, seria acrescentada a perspectiva influente do entorno palpável e crítico, re-alocando este mecanismo numa esfera Pós-Moderna.

Eco (2003) discute a questão da *Poética* aristotélica, salientando ambiguidades presentes na obra. Para Berke (1961 *apud* ECO, 2003), a Poética possui um dever e não há como fugir da formulação de preceitos que desmascaram a prática do poeta, do artista, mesmo não havendo consciência deste processo. Entretanto, paradoxalmente, não há processo inconsciente de concepção. Segundo seu entendimento, a poética aristotélica estaria presente em toda obra cuja elaboração passa pela consciência.

1.1.2 Poética Moderna: labor e sabor

Estabelecendo um novo viés para a compreensão de Poética, Paul Valéry, em *Primeira aula do curso de poética* (1999)[5], discorre sobre a noção do *fazer* (ou *poïein*) poético que resultaria, quando trabalhado "com todos" os sentidos e meios físicos, em "obras do espírito". O real valor dessa produção poética lhe será submetido mediante o trato árduo, consciente e preocupado do produtor diante de escolhas. Para Valéry (1999), o "espírito" produtor liga-se diretamente aos anseios do Outro para conceber e estruturar sua obra. Ou seja, durante todo o trabalho de concepção, o ir e vir de si ao Outro é incessantemente realizado em uma tortuosa procura do efeito cabível ou satisfatório, como ressalta Valéry (1999, p. 183): "Assim, durante o trabalho, o espírito vai e volta incessantemente do Mesmo para o Outro; e modifica o que é produzido por seu ser mais interior, através dessa sensação particular do julgamento de terceiros".

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

> Resultam daí surpresas muito freqüentes, sendo algumas vantajosas. Há mal-entendidos criadores. E há uma grande quantidade de efeitos – e dos mais fortes – que exigem a ausência de qualquer correspondência direta entre as duas atividades interessadas. Tal obra, por exemplo, é o fruto de longos cuidados e

[5] Aula inaugural do curso de poética no Collège de France em 10 de dezembro de 1937, publicado como folheto pelo autor e professores do Collège de France, 1938, e na *Introduction a la Poètique*, Paris, Gallimard, 1938.

> reúne uma quantidade de tentativas, de repetições, de eliminações e de escolhas (VALÉRY, 1999, p. 183).

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

> É assim que o consumidor, por sua vez, torna-se produtor: produtor, primeiramente, do valor da obra; e, em seguida, em virtude de uma aplicação imediata do princípio de casualidade (que, no fundo, é apenas a expressão ingênua de um dos meios de produção pelo espírito), torna-se produtor do valor do ser imaginário que fez o que ele admira (VALÉRY, 1999, p. 184).

O leitor torna-se produtor de sentido e de valor. Abre-se um caminho de diálogo entre obra e receptor. No entanto, a comunicação é solitária. A linguagem moderna do lírico é repleta de presságios e de isolamento. Staiger (1997) considera a lírica como a arte da solidão, pois reflete o mundo interior do poeta e mexe com o individual de cada leitor; o corpo reflete a alma e seus anseios, há um diálogo silencioso de alma para alma. No mundo das coisas aparentes, ressalta-se um isolamento tal que parecemos ilhas distantes uns dos outros.

A poética moderna apresenta um discurso dissonante, ou seja, uma linguagem cujo amálgama entre a incomunicabilidade e a fascinação provoca desassossego no leitor. Assim, “observar, sentir e transformar”, para Friedrich (1978, p. 17), tornam-se os três possíveis comportamentos da poética moderna, sendo o terceiro o mais representativo. Essa linguagem poética torna-se “experimentalismo”

em que cada palavra, para Novalis (*apud* FRIEDRICH, 1978, p. 28), é um encantamento porque surge da “fusão da fantasia com a força do pensamento”. Reside aí a magia da poética: a palavra torna-se tão poderosa que extrapola limites. Com isso, ela seria o próprio *fazer* poético. Em consonância com o entendimento de Mallarmé (1965 *apud* FRIEDRICH, 1978), o ato poético apresenta-se na destruição do sentido corrente das palavras, no entre-lugar em que o sempre dizer seja o nunca dito anteriormente. É o que também se percebe no discurso manoelino, como evidenciam os seguintes trechos:

> - Não tem margem a palavra
> Sapo é nuvem neste invento
>
> (BARROS, 1998, p. 11);

> O sentido normal das palavras não faz bem ao poema.
> Há que se dar um gosto incasto aos termos.
> Haver com eles um relacionamento voluptuoso.
> Talvez corrompê-los até a quimera.
> Escurecer as relações entre os termos em vez de
> aclará-los. Não existir mais reis nem regências.
> Uma certa luxúria com a liberdade convém
>
> (BARROS, 1989, p. 56);

> As coisas que não pretendem, como
> por exemplo: pedras que cheiram
> água, homens
> que atravessam períodos de árvore,
> se prestam para poesia
>
> (BARROS, 1999a, p. 12).

A palavra transformar-se-á em cor, terá sabor, peso, uma medida desmedida, desprovida de qualquer sentido único e estático. Os limites são ultrapassados para que se possa alcançar a linguagem que delineia uma abstração virtual, uma desmaterialização do concreto (sapo) que se transforma, na poética manoelina, na inconstância migratória das nuvens. Para isso, a linguagem precisa nascer do impraticável, do chão de onde irrompem palavras que se transformam em

anormalidades, em jogos de adivinhas conjugáveis. Todos os sentidos dos vocábulos na poética manoelina são invertidos e dispostos de maneira improvável. Esses elementos inusitados que aparecem diante dos olhos argutos do leitor são evocados para o discurso, pois, na visão do poeta, servem “demais para a poesia” (BARROS, 1999a, p.11).

A linguagem da poética moderna é repleta de combinações insólitas que criam um “estranhamento” e aparência de irregularidade diante do discurso, cujo entendimento faz emergir as chamadas “obras do espírito” mencionadas por Valéry (1999). No entanto, o que é para Valéry uma *obra do espírito*? Quais seriam os elementos que poderiam caracterizar esse tipo de obra?

> Em resumo, quando falamos de obras do espírito, entendemos ou o final de uma certa atividade, ou a origem de uma outra certa atividade, e isso provoca duas ordens de modificações incomunicáveis, sendo que cada uma exige de nós uma acomodação incompatível com a outra (VALÉRY, 1999, p. 184).

Com isso, a idéia levantada por Valéry é a de obra como processo criador. Todavia, a apreensão ou as distinções realizadas pelo espírito produtor o colocará distanciado de si, para melhor conhecer e confiar.

Para Arendt (1987 *apud* MEDEIROS, 2005), o pensamento como atividade torna-se a única dentre as três faculdades filosóficas (o pensar, o querer e o julgar) que exige um distanciamento do chamado “mundo das aparências”, para que o “eu” possa travar um diálogo sincero consigo e com o jogo narrativo. Entendido como pré-condição para uma real atividade do espírito, o afastamento imposto irá proporcionar ao “eu” um distanciamento do mundo imediatista, fazendo com que se perceba a existência de um *fazer* e sua(s) construção(ões) ou intencionalidade(s). Sendo assim, a obra é compreendida como “ação”. No entanto,

torna-se extremamente importante uma relação direta e restrita com o espírito, despertando-o de um possível estado letárgico ou de acomodação.

Neste sentido, os versos, para Valéry (1999), não poderiam ser feitos apenas de intenções ou de percepções, mas sim de palavras reconstruídas, cuja ordenação “correta” lhe proporciona a construção de uma linguagem, criando a necessidade de comunicar-se. Guardam-se a diversidade e os caminhos possíveis de interpretação ou recepção da obra; do poema, a atmosfera de indeterminação construída e oferecida pelo autor através/ou durante seu trabalho de elaboração, produção. Assim, as palavras ordenadas, no caso específico do poema, criam necessidades que se encerram em seus próprios versos.

Segundo Valéry (1999, p. 184), ao autor cabe o dever de comprovar o que na linguagem do cotidiano é confundido como mero e simples meio de comunicação. Na verdade, não se pode encontrar ou se ter exatidão, com qualquer que seja o instrumento utilizado, de se chegar próximo do que se deseja ter ou entender do discurso narrativo. A completude, algo desejado pelo “consumidor”, nunca lhe é oferecida pelo autor e não se encontra na sua forma fechada em uma *obra do espírito*. O que é oferecido, aliás, de bom grado, seria, para Valéry (1999, p. 189), o “alimento e o excitante”, ou seja, tão-somente a sede e a fonte. Sendo assim, como é possível compreender que uma obra cuja completude não é fornecida, cuja instabilidade e inquietude regem seus pilares, continue tão vivamente apresentada, como no caso específico da poesia?

As partes constitutivas e peculiares da poética (som, ritmo, sentido, efeito), em si e isoladas, não possuem conexão significativa. É necessário um jogo de aparência e de entrelaçamento íntimo:

> Concluímos que, nesse caso, é preciso querer o que se deve querer, para que o pensamento, a linguagem e suas convenções, que foram tomadas emprestadas à vida exterior, o ritmo e as entonações da voz, que são diretamente coisas do ser, concordem, e que esse acordo exige sacrifícios recíprocos, sendo o mais notável aquele que o pensamento deve fazer. (VALÉRY, 1999, p. 190).

Para Dubois (1974, p. 23), a literatura seria, salvo arestas aparadas, um "uso singular da linguagem". No entanto, como bem assinala o autor, é necessário compreender e assimilar da melhor maneira possível esta ideia, para que não se incorra no erro da generalização. A linguagem poética não se manifesta como puro ato da comunicação, havendo, talvez e mais assertivamente, uma comunicação intra, um diálogo travado entre si, expandido ao Outro. A linguagem poética, bem como a literatura e a arte, assinala Dubois (1974, p. 25), não é algo isolado em si, não se estrutura como outra linguagem. Ainda para o crítico, a linguagem (ou função) retórica seria uma perturbação do funcionamento do segmento linguístico e a caracterização do discurso poético se encontra no efeito elaborado pelo poeta. Sendo assim, como seria a função da retórica segundo Dubois?

> A função da retórica tem por efeito reificar a linguagem. Sabemos que a ação sobre o outro (propaganda, prédica, sedução, publicidade, etc.) nunca deixou de alimentar-se no arsenal dos procedimentos 'poéticos', para não falar dos que os utilizam no discurso científico para fazermos economia de uma demonstração. (DUBOIS, 1974, p. 42).

O que se percebe é que o trabalho de elaboração necessita de uma atividade de troca contínua com seu "consumidor". Esse diálogo acontecerá no campo da reciprocidade, à medida que "cada um é a medida das coisas". (VALÉRY, 1999, p. 192).

1.1.3 O *fazer* poético como construto da transformação

Para Laurent Jenny (1979, p. 5), “a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão”. No entanto, em tempos da Pós-Modernidade estas duas últimas palavras ganharam dimensões globais, cujos limites foram ainda mais corrompidos, desbastados pelo constante diálogo com o contemporâneo. Tornaram-se premissas do Pós-Modernismo.

O *fazer* poético sempre foi um processo contínuo de escolha, descarte, retomada e reconstrução necessárias para um ato criativo. O olhar crítico do sujeito é despertado pela construção aparentemente insólita e desordenada da qual o poeta se utiliza de maneira lúcida, conduzindo o leitor em uma dança sinuosa, magnética, cuja cadência é espasmódica. Uma perturbação consciente cujo interior do poeta é escancarado em palavras.

No discurso poético do Pós-Modernismo, a dessubstancialização ou a desconstrução do objeto linguístico desenvolve uma ruptura com seu caráter denotativo, questiona a primeira existência da linguagem e proporciona uma (re)significação das perspectivas do entendimento narrativo.

A linguagem de Manoel de Barros e a poética Pós-Moderna ostentam a renovação dos sentidos para capturar, ou expor, sua essência e extrapolando os limites das palavras.

Segundo Linda Hutcheon (1991, p. 19), o “Pós-Modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia”, ou seja, um amplo movimento de inquietação, cuja abrangência engloba inúmeras formas do social, econômico, político e cultural.

O indivíduo, ou artista, que é circundado pela mutabilidade do sistema e pela fluidez dos acontecimentos, apodera-se de um discurso igualmente contraditório. Não há dentro da narrativa Pós-Moderna um efeito único de sentido, um gênero textual que se limite nele mesmo, uma categoria literária que não tenha sido questionada ou apenas uma identidade.

Para Hutcheon, a poética Pós-Moderna acrescenta possibilidades para se criar "versões da realidade" que são atravessadas pelo entendimento do sujeito, subvertendo a arte ao seu próprio processo construtivo e de existência. Segundo a autora,

> A natureza contraditória do pós-modernismo envolve sua apresentação de alternativas múltiplas e provisórias para conceitos unitários tradicionais e fixos com o total conhecimento (e até com a exploração) da contínua atração desses mesmos conceitos. (HUTCHEON, 1991, p. 87).

O discurso narrativo de Manoel de Barros possui uma constante reflexibilidade sobre seu fazer poético e do seu processo criativo. Contudo, é através da vivificação da palavra, do seu poder de perturbar o poeta, de ironizar seu próprio contexto, que a linguagem manoelina torna-se, ironicamente, inquietante no/do leitor, como se pode observar no seguinte trecho:

> Veio me dizer que eu desestruturo a linguagem. Eu desestruturo a linguagem? Vejamos: eu estou bem sentado num lugar. Vem uma palavra e tira o lugar de debaixo de mim. Tira o lugar em que eu estava sentado. Eu não fazia nada para que a palavra me desalojasse daquele lugar.
>
> (BARROS, 2000b, p. 57);

> Li uma vez que a tarefa mais lídima da poesia é a de equivocar o sentido das palavras
> Não havendo nenhum descomportamento nisso senão que alguma experiência lingüística.
>
> (BARROS, 2000b, p. 65).

Tanto a linguagem quanto o poeta se desestruturam no campo do narrativo. Ambos dialogam com a inconstância da palavra, com seu sentido mais particular, chamam o leitor no discurso e o inquietam com suas experiências. O labor torna-se sabor na poética manoelina. Manoel de Barros retira dos olhos tradicionais a normalidade e o estado tranquilo do jogo narrativo, desviando o sentido corrente e habitual da linguagem.

Na poética Pós-Moderna, o discurso e o *fazer* poético sugerem a destruição do contemplativo, uma ruptura com a estabilidade do sentido, buscando assim a essência da criação, da palavra, do entendimento artístico, a partir de pressupostos culturais e socioeconômicos.

Desvalorizada por Platão, revisitada pelos românticos do século XIX, a imaginação ganhou novas perspectivas e dimensões filosóficas. Re-alocada por Bachelard (1988), a poética, interligada com a imaginação, contribui para a elaboração de um processo que pode reviver ou relembrar imagens experimentadas pela experiência, como também construir novas idealizações imagéticas. A imaginação, diferentemente da imitação (uma vez que só se pode imitar aquilo que já foi visto ou experimentado), ultrapassa os limites da realidade visual e daquilo que nunca foi visto, transpondo a própria fronteira da mente humana. Essas imagens inusitadas, (re)imaginadas, vividas ou não, são produtos de um ato consciente do poeta e que desperta no leitor um choque diante do imprevisto ou tempestivo. O poema de Manoel de Barros (2000b, p. 27) transcrito abaixo pode exemplificar este mecanismo proposto pela *poética imaginativa*:

> Queria transformar o vento.
> Dar ao vento uma forma concreta e apta a foto.
> Eu precisava pelo menos de enxergar uma parte física
> do vento: uma costela, o olho...

> Mas a forma do vento me fugia que nem as formas
> de uma voz.
> Quando se disse que o vento empurrava a canoa do
> índio para o barranco
> Imaginei um vento pintado de urucum a empurrar a
> canoa do índio para o barranco.
> Mas essa imagem me pareceu imprecisa ainda.
> Estava quase a desistir quando me lembrei do menino
> montado no cavalo do vento – que lera em
> Shakespeare.
> Imaginei as crinas soltas do vento a disparar pelos
> prados com o menino.
> Fotografei aquele vento de crinas soltas.
>
> (BARROS, 2000b, p. 27).

Explorando imagens cuja existência é física e de fácil visualização (o índio, o barranco, o cavalo, o menino, os prados), Manoel de Barros extrapola a falta de concretude do *vento* materializando-o através da visão imagética, de imagens que vão se construindo de maneira que o leitor pode visualizar o vento ao ponto de fotografá-lo. A desestruturação e o questionamento da metafísica dos objetos passam pela consciência do poeta, que seleciona palavras e construções que corroboram para a concretização do não visualizável, proporcionando ao leitor uma *imagem imprecisa*, mas que se torna imagem aceitável quando conduzida pelo trabalho consciente do poeta. A imaginação da personagem transita entre o devaneio e o real mostrando a possibilidade de transpor fronteiras limítrofes entre o material e o imaterial. No entanto, a razão não se perde em meio aos devaneios poéticos. Materializa-se na presença da máquina fotográfica, elemento que metaforiza a porção de racionalidade do eu-lírico.

O poeta sente necessidade de transformar o improvável em algo palpável, dar forma ao que não se pode tocar, evocar os sentidos para apreender as nuances da transformação que ao final não se dá no plano da concretude, mas da leitura – esta é a poética Pós-Moderna. O sentido é criado a partir de elementos que se

desfiguram, as funções sintático-morfológicas são destituídas de seus invólucros naturais. A linguagem, retocada pelo tom do (im)possível, terá uma beleza estranhamente chamativa, resplandecente de lirismo, perceptível no plano do leitor, amalgamada pelos fios do onírico e real.

Para Manoel de Barros, (des)inventar um fazer poético é subverter, contrapor, distorcer a linguagem, a escrita, ao ponto de sua essência aflorar nas lacunas discursivas, tornar-se "inaugural". A palavra, nesta perspectiva, aproximar-se-ia de seu âmago quando alocada no silêncio inicial. Essa quietude denunciaria sua insuficiência ou autossuficiência. Orlandi (1995) afirma que o silêncio é a tomada de fôlego da significação, um momento de repletas possibilidades que abre a cortina dos múltiplos, como um "silêncio fundador", como se pode observar no seguinte poema:

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

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

A poética manoelina aniquila o objeto para aproximá-lo de sua essência, elevando a linguagem "rastejante", impregnada de um discurso que não se expõe à naturalidade, ao status de construto. A poesia está inteiramente arraigada na

palavra, no trato, no labor, nas formas e no sentido. O poeta, “doador de sentido” (BOSI, 1993, p. 141), dissipa o mundo empírico e entrega à linguagem uma renovação contida nela mesma, desvelada pelo olho inquieto do leitor.

Manoel de Barros recorre, frequentemente, ao manuseio labutar das palavras e diz que sua originalidade consiste em modificá-la semanticamente, “não tem nada além disso” (BARROS, 2000a, p. 41). Contudo, ironicamente, o poeta declara: “Trabalho arduamente para fazer o que é desnecessário” (BARROS, 2000a, p. 41). Rosa (1992) considera que, para Manoel de Barros, o processo de repensar o *fazer* poético torna-se mais importante do que o próprio poema em si. Tais reflexões críticas, que envolvem sua poética, favorecem a integração de seres e paisagens na presença do eu-lírico. A experiência, o *fazer* e a reflexibilidade constante sobre o discurso vazam por entre as palavras e saltam aos olhos de seres de carne e osso. Como Barros afirma em entrevista concedida a André Luiz Barros (1994), “[a] metalinguagem me excita. Acho que é porque eu não tenho muito o que falar e falo do que eu faço. Que ao fim é de mim mesmo que falo.”

1.2 Fluidez e (in)certezas: a Pós-Modernidade e Linda Hutcheon

A movimentação sócio-cultural-político-econômico na atualidade se apresenta de maneira complementar e paradoxal, tensionada pela sutil linha que separa a concretude e a fluidez. Os elementos que circundam essa realidade revelam, na sociedade atual, o pensamento paradigmático que valoriza a crença no progresso material ilimitado, em verdades instantâneas e no tempo como “senhor” de suas atividades corriqueiras.

O projeto social moderno foi importado, transplantado e, não raro, imposto sob a hegemonia e lógica do mercado, da acumulação capitalista, em que os seres

(animados ou inanimados) foram transformados em objetos com valor de troca, isto é, mercadorias. Sua consequência mais aparente é, segundo Anthony Giddens (1991), a globalização. Este processo ressalta um desenvolvimento desigual e a fragmentação da totalidade, que ao mesmo tempo ordena as formas interdependentes nos vários planos sociais, econômicos, financeiros, culturais em constante movimentação. A “era Pós-Moderna”, como esclarece o crítico, só pode ser entendida mediante termos globais que propagam uma mobilização que vai “além” da chamada Modernidade. Temos assim, a ideia de desdobramento crítico do próprio sistema que o gera, deslocando reivindicações, perspectivas e pensamentos que desbancam a ciência da verdade absoluta, universalizando as consequências da Modernidade.

Segundo Linda Hutcheon (1991, p. 19), este “é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia”. Nesse sentido, percebemos que este processo não seria, necessariamente, um desdobramento contundente da Modernidade, como avulta, dentre outros, Anthony Giddens, nem sinônimo de contemporaneidade. Seria então, para Hutcheon, um amplo movimento de inquietação, ainda por se definir, cuja abrangência engloba inúmeras formas do social, econômico, cultural e político. Sendo assim, a poética Pós-Moderna cria um diálogo crítico, irônico e intenso com o passado e, principalmente, com a cultura que envolve a sociedade atual.

Ambas as proposições, de Hutcheon e de Giddens, discutem a perspectiva do Pós-Modernismo perpassando por questões políticas, econômicas e sociais, que acabam refletindo, no sujeito pessoal ou no sujeito ficcional, as marcas da contrariedade. É importante salientar que há uma comunicação intrínseca entre a

globalização e a Pós-Modernidade, uma vez que ambas são processos diretamente ligados à sociedade, suas produções e às atribuições de significado.

A Pós-Modernidade e a globalização refletem uma sociedade que valoriza a competitividade e inverte os valores, sendo que as realizações, no campo do individual, não se solidificam, mudam constantemente de funcionalidade, de forma e propósito, ao bel prazer da inconstância mercantil.

Esta sociedade que “acolhe” uma cultura e uma comunicação de massa, cuja força se apoia nesta última, é capaz de transformar o real em nulidade, sujeitos em espectros e discurso em desorientação. No entanto, há uma medida de permissividade diante deste conturbado e paradoxal processo em que a velocidade, e o efêmero apresentam-se como basilares.

O consumismo é considerado como enfermidade da atual civilização (ELIZALDE, 2000). Igual juízo se pode fazer do imediatismo. Contudo, é importante destacar que vivemos como transeuntes numa via de mão dupla, cujo acesso se dá por meio da criticidade pessoal e a escolha perpassa, sempre e de alguma maneira, pelo entendimento do indivíduo no mundo.

Vive-se hoje uma transição de paradigmas que desnorteia conceitos e crenças, como assinala Capra (1999). Esse processo de transição parece anular distâncias geográficas relativizando ainda mais a questão da fronteira e do binômio local-global, formando um mosaico em rede de várias culturas. Entendemos que essa relativização nas distâncias geográficas não se efetiva verdadeiramente, é apenas uma aparência reforçada pela mídia, de que estamos em um mesmo patamar de possibilidades. Contudo, não são apenas os efeitos do progresso tecnológicos que desvirtuam as percepções do espaço-tempo, mas a intensidade

midiática que nos é imposta em forma de bombardeio comercial. As fronteiras se edificam com tijolos firmes e opacos.

Encontramos na atualidade uma espécie de sina, preconizada por Hugo Achugar, no livro *Planetas sem boca*, que demonstra uma sociedade impregnada, e até mesmo condenada, a buscar mais o conhecimento e a se conhecer menos. Na verdade, o que este processo ressalta é o sujeito cuja essência se esvazia e é preenchida por ilusões e angústias, em que a desorientação refletirá uma fratura na consolidação de uma identidade contundente, uma sociedade em constante mutação, cujo tempo delimitará pensamentos e ações.

Para Bauman (2007), a sociedade apresenta-se de forma líquida em vários aspectos que a circunda. Pensemos no vocábulo utilizado pelo crítico e chegaremos numa possível perspectiva de que a sociedade seja líquida na sua fluência pelo sistema, na sua capacidade de criar novos caminhos, na (im)possibilidade de retração. A impropriedade dos discursos objetiva a morte de inúmeras “utopias” da sociedade. O que Lyotard (1986) chama de descrença nas metanarrativas acaba por acarretar tentativas de expor ou posicionar o ser humano diante deste processo. Daí emerge uma sociedade em constante autorreflexão e questionadora dos limites, percorrendo o caminho da criticidade que é autorreferente e constante. Assim, segundo Bauman (2007, p. 19, grifos do autor), a “vida líquida significa constante autoexame, autocrítica e autocensura. A vida líquida alimenta a insatisfação do eu *consigo mesmo*”. A essência deste sujeito baseia-se na eterna necessidade da renegociação da individualidade e do tempo. Contudo, a negociata acontece conforme a carência do mercado.

É interessante perceber que a angustia é gerada, não necessariamente, pelo indivíduo, mas para o indivíduo de modo que a contínua insuficiência torna-se

quase que uma necessidade fisiológica. Embora a sociedade atual exija que cada um dos sujeitos seja singular, Bauman (2007) relata que há uma sequência de obrigações, discursos, aparências, que são postas de maneira monótona, em que normas sociais rígidas acabam favorecendo não ao indivíduo, mas ao imediatismo, ao tempo que corre à frente do próprio compasso. Exalta-se a ideia da diferença e a singularidade de ser diferente. O que por vezes parece irônico transtorna uma parte considerável da sociedade atual.

Para Linda Hutcheon (1991), há no próprio conceito de diferença uma contradição, bem ao gosto deste processo. O Pós-Modernismo não nega deliberadamente a identidade homogênea, mas surge para desafiá-la, questioná-la. Reivindica-se o direito à diferença e sua possibilidade de coexistir sem que haja perda de suas características essenciais. Não há cultura e nem identidade homogêneas, há culturas, identidades e discursos. Contudo, para Bauman (2007), a cultura híbrida é um verniz, cujo conteúdo ideológico caracteriza-se como outra forma de isolamento. Neste sentido, o importante é compreender *como* o processo da produção cultural apresenta-se e demonstra sua particularidade, evidenciando e sendo trabalhada na sua “mobilidade diversa”.

Rever conceitos implica mudança de foco. Refletindo sobre a diversidade cultural e social na Pós-Modernidade, tem-se diante de nós um cenário mundial que ora favorece ora desfavorece o resgate do indivíduo como identidade única. Representar a identidade no meio dessas manifestações conturbadas torna-se um processo desigual e tensionado pelo contraditório. Daí emerge uma sociedade em constante “autorreflexão” e questionadora dos limites, o que contribui para a chamada “crise da legitimização” que Lyotard (1986) considera uma das premissas da Pós-Modernidade. Para o crítico, a incredulidade diante das relações ou dos

discursos metanarrativos dessa realidade refletirá em tentativas de expor ou posicionar o ser humano.

Inúmeras propostas do século XIX evidenciaram um progresso que caminhava para uma insinuante e aparente “harmonização humana”. Tais propostas estavam contidas em projetos sociais, pacotes e medidas econômicas que pareciam sinalizar para um “salvador” equilíbrio. Naturalmente a tendência de qualquer sistema é sua busca incessante pelo equilíbrio de sua organização vital. O desequilíbrio, portanto, é fundamental para a manutenção de qualquer sistema. Dizemos “desequilíbrio” e não “desigualdade”. Na Pós-Modernidade, os aspectos ressaltados (o social e o econômico) visam uma organização racional. Diante das dimensões dilatadas pelo processo Pós-Moderno, tem-se uma sociedade cada vez mais contestadora de sua produção sob uma conjuntura sócio-cultural-econômica.

Há uma significativa mudança de atitude e percepção: de uma passividade sociopolítica e científica para uma atividade baseada na ideia-força de que tudo pode e deve ser questionado. Por outro lado, uma sociedade cada vez mais contestadora é a mesma que começa a desconstruir e multiplicar seus “nortes”, suas orientações e valores. A consequência mais evidente aparece no impacto sobre a identidade do sujeito, colocando-a em crise e diante de um truncamento de culturas. Tal mudança é lenta, mas progressiva. A própria academia tem vivenciado, sofrido e evoluído com os constantes questionamentos. Capra (1999) entende que esta transição de paradigmas acarreta, essencialmente, em mudança no padrão comportamental de cada ser humano em dimensões planetárias.

Neste sentido, o que não parece possível, nem mesmo viável, é que se tenha, através do processo da globalização, um discurso universal, como se falássemos a mesma língua, como se pensássemos igualmente e como se a

produção cultural pudesse ser homogênea. Qualquer que seja o discurso, global ou universal ou local, supõe a questão do sujeito e como ele se relaciona com o lugar, com o que o circunda.

No que cabe à Literatura, segundo Cevasco (2003, p. 180), há na atualidade uma visão binarista em que ou se estabelece a alta literatura, ou seja, a "elitista", ou se estabelece a "cultura de massa e portanto lixo cultural". Quem irá "classificar" essa produção será o centro, ou seja, é ele que irá examinar e qualificar a noção de popular, falará pela produção local com uma perspectiva, ou voltada, para os conceitos de fora. No entendimento de Linda Hutcheon (1991) situa-se aí outro paradoxo do Pós-Modernismo, pois se pode perceber, segundo a autora, que a "cultura de massa" eliminou a distância que separava, de maneira contundente, a chamada arte de elite e arte popular. Neste sentido, cria-se um novo espaço para emergir identidades culturais múltiplas dentro da Literatura.

Toda esta inquietude provocada, inserida e motivada pelo pensamento Pós-Moderno impulsiona a reflexão e essa reflexão (re)visita questões estagnadas e repensa seu lugar, a arte e o intelectual.

Rama (1984 *apud* ACHUGAR, 2006) conferiu ao intelectual, em sua obra *Cidade Letrada*, o posto de maior poder. Já Beatriz Sarlo (1994 *apud* ACHUGAR, 2006) destronou e descentralizou o intelectual, "ao menos o intelectual tradicional". Benjamin (1994) determinou a morte do narrador, Barthes (1977) a do autor. "Ressurge", então nos dias atuais, de maneira crítica e autocrítica, o intelectual que exige de seu leitor não uma posição contemplativa da obra, mas sim sua "co-autoria". Borges (1960) confirma a inquietude do leitor diante da narrativa contemporânea, provocada por esse intelectual que busca seu lugar, e que ainda criará seus precursores.

A posição não contemplativa proporciona a abertura de outra identidade que não a nossa, que ainda não nos foi apresentada. Este leitor vê-se diante de inúmeros sujeitos, culturas, “nortes” e questionamentos que se presentificam no campo da leitura. No entanto, o intelectual que vive a realidade contemporânea é um homem pronto para a guerra. Qual guerra? Contra a globalização e o Pós-Modernismo? Diretamente não. Mas a luta que o intelectual, principalmente o latino-americano, empreende é contra o esquecimento e em favor da memória local; contra a memória linguística outorgada pelo imperialismo e em favor da memória local.

O debate acerca da produção intelectual na Modernidade e na Pós-Modernidade implica uma possível armadilha para o escritor, pois essa produção cultural ou artística (sua valoração) pode se voltar para inúmeras vias de duplos sentidos: dentro/fora, regional/universal, literatura/não-literatura.

O pensamento contraditório coloca diante dos sujeitos posições distintas e é aí que mora a necessidade de autoconsciência. Linda Hutcheon (1991, p. 31), crê na atuação benéfica da autorreflexão:

> Creio que as contradições formais e temáticas da arte e da teoria pós-modernas atuam exatamente nesse sentido, de chamar a atenção tanto para o que está sendo contestado como para o que oferece como resposta a isso, e fazê-lo de uma maneira autoconsciente que admite seu próprio caráter provisório.

Na verdade, lança-se, neste momento, a relação emaranhada entre realidade e linguagem, cuja (in)certeza e fluidez irá carregar para o indivíduo ondas de transformações. O olhar que será lançado pelo sujeito Pós-Moderno acompanha o fragmentário, o ser e o discurso descontínuos, representados em imagens recortadas, sobrepostas e distorcidas, contraditórias.

