



Universidade Federal da Bahia

Instituto de Letras

Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura

Rua Barão de Jeremoabo, nº147 - CEP: 40170-290 - Campus Universitário Ondina Salvador-BA
Tel.: (71) 3283 - 6256 – Site: <http://www.pgll.ufba.br> - E-mail: pgletba@ufba.br

Memória, Multiplicidade e Metalinguagem:

modulações autorais em Manoel de Barros e Roberval Pereyr

Salvador-Ba

2016

JOSÉ ROSA DOS SANTOS JÚNIOR

Memória, Multiplicidade e Metalinguagem:

modulações autorais em Manoel de Barros e Roberval Pereyr

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura – PpgLitCult, do Instituto de Letras, da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Literatura.

Área de Concentração: Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Lígia Guimarães Teles

Salvador-Ba

2016

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, do Instituto de Letras, da Universidade Federal da Bahia, avaliada e aprovada por:

Professora Doutora Lígia Guimarães Telles - UFBA (Orientadora)

Professor Doutor Aleilton Santana da Fonseca - UEFS (Membro)

Professora Doutora Mirella Márcia Longo Vieira Lima - UFBA (Membro)

Professor Doutor Sandro Santos Ornellas – UFBA (Membro)

Professora Doutora Sayonara Amaral de Oliveira – UNEB (Membro)

Salvador-Ba

2016

Ao dom da vida,
Ao todo poderoso,
Aos que ajudaram, aos que se ergueram, aos que doaram, aos que intercederam,
Às mãos que colaboraram, às bocas que rezaram, aos de boa vontade,
À paz, ao bem e à luz do universo.

AGRADECIMENTOS

A Deus-Pai-Todo Poderoso, pelo dom da vida, pelo cuidado, pela salvaguarda.

Aos meus pais, José Rosa e Rilza, por terem me dado o que eles não tiveram, por terem me proporcionado a maior experiência do amor.

Aos meus irmãos Geovana, Anderson e Gennyson, pela companhia, pelo apoio, pela ajuda necessária, pela confiança.

Aos meus sobrinhos Lucílio Junior, André Lucas, Guilherme Rosa, Anna Elisa e Joana, meus tesouros, meus anjos.

À Lígia Telles, minha orientadora, pelas aulas de humanidade, pelo olhar atento e amoroso, pelas palavras de encorajamento, por aceitar caminhar comigo.

Aos professores Aleilton Fonseca e Sandro Ornellas, pelas contribuições valiosas, na oportunidade do exame de qualificação, e que agregaram muito ao resultado desses escritos.

Aos professores Aleilton Fonseca, Mirella Márcia, Sandro Ornellas e Sayonara Amaral por aceitarem o convite de participar desse rito de passagem e contribuírem com suas leituras e olhares para a melhoria da tese.

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, *locus* do saber.

Às professoras Rosa Borges, Silvia Anastácio, Rachel Esteves, Evelina Hoisel e Luciene Azevedo, pelas contribuições indelévels para o meu processo formativo no doutoramento.

À Synara Pinho minha amiga, minha irmã, a que abriu a porta e me acolheu.

A Felipe Oliva, o companheiro de sempre.

À Gisane Santana e Márcia Rocha, por terem compreendido, por terem ajudado.

À Jeanne Vinagre, amiga presente e sempre disposta a ajudar.

À Kaliane e Jamile Soares, importantes no início do trajeto, protetoras, humanas.

A Flávio Lima, por ter me apresentado Manoel de Barros.

À Elisângela Reis, anjo humano, luz no fim do túnel.

Aos amigos de caminhada no PpgLitCult Edson Oliveira, Juliana Nogueira, Mirela Conceição, Janylle Rocha, Ionã Scarante, Elisabete Barbosa, Alex Pitta, Jean Paul, Luciana Oliveira.

Aos secretários dos Programas em Literatura e em Língua, Thiago e Ricardo, sempre solícitos, sempre gentis.

À Prefeitura Municipal de Ilhéus que, mesmo depois de oito anos de serviços prestados, não me liberou para os estudos de doutoramento.

À Universidade do Estado da Bahia, Campus XX-Brumado, casa que me desvelou o caminho da docência no ensino superior.

Ao Instituto Anísio Teixeira – IAT, nas pessoas da então Diretora-Geral, Irene Maurício Cazorla e do Diretor de Educação a Distância, Rodrigo Camargo Aragão.

Aos amigos Leo Fraga e Ana Carolina, amigos e companheiros nos momentos mais precisos.

À Daniela Galdino, mestra desde os tempos mais remotos.

À Maria Aparecida, Renailda Cazumbá e Luzimare Pilôto, amigas, irmãs, companheiras de docência, presentes do destino.

A Xangô e a Oxum, asé ô!

RESUMO

A presente tese objetiva refletir acerca das modulações autorais, que se erguem, no âmbito da poética de Manoel de Barros e Roberval Pereyr. As discussões empreendidas, nesse estudo, encontram-se balizadas pelos prismas da autobiografia, da multiplicidade e da metalinguagem. No processo criativo de Manoel de Barros, poeta sul-mato-grossense, as memórias e as reminiscências ocupam um lugar de destaque. São reminiscências autobiográficas de uma infância vivida no Pantanal, mas ressignificadas pelos ditames da imaginação criativa. Na constituição da poética de si, Manoel de Barros tece, por meio do espaço biográfico, a experiência cotidiana, mas igualmente um espetáculo, um efeito de realidade. Por outro lado, a obra poética de Roberval Pereyr é perpassada pelas diversas experiências acadêmicas, artísticas e ativistas do autor. Tais experiências fundamentalmente literárias, em um processo dinâmico e dialógico, forjam, no bojo do processo criativo do poeta, uma série de confluências e de migrações críticas, poéticas, metafóricas, conceituais e criativas. Tudo isso faz com que Roberval Pereyr nos ofereça um texto, um tecido emaranhado onde concepção literária e crítica se deparam, repetidas vezes, costuradas e alinhavadas num mesmo tecido, numa mesma trama que, não raro, entrelaça a linguagem poética à metalinguagem, num depoimento contemporâneo e radical de criação artística autoconsciente e autorreflexiva. Se a obra poética de Manoel de Barros, por um lado, é modulada pela presença de determinada categoria de memória – enquanto elemento balizador do autobiográfico - por outro, a multiplicidade se faz imperiosa na poesia de Roberval Pereyr e, ambas, se afinam no trabalho com a metalinguagem, no tomar a própria linguagem e a própria poesia como objetos e matérias poéticas. Nossa pesquisa está pautada nos postulados teóricos de Barthes (1988), Cunha (1979), Lejeune (2008), Arfuch (2010), Foucault (2012), dentre outros. Dessa forma, os escritos que se seguem intentam refletir, de maneira sistemática, acerca de um recorte (memória, multiplicidade e metalinguagem) das modulações autorais que incidem sobre os processos criativos de Manoel de Barros e Roberval Pereyr.

Palavras-Chave: Manoel de Barros. Roberval Pereyr. Memória. Multiplicidade. Metalinguagem.

ABSTRACT

The present thesis aims at reflecting on the authorial modulations that stand out in the poetics of Manoel de Barros and Roberval Pereyr. The discussions undertaken in this study are marked by the prisms of autobiography, multiplicity, and metalanguage. In the creative process of Manoel de Barros, a South-Mato Grosso poet, memories and reminiscences occupy a prominent place. They are autobiographical reminiscences of a childhood lived in the Pantanal, but resigned by the dictates of the creative imagination. In the constitution of poetics of himself, Manoel de Barros weaves, through biographical space, the daily experience, but also a spectacle, an effect of reality. On the other hand, the poetic work of Roberval Pereyr is permeated by the author's diverse academic, artistic and activist experiences. These fundamentally literary experiences, in a dynamic and dialogical process, forge in the creative process of the poet a series of critical, poetic, metaphorical, conceptual and creative confluences and migrations. All this causes Roberval Pereyr to offer us a text, a tangled fabric in which literary and critical conceptions are repeatedly sewn and stitched together in the same fabric, in the same fabric that often interweaves poetic language to metalanguage, in a deposition Contemporary and radical art of self-conscious and self-reflective artistic creation. If the poetic work of Manoel de Barros, on the one hand, is modulated by the presence of a certain category of memory - as a signaling element of the autobiographical - on the other hand, the multiplicity becomes imperative in the poetry of Roberval Pereyr and both are refined in the work With metalanguage, not to take language itself and poetry itself as objects and poetic matters. Our research is based on the theoretical postulates of Barthes (1988), Cunha (1979), Lejeune (2008), Arfuch (2010), Foucault (2012), among others. Thus, the following writings attempt to reflect, in a systematic way, a cut (memory, multiplicity and metalanguage) of the authorial modulations that affect the creative processes of Manoel de Barros and Roberval Pereyr.

Keywords: Manoel de Barros. Roberval Pereyr. Memory. Multiplicity. Metalanguage.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	09
2. MEMÓRIA AUTORAL: MODULAÇÕES (AUTO) BIOGRÁFICAS NA POÉTICA DE MANOEL DE BARROS.....	17
2.1. Aqui o organismo do poeta adoece a Natureza: o oikós barreano ou nódoas de imagens ou festejos de linguagem.....	19
2.2. A imaginação é mais importante que o saber: as rasuras de uma poética autobiográfica.....	33
2.3. Esses delírios irracionais da imaginação fazem mais bela a nossa linguagem: o caso de uma poética que se quer memória e que se quer inventada.....	48
3. ROBERVAL PEREYR: AUTORIA MÚLTIPLA E MIGRAÇÕES CRIATIVAS.....	79
3.1. João, a Revista Hera ou Ato I: o possível começo.....	82
3.2. O Andarilho e seus rastros ou Ato II: a poesia crítica.....	106
3.3. A unidade primordial da lírica moderna ou Ato III ou a poética crítica de uma teoria poética.....	126
4.MANOEL DE BARROS E ROBERVAL PEREYR: A METALINGUAGEM OU DA REFLEXÃO ACERCA DA AUTORIA.....	139
4.1. Das reflexões esculturais no movediço da língua ou do cio vegetal na voz do artista.....	140
4.2. Na selva de meus dilemas tratei com feras: palavras.....	154
4.3. Bom mesmo é corromper o silêncio das palavras.....	170
5. Considerações Finais.....	181
Referências Bibliográficas.....	185

1. Introdução

Eis uma tese que se inicia muito antes de se iniciar. Talvez, os escritos que se abrem, nas próximas linhas, tenham se erguido, preliminarmente, ainda na graduação. Lembro-me da disciplina Literatura Brasileira III, lá pelos idos de 2006 e do professor Flávio Lourenço Peixôto Lima apresentando à turma do VII semestre de Letras, um autor que, até então, eu jamais havia lido ou estudado: Manoel de Barros.

O nome daquele poeta, muito antes da leitura da obra, ecoava em meus ouvidos. Sentia uma sonoridade singular ao ouvir aquele nome: Manoel de Barros, Manoel de Barros, Manoel de Barros... O contato com o seu construto poético superou a ressonância advinda de sua assinatura. Naquele momento, não tive mais dúvidas: iria escrever o trabalho de conclusão de curso sobre a poesia de Manoel de Barros, e assim o fiz. Era o início de uma atitude cooperativa com aqueles escritos e de uma disposição afetiva que até hoje perdura.

Com a conclusão da graduação, em 2007, na Universidade Estadual de Santa Cruz, sentia-me cada vez mais comprometido em dar prosseguimento aos estudos, como meio de aprofundar as impressões já plasmadas, em um primeiro momento, no TCC. Convicto do que seria meu *corpus* de pesquisa e alimentado pela crença de que poderia contribuir para a construção de reflexões críticas acerca da obra poética de Manoel de Barros, ingressei, em 2009, no Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural da Universidade Estadual de Feira de Santana.

Naquele momento, há exatos 07 anos, não sabia eu que se iniciaria um outro divisor de águas na minha trajetória acadêmica: o encontro com o poeta, crítico, professor e orientador, Roberval Pereyr que já era um antigo conhecido, por conta da leitura de *A Unidade Primordial da Lírica Moderna*: que, inclusive, foi uma teoria norteadora na construção do projeto de dissertação, mesmo não conhecendo o autor pessoalmente e nunca ter tido contato mais próximo antes do ingresso no curso de mestrado.

Roberval Pereyr aceita a empreitada de ser meu orientador e acompanhar o desenvolvimento do projeto de pesquisa intitulado “Poemas Concebidos sem Pecado: as representações do sagrado na poesia de Manoel de Barros”, que mais tarde, em 22 de agosto de 2011, seria defendido, em forma de dissertação, junto ao PpgLDC, e aprovada

com distinção pela banca examinadora formada pelos professores Aleilton Fonseca (UEFS) e Lígia Telles (UFBA).

Com o término do mestrado, iniciei, de imediato, a articulação do rumo que daria à pesquisa nos estudos de doutoramento. Tinha como pretensão aprofundar algumas questões já plasmadas na dissertação e apresentar outros vieses ainda não estudados. Diante dessa aspiração, ainda em 2011, me submeti à seleção do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura – PpgLitCult, do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. A escolha do programa se justifica, principalmente, no que tange à escolha de uma das obras poéticas, mais precisamente, a de Roberval Pereyr.

A pesquisa-tese, que ora se apresenta, está contemplada na linha de pesquisa que se intitula *Estudos de Teorias e Representações Literárias e Culturais*. A referida linha de pesquisa abriga estudos que empreendem uma reflexão sobre pressupostos teóricos efetivados no século XX e XXI e analisam representações poéticas e ficcionais do referido século, considerando-se os contextos em que se inserem, atentando-se para diversidade de entrecruzamentos de ícones artísticos e culturais e para o jogo de imagens que movimentam as representações diversas de uma cultura, dentre elas as operacionalizadas pela literatura.

A pertinência e a relevância da escolha dos poetas – e, por conseguinte, de suas obras – Manoel de Barros e Roberval Pereyr se revelam uma vez que, no nosso entendimento, era capital suscitar outras nuances presentes na poesia de Barros, e, ainda, não suficientemente abordadas e apresentar um salto qualitativo colocando-o em tensão dialógica com outra poética que ora se assemelha, ora se distancia.

Pereyr e sua produção artístico-intelectual já haviam sido objetos de estudo do grupo de pesquisa do qual participa a minha orientadora Lígia Telles, o que me fez acreditar que, não fugindo dos parâmetros da discursividade múltipla, eu poderia contribuir com o avanço e a verticalização das reflexões, por meio do meu olhar-outro, empreendidas até então pelo projeto *O Escritor e seus múltiplos: migrações*. Tal projeto liderado pelas professoras doutoras Evelina Hoisel, Lígia Telles e Antônia Herrera, em última instância, pretende fazer um mapeamento das formas de atuação e de representação do intelectual que apresenta o perfil nele recortado, ou seja, escritores criativos que também exercem a atividade teórico-crítica, a docência e a pesquisa em Instituição de Ensino Superior no Brasil.

O projeto inicial de tese era intitulado *Fragmento e Ruptura: elementos configuradores da unidade primordial da lírica moderna em Manoel de Barros e*

Roberval Pereyr e pretendia forjar a tese de que o fragmento, as ruínas e as rupturas (temáticas, semânticas e estruturais, para além do ritmo) eram as características fundamentais da produção poética moderna e contemporânea. O redirecionamento da pesquisa se deu ao longo da atividade de Pesquisa Orientada e com a contribuição das disciplinas Seminários Avançados IV, ministrada pela professora Evelina Hoisel e Críticas e Poéticas Modernas e Contemporâneas, lecionada pela professora Luciene Azevedo, ambas no semestre 2012.2.

As supracitadas disciplinas me forneceram um arcabouço teórico que apontavam para a beleza e a complexidade dos estudos da autoria: memória, biografia, autobiografia, autoficção, multiplicidade. Leonor Arfuch, Philippe Lejeune, Eneida Maria de Souza, Sigmund Freud e Diana Klinger foram alguns dos teóricos que modularam meu repertório teórico e, quase que naturalmente, engendraram o caminho que deveria percorrer para chegar até aqui.

Assim surgiu a tese que se apresenta intitulada *Memória, Multiplicidade e Metalinguagem: modulações autorais em Manoel de Barros e Roberval Pereyr*. Os escritos que se seguem, volta e meia, se embaraçam e enfeitam um palco com/ para a figura do autor, e não poderia ser diferente: não há um caminho mais seguro e efetivo de falar em memória, autobiografia e multiplicidade sem remeter ou lançar mão de traços residuais da figura do autor na superfície e/ou na profundidade dos textos.

Nunca se problematizou tanto, no campo dos estudos literários, sobre a autoria, sua função, sua importância. Muitos críticos e teóricos da literatura, da linguagem e das ciências humanas e sociais, tais como: Jacques Derrida, Michel Foucault, Roland Barthes, Philippe Lejeune, para citar alguns, se debruçaram sobre a problemática e mais fendas abissais foram criadas na espessa crosta da questão.

O autor, e conseqüentemente os estudos sobre a autoria, em muitos momentos, foram vistos como entidades incômodas para a crítica literária, por isso é significativa esta retomada analítica, pela contemporaneidade, da figura do autor, seu retorno por meio de traços e resíduos, da assinatura, abolindo-se o procedimento de recalque como produto do pacto ficcional com a escrita, inscrita de modo asséptico e distanciado. Na história da crítica ocidental, a atitude mais comum se concentrava na censura da presença do escritor na cena literária, impondo-se a linguagem como absoluta e eliminando-se a assinatura segundo padrões de objetividade.

