

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

Ricardo Marques Macedo*

Resumo

A trilogia *Memórias inventadas* (*A infância* - 2003, *A segunda infância* - 2005 e *A terceira infância* - 2008) coloca de novo e de forma explícita a dualidade falso/verdadeiro, que se traduz pela sua correlação com não-inventado/inventando, denominador comum de toda a sua produção literária. O depoimento “Manoel por Manoel” – na abertura dos volumes - a princípio parece resolver a questão, mas não é o que acontece, como pretende ilustrar a análise de alguns poemas, ao mesmo tempo em que exemplifica, com realizações concretas, conceitos centrais de sua poética.

Palavras-chave

Infância; Invenção; Manoel de Barros; Memórias; Poética.

Abstract

The *Memórias Inventadas* trilogy (*A infância* - 2003, *A segunda infância* - 2005 and *A terceira infância* - 2008) places again and explicitly the true/false duality, which means its correlation with non-invented/inventing, common denominator to all his writing. The statement “Manoel por Manoel” – at the volume’s beginning – seems to solve the issue at first, but it is not what happens as the analysis of some poems intends to illustrate, at the same time that it exemplifies, with concrete achievements, central concepts of his poetry.

Keywords

Childhood; Invention; Manoel de Barros; Memories; Poetics.

* Mestre e Doutorando em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT - Tangará da Serra – MT - Brasil. E-mail: ricj.mt@gmail.com

O foco deste trabalho está centrado no que se poderia denominar “trilogia das memórias”, de Manoel de Barros: *Memórias inventadas: a infância* (2003), *Memórias inventadas: a segunda infância* (2005) e *Memórias inventadas: a terceira infância* (2008)¹. O primeiro volume focaliza a fase infante e pré-adolescente do poeta. O segundo apresenta um eu poético mais maduro, reflexivo e descobridor de prazeres da vida adulta. O terceiro se inicia com o poeta que, na velhice, busca refletir o conjunto da obra poética e, ao final, esboça um retorno à primeira fase. Esse movimento cria a sensação de algo cíclico, de eterno retorno no conjunto da trilogia. A contracapa do primeiro volume conceitua as *Memórias inventadas* como produções em prosa de Barros, seus textos como pequenos contos, enquanto que só são reclassificadas como poesia na publicação do último volume. Os três livros receberam um acabamento diferenciado, sendo publicados em pequenas caixas de papelão, que trazem, em seu interior, poemas em folhas soltas, amarradas apenas por um pequeno laço colorido. Tal fato teria algum propósito, além de destinar-se a um público infantil? Ou os poemas soltos poderiam já sugerir uma materialização da desvinculação, da fragmentação das próprias memórias do sujeito poético?

O título da trilogia coloca, logo de início, uma questão fundamental. As memórias não devem ser entendidas simplesmente como lembranças de fatos acontecidos. Ou seja, as memórias não implicam passado real. Bachelard em *O ar e os sonhos* (1990, p. 03) afirma que “é preciso recensear todos os desejos de abandonar o que se vê e o que se diz em favor do que se imagina”. Desta forma, o filósofo acredita que é preciso se deslocar do conhecido para o lugar do desconhecido. A ponte para este deslocamento é a imaginação, “imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova”. Através dela o sujeito se lança ao exterior em um movimento de breante para, em seguida, em situação oposta de embreagem, se constituir como sujeito poético, como ser que se torna palavra. Barros, ao propor uma autobiografia, mas composta de memórias inventadas, busca um ausentar-se de si, um lançar-se em outra vida que não aquela vivida anteriormente para, em seguida, se representar em simulacro na enunciação.