Essa sensação de deslocamento ou a natureza desse processo de “evolução-transformação” de uma humanidade passa, inicialmente e necessariamente, segundo Spengler (1964 *apud* COELHO, 2008), pela ampla esfera da cultura.

O processo contemporâneo de modernização, como sugere Villaça (1996), não acompanhou todas as esferas que circundam a sociedade. Os aspectos econômicos e sociais do projeto sociocultural da Modernidade deixaram de considerar o sujeito nas suas diferenças, pretendendo anulá-las, solapando a alteridade cultural. Torna-se necessário, diante deste contexto, reconhecer e até mesmo valorizar a “resistência muda e multiforme que os povos empreendem contra as imposições e seduções que ameaçam seus valores” (VERHELST, 1992, p. 76). Parece, em alguns momentos, uma visão apocalíptica negativa, mas percebemos que o aviso está lançado, de múltiplas maneiras, e que a mediação do bom senso é imprescindível.

Há um estremecimento da identidade, uma mudança de percepção do mundo e de tudo que circunda o indivíduo contemporâneo, inclusive a forma de se ver inserido neste turbilhão de imprevistos e de inconstâncias.

Mas, como manter uma “lealdade” às raízes e à identidade na era da globalização e da conflituosa construção e desconstrução das fronteiras? A ideologia internacionalmente dominante endossa o processo organizacional da globalização como sinônimo de progresso, uma construção benéfica de “um mundo só”. Entenderemos este enunciado ambíguo como um mundo isolado, solitário ou homogêneo. Porém, o que se percebe é uma realidade bem diferente e uma dinâmica de um sistema econômico que induz à polarização e aos nichos mercadológicos (SANTOS, 2000).

A narrativa Pós-Moderna é jovem, inquieta, inexperiente, surpreendente. Santiago (1989a) ressalta as inversões das hierarquias “canônicas” do discurso, principalmente o romanesco, para assinalar a desvalorização da ação posta em si. Há, neste sentido, de maneira reversa proposta por Santiago, uma “incomunicabilidade da experiência entre gerações diferentes” que proporciona revisitação crítica dos “cânones”. Cria-se um elo cúmplice entre as divergentes gerações de forma que se possa assegurar um clima de ações intercambiáveis. Tem-se a integração mútua entre a obras, leitores e autores.

Esse impacto inusitado provoca uma sensação de libertação dos limites espaciais e temporais no discurso. Em uma perspectiva Pós-Moderna, a linguagem mostra-se, por vezes, justaposta, veloz, entrecortada, fragmentada. Esse procedimento torna “interessante” o que antes podia causar certo distanciamento. Cria-se, para Hutcheon, uma poética geradora de “versões da realidade”, cujas dimensões são estabelecidas e atravessadas pelo olhar particularizado do sujeito.

Uma nova concepção da realidade e do realismo atual perpassa, intrinsecamente, pelo cenário artístico da atualidade que, diante do forte processo tendencioso da tecnologia, elabora uma provável “desrealização do real”. Tem-se então, um reposicionamento da relação obra-artista-leitor.

Neste mesmo espírito de se buscar o diferente, o singular, da mescla e da realocação do trinômio discursivo obra-artista-leitor, é que pedimos licença para apresentarmos, neste momento da dissertação, o percurso do menino Manoel para o poeta Manoel de Barros. Abrimos o arquivo da memória subjetiva e nos permitimos expor o envolvimento que nos levou aos recantos e encantos da poética manoelina. Entendemos que a linguagem utilizada neste pequeno espaço do trabalho foge do usual acadêmico e recai nos rios barreanos da poesia.

2 MANUAL DE BARROS: O POETA E SUA OBRA

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

Neste momento, solicitamos permissão aos leitores para sairmos de uma linguagem acadêmico-científica para contarmos – sob o aspecto do lúdico e do lírico – uma trajetória ficcional do menino Manoel até a estreia do poeta no tablado literário. **Manual de Barros** é um mergulho aberto, sintonia de impregnação e envolvimento, de idas e retornos, às obras, às entrevistas, ao poeta. Permitimo-nos fabular este trajeto, que pensamos rico, repleto de desencantos, encantos e cantos.

Deleite desenhado no branco do papel, saídas das altas horas perturbadas das leituras, da solidão matinal em que se poderiam ouvir as gargalhadas infantis no quintal cuidado, dos olhos que não acreditavam na possibilidade do fechamento. Ir e vir tecnológicos, ir e vir da imaginação, ir e vir de si no Outro. Desenhamos traços delicados através da frialdade da tela, cenários concretos com a “docidade” da linguagem.

Trajetória e percurso que se presentifica na sua leitura.

2.1 O poeta[6]

Idos de dezembro. Uma fresta de luz em formato de laço encorpa o ano de 1916. Nas sombras dos becos da Marinha, à beira do Rio Cuiabá, nasce um poeta. Em meio aos bafos infernais das bocas amazônica-pantaneira do chapadão central sul-americano, descem dos céus incandescentes luzes e anjos sinuosamente tortos. Deslizam palavras flamejantes nos ouvidos do menino, nele esfregam barrigas frescas de girinos incompletos, enquanto folhas retorcidas girandolam no vento estático.

"*Seu nome será Manoel*" – sopram as mariposas, em epifania.

Desbravadores de sertões, os pais do pequeno Manoel, o Maneco, o Nequinho, viajam rumo às veias profundas do Pantanal de Corumbá. Ergue-se nas terras alagadas da Nhecolândia uma *Santa Cruz*, fazenda onde o pai cria os filhos e recria bichos curiosos. Trabalha na redondeza como distinto capataz e plantador de cercas.

Até seus oito anos, o menino bugre observa o movimento das muriçocas assanhadas, descarrila lacraias e aprecia a atrapalhação das formigas. O jovem Manoel disputa o amanhecer no grito com as maritacas, corre por entre corixos, rasga o silêncio das tardes e acompanha as Anhumas roucas com seus presságios nos bicos. "*Não vá tão longe, menino!*" – grita sua mãe. No entanto, a súplica se dilui nos ermos do Pantanal, mistura-se à dança dos ventos, enfia-se no meio das

---

[6] Todas as informações biográficas foram retiradas da Revista ***Poesia Sempre***, uma publicação da Biblioteca Nacional (Ano 13, número 21, 2005). As intervenções entre aspas são citações literais retiradas das seguintes obras: ***Poemas concebidos sem pecado***, ***Poesias*** e ***Gramática expositiva do chão: poesia quase toda***. Optou-se por não referenciá-las para não quebrar o tom memorialístico deste capítulo. Já as passagens em itálico e entre aspas são ficcionais, de nossa inteira responsabilidade, ainda que todas elas tenham por substrato entrevistas concedidas por Barros, passagens da sua obra ou informações memorialísticas de outras fontes.

mangueiras e some com a algazarra dos periquitos alegres. Não adianta. O menino cria asas, voa para fora dos seus limites. Aprendeu o rumo das coisas pelo cheiro, pelos olhos cristalinos que pediu emprestado de uma fonte. O percurso é longo e repleto de vivências alheias. O infante Manoel pousa para descansar em um campo imenso, grande, gigante como a vontade de seus pais em ver o menino não enfiar água no espeto — "Isso foi quase!". À pedido dos pais, o inquieto pássaro novo viaja para encontrar a boa razão das coisas – "(...) Bueno, entonces seja felizardo lá pelos rios de janeiros...".

Ainda na jovem infância, os olhos do menino experimentam outros rios. Rios que ultrapassam janeiros, cujo azul jamais saíra de suas lembranças. "Por que deixam um menino que é do mato amar o mar com tanta violência?". No colégio interno, o jovem bugre caminha no cinza do pátio com os olhos fixos no azul do céu. Por vez e outra, as palavras vinham cobiçar seus ouvidos, trazendo no meio das pernas encantos que seduziam e povoavam sua alma. "*Pura tentação!*". Durante dez anos, o internato lhe ensina a obediência, mas os clássicos despertam a vontade de ser rebelde na escrita – "*É pra isso que a linguagem serve: para se ter orgasmos!*". Um brilho no olhar do padre revela a presença de um poeta, cujo humor passa pela sensibilidade da solidão e pela poesia que jorra entre seus dedos do bugre.

Em meio aos estudos e à observação de ínfimos animais, Manoel de Barros encontra amigos e estabelece um diálogo que dura a vida inteira. Entre eles, um padre chamado Vieira. Este lhe confidencia os segredos dos discursos e coloca a fé na importância da palavra. O jovem fica sem entender a exatidão. Um rebuliço nos sentidos do sujeito explode. "*Será o padre um professor de agramática?"*. Tudo começa a ter sentido. Um viajante com nome de Camões lhe mostra *mares nunca dantes navegados*, o que acrescenta na irrequieta imaginação do jovem uma porção

desmesurada de aventura. Outros possuem nomes estranhos – "*Será que são pássaros fora da asa?*" — Baudelaire, Valéry, Rimbaud, entre tantos. Manoel acha que o primeiro pinta as letras com cores (um pintor sem telas); o segundo alcança os ossos da linguagem (um médico sem bisturi) e o terceiro perde a "inteligência das coisas para vê-las (Colhida em Rimbaud)".

Se as palavras não possuem margens, a régua nunca alinha vivência nos caminhos do jovem Manoel. Já com dezoito anos, os ideais comunistas iluminam seus olhos e sua razão – "É preciso AÇÃO AÇÃO AÇÃO". E assim o é realizado. O jovem engajado na política quase é preso pelo vulgarmente conhecido *veraneio vascaíno*. "*Que Nossa Senhora de minha escuridão me salve!*". Presságio ou Intervenção divina? O policial leva a brochura escrita à mão e deixa o menino de olhos arregalados liberto. No entanto, o torpor pela militância ainda não passa e o jovem apaixonado se encontra com o símbolo de sua paixão: Luiz Carlos Prestes. É no Largo do Machado, uma simpática, movimentada e ampla praça da cidade carioca, que Manoel de Barros depara-se com um dos dias mais emocionantes de sua vida. O discurso de um dos maiores líderes comunistas da história do Brasil exalta o governo de Getúlio Vargas, o mesmo que envia Olga Benário aos carniceiros nazistas. O jovem, desnorteado pelo choque recebido, embrulha suas lágrimas, guarda o desencanto, segura na alma palavras que nunca dirá. Em meio à multidão, que chora em coro, suas pernas enfraquecem e seu corpo inerte tomba ao chão, pequeno, miúdo, encolhido pela dor. O sangue se excita e corre alucinadamente, uma cólera visceral cobre sua face e arrepia em calafrios a pele escura. Desolado, Manoel de Barros sai com rumo certo: voa para junto das garças que beiram as cores, dos jaburus que levam nas asas as horas do dia, para junto das bromélias que lambem os sáurios pelas tardes.

O Pantanal acolhe o pouso temporário do jovem sofrido. Sabe que o mundo o espera. Manoel de Barros torna-se fragmentos, uma verdadeira catação de “eus”, muitos perdidos, muitos ofendidos. Percorre o mundo atrás de si. Na Bolívia encontra mais do que um fragmento. Conhece a experiência das pequenezas e Maria-Pelego-Preto, que lhe oferece matéria para poesia na realidade miserável de seu povo. Nos EUA procura seu pedaço cinematográfico. Estuda cinema até entender que o silêncio era a trilha sonora fundamental do filme, que o preto e branco reflete mais cores do que o imaginado pelos olhos e que Chaplin não é um ser, mas um estado, uma conjugação do verbo. Na Europa, seu pedaço está grudado na parede de uma Catedral. A arte lhe ensina que é mais fácil enxergar Arcimboldo enlaçando o rabo do vento, do que deuses na tela. “Só mesmo uma máquina de chilrear podia produzir tais aderências!”.

Entretanto, lateja nas veias do jovem um desejo de se sentir, de ser, de revirar, retornar. De volta aos rios correntes de janeiros, mas saudoso de suas terras alagadas, Manoel de Barros é puro sentimento. “Enfim, Cabeludinho, é você mesmo quem está aqui?”. Fragmentos descontínuos ajuntados pela força da linguagem. Cabeludinho transformou-se. O mundo parecia transformado e transtornado. Tempos difíceis correm. O ar cheira enxofre, corpos são queimados vivos, o silêncio berra e se espalha como um lastro de fogo. O mundo abraça a guerra. Uns apóiam, outros sentem dor. “*Não há como apagar de meus olhos as imagens que nunca presenciei. Pude, pela experiência que não minha, colher pedaços de corpos, percorrer estradas de sangue, enxergar o silêncio e desejar o frescor da aurora nos espelhos infantis. Ah, saudades de uma paz que só as coisas paradas e amarradas no rabo do vento podem me propor!*”. A *face imóvel* do poeta transcende o silêncio e expõe o muro, o sentimento nostálgico que o leva para seu Pantanal. Intensa mudez

que invade o ser do poeta. O muro que permeia os sentidos de seus desejos, rígido em sua composição, intransponível na sua existência, separador de mundos no seu elementar, apresenta duas paixões aparentemente contraditórias que extravasam na mente de Manoel: Pantanal e Rio de Janeiro. Desperta, então, a necessidade de encontrar um rumo, mesmo que desconhecido. Impregnado de choques culturais e repleto de seus fragmentos, o infante bugre retoma a sua trajetória de buscas.

No Rio de Janeiro, os olhos vívidos do jovem Manoel de Barros percorrem estantes, ruas, línguas, papéis, leis e encontram mais do que a advocacia: a meiguice e a mineirice de Stella, a amada que se torna seu "guia-de-cego". Dois pedaços brilhantes de castanhas colhidas para o deleite despertam no jovem cabeludo, que não deixa de lado sua jaqueta trazida de Nova Iorque, a necessidade de uma sombra tranquila e um apoio à sua falta de senso prático. Casam-se no ano de 1947 e constroem uma família com três filhos: Pedro, João e Martha. Dois anos depois, Manoel encontra-se formado no curso de Direito e com o ciclo natural da vida: falece seu Pai. Além das doces lembranças, o Pai também deixa uma fazenda nos minadouros do Pantanal. Dúvida, angústia, os rios e seus muitos janeiros cosmopolitas o fazem desejar a cidade.

Mineira, pés que sabem ao chão, a estrela Stella vira guia: "*Os bois precisam te recriar, Manoel! Vamos enterrar sua raiz em terra fecunda; aqui nestes rios de São Sebastião, o vaso é raso. O Pantanal não tem margens: o céu se espelha no chão, assim como tua poesia*". Outro voo é alçado. No entanto, o caminho não é mais solitário. Carrega em suas asas a família construída e a esperança nas terras longínquas.

Enquanto o poeta recosta na tranquilidade do homem feito, irá se erguer o pai de família: Manoel Wenceslau Leite de Barros. O filho de fazendeiro assumirá o

lugar do pai e será recriado pelos bois. Stella, Pedro, João, Martha e Manoel encontrarão nas novas terras um recanto entregue pelas mãos de quem parecia prever a completude que se instauraria naqueles novos habitantes. Uma comunhão entre seres que transporá limites. Calado por longos 14 anos, o poeta, que rastejou por entre corixos, que lambeu os olhos dos bois, que se perdeu no branco das garças, que montou em tatus e jaburus, acordará revigorado, em estado de vulcão, repleto de *poesias*. Manoel de Barros se tornará um sujeito *entre*: os ouvidos aplumados, a garganta como grota falando língua de pássaros, rãs e árvores, a pele invadida pelo musgo que desnuda a infância. Entreabre-se a boca disforme e os lábios amorosos. Em suas *poesias*, o poeta mostrará sua face lírica, amando tudo e todos. Uma saudade nostálgica que enreda sua volta ao mundo dos intelectuais. Um encontro da poética com o poeta. “Ela me encontrará sadio, apolítico, antiapocalíptico. Anticristão e, talvez, campeão de xadrez. Ela me encontrará mais forte, primitivo, animal. Como uma planta, cavalo, como água mineral”.

O poeta vai cantar o “Agroval” e toda a transitoriedade que lhe cerca. A linguagem reflete períodos incompletos, desejosos de entendimento, seres que estão pelo fio do nascer. Manoel de Barros enterra Cabeludinho nos minadouros para fazer-se um outro, para-além. O diálogo parece atravancado pelo provisório, e os olhos argutos percorrem flashes de acontecimentos. “*O interessante para mim é perceber o pós: pós-enterro, pós-parto, pós-encontro, pós-desencontro, pós-retorno. O agora já é passado!”*. Tudo se funde em eterno desejo de completude, cujo começo é cíclico, contínuo, como o corpo fônico arrastado de uma arraia. O trajeto percorrido é imprevisto, assim como o discurso do ex-cabeludinho.

O bugre, que só anda por desvios, irá se deparar definitivamente com sua sina: arejador de palavras, encantador de vocábulos ou, simplesmente, poeta.

Depois de ser recriado pelos bois, a família Barros recostará seu ninho em um campo grande, vasto, de onde nunca mais voará! A escrita manoelina encontrará prêmios, desgostos, atravessará mares, viajará além dos olhos cansados do velho bugre. Tornar-se-á música, matéria, imagem, cinema... arte. O reconhecimento virá tardio, mas avassalador! Em meio aos “refolhos da carne”, a poesia nascerá dos entulhos e de tudo que “a civilização rejeita, pisa e mija em cima”.

> Alguém precisa de um Manual para Barros?
>
> Eis dele a primeira, a única instrução:
>
> Feche os olhos, transponha paredes!
>
> Junto, o convite para o refolho:
>
> Existe um voar fora da asa — pois vida não há, se assim não é.

2.2 Tua língua é labirinto reverso

A obra fala do poeta. Pelas entranhas da escrita, “sou bugre mesmo”. Um olhar aos pedaços se descobre o sujeito ficcional igualmente desmantelado, igualmente fragmentado, “uma catação de eus perdidos e ofendido”. O ópio do trivial se refugia nas bocas sujas e gosmentas das lesmas em flor, escorrendo “na pedra amareluz” cuja consagração vem quando “vagalumes driblam a terra” cantando: “Sabiás com trevas”. Pelos caminhos do transver, o ver trilha o caramujo, revê no osso oco da casca pura um sinônimo de “restos de pessoas saindo de dentro delas mesmas aos tropeços”, a revelia do sujeito. Um pacto velado, silencioso em que “entender é parede, procure ser uma árvore”. Poeta, tua língua é labirinto reverso onde a “imaginação é mais importante do que o saber”.

A poesia de Barros surge, na primeira obra, já com índices da personalidade poética fixadas na maturidade do poeta. Poesia de inquietação, em que os caminhos são instáveis, labirínticos, em que os versos, polissêmicos, contradizem a lógica referencial e a própria e inusitada semântica que propõem.

Verifiquemos o instante inaugural dessa poética e, depois, o momento em que ela se afirma na novidade que instaura.

2.2.1 *Poemas Concebidos sem Pecado*: a inauguração silenciosa de uma nova literatura

Em 1937, “Sob o canto de um bate-num-quara nasceu Cabeludinho” (BARROS, 2005, p. 9), bem diferente das outras literaturas, bem ao gosto do chão. O andarilho poeta Manoel de Barros nasce aos 20 anos, para estrear no cenário das Letras, apresentando-se como “os loucos de água e estandarte” (BARROS, 1999a, p.13). A concepção foi sem maiores alardes, ninguém ouviu os gritos da jovem poesia que despontava para ecoar, mais tarde de maneira incontestável, todo seu poder de sedução, seu linguajar cantado, suas vísceras em refolhos, seu improvável renascer das coisas ínfimas.

Dividido em quatro partes delimitadas por títulos repletos de metáforas (“Cabeludinho”, “Postais da cidade”, “Retratos a carvão” e “Informações sobre a musa”), *Poemas concebidos sem pecado* trouxe ao tablado do papel a irreverência, o humor, o diálogo com grandes nomes da Literatura Nacional e Internacional. O nascimento de Cabeludinho foi *a la* Mário de Andrade, longe dos matos românticos de Iracema. A heroína alencariana segue seu destino como guerreira lendária e mítica. Já o anti-herói macunaímico, possui a preguiça como diretriz e vive a

cansativa sina de um herói sem *nenhum caráter*. Cabeludinho, também protagonista de uma saga considerável, encontra em sua natureza a contradição, a rebeldia de quem desafia Deus ao matar Amassa barro e desaprende o que lhe é ensinado.

A trajetória do jovem que se descobre poeta caminha nos desvios das lembranças do Pantanal, em meio às recordações eróticas de mocinhas que desconhecem as malícias das carnes, o latejo dos lábios carnudos diante do outro, o passeio descuidado das mãos pelas ladeiras macias de um corpo ainda por florescer. Manoel de Barros sente necessidade de si e se despedaça em vários eus-líricos. Sua poética é repleta de encontros e desencontros, cuja proposta salienta a fusão conturbada entre a memória e o corpo, entre o humor cruel e a sutileza do canto, entre a linguagem rasgada e a pudica palavra.

Ironizando e relendo o discurso bíblico das origens, Manoel de Barros apresenta, desde o título de *Poemas concebidos sem pecado*, certo traço de paródia, de humor reflexivo e uma "inocência construtiva" que a pesquisadora Camargo (1996, p. 53) o aproximou de Oswald de Andrade. Para Frederico Barbosa (1990), o livro que estreia o poeta mato-grossense ressalta uma forte influência oswaldiana da leitura de *Memórias Sentimentais de João Miramar*, uma vez que esta obra é escrita em capítulos-poemas e o de Manoel de Barros é, quase que estritamente, composto de poemas narrativos, como se pode evidenciar em "Maria-pelego-preto":

> Maria-pelego-preto, moça de 18 anos, era abundante de pelos no pente.
> A gente pagava pra ver o fenômeno.
> A moça cobria o rosto com um lençol branco e deixava
> pra fora só o pelego preto que se espalhava quase até pra
> cima do umbigo.
> Era uma romaria chimite!
> Na porta o pai entrevado recebendo as entradas...
> Um senhor respeitável disse que aquilo era uma

> indignidade e um desrespeito às instituições da família e da Pátria!
> Mas parece que era fome.
>
> (BARROS, 2005, p. 51).

A crítica social era premissa de qualquer poeta que se correspondesse com seu entorno, com o momento pelo qual passava o país e base para todos os textos modernistas. Manoel de Barros, que se apoderou do discurso crítico, mas sem o engajamento político-pedagógico, demonstra a condição submetida à moça e revela extrema sensibilidade diante do fato. A hipocrisia, que mascara as verdades imputadas por políticas injustas, cai diante da frase final do poema que apresenta uma verdade cruel, incômoda, simplesmente desnudada como “Maria-pelego-preto”: “Mas parece que era fome”.

A paródia irônica, vertente utilizada como mecanismo crítico pelos modernistas, aparece na poética manoelina de maneira contundente e por vezes sutil: através de um título, atitude ou jogo de palavras. O termo “pelego”, conforme o dicionário Michaelis, é uma expressão tipicamente gaúcha que corresponde ao sentido de perigo, dificuldade, arriscar a vida. No entanto, Manoel de Barros cria uma nova acepção ao vocábulo (apresentando assim um neologismo de significado), atribuindo-lhe um outro entendimento, remetendo-nos aos pelos pubianos, no caso da vagina, através do jogo de palavras que sugerem o erotismo, pela sonoridade e pelo contexto imagético. Por outro lado, “pelego” apresenta-se como sinônimo de dificuldade demonstrada no contexto narrativo. Maria esconde seu rosto em um lençol branco (simbolizando, possivelmente, vergonha, ou a inocência ou até mesmo associando à figura de Maria, mãe Santíssima) e mostra, de maneira nítida, a extensão da miséria por qual passa sua família. A narrativa “Maria-pelego-preto” está contida na série “Postais da cidade”. Ironia que critica a

cidade de Corumbá, antes principal rota do comércio no centro-oeste e promessa de progresso, e no contexto da obra, declínio exposto nas bocas bêbadas e cambaleantes que passavam pelos becos da cidade, nas pernas sedutoras de prostitutas cuja linguagem é “babilíngue”.

Outro aspecto importante a se ressaltar no que concerne ao projeto Modernista é a aproximação de uma linguagem popular. Percebemos em *Poemas concebidos sem pecado* o forte apelo ao linguajar do cotidiano, o falado e expresso pelo povo. A oração “A gente pagava pra ver o fenômeno” pode exemplificar o que foi dito, uma vez que são utilizadas expressões tipicamente do falar, “pra” e “a gente”. Durante toda a obra, o poeta ressalta o linguajar dito “caipira” ou popular: “Êta mundão / moça bonita / cavalo bão”, “Bigiando as crianças”, “preguntava”, “Pro corgo”, “Vãobora comigo, negra?”, “disremelar”, “Vou no mato passá um taligrama”, “dor de corno”, “um jacaré morador magrento”.

Como uma criança que aprende por exemplos, espelhamento e esperança de superação do alvo idolatrado, a molecagem que aprendeu com os meninos de 22 cresce, cria raízes que vão se aprofundando com o tempo, toma conta da linguagem, embora sempre com os pés plantados no chão pantaneiro.

Muitos são os críticos que aliam a corrente do Modernismo à poética apresentada por Manoel de Barros em *Poemas concebidos sem pecado*. Miguel Sanches Neto (1997, p. 41) vislumbra uma aproximação entre João Cabral de Melo Neto e Manoel de Barros evidenciando a valorização que ambos fazem de “elementos impuros”. Aquele é reconhecido como poeta da secura, da lucidez e da racionalidade, cuja técnica versava escrever até que os ossos das palavras brilhassem nos olhos do leitor. Manoel, por outro lado, preferia o estado de podridão da linguagem, o estado intermediário das coisas, o Verbo travado no canto de um

pássaro, a loucura do vocábulo ou dos sujeitos, como podemos observar no trecho do poema abaixo:

> [...]
> Seu vestido estará salpicado de mosca e lama
> A senhora de três em três minutos dará uma chegada
> no boteco da esquina e tomará um trago
> Com pouco a senhora estará balofa, inchada de cacha-
> ça, os lábios como cogumelos
> Sua boca vai cair no chão
> Uma lagarta torva pode ir roendo seus lábios
> superiores pelo lado de fora
> Um moleque pode passar a esfregar terra em seu
> olho
> Ligeiro visgo começará a crescer de seus pés
> [...]
> Por favor, moço, mande esses meninos embora pra casa
> deles. O senhor já me largou na sarjeta, já fez crescer visgo no
> meu pé, e agora ainda manda os moleques me xingarem...
>
> (BARROS, 2005, p. 53).

O título do texto, novamente de tom irônico, é *Dona Maria*. A narrativa vem logo após “Maria-Pelego-Preto” e faz parte de mais um “Cartão postal” da cidade. O poeta Manoel de Barros começa o discurso inserindo, gradativamente, elementos que irão corroborar com a loucura da personagem que inicia o diálogo queixando-se da vida. Atitude normal para qualquer pessoa. No entanto, impregnado de uma visão pessimista do futuro de Dona Maria, o poeta desmantela diante da personagem, passo a passo, detalhes em detalhes, o caminho que irá percorrer, e insere imagem por imagem, como que um filme macabro.

Diante de seus olhos, Dona Maria experimenta da infelicidade de se ver jogada na sarjeta das ruas, crê nos meninos malditos que perturbam sua mente, acionando e presentificando a loucura da personagem. Manoel de Barros trabalhou linguagem líquida, o discurso gosmento, o vocábulo abjeto para apresentar ao leitor, antes mesmo que pudesse acontecer, a saga fílmica de Dona Maria. É importante

salientar que nos primeiros decênios dos meados do século XX, o Brasil experimentava e se ajustava às inovações tecnológicas, incluindo o cinema. Tentando criar uma atmosfera cinematográfica (o poeta estudou cinema em Nova Iorque), a narrativa é construída por quadros fotográficos (como bem sugere o *corpus* que compõe esta parte do livro: “Postais da cidade”) cuja montagem sequencial desemboca no filme. Outras unidades da obra também entremeiam as artes visuais ao lirismo de Manoel de Barros, como no caso de “Retratos à carvão”.

A podridão narrada pelo poeta aproxima a sua linguagem dos nossos olhares, no intuito de provocar a leitura, de incomodar o leitor que se vê, junto de Dona Maria, diante de um quadro repulsivo da miséria. O narrador tenta chamá-lo para dentro da narrativa, ao ponto do leitor querer resgatar Dona Maria da sarjeta, antes que suas privações e a miséria que a circunda tome conta do sujeito ficcional e pessoal.

Para Heraldo Povoas de Arruda (1990, p. 7):

> Tanto João Cabral de Melo Neto quanto Barros se escondem atrás das palavras para mostrar-se. Só que, enquanto o pernambucano se esforça para retirar delas qualquer registro de ordem emocional, adotando uma postura de rígida objetividade, o matogrossense timbra em permeá-las de seus abismos e escuros. (...) Para ambos os poetas, a palavra desvenda todo um universo que está oculto e que sempre estará para a fria lógica da análise.

Sendo assim, o que o poeta Manoel de Barros tenta fazer é violentar a regência imperativa da gramática para ornamentar seu discurso de maneira que a própria palavra seduza o leitor. As imagens contidas em *Poemas concebidos sem pecado* são quase que surreais, uma mescla virtual entre o Pantanal, Corumbá e Rio de Janeiro.

Há no conjunto destes poemas-narrativos, segundo André Pestana (1991), uma aproximação entre os escritores Manoel de Barros e Murilo Mendes, uma vez que ambos são comparáveis ao bicho da seda: conseguem retirar no âmago de si tudo que é necessário para compor seus discursos.

A economia de signos transforma a linguagem dos escritores modernistas em um processo de metalinguagem, uma busca ininterrupta pela essência do objeto, da palavra, do momento em que nasce a palavra necessária para o poema. Entretanto, esta busca constante cria mecanismos que tendem a superar a própria linguagem, a própria estrutura do sistema discursivo. Nos pressupostos e manifestos Modernistas, a presença da inovação artística, em todas as suas formas, é condição irrevogável. Tem-se nesse sentido, a necessidade da superação dos limites estabelecidos pela sociedade academicista e binarista da época. Contudo, de maneira avassaladora, os modernistas procuravam refutar qualquer estrutura que desencadeasse uma normatização, uma regularização dos acontecimentos.

Exímios “caçadores”, os escritores modernos possuiam sensibilidade aguçada para perceber as vibrações que iam de encontro às suas propostas inovadoras: sapos coaxavam no longíguo e edênico Parnaso fazendo barulho quase ensurdecedor. O combate, pouco ecológico, era direto, contundente, rasgado. Tínhamos a rebelde geração modernista.

No trajeto pessoal de Cabeludinho, descrito em *Poemas concebidos sem pecado*, encontramos uma sarcástica estrutura tipicamente parnasiana: “Carta acróstica”. O tom é irônico, a melodia pouco acentuada, e seleção vocabular busca provocar inquietação; assim, o poeta Manoel de Barros ressalta sua porção modernista ao ironizar, de maneira despojada e simples, a produção metricamente perfeita dos Parnasianos:

> Carta acróstica:
> "Vovó aqui é tristão
> Ou fujo do colégio
> Viro poeta
> Ou mando os padres ..."
> Nota: Se resolver pela segunda, mande dinheiro para comprar um dicionário de rimas e um tratado de versificação de Olavo Bilac e Guima, o do lenço.
>
> (BARROS, 2005, p. 21).

Ao contrário das premissas Parnasianas de versificação, Manoel de Barros ressalta, no entanto, a desregração gramatical, o verso livre e branco, o linguajar popular, a ingenuidade que carece de esclarecimento. Cabeludinho descobre-se poeta. Escritor que não acredita na inspiração divinal, mas sim no labor da poética através de recursos e mecanismos palpáveis, Manoel de Barros solicita à vovó "um dicionário de rimas e um tratado de versificação", instrumentos que, sob seu entendimento, contribuíram para tornar Olavo Bilac e, possivelmente, Luís Guimarães Filho exímios poetas. Paremos alguns instantes neste último, cuja repercussão não chegou, como Olavo Bilac, aos ouvidos do senso comum. No discurso de posse da Academia Brasileira de Letras[7], Manuel Bandeira discorre sobre seu patrono de cadeira, o parnasiano Luís Guimarães Filho, autor que estreiou na Literatura, efetivamente, em 1900 com a obra *Ave-Maria*. Título sugestivo para uma *concepção sem pecados*. O termo "o do lenço" estaria restringindo o poeta, oferecendo ao leitor mais um elemento para que percorra sua "biblioteca" pessoal. Luís Guimarães Filho possuía riqueza vocabular, precisão rítmica e tom melancólico em sua linguagem poética. Daí, talvez, o poeta Manoel de Barros se referir ao parnasiano como "o do lenço", pois a melancolia jorrava de seu discurso "meloso".