A escrita literária sempre usufruiu da liberdade de engendrar memórias inventadas, autobiografias falsas, instaurar genealogias bastardas e permitir o livre trânsito entre presente, passado e futuro e, essa tônica, em Manoel de Barros, é bastante

acentuada, visível. Por outro lado, essa mesma escrita permite, por meio de um trabalho intelectual e criativo, uma confluência, na mesma materialidade, das mais variadas e múltiplas discursividades e lugares de fala que coloca o leitor frente a uma encruzilhada analítica: É poesia? É teoria? É crítica? É tudo isso ao mesmo tempo?

Em Pereyr, é tudo isso ao mesmo tempo. Em Barros, a memória se coloca como um elemento modulador de sua escrita criativa, uma escrita que se alimenta de uma memória que se diz inventada e que rasura, como veremos, as noções de autobiografia e de escrita de si. Em Pereyr, a multiplicidade se ergue imperiosa: o professor, o compositor, o teórico, o poeta se entrecruzam numa dinâmica criativa que não anula as marcas textuais de outras atuações, mas que, solidariamente, caminham de mãos dadas e reverberam as polifonias discursivas mutuamente.

Se a memória e a voz múltipla modulam, modelam, dão formas às poéticas em questão, a metalinguagem, por sua vez, se apresenta como um elemento, um eixo convergente entre elas. Ainda que de maneira bastante específica, como não poderia deixar de ser, as poéticas de Barros e Pereyr se valem do recurso metalinguístico para forjar uma reflexão poética acerca das palavras, da linguagem e da própria poesia. Manoel de Barros com uma metapoética rural, bucólica, calcada nos elementos pequenos e ínfimos da natureza e Roberval Pereyr com uma metapoética mais urbana, engendrada nos becos, nos bares e nos submundos que constituem a metrópole.

Diante do que foi elencado, ergue-se a problemática da pesquisa: de que forma as memórias inventadas, a multiplicidade e a metalinguagem modulam o processo criativo e, conseqüentemente, a autoria de Manoel de Barros e Roberval Pereyr?

Acreditamos que as reminiscências de uma infância vivida no Pantanal, mas ressignificada pelos ditames da imaginação criativa ocupam um lugar no processo autoral e criativo de Manoel de Barros e isso, de certa forma, permite-nos classificar sua produção como autobiográfica. No que concerne ao processo criativo de Roberval Pereyr, defendemos, por meio das pistas textuais, que o discurso do crítico, teórico, acadêmico, compositor atravessa de forma categórica o discurso literário e essa é a sua maior especificidade. Por outro lado, procuramos evidenciar que a meta(linguagem, poesia, poética) matizam o fazer poético e serve como elo dialógico entre as escritas em questão.

Dessa forma e diante do que foi elencado, essa pesquisa-tese se justifica e externa sua relevância, à medida que consolida, no bojo da contemporaneidade, o olhar da academia sobre os autores em questão. Manoel de Barros será, pela primeira vez, objeto de análise, nesse Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, e

Roberval Pereyr, será, pela segunda vez, elemento de estudo de tese de doutoramento que, na sua primeira ocorrência, teve como autora, a professora Nildecy de Miranda Bastos, sob a orientação da professora Lígia Telles, em 2009.

Diante dessa realidade, traçamos como objetivos da tese: a) a pesquisa, a reflexão e a elaboração de um panorama sistemático acerca das representações e das modulações autorais, e suas implicações na escrita criativa, da contemporaneidade, a partir das obras poéticas Manoel de Barros e Roberval Pereyr; b) análise da poética de Manoel de Barros pelo viés da autobiografia e da de Roberval Pereyr pelo viés da multiplicidade, e ambas pelo prisma da metalinguagem, refletindo acerca das especificidades de tais elementos moduladores e determinantes no processo de autoria.

Ainda nos propomos a recompor, por meio do *corpus* literário, o “espaço biográfico” na obra poética de Manoel de Barros e o papel da memória, das rasuras, do recalco e da imaginação imperiosa na construção desse *corpus*; e a identificar as diversas áreas de atuação do poeta Roberval Pereyr e suas implicações na produção de uma obra poética múltipla que, ao aceitar a interpelação de diversas vozes que se erguem dos mais diferentes lugares discursivos, se mostra propícia à formação de uma densa rede de construções conceituais.

Por fim, nossa tese analisa o pensar sobre a poesia dentro da própria poesia que os poetas fazem utilizando, entre outros recursos, a função metalinguística, que tem como base as concepções de consciência e construção. A fusão visceral entre o real e a linguagem, palavras e coisas, colocadas numa sintaxe especial, ou não, impulsiona a poesia à autorreflexividade, ou seja, a um espaço em que o dizer reafirma sua própria feitura, explicitando-se como processo.

Tornar a palavra uma coisa manipulável como um brinquedo ou como uma madeira a ser talhada e transformar as coisas existentes numa linguagem desconcertante se interpenetram no espaço da poesia. Assim, tanto em relação à língua enquanto instrumento do poético quanto em relação à realidade social retratada, o intuito é o mesmo: virar do avesso as convenções, criar o despropósito, que, para Manoel de Barros, “é mais saudável do que o solene”.

Nossa tese está dividida em três capítulos, com três subcapítulos respectivamente. O primeiro, intitulado *Memória Autoral: modulações (auto) biográficas na poética de Manoel de Barros* objetiva recompor, por meio do corpus literário, ainda que problemáticamente, o espaço da memória e do biográfico na obra poética de Manoel de Barros. Nessa seção, nos debruçamos sobre uma poesia marcada e arquitetada sobre as bases movediças de determinada categoria de memória inventada,

como alerta o eu-lírico, mas que não é tão inventada como o eu-poético deseja que acreditemos.

Se toda memória é caracterizada de forma ambivalente pelo trabalho da lembrança e do esquecimento e se o esquecer de está a serviço do lembrar-se de, logo, a memória poética escavada e plasmada em forma de poema também é marcada pelo trabalho amnésico. Parece-nos que o alerta que se faz, ao longo da obra, é mais um jogo deliberado de linguagem que objetiva desprover o leitor de muletas seguras que o guiem nas sendas abissais da leitura poética.

Os subcapítulos corroboram o objetivo principal da seção e transitam, primeiramente, no desvelar do oikós-morada-poética e sua interferência na construção espacial das memórias do eu-lírico, como o Pantanal geograficamente demarcado se perfaz em um território poético que consubstancia e se torna um dado matiz e matriz das experiências de poesia mais genuínas do poeta Manoel. Os demais subcapítulos elucidam a problemática das noções de autobiografia de como essa poesia ora ratifica, ora retifica o postulado teórico de “pacto autobiográfico” proposto por Lejeune.

Por fim, no terceiro subcapítulo, foi posto em evidência a presença da memória como elemento fundador e modulador da poética de Manoel de Barros. Aqui, problematizamos os conceitos cunhados por Paul Ricoeur (2007) e Henri Bergson (1999, 2011) acerca da memória, suas faculdades, suas potencialidades e limitações e, mais que isso, pensamos como tais conceitos podem ser apreendidos no fluxo contínuo da obra poética barreana.

O segundo capítulo que se intitula *Roberval Pereyr: autoria múltipla e migrações criativas* busca analisar, por meio de determinadas expressões artísticas de Pereyr, ecos interpenetrantes de outras manifestações textuais que se demarcam em outros lugares discursivos. Em outras palavras, o capítulo constrói uma série de reflexões sobre a dicção múltipla de um autor que sendo poeta não deixa de ser professor, crítico, teórico, mesmo quando se tenta expressar, tão somente, o dizer poético.

Os subcapítulos dessa seção objetivam sistematizar um panorama e um recorte de algumas tramas textuais forjadas por Pereyr. O trajeto se inicia na análise dos contos publicados na *Revista Hera* – possível início de sua atividade literária – e todas as representações simbólicas e conceituais que o movimento *Hera* representa(ou) para a carreira artística de Pereyr. Assim, os subcapítulos transitam pela contística, pela poesia e pela teoria pereyriana. Mais que isso: nossa proposta se compromete com a tese de que todos esses discursos estão implicados, numa operação simbiótica, mutuamente.

Tomando como base essa extensa rede colaborativa e complementar de discursos – o conto, a poesia, a música, a crítica –, o segundo capítulo objetiva refletir acerca das modulações autorais no bojo da poética pereyriana. Tais modulações, calcadas na multiplicidade, fazem dessa poética um *lócus* propício de reverberações polifônicas e dialógicas e, que bifurcam, no âmago dessa escrita criativa, as várias facetas do poeta Roberval.

O terceiro e último capítulo nomeado *Manoel de Barros e Roberval Pereyr: a metalinguagem ou da reflexão acerca da autoria* foi reservado para o lugar de tensão dialógica que tanto se espera de uma tese que se propõe a analisar duas obras poéticas de autorias distintas. Como o título já prenuncia, o capítulo objetiva aproximar os dois construtos, para que compreendamos como a metalinguagem se forja no âmbito dessas poesias e como essa operação modula o fazer artístico de ambos os poetas.

Os três subcapítulos se coadunam no objetivo de elaborar uma visão sistemática das representações metalinguísticas que se erguem no âmago de tais poesias. Cada poeta, como veremos, se vale dessa reflexão acerca da linguagem de maneira bastante distinta: para um, a palavra poética é fera, algoz e o contato com o poeta só é possível, em um primeiro momento, por meio da selvageria e dominação; para o outro, a palavra encantada e encantatória se doa, se oferece para uma convivência harmoniosa e ressignificatória.

As reflexões, as sugestões e as possibilidades de leitura acerca da obra poética de Manoel de Barros e Roberval Pereyr estão plasmadas nas próximas linhas. Restamos, ora concordar, ora discordar: são as regras do jogo de uma escrita que se oferece a uma coletividade. Podem entrar, as portas do bosque se encontram abertas...

Não há percepção que não seja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada (Henri Bergson, 1999, p.30).

Encarnando-se, Deus obrigou a humanidade a contar mentiras sobre si mesmo, constrangeu os homens a serem hipócritas sobre o que há de mais alto e importante, destinou a Terra a um eterno carnaval de dissimulação (Emanuele Coccia, 2012, p.18).

Poesia está sempre no escuro regaço das fontes. Sofro medo de análise. Ela enfraquece a escuridão das fontes (...). Desses grandes poetas, que admiro e leio com devoção, eu não faria análise nunca. (...). A grande poesia há de passar virgem por todos os seus estupradores (BARROS, 1990, p. 318).

Tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e mijá em cima – é também matéria de poesia- eu repito. Só bato continência para árvore, pedra e cisco. Em estudo sobre O Processo, de Kafka, o humanista Gunter Anders, observa o amor de Leni pelos processados. Leni acha que a miséria da culpa os torna belos. Sua compaixão pelas vítimas é que a leva ao amor. De muita dessa compaixão é feita a poesia de nosso século. Um fundo amor pelos humilhados e ofendidos de nossa sociedade, banha quase toda a poesia de hoje. Esse vício de amar as coisas jogadas fora – eis a minha competência. É por isso que eu sempre rogo pra Nossa Senhora da Minha Escuridão que me perdoe por gostar dos desheróis. Amém (BARROS, 1992).

2. MEMÓRIA AUTORAL: MODULAÇÕES (AUTO) BIOGRÁFICAS NA POÉTICA DE MANOEL DE BARROS

Não sou biografável. Ou, talvez seja.

Em três linhas.

1. Nasci na beira do rio Cuiabá.

2. Passei a vida fazendo coisas inúteis.

3. Aguardo um recolhimento de conchas. (E que seja sem dor, em algum banco de praça, espantando da cara as moscas mais brilhantes.) Manoel de Barros.

Manoel Wenceslau Leite de Barros nasceu no Beco da Marinha, beira do Rio Cuiabá, no Estado de Mato Grosso, em 19 de dezembro de 1916 e “virou árvore” no dia 13 de novembro de 2014, aos 97 anos, em Campo Grande, capital sul-mato-grossense. Publicou seu primeiro livro, *Poemas concebidos sem pecado*, em 1937, mas o reconhecimento do público só aconteceu 43 anos mais tarde, nos anos de 1980. Assim como Guimarães Rosa, Manoel arquitetou uma dicção inovadora, plena de neologismos e, ao mesmo tempo, apresentando a língua portuguesa em suas ascendências mais profundas e primitivas.

Conhecido por uma dicção anormal – à qual apelidava de idioleto manoelês arcaico - e por buscar inspiração nos temas mais simples e ordinários, Barros dizia ser razoável sintetizar sua trajetória de vida em poucas linhas: “Nasci em Cuiabá, 1916, dezembro. Me criei no Pantanal de Corumbá. Só dei trabalho e angústias pra meus pais. Morei de mendigo e pária em todos os lugares da Bolívia e do Peru. Morei nos lugares mais decadentes por gosto de imitar os lagartos e as pedras. Publiquei dez livros até hoje. Não acredito em nenhum. Me procurei a vida inteira e não me achei – pelo que fui salvo. Sou fazendeiro e criador de gado. Não fui pra sarjeta porque herdei. Gosto de ler e de ouvir música - especialmente Brahms. Estou na categoria de sofrer do moral, porque só faço poesia”, escreveu o autor.

Manoel escreveu seu primeiro poema aos 19 anos, mas sua revelação poética, como veremos mais adiante, em um dos seus poemas, veio aos 13 quando ainda estudava no Colégio São José dos Irmãos Maristas, no Rio de Janeiro, cidade onde residiu até terminar o curso de Direito, em 1949. Mais tarde tornou-se fazendeiro e assumiu de vez o Pantanal, o que fez com que sua poesia adquirisse imperiosamente as suas raízes telúricas e sua relação lúdico-sensorial com as palavras.

A poética de Manoel de Barros investiga os mistérios do mundo que jazem nas coisas pequenas e desimportantes. Indaga poeticamente o porquê das coisas, tenta

desvendar a mecânica e o automatismo dos movimentos, que regem o universo, busca penetrar no hermetismo de uma ciência sublime, poderosa, mas incapaz de satisfazer as ânsias do íntimo, do simples e do subjetivo. Para compreendê-la, apropria-se da sabedoria e da astúcia da infância, reassume o olhar de criança, certo de que apenas a inocência pode desvendar a razão de tantas contradições. O horror da(s) bomba(s) é tema de um dos seus poemas e atinge o mais fundo da sensibilidade de quem foi criado na largueza do Pantanal, de rios inventados e bentevis pendurados no sol.

Em “Auto-retrato falado”, o poeta nos diz:

Venho de um Cuiabá de garimpos e de ruelas entortadas.
 Meu pai teve uma venda no Beco da Marinha, onde nasci.
 Me criei no Pantanal de Corumbá entre bichos do chão,
 aves, pessoas humildes, árvores e rios.
 Aprecio viver em lugares decadentes por gosto de estar
 entre pedras e lagartos.
 Já publiquei 10 livros de poesia: ao publicá-los me sinto
 meio desonrado e fujo para o Pantanal onde sou
 abençoado a garças.
 Me procurei a vida inteira e não me achei — pelo que
 fui salvo.
 Não estou na sarjeta porque herdei uma fazenda de gado.
 Os bois me recriam.
 Agora eu sou tão ocaso!
 Estou na categoria de sofrer do moral porque só faço
 coisas inúteis.
 No meu morrer tem uma dor de árvore (BARROS, 1997, p.103).

O Beco da Marinha, o pantanal de Corumbá são motes de uma poética que vê o homem como elemento constituinte da natureza, em oposição ao homem urbano mergulhado nos abismos logocêntricos da ciência. O eu-lírico, em um movimento metapoético, diz que a sua poesia é tão inútil quanto às pequeninas coisas do chão mijadas de orvalho. Os lugares decadentes, de que fala o poema, e relegados ao ocaso tal como o poeta, irão matizar incisivamente o processo criativo de Manoel de Barros e suscitarão, no sujeito leitor, efeitos estéticos específicos e singulares. Tais efeitos são possíveis, pois estão amparados no estabelecimento de um princípio de transmissibilidade da memória, como experiência vivida e como investimento afetivo.

Por se tratar de uma poética em primeira pessoa, o processo de criação, que se quer, ou não, autobiográfico, faz do leitor parte fundamental da obra. É nesta relação com o outro que incidirão os desdobramentos imperiosos para que esta escrita do “eu” perpasse a escrita de uma memória coletiva. As análises biográficas, os poemas relatando, ainda que de forma caótica e fragmentária, sua vida, são costurados com seus procedimentos técnicos e poéticos visto que, aqui, arte e vida seguem amalgamadas seja

questionando, priorizando, negociando, alimentando ou negando fatos que resultarão numa rede de possibilidades interpretativas.

Dessa forma, o poema acima é bastante representativo, uma vez que encena dados importantes da vida do poeta e do cidadão Manoel, dados biográficos iluminados da obscuridade dos arquivos memorialísticos e ressemantizados pela consagração poética, como bem apregoava Octavio Paz. Assim, o presente capítulo objetiva recompor, por meio do corpus literário, ainda que problematicamente, o espaço da memória e do biográfico na obra poética de Manoel de Barros.¹

2.1 Aqui o organismo do poeta adoece a Natureza: o oikós barreano ou nódoas de imagens ou festejos de linguagem.

ANÚNCIO

Este não é um livro sobre o Pantanal. Seria antes uma anunciação. Enunciados como que constativos. Manchas. Nódoas de imagens. Festejos de linguagem.

Aqui o organismo do poeta adoece a Natureza. De repente um homem derruba folhas. Sapo nu tem voz de arauto. Algumas ruínas enfram. Passam louros crepúsculos por dentro dos caramujos. E há pregos primaveris...

(Atribui-se natureza vegetal aos pregos para que eles brotem nas primaveras... Isso é fazer natureza. Transfazer).

Essas pré-coisas de poesia (BARROS, 2010, p. 197).