O Pantanal mato-grossense tem sido estudado pela crítica, relacionando-o à obra barrosiana. Maria Cristina de Aguiar Campos (2007), por exemplo, esboça um panorama completo sobre ele, desde sua formação histórica e cultural. E propõe uma aproximação entre a poética barrosiana e o Pantanal a partir do denominador comum do traço da infantilidade, segundo ela corroborada por Fernando Almeida segundo o qual “o Pantanal é realmente uma feição topográfica mais nova que as chapadas que o cercam, pois é uma bacia de acumulação de sedimentos ainda em processo de assoreamento” (ALMEIDA *apud* CAMPOS, 2007, p. 67). Além dessa identificação, a pesquisadora busca ainda neste fato uma explicação para o caráter duplo do sujeito poético:

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

¹ Em 2006, entre a publicação de *Memórias inventadas: a segunda infância* (2005) e *Poeminha em língua de brincar* (2007) foi lançado o livro *Memórias inventadas para crianças*. No entanto, esta publicação não traz nenhum texto inédito do poeta, apenas seis poemas que já haviam sido publicados em *Memórias inventadas: a infância* (2003) e que aparentemente teriam conteúdo voltado para o público infantil.

Já Marinei Almeida (2008, p. 191)² vê o Pantanal como um “útero nos brejos” da poética barroiana:

[...] lugar mítico de onde engendram nascimentos e afloramentos de homens, plantas, vegetais, minerais. É um lugar dinâmico. Gerador de formas e ideias que, com destreza, Manoel de Barros consegue recriar pela palavra sem ser afetado pelo pitoresco e pela exuberância daquele Pantanal turístico (ALMEIDA, 2008, p. 191)

O Pantanal é um fato inegável na vida de Barros e presente de alguma forma em sua obra. Não é, porém, essa perspectiva que nos ocupa aqui, mas o pantanal que se constrói apenas enquanto linguagem: por isso, o poeta pode dizer sem contradição que as memórias são inventadas e que as não inventadas são falsas. Assim, não é mais o espaço que se conhece que determina o ser poético, mas este que se elabora como uma nova realidade, ainda que originalmente calcado no real.

Pode-se dizer que, em princípio, esse espaço na poética geral de Barros é a forma primeira na construção da imagem da casa materna. Segundo Ecléa Bosi (1999), a imagem da casa materna nem sempre é representada pela primeira casa que se conheceu ou viveu, mas cabe àquela em que se viveram os *momentos mais importantes e marcantes* da infância. Ainda que no conjunto não se verifique uma referência marcada de uma casa materna particularizada, reconhecível em memórias não inventadas, é o Pantanal que oferece os elementos para a configuração desse espaço em seu sentido de algo primordial. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1991, p. 681) em seu dicionário de símbolos, “a psicanálise faz do pântano, do charco, um dos símbolos do *inconsciente* e da *mãe*, local das germinações invisíveis”. Não, pois, o pantanal das geografias, mas aquele de que seriam as suas lembranças, com todas as suas particularidades, gostos e cheiros, mas apenas apreensível, configurável como produto de linguagem, retendo o leitor nessa dimensão, sem obrigá-lo a buscar qualquer validação exterior factual. Bachelard, na *Poética do espaço* (2008), alerta para o fato de que não se deve considerar este espaço apenas com o olhar da mensuração ou da reflexão sobre sua geometria. Assim, deve-se compreender o espaço que se constitui, particularmente nas memórias inventadas, como um lugar vivido em todas as peculiaridades da imaginação. No entanto, se essa premissa vale em geral para a produção de Manoel de Barros, é preciso verificar se assim ocorre nos livros aqui estudados.

A primeira edição³ da trilogia das *Memórias inventadas* é aberta por um texto intitulado “Manoel por Manoel” que transcrevemos abaixo:

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

² Almeida busca situar a produção barroiana junto a escritores de outras nações e investigar a intersecção do espaço-tempo mítico como elemento de debate para a compreensão de uma poética.

³ A partir da segunda edição, a trilogia ganha o formato tradicional e o texto “Manoel por Manoel” é deslocado para o final do livro.

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

Logo de início o leitor, o leitor de Manoel de Barros, se vê colocado diante da seguinte pergunta: seria esse texto um depoimento íntimo, lírico até, do homem Manoel, um testemunho de sua história, de seu passado? Qual seria a função desse texto no conjunto da trilogia? Traça-se, aí, o caminho da leitura dela, o horizonte de sentido que se deva ter em mente?