---

[7] Discurso transcrito em <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=653&sid=249>, site oficial da Academia Brasileira de Letras, acesso em 04 mai. 2009.

A liberdade nas formas de composição textual, nos temas, nas abordagens no perído denominado Modernismo propiciaram conforto e desconforto nos seus seguidores. A linguagem surge como lava incandescente do escritor vulcão. Redirecionando a consciência do leitor, os modernistas procuravam expor as entrelinhas das obras, os detalhes que promoviam a diferença e que se faziam diferentes. Segundo Orlando Antunes Batista (1989, p. 58):

> Procurando dar aos textos o tom de fábula, Manoel de Barros vai abrindo a consciência do leitor, destruindo o imaginário linearizado e inserindo novas propostas de raciocínio diante da realidade, desarmando o leitor e colocando em sua percepção uma maneira diferente de interpretar a realidade.

Esta realidade, percebida sob outro prisma, evocará múltiplas cores e até mesmo um colorido nunca visto antes. Pensamos que reside, aí, a singular diferenciação da poética de Manoel de Barros: revelar matizes nas coisas ínfimas, consagrar o que aparenta inutilidade, escancarar a grandeza dos detalhes. As personagens que surgem em *Poemas concebidos sem pecado* beiram rios, estradas, sarjetas, a loucura, a fugacidade do momento. Desde a primeira obra, Manoel de Barros apresenta personagens que estão à margem da “normalidade”, tanto discursiva, quanto pessoal, cuja simplicidade estão representadas através da linguagem, dos costumes e até mesmo nos seus pensamentos.

Torna-se, nesta perspectiva, quase que impossível não relacionar o poeta mato-grossense a Manuel Bandeira, cuja sublimação poética vem para enaltecer o humilde cotidiano, o sorriso no canto da boca, o lápis que cai aos pés da moça. Os temas eram extraídos de seu próprio cotidiano e a ironia apresentava-se amarga, cética, por vezes triste.

Inevitável também é corresponder o poeta ao escritor nascido na interiorana cidade de Codisburgo: João Guimarães Rosa.

"O canto desse pássaro encurta o dia". Assim teria iniciado um suposto e breve diálogo entre o poeta mato-grossense Manoel de Barros e o ficcionista João Guimarães Rosa. Manoel de Barros, que se nomeia como "pantaneiro de chapa e cruz" e "puro de corixo e vazante", não esconde a profunda admiração pelo já consagrado escritor mineiro. Em certa ocasião, declarou-se "impregnado" pelo autor; e de tal modo se impregnou da *ars poetica* de Rosa, que ainda confessa dever a ele, dentre outros escritores, a coragem para romper com as limitações gramaticais. A proximidade inventiva no trabalho de manipulação do signo linguístico dos dois autores é que os distingue da maioria dos escritores brasileiros.

Diversos recursos de linguagem empregados por Guimarães Rosa estão presentes e semoventes na poesia de Manoel de Barros[8], o que demonstra um denominador comum entre os processos composicionais dos dois autores, tais como, por exemplo: a) o poder da palavra, isto é, o verbo demiúrgico, pelo qual se recria e transcria o mundo; b) a representação cultural do espaço poético; c) a sintaxe arrevesada; d) o emprego de palavras que vão do erudito ao popular; e) a agramaticalidade; f) o neologismo; g) a transposição do dialeto do homem simples, humilde e rústico; h) as personagens contadoras de histórias/estórias que acontecem no interior do Pantanal e do sertão.

Assim, tanto em Rosa quanto em Barros temos um exercício criativo no qual se exercita "os deslimites da palavra". Ambos avivam a língua, contribuem para a estruturação de uma atmosfera inovadora e acentuam o tom de originalidade de suas produções. O segredo consiste na escolha dos meios de expressão do léxico

[8] Sobre esse tema, ver a tese *De corixos e de veredas*: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e Guimarães Rosa (2006), de Kelcilene Grácia-Rodrigues.

com o qual chamam à luz novos significados. Na verdade, segundo a pesquisadora Grácia-Rodrigues (2006), as obras de Barros parecem demonstrar, no que as aproxima, o conceito de “afinidade eletiva” desenvolvido por Michael Löwy. Sob esse aspecto, especificamente, elas se assemelham pela retomada criativa e inventiva do dialeto do homem sertanejo, na representação cultural do sertão, na metalinguagem e na intertextualidade que fazem dos textos dos dois autores como que caleidoscópios que refletem sobre si mesmos e dialogam incessantemente com outras obras. Contudo, ainda para autora,

> [a] força da literatura de Guimarães Rosa advém da multiplicidade de fatores lingüísticos manipulados pelo escritor no caudal de suas narrativas, enquanto a força da poesia de Manoel de Barros decorre da concentração imagística de suas metáforas. Em ambos, o significado constituído é inusitado e decorre dos efeitos polissêmicos da seleção vocabular e da construção do discurso. (GRÁCIA-RODRIGUES, 2006, p. 268).

Em uma entrevista concedida para Roberta Jansen (1995), o poeta Manoel de Barros discorre sobre as possíveis semelhanças e diferenças que coabitam a poética de ambos. Em dado momento, o poeta diz que dentro da narrativa de Guimarães Rosa o elemento que enlouquecia era mais o substantivo do que o verbo, e que, na sua poética, o enlouquecido era mais o verbo do que o substantivo. Isto pode ressaltar a importância que Manoel de Barros percebe na criação das palavras a partir do verbo, inspirando-se em uma possível passagem bíblica: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus...”. [BÍBLIA, João 1:1].

O poeta moderno, para o crítico Paz (1984), tem a possibilidade de ser um “criador” de um outro universo discursivo e do saber. Já o Pós-Moderno, o discurso social e histórico cria o cenário de inversões discursivas, criando uma perspectiva de realismo que se projeta além da imaginação do poeta e para dentro

da narrativa. A linguagem poética torna-se sua correspondente, ou seja, uma linha perturbadora entre a coisa e o vocábulo, entre o significante e o significado. Teríamos assim uma “linguagem da analogia”, em que é servido ao poeta o dom da concepção, de nomear as coisas no seu nascimento.

O lugar-comum não encontra descanso nos *Rios(bardos)* da narrativa manoelina. A trajetória de Cabeludinho, dito como alter-rego de Manoel de Barros, não termina no fechamento da obra. Na verdade, ela anuncia o que depois se tornará a “pura inauguração de um outro universo”.

2.2.2 “Agroval”: o campo do provisório

Muitos são os estudiosos que tentam delinear o Pós-Modernismo. Pensadores da contemporaneidade estabeleceram diferenças pertinentes do que se trata de Moderno e do que se chama de Pós-Moderno. Teóricos como Fredric Jameson, David Harvey, Fritjof Capra, Zygmunt Bauman, Peter Bürger, Antonny Gilddens, Gianni Vattimo, Jean-François Lyotard, Linda Hutcheon, entre outros, se empenham em perceber e pensar nas dimensões de um processo ainda em efervescência, cujo diálogo é ininterrupto com as mudanças sociais, econômicas e culturais. Suas obras fazem apontamentos críticos que definem algumas das inclinações desse processo que enlaça o pensamento de uma época globalizada. Neste turbilhão, engendrar a efetiva existência deste processo é deparar-se com o termo Pós-Modernismo. Contudo, a própria condição de (in)fluência deste período é a força motriz que instaura novos tempos, o que Lipovetsky e Charles (2004) chama de *Hipermodernos*. Segundo o crítico, o chamado Pós-Modernismo assinalava o nascimento de renovadas perspectivas sociais, culturais, políticas e econômicas, que salientava uma mudança direcional e uma reorganização nas estruturas de uma

sociedade que se via frente à rápida expansão do consumismo, à desenfreada individualização, contextos ditatoriais que se enfraqueciam. O Pós-Modernismo, para Lipovetsky e Charles (2004, p. 52), criou rugas e vive no “lugar da memória” (2004, p. 65). No entanto, perceber as dimensões deste “estágio de transição” (LIPOVETSKY e CHARLES, 2004, p. 58) é ter em mente uma percepção do que acontece no entorno atual.

Nessa perspectiva, Manoel de Barros, andarilho em seus pensamentos e em contínua permuta com sua cercania, sobressai como um novo viés no panorama literário brasileiro. Sua poética apresenta-se como questionadora de si, ressalta o período ainda turbulento que se presencia, ostenta o reflexo de seres ainda pelo fio do nascer, tudo atrelado ao entendimento sensível do que lhe rodeia. Leitura diferenciada em que se aprecia o labor do poeta, a escolha detalhada, o sabor do vocábulo enriquecido acoplados a diversidade da fauna, flora e dos seres nascidos de fusões pantaneiras.

O discurso de Manoel de Barros percorre o caminho das entrelinhas, do lúdico e apresenta a inconstância do processo que envolve seu discurso: um diálogo aberto e direto com o que se tem denominado de Pós-Modernismo. Os elementos diferenciadores da poética manoelina somam-se a esta conversação e marcam o terreno discursivo da transitoriedade, do incompleto, do estado provisório. Mas de que maneira o Pós-Modernismo atravessa o discurso de Manoel de Barros neste momento de sua poética? Os elementos que marcam a Pós-Modernidade e que aparecem na narrativa “Agroval” seriam suficientes para classificar o texto como Pós-Moderno?

O objetivo, nesta parte da dissertação, é demonstrar como a obra *Livro de pré-coisas* (onde se encontra o “Agroval”) já se comunica com algumas das características que aparecem de maneira constante na Pós-Modernidade e

exemplificá-las com passagens deste "poema narrativizado"[9]. Inicialmente, acredita-se que essa narrativa seja um exemplo satisfatório que demonstre a intensa conversação que existe entre a Pós-Modernidade e a poética de Manoel de Barros a parti.

Diante das várias percepções do que se tem sobre o Pós-Modernismo, elege-se, como recorte teórico inicial, o entendimento e a perspectiva salientada por Linda Hutcheon de que ele "é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político" (HUTCHEON, 1991, p. 20). Sendo assim, o que se ressalta neste subcapítulo é a visada de Linda Hutcheon sobre as tramas Pós-Modernas, cuja direção desemboca em um entendimento mais amplo desse processo em evidência.

Uma primeira leitura da narrativa "Agroval" possibilita destacar as seguintes características pontuadas do Pós-Moderno: a indefinição do narrador, gêneros sem fronteiras limítrofes, o estado provisório e o consumismo. O recorte destas categorias e uma escrita dividida em subtítulos temáticos auxiliam na contextualização desse diálogo, entre a poética de Manoel de Barros e o Pós-Modernismo.

Para um melhor entendimento do debate que nos propomos a fazer, entre as características do Pós-Modernismo e o texto "Agroval", transcrevemos o poema-narrativizado abaixo.

[9] Conceito elaborado por Grácia-Rodrigues (2006, p. 179-180).

“Agroval”

… onde pululam vermes de animais e plantas e subjaz um erotismo criador genésico.

M. Cavalcante Proença

Por vezes, nas proximidades dos brejos ressecos, se encontram arraias enterradas. Quando as águas encurtam os brejos, a arraia escolhe uma terra propícia, pousa sobre ela como um disco, abre com as suas asas uma cama, faz chão úbere por baixo – e se enterra. Ali vai passar o período da seca. Parece uma roda de carreta adernada.

Com pouco, por baixo de suas abas, lateja um agroval de vermes, cascudos, girinos e tantas espécies de insetos e parasitas, que procuram o sítio como um ventre.

Ali, por debaixo da arraia, se instaura uma química de brejo. Um útero vegetal, insetal, natural. A troca de linfas, de reima, de rúmen que ali se instaura é como um grande tumor que lateja.

Faz-se debaixo da arraia a miniatura de um brejo. A vida que germinava no brejo transfere-se para o grande ventre preparado pela matrona arraia. É o próprio gromel dos cascudos!

Penso na troca de favores que se estabelece; no mutualismo; no amparo que as espécies se dão. Nas descargas de ajudas; no equilíbrio que ali se completa entre os rascunhos de vida dos seres minúsculos. Entre os corpos truncados. As teias ainda sem aranha. Os olhos ainda sem luz. As penas sem movimento. Os remendos de vermes. Os bulbos de cobras. Arquétipos de carunchos.

Penso nos embriões dos atos. Uma boca disforme de rapa-canoa que começa a querer se grudar nas coisas. Rudimentos rombudos de um olho de árvore. Os indícios de ínfimas sociedades. Os liames primordiais entre paredes e lesmas. Também os germes das primeiras idéias de uma convivência entre lagartos e pedras. O embrião de um muçum sem estames, que renega ter asas. Antepassados de antúrios e borboletas que procuram uma nesga de sol.

Penso num comércio de frisos e de asas, de sucos de sêmen e de pólen, de mudas de escamas, de pus e de sementes. Um comércio de cios e cantos virtuais; de gosma e de lêndeas; de cheiros de íncolas e de rios cortados. Comércio de pequenas jias e suas conas redondas. Inacabados orifícios de tênias implumes. Um comércio corcunda de armaus e de traças; de folhas recolhidas por formigas; de orelhas-de-pau ainda em larva. Comércio de hermafroditas de instintos adesivos. As veias rasgadas de um escuro besouro. O sapo rejeitando sua infame cauda. Um comércio de anéis de escorpiões e sementes de peixe.

E ao cabo de três meses de trocas e infusões – a chuva começa a descer. E a arraia vai levantar-se. Seu corpo deu sangue e bebeu. Na carne ainda está embutido o fedor de um carrapato. De novo ela caminha para os brejos refertos. Girinos pretos de rabinhos e olhos de feto fugiram do grande útero, e agora já fervem nas águas das chuvas.

É a pura inauguração de um outro universo. Que vai corromper, irromper, irrigar e recompor a natureza.

Uma festa de insetos e aves no brejo!

(BARROS, 2002, p. 21-23).

2.2.2.1 Os limites corrompidos

Trilhar o entendimento conceitual do Pós-Modernismo é percorrer um caminho repleto de reflexões e questionamentos profundos sobre novos diferenciais teóricos e conceituais, cujas finalidades foram reorganizadas. Tais pensamentos acabam por destacar ainda mais a realidade e implicam re-significações culturais e sociais.

Linda Hutcheon (1991) apresenta o Pós-Modernismo como uma revisitação crítica do passado da arte e também da sociedade. Um processo contínuo de se autoavaliar criticamente fazendo com que nomenclaturas “ultrapassadas”, cujas diretrizes caminham para o estático, sejam “destituídas” de suas configurações inalteráveis.

Ainda para a teórica, a condição paradoxal do que se tem nomeado de Pós-Modernismo subverte os seus próprios sistemas de dentro para fora, apresentando assim a “provisoriedade” das relações, dos discursos, das comunicações, dos empreendimentos financeiros, sociais e culturais. No entanto, o diálogo que se presentifica nesse processo do Pós-Modernismo com a realidade não é considerado, por Hutcheon, como o estabelecimento de um novo paradigma, como assinala Harvey (1992), mas sim um reencontro reflexivo, uma “reelaboração crítica” (HUTCHEON, 1991, p. 21) com o passado e que culmina no que ela denominará como sendo o novo papel da ironia no Pós-Modernismo. Esse mesmo sentido de revisitação crítica será entendido por Jameson (1996) como “pastiche”.

Embora Hutcheon elenque indícios de que “provavelmente o Pós-Modernismo não pode ser considerado como um novo paradigma” (HUTCHEON,

1991, p. 21), uma vez que não tenha substituído o pensamento humanista liberal, pensamos que só o fato de se questionar criticamente as formas impostas e acabadas, de se ter, verdadeiramente, algo de novo no entorno da sociedade e das artes, já se tenha assinalado para um novo paradigma. Talvez seja apenas um período de transição, mas existe um novo modo de pensar o ser humano, uma nova visão de mundo que subverte a representação social do homem. Na verdade, o que se estabelece é um diálogo que rompe, mas que também, talvez ao mesmo tempo, repensa e reconstrói a partir de um passado, do que já se apresentou como novo. Isso faz do contraditório, do provisório, do imediato, do irônico, da reflexão crítica algumas das características peculiares do Pós-Modernismo e que são ressaltados por Hutcheon.

Vivemos um período em que só o “pensar” não dá conta de estabelecer a presentificação de uma existência. Tem-se um período turbulento, impreciso, inconstante e que ainda estabelece uma discussão crítica com o paradigma mecanicista-cartesiano-neoliberal. Acreditamos que todo esse processo já se estabelece ou, ao menos, se delineia para um novo paradigma, um novo viés para a compreensão do mundo e de como o homem se insere nesse sistema, como assinala Capra (1999). O ser humano se vê diante de um pensamento contestador e que se apresenta como questionador de si, de seus métodos, de seus discursos.

A arte do século XX e XXI tem ressaltado uma tendência de se autorreferenciar. A linguagem apresenta um movimento de curvar-se sobre si mesma para se espelhar, revelando seu *poïein*, dialogando não mais com uma realidade, mas com as realidades que circundam a própria linguagem e o próprio sujeito. Um processo cíclico e permanente que instaura a desestruturação do hierárquico, do que antes se apresentava como rígido. No caso do “Agroval”, a

metáfora corpórea da arraia e sua saga reprodutiva figuram na representação do cíclico, e o que se estabelece neste caminho é justamente a inversão e o mutualismo: uma troca de realidades que culminaram numa inauguração de novas vidas, de novas linguagens, de novas possibilidades. O trecho abaixo ilustra a desestruturação hierárquica e o favorecimento do amparo:

> Penso na troca de favores que se estabelece; no mutualismo; no amparo que as espécies se dão. Nas descargas de ajudas; no equilíbrio que ali se completa entre os rascunhos de vida dos seres minúsculos. Entre os corpos truncados. As teias ainda sem aranha. Os olhos ainda sem luz. As penas sem movimento. Os remendos de vermes. Os bulbos de cobras. Arquétipos de carunchos.
>
> (BARROS, 2002, p. 22).

A convivência entre os seres incompletos e os processos ainda por acontecer inferem a ideia de que os rascunhos elaboram o silêncio. Este silêncio fundador, inquietante e mútuo antecipa a necessidade do poeta Manoel de Barros pela palavra por nascer, o instante inaugural. Abre-se, neste contexto, um terceiro espaço discursivo, natural, imagético, um lugar ainda não pensado pelo leitor, um embrionário do acontecimento nem palpável nem visível, apenas um estado em si.

Nesse sentido, destaca-se a noção de “razão transversal” estipulada pelo filósofo Wolfgang Welsch e discutida pela pesquisadora René Ceballos (2007). Este conceito considera a multiplicidade das divergências que permitem o “entrelaçamento de distintas práticas discursivas (discursos literários e científicos) sem uniformizar nem igualar sua heterogeneidade e pluralidade, senão permitindo-lhes deslizar para um *terceiro espaço* para criar um novo campo operativo” (CEBALLOS, 2007, p. 36, grifo do autor). No entanto, perguntamos: esse terceiro espaço se apresenta como mecanismo de repulsa pelos padrões hierárquicos? Se há essa recusa, que aparentemente cria um ambiente favorável ao desdobramento e

fusão das distintas práticas e discursos, tudo se torna tolerável, tudo se torna aceitável como literatura, arte, ciência, discurso? E se assim o é, não estaria aí uma forma de liberalismo que ultrapassa os critérios que se estabelece para a ordenação de um mundo civilizado?

Entendemos que o século XX e XXI ressalta a voz de quem antes não se ouvia; no entanto, não se pode pensar, ou mesmo simplificar, esse processo crítico como um *balaio de gatos*. Há uma ordenação natural e inerente a qualquer sociedade. Mesmo que o panorama mundial exija, queira, sustente ou impulsione essa quebra de fronteiras entre as culturas, o que na verdade se apresenta, de maneira diluída, é uma nova forma de isolamento.

Apesar de soar como um oxímoro, percebemos que há uma espécie de atmosfera "homogeneizante híbrida". Ou seja, vivemos em uma sociedade cujo centro vibrante é uma relação que se sustenta na desigualdade natural: a cultura se apresenta dessa forma, a economia se baseia neste princípio, etc. Se o que se propõe é o diferente, é o híbrido na cultura, esta prática irá se transpor para a questão da "identidade heterogenia". Bauman (2007, p. 43), concordando com Sartre, diz que a identidade é um "projeto para toda a vida", um construto que combina vários elementos que consolidam, efetivamente, uma identidade – um reconhecimento do que é cada um de nós. Hoje o que se impulsiona é o "*Seja diferente do que você é – ouse*!", e entendemos que essa ação contribui para o volátil, o incoerente, mutável e que talvez pouco acrescente nessa identidade que se busca.

A identidade e os limites da arraia – peixe que pode gerar e expelir miniaturas de si, peixe com aparência circular e achatada, nadadeiras que parecem asas – são corrompidos: ora matriarca e útero fértil, ora mercadoria que dá e bebe

sangue, corpo que acolhe seres diferentes, identidades desiguais, estados incompletos, como se pode verificar no trecho abaixo:

> Seu corpo deu sangue e bebeu. Na carne ainda está embutido o fedor de um carrapato. De novo ela caminha para os brejos refertos. Girinos pretos de rabinhos e olhaos de feto fugiram do grande útero, e agora já fervem nas águas das chuvas.
> É a pura inauguração de um outro universo. Que vai corromper, irromper, irrigar e recompor a natureza.
>
> (BARROS, 2002, p. 23).

O que vemos não é a inauguração apenas da vida, mas de um outro universo, um outro espaço de troca e convivência. Não há limites estabelecidos, nem mesmo o dentro e o fora, tão somente o antes e o depois. Neste microcosmo, o isolamento dá lugar ao descontínuo, a destituição da hierarquia.

Antes, o que se isolava era o marginal, o periférico, agora, isola-se o ordenado, o central. Muito mais do que se discutir global e local, é necessário perceber como o ser humano se insere neste turbilhão de falta de fronteiras, limites, hierarquização. Se os limites foram corrompidos, se não há fronteiras, se não há o hierárquico, onde começa o espaço, o lugar? Muitas perguntas, muitos conflitos, inúmeras respostas! Vive-se o angustiante período das incertezas. Tudo o mais se amplia, e o ser humano sente-se cada vez mais isolado, pertencente a nenhum lugar, diminuído. A condição negociada e estabelecida pela sociedade de agora é a de *nômade*, ou *viver sem fronteira*s.

Retomando a narrativa de Manoel de Barros, um poeta que dialoga, de maneira crítica e constante, com este processo inquietante e contraditório, tem-se a figura da própria arraia: ser que é peixe, mas que possui “útero vegetal, insetal, natural” – transitando livremente entre os reinos biológicos; que é submissa e que também subverte, conforme seu interesse – “seu corpo deu sangue e bebeu”.

No campo cultural, segundo Hutcheon (1991), há uma ampliação e um atrito nas fronteiras das artes que permitem a coexistência ou amálgama dos gêneros, dos discursos e das manifestações artísticas, assinalando, assim, para mais um elemento peculiar do Pós-Modernismo: a convivência dos plurais. Esse convívio da multiplicidade irá se expressar em redefinições no processo e nas categorias da narrativa literária, dos sistemas discursivos e das estruturas semânticas. Na verdade, para Ceballos (2007, p. 36), abre-se um “terceiro espaço” para a convivência e interação dos discursos. Os gêneros literários apresentam-se, por vezes, mesclados ou interagindo em harmonia, sem que haja uma fusão simplória, ou uma sobreposição hierárquica dos gêneros textuais da Pós-Modernidade, uma vez que “As fronteiras entre os gêneros literários tornaram-se fluidas” (HUTCHEON, 1999, p. 26). Sendo assim, a fluidez indicia a passagem de um estado para o outro, de um gênero ao outro, de um discurso para o outro e são elementos que marcam, de maneira significativa, a poética discursiva de Manoel de Barros.

2.2.2.2 Os gêneros e as categorias camufladas

O processo que liga o peixe arraia ao seu futuro “materno” começa com a indeterminação da linguagem definida pelo autor. O narrador ensaísta transfere para o texto a convivência dos múltiplos, tanto nos seres que se apresentam ainda por debaixo da arraia como no aspecto discursivo. No entanto, pergunta-se: quem efetivamente narra a trajetória deste curioso peixe? Diluído na narrativa, o olhar que acompanha esta saga metafórica desliza pelas entranhas da arraia, experimenta suas sensações, vivencia e imagina. Nem tão só expectador, nem jornalista, nem

poeta, nem personagem. Questionamento que revisita a “morte” do narrador, que presencia a “ressurreição” do mesmo e que propõe uma outra realidade narrativa, uma desconstrução que subverte as noções discursivas.

Para Hutcheon (1991, p. 27), as fronteiras entre os gêneros e as categorias narrativas perdem seu poder limítrofe e, assim, “[t]ipicamente pós-moderno, o texto recusa a onisciência e a onipresença da terceira pessoa e, em vez disso, se envolve num diálogo entre uma voz narrativa (...) e um leitor imaginário”.

A transgressão das categorias narrativas ressalta o narrador diluído na tessitura textual, sendo a percepção do objeto entendida pela decomposição do próprio objeto. O peixe arraia decompõe-se em inúmeros outros seres, em outras vidas e incompletudes.

> Com pouco, por baixo de suas abas, lateja um agroval de vermes, cascudos, girinos e tantas espécies de insetos e parasitas, que procuram o sítio como um ventre.
> Ali, por debaixo da arraia, se instaura uma química de brejo. Um útero vegetal, insetal, natural. A troca de linfas, de reima, de rúmen que ali se instaura é como um grande tumor que lateja.
>
> (BARROS, 2002, p. 23).

A voz que se debruça no discurso, e que se revela timidamente durante a narrativa, apresenta-se marcada pela introspecção do pensamento, como podemos evidenciar na passagem abaixo:

> Penso na troca de favores que se estabelece; no mutualismo; no amparo que as espécies se dão. Nas descargas de ajudas; no equilíbrio que ali se completa entre os rascunhos de vida dos seres minúsculos. Entre os corpos truncados. As teias ainda sem aranha. Os olhos ainda sem luz. As penas sem movimento. Os remendos de vermes. Os bulbos de cobras. Arquétipos de carunchos.
>
> (BARROS, 2002, p. 22).

Não se pode precisar o gênero escolhido pelo narrador: miniconto, fábula, lírico, científico. A indeterminação do discurso começa logo na primeira expressão do texto: *Por vezes* (BARROS, 2002, p. 21). Assim, o autor já anuncia a condição primordial para o jogo narrativo, cuja participação do leitor será exigida de maneira mais intensa, mais dinâmica. Uma vez que os gêneros, no momento camuflados ou camaleões, figuram conforme a perspectiva do leitor ou autor, o jogo enunciativo tende, inevitavelmente, a fazer uma re-visitação de suas estruturas. Na verdade, não há um grande espanto por parte do leitor com este tipo de discurso *entre*. A literatura, sua linguagem, no final do século XX e neste século XXI, possui uma tendência muito forte em transitar nos estados indefinidos, ampliando as possibilidades expressivas do discurso.

Poderíamos encontrar no texto *"*Agroval*"* algumas das características que figuram de modo pertinente no igualmente indefinido *mini-conto*[10]. Algumas das marcas que são extraídas dessa narrativa (micro-narrativa), cujas bases teóricas ainda carecem de maior atenção por parte dos críticos literários, são:

1) a brevidade – o texto de Manoel de Barros não ultrapassa uma lauda. Relendo a analogia do Boxe, elaborada por Julio Cortázar, acerca dos gêneros têm-se que: o romance vence o leitor por pontos; o conto, por nocaute e, acrescentamos, o mini-conto nocauteia em um único golpe. O leitor se fixa em uma expectativa de atmosfera nebulosa criada pelo poeta e, por fim, sente-se "jogado" na terra ressecada diante da saga metafórica da arraia;

2) a seleção cuidadosa dos vocábulos para que, devido a brevidade, não se perca a unidade do discurso, apresentando o intenso domínio que o autor tem

[10] Utilizamos a proposta de miniconto elaborada por Karla Paniagua Ramírez e publicada no *En el cuento en Red*, com o título "Propuestas para una lectura minicuentísticas de prosa poética", 2000.

sobre a linguagem. Nenhuma palavra é posta diante da narrativa sem que seu significado seja minuciosamente trabalhado. Na verdade, essa predileção vocabular caminha no sentido da síntese e limpidez comunicativa, acompanhando, assim, o seu entorno;

3) o mini-conto encontra no cotidiano a matéria essencial. O autor faz um recorte preciso e cirúrgico na vida, no instante de maior densidade significativa, como no caso do peixe arraia. Manoel de Barros nos apresenta o trajeto e o ciclo decisivo da arraia “quando as águas encurtam nos brejos” (BARROS, 2002, p. 21). Temos o período prolongado dos “três meses de trocas e infusões” (BARROS, 2002, p. 23) condensados em uma narrativa cujos instantes representam morte e vida ou decisões permanentes, como no caso do anfíbio – “O sapo rejeitando sua infame cauda” (BARROS, 2002, p. 23). Metáforas e metonímias que caberia no cotidiano de qualquer humano;

4) a narrativa começa no meio da ação, como se nos fosse oferecido um pedaço de filme cujo início não nos é bem determinado e o fim é outra ação cortada ao meio. Apesar de possuir, aparentemente, as chamadas “molduras narrativas” (elementos que sinalizam o início e o fim de um discurso) – “Por vezes, nas proximidades dos brejos ressecos, se encontram arraias enterradas” (possível moldura inicial) e “Uma festa de insetos e aves no brejo!” (provável moldura final) – as bases norteadoras são delineadas de maneira tão sutil que as molduras parecem diluir-se na narrativa, dando impressão de que não há delimitação. Estes fundamentos direcionais discursivos são suspensos de tal modo que o leitor, partícipe da construção significativa textual, a ela se prenda cada vez mais e acabe

por completar elipses enigmáticas soltas pelo texto, como pedaços de órgãos indefinidos pela cor do chão;

5) a linguagem utilizada pelo mini-conto transita entre o lírico e o narrativo. Por todo o discurso manoelino é ressaltado esse "terceiro espaço" proposto por Ceballos (2007), cuja fusão acontece diante dos olhos atentos dos leitores, no momento da leitura, como podemos identificar nesta passagem: "Faz-se debaixo da arraia a miniatura de um brejo. A vida que germinava no brejo transfere-se para o grande ventre preparado pela matrona arraia" (BARROS, 2002, p. 22).

No entanto, se percebemos marcas do mini-conto no texto "Agroval", é bem verdade que também podemos encontrar características que indiciariam a presença de uma fábula, tendo em vista que a principal característica deste gênero discursivo é a chamada "moral da história". Vislumbramos uma possível moral da parábola em: "É pura inauguração de um outro universo". Uma possibilidade que circula em um universo que se recicla em festa e morte, Tanatos e Eros; o equilíbrio que renova a comemoração da vida, um fechamento cíclico, necessário, proteico, cuja moldura evidencia a trajetória de qualquer ser.

Ao transitar entre o lírico e a prosa, o poeta Manoel de Barros quebra a perspectiva fechada cuja conceituação se fixa nos gêneros, em que a prosa é contrária à poética. Segundo Paz (1996, p. 12): "A prosa é um gênero tardio, filho da desconfiança do pensamento ante as tendências naturais do idioma. A poesia pertence a todas as épocas: é a forma natural de expressão dos homens". Tem-se como senso comum que o lirismo está direta e indissociavelmente ligado ao puro sentimentalismo. No entanto, já não se pode afirmar que o espírito do poeta divaga

livremente pelo discurso, recebendo das Musas a inspiração divinal. Há uma medida considerável de *razão* ordenadora que ressalta o mundo como significado.