O poema “Anúncio” que abre o *Livro de Pré-Coisas* (1985) é uma espécie de aviso aos leitores menos avisados. O livro que se quer e se denomina de “Roteiro para uma excursão poética no Pantanal” forja um construto discursivo inaugural sobre o Pantanal de Corumbá. Com uma dicção bastante dissonante, os textos, ali contidos, poetizam e ressemantizam o lugar em que o poeta Manoel de Barros nasceu e que lhe forneceu, como matéria de poesia, insetos compostos de paisagem, borboletas amarelas, limos, lesmas e húmus.

Se o livro se subintitula de excursão poética no Pantanal e o poema assegura não ser sobre o Pantanal, estaríamos diante de um jogo deliberado da linguagem? Por certo que a região pantaneira, que se ergue nos poemas, se trata de um construto-poético-

¹ Assim como Souza (2011), não queremos argumentar que a vida esteja refletida na obra de maneira direta ou imediata ou que a arte imita a vida, constituindo seu espelho. Ainda que determinada cena recriada na ficção remeta a um fato vivenciado pelo autor, devemos sempre distinguir entre a busca de provas e a confirmação de verdades atribuídas ao acontecimento, do modo como a situação foi metaforizada e deslocada pela ficção.

discursivo, ou seja, o Pantanal geograficamente localizável, aqui, é reengendrado pelo crivo da imaginação criadora. Não é à-toa que o eu-lírico admite que todos os enunciados, mergulhados em uma estrutura semântica desconvençional, são constativos, ou seja, carentes de verificabilidade, mas de uma verificação racional, afastada dos ditames do exercício poético.

Os alicates cremosos, a garça escorada em versos com lodo, o quero-quero boêmio, as roseiras no cio, o ovo do lobisomem, os rios que dormem, o cruzamento de urubu com a porca refletem muito mais a desestruturação unívoca e uníssona da língua, as manchas poéticas, as imagens nodoadas e os festejos da linguagem do que uma tentativa de catalogação ou de descrição verossímil de determinada região do país.

É desse *lócus* existencial, o Pantanal vivido, sentido e experimentado que se perfaz em um Pantanal poeticamente representado, que Manoel de Barros herdou um gosto pelas águas e pelas coisas do chão. Para ele, a puerícia habitada no Pantanal lhe permitiu um lastro que só podia ser matéria de poesia se embaralhado com certo anseio de mexer com os vocábulos que adquiriu no colégio. Não obstante o Pantanal seja um espaço recursivo em sua poesia, Manoel de Barros recusa o epíteto de poeta regionalista:

Não há em mim nem um propósito de ser regionalista. Nunca houve em mim o propósito de mostrar as particularidades de minha região, de seu povo, de seus falares, de seus costumes. Sou pantaneiro porque nasci, aprendi a falar e tenho meu umbigo enterrado no Pantanal. Mas o meu negócio é com a palavra. Meu gosto é desfazer os costumes das palavras. E não de mostrar os costumes do lugar (BARROS, 2010a, p. 167).

Ou mesmo de poeta ecológico:

Poeta é um sujeito que mexe com palavras. Tenho minha linguagem própria, que descobri que não tem nada de ecológico. Fui criado no Pantanal, onde vivi até os oito anos. Se as palavras que me chegam mais comumente são do brejo, é devido ao meu lastro existencial, que reflete um pouco a terra. Nossa vivência, principalmente, a nossa infância, é o que a gente carrega para o resto da vida (BARROS, 2010a, p. 138).

No entanto, cremos, em primeira instância, que há a presença do ecológico na poesia de Manoel de Barros. O ecológico, nessa poética, surge como um espaço de reconciliação de forças, de consonância e de retomada da relação homem/natureza brutalmente alterada (negativamente) por uma civilização predatória e utilitarista. Esta visão ecológica presente na poética de Manoel de Barros sugere que o homem seja novamente integrado no ecossistema, ainda que por meio de espaços simbólicos,

naquela rede que une estreitamente os seres vivos entre si e com o meio ambiente. O homem já não está só e abandonado às forças dissolventes de suas crenças, de seu caráter, de seu modo de ser. Cada pessoa volta a fazer parte de uma totalidade organizada, no domínio da qual as coisas vão recuperando o sentido de que foram despojadas pela maré crescente do niilismo.

Essa visão ecológica é bastante presente, por exemplo, no já citado *Livro de Pré-Coisas* (1985) onde podemos encontrar registros poéticos “descritivos” do Pantanal e de seus bichos, das águas e do modo de vida das pessoas da Corumbá do passado. Em algumas partes do livro são apresentados costumes, lendas e explicações poéticas de tradições, inclusive a maneira como se povoou o Pantanal. O livro apresenta os animais e as aves mais comuns da região pantaneira, com a descrição poético-referencial de suas atividades e maneiras características de viverem. O poeta fala da sabedoria dos urubus, do sentinela socó-boca-d`água, dos tatus, dos quero-quero, dos quatis e das garças. Vejamos o segundo poema do livro:

NARRADOR APRESENTA SUA TERRA NATAL

Corumbá estava amanhecendo.
 Nenhum galo se arriscara ainda.
 Ia o silêncio pelas ruas carregando um bêbedo.
 Os ventos se escoravam nas andorinhas.
 Aqui é o Portão de Entrada para o Pantanal.
 Estamos por cima de uma pedra enorme que o rio Paraguai, lá embaixo, borda e lambe.
 Já posso ver na semiescuridão os canoieiros que voltam da pescaria.
 Descendo a Ladeira Cunha e Cruz embico no Porto.
 Aqui é a cidade velha.
 O tempo e as águas esculpem escombros nos sobrados anciãos.
 Desenham formas de larvas sobre as paredes podres (são trabalhos que se fazem com rupturas – como um poema).
 Arbustos de espinhos com florimentos vermelhos desabrem nas pedras.
 As ruínas dão árvores!
 Nossos sobrados enfrutam.
 Aqui nenhuma espécie de árvore se nega ao gorjeio dos pássaros.
 Agora o rio Paraguai está banhado de sol.
 Lentamente vão descendo as garças para as margens do rio.
 As águas estão esticadas de rãs até os joelhos.
 Há um rumor de útero nos brejos que muito me repercute.
 O que temos na cidade além de águas e de pedras são cuiabanos, papa-bananas, chiquitanos e turcos.
 Por mim, advenho de cuiabanos.
 Meu pai jogou canga pra cima do primeiro escrutínio e fugiu para cá.
 Estamos no zamboada.
 Aqui o silêncio rende.
 Os homens deste lugar são mais relativos a águas do que a terras.
 Há sapos vegetais que dão cria nas pedras.
 As pessoas são cheias de prenúncios: chegam de ver pregos nadar e bugio pedir a bênção.
 Quando os meus olhos estão sujos da civilização, cresce por dentro deles um desejo de árvores e aves.

Tenho gozo de misturar nas minhas fantasias o verdor primal das águas com as vozes civilizadas.
 Agora a cidade entardece.
 Parece uma gema de ovo o nosso por do sol do lado da Bolívia.
 Se é tempo de chover desce um barrado escuro por toda a extensão dos Andes e tampa a gema.
 - Aquele morro bem que entorta a bunda da paisagem – o menino falou.
 Há vestígios de nossos cantos nas conchas destes banhados.
 Os homens deste lugar são uma continuação das águas (BARROS, 2010, p.197-9).

Ainda que envolto, categoricamente, em uma atmosfera poética, o texto, como já é prenunciado no título, apresenta algumas características poético-descritivas e de caráter ecológico. Minúcias do oikós-poético-pantaneiro são apresentadas, junto com a vida em constante transmutação, enquanto expressão de um indivíduo integrado profundamente ao *modus vivendi* do pantanal. O narrador-poeta que apresenta sua terra natal é uma espécie de homem adâmico-pantaneiro que vive em estado de graça, em comunhão com a vida efervescente e transmutante, que pulsa na região do pantanal.

O primeiro aspecto do poema que merece atenção é o fato do eu-lírico se denominar de narrador. De fato, podemos notar uma inclinação narrativa ainda que modulada por uma linguagem poética, plena de imagens erguidas e sustentadas pelo crivo da imaginação criadora. Ora, pois, esse eu-lírico narrador que intenta apresentar sua terra natal é, *a la* Benjamin, um camponês sedentário ou um marinheiro comerciante?

A questão é profícua se compreendermos que o cidadão Manoel percorreu as principais metrópoles mundiais e, que ao retornar, sempre teve muito o que contar. No entanto, tais viagens sempre renderam poucas e escassas narrativas grafadas ao marinheiro comerciante. O eu-lírico que se intitula de narrador e que se impõe, nesse poema, e em quase toda obra poética barreana, é, de fato, o camponês sedentário – representação “do homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições” (BENJAMIN, 1994, p.194).

Se levarmos em consideração que a voz lírico-narrativa que conduz o poema é de alguém que saiu, por diversas vezes, do seu país, mas que conhece as histórias e as tradições da Corumbá pantaneira estaríamos diante de uma encruzilhada analítica? Decerto! O próprio Benjamin (1994, p.195) já havia alertado para essa problemática ao afirmar que “a extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico só pode ser compreendido se levamos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos”. Assim, evocando Benjamin, podemos afirmar que o mestre sedentário e o aprendiz migrante, que constituem a voz lírico-narrativa dessa poética, sempre trabalharam juntos

na mesma oficina e, nesse complexo sistema corporativo, é associado o saber das terras distantes, trazidos para casa pelo migrante, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário.

Todos os narradores elaboram e organizam, por meio da própria da narrativa, a matéria-prima das experiências: “A experiência que passa de pessoa para pessoa é fonte a que recorrem todos os narradores.” (Benjamin, 1994, p. 198). As experiências multiplicam-se. Os elementos identificadores das experiências se desintegram. O narrador, ao averso, é a vida em sua precária articulação e em sua continuidade. As experiências das guerras no século XX resumem certos horrores com repercussões nos procedimentos narrativos. O narrar e a sua significação transitam, irreversivelmente, para outro momento. “Narrar algo significa, na verdade, ter *algo especial* a dizer, e justamente isto é impedido pelo mundo administrado pela estandarização e pela mesmidade” (Adorno, 1983, p. 270). O horizonte constituído na segunda metade do século XX e, em seguimento, no início do XXI incompatibiliza-se com as formas precedentes de narrar.

Dito isto e retornando ao texto poético, vemos que se trata de um poema que amanhece no momento em que a Corumbá também amanhece e apresenta seus silêncios, seus ventos e canoieiros que voltam da pescaria. A Corumbá, esculpida inexoravelmente pelo trabalho do tempo e das águas e que, sendo o portão de entrada para o Pantanal, torna-se, por conseguinte, a porta de entrada sempre aberta para a poética barreana. É uma cidade-ruína plena de escombros, monturos e rupturas – cidade-metáfora dessa poética que é, ao mesmo tempo, metonímia dessa cidade - mas que obedece naturalmente uma ordem comungante entre o natural e o cultural.

A Corumbá, porta de entrada para o Pantanal, também se revela em um rito de passagem para a poética barreana. Entender tal cidade como mote e motivo dessa poesia é, ao mesmo tempo, encará-la como “o buraco da fechadura”, por onde podemos mirar, simbolicamente, para a poesia de Manoel de Barros. Não se trata apenas de um mero espaço/ambiente ou de um pano de fundo poético, Corumbá é, na verdade, a chave que abre portas e “janelas indiscretas” que desvelam olhares e percepções críticas acerca da poesia em questão. Essas portas e janelas, uma vez abertas, apontam, quase sempre, para tantas outras escancaradas, semiabertas e fechadas. “Trouxestes a chave?”.

Ainda no poema, o rumor de útero nos brejos, que repercute no poeta, é um rumor do engendramento de vidas de seres ínfimos e pequenos, mas é também uma vociferação polifônica de palavras, de onomatopeias e sinestésias; é a própria poesia barreana que nasce e se nutre do brejo e que faz dele um elemento desencadeador do

sentimento de pertença do poeta ao pantanal de Corumbá. Esse pantanal, aqui entendido e urdido, no poema, como um *lócus* humanizador, se mostra para o poeta como um espaço simbólico capaz de limpar e de fazer crescer árvores e aves em seus olhos sujos da civilização.

Aqui, o poeta nos revela algo bastante importante: sua poética, como muitos acreditam e apregoam, não escamoteia indiscriminadamente a urbe, a civilização, mas, antes, sente prazer e gozo em misturar, em suas fantasias, o verdor primal das águas com as vozes da civilização como num ritual antropofágico de devoração, com vistas ao enriquecimento da linguagem e do dizer poético.

A narração lírico-poética dura exatamente um dia: começa ao amanhecer e termina ao entardecer – advérbios temporais devidamente marcados no bojo do poema evidenciam essa assertiva – com a imagem do por do sol comparado a uma gema de ovo que só é tampada em tempos de chuva e de águas. A água, ora banhada de sol e ora esticada de rãs, elemento recorrente no poema, se perfaz em agente catalisador, propulsor e simbólico da metamorfose, e de renovação da natureza a que o poeta se dedica. Água e Pantanal são indissociáveis, tanto pelo excesso, o que é normal, como pela ausência, como elemento descaracterizador da região. O Pantanal passa, ciclicamente, por períodos de seca que permitem o desenvolvimento de determinada vegetação, que no período de grandes cheias desaparecerá. O período prolongado de seca exige de todo ecossistema uma atividade preservativa e um comportamento defensivo da vida pertinente a cada espécie:

AGROVAL

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

M. CAVALCANTI PROENÇA

Por vezes, nas proximidades dos brejos ressecos, se encontram arraias enterradas. Quando as águas encurtam nos 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 da 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 cobra. 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 ideias 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 lêndeadas; de cheiro de íncolas e de rios cortados. Comércio de pequenas jias e suas conas redondas. Inacabados orifícios de têniás 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, 2010, p.202-4).

O poema encena, em seu bojo, a exuberância da vida pantaneira em todas as suas renascenças e transmutações. É apresentado o mistério vivaz e silencioso dos seres que habitam o brejo em suas expressões ininterruptas de beleza, magia e renascimento, cujo símbolo e expressão natural é a água que flui, fertiliza, vivifica, “destrói” e ressuscita para uma contínua novidade da vida. A água, ou a falta dela, auxilia a “morrer”, a transferir do detrito, do morto, para a vida. No poema, o mundo devenida das águas pantaneiras é o símbolo abrangente do devir do ser em todas as manifestações vitais.

Estamos diante de um projeto estético alicerçado em uma visão da eterna (re)construção e devir do ser em infinitas e inimagináveis possibilidades, calcado na inesgotável energia criadora. Trata-se de um encontro com o mesmo sempre renovado, em seu estado perene de desabrochamento. O milagre e o esplendor da vida não estão ancorados numa explicação sofisticada racionalmente, mas poeticamente; a explosão da vida, em toda a sua plenitude e renovação, se dá por meio de um sofisticado entranhamento poético nas asperezas do grande tumor-arraia que lateja plena de vida vegetal, insetal e natural.

Trata-se da tentativa de um dizer inaugural das coisas. A arraia-microcosmo reflete, em primeira e em última instância, a atividade criadora e cosmogônica do macrocosmo. Nos tempos de seca, no Pantanal, a vida só se torna possível por meio das

trocas simbióticas, vitais e determinantes de vida e de morte. As trocas mútuas, entre os seres sedentos de vida, garantem a sobrevivência de toda a sorte de vidas presentes nas águas encurtadas do brejo.

Os modos de vida mais ínfimos que germinavam no brejo pantaneiro transferem-se, numa atitude de proteção recíproca, para o grande ventre preparado pela matrona arraia. A natureza, em sua sabedoria exemplar, encerra em si a grande metáfora da vida, da sobrevivência da vida. Os embriões, os vermes, os insetos e parasitas, todos importantíssimos para a manutenção do ciclo biológico, só conseguem viver devido ao abrigo proporcionado pela arraia, nessa assertiva a recíproca é verdadeira.

A arraia passa a ser a miniatura cósmica do brejo e oferece resguardo a todos os seres ínfimos e pequenos que necessitam de suas “asas-discos” para continuarem sobrevivendo. O eu-lírico trata esse útero como uma troca vital de favores e percebe, nessa conjuntura, os indícios de uma ínfima e quase insignificante sociedade. Uma sociedade onde cada um e todo mundo é importante para a manutenção de um comércio simbólico e essencial de trocas e infusões. Com a chuva, toda a multiplicidade de vidas engendradas nesse emaranhado organizado instintivamente, passam a inaugurar um outro universo que vai corromper, irromper, irrigar, recompor e singularizar a imponente e misteriosa natureza pantaneira.

Tudo isso nos leva a afirmar, que o poeta parece fugir não da natureza do Pantanal, de suas águas e seus bichos – coisas com as quais sua linguagem está em comunhão –, mas de uma visão do Pantanal pitoresca, tão somente descritiva, catalográfica: “Para mim, quem descreve não é dono do assunto: quem inventa, é” (BARROS, 2010a, p. 131). Por isso, o Pantanal de Barros que está na e é a própria linguagem poética, não é apenas visto, mas revisto e “transvisto”, conforme seus versos:

O olho vê, a lembrança revê e a imaginação transvê.
É preciso transver o mundo (BARROS, 2010, p. 350).

O mundo, na poética barreana, é transvisto por meio do olhar fixado nas coisas, nos pássaros, no chão e no vasto mundo vegetal. Barros persegue uma poética inaugural que expresse o seu mundo, o pantanal, em todo o complexo transformacional que ele, o poeta, desde criança, contempla e admira. O mundo vivido é representado como experiência. Aproveita-se da construção poética, da invenção de palavras, do resgate de termos ouvidos na infância e, na maioria dos casos, da constituição de termos através dos mais variados procedimentos que a língua apresenta, de modo particular por afinidade etimológica ou fônico-semântica.