De qualquer forma, depara-se o leitor com a construção de uma imagem excessiva. O enunciador inicia a sua fala com uma imagem surpreendente: “Eu tenho um ermo enorme dentro do olho”. Assim, provoca uma oposição de espaços típicos. O homem não está mais diante de uma vastidão desertificada e solitária. Dá-se o contrário agora: o pequeno olho humano é que se configura como espaço-continente, mas frustrado, baldado, não preenchido. Ou seja, a isotopia inicial, que deve ser considerada ao longo do discurso, é a da ausência, da carência, da subtração. O presente do indicativo – *tenho* – relacionado ao enunciador, marcado pela idade madura ou, mesmo, pela velhice, ergue uma ponte entre a infância, fazendo crer na permanência de um mesmo estado. Ou seja, este se iniciou na infância e assim se manteve e se mantém ao longo dos anos. Se para o primeiro estágio ele encontra uma relação causal – “Por motivo do ermo não fui um menino peralta” –, para os estágios subsequentes ele encontra outra relação: “Agora tenho saudade do que não fui”. Estaria aí a origem explicativa da produção poética: na maturidade, a saudade, não do havido, mas das possibilidades.

Menino atípico, não era peralta, relata o próprio enunciador, contrariando a concepção corrente de menino-moleque. Qual é a definição de peralta? “Quando eu era criança eu deveria pular muro do vizinho para catar goiaba. Mas não havia vizinho” (BARROS, 2010, p. 187). As injunções – de prescrições e proibições – que sustentam a própria definição de peraltice não encontram realidade para se exercer: não há o outro, o vizinho, em uma relação de proximidade e/ou distanciamento para a configuração do próprio eu; também não há a proibição, o muro, abrindo o espaço outro.

Há de se reparar na construção sintática: relata o poeta que “deveria pular muro do vizinho”. A preposição de mais o artigo definido entre *muro* e *vizinho* indica o pertencimento do muro ao vizinho, ao outro que encarna a interdição ao livre arbítrio. Se este, porém, não existe, o muro, as goiabas e o próprio vizinho dissolvem-se, não mais delimitando fronteiras, e, portanto impossibilitando a peraltice.

Em vez de novos objetos e coisas, a dissolução do muro e a conseqüente ampliação do espaço que o cerca revelam apenas a existência de um espaço vazio, o da solidão. O *eu*, ao descobrir-se despossuído de barreiras, objetivas, externas, reais, faz-se movimento de convergência, criando seus próprios limites. Toda a imensidão se instala no próprio sujeito.

O sujeito poético encontra-se então em um estado de devaneio, de contemplação primordial. O *eu* encontra-se encerrado em sua própria imaginação. Não pode mais pular o muro do vizinho; o menino então passa a sonhar e idealizar a imensidão. Para Bachelard essa mesma imensidão é o movimento que realiza o

homem imóvel. “A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranquilo” (BACHELARD, 2008, p. 190). No entanto, a imagem da solidão e do deserto, no primeiro parágrafo, não encerra a possibilidade de surgimento de outros sujeitos humanos que possam co-habitar este espaço de intimidade. Apresenta a criança como um pequeno demiurgo, mas lidando com um universo restrito ao não-humano: lagartos que antes eram pedras, navios oriundos de latas, sabugos transfigurados em seres canhestros. Um universo, pois, atravessado e movimentado pela isotopia da não-utilidade, do descartável⁴.

Curiosamente, neste primeiro momento, o enunciador faz uma seleção marcada pelo diminuto, como que decorrente do olhar voltado para baixo, que ele sintetiza na imagem: “cresci brincando no chão, entre formigas”. Entretanto, logo em seguida, o espaço de escolha e interesse se expande: do diminuto de “um orvalho e sua aranha” vai ao horizonte aberto de “uma tarde e suas garças”, passando pela faixa mediana de “um pássaro e sua árvore”. Além dessa gradação que alivia a restrição inicial, de uma miopia sensibilizante, é preciso atentar para a paisagem que se cria pela conjunção dessas figuras: rural, silvestre, mas nada de tão específico.

De qualquer forma, é esta transmutação do real pela imaginação uma das responsáveis pelo surgimento de novas metáforas e pela ampliação das imagens, desfazendo a geometria das coisas e seres. Os tamanhos não correspondem mais aos da referência do leitor. Não há mais como mensurar ou comparar as disparidades. A criança imaginada brinca, em sua solidão, no chão em meio a formigas que se expandem e ganham o tamanho equivalente ao dela, em uma brusca mudança de perspectiva. Ela não brinca no chão *com* formigas, mas *entre* elas. O olhar não é mais do ser que recorda, mas o da linguagem performativa: o sujeito se vê a si mesmo e se diz “brincando entre formigas”.