Para Merquior (1996, p. 189), “se a lírica é, realmente, significativa, deve conter razão, um movimento organizado de apreensão. Em certo sentido, a lírica, sendo razão, é domínio”. Encontrar na lírica uma linguagem que beira, ou se aproxima do científico, é a mostra da transitoriedade que respeita o aspecto individual. Ainda que a infusão de um discurso recaia adequadamente em um outro, cujas características são diferenciadas pelo cânone, o intenso amálgama resultante exemplifica um discurso Pós-Moderno. No trecho abaixo, a linguagem pseudo-científica indicia uma atmosfera lírica (criada pela sonoridade das palavras), mas que narra no conto (gênero mais voltado para a prosa), ao mesmo tempo, a trajetória materna, erótica e comercial da arraia (BARROS, 2002, p. 21):

> Por vezes, nas proximidades dos brejos ressecos, se encontram arraias enterradas. Quando as águas encurtam os brejos, a arraia escolhe uma terra propícia, pousa sobre ela como um disco, abre com as suas asas uma cama, faz chão úbere por baixo – e se enterra. Ali vai passar o período da seca. Parece uma roda de carreta adernada.
> Com pouco, por baixo de suas abas, lateja um agroval de vermes, cascudos, girinos e tantas espécies de insetos e parasitas, que procuram o sítio como um ventre.
> Ali, por debaixo da arraia, se instaura uma química de brejo. Um útero vegetal, insetal, natural. A troca de linfas, de reima, de rúmen que ali se instaura é como um grande tumor que lateja.
> Faz-se debaixo da arraia a miniatura de um brejo. A vida que germinava no brejo transfere-se para o grande ventre preparado pela matrona arraia. É o próprio gromel dos cascudos!

A arraia, ora ventre materno ora representação da miniatura de uma sociedade, apresenta-se de modo transitório e indeterminado. O título “Agroval” (agro – adj. relacionado a escabroso; val – substantivo apocopado de vale) intenciona um campo oval (que logo nos remete ao desenho do peixe arraia) repleto

de seres inacabados, escabrosos, que chegam a transitar na incompletude dos seres.

Em “Agroval”, Manoel de Barros desliza entre poesia e prosa, entre o poético e o narrativo, entre o jornalístico e o confessional, entre o memorialístico e a ficção. O discurso literário, qualquer que seja o seu gênero, tem uma camada sonora que acresce sentido ao sentido construído semanticamente. No caso da poesia, ritmo, rimas, melodia e harmonia, assim como a metrificação e demais recursos linguísticos da sonoridade, são mais recorrentes e mais fortes que nos demais gêneros. Entretanto, segundo Antonio Candido (2006, p. 60), “o sentido, na acepção mais ampla, rege o valor expressivo da sonoridade (sentido léxico, sentido metafórico, sentido simbólico)”.

É, pois, como acréscimo de sentido à semântica de “Agroval” que anotamos particularidades muito instigantes do texto, quanto à expressiva sonoridade obtida pela seleção lexical efetivada pelo poeta.

2.2.2.3 A musicalidade do brejo

Entendemos que em “Agroval” o jogo discursivo das palavras propicia uma brincadeira com a sonoridade, tornando o brejo um canteiro natural e *insetal* de vozes. No entanto, um som se destaca e o silêncio que prepara o ventre da *matrona arraia* é dilacerado, cortado pela lâmina fricativa de consoantes delicadamente arranjadas e postas no texto (*[s], [z], [c]* seguida das vogais *[e]*, *[i]*). Verifiquemos:

> Por ve**z**e**s**, na**s** pro**x**imidade**s** do**s** brejo**s** re**ss**eco**s**, **s**e encontram arraia**s** enterrada**s**. Quando a**s** água**s** encurtam o**s** brejo**s**, a arraia e**s**colhe uma terra propí**c**ia, pou**s**a **s**obre ela como um di**s**co, abre com a**s** **s**ua**s** a**s**a**s** uma cama, fa**z** **ch**ão úbere por bai**x**o – e **s**e

> enterra. Ali vai pa**ss**ar o período da **s**eca. Pare**c**e uma roda de carreta adernada.
>
> (BARROS, 2002, p. 21-23, destaque nosso).

O contraponto que equilibra e evidencia ainda mais a sonoridade fechada vem de consoantes oclusivas, “surdas”, como o *[m], [n], [p]* e *[t]*, seguidas de uma forte recorrência de vogais abertas *[a]* e medianas *[e]* e *[i]*. Em especial, a consoante *[r]* participa desta festa de sons para prolongar a sonoridade das palavras e acrescentar a ideia de elementos rasteiros, como o nadar de uma arraia, ou como o arrastar dos pés na crença popular[11] ou seu ato reprodutivo. O bater de suas *asas*, nas águas pantaneiras, desenha uma forma sinuosa e erótica que se assemelha ao modelo estereotipado do *[s]*, seu som arguto e constante no texto cria uma atmosfera insinuante, escorregadia, imprecisa. Esta algazarra confere a “Agroval” uma melodia única, proveniente do brejo, da mata, do sertão dos pantanais.

O texto emula, a nosso ver, o ciciar da mata, do vento que ondula sobre as águas dos corixos, das lagunas e das inundações. Nos ermos do Pantanal, um silêncio pleno dos sons da natureza preenche os espaços: além do vento, do farfalhar do capim, do marulhar das águas silentes, há o coaxar dos sapos, o cricrilar dos insetos, o pipilar dos pássaros, o zunido das moscas, o zumbido dos pernilongos, o silvo das cobras, os gritos das Aranquãs. O silêncio do Pantanal, para Manoel de Barros (1999b), tem boca, é polifônico, encorpado pelo azul intenso e pelos acordes das flores.

---

[11] Segundo os pantaneiros, ao entrar em um corixo, rio, vazante ou baía no Pantanal, é imprescindível arrastar os pés no fundo para que tal movimento afugente a arraia. Ao pisar em seu corpo, a mesma chicoteia sua cauda (em um ângulo de até 360°) que contém um ferrão, cujo veneno provoca uma dor prolongada e intensa. Seu veneno é acionado ao contato com o oxigênio e amenizado apenas com água quente.

Augusto César Proença (2003, p. 78-79) descreve o “horizonte amplo” do Pantanal cujo amanhecer apresenta-se “com aquela musicalidade pantaneira”, na qual diversos pássaros “[desfilam] no infinito do céu”. Manoel de Barros, em crônica publicada no *Boletim da Nhecolândia* (jornal dos produtores rurais de Corumbá) de agosto de 1935, rememora o canto das araras e as “sinfonias verdes” dos periquitos na primeira casa em que, menino, morou, nos confins do Pantanal. O horizonte pantaneiro unifica o inabitual: disponibiliza para as janelas da alma o espetáculo da sinestesia, da fusão que há entre céu e terra, verde e azul, música e taciturnidade.

Os sons e silêncios do Pantanal também marcam forasteiros e visitantes. Taunay, em ***Céus e terras do Brasil***, assim descreve uma tarde nas matas, em região hoje pertencente a Mato Grosso do Sul:

> [...] Aperta-se a essa hora de inexplicável receio o coração. Qualquer ruído nos causa; ora o grito alegre do zambelê nas matas, ora as plangentes notas do bacurão a cruzar os ares. Freqüente é, também, amiudarem os pios angustiados de alguma perdiz chamando ao ninho o companheiro extraviado, antes que a escuridão de todo lhe impossibilitasse a volta.
> Quem viaja atento a impressões íntimas estremece mau grado seu, ao ouvir nesse momento de saudade o tanger de um sino muito, muito longe, ou silvar de uma locomotiva impossível.
> São insetos ocultos na macega que trazem essa impressão por tal modo viva e perfeita que a imaginação, embora desabusada e prevenida ergue vôo e lá vai por esses mundos fora a doudejar e a criar mil fantasias. (a*pud* GOMES, 1990, p. 58, sic).

A descrição de Taunay acrescenta à “musicalidade pantaneira”, conforme a expressão de Augusto César Proença, o elemento fantasioso da mente do viajante, que antropomorfiza a paisagem, dando sentido humano aos sons e vivenciando saudades e medos. Em outra passagem, Taunay descreve de como, no silêncio da noite, “sussurra contínua uma aragem viva e fria” (GOMES, 1990, p. 61, sic), e como a aurora é “hora de misterioso lusco-fusco [no qual] se ouve, de quando

em quando, como um baque sonoro, acompanhado estridente grita cromática": trata-se do "canto das Anhumas pocas [que] acorda as arancuans" (GOMES, 1990, p. 61, sic).

Temos, pois, que a natureza das matas e dos ermos no interior do Pantanal apresentam uma musicalidade toda própria, caracterizada por uma espécie de silêncio que sibila, sussurra e murmureja, e que em meio ao cicio ininterrupto irrompe gritas, roncos, silvos e cacarejos, como se notas dodecafônicas cortassem a harmonia anterior, paradoxalmente construindo um ritmo novo sem dissonâncias. Sendo assim, Manoel de Barros, com as fricativas surdas cortando a escolha lexical sibilante emula a musicalidade do espaço da natureza representado em "Agroval". No entanto, além de emular tal sonoridade, com o que apela ao narratário e evoca, sinestesicamente, a memória do leitor, faz com que o discurso referencie, ainda e complementarmente, a semântica dos sentidos erótico, comercial e jurídico implícitos nos efeitos construídos por sua narrativa.

O sussurrar do silêncio envolve lagoinhas assanhadas que teimam em se mostrar em meio à secura do chão, corta o farfalhar do vento que aprende as primeiras letras de um alfabeto irreconhecível, mergulha por entre as gargantas dos bichos, de modo que a lonjura se torne alento. O barulho do silêncio envolve um mundo. As entonações insetais e naturais de vozes também encantaram Augusto César Proença em **Raízes do Pantanal** (1989). A descrição reforça a sonoridade nos campos do Pantanal e elucida sons inexplicáveis pela linguagem, mas que são muito próximos da imaginação:

> Vento que vem das lonjuras trazendo vozes, gritos, gemidos que se perdem nas planuras infindavelmente longas e se vão perambulando,

> assim penados. [...] Abrindo brechas encharcadas, levando folhas, galhos, ramos – ecos de todas as vozes, que depois se esgarçam, perdendo-se nas distâncias, como que vencidos pela grandeza dessa própria força. (PROENÇA, 1989, p. 53).

Os sons trazidos pelo vento encurtam distâncias, quebram em cacos o silêncio e conduzem a caminhos longínquos a imaginação.

Esta algazarra confere ao “Agroval” uma melodia única, proveniente do brejo, da mata, do sertão dos pantanais.

2.2.2.4 A lucratividade do erótico e do comércio

O erotismo apresenta-se como um dos fios condutores nesta narrativa de Manoel de Barros desde a escolha da epígrafe. Muito mais do que uma simples figuração, a epígrafe anuncia uma direção, comunica-se diretamente com o texto, autor e leitor, propiciando uma reflexão prévia da narrativa. Sendo assim, mais uma possibilidade de leitura se levanta dos “brejos ressecos” da trama textual. O poeta Manoel de Barros nos convida ao erótico, a uma reflexão comercial e até mesmo — metaforizada no ciclo deste peixe – a um debate político, tudo imbricado numa percepção da Pós-Modernidade.

Como em um espetáculo de dança, a arraia ovovivípara (a mais comum nos rios brasileiros) elabora uma coreografia sensual, cujos movimentos sinuosos são figurados na forte recorrência das consoantes sibilantes *[s], [z]* e *[c]*. As asas, antes preparadas para voar nas águas, agora encontram nova função: cama para deleite, para reprodução, cenário para o drama encenado por Eros (a pulsão de vida) e Tanatos (a pulsão de morte).

No entendimento de Alexandrian (1989, *apud* MELOTTO, 2002, p. 15), o erótico se diferencia da obscenidade uma vez que aquele “é tudo o que torna a carne desejável, tudo o que a mostra em seu brilho ou em seu desabrochar (...)”. O corpo e o fônico arrastado da arraia insinuam-se. Por entre lagoinhas que a terra seca abraça, a arraia passeia pelos *brejos ressecos* e *escolhe uma terra propícia* para iniciar seu ciclo, seu processo comercial de trocas e mesclas. Eroticamente, a arraia torna-se desejável, sedutora, campo para incursões férteis, cama convidativa para seres inacabados. Segundo Melotto (2002, p. 23):

> Na poesia de Manoel de Barros, surge a ideia de que é preciso tornar eróticos os elementos da natureza, para que se possa criar um relacionamento quase carnal entre o sujeito fruídor e o objeto fruído, forma de se atingir o êxtase e a revelação epifânica decorrente também desse êxtase.

Sendo assim, o erotismo seria mais um mecanismo que leva o leitor de Manoel ao desconforto e ao autoquestionamento. A arraia (elemento que figura a Natureza) torna-se, agora, grande ventre materno, transformando-se em ponte metafórica entre o carnal, o improvável e o leitor, transmutando-se em comércio de vida e morte, cujo sistema prevê trocas vantajosas para ambos. Nesse sentido, a imagem do erótico permeia todo o discurso narrativo do “Agroval” através de palavras (*cama, úbere, lateja, boca*, *cios, conas, orifício, hermafrodita, sêmen*); metáforas (*abre com as suas asas uma cama, útero vegetal, troca de linfas, de reima, um comércio de cios, pólen*); sons (*nas proximidades dos brejos ressecos, se encontram arraias enterradas; Rudimentos rombudos de um olho de árvore*) e meandros.

Para que o erotismo complete sua função, é necessário que haja uma sucessão de trocas: de olhares, de mãos, de desejos e, principalmente, de

necessidades. Assim, a arraia, transmutada ou personificada em *matrona*, tenta despertar no outro (ou outros seres) a vontade, o desejo de se relacionar com ela em busca de permutações em que ambos levem vantagens. Na verdade, duas palavras, em especial, ligam a relação entre comércio e erotismo: busca e troca. Entendemos que estes aspectos são quase que mobilizados pelos mesmos fundamentos de interesses e apreensões: os dois buscam lucros e procuram atender suas necessidades; propagam e ressaltam o desequilíbrio existente e natural; procuram o acúmulo de bens materiais ou não.

Se pensarmos na propaganda comercial e a relação que ela estabelece com o erotismo, logo chegaremos a uma dinâmica implícita uma na outra. O jogo erótico aparece de maneira projetada, intensificada pelo consumismo que vigora e que impele uma necessidade fictícia, simulacro que transforma desejo em "essencial". O melhor da propaganda não é o produto oferecido, mas sim a sedução, mostrar que a consequência da compra é a imediata (e aparente) felicidade de seu consumidor. Neste mesmo sentido, a sedução provocada pela arraia reforça a necessidade que se tem de satisfazer a existência, tanto dela quanto de seus consumidores.

O processo que envolve o comércio e o erótico simula mutualismo. Expressão que aparece na narrativa do "Agroval" ("Penso na troca de favores que se estabelece; no mutualismo, no amparo que as espécies se dão") e que segundo o dicionário Houaiss, no ramo da ecologia, seria "uma associação entre dois seres vivos, na qual ambos são beneficiados, resultando frequentemente em dependência mútua". No campo jurídico, o mutualismo apresenta-se de maneira parecida, sendo que o favorecimento de um benefício individual surge da contribuição de todos. Esta

palavra vem atrelada ao sema “troca”, reforçando o caráter comercial e a conotação sexual que surge em profusão no texto.

No entanto, simulando o ato copulativo, o poeta Manoel de Barros distribui na pequena narrativa elementos que indicam a movimentação dos membros sexuais, tendo em alguns parágrafos a intensificação de palavras chaves: “troca” e “comércio” (esta última é repetida seis vezes em um único parágrafo), simbolizando o auge dos sentidos e das necessidades atendidas. O gozo é representado pela imagem da vida refeita, pelos seres acabados, pela “inauguração de um outro universo”, na festa que irrompe.

Sob outro prisma, temos uma possível referência ao sistema do Capitalismo. Se pensarmos, de maneira superficial e imediata, nas principais diferenças entre o Capitalismo e o Socialismo, teremos uma característica que particularmente nos interessa: aquele prevê, como espinha dorsal, o acúmulo de bens. A palavra “comércio” seria uma alusão bastante representativa desse sistema, e a forte recorrência deste vocábulo (seis vezes em um único parágrafo) indicaria, então, o acúmulo.

Refletindo sobre a sociedade, Marcuse, na obra *Eros e Civilização*, citado por Marilena Chauí (1985), ressalta que a sociedade contemporânea pode ser dividida em duas: uma seria a “sociedade unidimensional” e a outra “sociedade administrada”. Para este texto, visualizaremos apenas a compreensão de “sociedade unidimensional” por entender que é mais adequado ao tema proposto. Esta possui “dimensões e diferenciações, onde tudo equivale a tudo, se troca por tudo, tudo sendo mercadoria e objeto de consumo” (CHAUÍ, 1985, p. 155). Um verdadeiro comércio que se presentifica na figura das trocas entre os seres inacabados e a arraia. No entanto, como em profícuo diálogo com a Pós-

Modernidade, período em que se ressalta a efemeridade, ao cabo de três meses não há fidelidade, apego ou qualquer ligação com o peixe matrona. Se fizermos uma ponte entre o sistema econômico e o jogo erótico, temos então a forma do provisório. Segundo Zygmunt Bauman (2007, p. 48),

> O mercado não sobreviveria caso os consumidores se apegassem às coisas. Para sua própria sobrevivência, não pode tolerar clientes comprometidos e leais ou que apenas se mantenham numa trajetória consistente e coesa que resista a desvios e evite saídas colaterais.

A re-configuração das dimensões sociais, bem como das proposições econômicas, confirmam a perspectiva de similitude entre o processo comercial e o erotismo. Ambos são organismos vivos e pulsantes, cuja evolução propiciou a enorme capacidade de adaptação ao ambiente e às circunstâncias que os cercam. Os instintos de sobrevivência, e suas reproduções, indiciam um movimento que caminha para a superação das adversidades.

Interligados pelo fio da continuidade, corpo e sistema tornam-se recipientes cujas noções de experiências, transformações e invento se fundem numa só perspectiva. Neste sentido, pensamos que o erótico atravessa o discurso de Manoel de Barros como Anhumas atravessam uma tarde no Pantanal, rasgando o silêncio, provocando inquietações, desvirtuando o sentido da calma, anunciando um novo porvir. O desassossego provoca mudanças significativas sob todos os aspectos observáveis de um processo. Os termos frenesi e metamórfico ressaltam a estrutura de uma nova possibilidade narrativa.

A poética manoelina trava conversação direta e indireta com o terreno discursivo da transitoriedade, do incompleto, do estado provisório – da Pós-Modernidade que é transformação em inconcluso e permanente construto. Sendo

assim, o discurso Pós-Moderno perpassa e revigora o cenário imagístico, contribuindo para perturbar o lugar-comum.

A saga autocrítica da poética de Manoel de Barros – tal como surge em “Agroval” — passeia pelo metafórico, faz alusão ao fantástico, transmuta seres, subverte o linear, engana os olhos argutos dos leitores mais ávidos de surpresa.

A visada do Pós-Modernismo, segundo Linda Hutcheon, apesar de evidenciá-lo como “revisitação crítica do passado”, não simplifica o processo e abre possibilidades de discussão conceitual. Talvez pelo fato de ainda apresentar, em seu cerne, o contraditório, as inúmeras tentativas de explicá-lo ou apreendê-lo sempre acarreta uma medida de insuficiência, provocando no leitor a sensação de incompletude.

Embora se trate de um período inconstante, em plena ebulição, latente por natureza, muitos críticos ressaltam um questionamento comum e importante: como o ser humano se posiciona diante deste turbilhão de acontecimentos, emoções, perspectivas e dimensões?

Na busca pela resposta, o ser humano se perde e se encontra, gerando um aglomerado de angústias, de tentativas frustradas e/ou incompletas, bem como a arraia manoelina.

Tendo em vista o caminho já trilhado por nós neste trabalho, percorrendo momentos significativos da poética manoelina e que indiciam uma gradativa mudança na estrutura discursiva do poeta, confirmamos, sem pretensão de enquadrar o poeta ou sua poética, que o discurso de Manoel de Barros transita no caminho do verso e reverso do Pós-Modernismo. Explicamos: marcado por elementos que ressaltam a Pós-Modernidade, o diálogo estabelecido pelas entrelinhas do discurso de Manoel de Barros migra no sentido da inconstância, principal destaque deste processo.

Neste sentido, o terceiro capítulo demonstra como as características da Pós-Modernidade aparecem, de maneira aflorada, na paisagem criativa da poética manoelina (entrecortadas pelas evocações do poeta) na obra *Memórias inventadas: A terceira infância*, publicada em 2008.

3 NA POÉTICA DE MANOEL DE BARROS, O DIÁLOGO DOS INCONSTANTES

A puerícia, presente na maior parte da produção manoelina e que na trilogia ganha destaque e contornos memorialísticos, possui uma marca e uma sina: ser, na sua essência, memorável. Talvez não no sentido de fabuloso, mas de ser incomparável, singular.

O Pós-Modernismo é um processo cuja essência é a transitoriedade, o estado efêmero das coisas, dos pensamentos, dos estados – algo como a infância ou a morte. Contudo, sua inofensiva feição, escamoteada pela rapidez dos acontecimentos, se mostra na perturbadora inconstância das *coisas-no-mundo* e das *coisas-do-mundo*.

Igualmente desnorteante é a poética de Manoel de Barros. Em sua última obra, *Memórias inventadas: A terceira infância*, o poeta nos convida para um passeio repleto de cores, sons, encantos que vivem nos recantos longínquos da memória, sendo a peraltagem nosso único guia. Durante sua leitura, devemos cuidar: há o terreno movediço da linguagem e as pedras do (des)entendimento.

Identificamos e discutimos, neste capítulo, elementos reconhecidos como Pós-Modernos que aparecem na poética de Manoel de Barros, tendo por *corpus* central a obra *Memórias inventadas: A terceira infância* (2008).

Contudo, é necessário, como rege o pacto silencioso entre escritor-obra-leitor, que desfaçamos a parede da compreensão e sejamos, mesmo que por breves momentos, árvores – como já assinalava o próprio poeta Manoel de Barros (1998, p. 37).

3.1 Memória: memórias

Ressaltamos, neste momento da dissertação, que a relação intrínseca entre experiência, memória e sujeito, seria elemento primordial para a constituição do indivíduo e do sujeito ficcional. Um dos nossos pressupostos é a hipótese de que a experiência e a memória corroboram a construção da identidade do sujeito. Sendo assim, percorrer meandros manoelinos é redescobrir impressivas sensações da infância, seja infância inventada ou relembrada, e os sabores imagético-sensoriais da linguagem onírica.

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

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

Relendo o *Projeto* de Freud quanto à formação da memória e seu funcionamento neurológico, Nascimento (1999) descreve que há neurônios, chamados de *neurônios permeáveis*, que não ofereceriam resistência nenhuma; assim, não haveria, igualmente, o registro da experiência vivida pelo sujeito. No entanto, outro tipo de neurônio ofereceria resistência, desse modo imprimindo uma espécie de rastro, responsável pela manifestação da memória. Contudo, esse *rastro mnésico* apresenta-se como força que interage com outras forças, de maneira que as interpretações associadas e sucessivas resultam em *apropriações* das operadas anteriormente; somente assim, o rastro mnésico é, tem e engendra a formação de

um sentido. Um movimento ao mesmo tempo durável e dissipado, morto e vivo, em que somente a “diferença do *frayage*”, ou seja, a diferença da ruptura ou do caminho aberto é que explica a formação da memória.

Toda e qualquer experiência vivenciada pelo sujeito é escrita através ou pela memória. Segundo Nascimento (1999, p. 173), a memória se apresenta diferenciada por uma série de rastros, como se fosse um “imenso arquivo ao mesmo tempo morto e vivo”, em que “tudo começa com a reprodução”. Enfocando o aspecto literário, entendemos que se tudo começa com a reprodução de algo em constante movimento de apreensão e dissipação, o texto literário apresentará as marcas deixadas por esses rastros, de maneira que o leitor pode reconstruir o diálogo estabelecido entre autor, narrador, texto e contextos.

Por muito tempo, a memória foi dita ou pensada como um simples “reservatório”, um banco de dados da Inconsciência que por vez ou outra apareceria no Consciente, no que concerne ao lado racional do ser humano. No entanto, sabe-se que a própria Inconsciência apresenta-se de maneira lúcida e intencionada, em menos ou em mais medida.

Torna-se imprescindível observar que os conceitos de memória, rememoração (ou recordação), arquivo, evocação e lembrança não são sinônimos. Em linhas gerais, o vocábulo “evocação” faz referência a uma lembrança que é buscada de maneira racional na Consciência. Contudo, a palavra “lembrança” é a presentificação de um passado, que aflora espontânea nesta racionalidade. A Consciência é, então, um conjunto de processos mentais que singularizam um sujeito como individualidade.

Tem-se como arquivo o trabalho contínuo de “autodestruição” que, segundo Derrida (2001), em nada pode ser co-relacionado ao local onde se “armazena” ou estoca conteúdos, mas sim com a chamada “pulsão de morte”. Essa “pulsão de morte” seria, paradoxalmente, a vontade de morrer que impulsionaria a vontade de viver, num processo contínuo e cíclico, necessário para a manutenção da memória e do sujeito. A memória — cujo constante questionamento não se apresenta sem a sombra da reminiscência — emerge, pois, como elemento diretamente ligado ao conceito de futuro.

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

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

Nessa perspectiva, a presença do traço bio, marcado pelos rastros cíclicos dos acontecimentos anteriores refeitos pela lembrança, apresenta-se, na escrita, como memória. No entanto, a experiência que envolve o sujeito é perpassada pela presença do “outro”.

Iser (1979, p. 85), ao tratar da “indignação psicanalítica” quanto à comunicação, cita a obra *Interpersonal perception*[12]:

> Meu campo de experiência, contudo, não é preenchido apenas por minha visão direta de mim (ego) e pelo outro (alter), mas pelo que chamarei de *metaperspectivas – minha visão da visão... do outro sobre mim*. De fato, não sou capaz de me ver como os outros me vêem, mas constantemente suponho que eles estão me vendo de um modo particularizado e ajo constantemente à luz das atitudes, opiniões, necessidades, etc., reais ou supostas dos outros quanto a mim.

A memória, amalgamada à experiência (que também surge no plano da Consciência), apresenta uma identidade ao mesmo tempo híbrida e única, despertando no leitor as várias possibilidades de leituras e caminhos. Tendo em vista que o poeta Manoel de Barros se exercita “descoisificando” o mundo e buscando reorganizá-lo numa nova perspectiva, é necessário um cuidado especial para a leitura. Inúmeras trilhas deste percurso se abrem, tornando o caminho de sua poética sedutora perdição.

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

3.2 “CUIDADO: FRÁGIL”

Em *Memórias inventadas: A terceira infância*, a infância abre caminhos tortuosos pelas lembranças e se apresenta nítida diante dos olhos do leitor. Parte de uma trilogia, *Memórias inventadas: A terceira infância* é colocada cuidadosamente

[12] R. D. Laing, H. Phillipson, A. R. Lee: *Interpersonal perception. A theory and a method os research*. New York, 1996, p. 4.

em uma caixa, e suas folhas – delicadamente amareladas, como que pelo tempo – permanecem soltas, abraçadas de modo aconchegante apenas por uma delicada fita amarela ouro (como se envolvesse preciosidades) em que o amarrar e desamarrar, o abrir e fechar é ditado pela vontade do leitor: é ele quem inicia o diálogo.

A caixa, segundo Chevalier (1995), geralmente é associada ao inconsciente e contém um segredo, encerra ou separa do mundo aquilo que é precioso, frágil ou temido. As memórias, assim como a caixa, só possuem valor simbólico por seu conteúdo; abrir tal "fragilidade" sempre implica assumir um risco. Diante da caixa das *Memórias inventadas*, o leitor é levado a crer que manuseia um pequeno e delicado diário, cujo relato percorre caminhos e percursos de um sujeito que fala de si, de sua infância, de suas lembranças e de suas vivências, de tal maneira que a realidade dos fatos saltará aos seus olhos ávidos.

A poética Pós-Moderna refugia-se neste mundo imensurável, cujos limites são rompidos no momento que se abre a caixa, no ato da leitura, no silêncio inquieto do olhar.

Contudo, é perceptível que mesmo os discursos aparentemente mais "particulares", mais atravessados pelo sujeito, sofrem a intervenção da contemporaneidade, do aspecto invasivo e do inconstante pertinente ao período. Como assinala Souza (2002), as premissas contemporâneas enfraquecem os limites pré-determinados da sociedade, operando verdadeiro questionamento e autorreflexão dos procedimentos e dos discursos. No caso, para Souza, a crítica biográfica apresenta-se como capaz de interpretar a "literatura além de seus limites intrínsecos e extrínsecos, por meio da construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção" (SOUZA, 2002, p. 43).

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

A literatura, para Piglia (2001), é o lugar ou o espaço onde sempre é o outro que fala.[13] A relação do sujeito, a impossibilidade de transmitir e mostrar a totalidade do acontecimento prevê uma nova relação entre os limites da linguagem, do sujeito e do leitor. Caminha-se, nesse sentido, rumo a questões como a ficção, a crítica e a receptividade da leitura. Torna-se necessário o entendimento de como se estabelece a recepção da obra, processo que envolve o sujeito, o próprio leitor e os limites da linguagem.

Os estudos estavam concentrados apenas na relação autor/escritor, obra/crítica, o que deixaria o campo narrativo restrito, tornando a literatura algo específico e inalterável. Com uma visada que vai além, a crítica de Piglia (1994) demonstra a recepção da leitura no leitor, ressaltando que “cada um pode ler o que quiser num texto” (PIGLIA, 1994, p. 67).

Por um lado, essa percepção amplia as possibilidades de leitura, evocando e mostrando ao leitor os diversos discursos contidos no texto. Essa posição tende a valorizar o leitor enquanto sujeito construtor de uma crítica própria, desestruturando a figura canônica do crítico.

Por outro lado, ressalta-se a figura do leitor. Pensamos, entretanto, que o leitor não é o centro da relação literária, muito embora dela seja cúmplice

[13] A nosso ver, há uma proximidade entre a proposição de Píglia para a literatura e as proposições que Iser (1979, p. 85) foi buscar na obra *Interpersonal perception*, de Laing, Phillipson e Lee.

inarredável, uma vez que o jogo poético-narrativo solicita do leitor permanente intervenção perspicaz, que perfaça o acabamento de dada perlaboração mentada pelo autor e mediada pelo espaço social.

Ainda para Piglia (1994), o texto, bem como a literatura, é “um espaço fraturado, onde circulam diferentes vozes” (PIGLIA, 1994, p. 69). Uma espécie de efeito que causará ou apresentará um espaço onde se perceba o cruzamento da ficção e realidade, verdade e falsidade.

Imerso em uma conjuntura Pós-Moderna, o próprio sujeito se insere no discurso de maneira que em seus traços mnésicos a resultante de uma evocação, a sua experiência, seja a do outro. Sendo assim, a narração irá se apresentar como uma espécie de palimpsesto,[14] em um contínuo processo do apagar, rasurar textos e construir significados, mantendo todos os significados presentes na simultaneidade da mente que evoca o passado. Em certo momento, não se consegue delinear ou delimitar os horizontes do real e do ficcional – memórias inventadas? -, como se pode observar no poema abaixo:

> Minha mãe me deu um rio.
> Era dia de meu aniversário e ela não sabia
> o que me presentear.
> Fazia tempo que os mascates não passavam
> naquele lugar esquecido.
> Se o mascate passasse a minha mãe compraria
> rapadura
> ou bolachinhas para me dar.
> [...] Meu irmão ficou magoado porque ele gostava
> do rio igual aos outros.
> A mãe prometeu que no aniversário do meu
> irmão

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

> ela iria dar uma árvore para ele.
> Uma que fosse coberta de pássaros. [...]
>
> (BARROS, 2008, “O menino que ganhou um rio”)[15].