Essa ligação da poesia com a experiência do escritor se dá, pois, conforme Schneider (2011), o poeta não pode criar um universo *ex nihilo* a partir somente de sua imaginação e sem experiência nem referência ao real. Para o autor, há um pigmento no real, como se fala do pigmento de uma fotografia: o real tem gosto, odor, sons, e é isso que se quer, ou não, encontrar, expressar. Por outro lado, Schneider assevera que toda distinção visceral entre o mundo real e o mundo fictício é artificial, pois, até mesmo o mundo real, dos fatos é interpretado e trabalhado pelo imaginário.

Assim, o mundo vivido (mas já tocado pelas teias do imaginário e do poético), ou o oikós-pantanal de Manoel é, antes de tudo, a sua morada. Morada que não se resume a mera questão de engenharia, mas que envolve uma ação cosmogônica. Conforme Eliade, “a habitação não é um objeto, uma máquina para habitar; é o Universo que o homem construiu para si imitando a Criação exemplar dos deuses, a cosmogonia” (1992, p.69). Toda construção e toda inauguração de uma nova morada equivalem de certo modo a um novo começo, a uma nova vida. E todo começo repete o começo primordial, quando o Universo viu pela primeira vez a luz do dia.

Esse começo primordial, em Manoel de Barros, encontra-se calcado nas sublimes coisas ínfimas, do gosto pela terra e, que tem no chão, a matéria prima e força motriz de sua poética. O chão é a vida pulsante e, com ele, o poeta quer aprender, quer penetrá-lo para experimentar, assim, a própria a vida com o que ela tem de mais desimportante: “o índio, o bugre vê o desimportante primeiro (até porque ele não sabe o que é importante). Vê o miúdo primeiro. Não tem noção de grandezas. Bugre não sabe a floresta, ele sabe a folha. Enxerga o movimento das formigas e tem devaneios”².

Assim como o bugre, Manoel de Barros, para tecer seu projeto estético, volta e mergulha no chão, para cantar, pensar e explorar poeticamente a vida palpante escondida sob e sobre o solo, principalmente a vida dos seres pequenos. Dessa forma, podemos afirmar que o poeta experimenta, por meio da vida e da poesia, a lascívia, a monumentalidade às avessas e o esplendor do ínfimo. No que concerne ao estilo bugre de ser, de perceber o mundo e de escrever, o poeta afirma:

Sou um bom escutador e vedor melhor. Mas só trancado e sozinho é que consigo me expressar. Assim mesmo sem linearidade, por trancos, por sugestões, ambíguo – como requer a poesia. Sobre elementos que influenciaram minha formação, afora essa inaptidão para o diálogo, talvez um sentimento dentro de mim do fragmentário, laços rompidos, o esboroo da crença ainda na adolescência, saudade de Deus e de casa, ancestralidade bugra, nostalgia da selva, sei lá. Necessidade de reunir esses pedaços decerto fez de mim um poeta (BARROS, 1990, p.307-8).

²Em entrevista a LOBATO, Eliane. O murmúrio das palavras. *O Globo*. Rio de Janeiro, 07/11/1990.

O trecho supracitado é parte da entrevista concedida a José Otávio Guizzo, intitulada *Sobreviver pela palavra* e encontra-se no livro *Gramática Expositiva do Chão* (poesia quase toda). O gênero entrevista é bastante profícuo para o nosso trabalho, uma vez que é tomada como um gesto (auto)biográfico. O texto-entrevista, este e outros, apresenta facetas do poeta que auxiliam na compreensão parcial da proposta estética do autor, seu modo de produzir poesia e, em algumas ocasiões, explicam expressões, modalidades de sua linguagem que, à primeira vista, podem parecer obscuras. A entrevista converte-se, para nós, em fonte de conhecimento do poeta, de suas origens e de pessoas/personalidades que contribuíram para a sua formação poética.

Para Rachel Esteves Lima (2011), a “conversa socializante”, antes mantida entre escritores através de trocas de correspondências, encontraria, a partir da década de 1970, a possibilidade de estender-se à esfera pública, por meio do rádio, da televisão, dos documentários, dos jornais e revistas e, mais recentemente, da internet, sendo mediada pela entrevista, que passaria a ser considerada como instância privilegiada de intervenção do intelectual no campo da cultura. O gênero entrevista é, portanto, o lugar onde se constrói sua assinatura, sua imagem, onde se amplifica sua fala, se propagam suas ideias e se assumem posições na arena conflitiva da política e do mercado desigual dos bens simbólicos.

Lima (2011) afirma, a partir de considerações de Leonor Arfuch, que a entrevista acaba por se prestar à defesa da “idolatria da presença imediata”, expressão usada por Derrida e retomada por Arfuch como instrumento para criticar a percepção da primazia da voz e a materialidade corporal como indícios de maior autenticidade e espontaneidade. A indecidibilidade desse gênero não canônico, que se estabelece em meio ao domínio público e o particular, entre o subjetivo e o coletivo, entre o espontâneo e o teatral, entre a oralidade e a escritura, pode ser ponderada, por conseguinte, como um subsídio à produção de uma narrativa aberta a múltiplas vozes. E continua:

(...) a entrevista também pode ser lida como uma performance, gênero teatral criado pelas vanguardas como artifício para romper com a separação arte/vida e que, embora pressuponha preparação, treinamento, ensaio, antes de sua realização, ainda se mostra aberto à contingência e à interatividade. Dessa forma, como afirma Klinger, “o conceito de performance deixaria ver o caráter teatralizado da construção da imagem do autor. Estabelece-se, pois, um jogo no qual o autor brincar de se mostrar e se esconder, persona múltipla, tão bem caracterizada por Borges (...) que se divertia na posição de entrevistado e, sentindo-se como uma personagem em uma dramatização, utilizava-se de uma série de mecanismos para jogar com as palavras e as

ideias e confundir o entrevistador, devolvendo-lhes as perguntas e simulando ignorância acerca de determinados temas (LIMA, 2011, p.41-2).

Tomando a entrevista pelo viés do teatral, do ensaiado e do performativo, podemos afirmar que as mesmas, cedidas por Manoel de Barros, trazem, em si, essa problemática da referencialidade objetiva. Se, por um lado, as entrevistas nos apontam caminhos, por outro, nos coloca frente a uma grande encruzilhada. É o confiar, desconfiando; é olhar para um ponto desvelado e enxergar tantos outros envoltos nas nebulosas tramas da performatividade e do revelar-velando. Dessa forma, tomamos a poética barreana, repleta de memórias inventadas, como uma zona que se mostra bastante reveladora porque se aproxima do sonho e, até mesmo do devaneio; região intermediária entre o dizer e o esconder.

Arfuch, acerca do gênero entrevista, nos diz: “talvez menos fantasiosa que a biografia, ancorada na palavra dita em uma relação quase sacralizada, sua afirmação como gênero derivou justamente da demonstração da proximidade, de seu poder de brindar um “retrato fiel” – atestado pela voz – e ao mesmo tempo não concluído – como, de alguma maneira, o pictórico ou a descrição literária -, mas, sim, oferecido à deriva da interação, à intuição, à astúcia semiótica do olhar, ao sugerido no aspecto, no gesto, na fisionomia, no âmbito físico, cenográfico, do encontro” (2010, p.117-8). Arfuch considera que, na sociedade contemporânea, a entrevista ocupou o lugar antes reservado às memórias, constituindo-se como lócus privilegiado para a narrativa das “estações obrigatórias do itinerário da vida”: a infância, o nascimento da vocação, as viagens, os encontros, etc.

Nas entrevistas barreanas, é recorrente o tema da solidão, da falta de linearidade, do fragmentário, dos laços rompidos, da saudade da casa, da ancestralidade bugra e da nostalgia da infância. Tais temas serão, como veremos mais adiante, motivos dessa poética que se quer memória, mas memória inventada como são todas as outras, esburacadas e desbotadas pelo trabalho do tempo³. Manoel sempre afirmou que a poesia reside no escuro e denso regaço das fontes e que deve ser incorporada e não compreendida, por isso não se atreve a analisar os poetas que admira: João Cabral de Melo Neto, Jorge de Lima, Murilo Mendes e Drummond. Diz que somente aos dezessete anos é que, fora do internato, conheceu Oswald de Andrade e Rimbaud:

³Pedro Nava (1973), ao tratar do exercício da memória, nos diz que os fatos da realidade são como pedra, tijolo - argamassados, virados parede, casa, pelo saibro, pela cal, pelo reboco da verossimilhança – manipulados pela imaginação criadora. O autor assevera que só há dignidade na recriação e que todo o resto, é relatório.

O primeiro me confirmou que o trabalho poético consiste em modificar a língua. E Rimbaud me incentivou com *Imense dérèglement de tous lessens...* Esse Rimbaud foi a revolução... Promíscuo das pedras e dos bichos. Eu era então cheio de arpejos e indícios de águas. Não queria comunicar nada. Não tinha nenhuma mensagem. Queria apenas me ser nas coisas. Ser disfarçado. Isso que chamavam de mimetismo. Talvez o que chamavam de mimetismo me animava. E essa mistura gerava um apodrecimento dentro de mim. Que por sua vez produz uma fermentação. Essa fermentação exala uma poesia física que corrompe os limites do homem. Então o poeta podia transmitir o seu adoecimento às coisas, ou às palavras que nomeiam essas coisas e que as movimentam. Falo desse desregramento a que se referiu Rimbaud e que ilumina as nossas loucuras. E perverte os textos até os limites fróidicos da palavra... A um poeta, habitar certos antros faz frutos. E produz uma fala proteica... Cheia de ambiguidades. Então, quando se transfigura algum artista, ele se desnatura, desreina de natureza, e consegue ser apenas uma pedra (que apenas consiste e não existe) e aí o artista se coisificou (BARROS. In: TURIBA & BORGES, 1989, p.325-6).

Se com Oswald, Manoel aprendeu a desestabilizar a língua e a corromper a sua sintaxe, com Rimbaud veio a promiscuidade, a lascívia com as coisas e as palavras e a necessidade paradoxal de tudo dizer sem nada comunicar. A querência de disfarçar-se nas coisas, numa atitude mimética, está expressa nos versos a seguir: “O poeta é promíscuo dos bichos, dos vegetais, das pedras. Sua gramática se apoia em contaminações sintáticas. Ele está contaminado de pássaros, de árvores, de rãs”. (BARROS, 1990,p.39). Assim, podemos afirmar que na poesia de Manoel de Barros o sentimento de individualidade dissolve-se e nos faz chegar, por meio da linguagem lírica, ao conceito de “fusão”. O poeta, o eu-lírico funde-se, por meio de processos analógicos, com os elementos da natureza.

Essa contaminação de pássaros e a promiscuidade com os bichos resultam em uma fermentação – processo que consiste na transformação de uma substância em outra que, no nosso caso, seria mais apropriado dizer que se trata da transformação de uma coisa em outra - e que acaba por transmitir às palavras e às coisas o adoecimento concernente à figura coisificada do artista. O adoecimento poético se faz benéfico tanto para o artista quanto para as coisas e, permite, na concepção do poeta, uma perversão fróidica e congênita dos textos.

Outro dado, bastante interessante, do texto diz respeito ao habitar: “a um poeta, habitar certos antros faz frutos”. É como se o adoecimento do artista e a produção de uma fala proteica estivessem relacionados/enraizados no ambiente/*lócus* existencial. De acordo com Benedito Nunes (1992), cantar e pensar são os dois troncos vizinhos do ato poético. Mas esses troncos vizinhos são árvores da mesma floresta da linguagem – da linguagem que se essencializa como dizer e que, dizendo, mostra. O que se essencializa na linguagem é o dizer como mostrar. Tudo começa e termina na linguagem, o *tópos*

por excelência do ser, em que se abastecem os poetas e os pensadores, e em torno do qual eles convergem no caminho de retorno ao país natal, à residência poética e ao pantanal-oikós, como é o caso de Manoel de Barros.

Ao afirmarmos que o oikós-pantanal se converte, nesse caso, em uma morada poética, evocamos Heidegger (*apud* Nunes, 1992), pois para o filósofo a morada como fundação, perto da origem, é a residência original onde o poético está preliminarmente fundado, e sobre cujo fundamento os filhos da terra devem habitar, se eles residem poeticamente nesta terra. Habitar poeticamente significa estar diante da presença dos deuses e ser atingido pela presença essencial das coisas, como é o caso de Manoel de Barros que, numa atitude mimética, se quer ser nas coisas.

Vale ressaltar a exemplaridade do modo como a poesia de Manoel de Barros se mantém fiel às forças germinativas do cosmos, do oikós e da terra. Desde seu primeiro livro, *Poemas concebidos sem pecado*, de 1937, até o mais recente, não há fuga da terra, do campo, do primitivo para privilegiar e celebrar as formas de vida mais modernas. Manoel de Barros encontra seu lugar no panorama literário brasileiro na medida em que se diferencia, por meio da celebração do pequeno e do desimportante, dos demais poetas. Sua identidade, portanto, é com a terra, é com o ínfimo, com as insignificâncias, com o “nada poético”.

As vivências, no pantanal do Mato Grosso, do cidadão Manoel consubstanciam e matizam, de maneira incisiva, a obra literária do poeta. Tais informações nos permitem afirmar que a obra poética de Manoel de Barros possui um caráter autobiográfico que o singulariza exatamente por se manifestar por meio de suas “memórias inventadas”, como podemos notar no poema abaixo:

A Menina Avoada

Foi na fazenda de meu pai antigamente.
 Eu teria dois anos; meu irmão, nove.
 Meu irmão pregava no caixote duas rodas de lata de goiabada.
 A gente ia viajar.
 As rodas ficavam cambaias debaixo do caixote:
 Uma olhava para a outra.
 Na hora de caminhar as rodas se abriam para o lado de fora.
 De forma que o carro se arrastava no chão.
 Eu ia pousada dentro do caixote com as perninhas encolhidas.
 Imitava estar viajando.
 Meu irmão puxava o caixote por uma corda de embira.
 Mas o carro era diz – que puxado por dois bois.
 Eu comandava os bois:
 - Puxa, Maravilha!
 - Avança, Redomão!
 Meu irmão falava que eu tomasse cuidado porque
 Redomão era coiceiro.

As cigarras derretiam a tarde com seus cantos.
 Meu irmão desejava alcançar logo a cidade –
 Porque ele tinha uma namorada lá.
 A namorada do meu irmão dava febre no corpo dele.
 Isso ele contava.
 No caminho, antes, a gente precisava de atravessar um rio inventado.
 Na travessia o carro afundou e os bois morreram afogados.
 Eu não morri porque o rio era inventado.
 Sempre a gente só chegava no fim do quintal.
 E meu irmão nunca via a namorada dele –
 Que diz-que dava febre em seu corpo (BARROS, 2010, p. 470-1).

Podemos notar, a partir do poema acima, o quanto a memória, as reminiscências ocupam um lugar no processo escritural de Manoel de Barros. São reminiscências de uma infância vivida no Pantanal – esse olhar, que se quer infantil, promove uma ressemantização de coisas que assumem funções imaginárias e que recriam o mundo a partir do fantástico, mas ressignificada pelos ditames da imaginação criativa. A fazenda do pai representa, para o eu-lírico, o espaço de descobertas, onde estão assentadas as mais longínquas memórias, como podemos notar no advérbio “antigamente”. Se o *locus* deflagrador das reminiscências é expressamente demarcado, o mesmo não acontece com o tempo; a opção do eu-lírico pelo pretérito imperfeito já anuncia a imprecisão temporal.

A viagem, experiência capaz de alterar as percepções sensoriais do eu-lírico e do seu irmão, à cidade só é possível pelos ditames da imaginação, tudo é imaginado: o carro, os bois, o rio, a cidade, a namorada do irmão. Outro recurso figurativo bastante utilizado no poema é a prosopopeia que implica em dotar seres inanimados de características animadas, como acontece no caso da roda que “olhava para outra” e do caixote que caminhava. No verso “as cigarras derretiam a tarde com seus cantos”, se expressa o conhecimento mítico assentado no senso-comum e no saber popular: o canto das cigarras que, por um lado, derrete a tarde, tornando-a líquida e rarefeita, por outro anuncia a chegada da noite sendo assim, um marcador temporal. No âmbito do poema, o canto da cigarra indica que é preciso se apressar para alcançar a cidade.

Alcançar a cidade seria uma tarefa fácil para os irmãos se, no meio do caminho, não existisse um rio. Aí, a travessia é elevada à segunda potência. Sendo o rio um símbolo exímio de travessia, de rito de passagem, no bojo do poema, ele se torna, paradoxalmente, o elo para a cidade e, ao mesmo tempo, para a realidade, pois, na tentativa de atravessá-lo, os bois morrem afogados e o eu-lírico se salva por se tratar de um rio inventado, tão inventado quanto a história narrada e a namorada do irmão que nunca era vista, mas que dava febre em seu corpo.

Dessa forma, na lírica barreana, o que ampara a encantamento do verso (além do ritmo) é o ilogismo imaginativo peculiar e recorrente. A arte desse ilogismo – que usa a lógica em benefício da poesia ocorre no território que lhe é apropriado, um espaço sagrado escolhido pelo poeta, num Pantanal Imaginário, calcado num Pantanal concreto, onde mora o cidadão Manoel. É em terras pantaneiras que Manoel de Barros faz da natureza a sua casa, o seu santuário, a sua cosmogonia, a sua residência poética sempre recriada pelas figuras de linguagem, pelas invenções argumentativas, pela analogia inventiva que, em última instância, se perfaz em um construto puramente discursivo.