Se, porém, esse fenômeno pode ser entendido como inerente à infância ou mesmo aos processos gerais da imaginação criativa, o próprio autor se apressa a marcar a diferença, a singularidade de seu caso. A sua infância foi uma “infância livre”, mas “sem comparamentos”. Antes, pode-se perguntar o que significa “uma infância livre”. Livre de quê? Das injunções que delimitam a vida, as atitudes e comportamentos da infância “normal”, aquela em que há vizinhos e muros? Ou ocorreria, aí, a intromissão do poeta adulto que transforma a carência em valor positivo, para com ela construir e justificara sua poética? De qualquer forma, o sentido da liberdade aí apregoada, genuína, contamina e fundamenta o próprio modo de ver e de expressar: não comparação, mas comunhão. Ou, numa outra definição, liberdade possível e produzida por uma perspectiva, a um modo *oblíquo* (em oposição ao horizontal/vertical, sintagmático/paradigmático da comparação em que os termos aproximados conservam a sua particularidade, ainda que para dar origem a uma nova entidade?).

Obliquidade seria própria do modo de ser e ver da criança: “Porque se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão”. Atente-se para o fato de que o texto diz: “[...] se a gente fala a partir de [...]”. Ou seja, trata-se agora de uma outra dimensão: não se trata só de ver o mundo obliquamente, mas de “falar obliquamente”. Está-se, pois, falando da criação pela linguagem, está-se falando do poetar: “[...] se [...] a gente faz comunhão”. Uma definição da criação poética:

⁴ Na verdade, essa temática não tem nada de original; exemplo dele é o poema abaixo que difere do de Barros pelo estado passional enunciativa: “[...] / O menino impossível / que destruiu até / os soldados de chumbo de Moscou / e furou os olhos de um Papai Noel, / brinca com sabugos de milho, / caixas vazias, / tacos de pau, / pedrinhas brancas do rio... // “Faz de conta que os sabugos / são bois...” / “Faz de conta...” / “Faz de conta...” / E os sabugos de milho / mugem como bois de verdade... / [...]” (LIMA, J., 1997).

“falar obliquamente”, para obter-se a comunhão, ou, traduzindo, o poema é comunhão. “Então [declara] eu trago [eu, poeta] das minhas raízes crianceiras a visão comungante e oblíqua das coisas”. Um olhar obtuso (que expande e foca no exterior) que se faz agudo (que foca no interior, se fecha). Mas como entender essas “minhas raízes”? Provavelmente não relativas ao Pantanal, nem ao de sua infância real. “Minhas raízes” inventadas? Dentro da lógica que costura o seu discurso.

Ao final, ainda deste texto, o enunciador retoma mais um paradoxo e reforça a ideia de comunhão e visão oblíqua. Como fonte para sua poesia, ele diz (e diz saber dizer) que o escuro o ilumina. Assim, provoca a criação de uma imagem inusitada em que espaços são iluminados pela escuridão, como se, pelo contrário, o não ver real, ou o ver comum fossem condição ou causa para a singularidade do poético. Dois níveis de percepção com uma mesma origem: não é a claridade que é fecunda no processo, mas o guardado no baú escuro, mesmo que esteja alçado no nível do simbólico, da palavra. Poder-se-ia pensar a ausência de luz como elemento de dissolução e ao mesmo tempo de criação, equivalente ao valor duplo miticamente atribuído à água, e de tal forma imprescindível à própria emergência da poesia?

Com isso, o olhar tomado não se faz transitivo (ou em ângulo obtuso) abrindo-se para o exterior, mas *in-transitivo* (ou em ângulo agudo) fechando-se. Após este processo, o produto iluminado na escuridão pode se manifestar carregado ou não de luz. Victor Hugo, ao falar sobre o poder da palavra, já anunciava que “a palavra é um ser vivente, mais poderosa que aquele que a usa, nascida da escuridão, cria o sentido que quer; ela própria é o que o pensamento, a visão, o tato externos esperam” (HUGO *apud* FRIEDRICH, 1991, p. 32).