A ficção empresta do real elementos que transmitem o tom de veracidade. No entanto, retira dessa realidade a exatidão dos acontecimentos, transformando o discurso em verossimilhança. A lembrança de um período histórico de Corumbá, cidade onde Manoel de Barros passou a maior parte da infância, possui a tonalidade do tempo e pula o espaço para se tornar presença em suas lembranças. Corumbá, logo após a Guerra do Paraguai, se fez rota principal do movimentado comércio do Centro-Oeste, sendo um dos portos mais importantes da América Latina. Sua prosperidade nasceu da fumaça de grandes embarcações, do trânsito frenético dos comerciantes e da mistura “babelínea” de línguas. No entanto, o declínio apresentou-se com a mesma rapidez dos trens que, nas primeiras décadas do século XX, traçaram novos rumos, novas rotas. Com isso, o comércio, antes tão próspero e que percorria lonjuras de sertões aquáticos, ficou cada vez mais enfraquecido. A presença de andarilhos, prostitutas e desempregados formavam o postal de chegada do Portuário de Corumbá, como salienta o artigo “A poesia de Manoel de Barros e a História de Corumbá”:

> [...] o fato é que o menino Nequinho, o jovem poeta Manoel e as memórias de Barros registram uma cidade em que o contraponto à riqueza material e à exuberância natural é uma famélica leva de maltrapilhos, de prostitutas e de andarilhos que busca o alimento do dia. Vemos uma cidade que vai do esplendor à decadência. Tais ecos das transformações urbanas reverberam na poesia do ainda adolescente Maneco, que registra — no calor da hora — personagens, tipos, histórias e sentimentos.

[15] Identificamos os poemas pelo título, uma vez que o volume é composto por cadernos de folhas soltas.

> Setenta anos depois, o poeta, para inventar suas memórias, mergulha em lembranças que homologam a imagem de terminalidade contida no sema “decadência”. Para tanto, descreve com empatia os mendigos, os caminhantes sem rumo, os loucos, os estrangeiros sem eira nem beira — enfim, aqueles que nada possuem. (CAMPOS e RAUER, 2009, p. 14).

Outrora, como retratado pela memória do menino Manoel, mascates visitavam as fazendas levando produtos alimentícios e de necessidade básica, juntamente com longas comitivas de boiadeiros. Depois da crise que envolveu a cidade de Corumbá, os mascates não mais transitavam pelas fazendas, fazendo com que o agrado de aniversário mais simples torne-se gigante, como o presente da mãe. O narrador-autor-personagem abre o diálogo com o leitor partindo da presentificação do impossível: ganhar um rio. Sendo assim, perguntamos: as bordas do real não existem ou são tênues demais?

Sobre os limites e a coalescência nas frágeis fronteiras que permeiam as categorias ficcionais que vão do autor físico ao personagem dos textos poéticos, Eneida de Souza, em *Tempo de pós-crítica*, ressalta:

> Neste espaço intermediário entre a ficção e a teoria, o sujeito se envolve nas malhas da enunciação e se ficcionaliza, distanciando-se da imagem redutora do autor empírico. O autor, ao configurar-se enquanto texto, ser de papel, dilui-se na escrita que o substitui e o suplementa. (SOUZA, 2007, p. 21).

No poema “O menino que ganhou um rio” há uma sobreposição entre os desejos dos irmãos e a capacidade inventiva da mãe em atender aos pedidos impossíveis que se duplicam. A criança – que é eu-poético e narrador autodiegético – incorpora, da mãe, a imaginação que transborda, inserindo na linguagem o desvario da carência material transformada em lúdica criatividade no jogo inter-pessoal. E assim, a experiência inventiva, supostamente vivida por este sujeito

tornado eu-lírico, perfaz-se no eu-poético como a matéria essencial da rememoração dos rastros e traços bio-mnésicos do arquivo do poeta. Trata-se de desejo onírico que reflete a ânsia do Outro e de si – e que inventa o real.

A relação que se estabelece entre o sujeito, o discurso, a memória, o lugar corrobora na estruturação e/ou surgimento da identidade tanto ficcional quanto pessoal do indivíduo. Contudo, na poética Pós-Moderna observamos que o sujeito se diluiu nas múltiplas possibilidades narrativas, mas que também delatou o corpo do escritor, subvertendo o discurso a um processo que se desdobra nele mesmo, desmascarando o autor, revelando o leitor, redimensionando o ato comunicativo.

3.3 Categorias do Pós-Modernismo: “Manoel por Manoel”

O Pós-Modernismo, como já se ressaltou em capítulos anteriores, salienta elementos que marcam seus mecanismos: a transitoriedade, autorreflexibilidade, inconstância, fragmentação e outros. Neste subcapítulo, relacionaremos características da Pós-Modernidade que permeiam a poética de Manoel de Barros, exemplificando com os poemas soltos presentes na obra *Memórias inventadas: A terceira infância*.

Elegemos como recorte, para este diálogo, tópicos que concernem ao âmbito sócio-cultural da Pós-Modenidade. Uma vez que o sujeito ficcional é “criado” a partir do indivíduo pessoal, acreditamos que questões acerca da identidade, do fragmentário, dos limites, do narrador e dos gêneros discursivos, constituem elementos pertinentes para o debate no discurso manoelino.

O texto poético de Manoel de Barros torna-se um acontecimento que interrompe o curso natural e previsto da estética, discute, por meio de metáforas,

alegorias, recortes bruscos do cotidiano toda uma conjuntura sócio-político-cultural que marca a sociedade atual. Os cenários que apresentam tal espetáculo são recobertos pelas memórias infantis e pelos corixos pantaneiros. Todo acontecimento linguístico no discurso do poeta tem em si a novidade, o imprevisto, o contingente.

Acreditamos que *Memórias inventadas* (o conjunto da trilogia) seja o momento de transposição da poética manoelina no sentido de edificar uma nova proposta discursiva – plasmada pela conversação do poeta com seu entorno, com o processo Pós-Moderno.

3.3.1 Identidade: “eus”

A identidade, que tanto estabilizou o sujeito, apresenta-se, de algum tempo a nossos dias, destituída de uma das suas funções mais elementares: individualizar. Para o crítico Stuart Hall (2006), a identidade se distingue em três concepções diferentes entre si: a) sujeito do Iluminismo, b) sujeito sociólogo e c) sujeito Pós-Moderno. Este último caracteriza-se pela fragmentação, projetando nas identidades culturais, bem como na individual, o estado provisório e variável.

O conceito enfrenta, portanto, na atualidade, uma crise no seu delineamento. Para Ortiz (1991), durante muito tempo a identidade brasileira ficou em torno do “nacional-popular”. O crítico ressalta que a realidade atual exige ou impõe a emergência de uma identidade “internacional-popular”. No entanto, não é possível pensar, ou mesmo ser, universal sem perpassar pelo caminho do local, regional e nacional. Isso porque se percebe os seres humanos envolvidos por elementos simbólicos com os quais constroem sua identidade entremeada pelo seu entendimento de lugar.

Diante da globalização, esses símbolos se confundem criando a angústia de se querer um Eu maior. Aparentemente, estamos inseridos em um projeto cuja direção aponta para transformações contínuas do que se entende no âmbito social, político, cultural e econômico. Os símbolos que marcariam um sentimento de afetividade com o lugar — e que, consequentemente, refletiria a particularidade do sujeito — são quase que anuladas em decorrência da expansão capitalista desenfreada. A identidade, para Castells (1999), cria-se a partir de um processo de constante construção de símbolos significantes, com base em algum(ns) conjunto(s) de atributo(s) cultural(ais), que se inter-relacionam mutuamente, sempre prevalecendo "sobre outras fontes de significado", ressaltando um critério de "desequilíbrio" positivo. Sendo assim, compreendemos que um determinado indivíduo pode apresentar identidades múltiplas, mas que, em seu íntimo, há o ressalto de alguns elementos simbólicos e o desfavorecimento de outros, como ainda reforça Linda Hutcheon (1991).

Entretanto, é importante salientar que a pluralidade sempre é fonte de tensão e de contradições que sustentam o sistema global, derrubando, enfraquecendo ou questionando fronteiras e limites.

Segundo Linda Hutcheon (1991, p. 26),

> O importante debate contemporâneo sobre as margens e as fronteiras das convenções sociais e artísticas (ver Culler 1983, 1984) é também um resultado de uma transgressão tipicamente pós-moderna em relação aos limites aceitos de antemão: os limites de determinadas artes, dos gêneros ou da arte em si.

Na Pós-Modernidade, as fronteiras não são meros limites espaciais, mas zonas de confrontos, interações e imiscuidades culturais e sociais. Deve-se entender este conceito como a possibilidade de recriações de espaços. Sendo assim, a coexistência de períodos, poetas, estéticas e tempos contribuiu para uma

“contaminação” beneficamente desigual que resultou em uma desconstrução da hierarquia e da questão do global/local. Somos, diante do Pós-Modernismo, imprimidos a perceber uma arte cujas perspectivas são múltiplas, mas que necessitam de uma visão autoconsciente dos sentidos de “amplo” e “específico”.

Esta questão da identidade, diante do discurso Pós-Moderno, é permeada pelo diálogo entre atitude e localização de quem pronuncia o discurso. A memória, a posicionalidade e a determinação do lugar estariam diretamente ligados à construção da identidade individual, pois é a partir do lugar de onde se lê e de onde se profere o discurso que se constitui uma identidade.

O Pantanal, em tempos de cheia, não possui delimitações aparentes, como coloca o poeta Manoel de Barros, mas possui limites determinados pela geografia que lhe atribui particularidade. Segundo Drumond (2008), em estudo elaborado sobre Guimarães Rosa, a palavra *fronteira* não é entendida aqui na acepção corrente de linha ou faixa limítrofe. Configura-se, antes, como espaço imaginário ou concreto, que é possuído de sensores que captam elementos estranhos à percepção usual e, ao mesmo tempo, transforma e devolve em forma de autorreflexão, inquietação ou estranhamento. Esse lugar, para o poeta, torna-se parte integrante de um complexo orgânico que flui de suas próprias veias para as seivas, para o inanimado, dando-lhes “vida” conjunta, como demonstra os seguintes trechos do poema “Manoel por Manoel” e “Formação” (BARROS, 2008):

> Quando era criança eu deveria pular muro do vizinho para catar goiaba. Mas não havia vizinho.
> [...]
> Cresci brincando no chão, entre formigas. De uma infância livre e sem comparamentos. Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação.
> Porque se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão: de um orvalho e sua aranha, de uma tarde e suas garças, de um pássaro e sua árvore. Então eu trago das minhas raízes crianceiras a visão comungante e oblíqua das coisas. Eu sei dizer sem pudor que

> o escuro me ilumina. É um paradoxo que ajuda a poesia e que eu falo sem pudor. Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela. Era o menino e os bichinhos. Era o menino e o sol. O menino e o rio. Era o menino e as árvores.
>
> (BARROS, 2008, “Manoel por Manoel”);

> Fomos formados no mato – as palavras e eu. O que de terra a palavra se acrescentasse, a gente se acrescentava de terra. O que de água a gente se encharcasse, a palavra se encharcava de água. Porque nós íamos crescendo de em par. Se a gente recebesse oralidades de pássaros, as palavras recebiam oralidades de pássaros. Conforme a gente recebesse formatos de natureza, as palavras incorporavam as formas da natureza.
>
> (BARROS, 2008, “Formação”).

Os próprios títulos denunciam a formação da identidade do poeta Manoel de Barros. O sujeito ficcional forma-se a partir da natureza, comunga-se com ela, emula-se aos seus cantos e recantos. Contudo, é na fragmentação ou no reagrupamento das partes que a escrita retoma o escritor e sua porção que o individualiza. A “formação” de Barros se dá pelo retorno de si pela criança e pela fusão dos elementos da natureza nas palavras. Ambos, ou tudo, germinam, crescem, transformam-se com a figura e a pessoa do poeta. Tomos que contribuem e que fazem da narrativa e do pessoal um encontro cuja dimensão está aquém do tempo.

Para Moriconi (2005, p. 14-15), “o traço marcante na ficção mais recente é a presença autobiográfica real do autor empírico em textos que por outro lado são ficcionais”, sendo recriado o posicionamento do autor diante do público, uma verdadeira exposição do “ser de papel” (ao modo de Barthes) em traços distintivos diante do olhar do leitor. Nesta perspectiva, encontramos a realidade mergulhada em uma atmosfera ou cenário ficcional: “Fomos formados no mato – a palavra e eu” (BARROS, 2008, “Formação”) e “Era o menino e o sol” (BARROS, 2008, “Manoel

por Manoel"). Os elementos que compartilham da identidade do poeta, que se edificam com o menino travesso, estão em "pé de igualdade" na narrativa e no limiar pessoal do poeta, nunca sobrepostos. A pesquisadora Lucy Ferreira Azevedo (2008, p. 37) afirma:

> E todos fazem parte deste caleidoscópio vivo da região. Por isso, penso que a obra de Barros é regionalista, porque, conforme Lima (1966), há a '[...] predominância da terra sobre o homem'; e, porque explora as paixões humanas, é global.

Neste momento, discordamos da proposição apresentada por Azevedo de que há, na poética manoelina, uma sobreposição de elementos da Natureza, visto que, na verdade, eles se complementam, se misturam, compartilham dos mesmos instantes inaugurais – "Porque nós íamos crescendo de em par [...]. Conforme a gente recebesse formatos de natureza, as palavras incorporavam as formas da natureza." (BARROS, 2008, "Formação"). Contudo, as primeiras obras do poeta apresentavam características ora de predominância da Natureza sobre o homem ora de fusão completa e indissociável. A Natureza atravessa a existência do infante e o impregna de acontecimentos únicos. O Pantanal, além de cenário de peraltagens infantis, é fala, ser, coisa, mutação, transubstância, caminho e retorno, movimento em um único ato, cena de paixões e estática.

Muitos não precisam vivenciar ou experimentar diretamente estes acontecimentos para saber do que se trata. Na verdade, vive-se, em certos momentos, da vivência do Outro, da imaginação do Outro, da criação ou recriação da mente que "vê, revê e transvê" (BARROS, 2000a, p. 75) o Outro e a si mesmo. Segundo Klinger (2007), tem-se hoje a proliferação de narrativas que são marcadas pela vivência do autor, numa tentativa de inscrever a identidade do sujeito na escrita que perpassa pelo Outro.

"Manoel por Manoel"*, Sabastião por Sabastião*, *Joaquim por Joaquim*, *Letícia por Letícia*[16]. Tantos quantos poderiam, guardadas as dimensões, fechar os olhos e se reportar para a sua própria infância nestas imagens, ou desejá-las como ideal de infância que não foi vivida. Não estariam, mesmo assim, experimentando sensações? Compartilhando imagens, umas mais próximas do que outras? Fazendo da vivência de Manoel a experimentação da sua possibilidade? Barros nos faz perceber que mesmo as experiências ou vivências observadas, forjadas na imaginação, propiciam sensações únicas e aproximam realidades possíveis que se presentificam através do discurso. A brincadeira solitária pela qual passa o menino Manoel o faz vivenciar a comunhão entre os seres, entre as possibilidades. O sujeito é dissolvido na paisagem, nem agente nem observador. Nesse sentido, lembrando Lopes (2007, p. 87), o mundo e a paisagem "implodem o sujeito" em uma tentativa de trazer o de fora para dentro, sem traumas, sem dor, sem maiores sofrimentos, apenas o "vazio do real", um espaço aberto de conciliação.

Para Linda Hutcheon (1991, p. 22), "a diferença – ou melhor, no plural, as diferenças – pós-modernas são sempre múltiplas e provisórias". A linguagem plural transcorre na poética de Manoel de Barros, através da escolha de termos que evidenciam esta pluralidade integrante da identidade do sujeito e do poeta: "comunhão", "era o menino e as bichos" – e assim, sucessivamente, "a gente", "fomos". Sendo o sujeito diluído no discurso, o paradoxo entre a brincadeira solitária do menino Manoel e a abertura discursiva que delata o ficcional, encontram-se no cenário da ficção e comunicam-se com a identidade diferenciada do escritor que é, ao mesmo tempo, personagem, autor, pessoa, escrita, natureza e leitor.

---

[16] Alusões ao título da narrativa "Manoel por Manoel".

Segundo o filósofo italiano Vattimo (2001), Heidegger considerava realmente importante a troca, sempre mútua, entre o ser e a linguagem e esta seria a moradia do ser. A tese de Heidegger, importantíssima para toda a filosofia do século XX, era de que este "ser não *é*, mas *acontece*, dá-se, é *evento*. (...) O ser é o que consolida nesses relacionamentos entre sociedade, linguagens e cultura (...)" (*apud* VATTIMO, 2001, p. 64). E é isso que podemos perceber no trecho abaixo, do poema "Soberania":

> Naquele dia, no meio do jantar, eu contei que tentara pegar na bunda do vento – mas o rabo do vento escorregava muito e eu não conseguia pegar. Eu teria sete anos. A mãe fez um sorriso carinhoso para mim e não disse nada. Meus irmãos deram gaitadas me gozando. O pai ficou preocupado e disse que eu tivera um vareio da imaginação. Mas que esses vareios acabariam com os estudos. E me mandou estudar em livros. Eu vim.
>
> (BARROS, 2008,"Soberania").

Temos, diante dos olhos argutos do leitor, a inauguração do poeta Manoel de Barros. O "acontecimento do ser", que marcará sua identidade, fará de sua experiência imagística apreensão de uma realidade: a complacência da mãe, a zombaria dos irmãos e a desconfiança preocupada do pai. O jovem poeta desperta para o mundo ficcional no momento que percebe a imagem ilógica de "pegar na bunda do vento". A necessidade de concretude deste ato se dá no instante da tentativa, e se dá de maneira quase que real para o menino. O evento que inaugura o sujeito-poeta comunica-se com seu entorno na tentativa, através dos estudos, da linguagem, de estabelecer uma porção racional no infante. Contudo, a conclusão do jovem poeta, que passa pelos eruditos e pelos clássicos, é de que "o homem não tem soberania nem pra ser um bentevi" (BARROS, "Soberania", 2008). Esta é a composição da identidade do sujeito-poeta Manoel de Barros: a soberania do

homem simples, a comunhão entre os elementos da natureza e o ser humano, do lugar com o sentimento de pertença.

A existência humana é um fato espacial e, nesse sentido, o lugar é parte integrante da identidade de qualquer pessoa, portanto indissociável da cultura e da história. O lugar, além de espaço percebido, é também espaço sentido e este sentimento é fundamental para estabelecer uma verdadeira relação de respeito e compromisso (no sentido ecológico) com o meio social e natural. É perceptível a nulidade da hierarquia, entre seres, entre linguagens, entre discurso na poética de Manoel de Barros. Dá-se, no entendimento Pós-Moderno, muita relevância ao sentido de lugar, sendo este um conceito intrinsecamente ligado ao sujeito e sua individualidade, muito embora todos os conceitos estejam diluindo-se, fenecendo.

Do ponto de vista humanístico, o lugar é o espaço de vivência e convivência, no qual as pessoas constroem suas vidas e com o qual elas se identificam e ao qual associam a sua história. Nele, a proximidade relacional (portanto, não necessariamente física) é fator de apropriação, além de reforçar a cultura e a identidade (SANTOS, 1996). Pertencimento a um lugar é um sentimento tão importante à pessoa quanto pertencer a uma família ou grupo social. Trata-se, pois, de um sentimento em duplo sentido, já que a pessoa tanto se sente pertencente a um determinado lugar quanto o toma como seu.

Ao longo da vida, as pessoas tomam para si elementos do espaço e tais elementos adquirem algum significado em suas vidas. A escola, uma esquina, um riacho, uma casa, uma árvore, entre tantas outras, podem ser referências importantes, especiais, para toda a existência de uma pessoa. O poeta Manoel de Barros traz para si, para sua existência pessoal, a condição de quem experimentou o Pantanal nos seus elementos mais primordiais: “Então eu trago das minhas raízes

crianceiras a visão comungante e oblíqua das coisas" (BARROS, 2008, "Manoel por Manoel"). Segundo Tuan (1976), o que torna o espaço um lugar é, essencialmente, a emoção e o simbolismo que o referenciam na existência humana.

Identidade que se reflete na escrita. Sujeito fechado em si, Manoel de Barros faz uma descrição ensaística de sua infância ("Manoel por Manoel"): ele, senhor de 93 anos, encara sua puerícia com a sabedoria dos anos. Propositalmente, ainda para demonstrar o indivíduo recluso na lembrança, em si e na infância, o poeta cria uma atmosfera sonora, cujo ritmo será cadenciado por consoantes oclusivas, "surdas", como o *[m], [n], [p], [d]* e *[t]*, seguidas de uma forte recorrência de vogais fechadas *[o]* e [u] e medianas *[e]* e *[i]*. Contudo, as consoantes *[v]* e *[r]* que também aparecem com frequência no poema, possuem características que desdobram o caráter fechado. O *[r]*, especificamente no centro-oeste, é denominado de retro-reflexivo, ou seja, possui uma sonoridade que se reflete ou desdobra no interior da garganta, de maneira introspectiva e contínua. A cadência fechada e o ressalto da vogal *[o]* sugerem a forma cíclica que o próprio título salienta: "Manoel por Manoel". Exemplificamos tal proposição com um trecho do poema. No entanto, esta sonoridade fechada, com tom nostálgico, bem ao contrário da musicalidade do brejo, apresenta a melodia que exala da memória e perpassa toda a narrativa. O destaque, neste caso, é feito pela negativa. No exemplo, por serem em menor número, destacamos consoantes que não se enquadram na perspectiva acima:

> Eu tenho um ermo enorme dentro do olho. Por motivo do ermo não fui um menino peralta. Agora tenho saudade do que não fui
>
> (BARROS, 2008, "Manoel por Manoel').

Quando lemos o poema em voz alta, percebemos que a articulação da boca pouco se abre, pouco se mexe, sugerindo economia dos movimentos faciais. Contudo, a solidão do menino/poeta torna-se peculiaridade do sujeito pessoal, diluindo-se, ambos, na matéria imaginativa. Manoel de Barros, sempre em "caramujo-flor", admite que seu anonimato, durante muito tempo, deveu-se ao seu silêncio, ao seu recato, ao eco solitário de sua poesia e ao jeito bugre de ser.

Cada passagem feita pelo sujeito, de uma fase a outra do eu, culminará, segundo Colombo (1991, p. 32), na morte e, sucessivamente, como em um círculo cujo fim é o recomeço, na ressurreição. No entanto, dessa ressurreição aparecerá um eu diferente, repleto de combinações de suas outras fases, renovado pela experiência alheia e própria.

O sujeito ficcional mistura-se ao sujeito pessoal e ao ambiente que o cerca. A vivência e a comunhão entre os seres parecem completas, simbióticas, um amálgama, cuja naturalidade é assumida no menino que brinca "entre formigas".

Manoel de Barros afirma sua alteridade e a individualização de sua poética, iniciando sua narrativa com o título "Manoel por Manoel" – é o sujeito que fala do *seu* lugar, com sua voz. As evocações, as lembranças, bem como as memórias do indivíduo é toda perpassada por sua visão de mundo, partindo de si para o Outro. Pensamos ser este o principal passo à frente, o ir além que o poeta faz e que elucida em sua poética. A afirmação identitária, como elemento peculiar e próprio, é uma das mais proeminentes questões da Pós-Modernidade.

O lugar de onde o poeta Manoel de Barros profere o discurso é essencial para demarcar e demonstrar sua alteridade. O lugar em sua poética não se apresenta somente como memória longínqua, ou pano de fundo de peripécias infanto-juvenis, nem tampouco diz tudo de sua escrita. Ele é elemento diferenciador

e potencializador. Entretanto, como assinala Grácia-Rodrigues (2006), o universo de Manoel de Barros é criado, recriado e transferido do plano real para o imaginário, ou seja, é a descoberta constante de novos mundos que perpassam pela existência metafórica da realidade. No trecho abaixo, a imaginação recria seres e transfere características para cada um dos elementos que participam da brincadeira. A realidade metaforizada apresenta a inocência da criança, recursos lúdicos e as múltiplas possibilidades que se tem mesmo diante da solidão:

> Brincava de fingir que pedra era lagarto. Que lata era navio. Que sabugo era um serzinho mal resolvido e igual 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.
> Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina. É um paradoxo que ajuda a poesia e que eu falo sem pudor. Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela. Era o menino e os bichinhos. Era o menino e o sol. O menino e o rio. Era o menino e as árvores.
>
> (BARROS, 2008, “Manoel por Manoel”).

Neste sentido, ainda que o Pantanal, uma planície de inundação de mais de 250 mil km^2, geograficamente possa ser tratado como região, do ponto de vista humanístico pode ser entendido e considerado um lugar. Certamente, tal proposição não se apoia em critérios de tamanho ou escala, mas na identidade. Ou seja, o Pantanal não é apenas uma área com extensão, mas uma realidade sócio-cultural identificada por elementos simbólicos. Assim, ainda que impossibilitado de vivenciar toda extensão do Pantanal, o poeta Manoel de Barros (pantaneiro de coração e vivência) se identifica com elementos representativos da realidade pantaneira: as espécies endêmicas da fauna e flora, as inundações periódicas, os corixos e as lagoas: “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". Embora o homem pantaneiro viva isolado, em beiras de rios e fazendas, o contato com o mundo "exterior" chega-lhe por canoeiros que trabalham no ramo turístico. Os mundos encontram na imensidão alagada ouvidos pacientes.

Temos, neste sentido, como que uma flutuação de identidades que se movem e um "eu" que se vê como "vário". Essa revisão do conceito identitário provoca certo estranhamento e um sentimento de perda da unicidade do indivíduo, isso porque não nos foi oferecido uma compreensão lógica dos elos que desencadeiam essa transformação que está em pleno curso. Para Linda Hutcheon (1991, p. 65), "o Pós-Modernismo questiona sistemas centralizados, totalizados, hierarquizados e fechados: questiona, mas não destrói". O certo é que todo esse questionamento acerca da identidade resulta em fragmentação do sujeito, bem como seu entendimento do entorno. A poética de Manoel de Barros torna-se uma encruzilhada de culturas, de discursos, de tipos.

3.3.2 Fractalidade: "uma catação de eus"

A totalidade é, talvez, o desejo mais ávido do ser humano, dos primórdios aos dias atuais. A sociedade de hoje, para Hall (2006), passa por um processo constante de "descentralização", cuja estrutura deslocada é substituída por inúmeros outros centros dominadores, desarticulando a estabilidade do passado e rearticulando novos sujeitos. Entretanto, no sentido de abranger a noção de fragmentação, entremeamos, neste item, a noção de "fractal" evidenciada em que cada fragmento seria a enunciação de um todo, cujo entendimento não passaria, tão

somente, pelo discurso, mas também pela recepção e pelo momento da leitura, como assinala Zavala (2000):

> No sólo es la escritura fragmentaria sino también el ejercicio de construir una totalidad a partir de fragmentos dispersos. Esto es producto de lo que llamamos fractalidad, es decir, la idea de que un fragmento no es un detalle, sino un elemento que contiene una totalidad que merece ser descubierta y explorada por su cuenta.
> Tal vez la estética del fragmento autónomo y recombinable a voluntad es la cifra estética del presente, en oposición a la estética moderna del detalle. La fractalidad ocupa el lugar de fragmento y del detalle ahí donde el concepto mismo de totalidad es cada vez más inabarcable (O.Calabrese)[17].

Sendo assim, a idéia de fragmentação incitará uma leitura voltada para a disponibilidade do leitor, por sua natureza de leitura, pela cultura embutida nesse trilhar solitário.

Tem-se uma nova concepção de identidade. A introdução da fragmentação da modernidade nas culturas tradicionais impôs uma ruptura nessa estrutura e como consequência tem-se a perda da identidade como raiz única. Ressalta na Pós-Modernidade a identidade pluri, ou seja, uma teia social de culturas distintas e que podem ser complementares.

---

[17] Zavala não informa a referência de Calabrese. De Omar Calabrese, no âmbito dos estudos sobre microficção, encontramos a obra ***A idade neo-barroca***, Lisboa, Edições 70, 1987. E de Lauro Zavala, além da obra mencionada, encontramos: El cuento ultra-corto: hacia un nuevo canon literario, ***Revista Interamericana de bibliografía***, XLVI, 1-4, 1996, pág. 67-78; Seis problemas para la microficción, un género del tercer milenio: Brevedad, diversidad, complicidad, fractalidad, virtualidad, ***El cuento en Red***, número 1, México, primavera 2000, disponível em: http://webs.uolsinectis.com.ar/rosae/breve8.htm, acesso em 28 mar. 2007; Las fronteras de la microficción, in: ***Escritos disconformes: Nuevos modelos de lectura***. (Noguerol, Francisca, org.), Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001, pág. 87-92; Estrategias literarias, hibridación y metaficción em La Sueñera de Ana María Shua, in: Buchanan, Rhonda (org.), ***El río de los sueños: Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua***, Washington: OAS, colección Interamas n. 70, 2001, disponível em: « http//www.iacd.oas.org/interamer/interamerhtml/shua/monozavala.htm », acesso em dez. 2007; El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon de lectura, in ***El cuento mexicano: Homenaje a Luis Leal***, Compilación de Sara Poot. México, UNAM, 1996; Bibliografía sobre metaficción en los cuentos de Cortázar, in ***Cuentos sobre el cuento***, Volumen 4 de la serie Teorías del Cuento. México, UNAM; e, com outros autores, ***Lecturas simultáneas. La enseñanza de la lengua y la literatura con especial referencia al cuento ultracorto***, México, UAM Xochimilco.

Para Hutcheon (1991, p. 85), “grande parte do debate sobre a definição do termo *Pós-Modernismo* tem girado em torno daquilo que alguns consideram como uma perda da fé nesse impulso centralizador e totalizante do pensamento humanista”. Uma perspectiva que questiona o estabelecimento do antes e o posterior, cuja diretriz caminha para uma posição dispersa do sujeito.

“*Cogito, ergo sum*”, de Descartes, tornou-se a postulação mais importante do século XVII, pois celebrava a razão, ressaltando o indivíduo como fornecedor e centro do saber científico-filosófico, cujas verdades apresentadas eram absolutas. Este pensamento forjou, desde então, o chamado sujeito cartesiano. Tal perspectiva ainda constitui uma prerrogativa do sistema econômico, cultural e político na atualidade. Contudo, de maneira muito mais evidente na Pós-Modernidade, verdades absolutas são quebradas e a realidade torna-se um mosaico de pontos entremeados com a experiência de cada indivíduo. A máxima desta assertiva desembocará na percepção de maior apreço pelas coisas simples e pelo questionamento pertinente do entorno. A identidade pessoal sofre mudanças que tendem à descentralização do sujeito e suas convicções. O projeto de Freud sobre o surgimento da identidade contribuiu no sentido de desconstruir o Determinismo social e genético. É no psíquico a formação de elementos que edificam a identidade e que carregam de simbologia todo o existir, o pensamento e a experiência do sujeito. Sendo assim, o indivíduo, bem como a sociedade, percebem a falácia da expressão “Penso, logo existo”, assumindo a posição de questionador de si e de sua identidade[18]. No campo das Letras, Ferdinand Saussure descentraliza a concepção

[18] Entendimento das leituras das seguintes obras: Hall (2006), quando o autor reflete sobre o “nascimento e a morte do sujeito moderno”; Nascimento (1999) e o projeto psíquico de Freud; Nietzsche (2006), com a exposição do pensamento moderno em que o autor vislumbra uma perspectiva Pós-Moderna (“O homem em sociedade”, “O homem consigo mesmo”). Contudo, é importante salientar que Stuart Hall elabora concepções do “sujeito humano” enumerando descentralizações importantes para o surgimento do “sujeito moderno”.

da língua como sistema isolado e introduz a concepção de que ela é um processo intrinsecamente relacionado com o social. Neste momento, falar uma língua simbolizava externar uma sucessão de possibilidades discursivas e culturais. As palavras tomaram dimensões que ultrapassavam a denotação, tornando-se um campo cuja margem poderia ser escrita por terceiros, o Outro.

Inserido neste turbilhão de efemeridades e inconstâncias, o ser humano modifica seu modo de ver o mundo, pensá-lo e nele se perceber. Há, então, uma angustiante opacidade na busca por um Eu maior. Entretanto, não há apenas um Eu, mas vários, que reforçam a carência de uma identidade que se firme diante de toda essa complexidade e dissesse realmente quem somos ou se somos tessitura emaranhada. Concordando com Renato Ortiz, seria interessante termos não uma carteira de identidade, mas sim, uma carteira de diferenças.