2.2 A imaginação é mais importante que o saber: as rasuras de uma poética autobiográfica.

OS DESLIMITES DA PALAVRA

EXPLICAÇÃO DESNECESSÁRIA

Na enchente de 22, a maior de todas as enchentes do Pantanal, canoeiro Apuleio vogou três dias e três noites por cima das águas, sem comer sem dormir – e teve um delírio frásico. A estórea aconteceu que um dia, remexendo papéis na Biblioteca do Centro de Criadores da Nhecolândia, em Corumbá, dei com um pequeno Caderno de Armazém, onde se anotavam compras fiadas de arroz feijão fumo etc. Nas últimas folhas do caderno achei frases soltas, cerca de 200. Levei o manuscrito para casa. Lendo as frases com vagar imaginei que o desolo a fraqueza e o medo talvez tenham provocado, no canoeiro, uma ruptura com a normalidade. Passei anos penteando e desarrumando as frases. Desarrumei o melhor que pude. O resultado ficou esse. Desconfio que, nesse caderno, o canoeiro voou fora da asa (BARROS, 2010, p. 305).

Percebemos, por meio de uma explicação desnecessária, o relato de uma forte enchente no pantanal de Corumbá, lá pelos idos de 1922. O poeta rasura a ideia de um relato factual, verídico ao inserir um discurso próprio da poesia, da imaginação criativa. E assim o faz em toda sua obra poética: há uma sabotagem deliberada das estruturas convencionais do texto regido pela lógica unívoca e uníssona, em valorização da imaginação imperiosa. No entanto, é perceptível que o poeta lança mão de dados e acontecimentos exteriores ao texto literário, ainda que tais acontecimentos sejam remodelados e subjugados pelos ditames dos climas afetivos próprios da poesia.

Nas entrelinhas do poema, se fazem presentes indícios biográficos que independem da vontade ou propósito do poeta. Aí, os laços biográficos são criados a partir da relação metafórica existente entre obra e vida. Souza (2011) nos diz que o importante, nessa relação, é considerar os acontecimentos como moeda de troca da

ficção, uma vez que não se trata de converter o ficcional em real, mas em considerá-los como cara e coroa dessa moeda ficcional. E continua:

Se considerarmos que a realidade e a ficção não se opõem de forma radical (...), não é prudente checar, no caso de biografias e autobiografias, se o acontecimento narrado é verídico ou não. O que se propõe é considerar o acontecimento – se ele é recriado na ficção – desvinculado de critérios de julgamento quanto à veracidade ou não dos fatos (...). O próprio acontecimento vivido pelo autor – ou o lembrado, imaginado – é incapaz de atingir o nível de escrita se não são processados o mínimo distanciamento e o máximo de invenção (SOUZA, 2011, p.21).

Por esse ponto de vista, uma das formas de se entender a obra literária é observá-la como consequência de uma combinação das distintas cadeias com as quais ela nutre contato. Isso leva Antonio Candido (2000) a ponderar que o ajuizamento estético de uma escrita literária não desconhece os fatores exteriores à literatura, pois estes igualmente a influenciam – sendo eles a realidade humana, psíquica e social do escritor –, o que autentica a conceito de que a “literatura está profunda e inequivocadamente enraizada na realidade e na vida humanas”⁴(VILLANUEVA, 1991, p.97).

Ulterior questão que entra em pauta para debate nos círculos literários é a procura pela autoridade, dentro do código de escrita literária, de obras que circundavam na fronteira do que eram apreciados como os grandes gêneros. Escritos que antes se encontravam relegados a rotulagens que os reduziam a meros testemunhos subjetivos, como escritas memorialísticas, diários e autobiografias, são presentemente reanalisados na busca de identificadores que possam qualificá-los como criações literárias, o que os faria suplantar sua importância exclusivamente referencial e empírica.

De acordo com Eneida Leal Cunha (1979), em sua dissertação de mestrado, defendida nesse Instituto de Letras, intitulada *A Diacronia das subjetividades: a convergência do autobiográfico e do ficcional*, as convergências dominantes se corroboram no conceituar-se a obra autobiográfica como uma forma narrativa fundamentalmente documental e, por sua natureza e função, assinalada pela extrema adesão ao seu referencial, o que significa a ênfase exacerbada na memória e a inviabilidade da presença do ficcional. A autora ainda assevera que deflagrar a natureza ficcional da obra autobiográfica implica em admitir a extensão do investimento individual na criação literária e, em paralelo, o *quantum* de ficção existe na noção de si

⁴ Por outro lado e na contramão do que foi acima afirmado, e consubstanciado nos postulados propostos por Octavio Paz (1998), sabemos todos que, segundo a crítica literária a partir do século XX, a vida não explica a obra nem a obra explica a vida, pois entre uma e outra há uma zona vazia.

mesmo, eliminando parcialmente, embora mais do que se deseja, a cômoda distância estabelecida entre literatura e realidade.

Elisabeth Bruss *apud* Cunha (1979, p.49)⁵ identifica traços funcionais distintivos dos textos autobiográficos, a partir dos quais podem ser estabelecidas três regras que permitiriam determinar o valor autobiográfico de uma obra. São elas:

1ª Regra: Um autobiógrafo assume um papel que é duplo. Ele está na origem do assunto do texto e na origem da estrutura que seu texto apresenta (...) o indivíduo que se revela na organização do texto é supostamente idêntico a um indivíduo ao qual se refere o assunto do texto. 2ª Regra: A informação e os acontecimentos relatados a propósito da autobiografia são tidos como sendo, tendo sido, ou vindo a ser verdadeiros. Considerando as convenções existentes, exige-se que seja tido como verdadeiro aquilo que a autobiografia comunica (por mais difícil que seja a permanência dessa verdade) e que o objeto da comunicação constitua-se das experiências íntimas de um indivíduo ou de situações abertas à observação de um público. Espera-se do público que ele aceite essas informações como verídicas e se exima de verificá-las ou tentar prová-las falsas. 3ª Regra: Espera-se do autobiógrafo que ele creia em suas afirmações.

Tais regras, propostas por Bruss, são reformuladas por Philippe Lejeune (1991) que acreditava na identidade autor-narrador-personagem, na veracidade dos conteúdos veiculados pelo texto autobiográfico que, por sua vez, seria a narração da trajetória existencial de um indivíduo real. Por outro lado, acreditamos que para o leitor da autobiografia, a exigência prioritária não está na coerência do discurso com o seu referencial, por mais consistente e perturbadora que seja a presença desse fantasma, mas na própria coerência interna, no seu poder de fazer-se real enquanto discurso⁶.

Andrea Regina Fernandes Linhares, também, em sua dissertação de Mestrado intitulada *Memórias Inventadas: Figurações do Sujeito na escrita autobiográfica de Manoel de Barros* (2006) nos diz que é necessário estabelecer critérios norteadores e estruturais que circunscrevam dentro de um paradigma reconhecível, as escritas que recebem o rótulo de autobiográficas.

Linhares acredita que a ascensão de tais escrituras à categoria de literatura trouxe à tona uma outra problemática: a impossibilidade de ajuste desses escritos dentro dos gêneros já canônicos, na medida em que eles pareciam comprometer o critério de ficção que origina a literatura. Foi construída, então, uma categorização conveniente

⁵ A leitura de Elisabeth Bruss se deu, mediada por Eneida Cunha, pela impossibilidade de acesso à obra da autora.

⁶ Acreditamos que o que determina a noção de verdade, para o leitor, não é o confronto extrínseco com a trajetória existencial do sujeito que aqui se supõe identificado, mas a coerência das ações que constituem o próprio texto. A integridade que se cobra da narrativa autobiográfica é muito menos moral que estrutural. O que dela se exige é que seja verossímil.

para designá-los, sendo adotada a alcunha de escrita autobiográfica para dar conta de tais textos, e que, se ainda não largamente difundida, já se configura como um ponto que origina ensaios e debates nos meios acadêmicos.

Entre os estudiosos que se voltaram para tal empreendimento, o francês Philippe Lejeune estipula características formais que, segundo ele, presidiriam e caracterizariam a escrita autobiográfica: esta seria uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando atribui importância a sua vida individual, em particular sobre a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p.14). Desdobrando essa definição, surgem quatro subitens:

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

Lejeune mantém os pontos fortes de distinção, da autobiografia, na identidade autor-narrador-personagem e na veracidade do discurso. O teórico tenta recortar o espaço da autobiografia isolando-a e distinguindo-a da biografia e das narrativas ficcionais que ele denomina de romance pessoal. Por outro lado, Lejeune propõe a distinção da autobiografia a partir de elementos externos ao texto, e o estabelecimento do “pacto autobiográfico”, que corresponde ao estabelecimento explícito do autor sobre a natureza autobiográfica da obra, seja por meio do título, de um preâmbulo ou nota final, ou ainda através de declarações posteriores à publicação do texto⁷.

Ressaltamos, aqui, que Lejeune acercou-se da questão de um ponto de vista linguístico e formal. O autor indica que as normas são explícitas, rigorosas, fixas e conhecidas de comum ajuste em tão alto grau pelo leitor quanto pelo autor. A autobiografia não permite níveis, é tudo ou coisa nenhuma. A autobiografia, de acordo com o crítico, é, ao mesmo tempo, uma pessoa real e o produtor de um discurso. Para o leitor, que não conhece essa pessoa real, o autor se define como aquele que está apto a

⁷Eneida Leal Cunha (1979) nos diz que a solução proposta através do “pacto” não pode deixar de ser vista como uma confissão de impotência ante o incômodo parentesco entre o discurso autobiográfico e o discurso ficcional. Mesmo porque, levando às últimas consequências a sua dilemática busca de uma diferencial, acaba por admitir não ser o “pacto autobiográfico” condição suficiente para assegurar a veracidade autobiográfica, propondo, como último recurso, o conhecimento, através de outras fontes, da vida do autor.

produzir este discurso. Portanto, a percepção do autor, pelo leitor, nasce, então, a partir do discurso produzido. Observemos:

Escrevo o idioleto manaelês arcaico* (Idioleto é o dialeto que os idiotas usam para falar com as paredes e com as moscas). Preciso de atrapalhar as significâncias. O despropósito é mais saudável do que o solene. (Para limpar das palavras alguma solenidade – uso bosta). Sou muito higiênico. E pois. O que ponho de cerebral nos meus escritos é apenas a vigilância para não cair na tentação de me achar menos tolo que os outros. Sou bem conceituado para parvo. Disso forneço certidão.

*Falar em arcaico: aprecio uma desviação ortográfica para o arcaico. Estâmagos por estomago. Celeusma por celeuma. Seja este um gosto que vem de detrás. Das minhas memórias fósseis. Ouvir estâmagos produz uma ressonância atávica dentro de mim. Coisa que sonha de retravés (BARROS, 2010, p.338).

O eu-lírico utiliza o senso de humor e a ironia ao criar o idioleto manaelês, dialeto dos idiotas, e ao instaurar como principais interlocutores as moscas e as paredes. Tais interlocutores se justificam se pensarmos que as pessoas não-idiotas não teriam a sensibilidade de compreender um circuito discursivo onde as significâncias estivessem atrapalhadas pela inversão da ordem convencional dos signos.

A higiene, contraditoriamente, se constitui na ação simbólica de “limpar” a solenidade das palavras com bosta. Aqui, nos cabe dizer, que a palavra poética do idioleto é nutrida dos dejetos, das coisas ínfimas e abjetas da sociedade contemporânea como se o estado lírico só fosse possível por meio da transgressão e estilhaçamento da ordem racional pré-estabelecida. É o próprio “eu-lírico-idiota” que afirma, ironicamente, que só utiliza o cérebro, órgão geralmente ligado à racionalidade, para reafirmar que é um tolo. É uma troca de sinais, é um menos que se quer mais: somente a tolice é capaz de dotá-lo para a prática, a disposição anímica e o clima afetivo da poesia.

No esclarecimento-poema, o eu-lírico amplia a noção acerca do que seria falar em arcaico: desconvenção, subverter, instaurar uma outra relação fonética e, assim, criar um dialeto próprio e estilisticamente idiossincrático como um dos meios de recuperar um passado que ecoa e que produz ressonâncias reelaboradas pela imaginação criativa.

O poema encena, ainda, uma das questões centrais da autobiografia: a marca da autoria, por meio do nome. O eu-lírico diz escrever em um “idioleto manaelês”, que remete diretamente à pessoa do poeta Manoel de Barros. Outra problemática, recorrente nos estudos autobiográficos, se dá nas reverberações da memória na escritura literária. Vemos que o eu-lírico, no poema em questão, recorre a essas memórias as quais ele

denomina de “fósseis”, para corroborar o que está sendo dito, como se a escrita de si só fosse possível por meio do desenterrar, do ressurgir de lembranças guardadas de “retravés”.

Evelina Hoisel em *Figurações da Memória: Ficções de Silviano Santiago* (2011) define, baseada em Silviano Santiago, a memória enquanto “máquina de arquivamento” e a literatura como memória e possibilidade de registro de uma multiplicidade de versões da história individual e coletiva. A autora, em outras reflexões, acerca do biográfico em Castro Alves, ainda, nos diz:

O escritor deixa seus rastros (as marcas que traçam o seu estilo) no significante-texto. A escrita literária é, então, por excelência, vida grafada dramaticamente no palco da linguagem. Experimentação agônica, e até trágica, dos limites do sujeito e da linguagem, a escrita literária se apropria dos referenciais, reencenando-os no ato da produção, fazendo-os aparecer na opacidade do desempenho linguístico de cada palavra. A escrita representa, portanto, um pacto biográfico, ou autobiográfico, independente de explicitar os vínculos que afirmam a identidade entre autor-narrador-personagem, como quer Philippe Lejeune, em seu consagrado livro *O pacto autobiográfico* (HOISEL 2011, p. 11).

Amparados, ainda, na trama teórica tecida por Evelina Hoisel podemos afirmar que ampliando os limites desse pacto autobiográfico e procurando recuperá-lo pela sua fecundidade enquanto expressão terminológica, ele sustenta a produção da escrita literária e da leitura poética, e prescinde de qualquer identidade aparente – como a do nome próprio – entre autor, narrador e personagem. Essa identidade se estabelece a partir de um vínculo subjacente à produção dos signos que articulam a escrita e autentica uma relação inseparável entre o sujeito e a linguagem, o sujeito e a palavra: ou seja, o sujeito tornado signo.

Na tessitura do livro *Memórias Inventadas* (2008) e de toda obra poética de Manoel de Barros, pode-se encontrar plasmada a maioria dos parâmetros estabelecidos por Lejeune para a delimitação da escrita autobiográfica; contudo, Barros rompe com o princípio da presidência da prosa como forma e elege a prosa poética como meio expressivo. Ao fazê-lo, trilha um caminho já percorrido por outros autores, que, através da prática poética, redimensionam conceitos teóricos.

Evocamos, para subsidiar nossa pesquisa, os pressupostos teóricos postulados por Leonor Arfuch (2010), pois, como a autora, acreditamos que toda biografia e autobiografia são mais que um relato objetivo, uma construção discursiva, mais que

uma identidade essencialista, uma “identidade narrativa”⁸, e mais que um olhar afastado do outro e do eu, é o encontro de muitas vozes, dialogicamente construído, como podemos notar no poema que se segue:

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 das coisas de Deus. Quero falar primeiro dos andarilhos, do uso em primeiro lugar que eles fazem da ignorância. Sempre eles sabem 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, p. 127).

O poema supracitado dá testemunho das três personagens que ajudaram o eu-lírico a compor suas memórias. A criança representa o nascimento, a “virgindade” e a semente das palavras, o começo, a plenitude das possibilidades e, ao mesmo tempo, a falta de senso crítico e a espontaneidade autêntica. Os andarilhos representam, na consubstancialidade do processo criativo, a ignorância, a importância da inventividade do caminhar e do trilhar, em detrimento do chegar e o chegar inesperado sempre marcado pela surpresa.

Os andarilhos e as crianças têm em comum a capacidade de romper com a ordem e com a convenção do mundo adulto, racional. São desajustados e poéticos por natureza. Os passarinhos são uma espécie de andarilhos aéreos, representam a liberdade, não tem pouso certo porque podem pousar em qualquer lugar. Os pássaros são autônomos, transcendentais e, junto com as outras duas personagens, oferecem matéria poética ao eu-lírico.

Tais memórias, escritas a várias mãos, compreendem as retentivas da puerícia do poeta na cidade de Corumbá. As lembranças são recriadas nas asas da liberdade

⁸ Ao encontro dessa afirmativa, Luciene Azevedo, na disciplina “Crítica e Poéticas Modernas e Contemporâneas”, ministrada no semestre 2012.2, (PpgLitCult, UFBA) nos diz: “não existe o núcleo duro do real. A realidade é um construto da linguagem, a realidade é narratividade”.

criadora. Busca, além de rememorar, atar cenas, retratar o que a reminiscência lhe oferece como matéria do poema. Determinadas cenas de Corumbá reaparecem, através de lembranças pretéritas, ou por meio dos costumes infantis ou de personagens que se impuseram à memória como significativos na vida de então. O princípio selecionador desses tipos já indica a tendência futura, isto é, a convivência com as crianças, com os bêbados, com os loucos, com os vagabundos e com os tipos exóticos, de modo especial, apreciados pelo desprendimento e por determinada forma de gratuidade.

Arfuch afirma que a vida não é a que a gente viveu, e sim, a que a gente recorda, e como recorda para contá-la. No poema “Fontes”, encontrado no livro *Memórias Inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*; podemos notar que o poeta recorda a sua vida para contar a partir de três personagens: a criança, os passarinhos e os andarilhos. Por esse motivo é que podemos assegurar que o espaço biográfico é sempre dialógico, plural, polifônico e transversal por avatares intervenientes com experiências e memórias múltiplas. Assim, não há nada “dado” em uma vida; e, nela, várias histórias e vários sentidos são imagináveis, “armados” em pactos e identidades narrativas, num trânsito constante entre o reinventado e o vivido, por conta dos limites imprecisos entre o biográfico e o ficcional, entre a apresentação e a representação.