Tais reflexões reacendem o questionamento sobre os sentidos do título do texto em questão: “Manoel por Manoel”. As duas linhas oblíquas neste caso são formadas por um Manoel primeiro e por outro Manoel. Não se trata apenas de um Manoel que fala de si, mas um Manoel que seria pressupostamente tomado como real, vivo, empírico, e um outro Manoel que se propõe como objeto da fala do primeiro. Ao propor esta separação, o sujeito se multiplica “criando” novos sujeitos. Assim, a moldura estabelecida pelo encontro dos manoeis (o que lembra e o que é lembrado) abre duas possibilidades de leitura do conjunto de memórias. Antes, vale ressaltar um dado: o texto em questão foi publicado em posições diferentes nas duas principais edições da trilogia. Na primeira edição aparece como prefácio que abre a coleção de poemas. Já na edição unificada de 2010, o texto é deslocado para o *final* do livro, como se formasse a parede de fundo do bojo em que acolhe as poesias. A fronteira inicial desta concha pode ser reconhecida no verso único que abre as duas edições: “Tudo que não invento é falso” (BARROS, 2010, p. 07).

Por negação, pode-se fazer crer que o sujeito defende que tudo aquilo que inventa não é falso, portanto verdadeiro. Mas, por outro lado, seriam suas memórias inventadas, na verdade, memórias reais? Tomando estas duas possibilidades, seria possível, *a priori*, identificar os manoeis do título da seguinte forma: há um Manoel, supostamente “real” sendo focalizado por um Manoel ficcional. A perspectiva oblíqua se fecha em ângulo agudo e a vida do sujeito poético é contada por um Manoel imaginado. Na outra ponta das possibilidades, num olhar oblíquo em ângulo obtuso, o Manoel fictício é contado pelo Manoel supostamente “real” (há uma inversão em relação à proposta anterior); o segundo Manoel (que seria “real”) interessa apenas como aquele que intermedia o surgimento do Manoel ficcional. Assim, ao mesmo tempo em que o ser se fecha em solidão, seja ela externa como na dissolução dos muros, seja interna como no ermo

enorme dentro do olho, o poeta provoca comunhões e transfusões *com e da* natureza. Por isso, pode encerrar-se o poema como enunciador sintetizando: “Era o menino e os bichinhos. Era o menino e o sol. O menino e o rio. Era o menino e as árvores” (BARROS, 2010, p. 187).

Pode-se, pois, entender os textos que abrem e fecham o conjunto dos poemas não como uma biografia – seja real ou fictícia- mas como a exposição de uma poética e sua prática. Nem por isso menos real, pois, segundo Bachelard,

[...] na superfície do ser, nessa região em que o ser quer se manifestar e quer se ocultar, os movimentos de fechamento e abertura são tão numerosos, tão frequentemente invertidos, tão carregados de hesitação, que poderíamos concluir com esta fórmula: o homem é o ser entreaberto (BACHELARD, 2008, p. 225).

Ou, como escreve Mallarmé em uma carta de julho de 1866, a Aubanel:

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

Se as figuras e imagens dessa profissão de fé poética se restringem, no texto acima, a uma paisagem rural “sem gente”, não é bem isso o que ocorre no poema intitulado “Circo”:

Nunca achei que fosse uma transgressão furar circo. Ainda porque a gente não sabia o que era aquela palavra. Achávamos que transgressão imitava traquinagem. Mas não tinha essa imitação. Transgressão era uma proibição seguida de cadeia. Algum tempo depois li uma crônica do grande Rubem Braga na qual ele contava que ficara indignado com uma placa no jardim do seu bairro onde estava escrito: É proibido pisar na grama. Braga viu-se castrado em sua liberdade e pisou na grama e pisou na grama. Fecha o parêntese do Rubem. Mas a gente furava circo assim mesmo. Na ignorância. Partia que éramos em cinco. Quatro guris de seis anos e o Clóvis, nosso comandante, com doze anos. Clóvis seria o professor de as coisas que a gente não sabia. Partiu que naquele dia furamos a lona do circo bem no camarim dos artistas. Ficamos arregalados de alma e olho. E o Clóvis se deliciava de olhar as trapezistas. Elas ficavam nuas e se trocavam. As trapezistas tinham uma aranha escura acima da virilha. O Clóvis logo nos ensinou sobre as aranhas. Que elas tinham um corte no meio e podiam ser negras ou ruivas. Contou-nos o Clóvis que ele tomava banho com a tia dele todos os dias. E que a aranha dela era enorme que as outras. Depois ele perguntou-nos se sabíamos por que as mulheres não mandam urina longe, a distância? A gente não sabia. E o professor nos ensinou. É porque elas não têm cano. Era só uma questão de cano! A gente aprendeu. (BARROS, 2010, p. 17).