Temos assim, instaurada a instabilidade do sujeito e do seu discurso. Acometido por um sentimento de perturbação de suas bases sólidas, a sociedade procura o fechamento deste processo e encontra a fragmentação de si.

Para Camargo (1996), a sociedade contemporânea apresenta uma cultura em que o provisório, o inconstante assinalam o fragmentário. Entretanto, seguindo uma possível linha temporal da fragmentação, tem-se, segundo a pesquisadora, seu início na Idade Média com a “perda de referências como o Teocentrismo, Humanismo e o Antropocentrismo”, ou seja, sistemas organizadores, determinantes, rígidos em que se podia situar o ser humano, em uma escala operacional, no domínio do mundo. Segundo a pesquisadora:

> O conhecimento que Descartes construiu a partir da dúvida se reflete no homem dos séculos XIX e XX. Houve real contribuição da Revolução Industrial por criar uma fragmentação da realidade social, distancia-se (o homem) do objeto e fascina-se pelo abismo. O

> Iluminismo provoca o desencantamento do mundo, a ruptura do homem com o desejo. Freud estuda o mal-estar da modernidade ('o mal-estar na civilização'). O Romantismo traz a subjetividade. (CAMARGO, 1996, p. 108).

Tem-se, então, uma estreita e longa relação entre a sociedade, a cultura, o ser humano e a ideia da fragmentação. Sob vários aspectos é possível expressar ou reconhecer essa quebra da cadeia linear do discurso, da idéia, da imagem que proporciona à obra e ao leitor inusitadas criações imagísticas ou lúdicas.

Diante das mudanças sofridas pela sociedade Pós-Moderna, os conflitos, a fragmentação, os conceitos e as estruturas ordenadoras são revisitados, questionados, desestruturados e repensados. Apresenta-se assim, um leitor igualmente isolado e fragmentado, buscando na leitura um sentido para suas angústias. Segundo Rattner (2004, p. 5):

> O abismo que se alarga entre "os que têm e os que não têm" transformou o relacionamento humano em um cenário de conflitos permanentes – étnicos, tribais, religiosos, nacionalistas ou meramente sociais, enquanto os indivíduos experimentam frustração, alienação e desconforto sem fim.

O leitor Pós-Moderno sente necessidade de completude, algo não oferecido pelo autor e tão pouco pela obra. Essa fragmentação, esse isolamento ou desconforto do sujeito Pós-Moderno apresenta a fissura da sociedade atual e de suas produções. Toda a ficção, todo o discurso da Pós-Modernidade será diluída no diálogo com o entorno.

A incompletude inquieta o sujeito. No caso do indivíduo leitor, a instabilidade o faz investir em releituras, em redescobertas. No momento da escrita, o sujeito-escritor deixa seus rastros e marcas identificáveis de sua existência,

frações de si para seus leitores, uma fractalidade narrativa que desperta a revisita textual. Para Nietzsche (2006, p. 125),

> O artista sabe que sua obra só produz pleno efeito se fizer crer numa improvisação, numa miraculosa instantaneidade de criação; por isso ele alimenta de bom grado essa ilusão e introduz na arte, no começo de sua criação, aqueles elementos de entusiasta inquietação, de desordem que tateia às cegas, de sonho vigilante, como forma de iludir, a fim de dispor a alma do espectador ou do ouvinte, de tal modo a que ele creia no súbito brotar do perfeito.

Contudo, Nietzsche assinala para um leitor que “crê” nesta perspectiva de inspiração divina. Neste “crer” está implícito o jogo narrativo já anteriormente aceito. A completude e a totalidade não são oferecidas ao leitor, e este não desvendará o processo complexo e rizomático do discurso, mesmo que sua empreitada seja contínua e persistente. O rizoma textual é tecido na necessidade de entremear os fios das lembranças e das pistas, experimentando, constantemente, do excepcional. É interessante perceber a metáfora do “rizoma” para compreender seu significado de maneira mais abrangente. A árvore seria o que se tem de central, de ligação, ela seria o verbo “ser” na sua pura essência, e o rizoma seria, então, a conjunção “e...e...e...” continuamente.

Para Souza (2007), esse tipo de discurso permanece infinitamente aberto, como um convite à “aventura do desvelamento e do apagar das letras (...).” (SOUZA, 2007, p. 33-34). Na poética manoelina, as rasuras das memórias são marcas indeléveis que denunciam uma experiência vivida, elaborada através do trabalho estético das palavras – e palavras e labor estético demonstram a passagem lenta e implacável do tempo.

Kundera (*apud* BARRENECHEA, 2004), ressalta que inúmeros personagens de seus romances seriam as suas “próprias possibilidades não

realizadas", ou seja, cada fronteira imposta ou colocada de suas personagens seriam transpostas no momento da escritura e cujo autor, segundo suas palavras, nunca dantes atravessou. O poema "Fontes" expõe, de maneira enfática, a existência do múltiplo no discurso e no percurso das memórias de Manoel de Barros:

> Três personagens me ajudaram a compor estas memórias. Quero dar ciência delas. Uma, a criança; dois, os passarinhos; três, os andarilhos. A criança me deu a semente da palavra. Os passarinhos me deram desprendimento das coisas da terra. E os andarilhos, a preciência da natureza de Deus.
>
> (BARROS, 2008, "Fontes").

Neste sentido, a fractalidade não é apenas uma condição social, mas também uma opção estética do poeta em seu embate com o entorno.

Manoel de Barros desmantela-se em personagens, em discursos, em cenários, fazendo com que o leitor trabalhe como um "catator": do Outro, dos pedaços que o poeta deixa de si no momento da escritura. Na verdade, somos seres de carne e osso e partícipes desses seres de papel. É como se em cada sujeito de papel existisse uma espécie de fronteira para além do seu próprio ser, do seu próprio eu.

Entendemos que Manoel de Barros torna-se um construtor de si, expondo sua fractalidade. Seu autoconhecimento é buscado através de uma integração com o mundo e consigo mesmo. Esta reflexibilidade é firmada na linguagem, ou seja, a organização do mundo e suas realidades (interior e exterior) se constroem através da escrita, proporcionando novas dimensões.

A escolha das personagens evoca a fugacidade, característica muito peculiar da poética Pós-Moderna. Pensemos na criança: etapa da vida que passa de maneira rápida, veloz e fugaz. Ao contrário da adolescência, do período adulto e da

velhice, é da infância que menos nos lembramos em detalhes, apenas acontecimentos extraordinários e/ou sensações generalizadas: “foi bom”, “inesquecível”, “o melhor momento da minha vida”, “passou rápido demais”. A segunda imagem que nos reporta a questão da fugacidade e rapidez é a do pássaro. O voo de um pássaro pode levar meses, tempos e mais tempos. Contudo, diante da equação tempo-espaço a perspectiva toma proporções bem diferentes. Ao que nos parece, o pássaro sempre aparenta algo fugaz: num momento está lá, em outro está com olhar desconfiado, em outro... pronto para a foto... não está mais! No mesmo sentido podemos trabalhar com a ideia do andarilho: pessoa que não estabelece moradia nem outro vínculo, apenas um transeunte da vida estradeira. A fluidez é algo que escorre pelas mãos, pelos olhos, pela contração de um músculo, pela fresta de um poro. A “Fonte”, título do poema, possui a fluidez de quem passa pelas coisas, por quem deixa a impressão de que falta algo no decorrer do processo.

A fractalidade nos é apresentada também no plano discursivo, no momento em que Barros acrescenta, por etapas, elementos que constroem a imagem “completa”. As novidades são introduzidas, passo a passo, num diálogo repleto de nostalgia e entrecortado por outros fragmentos de lembranças. Cada movimento é incluído de maneira que o leitor perceba apenas aquele instante, construindo, no silêncio de sua leitura, a trama proposta pelo poeta. No poema abaixo, cada imagem emerge como um fractal posto cuidadosamente:

> Nunca achei que fosse uma transgressão furar circo. Ainda porque a gente não sabiava o que era aquela palavra. Achávamos que transgressão imitava traquinagem. Mas não tinha essa de imitagem. Transgressão era uma proibição seguida de cadeia. Algum tempo depois li uma crônica do grande Rubem Braga na qual ele contava que ficara indignado com uma placa no jardim do seu bairro onde estava escrito: É proibido pisar na grama. Braga viu-se castrado em sua liberdade e pisou na grama e pisou na grama. Fecha o parêntese do Rubem. Mas a gente furava circo mesmo. Na ignorância. Partia

> que éramos em cinco. Quatro guris de seis anos e o Clóvis, nosso comandante, com doze. Clóvis seria o professor de as coisas que a gente não sabiava. Partiu que naquele dia furamos a lona do circo bem no camarim dos artistas. Ficamos arregalados de alma e olho. E o Clóvis se deliciava de olhar as trapezistas. Elas ficavam nuas e se trocavam. As trapezistas tinham uma aranha escura acima da virilha. O Clóvis logo nos ensinou sobre as aranhas. Que elas tinham um corte no meio e podiam ser negras ou ruivas. Contou-nos o Clóvis que ele tomava banho com a tia dele todos os dias. E que a aranha dela era enorme que as outras. Depois ele perguntou-nos se sabíamos por que as mulheres não mandam urina longe, a distância? A gente não sabia. E o professor nos ensinou. Era só uma questão de cano! A gente aprendeu.
>
> (BARROS, 2008, “Circo”).

Num primeiro momento, Manoel de Barros introduz a imagem do circo, relacionando “transgressão” com “traquinagem”. A narrativa é sutilmente quebrada pela evocação da leitura de uma crônica de Rubem Braga, cujo propósito é de explicar o que seria a palavra desconhecida: “transgressão”. Logo depois é retomado o discurso do “circo”, pois era justamente este o interesse inicial do conto. Todo meandro da história (ou estória) é colocado proposital e vagarosamente, imagem por imagem, pedaço por pedaço, click por click, de maneira que os meninos pudessem se deliciar e construir o saber, o conhecimento do novo. Despedaçado em perspectivas inusitadas, o jovem Barros, e sua narrativa, são novamente cortados pelo momento do “ensinar”. Clóvis, personagem mais velho e mais experiente (“comandante”), torna-se professor. Tem-se neste momento, o instante de pausa para o “ensinamento”, para se galgar uma etapa adiante dos outros; uma transmissão do “saber” que não é território totalmente científico, nem tão pouco verdade absoluta, mas sim metáfora prenhe de simbologia, de ingenuidade e perversão. Fragmentos dos instantes, dos momentos e do próprio sujeito. Cada pedaço, cada fragmento expõe a intensidade e o propósito do autor, seria assim, o mecanismo da fractalidade no processo textual do Pós-Modernismo. Poderíamos

acrescentar que, em termos conceituais de diferenciação, a Modernidade trabalha sob a perspectiva da fragmentação e a Pós-Modernidade, com o fractal.

Na verdade, ele, Manoel de Barros, é um “Eu” que se desdobra num “Tu” e que ocupa o lugar metafórico do “Nós”. Nesse sentido, inúmeras vozes, que ressoam no seu discurso, aparecem como sussurros que condensam, que exprimem, que realizam, que amplificam o próprio ser. Esses vários “eus” dialogam e convivem com as mesmas lembranças. Apesar do título do poema central, que recortamos para este capítulo, “Manoel por Manoel” o poeta fragmenta-se em menino, em árvore, em rio, elementos que na própria essência e composição já se afirmam múltiplos, em pedaços.

O sujeito exaurido de sua caminhada poética inventa “um menino levado da breca para me ser”. No poema “Invenção”, Manoel de Barros renasce na visão do menino que experimenta “um gosto elevado para chão”. Seu próprio ser encontra-se fragmentado em invenções, em personagens que fazem comunhão com elementos da natureza.

> Inventei um menino levado da breca para me ser. Ele tinha um gosto elevado para chão.
> De seu olhar vazava uma nobreza de árvore.
> Tinha desapetite para obedecer a arrumação das coisas.
> (...)
> Porém o menino levado da breca ao fim me falou que ele não fora inventado por esse cara poeta
> Porque fui eu que inventei.
>
> (BARROS, 2008, “Invenção”).

O nascimento do menino travesso foi pela imaginação e possuía uma sina: ser outra pessoa. Demonstrando um filão importante de sua poética, Manoel de Barros inicia e termina o conto com o mesmo vocábulo: “inventei”. A necessidade de inventar outro sujeito para lhe ser, indicia o cansaço de quem percorreu longos caminhos pessoais e literários, diluindo-se em linhas negras derramadas no

amarelado papel. A criação do menino pelo poeta é, ao fim do discurso, desmentida pelo próprio infante, escancarando ser ele a invenção do sujeito Manoel de Barros. Contudo, a afirmação de que “fui eu que inventei” reafirma e nega a proposição do jovem garoto, uma vez que os “eus” imersos na narrativa ficcional delatam a fragilidade do sujeito. Este truncamento de diálogos entre o menino, o poeta (que mais tarde se torna igualmente personagem) e a *persona* Manoel de Barros, requer do leitor posição atenta, pois que as nuances discursivas perpassam de um lado para o outro sutilmente.

Além das personagens e do sujeito se apresentarem dispersos nos meandros da narrativa manoelina, os textos do *Memórias inventadas: A terceira infância* refletem as memórias como fotografias, imagens fragmentadas que demonstram o percurso do poeta menino em “algum lugar perdido” (BARROS, 2008, “Manoel por Manoel”).

A disposição das narrativas ressalta a diferenciação, a fractalidade e a tentativa paradoxal de reunir seus “eus” perdidos. Os poemas apresentam-se em folhas soltas (ao bel prazer do leitor), reunidas em uma caixa (cuja aparência agrada aos olhos) e envolvidas em delicadas tiras de cetim coloridas. Manoel de Barros apresenta sua infância de maneira nostálgica, fechada em suas evocações no poema “Manoel por Manoel”, contudo, durante o percurso memorialístico, este menino é reinventado de maneira que sua característica pertinente é ser levado da breca, muito diferente do infante que “por motivo do ermo” não foi um “menino peralta”. Bem como assinala Hutcheon (1991, p. 95), “o múltiplo, o heterogêneo, o diferente: essa é a retórica pluralizante do Pós-Modernismo (...)”.

Nesse sentido, Manoel de Barros apresenta suas lembranças e envolve o leitor nas suas memórias, construindo uma perspectiva de proximidade narrativa. O

sujeito Manoel, escritor e leitor de si, remonta suas fragmentadas lembranças infantis para reconstruir uma experiência que, novamente, será única. Esse sujeito repleto de si, de “Outros” e de outras experiências, responde por um artista Pós-Moderno. Pedaços do autor, do sujeito, as imagens de sua vida, são deixados no meio do discurso narrativo como pedras no meio dos corixos que servem de trampolim para seres inusitados, para leitores não contemplativos.

A escrita que participa da fractalidade do poeta, elabora uma nova perspectiva de mundo, em que se reconfigura num sujeito cuja subjetividade será esgarçada.

Segundo Camargo (1996, p. 118), numa perspectiva que caminha para o sentido de fractalidade Pós-Moderna, o fragmentário aparece no universo poético de Manoel de Barros por meio “de rupturas, enunciado através de disjunções, recombinações, elipses, cortes, montagens na linguagem”. Para Medeiros (1996), o eu-lírico de Manoel de Barros despedaça-se continuamente inclusive na tentativa de reunificar seus eus perdidos, que por sua vez também se dispersam em muitos outros. Em certo momento, o poeta desabafa: “Minha poesia é hoje e foi sempre uma catação de eus perdidos e ofendidos” (BARROS, 1996, p. 308).

O sujeito esgarçado caminha para dois extremos: uma identidade descompromissada ou um angustiante amontoado de fragmentações. A expressiva sensação de que há, na Pós-Modernidade, um deslocamento organizacional dos discursos e dos sujeitos, de que a singularidade identitária do indivíduo tornou-se múltipla e provisória, para Hutcheon (1991, p. 87), reside aí a “natureza contraditória do Pós-Modernismo”. Os limites, neste momento, são desviados de seus sentidos demarcatórios e deslocados para reivindicações de autonomia. Tendo em vista que a poesia de Barros é a “catação” de seus “eus perdidos”, a diluição ou

enfraquecimento do limítrofe em sua poética justifica o estado cambaleante de seu discurso.

3.3.3 Limites sem traços: os gêneros camalotes

Neste terceiro milênio, as proposições acerca dos gêneros narrativos encontram-se marcadas por vertentes que dialogam diretamente com a contemporaneidade – as inovações tecnológicas, as indagações sociais, a multiplicidade cultural, a incompletude do ser.

As diretrizes conceituais dos gêneros, diferenciadas e estabelecidas por Aristóteles, apresentam, na Pós-Modernidade, traços não definidos, não individualizados e no momento que se tenta apreender um único gênero nos discursos, eles se mostram múltiplos, fluídos, camalotes.

Na trilogia de Manoel de Barros, *Memórias inventadas*, lateja a linguagem que se retorce como a vegetação do cerrado: sintaxe invertida, palavras forjadas nos seus próprios refolhos, cotidiano recortado pelas lembranças da infância. O Pantanal, ainda mais focalizado nas narrativas destas *Memórias inventadas*, além de cenário de peraltagens infantis, é fala, ser, coisa, mutação, transubstância, caminho e retorno, movimento em um único ato, cena de paixões e estática. O diretor-poeta, fragmentado em inúmeros Outros, comanda o ensaio cujo espetáculo se presencia no momento do abrir da capa.

Poeta cujas obras se encontram no plano desconcertante da ficção brasileira, nos diálogos com a contemporaneidade, nos entremeios dos sujeitos ficcionais e pessoais: Manoel de Barros desconcerta o transcurso do cotidiano, ressalta o imagético e potencializa o discurso narrativo como instrumento sócio-político e cultural.

Tem-se na trilogia manoelina a convivência de múltiplos espaços discursivos, entre eles, a predominância da narrativa, mais especificamente do subgênero conto. Entretanto, a conceituação deste em muito se diferencia das pioneiras assertivas formuladas por Edgar Allan Poe (1809-1849) e Anton Tchekhov (1860-1904). E embora suas contribuições tenham sido substanciais — quiçá orgânicas —, outros contistas reescreveram a história do conto e puseram seus nomes nos alicerces ficcionais e na teorização da narrativa curta, tais como, por exemplo, Machado de Assis (1839-1908), Guy de Maupassant (1850-1893), James Joyce (1882-1941), Virgínia Woolf (1882-1941), Kafka (1883-1924), Katherine Mansfield (1888-1923), Hemingway (1898-1961), Borges (1899-1986), Cortázar (1914-1984) e Piglia (1940 —).

O conto foi o gênero narrativo que mais acompanhou a evolução tecnológica e social dos últimos vinte anos. Na era da internet, da restrição do tempo e globalização do espaço, da fugacidade da consciência e incompletude sócio-político-cultural-econômica, o conto, que já se tornara conto curto, comprime-se ainda mais em mini-narrativa, miniconto, microconto, literatwitter, etc. Contudo, essas e outras nomenclaturas, acerca do gênero, ainda não foram adequadamente conceituadas no âmbito dos estudos literários.

Edgar Allan Poe acreditava que a brevidade e a concisão do conto levariam o leitor da *short story* à totalidade do discurso (MOSCOVICH, 2005). Hemingway, Cortázar e Piglia, partindo dos pressupostos de Poe, propõem novas diretrizes para o gênero — tais percursos, mais tarde, serão ainda mais precisos e justos para estabelecer os alicerces discursivos do conto curto, do miniconto, do microconto, das micronarrativas com apenas uma palavra, etc. Cortázar insistia na

tensão como principal elemento para a composição do conto, emprestando, assim, maior vivacidade ao texto:

> [...] se não possuirmos uma idéia viva do que é o conto, teremos perdido nosso tempo, pois um conto, em última instância, se desloca no plano humano em que a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me permitem o termo; e o resultado desta batalha é o próprio conto, uma síntese viva e ao mesmo tempo uma vida sintetizada, algo como o tremor de água dentro de um cristal, a fugacidade numa permanência. (CORTÁZAR, 1993, p. 147).

Hemingway ressaltara, antes, a importância do efeito que esta *tensão* causaria, não na totalidade textual, mas no leitor. Sua contribuição mais significativa é a teoria do *iceberg*, cuja comparação metafórica apresenta um emaranhado de elementos, “submersos”, que não são evidentes, à primeira vista, na tessitura do texto. Cada elemento, cada detalhe deve exercer uma função pré-concebida pelo escritor, de maneira que cada pormenor existente no conto esteja ao serviço do efeito que se pretende.

Para Hemingway, o verdadeiro valor do conto está na proeza econômica, revelando muito pouco e guardando os principais fatos, deixando-os subentendidos. Espalhadas na narrativa de maneira discreta, certas palavras seriam como que cristalizações em linhas que aprofundam o sentido, e que formam o desfecho e informam ao leitor o que está além do final, embora este ainda se apresente de maneira surpreendente. Cabe, então, ao leitor preencher as elipses, a partir de micropistas textuais. Por isso, a economia vocabular e a precisão de cada palavra na narrativa são essenciais para que o efeito tenha assegurada sua intensidade e o iceberg submerso brilhe à luz do sol.

Aliado ao movimento Minimalista da década de 60, ao surto e à agitação econômica, cultural, social e política do final do século XX e início do XXI, o conceito de conto passa por necessária ampliação para acompanhar as inovações

tecnológicas. E as narrativas são cada vez mais curtas, mais recortadas, mais impressivas, imprecisas e expressivas. No discurso do microconto o importante é estabelecer apenas um núcleo significativo, ou seja, não importa quem é a personagem, se homem ou mulher, se há espaço delimitado ou demasiado aberto, se era dia ou noite: é o leitor que completa as cenas.

A narrativa do “conto curto”, bem como do “microconto”, começa no meio da ação, a meio passo do clímax. Uma possível conceituação diferencial estaria na sequência causal, ou seja, no “conto curto” há mais de uma sequência de ação-reação-nova situação – bem como a narrativa “Lacraia”, de Manoel de Barros, presente na obra *Memórias inventadas: A segunda infância* (2004), transcrita abaixo:

“Lacraia”

Um trem de ferro com vinte vagões quando descarrila, ele sozinho não se recompõe. A cabeça do trem ou seja a máquina, sendo de ferro não age. Ela fica no lugar. Porque a máquina é uma geringonça fabricada pelo homem. E não tem ser. Não tem destinação de Deus. Ela não tem alma. É máquina. Mas isso não acontece com a lacraia.

Eu tive na infância uma experiência que comprova o que falo. Em criança a lacraia sempre me pareceu trem. A lacraia parece que puxava vagões. E todos os vagões da lacraia se mexiam como os vagões de trem. E ondulavam e faziam curvas como os vagões de trem.

Um dia a gente teve a má idéia de descarrilar a lacraia. E fizemos essa malvadeza. Essa peraltagem. Cortamos todos os gomos da lacraia e deixamos no terreiro. Os gomos separados como os vagões da máquina. E os gomos da lacraia começaram a se mexer.

O que é a natureza! Eu não estava preparado para assistir àquela coisa estranha. Os gomos da lacraia começaram a se mexer e se encostar um no outro para se emendarem. A gente, nós, os meninos, não estávamos preparados para assistir àquela coisa estranha. Pois a lacraia estava se recompondo. Um gomo da lacraia procurava o seu parceiro parece que pelo cheiro. A gente como que reconhecia a força de Deus. A cabeça da lacraia estava na frente e esperava os outros vagões se emendarem. Depois, bem mais tarde eu escrevi esse verso: *Com pedaços de mim, eu monto um ser atônito*. Agora me indago se esse verso não veio da peraltagem do menino. Agora quem está atônito sou eu.

(BARROS, 2004, “Lacraia”).

No texto “Lacraia” nós temos a ação dos meninos peraltas em “descarrilar” o inseto, a reação da lacraia em tentar se recompor, e a nova situação, ou melhor dizendo, o novo sujeito que nasce dessa experiência.

A convivência, mesmo que por um período curto, entre estes seres inusitados e a personagem ou o narrador, foram recortados do cotidiano infantil. O início da aventura dá-se sem que haja nota prévia. É o estado bruto do verbo *ser*: os infantes são agentes de ações diretamente inaugurais e marcantes. As *molduras narrativas* (elementos que sinalizam o início e o fim de um discurso) são suspensas da narrativa, de maneira que o leitor tende a preenchê-las. É o leitor que determinará, dentro de sua leitura, a cor dos cabelos, se a criança é fraca ou gordinha, se sempre acompanhou a trajetória biológica dos insetos.

Em “Lacraia”, o silêncio que exala da narrativa apresenta a impossibilidade comunicativa com o mundo exterior. Esse silêncio fundador, inquietante e mútuo antecipa a necessidade do poeta Manoel de Barros em percorrer a palavra não-dita, o mundo perturbador e inaugural da criança. O acontecimento que marca a infância é lançado pelo poeta de maneira indeterminada, situando o leitor num espaço quase mítico, de exemplaridade. A indeterminação temporal acontece nos seguintes trechos das narrativas: “Um dia [...]” (BARROS, 2004, ”Lacraia”).

A lacraia, inseto peçonhento e extremamente ágil, foi “poetizada” por Manoel de Barros no momento que lhe emprestou corpo ao “desalmado” invento humano — a máquina trem. No “conto curto”, bem como no “microconto”, a seleção vocabular é ainda mais precisa e a concisão torna-se elemento caro à narrativa curta.

Para Manoel de Barros, a lacraia é o espaço imagético e particular da criança, é a parte “humanizada” de uma sociedade fria, encarrilhada nos trilhos econômicos. A comparação, aparentemente ingênua, é movida pela criticidade social. É através da metáfora ensaística do poeta que o menino experimenta da maldade humana, do inusitado, da epifania, da comunhão divinal, como verificamos nos trechos seguintes: “Um dia a gente teve a má idéia de descarrilar a lacraia. E fizemos essa malvadeza”; “Eu não estava preparado para assistir àquela coisa estranha”; “A gente, nós, os meninos, não estávamos preparados para assistir àquela coisa estranha”; “A gente como que reconhecia a força de Deus”. (BARROS, 2004, “Lacraia”).

A experiência da ingenuidade, que marca as personagens das narrativas, é logo esgarçada pelas próprias mãos das crianças. É neste recorte de absoluta intensidade que o infante experimenta dimensões gigantescas: divinal e o infernal.

A sociedade na Pós-Modernidade é um epicentro vibrante cujas relações sustentam uma igualdade, ou nivelamento, entendida como natural. O sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2007, p. 42, grifo do autor) evidencia que “a imagem de uma ‘cultura híbrida’ é um verniz ideológico sobre a *extraterritoriedade,* atingida ou declarada”. O hibridismo na cultura e no aspecto social está diretamente ligado à questão da “identidade heterogenia”. Contudo, é importante salientar a proposição de Bauman (2007, p. 43), concordando com Sartre, de que a identidade é um “projeto para toda a vida”, um construto que mescla vários elementos sociais, culturais, até mesmo econômicos e políticos, consolidando, efetivamente, um reconhecimento de nós mesmos.

Os limites identitários da lacraia são corrompidos, no discurso e na existência como ser: ora trem com alma, ora entidade sobrenatural que demonstra a

força de Deus, ora espaço para experimentos científicos, ora nascimento, ora morte. Seres diferentes, identidades desiguais, estados que estão “entre” uma coisa e outra, como, em Barros, na lacraia que parecia trem e com a qual o menino se identifica – a identidade como que se constroi em antropomorfia, com a lacraia imputando e reverberando sentimentos humanos.

O que se presencia, entre a lacraia e as crianças, é um universo imagético, um espaço outro de troca de experiências e de convívio. Não há limites estabelecidos, nem mesmo a percepção de dentro e o fora, somente a relatividade psicológica temporal de antes e o depois. Neste microcosmo, o isolamento dá lugar ao imaginário e à destituição da hierarquia biológica ou social.

Tudo o mais se amplia, e o ser humano sente-se cada vez mais pequeno diante da imensidão divinal (“A gente como que reconhecia a força de Deus”) ou da maldade humana (“Um dia a gente teve a má idéia de descarrilar a lacraia. E fizemos essa malvadeza. Essa peraltagem.”). A indiferença diante do universo e da expectativa que a criança gera em torno dos animais é recorrente na literatura, não só na infantil. A narrativa de Manoel de Barros parece comunicar-se com o conto de Tchekhov (2005), “O acontecimento”, no qual duas crianças ficam maravilhadas com o nascimento dos gatinhos. Planejam, sonham, criam expectativas. Contudo, um cão, Nero, devora os filhotes e destroi todo universo criado pelos infantes. Inconformados com o “acontecimento”, as crianças esperam a condenação do criminoso. De maneira insensível, a mãe os manda para o quarto. Na verdade, os meninos de Barros são atores e diretores de suas próprias experiências, é através das mãos deles que tudo surge, tudo acontece, tudo morre.

Os contos curtos de Barros transitam livremente entre os reinos — a lacraia no animal, mineral e espiritual. O poeta metaforiza a multiplicidade identitária,

presente nas discussões da Pós-Modernidade. As narrativas apresentam, diante do conciso espaço textual, uma seleção vocabular que permite ao leitor acionar inúmeras outras leituras; tudo decorre do momento sócio-cultural e do esforço de percepção que leitor e plateia dispensam ao conto como espetáculo da própria leitura.

O já mencionado convívio de experiências e identidades plurais também acontece no campo cultural. Segundo Hutcheon (1991), há uma ampliação e um "esgarçamento" das fronteiras das artes que permitem a coexistência dos gêneros, dos discursos e das manifestações artísticas. Todo este transito por entre as narrativas assinala para a convivência dos gêneros plurais. Observa-se, na verdade, que se abre, segundo Ceballos (2007, p. 36), um "terceiro espaço" para esta interação discursiva, pois na Pós-Modernidade "As fronteiras entre os gêneros literários tornaram-se fluidas" (HUTCHEON, 1991, p. 26). Sendo assim, a fluidez indicia a passagem de um estado para o outro, de um gênero ao outro, de um discurso para o outro.

A atmosfera de indeterminação, previamente definida por Barros, aparece tanto no aspecto identitário dos seres quanto no discursivo. O narrador, no caso um ensaístico (em "Lacraia"), transfere para os textos a convivência dos múltiplos e a incomunicabilidade entre os humanos.

Ainda que tenhamos denominado de "contos curtos" a narrativa do poeta Manoel de Barros, o gênero escolhido pelo autor comunica-se com outros: fábula, lírico, científico. Os gêneros, no momento camaleões, figuram conforme a perspectiva de leitura do leitor. Sendo assim, o jogo enunciativo tende, inevitavelmente, a fazer uma re-visitação de delimitações ditas canônicas.

Poderíamos encontrar, no texto “Lacraia”, características que figuram de modo pertinente no conto, ou no conto curto. Contudo, como que homologando nossa perspectiva de comunicação do poeta Manoel de Barros com a Pós-Modernidade, reelencamos algumas das evidências mais constantes no que se diz do “conto curto” nas obras analisadas (*Memórias inventadas: A segunda infância* e *Memória inventada: A terceira infância)* e que também se apresenta no discurso “Agroval”:

1) a **brevidade** — a narrativa de Barros não ultrapassa o espaço de uma lauda, nem no texto “Agroval”, nem em “Lacraia”, “Manoel por Manoel”, sucessivamente;

2) a **seleção** — devido à brevidade textual, há uma cuidadosa seleção dos vocábulos para que não se perca a unidade do discurso. Nenhuma palavra é posta no texto sem que seu significado seja minuciosamente trabalhado em função da síntese e limpidez comunicativa;

3) o **cotidiano** — a matéria discursiva predominante do “conto curto”. O poeta faz um recorte preciso e cirúrgico na vida, no instante de maior densidade significativa: em “Lacraia”, a experiência do menino deu origem a um novo ser humano, no “Agroval” temos a inauguração de um outro universo vital, em “Manoel por Manoel” encontramos o momento mágico da criação de um outro “ser”. Evidenciamos uma intensa significação de valores morais e sociais cristalizados em narrativas cujos instantes representam morte e vida – morte da lacraia e o surgimento de um ser “atônito”; morte de inúmeros seres que deram sangue e beberam do ventre matriarcal e sedutor da arraia, cuja vida inaugura uma festa de

novos seres; a morte de um infante sem peraltagens para a criação de uma criança viva, questionadora de suas origens;

4) as **molduras** — as marcas cronológicas de início e fim que emolduram as narrativas são deslocadas e as narrativas começam no meio da ação, como se nos fosse oferecido um pedaço de filme cujo início não nos é bem determinado, e o fim é outra ação cortada ao meio. Apesar de possuir, aparentemente, as chamadas "molduras narrativas" (elementos que sinalizam o início e o fim de um discurso), o poeta desnorteia essa estrutura narrativa, colocando as possíveis "molduras iniciais" não no começo do discurso, mas no meio: "Um dia a gente teve a má idéia de descarrilar a lacraia" (BARROS, 2004);

5) a **coalescência** — as bases norteadoras são delineadas de maneira tão sutil que as molduras, parecem diluir-se no enredo fabulado, dando impressão de que não há delimitação e elas se imbricam uma na outra antes mesmo de se configurarem individualizadas.