Essa complementaridade de vozes que se sucedem no poema “Fontes” assegura ao discurso poético, valor e sentidos próprios no conjunto da obra, à medida que a sucessividade e simultaneidade de sujeitos (criança, passarinho e andarilho) intentam superar o vazio entre o eu-lírico e o seu ser feito linguagem, num esforço colaborativo de apreensão e expressão de si mesmo, “numa operação de desarmamento que consiste em se colocar de maneira simples, nua, frontal, tão diretamente quanto possível” (DERRIDA, 2002, p.48)⁹.

O eu-lírico barreano é constitutivamente inacabado, fendido a identificações múltiplas, em articulação com o dessemelhante. Neste ser arquitetado, atuam o anseio e as deliberações do social e ele permanece suscetível de autocriação. Nesta constituição da poética de si, se tece a experiência cotidiana, mas igualmente um espetáculo, um efeito de realidade.

Dessa forma, Lejeune assevera, ainda, que o objeto da autobiografia é o nome próprio, o trabalho sobre ele e a assinatura. A pessoa que profere o discurso necessita

⁹ Derrida, no mesmo estudo, aponta para a impossibilidade de nudez total por parte do homem. O autor acredita que o homem nunca está nu, mesmo quando nu; sendo ele o único a inventar-se uma vestimenta para esconder seu sexo. Derrida nos diz que o homem não seria nunca mais nu porque ele tem o sentido da nudez, ou seja, o pudor e a vergonha. “Esse penhor, essa aposta, esse desejo ou essa promessa de nudez, pode-se duvidar de sua possibilidade” (DERRIDA, 2002, p.91-92).

consentir sua identificação no interior do discurso. É no nome próprio que pessoa e discurso se vinculam, antes de se articularem na primeira pessoa. Um contrato de identidade é selado na capa do livro. O leitor, no transcórre da leitura, estabelece analogias. O nome próprio precede ao acontecimento do eu. Leonor Arfuch critica a restrição da conjectura de Lejeune, utilizando-se da posição de Bakhtin para assegurar que não há identificação presumível entre autor e narrador, sequer na autobiografia, uma vez que não existe justaposição coincidental entre a experiência vivencial e a totalidade artística. Pensando sobre a problemática da assinatura, vejamos:

Manoel por Manoel

Eu tenho um ermo enorme dentro do olho. Por motivo do ermo não fui um menino peralta. Agora tenho saudade do que não fui. Acho que o que faço agora é o que eu não pude fazer na infância. Faço outro tipo de peraltagem. Quando era criança eu deveria pular do 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 suas árvores. Então eu trago das minhas raízes criancieiras a visão comungante e oblíqua das coisas. Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina. É um paradoxo que ajuda a poesia e que eu falo sem pudor. Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela. Era o menino e os bichinhos. Era o menino e o sol. O menino e o rio. Era o menino e as árvores (BARROS, 2008, p.11).

O ermo, geralmente, é empregado para designar lugares desabitados, plenos de solidão. Esse local longínquo e desabitado pode ser uma referência a um Pantanal/Corumbá calcado no passado e reapropriado pelos ditames da memória. Se na infância, o eu-lírico não podia fazer peraltagens próprias do mundo pueril, hoje ele o faz, por meio da escrita, subvertendo a ordem lógica e racional do ser, estar e se perceber no mundo.

A solidão, advinda do lugar, recaladora das peraltagens, amplificou as percepções do eu-lírico. O fingimento, próprio do poeta como propôs Fernando Pessoa, advém da solidão que, por sua vez, alimenta as correspondências e analogias comungantes. A pedra, elemento relacionado à imobilidade, frieza e dureza, por meio do olhar imaginativo e poético, pode vir a ser um lagarto que simboliza a vida contemplativa e o contato direto com a terra. A lata se transforma em artefato de travessia, de desbravamento e o sabugo, tocado pela aura do fingimento criador do eu-

lírico, se transforma em gafanhoto, inseto da abundância e da destruição¹⁰, concomitantemente.

O eu-lírico ainda lembra que cresceu brincando no chão entre formigas, como sendo uma delas. Ora, se a formiga representa o trabalho incessante e a atividade permanente, é bem provável que tenha sido com elas que o poeta aprendeu, simbólica e analogicamente, a engenhosidade do trabalho incansável e perene com a palavra poética. Não se trata de um trabalho aproximativo pelo viés da comparação, mas, antes, pelo prisma da comunhão, como adverte o próprio poema.

Essa comunhão¹¹ só pode ser efetivada através da fala e da dicção da criança que habita em cada um de nós. Trata-se, paradoxalmente, das memórias de um adulto, mas que guarda em si a afinidade eletiva própria do mundo infantil. São as raízes crianceiras que o permitem ter uma visão comungante, atravessada e oblíqua das coisas. Tal como a raiz que tem a função de vivificar e tonificar a árvore, o poeta se alimenta e adquire fortaleza e singularidade dada as suas raízes estarem firmadas num tempo distante, mais precisamente na infância.

A relação com a palavra, como pode ser notado no poema, se dá por meio de um clima infantil e de um retorno à infância, período em que nos apossamos de uma determinada categoria de linguagem inaugural. É notória a forma como o poeta brinca com a linguagem, isso porque somente o estado de inocência simbólica é capaz de embaralhar as leis normativas e empobrecedoras que regem a língua, fazendo com que as palavras adquiram novos e vigorosos sentidos por meio de metáforas, analogias e afinidades eletivas.

Notamos que o poema se dá por meio de um processo poético do conhecer, do comunicar-se por infusões, aderências e incrustações. O conhecimento acontece pelo sensível. Somente as crianças, os bichos e as coisas inúteis, prestes à deterioração podem conhecer através do parâmetro proposto, estabelecido pelo poeta. Somente quem experimenta as coisas, sendo-as, pode compreender o mundo. Na relação do poeta com

¹⁰ Destruição, entendido aqui, como demolição das velhas formas e fórmulas de se pensar e de se fazer poesia, principalmente a poesia moderna radicada na urbe e nas grandes metrópoles.

¹¹ Essa comunhão é efetivada, no bojo do poema, por meio das imagens poéticas deslocadas e, não raro, à margem do pensamento logocêntrico. Sobre isto, Octavio Paz (1982, p.137-8) nos diz: “a imagem não explica: convida-nos a recriá-la e literalmente a revivê-la. O dizer do poeta se encarna na comunhão poética. A imagem transmuta o homem e converte-o por sua vez em imagem, isto é, em espaço onde os contrários se fundem. E o próprio homem, desenraizado desde o nascer, reconcilia-se consigo quando se faz imagem, quando se faz outro. A poesia é metamorfose, mudança, operação alquímica, e por isso confina com a magia, a religião e outras tentativas para transformar o homem e fazer “deste” ou “daquele” esse “outro” que é ele mesmo. (...) A poesia coloca o homem fora de si e simultaneamente o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si. O homem é sua imagem: ele mesmo e aquele outro. Através da frase que é ritmo, que é imagem, o homem é. A poesia é entrar no ser”.

a palavra, nasce a expressão do seu mundo experienciado por ele, como um ser entregue aos objetos.

Ainda o poema “Manoel por Manoel”, que integra o Livro *Memórias Inventadas: as infâncias de Manoel de Barros* (2008), já se mostra autobiográfico a partir do título. O próprio título da obra, a priori, indicia esse caráter autobiográfico que forja uma autenticação do nome próprio do autor/poeta na capa do livro num anseio simbólico de auto desnudamento e de escrita de si - ainda que seja por meio de fragmentos: fragmentos de corpo, de nomes, de vidas - ambos modulados pelas memórias inventadas, como assevera, desde sempre, o poeta.

Ora, o nome próprio não pode ser um gesto antecedente e externo à linguagem, pois que guarda afinidade com o domínio, o impróprio, a apropriação, a desapropriação que tem espaço no próprio corpo da poética, de maneira que o espaço autobiográfico igualmente coloca em jogo a propriedade, já que é o lugar não da verdade, mas de encenar a questão da verdade. A assertiva de que aquele que escreve uma autobiografia necessita instituir, advertir o nome como elemento do pacto autobiográfico já corrobora que há troca e dom na apropriação do nome, e isso não o esquiva a certa agressão; é preciso lutar para possuir as honras do nome, e essa luta se trava também nos textos e, talvez, maiormente naqueles que engendram o gesto autobiográfico.

A procura da pureza do nome próprio, de saber precisamente qual o lugar ocupado pelo sujeito que pronuncia o “eu”, concebe a bifurcação dos múltiplos gêneros ditos autobiográficos, a saber: autoficção, romance autobiográfico, autobiografia, sendo que, cada um desses termos incide na concessão de graus de ficcionalidade e de contatos dialógicos entre as formas e os gêneros textuais.

No entanto isso não escamoteia o fato de que, não obstante permaneçamos contratos, ininterruptamente existirá um estado de indecidibilidade na pertença. É um *não-caber das formas*, para valer-se do pensamento de Mikhail Bakhtin, quando faz referência à obra de Dostoiévski, abalizando a impossibilidade da “unidade orgânica” que, para ele motiva o discurso biográfico. Alija-se, de tal modo, a possibilidade de uma “unidade orgânica”, de falar de si mesmo e de dizer a verdade. Afinal, de acordo com Tezza (2012) o ato de escrever é um evento e não uma reprodução.

Narrativa centrada no sujeito que a institui, concomitantemente ponto de partida e objeto da escritura, a autobiografia parece ser a atualização do "sujeito

contemporâneo" no espaço da literatura¹². É como se, ao lado da poesia, do romance, da peça teatral, da crônica, enfim, se resguardasse àquele indivíduo, a suas reflexões e experiências particulares, um "gênero" literário peculiar que permitisse a expressão de sua unidade e autonomia.

Por outro lado, é certo que, tanto com o estruturalismo como com o formalismo russo, a crítica literária alijou-se da figura autoral, detendo-se exclusivamente à escritura. Dentre os estudiosos da conjuntura autoria-obra, um dos maiores expoentes é Michel Foucault (1992) que ao debruçar-se sobre a problemática, reconheceu que o espaço deixado pelo autor carecia de preenchimento e propôs a função autor como sua substituta. Roland Barthes, mesmo defendendo a morte de determinada categoria de autoria, reconhece a presença do autor “nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos, e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra” (BARTHES, 1988, p.66).

Tomemos a autobiografia, no âmbito da poética de Manoel de Barros, como um modo especial e autodefinidor da expressão autorreferencial, que consente, e, em seguida, embaraça – por se tratar de prováveis “acontecimentos” transformados em imagens poéticas, em palavras escritas e em cores acrescentadas pelo olhar do eu-lírico - o projeto de autopresentificação, de apropriação de si próprio no presente anunciado pela linguagem. Vejamos:

Autorretrato

Ao nascer eu não estava acordado, de forma que não vi a hora.
 Isso faz tempo.
 Foi na beira de um rio.
 Depois eu já morri 14 vezes.
 Só falta a última.
 Escrevi 14 livros
 E deles estou livrado.
 São todos repetições do primeiro.
 (Posso fingir de outros, mas não posso fugir de mim).
 Já plantei dezoito árvores, mas pode que só quatro.
 Em pensamento e palavras namorei noventa moças, mas pode que nove.
 Produzi desobjetos, 35, mas pode que onze.
 Cito os mais bolinados: um alicate cremoso, um abridor de amanhecer, uma fivela de prender silêncios, um prego que farfalha, um parafuso de veludo etc etc.
 Tenho uma confissão: noventa por cento do que escrevo é invenção; só dez por cento é mentira.

¹²Coccia (2012, p.11) amparada nos postulados de Leo Friedrich, afirma que “a biografia deve seu nascimento ao novo interesse pela individualidade humana como objeto digno de observação, de estudo e de representação”.

Quero morrer no barranco de um rio: - sem moscas na boca descampada
(BARROS, 2010, p.389-0).

O poema, mais uma vez, utiliza o senso de humor para dar conta da imprecisão temporal em que estão imersas as suas memórias. Se a temporalidade é negligenciada, ou não é um dado relevante, o mesmo não acontece com o espaço: o eu-lírico sabe que nasceu na beira de um rio, o mesmo rio que atravessa incisivamente sua obra poética e que sempre reverbera uma ideia de fertilidade, de travessia e de renovação. Outro dado extremamente interessante diz respeito à afirmação de uma morte para cada livro escrito. Por se tratar de mortes simbólicas, isso nos remete à ideia da escrita parricida defendida por Derrida (2005).

No poema, a memória é marcada pela imprecisão. Não há uma certeza do número de árvores plantadas, nem de namoradas, tampouco de desobjetos produzidos pelo poeta. Os desobjetos são bastante significativos por se tratar de produções contraproducentes: fivela de prender silêncios, alicate cremoso, abridor de amanhecer, etc. Esses desobjetos estão fora da lógica e das engrenagens do mundo moderno capitalista e utilitarista.

Essa memória imprecisa, de acordo com Paul Ricoeur em *A memória, a história, o esquecimento* (2007), está na contramão da ambição e da pretensão da memória que é exatamente de ser fiel ao passado. A imprecisão ou o esquecimento são vistos como o avesso de sombra da região iluminada da memória, que nos liga ao que se passou antes que o transformássemos em memória. O autor assevera que se podemos acusar a memória de se mostrar pouco confiável, é precisamente porque ela é o nosso único recurso para significar o caráter passado daquilo de que declaramos lembrar.

A imagem de alguém morto no barranco de um rio é carregada de força dramática, uma vez que nos remete a imagem de alguém voltando, de acordo com a lógica judaico-cristã, para o lugar de origem: o barro, a natureza. Acreditar e sentir que se é parte integrante da natureza fazem com que se almeje uma morte no mesmo lugar do nascimento, literal e figuradamente falando.

Ainda, no poema Autorretrato, o modo singular e específico de erguer as imagens faz com que desconfiemos do “projeto” de se autorretratar. O próprio eu-lírico coloca, sob suspeita, os dados apresentados, ao afirmar que “noventa por cento do que escreve é invenção”, de tal modo que somos levados a conceber a escrita autobiográfica barreana como um preâmbulo incompleto: um princípio sem meio (o domínio da ficção) ou sem conclusão (domínio da história); um projeto literário categoricamente fragmentário, inacabado, incapaz de ser mais do que um “documento” arbitrário.

É certo que a autobiografia, ao falar do sujeito em sua dimensão íntima, também "dá notícia", como o "romance", "da profunda desorientação de quem vive" (Benjamin, 1980, p.60). De outro lado, contudo, ela também difunde e exemplifica a experiência do autor, a partir de seu ponto de vista singular, e, nesse sentido, tal qual a "narração" aconselha e ensina o "ouvinte". Paradoxalmente, portanto, a autobiografia nascida e legitimada no contexto da modernidade atualiza uma modalidade discursiva, que, segundo Benjamin, estaria retrocedendo para o arcaico. E, se antes, a "narração" explicava a "tradição" e os acontecimentos do ponto de vista da comunidade (função que lhe foi tomada pela imprensa) agora lhe cabe difundir um novo valor paulatinamente construído na/ pela modernidade: não mais a *universitas* e sim o "indivíduo" em sua dimensão única e autônoma.

Assim, torna-se quase impossível acreditar que o autor está morto, posto que temos acesso a sua figura, a sua pessoa. Situar o autor no século XXI, isto é, no contexto da cultura midiática, equivale a dizer que "ao lermos um texto, não temos apenas o nome do autor como referência, mas sua voz, seu corpo, sua imagem (...)". A obsessão contemporânea pela presença nos afasta da concepção barthesiana desse autor como "um ser de papel" (VIEGAS, 2007, p.18).

O biográfico parece ter se tornado um "valor fetiche". O público pode até prescindir de ler a obra, pois a promessa de êxtase emana da própria figura do autor. Segundo Klinger (2012), seria vão não reconhecer que a literatura também participa da lógica da celebridade que domina a mídia audiovisual. Bernardo Carvalho, em um artigo publicado na Revista Piauí(2011), inverte a fórmula de Barthes "a morte do autor" para dizer e lamentar que hoje em dia é a obra que morreu, em favor do autor. A obra morre porque o escritor está mais preocupado em construir sua própria imagem do que sua obra¹³.

Acostumamo-nos a manter a vida, o mundo, a certa distância da literatura, devido a uma espécie de trauma jamais superado dos primórdios da crítica biográfica e sociológica, embora possamos dizer que, atualmente, o acento predominante da crítica diz respeito a relações contextuais que, muitas vezes, envolvem muito mais as condições de produção do autor do que a obra propriamente dita.

É importante relevar, aqui, que segundo Freud (2000), toda biografia é uma forma de mentira e de hipocrisia, pois, numa tentativa de reconstruir uma história de

¹³O que não ocorre, nem em primeira e nem última instância, em Manoel de Barros. Apesar do caráter autobiográfico de sua obra, os dados empíricos são sempre submetidos ao ritmo e aos ditames da poesia.

pesquisa erudita e filológica sobre o gênero biográfico a filologia sempre subestimou uma fonte fundamental para conhecer a história da biografia: os evangelhos.

Há então uma espécie de necessidade teológica de que o evangelho seja uma biografia. No Evangelho de São João, há a epifania de um Deus que diz de si mesmo “Eu sou o caminho, a verdade e a vida” e se manifesta, em todo o Evangelho, de forma biográfica. Se o caminho é sua existência, por conseguinte, a verdade não poderá ser outra coisa que o relato desta vida. A palavra de Deus que é o mandato soberano, a Lei por excelência mediante a qual se concebeu o mundo, assinala o curso de uma vida que não pode se dar senão sob a configuração de uma biografia.