Seguindo a figura-mestre escolhida para exemplificar a sua “infância livre”, sem vizinho, o poema acima é uma narrativa exatamente de peraltice, não solitária,

mas solidária. Empregando usos e expressões linguísticas próprias (“a gente não sabia”; “Partia que éramos”; “essa imitação”) no interior de um discurso assim não tão marcado, para envolver a comunicação no mundo evocado, o poema se inicia privilegiando o aqui-agora da enunciação: uma primeira parte - das duas em que ele se divide – configura a moldura de sentido da segunda parte. “Nunca achei que fosse uma transgressão furar circo”, inicia a sua fala o enunciador, delimitando o tema em pauta – a transgressão na infância – e a exemplificação concreta. Ou, em ordem inversa, o evento e o seu sentido. No centro deste, a postura do sujeito, do enunciado e da enunciação, o olhar oblíquo: “nunca achei e não acho que...”.

A palavra transgressão tem muito mais relação com traquinagem do que com “uma proibição seguida de cadeia” (BARROS, 2010, p. 179). A aproximação entre os termos não se processa pelos significados, já que o enunciador deixa claro o desconhecimento, pelo sujeito enunciado, do sentido daquela palavra (“Ainda porque a gente não sabia o que era aquela / palavra”). A relação é motivada no plano da expressão: trans – gre – ssão / tra – qui – nagem, uma oclusiva dental desvozeada /t/, seguida de uma tepe alveolar vozeada /r/. Em seguida, a forte marcada oclusiva velar vozeada- /g/- e da oclusiva velar desvozeada - /k/. E, finalmente, a presença de vocálicos nasais /ãw/ e /ẽj/. Desta forma, o sujeito pode reiterar que “a gente fala a partir de ser criança” e assim acede ao poético. E nem havia “imitação” porque ali atuavam “raízes crianceiras”. Outro era o código: a “imitação” pertence ao código da “infância não livre”.

Para corroborar a validade do código das “crianceiras”, e ao mesmo tempo (ou por isso mesmo) a do código poético, o poeta traz à cola uma comparação. Deslocando-se no tempo e no espaço, para homologar-se pela autoridade do outro, lembra uma crônica de quem ele chama “o grande” Rubem Braga, lida no passado. Está este em frente de um jardim de seu bairro, em que uma placa proíbe pisar na grama. Braga, adulto, reage: “viu-se castrado”, castrado “em sua liberdade”. A reação vem em forma de transgressão: “pisou na grama, pisou na grama”, diz e repete o narrador.

Essa é a introdução ao evento em foco: a traquinagem – transgressão de furar a lona do circo. A personagem: um coletivo de seis guris, capitaneados por outro mais velho, Clóvis, de doze anos, “nosso comandante”, “nosso professor”. A traquinagem lhes oferece algo inesperado, marcando, assim, a importância e significado do fato: o camarim dos artistas, melhor das artistas. O movimento da ação transgressora é substituído pela parada somática, para dar lugar à captação pelo olhar, atingindo sensorial e sensualmente o sujeito púbere: “E o Clóvis se deliciava de olhar / as trapezistas. Elas ficavam nuas e se trocavam”. O olhar se desloca pela paisagem revelada do nu feminino: “As trapezistas tinham uma aranha escura acima da / virilha”. E leitura dela em forma da “aula do professor”, do preceptor, do guia: “O Clóvis logo nos ensinou sobre as / aranhas. Que elas tinham um corte no meio e podiam / ser negras ou ruivas”. Essa a lembrança que ficou, não de um, mas de todos. Como lembra Ecléa Bosi (1994), muitas lembranças ou ideias não são originalmente de quem as recorda, mas fazem parte de um círculo social do qual fazem parte. Na interação com o outro se constrói a memória como uma colcha de retalhos em que cada parte é produzida pelas lembranças de outras pessoas que lhes eram/são próximas.