Podemos encontrar características que indiciariam a presença do gênero fábula no conto curto — "Lacraia" —, tendo em vista que a principal característica deste subgênero literário é a chamada "moral da história". Vislumbramos uma possível moral da parábola no texto de Manoel de Barros no seguinte trecho: "*Com pedaços de mim, eu monto um ser atônito*". Todo contexto do discurso circula no universo da vida e da morte, Tanatos e Eros; equilíbrio que renova e acresce nos ensinamentos sociais e identitários, cuja moldura evidencia a trajetória de qualquer ser no caminho do crescimento.

Certo aparato cientificista do senso comum está subentendido no contexto da narrativa “Lacraia” e “Agroval” de Barros. A comparação metafórica do trem com o corpo da lacraia aponta uma analogia de cunho técnico: “Em criança a lacraia sempre me pareceu trem. A lacraia parece que puxava vagões. E todos os vagões da lacraia se mexiam como os vagões de trem. E ondulavam e faziam curvas como os vagões de trem” (BARROS, 2004, “Lacraia”). A descrição que o poeta faz da movimentação dos “gomos” da lacraia indica uma aparência de teor científico — cada um dos “gomos” da lacraia possui terminações nervosas que, se separadas, continuam a movimentação corpórea: “Os gomos da lacraia começaram a se mexer e se encostar um no outro para se emendarem”.

Ao transitar entre as linguagens e os gêneros, o poeta quebra a perspectiva fechada cuja conceituação se fixa na delimitação dos gêneros.

Na atualidade, a compressão do espaço-tempo está diretamente ligada à relação que se estabelece entre inovações tecnológicas, o ser humano e seus discursos – tornando-se, então, o refúgio antitético da permanente fugacidade.

3.3.4 Paródia Pós-Moderna: revisitação crítica

A sociedade atual se encontra em franco processo de transição de paradigmas, e uma das principais marcas do Pós-Modernismo, como afirma Menegazzo (2004), é justamente seu caráter paradoxal e problematizador. Nos preparamos para uma visitação do passado com os pés plantados no presente. Contudo, o olhar crítico será o passaporte fundamental para esta viagem.

É certo que se vive o período das incertezas.

Dado como um sistema circular, cujas bases são questionadas desde o ponto de partida até um possível fim, o Pós-Modernismo surge como um instante prenhe de outros tantos instantes, cujos movimentos espasmódicos, que envolvem os sujeitos em passos largos, contrariam a direção linear dos acontecimentos.

O poético, bem como seu discurso, assume a postura de quem constata na contradição, na transitoriedade, na inconstância das coisas perenes, verdades que logo serão novamente perturbadas, depostas de suas hierarquias.

No âmbito da Literatura, as relações anteriormente bem estabelecidas, hoje enfrentam a condição da instabilidade. O leitor, a obra e o escritor permutam suas posições num pacto cúmplice e mudo. Bakhtin (1997) procura compreender a relação entre texto, leitor e leitura numa perspectiva de mudança direcional. Para o crítico, o leitor não só constroi sentidos para a leitura como também é construído por essa variedade de sentidos, através principalmente da polifonia, que é inerente ao discurso poético, ao texto. É a partir dessa troca de “construções” e “desconstruções” de significados que o leitor aciona inumeráveis outros textos, compondo uma interrelação discursiva, ocasionando assim um ressalto dos significados.

A intertextualidade, para Jenny (1979), é condição irrevogável para que uma obra literária possa ter existência e comunicação interativa com o meio, que cerca o poeta, e o leitor. Longe de uma profecia engessada e inquestionável, o que se percebe, na verdade, é o movimento crítico-reflexivo que a própria linguagem assume, de maneira que há, no instante da leitura, uma “revisitação” discursiva. Entretanto, igualmente errônea, é a ideia de que seria, a intertextualidade, apenas uma lembrança formal ou uma simples alusão. Pensemos neste mecanismo como

uma teia de aranha que interliga a leitura feita do autor à leitura do leitor. A conversação será travada pelo olhar cúmplice na tessitura do papel.

Por muito tempo, a discussão sobre as formas, as medidas e as fronteiras da intertextualidade estava atrelada à origem, originalidade, talento, cópia, reprodução. Entretanto, um dos aspectos representativos deste mecanismo se destacou: a paródia. Mas foi nos meados do século XX que estas questões, acerca dos embates da intertextualidade, ultrapassaram seus próprios limites e a paródia tornou-se o mecanismo mais utilizado para postular, de maneira irônica, uma crítica contundente. Torna-se importante salientar que todo discurso paródico possui intertextualidade, mas nem toda intertextualidade constitui-se em paródia.

A natureza incessantemente autorreflexiva da paródia inverte o sentido linear do fluxo textual e de seu contexto. Contudo, é necessário salientar que não estamos falando da paródia ao gosto modernista, pois esta continha, na sua composição basilar, o tom pesadamente irônico, debochado, sarcástico. Opera-se, atualmente, no campo da troca constante entre o significado e seu significante, transformações cuja movimentação desloca o sistema narrativo.

É neste contexto de questionamento da autorreferência e a autolegitimação que surge o interesse pela paródia.

> (...) a paródia é uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo a que parodia. Ela também obriga a uma reconsideração da idéia de origem ou originalidade, idéia compatível com outros questionamentos Pós-Modernos sobre os pressupostos do humanismo liberal. Embora alguns *teóricos*, como Jameson, considerem essa perda do estilo peculiar e individual do Modernismo como algo negativo, como um aprisionamento do texto no passado por meio do pastiche, os *artistas* Pós-Modernos a consideraram como um desafio liberador que vai contra uma definição de subjetividade e criatividade que ignorou durante um período demasiadamente longo a função da história na arte e no pensamento. (HUTCHEON, 1991, p. 29).

Na Pós-Modernidade, o recurso parodístico vem acompanhado de profundidade crítica. Jameson (1996) acredita que a Modernidade elegeu, como projeto estilístico de imitação humorística, a paródia. No entanto, tornou-se, diante da complexidade do processo Pós-Moderno e da necessidade autorreflexiva crítica constante, para Jameson (1996), o ressalto do *pastiche* e não da paródia, como assinala Hutcheon (1991).

Segundo Jameson (1996), o pastiche surge como mecanismo crítico em que não se acentua a ironia:

> O desaparecimento do sujeito individual, ao lado de sua consequência formal, a crescente inviabilidade de um estilo pessoal, engendra a prática quase universal em nossos dias do que pode ser chamado de pastiche. [...] O pastiche, como a paródia, é o imitar de um estilo único, peculiar ou idiossincrático, é o colocar uma máscara linguística, é falar em uma linguagem morta. (JAMESON, 1996, p. 43-44).

Elaborando um diálogo com o projeto arquitetônico moderno, Linda Hutcheon (1991) ressalta o possível sucesso de uma conversação entre o passado e o presente, de maneira que a harmonia, e não a hierarquia, se instaurasse na presença da paródia. Esta conversação implica, desde o primeiro momento, reconhecimento do que se passa no presente e o que se pode compor no futuro:

> Como uma forma de incorporar textualmente a história da arte, a paródia é o análogo formal do diálogo entre passado e presente que, de maneira silenciosa mas inevitável, vai ocorrendo em nível social na arquitetura, pois a relação entre a forma e a função, entre a configuração e o uso do espaço, não é um problema novo para os arquitetos. (HUTCHEON, 1991, p. 46).

Vejamos: seria a paródia, então, uma possibilidade crítica e altamente reflexiva de se reestruturar o processo integrado no discurso, sendo esta uma

concretização do elo entre o passado, o presente e o futuro? O momento da leitura se instaura, perpassada por esta “revisitação”, no presente, no passado ou no futuro? Talvez estejamos cogitando a paródia como uma forma particular de se experimentar o *dèjá vu* textual, na proposição do agora, com gosto de “prospecção”.

Segundo Paz (1984), experimentamos a “poética do agora”. Isto implica compreensão de que não há ruptura com o passado, uma vez que ele propõe percorrer o caminho do progresso da história não de maneira linear, mas plural. Sendo assim, nem o termo “ruptura”, nem o retorno não crítico do passado com vistas num presente que vislumbra o futuro, é possível. Desdobrando este pensamento, Santiago (1989b) faz uma revisão dos conceitos acerca da tradição e da ruptura, a partir de textos de Elliot (sobre tradição e talento) e Octavio Paz (sobre tradição e ruptura). Neste sentido, Santiago propõe-se a pensar na questão da tradição revista pelos modernistas e como estes filões irão entremear na poética Pós-Moderna.

De maneira sintética, Santiago afirma que os poetas modernistas perpassaram, com olhar crítico, por estes textos e revisitaram a tradição literária brasileira, começando pelo Barroco. Este retorno trouxe ao cerne da discussão questões perturbadoras como cópia, reprodução, talento, ruptura, originalidade, etc. Esta revisitação da tradição literária no Brasil aparece, de maneira proeminente, no discurso modernista através da paródia. Para o crítico, reside aí o corte necessário das amarras do presente com o passado e, consequentemente, com a tradição.

Contraditoriamente, como todo elemento que circunda a Pós-Modernidade, o discurso parodístico apresenta-se, segundo Hutcheon (1991), tanto como aspecto de “mudança” como no âmago da continuidade, no caso cultural. Sendo assim, teríamos duas vias de um mesmo caminho.

Para Manoel de Barros, a paródia aparece, especialmente na trilogia, em forma de auto-intertextualidade[19]. Percebemos que *Memórias inventadas: A terceira infância* comunica-se com grande parte das outras obras do poeta, no entanto, atravessada pela experiência de quem possui 93 anos.

No poema abaixo, salientamos, o compêndio que o poeta nos oferece de suas lembranças e de sua formação como indivíduo e sujeito ficcional:

> Eu tenho um ermo enorme dentro do olho. Por motivo do ermo não fui um menino peralta. Agora tenho saudade do que não fui. Acho que o que faço agora é o que não pude fazer na infância. Faço outro tipo de peraltagem. Quando era criança eu deveria pular muro do vizinho para catar goiaba. Mas não havia vizinho. Em vez de peraltagem eu fazia solidão. Brincava de fingir que pedra era lagarto. Que lata era navio. Que sabugo era um serzinho mal resolvido e igual a um filhote de gafanhoto.
> Cresci brincando no chão, entre formigas. De uma infância livre e sem comparamentos. Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação.
> Porque se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão: de um orvalho e sua aranha, de uma tarde e suas garças, de um pássaro e sua árvore. Então eu trago das minhas raízes crianceiras a visão comungante e oblíqua das coisas. Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina. É um paradoxo que ajuda a poesia e que eu falo sem pudor. Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela. Era o menino e os bichinhos. Era o menino e o sol. O menino e o rio. Era o menino e as árvores.
>
> (BARROS, 2008, “Manoel por Manoel”).

Como quem convida o leitor, de maneira doce para ouvir contar uma história, o poeta Manoel de Barros nos revela, não qualquer uma que se colhe no mundo do “faz de conta”, mas a sua infância.

---

[19] Gérard Genette (1982 *Apud* LEONEL, 2000, p. 64)) “[d]efine o setor do autotextual como ‘conjunto das relações possíveis dum texto para consigo mesmo’” ou, mais especificamente, “entre textos de um mesmo autor”.

Os ermos do Pantanal encontraram no olho do menino abrigo perfeito, aconchego propício. A meninice foi sem traquinagens, mas evidentemente peralta na linguagem e na imaginação.

Os elementos temáticos constantes na poética de Manoel de Barros encontram-se condensados neste poema: a solidão, a infância, visão oblíqua, paradoxo, pássaro, árvore, comunhão, comparações, inventividade, dentre outros.

No livro *Poesias*, encontramos a nascente do ermo que se incrusta no poeta: “Que viço de morte!/E ostras agarradas em meu ermo” (BARROS, 1996, p. 83). Já o menino e o rio, os bichos, o sol e as árvores, além de serem presença marcante em toda a poética de Manoel de Barros, cronologicamente, assim juntos, aparecem em *Compêndio para uso dos pássaros,* livro de 1961. Os títulos desta obra variam a posição estrutural do menino e dos elementos da natureza: “O menino e o córrego”; “A menina avoada”; “No fim de um lugar”; “Experimentando a manhã nos galos”.

O poeta Manoel de Barros expressa, na sua essência, o entendimento do termo “comunhão”. Não apreendemos, dentro da narrativa manoelina, uma hierarquização entre os seres, mas sim uma fusão, por vezes difícil de separar, entre o homem e o musgo, entre o menino e a terra, entre o canto de uma ave e o olhar perdido. A paródia irá se efetivar no momento que o Manoel de Barros, entremeada por uma linguagem de tom lírico e pela narrativa ensaística, elenca os vocábulos que percorrem toda sua poética, desde 1937. É interessante perceber o “efeito cascata” que se pode ter na leitura de cada uma destas obras da trilogia. O poeta (re)visita e reafirma sua poética através da auto-intertextualidade, acionando no leitor a impressão de veracidade de suas lembranças. O leitor retornará na sua biblioteca imagética e buscará relacionar a narrativa lida com outras obras do poeta,

ou com outros discursos já conhecidos. Como já assinalava Borges, a leitura de uma obra forte obriga a leitura das outras, envolvendo, assim, o leitor em uma cadeia cíclica que irá desmascarar, nunca por completo, a “biblioteca imaginária” do autor.

No poema seguinte, perceberemos que a paródia foi utilizada de maneira diferente do exemplificado acima:

> A cidade ainda não acordou. O silêncio do lado de
> fora é mais espesso. Dobrados sobre os escuros
> dormem os girassóis. Eu estou atoando nas ruas
> moda moscas sem tino. O sol ainda vem escorado por
> bando de andorinhas. Procuro um trilheiro de cabras
> que antes me levava a um porto de pescadores.
> Desço pelo trilheiro. Me escorrego nas pedras
> ainda orvalhadas. Passa por mim uma brisa com asas
> de garças. As garças estão a descer para as margens
> do rio. O rio está bufando de cheio. Há bugios
> ainda nas árvores ribeirinhas. Logo os bugios
> subirão para as árvores da cidade. O rio está
> esticado de rãs até os joelhos. Chego no porto
> dos pescadores. Há canoas embicadas e mulheres
> destripando peixes. Ao lado os meninos brincam
> de canga-pés. Das pedras ainda não sumiram os orvalhos.
> Batelões mascateiros balançam nas águas do rio.
> Procuro vestígios nestas areias. Eu
> bem recebia as pétalas do sol em mim. Queria saber
> o sonho daquelas garças à margem do rio. Mas não
> foi possível. Agora quero saber mais nada, só
> quero aperfeiçoar o que não sei.
>
> (BARROS, 2008, “Corumbá revisitada”).

A evocação visita as lembranças da puerícia de Manoel de Barros. A cidade revisitada é Corumbá. Tema, paisagem, cenário, elemento vivo na poética narrativa de Manoel de Barros, Corumbá é chão que se faz espaço para brincadeiras, para solidão, para esperanças, para o pensamento crítico. A imagem textual, construída pela lembrança, aproxima-se de um quadro ou de uma fotografia, o instante congelado pela evocação do poeta que visita a cidade e a percebe de

outra maneira. A convivência dos sujeitos com os animais, dos indivíduos e seus afazeres, dos meninos com as brincadeiras cria uma atmosfera de completude.

No poema “Corumbá revisitada”, temos o reposicionamento crítico do poeta, uma vez que sua percepção mudou, sua visão da cidade inclui elementos novos, e ao mesmo tempo nostálgicos, com extrema carga simbólica.

Como um aparente sonho, em que nem o poeta e nem a cidade acordaram, Manoel de Barros revê e trilha caminhos já percorridos quando menino, sintetizando um mundo real e irreal. O desejo onírico deste sujeito provem da vontade de compreender o sonho das garças: algo profundo, peculiar, que poderia simbolizar a pureza das coisas simples. Mas ao final, na percepção da impossibilidade de concretude, o poeta recolhe-se como um caramujo, voltando-se para dentro de si.

Dentro de sua narrativa, Manoel de Barros convida o leitor a participar do diálogo ou da construção do discurso. Neste caso, o leitor participa da evocação, do sonho do poeta. Assim, Manoel de Barros inclui o leitor nas suas peripécias infantis e linguísticas.

Contudo, se o poeta modifica a organização habitual dos vocábulos, das imagens e rompe com a estrutura do discurso narrativo, estará invariavelmente transformando/transcriando o mundo percebido através delas: o contorno dos objetos, suas relações e inter-relações, as atitudes e gestos dos indivíduos que emitem os vocábulos tornam-se diferentes; há, nesse sentido, um estranhamento diante dessa “nova imagem” produzida pela palavra.

O leitor atual será “fisgado” pela estranheza da imagem posta pela narrativa como um impacto. Esse impacto inusitado provoca uma sensação de libertação dos limites espaciais e temporais. Em uma perspectiva Pós-Moderna, a

linguagem apresenta-se, por vezes, entrecortada, fragmentada. Esse procedimento torna “interessante” o que antes podia causar certo distanciamento. Como percebemos no seguinte trecho:

> Eu estou atoando nas ruas
> moda moscas sem tino. O sol ainda vem escorado por
> bando de andorinhas.
>
> (BARROS, 2008, “Corumbá revisitada”).

Esse é o caráter da narrativa em si, apresentar a possibilidade de participação, nem que seja no plano do possível impossível.

Como forma de revisitação crítica, Manoel de Barros, ao negar a forma fixa dos gêneros aristotélicos (lírico – segundo Aristóteles, a palavra cantada; épico – para o filósofo, a palavra narrada; dramático – a palavra representada), desmantela a hierarquia dos discursos. Andarilho, o poeta percorre o lirismo (“A cidade ainda não acordou”, “O silêncio do lado de fora é mais espesso”, “O sol ainda vem escorado por bando de andorinhas”, “O rio está bufando de cheio”), abriga-se na narrativa (“Procuro um trilheiro de cabras que antes me levava a um porto de pescadores”, “Desço pelo trilheiro”), apresenta-se no ensaísmo (“Chego no porto dos pescadores”, “Procuro vestígios nestas areias”), pulula pelo biográfico (“Eu recebia as pétalas do sol em mim”, “Agora quero saber mais nada, só quero aperfeiçoar o que não sei”).

3.3.5 Narrador múltiplo e diluído

Em alguns casos, o excesso de informações na atualidade interfere diretamente no indivíduo, na sua apreensão do mundo e na sua capacidade de

reter/repassar experiência. Segundo Lopes (2007, p. 26), a experiência é uma "narrativa de identidades" em movimento de revelar e ocultar, imprecisão, registro e vestígio que busca explicar o sujeito (ao modo de Heidegger), como "aberturas receptivas voltadas para o mundo" (RÉE, 2000, p. 45) – contudo, perpassado pela noção de subjetividade, o que torna o sujeito não essencial, fractalizado, incompleto. Nesse sentido, a experiência não é compreendida para ser repetida, mas para recriar, intensificar outras vivências explorando as visões reflexivas que compõem as diferenças:

> Aprender com a experiência é, sobretudo, fazer daquilo que não somos, mas poderíamos ser, parte integrante do mundo. A experiência é mais vidente que evidente, criadora que reprodutora. (LOPES, 2007, p. 27).

Para Bondía (2001, p. 3), experimentar é um processo que evidencia tudo "o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca." Na atualidade, em dimensões ainda não mensuradas, há maior preocupação em obter, de maneira excessiva, o conhecimento informativo (aquele que não marca e que logo é esquecido) ao invés de se aventurar na compreensão de suas próprias experiências: degustá-las, analisá-las, depreender aspectos positivos e negativos. Compreender seria, então, ir além da lógica, congregar a generalidade dos pontos de vista apurando os sentidos para que nenhum processo fique de fora.

Observa-se, nos dias atuais, mesmo que espaçadamente, uma inclinação em se elaborar sínteses de juízos, conceitos, atitudes e valores que, em certa medida, acarreta empobrecimento da vivência. Segundo Milovic (2004, p. 99), "[e]m lugar de conhecer, temos agora que compreender", eleger a diferença como

acontecimento *em si*, ou seja, permitir que a diferenciação, bem como a linguagem, se manifeste antes do ser, em sua morada.

Tal entendimento da experiência, da compreensão e do sujeito, implica renovação, no plano Literário, das estruturas discursivas, principalmente quanto à posicionalidade do narrador, da personagem e do autor. O crítico Santiago (1989a) levanta questões pertinentes para rediscutir a posição do narrador Pós-Moderno, diante da experiência: afinal, quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê? Só se torna autêntico uma narração a partir do que se experimenta? Ou o autêntico pode partir também do que se conhece a partir da observação minuciosa dos fatos?

Apesar de Santiago conceituar o narrador Pós-Moderno, o conceito proposto pelo crítico não é adequado à poética de Manoel de Barros nem dialoga com o pressuposto de Hutcheon (1991). É a partir da perspectiva da autora que nos debruçamos sobre o narrador manoelino. Na poética do Pós-Modernismo, segundo Hutcheon (1991, p. 29), “os narradores passam a ser perturbadoramente múltiplos e difíceis de localizar [...] ou deliberadamente provisórios e limitados – muitas vezes enfraquecendo sua própria onisciência aparente”.

Em *Memórias Inventadas,* o leitor crê que está diante de um diário escrito pelo poeta Manoel de Barros. De modo geral, acredita-se que as lembranças são individuais e que não podem, em sua totalidade e nem nos pequenos detalhes refugiados nos recantos da mente, ser compartilhadas. Delatora das experiências, a memória não se prende ao sujeito, é acontecimento físico acessível no Consciente e no Inconsciente do indivíduo. Nesta perspectiva, o poeta propõe ao leitor a abertura de suas supostas *Memórias,* contudo, *Inventadas*. Inicia-se, a partir de então, o pacto silencioso entre a obra e o leitor. Lejeune (2008, p. 14) refere-se ao *pacto*

autobiográfico, cuja diferenciação reside em apresentar, de maneira perceptível, e com temas de cunho pessoal, o imbricado discurso identitário da tríade personagem-narrador-autor. Sendo assim, para o autor, "[u]ma autobiografia não é quando alguém diz a verdade sobre sua vida, mas quando diz que a diz" (LEJEUNE, 2008, p. 234).

Em qual das "verdades" o leitor irá se projetar? Qual dos sujeitos, imersos na trama textual, irá se apresentar ao abrir a caixa? Como entender memórias que são inventadas? Quem inventa essas memórias? O autor? O narrador? Alguma personagem? No caso de Manoel de Barros, todos.

Diluído na trama textual, o narrador Pós-Moderno e o manoelino despedaça-se em inúmeras denúncias.

O narrador, o autor, personagens, eu-lírico figuram na poética de Manoel de Barros de modo fragmentado, disperso, entremeado por vozes pantaneiras, infantis, saudosas, peraltas que ora corroboram para a autenticidade de quem fala, ora desestruturam e desordenam a criação evocada pelo poeta.

Sendo assim, o narrador aparece suspenso, imerso em um discurso contraditório que, segundo Hutcheon (1991), desmantela o sujeito, fracionando o entendimento em pedaços que formam um mosaico de ideias, numa propensa confrontação direta com o estético, com a significação interna e externa da linguagem, com sua experimentação do mundo.

Tal entendimento pode ser entrevisto em Barros no texto "Peraltagem":

> O canto distante da sariema encompridava a tarde.
> E porque a tarde ficasse mais comprida a gente sumia dentro dela.
> E quando o grito da mãe nos alcançava a gente
> já estava do outro lado do rio.
> O pai nos chamou pelo berrante.
> Na volta fomos encostando pelas paredes da casa pé ante pé.
> Com receio de um carão do pai.

> Logo a tosse do vô acordou o silêncio da casa.
> Mas não apanhamos nem.
> Nem levamos carão nem.
> A mãe só que falou que eu iria viver leso
> fazendo só essas coisas.
> O pai completou: ele precisava de ver outras coisas além de ficar ouvindo só canto dos pássaros.
> E a mãe disse mais: esse menino vai passar a vida enfiando água no espeto!
> Foi quase.
>
> (BARROS, 2008, “Peraltagem”).

O discurso corre fluido, a lembrança não tropeça nos empecilhos verbais, estéticos ou formais do texto (dentro da narrativa percebe-se a quase ausência dos sinais de pontuação), e esgarça o narrador nas outras vozes que compõem essa saga peralta: a mãe, o pai, o avô, a “sariema” e o “nós” – todas, vozes de personagens que marcam o discurso e que diluem uma possível centralização do narrador.

É o canto da “sariema” que inicia a narrativa, mas, logo depois, apresenta-se um narrador-personagem que conta, aparentemente, sua história e que some na própria tarde “encompridada” pela “sariema”. Já no outro verso, logo abaixo, encontra-se a voz e presença materna que tenta resgatar a personagem distraída na traquinagem infantil. Contudo, ela não se presentifica sozinha, existe um “a gente” que não é denominada, mas que marca sua presença a partir da fala do Outro. No verso seguinte, a figura paterna entra com a representatividade pantaneira de tocar berrante, e determina o término da peraltagem de percorrer lonjuras. A voz plural encontra-se, nesse momento da narrativa, estampada no vocábulo “fomos”. E é o medo de levarem uma surra do pai que faz com que a personagem-narradora, juntamente com a personagem companheira de aventura, entre mansamente no silêncio da casa. Todavia, assim como a “sariema” que rompe a tarde “encompridando” sua existência, o avô ganha singularidade no momento que rasga

o silêncio da casa. É outra voz que amplia a diluição da personagem e do narrador, fazendo com que o leitor ouça todos os componentes da lembrança. A narrativa transcorre com alternância de voz uni e plural: a “sariema” – “a gente”; “mãe” – “a gente”; “pai” – “fomos”; “vô” – “levamos”. No entanto, é no término do discurso que a pluralidade converge para um único ser – “ele” – encerrando em apenas duas palavras a peraltagem: “Foi quase”.

O entendimento paradoxal de mundo – a racionalidade paterna e a intensa subjetividade da mãe – apresenta-se mediado pelo oxímoro presente no verso final, uma vez que o entendimento do verbo conjugado “foi” indica a finalização de uma ação por completo e a palavra “quase” indica incompletude. Ao fim, ainda fica uma dúvida no leitor: Quem é o narrador? Quem é a personagem? Será a criança peralta? O eu-lírico do poeta? O próprio Manoel de Barros? O leitor também se torna cúmplice desta aventura porque degusta da experiência do outro?

Sendo assim, a percepção que Manoel de Barros tira de si a partir da própria infância é diferente desse sujeito posto a desarquivar lembranças vividas ou observadas. As lembranças são dispostas de maneira que o leitor possa passear por entre os meandros da recordação que se faz inventada pela imaginação pueril. O ato, possivelmente verídico, é recoberto pelo lúdico. O narrador se apresenta na forma de criança, de adulto, de criador, natureza, na velhice, no inaugural, como evidenciamos no texto “Fontes”:

> Três personagens me ajudaram a compor estas memórias. Quero dar ciência delas. Uma, a criança; dois, os passarinhos; três, os andarilhos. A criança me deu a semente da palavra. Os passarinhos me deram desprendimento das coisas da terra. E os andarilhos, a preciência da natureza de Deus. Quero falar primeiro dos andarilhos, do uso em primeiro lugar que eles faziam da ignorância. Sempre eles sabiam tudo sobre o nada. E ainda multiplicavam o nada por zero – o que lhes dava uma linguagem de chão. Para nunca saber onde chegavam. E para chegar sempre de surpresa. Eles não afundavam estradas, mas inventavam caminhos. Essa a pré-ciência que sempre

> vi nos andarilhos. Eles me ensinaram a amar a natureza. Bem que eu pude prever que os que fogem da natureza um dia voltam para ela. Aprendi com os passarinhos a liberdade. Eles dominam o mais leve sem precisar ter motor nas costas. E são livres para pousar em qualquer tempo nos lírios ou nas pedras – sem se machucarem. E aprendi com eles ser disponível para sonhar. O outro parceiro de sempre foi a criança que me escreve. Os pássaros, os andarilhos e a criança em mim, são meus colaboradores destas Memórias inventadas e doadores de suas fontes.
>
> (BARROS, 2008, “Fontes”).

O poeta Manoel de Barros anuncia suas fontes — pássaros, andarilhos e a criança — como personagens colaboradoras de suas Memórias inventadas. Tripartido, o narrador assume a voz do autor (“Três personagens me ajudaram a compor estas memórias”; “Os pássaros, os andarilhos e a criança em mim, são meus colaboradores destas Memórias inventadas e doadores de suas fontes”) e apresenta a construção invertida de seus ensinamentos. O “andarilho” é sábio nas “coisas do chão”, elemento que melhor estaria familiarizado ao pássaro. Embora este ser das imensidões do céu também possa simbolizar a liberdade, como o narrador-autor-personagem evidencia, os pássaros, na grande maioria, sempre procuram um ninho seguro e fixo, ao contrário do andarilho (que ao invés de percorrer sempre o mesmo caminho, inventa outros). A criança o escreve. Os pássaros e os andarilhos lhe são colaboradores. As vozes se multiplicam e unificam as lembranças inventadas. Outro exemplo em que o narrador assume a diluição e multiplicação de suas funcionalidades está presente em “Manoel por Manoel”:

> Então eu trago das minhas raízes crianceiras a visão comungante e oblíqua das coisas. Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina. É um paradoxo que ajuda a poesia e que eu falo sem pudor. Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela. Era o menino e os bichinhos. Era o menino e o sol. O menino e o rio. Era o menino e as árvores.
>
> (BARROS, 2008, “Manoel por Manoel”).

Em uma concepção ocidental de memória correlacionada com a lembrança, lembrar-se de algo é, de algum modo, repetir na memória uma experiência. Sendo assim, não se lembrar implica ser incapaz de re-viver acontecimentos experimentados pelo sujeito, entregando o fato ao esquecimento, ou seja, à morte. Para Medeiros (2005), a questão não reside naquilo que é possível rememorar, tendo em vista que, para o crítico, conteúdo da memória é a lembrança, mas em como lidar com o esquecimento, com o silêncio do “entre”. Para Colombo (1991), torna-se essencial a relação que se estabelece entre o arquivamento e o esquecimento, um intercâmbio do qual a narrativa necessita e que o narrador se utiliza. É no momento da escrita que o autor arquiva/esquece. É no instante de compartilhamento que a morte da lembrança se faz.

O poeta Manoel de Barros se “fractaliza” em expectador, jornalista, autor, personagem, narrador.

Benjamin (1994) percebe que o sujeito moderno não consegue trocar suas histórias vividas, tendo em vista o processo de modernização pela qual passou a sociedade. Isso implica um quase desaparecimento, na narrativa, do narrador tido como clássico, ou seja, aquele que conseguia repassar ensinamentos, ou alguma lição. O narrador benjaminiano apresenta-se em três estágios, para o crítico, evolutivos: no primeiro estágio estaria o narrador clássico, ou seja, aquele que possui a missão de repassar ao seu ouvinte a possibilidade de intercâmbio de experiências. No segundo, encontra-se o narrador do romance. Já no terceiro estágio, o narrador torna-se uma espécie de jornalista, ou seja, um sujeito preocupado em apenas transmitir a informação.