Na esteira do pensamento freudiano, podemos pensar que se o discurso a respeito de Deus é sua biografia, toda biografia não poderá senão ser, em certa medida, uma mitografia. Denegar o valor de verdade de um relato biográfico não significa somente por em dúvida a possibilidade da psicanálise, da política, da literatura. Significa denunciar como embuste, imaginação e dissimulação aquela que foi, por séculos, a forma suprema e paradigmática da lei e do direito.

Coccia, em seu estudo intitulado *O mito da biografia ou sobre a impossibilidade da teologia política* (2012), ampara suas reflexões nas teorias freudianas que perpassam, de maneira imperiosa, o estudo em questão. É nesse estudo que a autora afirma a impossibilidade de uma verdade biográfica, uma vez que cada vida individual não tolera o fato de ser desvelada, e se mantém em uma esfera de segredo absoluto: a verdade biográfica seria então epistemologicamente inalcançável. E acrescenta:

O conhecimento de si mesmo, então, não corresponderia a nenhuma perfeição moral; o uso da verdade não é somente declarado impossível: é moralmente indigno (...). Certamente, a psicanálise parece ser uma consequência direta da impossibilidade de uma verdade biográfica imediata. No entanto, ela é também a tentativa de explicar e de superar a fisiologia desta impossibilidade. Com certeza, isto pressupõe que o que torna possível o desenvolvimento de toda vida espiritual é a vontade de mentira, porque permite estruturar o mundo e interior e modelá-lo de maneira não isomórfica em relação ao exterior. No entanto, a prática psicanalítica não apenas tem de crer na possibilidade de conseguir algum tipo de verdade biográfica, assim como não pode, sobretudo, recusar o valor prático, moral e antes terapêutico da verdade. A terapia psicanalítica, então, não é somente a tentativa de fazer a verdade biográfica algo alcançável ou praticável, mas também a crença no poder salvífico e beatífico da verdade (COCCIA, 2012, p.9).

Seguindo por essa rota, podemos afirmar que é do mesmo modo manifesto que recusar a probabilidade de exercitar uma verdade biográfica denota negar a possibilidade igualmente de qualquer caráter ficcional desta verdade. Pois, na realidade, quem resiste à possibilidade de alcançar uma verdade a respeito da existência dos

homens, rechaça, por conseguinte, toda possibilidade de literatura. Se pensarmos que não é provável uma verdade biográfica, tampouco haverá uma verdade romanesca: “como seria possível pensar em desenvolver caracteres, histórias, se a verdade sobre os caracteres e o destino dos homens não é praticável?” (COCCIA, 2012, p.10).

Diante dessa problemática, que se ergue no bojo das discussões acerca da biografia, Coccia chega à conclusão de que o relato biográfico parece ser o centro escondido de todo conhecimento prático, político e literário da nossa cultura. A autora afirma que, pelo menos dentro dos limites da cultura europeia, o *Homo Sapiens* é *sapiens* somente porque é um animal capaz de biografia, ou, em outras palavras, um animal capaz de refletir e conhecer a si mesmo.

Manoel de Barros reflete, acerca de si mesmo, por meio de suas memórias deflagradas em sua escrita criativa. No entanto, Paul de Man (2012) postula o contrassenso de se constituir qualquer princípio de correspondências entre o eu de um relato, seu autor e a experiência vivida. Para o autor, as autobiografias produzem a ilusão de uma vida como referência. O eu textual assenta-se sobre um eu ausente, e cobre seu vulto com uma dissimulação que não está vinculada a nenhum pacto referencial.

De Man define a autobiografia como a figura da prosopopeia, ou seja, o tropo que concede a palavra a um morto, um ausente, um artefato inanimado. A voz da autobiografia é a de um tropo que perpetra as vozes de um sujeito daquilo que narra, mas sem poder garantir a identidade entre sujeito e tropo. No poema que abre o próximo subcapítulo, uma voz e /ou vozes são conferidas por meio da boca de uma máscara; não há verdade, mas uma máscara que afirma dizer a verdade. No momento em que a narração poética principia, surgem dois sujeitos: um que ocupa o lugar do disforme e outro que ocupa o espaço da máscara que o desfigura.

2.3 Esses delírios irracionais da imaginação fazem mais bela a nossa linguagem: o caso de uma poética que se quer memória e que se quer inventada.

Parrrede

Quando eu estudava no colégio, interno,
Eu fazia pecado solitário.
Um padre me pegou fazendo.
- Corumbá, no parrrede!

Meu castigo era ficar em pé defronte a uma parede e decorar 50 linhas de um livro.
 O padre me deu para decorar o Sermão da Sexagésima de Vieira.
 - Decorrrar 50 linhas, o padre repetiu.
 O que eu lera por antes naquele colégio eram romances de aventura, mal traduzidos e que me davam tédio.
 Ao ler e decorar 50 linhas da Sexagésima fiquei embevecido.
 E li o Sermão inteiro.
 Meu Deus, agora eu precisava fazer mais pecado solitário!
 E fiz de montão.
 - Corumbá, no parrrede!
 Era a glória.
 Eu ia fascinado pra parede.
 Desta vez o padre me deu o Sermão do Mandato.
 Decorei e li o livro alcandorado.
 Aprendi a gostar do equilíbrio sonoro das frases.
 Gostar quase até do cheiro das letras.
 Fiquei fraco de tanto cometer pecado solitário.
 Ficar no parrrede era uma glória.
 Tomei um vidro de fortificante e fiquei bom.
 A esse tempo também eu aprendi a escutar o silêncio das paredes (BARROS, 2008, p. 29).

O poema “Parrrede” traz à tona alguns elementos apreendidos no arquivo memorialístico do eu-lírico. Podemos observar que a voz lírica adulta nos oferece uma experiência passada, dos tempos de colégio. A utilização dos verbos nos pretéritos perfeito e imperfeito – estudava, pegou, era, precisava, aprendi - sugere o distanciamento entre a poetização e o acontecimento. Dessa forma, a narração dos eventos, plasmados no poema, só se faz possível por meio das lembranças doadas e resguardadas pela memória.

Por sua vez, a memória, os recursos mnemônicos e o seu duplo – o esquecimento - tem sido, ao longo do tempo, objeto de apreciações crítico-reflexivas que sempre apontam para a complexidade da temática no campo dos estudos filosóficos, psicanalíticos e literários. Aqui, nos interessa elucidar, por um lado, a maneira como essa memória modula as representações autorais do poeta Manoel de Barros, e, por, outro, o quanto essas mesmas memórias são moduladas pelos ditames da imaginação criativa.

Paul Ricoeur (2007) afirma que é sob o símbolo da associação de ideias que está situada uma espécie de curto-circuito entre memória e imaginação: se essas duas afecções permanecem vinculadas por contiguidade, evocar uma – portanto, imaginar – é evocar a outra, conseqüentemente, lembrar-se dela¹⁴. Assim, a memória, restringida à rememoração, atua na esteira e nos vestígios da imaginação. A imaginação, por sua vez,

¹⁴Ricoeur (2007) amparado em Husserl afirma que a percepção não é instantânea e que a retenção não é uma forma de imaginação, mas consiste numa modificação da percepção. A percepção de alguma coisa dura. O distanciamento do instante presente atual ainda é um fenômeno de percepção e não de imaginação.

considerada em si mesma e subjugada pelo viés do racionalismo, está situada na parte inferior da escala hierárquica dos modos de conhecimento. O autor diz que a memória considerada como modo de educação, em razão da memorização dos textos tradicionais, tem má reputação e que nada vem em auxílio da memória como função específica do acesso ao passado. E continua:

É na contracorrente dessa tradição de desvalorização da memória, nas margens de uma crítica da imaginação, que se deve proceder a uma dissociação da imaginação e da memória, levando essa operação tão longe quanto possível. Sua ideia diretriz é a diferença, que podemos chamar de eidética, entre dois objetivos, duas intencionalidades: uma, a da imaginação, voltada para o fantástico, a ficção, o irreal, o possível, o utópico; a outra, a da memória, voltada para a realidade anterior, a anterioridade que constitui a marca temporal por excelência da “coisa lembrada”, do “lembrado” como tal (RICOEUR, 2007, p.25-6).

Essa dissociação entre memória e imaginação, apregoada e defendida por Ricoeur, não é viável, tampouco possível se quisermos empreender reflexões e análises críticas acerca da poética barreana. Os vireios da imaginação e a inventividade poética do autor não estão rigidamente demarcados e/ou enclausurados numa zona distante da memória. Antes, elas dialogam, namoram, se tocam e, por desobediência poética, tornam movediças as fronteiras entre uma e outra. É o próprio Manoel de Barros que alerta o leitor para a especificidade de suas memórias inventadas.

Não queremos afirmar que memória e imaginação são representações unívocas. Sabemos que nem toda imaginação é memória, sendo verdadeira a recíproca. No entanto, o fenômeno literário, por questões orgânicas, sabota visceralmente as leituras de quem constrói seu horizonte de expectativas baseado na rigidez do pensamento logocêntrico que acredita na obediência passiva das coisas e dos fenômenos, como se os mesmos pudessem permanecer inertes em seus respectivos quadrados.

A modernidade, seus autômatos e sua velocidade põem os signos em um processo acelerado e ininterrupto de rotação. Na rotação orbital do espaço poético barreano, imaginação e memória se corroboram no processo criativo¹⁵, vejamos:

A voz do meu pai

Sou um sujeito magro
Nasci magro.
Estou nos acontecimentos como um vendaval: dobrado
Recurvo de espanto
E Verdes...

¹⁵Ricoeur (2007, p. 35) afirma, baseado em Platão, que as coisas que são objetos de memória são todas aquelas que dependem, sobremaneira, da imaginação, e que as que não existem sem essa faculdade o são acidentalmente.

(...)
 Fecho os olhos.
 Descanso.
 Os ventos levam-me longe...
 Longe...
 Entro na casa onde nasci.
 O tempo emprestou sem dó uma cor amarela às suas paredes.
 Um amarelo sujo nas raízes, um amarelo de urina de crianças nas paredes.
 Lembro-me bem.
 Era um casarão baixo.
 Crianças lambiam o barro das paredes.
 Na solidão rondavam os cavalos.
 Bezerros mascavam a roupa dos vaqueiros.
 (...)
 Vaqueiros vinham sentar-se à porta do galpão, de tarde
 Olhando as nuvens...
 Galinhas ciscavam por ali, no meio do bamburro.
 No algibe repleto, o sapo sentado como um doutor.
 (...)
 Abro os olhos para pensar nos homens que me viram crescer.
 Homens tristes como seus cavalos.
 Abro os olhos e sinto
 E sei
 Que a força que me inclina hoje para a terra
 Essa avidez que as minhas mãos possuem
 E a frescura que minha alma adquire quando as chuvas molham estas plantas,
 A vontade de sair sozinho, de noite, e de chorar copiosamente sobre as ruínas
 –
 Sei bem
 Que todas essas coisas têm raízes na casa
 No menino selvagem que deixava crescer os cabelos
 Até caídos na estrada
 Colhidos, como flor de lixeira
 Na estrada...
 Fecho os olhos de novo.
 Descanso.
 Logo sinto fluir de mim
 Como um veio de água saindo dos flancos de uma pedra,
 A imagem do meu pai
 Ouço bem o seu chamado.
 Sinto bem sua presença.
 E reconheço o timbre da sua voz:
 - Venha, meu filho,
 Vamos ver os bois no campo e as canas amadurecendo ao sol,
 Ver a força obscura da terra que os frutos alimenta,
 Vamos ouvi-la e vê-la:
 (...)
 Abro os olhos.
 Não vejo mais meu pai.
 Não ouço mais a voz do meu pai.
 Estou só (...) (BARROS, 2010, p. 77-8).

No poema, o vento é o elemento desencadeador de memórias e lembranças recônditas e esparsas no tempo, o vento é o sopro, é o meio de condução até a casa onde nasceu o eu-lírico. Aqui, diferente de outros poemas, a lembrança é mais vigorosa e detalhista. É possível notar a diferença na cor das paredes, agora amareladas pela urina das crianças. A solidão, mais uma vez, se faz presente nesse espaço rememorado, a

mesma solidão que o acompanhava desde sempre, rondava os homens que eram tão tristes quanto os cavalos. O vento aí é o condutor de uma representação presente de coisas e de realidades ausentes, ou seja, por meio do vento-sopro é que se torna possível a presença do ausente anteriormente percebido, experimentado e apreendido.

Ao erguer, imagetivamente, a presença do ausente, o poema termina por forjar uma aproximação deliberada entre a imaginação e a memória. Ambas se tocam ao apresentar o distante, o afastado da corrente temporal mais imediata, mas tem como traço diferencial, de um lado, a suspensão de toda posição de realidade e a visão de um irreal, do outro, a posição de um real anterior. No poema, a memória que revê é marcada pelo sentimento de *déjà vu* que pode ser visto como uma passagem do virtual ao efetivo ou como a materialização de um elemento etéreo.

É como se as nebulosas se condensassem e se corroborassem na formação das imagens poéticas. O vento que arrebatava e enverga o eu-lírico o conduz à reapreensão das recordações longínquas em um movimento do profundo para superfície, das escuridões e dos abismos para a claridade, da tensão para o relaxamento, do alto e do elevado para as camadas e categorias mais baixas da vida psíquica. Eis aí o movimento primordial de toda memória que trabalha.

Apesar da distância espaço-temporal, a cena é descrita com riqueza de detalhes e, não raro, com uma carga emotiva bastante acentuada. Os cavalos, os bois, as galinhas, o sapo, os vaqueiros, os homens que o viram crescer; nada passa despercebido aos olhos perscrutadores e atentos do poeta. É o encontro com a casa¹⁶ – mediado pela memória e pela imaginação – que responde algumas questões congênicas e orgânicas concernentes à personalidade do menino que ali viveu. Vemos, aí, a transição da memória corporal para a memória do lugar, a casa em especial; é como se as coisas só pudessem ser lembradas intrinsecamente associadas a lugares. Não é por casualidade que afirmamos, sobre uma coisa que aconteceu, que ela teve lugar.¹⁷

¹⁶ Alvarez Ferreira (2013), numa releitura de Bachelard, afirma que a casa, primeiro universo do ser humano, é um objeto onírico de fundamental importância numa poética do espaço. Ontologicamente, a casa como um núcleo permanente e como um bem acompanha o ser humano ao longo de sua existência. E no silêncio e na solidão sempre se volta para um outrora que há muito passou, reencontrando a casa nas profundezas de sua alma sonhadora. A casa está nele, e ele está na casa de seu devaneio.

¹⁷ Paul Ricoeur (2007) afirma que os lugares de memória funcionam principalmente à maneira dos indícios de recordação, ao oferecerem alternadamente um apoio à memória que falha, uma luta contra o esquecimento. Os lugares “permanecem” como inscrições, monumentos e potencialmente como documentos. Enquanto as lembranças transmitidas unicamente pela voz voam, como voam as palavras. Amparado em Casey, o autor diz que o lugar não é indiferente à “coisa” que o ocupa, ou melhor, que o preenche. O ato de habitar constitui a mais forte ligação humana entre a data e o lugar. Os lugares habitados são, por excelência, memoráveis. Por estar a lembrança tão ligadas a eles, a memória se compraz em evocá-los e descrevê-los.

A inclinação para as coisas da terra, a avidez das mãos, a frescura da alma, a vontade de chorar copiosamente sobre as ruínas tem, de acordo com o eu-lírico, suas raízes fincadas na casa, como se o passado guardasse em seu âmago as respostas, ainda que imprecisas, para as questões e os dilemas que se erguem no presente. Esse passado que só pode ser apreendido por meio das lembranças e que pode ser comparado a uma possessão e, sobretudo a uma caçada, pois, de acordo com Ricoeur (2007), toda procura de lembranças é também uma caçada.

Os fatos, o tempo e o espaço, descritos no poema, não são e nem podem ser plasmados objetivamente por meio da linguagem poética. O elo entre memória corporal e a memória dos lugares legitima a desimplicação do espaço e do tempo de sua forma objetivada. O corpo do eu-lírico constitui, desse ponto de vista, o lugar primordial, o *aqui* em relação ao qual todos os outros lugares são *lá*. A memória dos lugares vive em um movimento dialético intransponível de desimplicação do espaço vivido em relação ao espaço geométrico e de reimplicação de um pelo outro em um processo de relacionamento do próprio com o alheio.

Outra imagética bastante forte e contundente diz respeito à imagem do pai fluir do interior do filho, como “uma água saindo dos flancos de uma pedra”. Essa imagem fantasmagórica do progenitor, assentada no eu-lírico, atesta o quão a figura paterna está arraigada e circundante em suas representações/percepções da vida e do mundo. É o pai quem o convida para ver e ouvir a força obscura da terra e que talvez tenha deflagrado esse gosto/prazer pelas coisas rasteiras do chão, quase sempre pertencidas de abandono, tão abandonadas quanto o eu-lírico ao abrir os olhos e perceber que está sozinho.

O eu-lírico, ainda traz à tona aquilo que Ricoeur denomina de “fenômeno de escoamento”. Notemos que as mudanças imagético-espaço-temporais são marcadas, no poema, pelo abrir ou fechar de olhos, é como se o homem, agora menino, saltasse de cena em cena para lembrar/reviver simbolicamente as experiências do passado. O fenômeno do escoamento pode ser assim entendido: “enquanto surge um novo presente, o presente se torna um passado e, assim, toda a continuidade de escoamento dos passados do ponto precedente “vai caindo” uniformemente na profundidade do passado” (RICOEUR, 2007, p.51).