Tudo leva a crer que nos encontramos diante de uma cena de um rito de passagem da infância para a puberdade. Está aí a linha da fronteira que se tem que, corajosamente, ultrapassar para qualificar-se e receber o prêmio do novo estágio psicológico e social. Evocando o universo masculino de púberes, o poeta emprega

uma forma própria deste para marcar a diferença: “por que as mulheres não mandam urina longe, à distância?” O enigma da esfinge e a sua decifração (numa bela peça, pregada não às personagens, mas ao leitor): “E o professor nos ensinou: É porque elas não têm cano. Era só uma questão de cano”.

Essa encenação ritualística da iniciação, ingênua, bem-humorada, coletiva é retomada em nova versão, agora em nova variante, no poema “Ver”, entre outros:

Nas férias toda tarde eu via a lesma no quintal. Era a mesma lesma. Eu via toda tarde a mesma lesma se despregar de sua concha, no quintal, e subir na pedra. E ela me parecia viciada. A lesma ficava pregada na pedra, nua de gosto. Ela possuía a pedra? Ou seria possuída? Era pervertido naquele espetáculo. E se eu fosse um voyeur no quintal, sem binóculos? Podia ser. Mas eu nunca neguei para os meus pais que eu gostava de ver a lesma se entregar à pedra. (pode ser que eu esteja empregando erradamente o verbo entregar, em vez de subir. Pode ser. Mas ao fim não dará na mesma?) Nunca escondi aquele meu delírio erótico. Nunca escondi de meus pais aquele gosto supremo de ver. Dava a impressão que havia uma troca voraz entre a lesma e a pedra. Confesso, aliás, que eu gostava muito, a esse tempo, de todos os seres que andavam a esfregar as barrigas no chão. Lagartixas fossem muito principais do que as lesmas nesse ponto. Eram esses pequenos seres que viviam as gosto do chão que me davam fascínio. Eu não via nenhum espetáculo mais edificante do que pertencer do chão. Para mim esses pequenos seres tinham o privilégio de ouvir as fontes da terra. (BARROS, 2010, p. 31).

Já não mais a traquinagem de infância, da descoberta do outro, e, nele, a descoberta de si. Não mais a traquinagem coletiva, do bando com seu líder. Agora é a descoberta solitária, do sozinho, de si, para si. Se no poema anterior, o tempo e o espaço são os das personagens, cuja cotidianidade é quebrada pela chegada do circo, e, no centro do lúdico, do não ordinário que ele significa, a revelação maior da sexualidade. Agora, a personagem também é localizada no tempo e espaço da não-cotidianidade: o personagem, distanciado de algum lugar institucionalizado (da escola) e num momento de quebra do tempo útil ordinário, nas férias. Volta o espaço rural: o quintal e seu habitante, uma lesma.

O enunciador volta os seus olhos da lembrança para o passado e se introjeta num escrutínio, mais que numa narração, numa linguagem distinta da do poema anterior, sem marcas regionais. Ele se move devagar, volta, retoma: *a lesma no quintal, era a mesma lesma, toda tarde a mesma lesma; a lesma que se desprega da concha, que sobe na pedra, que se prega na pedra...* O sujeito é todo o mesmo sentido, da visão, do poema anterior: ele é todo ver, um ver que apreende a realidade fora dele – via a lesma-, que se repete – via toda tarde – até chegar à definição dessa ação em sua intensidade e sentido: era um “voyeur”, “sem binóculo”. Mas esse “voyeur” não precisa do binóculo para focar o lá fora; a sua visão na verdade se faz para dentro e a descrição da lesma, o que nela pensa ver é o que se desenvolve dentro dele: “pervertido naquele espetáculo”, por isso define: “aquele meu delírio erótico”.

Curiosamente, em sequência o sujeito traz à cola a figura dos pais, ou do pai: da mesma forma que furara a lona do circo, da mesma forma que pularia o muro do vizinho, encara a lei do pai.