Para Santiago (1989a), o narrador Pós-Moderno se aproxima da condição de espectador, de um repórter ou até mesmo do próprio leitor, afastando de si o acontecimento narrativo. O narrado se torna discurso enunciado partindo de quem assiste a um espetáculo da plateia, assumindo, assim, um distanciamento. Nesse sentido, a experiência torna-se apenas um “ponto de vista”, um mecanismo que evidencia uma propositada abertura de “um” dos aspectos privilegiados pelo narrador. Contudo, para o crítico, é importante diferenciar o narrador Pós-Moderno e o narrador memorialista, tendo em vista que este se tornou um profícuo instrumento utilizado, principalmente, pelos exilados políticos.

O século XXI assiste a uma inquietude que repercute no discurso narrativo diante do que é narrado – assiste-se ao fim do “narrador-pai” freudiano, onisciente. A narrativa tradicional (aparentemente) não dá conta da multiplicidade das ações e modos do narrar e a multiplicidade do que é narrado. Essa profusão de possibilidades e visões de mundo tende ao inconstante, ao que pode ser modificado, completado ou simplesmente visto sob outro prisma. Esse procedimento de distanciamento e multiplicidade vem para “preencher” um sentimento de vazio do sujeito Pós-Moderno, do autor ou da obra.

O narrador, na Pós-Modernidade, “exige” que seu leitor participe e preencha as lacunas propositais do discurso. Não há espaço para um receptor contemplativo e passivo sob a ótica da narração, sendo suscitado a falar e assumir uma posição de franco diálogo de suas experiências com a obra, com o autor e consigo. Essa percepção de “dentro” ou “fora”, “próximo” ou “distante” da narrativa, oferecida pelo autor, irá proporcionar ao leitor maior ou menor cumplicidade ou interação.

A poética de Manoel de Barros aproxima-se do leitor, estabelecendo um diálogo, na mesma esfera “observacional” dos fatos, acontece no mesmo plano do olhar, da cumplicidade previamente posta no jogo lúdico do autor através do silêncio que vai além das palavras.

A palavra se apresenta com carga representativa do olhar, do olhar que capta, observa, degusta, analisa e dialoga com sua contemporaneidade.

Irá depender da naturalidade do narrador, da sua renuncia às sutilezas psicológicas a maior memorização das narrativas. Cabe também ao leitor ouvinte a dimensão do esquecimento de si mesmo para que o discurso narrativo adquira forma e sentido.

CONCLUSÕES

Cumpre neste momento ressaltar o entendimento final dos diálogos conceituais estabelecidos e das exemplificações apresentadas.

O principal objetivo desse trabalho foi demonstrar que o poeta Manoel de Barros elabora um diálogo significativo com o Pós-Modernismo, apresentando em sua poética, a partir da obra *Livro de pré-coisas*, algumas das características que embasam essa estética. Percebemos que as marcas que identificam o Pós-Modernismo e o pensamento Pós-Moderno figuram no discurso manoelino em vários momentos de suas obras, principalmente na trilogia das *Memórias inventadas*.

Para alcançarmos tal propósito, percorremos longo caminho. O início da caminhada pressupunha que a obra poética não é um produto acabado, mas o princípio de um processo constantemente autorreflexivo que se desdobra e que aciona ininterruptamente o leitor. Nesse sentido, dividimos o primeiro capítulo, intitulado *Pós-Modernismo: o campo das (in)fluências*, em duas partes conceituais, aparentemente distintas: “Poética Pós-Moderna: o labor e o sabor de Manoel de Barros” e “Fluidez e (in)certezas: a Pós-Modernidade e Linda Hutcheon”.

Enfocamos em “Poética Pós-Moderna: o labor e o sabor de Manoel de Barros” a concepção do *fazer poético* desde os princípios clássicos até a Modernidade. Posteriormente, diferenciamos a poética Moderna e a Pós-Moderna. Para tanto, valemo-nos dos principais pensadores do *fazer poético* e da poética: iniciamos o subcapítulo com os pensamentos clássicos de Aristóteles e Platão, perpassamos pela poética Moderna com Paul Valéry e chegamos em Linda Hutcheon e a poética Pós-Moderna. A ideia central nesse ponto do trabalho foi de demonstrar que a lucidez no discurso narrativo era instigada na Antiguidade

Clássica, ressaltada na Modernidade e perturbadoramente preconizada no Pós-Modernismo. Assim, os limites discursivos e o manejo poético Pós-Modernos apresentam dimensões baseadas no construto permanente da transgressão ou transformação literária. Nossa síntese é: Aristóteles delimitou os gêneros narrativos, o século XIX inaugurou a mistura discursiva e a Pós-Modernidade intensificou estilos, desconstruiu limites, subverteu a hierarquia, amalgamou gêneros.

Em “Fluidez e (in)certezas: o Pós-Modernismo e Linda Hutcheon” evidenciamos que, na atualidade, o indivíduo apresenta-se múltiplo, encontra a representação de sua individualidade em crise, percebe o mundo de forma dialética. A noção de identidade, que tanto estabilizou o sujeito nos séculos anteriores, nos apresenta na Pós-Modernidade sua face múltipla, incompleta, fugaz, incerta. Os conceitos que delimitavam o entendimento de lugar, de presente, passado e futuro, de identidade encontram-se, nessa realidade Pós-Moderna, em fluidez.

O Pós-Modernismo reflete um processo que demonstra uma desorientação dos pressupostos norteadores da sociedade contemporânea. A descontinuidade, o transitório, a sobreposição de recortes são termos que ganham proporções globais e refletem o contexto de um mundo veloz. Completamente imerso no turbilhão de efemeridades e inconstâncias impostas pelas leis do mercado, o ser humano modifica e dilacera seu entendimento, seu modo de ver e pensar o mundo. Sendo assim, instaura-se a inquietude do sujeito e dos seus discursos, antes totalizantes, hoje, desmantelados. Nesse sentido, a fractalidade (termo que utilizamos a partir da conceituação proposta por Zavala, para designar a construção da totalidade a partir de pontos dispersos na trama narrativa) reúne os pedaços soltos no discurso, opondo-se ao conceito de fragmento, próprio da modernidade. Ressaltamos que há, nesse sentido, um desdobramento da ideia

benjaminiana de que o moderno se dá pela fragmentação, o “eu” sendo despedaçado; na Pós-Modernidade, o sujeito é um cristal em poliedro e no momento da leitura reúne os “eus” perdidos na trama textual. Tal procedimento elabora uma nova perspectiva de mundo que se reconfigura num sujeito cujas subjetividades são misturadas com aspectos mercadológicos, políticos, econômicos, históricos, sociais, culturais.

A sociedade Pós-Moderna não reconhece, de maneira imediata, limites pré-estabelecidos. Trabalha com a noção de relatividade temporal, física e espacial. Tal liquidez enfatiza um sistema econômico, inicialmente difundido nos anos 70 e 80, principalmente nos países de capitalismo avançado, que ainda hoje enfraquece os programas sociais, individualiza o sujeito e o inquieta. Nesse sentido, a massa fica cada vez fica mais massa, mais submissa e controlada pela mídia. Dificilmente se rompe a passividade, não se instaura a contestação verdadeiramente, e os horizontes são cada vez mais estreitos.

Reconhecemos como destaque, nesse subcapítulo, que há uma pertinente transformação de atitude e percepção do indivíduo — uma passagem, embora lenta, da passividade sociopolítica, econômica, cultural e científica para uma atividade de sucessivo questionamento. Embora essa posição contestadora ressalte uma intelectualidade superficial e/ou imediata, instala-se a desconstrução e a necessidade de multiplicar seus horizontes.

Entre os diversos intelectuais que debatem sobre o Pós-Modernismo, escolhemos como espinha dorsal os pressupostos sobre a poética que se apresenta no Pós-Modernismo de Linda Hutcheon. Para a autora, as proposições acerca dos gêneros e dos discursos narrativos apresentam-se sutilmente delineadas por perspectivas que dialogam diretamente com a contemporaneidade — as inovações

tecnológicas, as indagações sociais, a multiplicidade cultural, a incompletude do ser. Nos dias atuais, a sociedade se vê “tensionada” numa relação tempo-espaço que evidencia a rapidez dos acontecimentos, a incerteza das posições, o sujeito em metamorfose e os discursos “camalotes" — esses discursos são caminhantes, deslizam de um lado ao outro do rio textual, misturam-se, camuflam uma linearidade. A economia das palavras direciona a linguagem para uma aparente simplificação dos significados. Contraditoriamente, a limpidez textual não conduz o leitor ao sentido único, e emerge o inesperado.

Em *Manual de Barros: o poeta e sua obra* e o dividimos em duas partes: num primeiro momento falamos do poeta e, posteriormente, da obra. Na seção que corresponde ao poeta, exatamente nesse instante da dissertação, destoamos da linguagem científica e demos voz a um discurso de nossa subjetividade, inspirado na vida-obra de Manoel de Barros. Mais que isso: demos voz e linhas a um mergulho de asas abertas, de idas e voltas, às obras, às entrevistas, ao que, em nós, ficou impregnado do universo manoelino. Consideramos uma parte importante do trabalho, porque, desse modo, assim como pede Manoel de Barros, transpomos paredes. Contamos, de maneira lúdica e lírica, uma trajetória real-ficcional do menino que se torna poeta, do guri que eleva o chão, os refolhos, o desprezível ao status de poesia.

No segundo momento, contemplamos dois livros do poeta: *Poemas concebidos sem pecado e Livro de Pré-Coisas*. A primeira obra data de 1937 — ou seja, é o livro inaugural de Manoel de Barros — e apresenta uma proposta Modernista, uma familiaridade estética discursiva que aponta para elementos como ironia, fragmentação e proximidade da linguagem coloquial.

A obra *Livro de Pré-Coisas* foi publicada em 1985. Verificamos e comprovamos que há uma mudança estética e discursiva que assinala para uma extrapolação da proposta modernista, e que caminha para uma perspectiva que dialoga com as características que embasam o Pós-Modernismo. A narrativa "Agroval" reúne e exemplifica o discurso da transitoriedade, da fluidez dos elementos ficcionais e estéticos, a indefinição narrativa e os gêneros que abrem terceiros espaços de convivência. "Agroval" apresentou os limites conceituais discursivos corrompidos pelo pensamento Pós-Moderno, ressaltou os gêneros e as categorias camufladas pelo processo de indeterminação da linguagem, demonstrou a musicalidade introspectiva do sujeito metaforizado no brejo pantaneiro, abriu conversação direta com o consumismo (dita como uma das enfermidades do mundo globalizado) e com o erotismo, com o que aponta relações de similitude entre os processos comerciais e sexuais.

O terceiro capítulo intitulou-se *Na poética de Manoel de Barros, o diálogo dos inconstantes*. Neste momento da dissertação, elegemos as duas últimas obras da trilogia *Memórias inventadas* como base de análise e exemplificação das propostas de Linda Hutcheon sobre a poética Pós-Moderna: *Memórias inventadas: A segunda infância* (2004) e *Memórias inventadas: A terceira infância* (2008).

Inicialmente, perpassamos pelos conceitos de memória, lembrança, arquivo, palimpsestos e evocação. Contudo, entremeamos esses diálogos conceituais memorialísticos com a questão da experiência na poética manoelina. Demonstramos que a memória, a experiência e o lugar corroboram para a construção da identidade do sujeito, tanto ficcional quanto pessoal. Acreditamos que essa conjunção de elementos evocados no momento da escrita é que torna a poética de Manoel de Barros única.

No momento seguinte, voltamo-nos para categorias literárias como narrador e gênero e para desdobramentos discursivos, como o fragmentário do texto, a paródia e a questão da identidade.

A categoria “Identidade: ‘eus’” ressaltou que os símbolos que assinalam a concretude identitária, diante da globalização e da Pós-Modernidade, são recriados mediante interferência mercadológica, criando a angústia do ser humano e uma pluralidade na identificação do indivíduo. Os elementos que marcariam um sentimento de afetividade com o lugar — e que refletiria a particularidade do sujeito — são quase que anuladas em decorrência da expansão capitalista desenfreada. A constante construção de novos elementos simbólicos significantes esboça a dilaceração da identidade.

Sendo o lugar, e o sentimento que se atribui a ele, igualmente importantes na construção da identidade do sujeito, o Pantanal, cenário de peripécias, estado que emerge do poeta no discurso, em tempos de cheia, parece não possuir limites, como assinala Manoel de Barros, mas esboça traços determinados pela geografia que lhe atribui particularidade. Esse lugar, para o poeta, torna-se parte integrante de seu complexo orgânico e textual. Alguns dos títulos dos poemas narrativizados (“Manoel por Manoel”, “Formação”) denunciam essa emulação que se constroi em favor da identidade do enunciador dos poemas.

O ser, na leitura manoelina, é diluído no cenário textual, na paisagem, nem agente nem observador, uma implosão que tenta um espaço aberto de conciliação entre o mundo real e o imagético, através da troca mútua, entre o ser e a linguagem.

Na segunda categoria, “Fractalidade: ‘uma catação de eus’”, o fractal torna-se, nessa linha de raciocínio, além de expressão do social, igualmente uma

opção estética do poeta no seu diálogo com o entorno. O discurso de Manoel de Barros desmantela-se em personagens, em cenários, fazendo com que o leitor trabalhe como um “catator”: do Outro, de si, do discurso, dos pedaços que o poeta deixa de si no momento da escritura, dos elementos que sinalizam espaço-tempo, tornando-o partícipe da construção narrativa.

Uma vez que a poética de Barros é a “catação” de seus “eus perdidos”, a diluição do limítrofe em sua narrativa justifica o estado camaleão de seu discurso. Nesse sentido, no que concerne ao discurso de Manoel de Barros, é através da comunhão harmônica, entidade dorsal na poética manoelina, que a essência e os seres perdem a hierarquia e se fundem num só momento inaugural. É neste momento que o leitor é “fisgado” pela inauguração desta nova imagem e relê a narrativa na busca dos limites linguísticos, espaciais, temporais e discursivos. Os poemas selecionados apresentaram marcas dessa perdição e montagem da trama textual.

Na categoria “Limites sem traços: os gêneros camalotes”, apresentamos a narrativa “Lacraia”, presente na obra *Memórias inventadas: A segunda infância*, para exemplificar o convívio de experiências discursivas, de identidades textuais sem delimitações exatas e da subversão hierárquica dos gêneros. Em sua maioria, os poemas narrativizados (estilo privilegiado por Manoel de Barros na trilogia das *Memórias inventadas*) ressaltam a concisão do espaço textual, logo, há condensação de um número razoável de possibilidades discursivas e de experimentações de novas misturas. O leitor, nesse sentido, procura molduras textuais, de espaço, de tempo, e, distraído na paisagem inovadora apresentada por imagens inusitadas, se perde por entre as linhas e se vê emaranhado na tessitura do texto.

No plano discursivo, essa fluidez abre novos espaços de convivência narrativa, há uma ampliação e esgarçamento que expande ainda mais as possibilidades discursivas e as fronteiras artísticas, permitindo uma abertura de coexistência dos gêneros, com o que o discurso torna-se plural. Nesse sentido, o jogo enunciativo sente necessidade de fazer uma re-visitação de delimitações ditas canônicas, cujas bases são desconstruídas e questionadas.

Enfocamos, na categoria “Paródia Pós-Moderna: revisitação crítica”, as dimensões narrativas que são novamente depostas de sua seguridade. O poético assume a contradição, a inconstância do permanente, e incorpora a paródia como recurso, o que é característica do Pós-Modernismo, de tal modo que o instrumento parodístico acopla à sua base teórica a profundidade crítica social, política, econômica e cultural. É, então, a posição harmônica, e não a hierárquica, que melhor se relaciona com o texto na Pós-Moderno.

A poética de Manoel de Barros provê o amálgama entre autor e persona, deslocando e descentralizando o leitor e o poeta: ambos equiparam-se em uma dança desigual e complementar. O autor, o leitor e a obra dialogam entre si e se destroem e constroem mutuamente. Nessa perspectiva, “Narrador múltiplo e diluído” (última categoria que apresentamos) contempla a questão da experiência para demonstrar que a excessiva informação, na atualidade, interfere na capacidade do indivíduo de apreender e repassar sua percepção de mundo. O modo como se transmite essa experiência implica renovação das estruturas discursivas quanto à posicionalidade do narrador. Debatemos a diferenciação do Narrador Moderno, proposto por Benjamin, e Narrador Pós-Moderno, de Santiago. Embora Santiago conceitue o Narrador Pós-Moderno, acreditamos que a proposta do crítico não se adequou à poética de Manoel de Barros e nos debruçamos na proposição de

Hutcheon, que evidencia o narrador como múltiplo e de difícil localização no discurso.

As marcas da Pós-Modernidade no discurso manoelino atravessam no sentido da autonomia, da singularidade e da autorreflexão, de maneira que sua poética torna-se mecanismo produtor de significados únicos, inexistentes em qualquer outro lugar. A diferença reside no sujeito ambíguo, dividido entre duas vias: verso e reverso de um mesmo caminho, de uma mesma narrativa, de um mesmo sistema criador de sentido. Na poética de Manoel de Barros é o rio, o chão, a fauna e a flora que movimentam o homem, é a natureza que contém o ser humano.

Percebemos que há uma gradativa diferença na composição discursiva de Manoel de Barros, da primeira obra (1937) ao seu último livro publicado até o momento (2008). Entendemos que o poeta assinala sua mudança discursiva na obra *Livro de pré-coisas*, cuja proposta estilística dialoga com uma estruturação poética Pós-Moderna; o ponto culminante dessa opção estética se verifica, a nosso ver, nas *Memórias inventadas*. Evidenciamos, nesta dissertação, o dinamismo de uma escrita — a do poeta Manoel de Barros — preocupada em dialogar e expressar inquietações pertinentes à realidade do início do terceiro milênio. É fato que vivenciamos uma mudança nas relações sociais, no sistema econômico e na cultura, e que presenciamos um maior espaço de contestação e relativização das verdades.

O diálogo estabelecido, no plano discursivo, da poética manoelina com essa movimentação denominada de Pós-Modernismo, marca um posicionamento dinâmico do poeta frente à realidade que o circunda. Sua poesia é diferencial, perturbação da ordem, do lugar comum, do tradicional, escancara o sujeito múltiplo, fractaliza-se no texto, cria um terceiro espaço para a convivência dos gêneros, escorre por entre instabilidades linguísticas e discursivas. Tais atitudes ressaltam

elementos de uma poética Pós-Moderna. Essas características evidenciam a intensidade dos acontecimentos sociais, históricos e políticos contemporâneos. Entendemos que essa potencialização — no que se refere ao humano — sinaliza mudanças ocorridas no campo literário. Do mesmo modo que seu livro inaugural, *Poemas concebidos sem pecado*, dialogava com o movimento vanguardista do Modernismo, o poeta, na atualidade, estabelece um outro diálogo, com o Pós-Modernismo. Tais conversações, profícuas no campo narrativo e ficcional, forjam a obra de Manoel de Barros como uma poesia de subversão que é um voar fora da asa.

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca**: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. 7. ed. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

ARRUDA, Heraldo Povoas de. A Metapoesia de Manoel de Barros. **Letras e Artes**, Suplemento do Jornal Folha de São Paulo, 15 jun. 1989, p. G-3.

AZEVEDO, Lucy Ferreira. **Paixões em Manoel de Barros**: a importância de ser pantaneiro. Cuiabá: Carlini&Caniato, 2008.

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

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 2. ed. Trad. Maria Ermantina Galvão Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BANDEIRA, Manuel. Discurso de posse da Academia Brasileira de Letras, transcrito em http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=653&sid=249. Acesso em 04 maio 2009.

BARBOSA, Frederico. Poeta elabora a gramática das coisas inúteis. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 01 dez. 1990.

BARRENECHEA, Miguel Angel de. Proust e os limites da memória. **Revista Morpheus.** Rio de Janeiro, Ano 2 – número 04 – 2004. Disponível em: http://www.unirio.br/morpheusonline/Numero04-2004/mbarrenechea.htm. Acesso em 28 out. 2008.

BARROS, André Luiz. Manoel de Barros: o tema da minha poesia sou eu mesmo. **Jornal da poesia**. Fortaleza, 1994. Disponível em: http:www.secrel.com.br/jpoesia/ barros04.html. Acesso em 13 out. 2008.

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

BARROS, Manoel de. Poesias. In: _____. **Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. p. 75 – 120.

BARROS, Manoel de Barros. Sobreviver pela palavra. In: _____. **Gramática expositiva do chão (Poesia quase toda)**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. p. 307-311. Entrevista concedida a José Otávio Guizzo.

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

BARROS, Manoel de. **Matéria de poesia**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999a.

BARROS, Manoel de. **Para encontrar o azul eu uso pássaros**. Campo Grande: Saber Sampaio Barros Editora Ltda, 1999b.

BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000a.

BARROS, Manoel de. **Ensaios fotográficos**. Rio de Janeiro: Record, 2000b.

BARROS, Manoel de. **Livro de pré-coisas**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

BARROS, Manoel de. **Memórias inventadas**: a segunda infância. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.

BARROS, Manoel de. **Poemas concebidos sem pecado**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

BARROS, Manoel de. **Memórias inventadas**: a terceira infância. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.

BATISTA, Orlando Antunes. **Lodo e ludo em Manoel de Barros**. Rio de Janeiro: Presença Edições, 1989.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida líquida.** Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197 - 221.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução e anotação Pe. Matos Soares. 9. ed. São Paulo: Paulinas, 1955. 1503 p.

BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). **Revista Poesia Sempre.** Rio de Janeiro: Divisão de Publicações. Ano 13, número 21, 2005.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: **13º COLE- Congresso de Leitura do Brasil**, 2001, Campinas/SP. Disponível em: http://www.miniweb.com.br/atualidade /INFO/ textos/saber.htm, acesso em 8 ago. 2008.

BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. In: _____. **Otras inquisiciones**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1960. p. 36 – 37.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1993.

CAMARGO, Goiandira de F. Ortiz. **A poética do fragmentário**: uma leitura da poesia de Manoel de Barros. 1996. 299 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira. Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

CAMPOS, Luciene Lemos e RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]. A poesia de Manoel de Barros e a História de Corumbá. ***Carandá*** - Revista do Curso de Letras do Câmpus do Pantanal – UFMS, Corumbá, MS, maio 2009, n. 1, p. 14. Disponível em < http://www.cpan.ufms.br/dhl/letras/caranda/no1_pdf >, acesso em: 4 nov. 2009).

CANDIDO, Antônio. **O estudo analítico do poema**. 5. ed. São Paulo: Humanitas, 2006.

CAPRA, Fritjof. **O ponto de mutação**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1999.

CASTELLS, Manuel. Paraísos comunais: identidade e significado na sociedade em rede. In: _____. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999. p. 21 - 92.

CEBALLOS, René. História e ficção em interação pós-colonial. **Revista Letras**. Curitiba: UFPR, nº 71, jan./fev. 2007, p. 33 – 52.

CEVASCO, Maria Elisa. Estudos literários X Estudos culturais. In: _____. **Dez lições sobre Estudos Culturais**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003. p. 138 – 153.

CHAUI, Marilena. **Repressão sexual**: essa nossa (des)conhecida. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos** – mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

COELHO. Nelly Novaes. **Literatura: um olhar aberto para o mundo**. USP, novembro de 2000. Disponível em: http://www.collconsultoria.com/artigo7.htm Acesso em 10 abr. 2008.

COLOMBO, Fausto. **Os arquivos imperfeitos**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CORTÁZAR, Júlio. Alguns aspectos do conto. In: _____. **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 147-163.

CRUZ, Ester Mian. **A metapoesia em Manoel de Barros**. Disponível em: http://www.portrasdasletras.com.br/pdtl2/sub.php?op=literatura/docs/metapoesia. Acesso em 13 out. 2008. Cópia da revista Universitária das Faculdades Toledo, v. 2, n. 2, dez. 1999).

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**. Trad. Cláudia de Morais Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DRUMOND, J. N. **Fronteiras movediças: o hibridismo em Grande Sertão Veredas**. Disponível em: http://hispanista.com.br/revista/Josina_fronteiras.pdf. Acesso em: 1 jul. 2008.

DUBOIS, Jacques. Poética e retórica. In: _____. **Retórica Geral**. Trad. Carlos Felipe Moisés, Duflio Colombi e Elenir de Barros. São Paulo: Cultrix, 1974. p. 15 – 44.

ECO, Umberto. A *Poética* e Nós. In: _____. **Sobre a literatura**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 219 – 234.

ELIZALDE, A. Desarrollo a escala humana: conceptos y experiencias. In:_____. **Interações - Revista Internacional de Desenvolvimento Local**, Campo Grande, v. 1, n. 1, p. 51-62, set./2000.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Trad. Marise M. Curione e Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade.** Trad. Raul Fiker. São Paulo: Unesp, 1991.

GOMES, Otávio Gonçalves. **Mato Grosso do Sul na obra do Visconde de Taunay**. Brasília: Senado Federal, 1990.

GRACIA-RODRIGUES, Kelcilene. **De corixos e de veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa.** 2006. 313 f. Tese (Doutorado Literatura Brasileira). Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na Pós-Modernidade**. 11. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Dicionário On-line. Disponível em: http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm. Acesso em 13 de fev. 2009.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, L. C. (Org., trad.). **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83 - 132.

JAMESON, Fredric. Pós-Modernidade e sociedade de consumo. Trad. Vinícius Dantas. **Novos Estudos**, n.º 12. São Paulo: CEBRAP, 1985. p. 16 – 26.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.

JANSEN, Roberta. Manoel de Barros salva palavras da mesmice. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 15 mai. 1995.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. **Poétique – revista de teoria e de análise** literária, n.º 27. Coimbra: Livraria Almeida, 1979. p. 5 – 22.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

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

LEONEL, Maria Célia. **Guimarães Rosa**: *Magma* e gênese da obra. São Paulo: Unesp, 2000.

LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sébastien. **Os tempos hipermodernos**. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LOPES, Denílson. **A delicadeza**: estética, experiência e paisagens. Brasília: Universidade de Brasília – Finatec, 2007.

LYOTARD, Jean-François. **O Pós-Moderno**. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MEDEIROS, Sérgio. Os vários duplos de Manoel de Barros. **O Estado de SP**, São Paulo, 14 dez. 1996.

MEDEIROS, Sílvio. Hannah Arendt leitora de Homero: a antiga briga entre filosofia e poesia. **Recanto das letras**, Campinas, maio/2005. Disponível em: http://recantodasletras.uol.com.br/artigos/286167. Acesso em 30 out. 2008.

MELOTTO, T.; MARINHO, M. Arte, erotismo e representação do universo: da pintura rupestre a Manoel de Barros. In: MARINHO, Marcelo [*et al*]. **Manoel de Barros:** o brejo e o solfejo. Brasília: Ministério da Integração Nacional: Universidade Católica Dom Bosco, 2002. p. 15-27. Coleção Centro-Oeste de Estudos e Pesquisas, 5.

MENEGAZZO, Maria Adélia. **A poética do recorte**. Estudos de literatura brasileira contemporânea. Campo Grande: UFMS, 2004.

MERQUIOR, José Guilherme. **Razão do poema**. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MICHAELIS. **Moderno dicionário da língua portuguesa**. Dicionário On-line. Disponível em: http://michaelis.uol.com.br. Acesso em 13 de fev. 2009.

MILOVIC, Miroslav. **Comunidade da diferença**. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Ijuí, RS: Unijuí, 2004.

MORICONI, Ítalo. **Circuitos contemporâneos do literário** (Indicações de pesquisa). Comunicação apresentada na Universidade de San Andrés, Buenos Aires, 09 de ago. 2005. Disponível em: http://www.avatar.ime.uerj.br/cevcl/artigos/Circuitos%20contemporaneos%20do%20literario%20(Italo%20Moriconi).doc. Acesso em 16 maio 2009.

MOSCOVICH, Cíntia. De Poe a Piglia: em busca das teorias sobre o conto e o encontro de uma gramática do silêncio. **Zurdo-Zurdo**, jan. 2008. Disponível em: http://www.micronarrativas.com.br, acesso em 01 mar. 2010.

NASCIMENTO, Evando. **Derrida e a literatura**. Niterói: EDUFF, 1999.

NIETZSCHE. **Humano, demasiado humano**. Trad. Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2006. Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal – 42.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. São Paulo: Unicamp, 1995.

ORTIZ, Renato. **Cultura e modernidade**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PANIAGUA RAMIREZ, Karla. Propuestas para una lectura minicuentísticas de prosa poética. ***El cuento en Red***, número 1, México, primavera 2000. Disponível em: http://webs.uolsinectis.com.ar/rosae/breve8.htm. Acesso em 28 set. 2008.

PAZ, Octavio. Os filhos do barro. In: _____. **Os filhos do barro**: do Romantismo à vanguarda. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PESTANA, André. Manoel de Barros. **O Lutador**. Belo Horizonte, 05 nov. 1991.

PIGLIA, Ricardo. A leitura da ficção. In: _____. **O laboratório do escritor**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994. 94 p.

PIGLIA, Ricardo. **Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)**. Buenos Aires: Fundo de cultura econômica, 2001.

POE, Edgar Allan. **Poemas e ensaios**. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, 1985. p. 101 – 113.

PROENÇA, Augusto César. Mulher pantaneira. In: _____. **Memória pantaneira**. Campo Grande: Oeste, 2003. p. 78 - 79.

PROENÇA, Augusto César. **Raízes do Pantanal**: cangas e canzis. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

RATTNER, Henrique. Em busca da identidade no mundo de incertezas**. Revista Espaço Acadêmico** – nº 34 – março/2004. (ISSN 1519.6186). Disponível em: http://www.espacoacademico.com.br/034/34rattner.htm. Acesso em 11 ago. 2008.

RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]. **Faces do conto de Luiz Vilela.** Araraquara, SP, 2006. 2 v. 547 f. Tese (Doutorado, Estudos Literários) – FCL – Ar, Unesp. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=91329. Acesso em: 12 ago. 2008.

RÉE, Jonathan. **Heidegger**. História e verdade em *Ser e tempo*. Trad. José Oscar de Almeida Marques e Karen Volobuef. São Paulo: UNESP, 2000.

ROSA, Maria de Glória Sá. Considerações sobre Concerto a Céu Aberto para Solos de Aves. **Correio do Estado**, Campo Grande, 01 fev. 1992.

SANCHES NETO, Miguel. **Achados do chão**. Paraná: Universidade Estadual de Ponta Grossa, 1997.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9 - 26.

SANTIAGO, Silviano. O narrador Pós-Moderno. In: _____. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1989a. p. 38 - 52.

SANTIAGO, Silviano. Permanência do discurso da tradição no Modernismo brasileiro. In: _____. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989b. p. 94 -123.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço - técnica e tempo, razão e emoção.** São Paulo: Hucitec, 1996.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização - do pensamento único à consciência universal**. São Paulo: Record, 2000.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: _____. **Crítica Cult**. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 111 - 120.

SOUZA, Eneida Maria de. **Tempo de pós-crítica**. São Paulo: Linear B; Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007.

SPINA, Segismundo. **Introdução à poética clássica**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. 3. ed. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TCHÉKHOV, Anton. O acontecimento. In: _____. **A dama do cachorrinho e outros contos**. Trad. e posf. Boris Schnnaiderman. 5. ed. São Paulo: 34, 2005. p. 148 - 154.

TUAN, Yi-Fu. Geografia Humanística. **Anais da Associação de Geógrafos Americanos**, v. 66, n. 2, junho/1976.

VALÉRY, Paul. Primeira aula do curso de poética. In:_____. **Variedades**. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 179 – 192.

VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade**. Trad. Maria de Fátima Boavida. Lisboa: Editorial Presença, 2001.

VERHELST, Thierry G. **O direito à diferença**. Trad. Maria Luíza César. Rio de Janeiro: Vozes, 1992.

VILLAÇA, Nízia. Apelos e apelações do contemporâneo: novas subjetividades. In: _____. **Paradoxos do Pós-Moderno**: sujeito e ficção. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. p. 13 – 57.

ZAVALA, Lauro. Seis problemas para la minificcion, un género para el tercer milenio: Brevedad, Diversidad, Complicidad, Fractalidad, Fugacidad, Virtualidad. **El cuento en red**, n. 1, Primavera 2000. p. 9 -10. Disponível em: http://www.chichimeca.net/documentos/zavala.pdf, acesso em 30 abr. 2009. Também disponível em: http://usuarios.lycos.es/wemilere/breve8.htm. Acesso em 30 abr. 2009.