Primeiro, afirmando a primazia do ver (“Mas eu nunca neguei para os meus pais que eu gostava de ver [...]”) e a repercussão dele e sua intensidade (“aquele gosto supremo de ver”), e o seu objeto (“a lesma se entregar à pedra”). Um delírio

erótico na imagem que entende presenciar: “a lesma pregada na pedra, nua de gosto”; “uma troca voraz entre a lesma e a pedra”.

Até aqui, na sequência do texto, pode-se entender que se trata de um passo à frente do vivido no camarim do circo, na emergência da puberdade. É esse o horizonte de expectativa do sentido que se abre à frente do leitor. No entanto, da mesma forma que no poema anterior, uma virada inesperada nele: “Confesso [diz o enunciador, assim fortemente marcando a sua fala], aliás [como que reorientando o rumo], que eu gostava muito, a esse tempo, de todos os seres que andavam a esfregar as barrigas no chão”. E dentro do mesmo paradigma de animaizinhos que rastejam, “Lagartixas fossem muito principais do que as lesmas nesse ponto”. A lesma erótica perde a primazia, cedendo o posto a outro menos viscoso, pegajoso, por isso menos sensual. E a sua fala vai-se fechando: “Eram esses pequenos seres que viviam a gosto no chão que me davam fascínio”.

Fascínio é a expressão usada pelo seu estado passional de espectador, porque ele não pode prescindir do olho, do olhar, de ser “voyeur”. E as duas linhas surpreendem pela conclusão a que assim se fora antecipando: “Eu não via nenhum espetáculo mais edificante do que pertencer ao chão. Para mim esses pequenos seres tinham o privilégio de ouvir as fontes da terra”.

Com isso, voltamos ao primeiro texto, o “Manoel por Manoel”: à visão comungante, a comunhão com os seres – novamente, aqui, aqueles, pequenos, próximos à terra. Essa reviravolta ou desvio inesperado possibilita pensar na necessidade de reler todo o poema e entender que ele não fala propriamente de uma iniciação sexual, mas do próprio poetar: na ação comungante, como a lesma que sai de sua concha e se faz transitiva, o sujeito tem no espetáculo sexual – da lesma com a pedra, de encontro entranhado, de entranhas, de dois mundos, animal e mineral – a imagem mais apropriada para expressar isso que seria o cerne de sua poética: de fascínio, de delírio, troca voraz. Com a terra, sua origem, sua casa.

Talvez se possa, finalmente, compreender o sentido da “criança livre” com que o poeta se definira inicialmente, aquela que, como a criança impossível de Jorge de Lima, se não fura os olhos dos brinquedos impostos pelo adulto, sabe onde e como buscar a *comunhão* perseguida. Ou seja, a criança impossível de Jorge de Lima se realiza em Barros, num espaço totalmente distinto: o da literatura. Nesse sentido, privilegiando, pelo menos nos poemas escolhidos, alguns elementos – animais e minerais – da paisagem rural, Manuel de Barros possa ter reportado à região de sua infância real, em que se localiza a imagem primordial materna - rarefeita em algumas figuras não tão marcadas como aquelas com que se define o Pantanal – mas, como tentamos demonstrar, consubstanciada em uma nova realidade.

MACEDO, R. M. “I have a huge wilderness inside the eye”: *Memórias inventadas*. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 5, n. 2, p. 37-48, 2013.

Referências

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

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

_____. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

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

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

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

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

_____. *A intuição do instante*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. Campinas: Verus, 2007.

BARROS, M. de. *Memórias inventadas: a infância*. São Paulo: Planeta, 2003. (não paginado).

_____. *Memórias inventadas: a segunda infância*. São Paulo: Planeta, 2006. (não paginado).

_____. *Memórias inventadas: a terceira infância*. São Paulo: Planeta, 2008. (não paginado).

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

_____. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BERGSON, H. *Duração e simultaneidade*. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

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

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

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

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

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

LIMA, J. *Jorge de Lima: poesia*, 5 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1997.

PASSOS, C. R. P. *Confluências: crítica literária e psicanálise*. São Paulo: Edusp, 1995.