No poema, as imagens pretéritas escoam e se esvanecem. O eu-lírico inicia sua rememoração, indo ao encontro da casa onde nasceu, logo depois, essa imagem escoam para dar lugar à lembrança dos homens que o viram nascer e termina com a imagem – presença/ausência - do pai. Dessa forma, um passado escorre/dá lugar, imperiosamente, para que outros passados e outras lembranças possam ser revisitados. Em *A voz do meu*

pai, a memória corporal é povoada de lembranças afetadas por diferentes graus de distanciamento temporal: a própria extensão do lapso de tempo decorrido pode ser percebida, sentida, na forma de saudade ou de nostalgia.

Assim, podemos afirmar que todo o poema supracitado é modulado pelo viés da memória e é a rememoração que permite, ao eu-lírico, presentificar as reminiscências da infância ausente e de um passado distante. Bergson (2011) nos diz que a memória pura registra, sob forma de imagens-recordações, todos os acontecimentos de nossa vida cotidiana à medida que eles se desenvolvem; não negligencia detalhe algum e atribuiria a cada fato, a cada gesto, seu lugar e data.

Já a memória espontânea é sempre voltada para a ação, assentada no presente e olhando para o futuro. Para o autor, se ela merece ainda o nome de memória, já não é mais porque conserva as imagens antigas, e sim porque prolonga o seu efeito útil até o momento presente¹⁸. Na poética em questão, se faz presente a memória pura, mas esse debruçar-se sobre a rememoração é balizado, muitas vezes, pela via da ruptura, da imprecisão, do fragmento e da ironia como vimos até aqui.

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

Em Manoel de Barros, a memória se constitui em fonte das formas de apreensão e expressão do individual, do situar-se em si mesmo e no que pode ser considerado exterior a noção de si mesmo. É a cena da escrita que é também, e indissociavelmente, uma cena de autodesnudamento do sujeito da escrita. No entanto, nem sempre encontramos em sua poética a fidelidade às experiências vividas que fragilizam a extrema aderência aos seus referenciais como podemos notar no poema que se segue:

¹⁸ A memória pura pode, ainda, de acordo com o autor, ser chamada de memória-lembrança, enquanto a memória espontânea é também uma memória-hábito. A memória-hábito é vivida, é ação e repetição; a memória-lembrança é representação. A memória pura-lembrança-representação, força motriz da poética de Manoel de Barros, permite-nos subir a encosta de nossa vida passada para nela buscar uma determinada imagem. A memória que repete, opõe-se à memória que imagina já que para evocar o passado em forma de imagens, é preciso poder abstrair-se da ação presente. Talvez o homem seja o único ser capaz de um esforço desse tipo.

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 entevado 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, 2010, p. 22).

Chama-nos a atenção, no poema acima, a utilização da aliteração a partir do título. A linguagem figurada, coloquial e eufêmica, em alguns momentos, confere o tom, o ritmo e a musicalidade ao texto. No lugar habitado pela solidão e carente de grandes acontecimentos, ver a abundância de pelos pretos no pente de Maria se constituía em um espetáculo singular que habitava o imaginário dos moradores da região. Esse imaginário continua presente nas memórias do eu-lírico e, esse vínculo – memória e imaginação – “é assegurado pela pertinência à mesma parte da alma, a alma sensível, segundo um modo de divisão já praticado por Platão” (RICOEUR, 2007, p. 35).

O eu-lírico recorda que uma romaria se formava e pagava para ver o fenômeno que parecia, aos olhos dos senhores respeitáveis, indignidade e desrespeito, mas que para o olhar sensível e pleno de humanidade do poeta era mais um desdobramento da necessidade, da carência extrema e da fome. Há, nessa lembrança, uma espécie de denúncia social além de um retrato dos aspectos sociais mais imediatos.

“Maria-Pelego-Preto” traz, em seu bojo, a polaridade *reflexividade* e *mundanidade* proposta por Ricoeur (2007). Entendemos a reflexividade enquanto a memória de si e a mundanidade enquanto a memória do outro, do mundo, da alteridade que se encontra abrigada no mesmo espaço da reflexividade, intimamente ligada à memória de si mesmo. Isso porque não nos lembramos somente de nós, vendo, experimentando, aprendendo, mas das situações do mundo, nas quais vimos, experimentamos, aprendemos. Tais situações implicam o próprio corpo e o corpo dos outros, o espaço onde se viveu, enfim, o horizonte do mundo e dos mundos, sob o qual alguma coisa aconteceu.

No texto poético, a busca das lembranças longínquas evidencia um dos desígnios fundamentais do ato de memória, a saber, pelear contra o esquecimento, arrebatando determinados estilhaços e fragmentos de lembrança à rapacidade do tempo, ao sepultamento inexorável do esquecimento. É Ricoeur quem afirma que o dever da

memória consiste essencialmente em dever de não esquecer¹⁹. E, como vimos, o não esquecer, nessa obra poética, pressupõe o lembrar de si e o lembrar, concomitante, do outro.

Dessa forma, apesar da memória constituir-se enquanto um processo fundamentalmente subjetivo remete, ao mesmo tempo, a aspectos sociais e arquétipos culturais. Em outros termos, a reminiscência, em Manoel de Barros e no poema “Maria-Pelego-Preto”, abrange dois planos concomitantemente: um singular e outro social. O caráter social e cultural da memória é decorrência da influência mútua entre o sujeito Manoel e o seu meio social, não obstante, a apreensão das experiências sensíveis através da ação de rememorar, é unicamente pessoal como já vimos nas palavras de Ecléa Bosi. Por isso a existência de afinidades, distinções, ou mesmo incongruências em relatos e testemunhos acerca de um acontecimento específico não se assinala como fato peculiar para o estudo da memória, pelo contrário, seu caráter individual antepara a possibilidade da existência de memórias precisamente iguais:

A essencialidade do indivíduo é salientada pelo fato da História Oral dizer respeito a versões do passado, ou seja, à memória. Ainda que esta seja sempre moldada de diversas formas pelo meio social, em última análise, o ato e a arte de lembrar jamais deixam de ser profundamente pessoais. A memória pode existir em elaborações socialmente estruturadas, mas apenas os seres humanos são capazes de guardar lembranças. Se considerarmos a memória um processo, e não um depósito de dados, poderemos constatar que, à semelhança da linguagem, a memória é social, tornando-se concreta apenas quando mentalizada ou verbalizada pelas pessoas. A memória é um processo individual, que ocorre em um meio social dinâmico, valendo-se de instrumentos socialmente criados e compartilhados. Em vista disso, as recordações podem ser semelhantes, contraditórias ou sobrepostas. Porém, em hipótese alguma, as lembranças de duas pessoas são – assim como as impressões digitais, ou, bem da verdade, como as vozes – exatamente iguais (PORTELLI, 1997, p. 16).

A memória é, de fato, radicalmente singular: minhas lembranças não são exatamente as dos outros. Não se pode transferir as lembranças de um para a memória do outro. Enquanto minha, a memória é um modelo de *minhadade*, de posseção privada, para todas as experiências vivenciadas pelo sujeito. Se a memória é do passado, como advertiu Aristóteles, e esse passado é o de minhas impressões; nesse sentido, esse passado é o meu passado.

É interessante lembrar que a valorização da oralidade e dos recursos da memória era bastante presente nas sociedades tradicionais – principalmente no que tange aos

¹⁹É importante ressaltar que lembrar-se não é somente acolher, receber uma imagem do passado, mas é também buscá-la, fazer alguma coisa. O ato de fazer memória vem inscrever-se na lista dos poderes, das capacidades que dependem da categoria do “eu posso”.

povos ditos sem escrita – enquanto projeções sociais e fonte de poder e ensinamento. Assim, engendrada pela memória, mas nem fiel a um real biográfico, nem totalmente ficcional, podemos pensar a poética de Manoel de Barros como um entre lugar testemunhal situado, poeticamente, à terceira margem das representações da memória.

William James, em *Princípios de Psicologia* (1974) pensa, em um primeiro momento, a memória enquanto atividade consciente de recuperação voluntária dos conteúdos retidos. Para o autor, o recordar, por outro lado, configura-se numa viagem cujo ponto de partida fica bem marcado no presente e que vai, em direção ao passado, extrair da memória os seus conteúdos, agora conscientes. James ressalta a necessidade imprescindível de distinção entre evocação e reminiscência. Enquanto esta se configura em conteúdos emergentes que, embora não o sejam gratuitamente, o são por motivações e mecanismos que escapam ao sujeito no momento do seu reaparecimento; aquela se circunscreve na busca intencional de reminiscências, na evocação de imagens que configuram o passado.

A memória, em Manoel de Barros, é movimento, contudo é um movimento que transcende as localizações físicas do espaço e do tempo. E, por ser movimento, é igualmente imaginação. A memória vive das representações que transitam da esquina sombria e obscura do pretérito para as luminosidades do presente. Diz o poeta, no poema “Manoel por Manoel”: “Eu ia dizer sem pudor que o escuro me ilumina. É um paradoxo que ajuda a poesia e que eu falo sem pudor”. A iluminação do presente é argumento para a “teoria dos achadouros”:

Achadouros

Acho que o quintal onde a gente brincou é maior do que a cidade. A gente só descobre isso depois de grande. A gente descobre que o tamanho das coisas há que ser medido pela intimidade que temos com as coisas. Há de ser como acontece com o amor. Assim, as pedrinhas do nosso quintal são sempre maiores do que as outras pedras do mundo. Justo pelo motivo de intimidade. Mas o que eu queria dizer sobre o nosso quintal é outra coisa. Aquilo que a negra Pombada, remanescente de escravos do Recife, nos contava. Pombada contava aos meninos de Corumbá sobre achadouros. Que eram buracos que os holandeses, na fuga apressada do Brasil, faziam nos seus quintais para esconder suas moedas de ouro, dentro de grandes baús de couro. Os baús ficavam cheios de moedas dentro daqueles buracos. Mas eu estava a pensar em achadouros de infâncias. Se a gente cavar um buraco ao pé da goiabeira do quintal, lá estará um guri ensaiando subir na goiabeira. Se a gente cavar um buraco ao pé do galinheiro, lá estará um guri tentando agarrar no rabo de uma lagartixa. Sou hoje um caçador de achadouros de infância. Vou meio dementado e enxada às costas a cavar no meu quintal vestígios dos meninos que fomos. Hoje encontrei um baú cheio de punhetas (BARROS, 2008, p.59).

Porque o critério da familiaridade sobrepõe-se a tantos outros, o quintal torna-se maior e mais significativo que o mundo e o cosmos que o rodeia, uma vez que é nele que o poeta-narrador calca sua existência e sua experiência. Aquilo que chega primeiro tem prioridade sobre aquilo que o segue; então, se o quintal vem a ser primeiramente experimentado e conhecido, isso o faz maior e mais importante que outros espaços sociais. Desse modo, irrompe-se com a obviedade das afinidades que instituem primazias e estimações, instalando-se uma ordem distinta, abalizada na intimidade e na antiguidade e sua permanência.

Muitas são as importâncias simbólicas sobrepujadas nesse poema, no entanto permaneceremos, por ora, com o verbo "cavar" que surge em duas ocasiões, atrelado ao "buraco". Cavar um buraco no pé da goiabeira e cavar um buraco no pé do galinheiro, de onde brota um guri fazendo peraltagens. É a essa memória que nos referimos. A escavação do buraco na terra, indiciando um poço, é uma linda metáfora para a recordação; do escuro e sombrio no fundo do poço, o adulto resgata o menino (o guri) e o traz à claridade. Da memória, isto é, do poço, qual uma caverna verticalizada no cerne da Terra, brotam e nascem as imagens animadas pelos valores emocionais que as despertaram. Bachelard (1988) dizia que a infância é o poço do ser. O adulto que, no âmbito poético, escreve suas memórias "inventadas", tornou-se o caçador de achadouros de infância.

Por outro sentido, o poeta acende novamente um importante ponto de vista acerca da memória. Ao aliá-la a terra, notadamente visível nas acepções e sentidos do verbo "cavar" e dos substantivos "goiabeira", "galinheiro" e "enxada", define que os efeitos e as implicações de suas escavações se constituirão em "vestígios dos meninos que fomos". Ora, tal significação remete à configuração estilhaçada e confusa da memória, já que ela não aflui de maneira inteiriça, mas sim por resquícios, isto é, indício, rastro, pegada, como também estigma, espectro, destroços. O "vestígio", vocábulo altamente expressivo para a conjuntura de qualquer obra do gênero autobiográfico, revela, por meio do episódio "Achadouros", o processo estético-emocional com o qual Manoel compôs suas "memórias inventadas".

Ainda em "Achadouros", a memória se mostra como o cenário da experiência vivida, e é estruturada arqueologicamente como uma série de camadas superpostas, na qual o passado se revela fragmentariamente. Relembrar se assemelha, então, à ação de escavar. Quem procura se aproximar do passado, afirma Walter Benjamin, procede como um homem que cava e que retorna uma e outra vez à mesma matéria sob a qual se

ocultam seladas, as imagens divorciadas do acontecido. Ao cavar, o eu-lírico cava no vazio do que desapareceu.

Miroux, ajuizando acerca da memória nas autobiografias, resume muito bem: expõe que o esquecimento antepara o indivíduo ao narrar a história de sua existência, entretanto trata-se de um esquecimento fecundo e inventivo²⁰, pois que elege o essencial e abranda o episódico. E, ao mesmo tempo, reside na escrita o lugar onde se produz a reminiscência significativa da vida; o esquecimento acende a imaginação; exhibe de maneira aguçada a afinidade entre o referencial e o poético. "Não é a exatidão dos fatos o que importa, mas o encontro do fato relatado e do imaginário, que o reproduz" (Miroux, 2005, p. 70).

Como vimos, os acontecimentos que compõem essa autobiografia, ou "memórias inventadas", não apresentam, comumente, datas e tampouco emanam instituídos por qualquer baliza sequencial de tempo. São dispostos na composição de uma narrativa autobiográfica sob outro regime, o dos valores afetivo-emocionais das descobertas do menino e do adulto, e das coisas de que vivem a poesia. E, mais uma vez, retorno a Bachelard para corroborar tal ideia: "A história de nossa infância não é psicologicamente datada. As datas são respostas *a posteriori*; vêm dos outros, de outro lugar, de um tempo diverso daquele que se viveu" (Bachelard, 1988, p. 100).

Henri Bergson (2011) afirma que a lembrança reavivada, consciente, causa em nós a impressão de ser a própria percepção ressuscitando sob uma forma mais modesta e que entre a percepção e a lembrança haveria uma diferença de intensidade ou de grau, mas não de natureza. Bergson (2011, p.50) completa que:

A percepção sendo definida como estado forte e a lembrança como estado fraco, a lembrança de uma percepção só podendo então ser essa percepção enfraquecida, parece-nos que a memória, para registrar uma percepção no inconsciente, tenha tido de esperar que a percepção se abrandasse em lembrança. É por isso que achamos que a lembrança de uma percepção não poderia se criar com essa percepção nem se desenvolver ao mesmo tempo em que ela.

Mais adiante, o autor chama a atenção de que a tese que faz da percepção presente um estado forte e da lembrança reavivada um estado fraco, que afirma que passamos dessa percepção a essa lembrança por via de diminuição, tem contra si a observação muito elementar. Ora, pois, Bergson afirma que a lembrança de uma

²⁰ Como falar do esquecimento senão sob o signo da lembrança do esquecimento, tal como o autorizam e caucionam o retorno e o reconhecimento da coisa esquecida? Senão, não saberíamos que esquecemos, afirma Ricoeur (2007, p.48).

sensação é coisa capaz de sugerir essa sensação, ou seja, de fazê-la renascer, fraca primeiro, mais forte em seguida e cada vez mais forte à medida que a atenção se fixa nela.

A sensação, com efeito, é essencialmente atual e presente, mas a lembrança que a sugere do fundo do inconsciente de onde ela mal emerge, apresenta-se com esse poder de sugestão que é a marca do que não existe mais. Quando a sugestão toca na imaginação, a coisa sugerida se desenha em estado nascente. Aprendemos com Bergson que em nenhum grau, a sugestão é o que ela sugere. A lembrança pura de uma sensação ou de uma percepção não é em nenhum grau, a sensação ou a percepção elas mesmas.

Por outro lado, Ricoeur nos diz que a lembrança está do lado da percepção, quanto à tese da realidade. Para o autor, o que há, na verdade, é uma diferença essencial entre a tese da lembrança e da imagem/representação: se rememoro ou se me recordo de um episódio ou de um acontecimento passado de minha vida, não o estou imaginando, eu me lembro dele, isto é, não o coloco como um *dado-ausente*, mas como um *dado-presente* no passado. Baseado em Sartre, Ricoeur assevera que não podemos nos esquecer de que a lembrança se produz no terreno do imaginário e resulta daquilo que podemos chamar de a sedução alucinatória do imaginário.

Assim, podemos afirmar que o ato de imaginação poética, presente na obra barreana, é um ato mágico. É um encantamento destinado a fazer aparecer o objeto em que o eu-lírico está pensando, a coisa que ele deseja, de modo a poder tomar posse dela. Esse encantamento, no bojo dessa poesia, equivale a uma anulação da ausência e da distância. O não estar ali do objeto ou do fato imaginado é recoberto pela quase presença induzida pela operação mágica.

Cunha acertadamente nos diz que é relativa à compreensão do recordar como um movimento que, partindo do presente, se consagra na recuperação do passado contido na memória. “Os conteúdos da memória não o são pelo passado. O que lá se busca é a compreensão do presente, a possibilidade de preenchê-lo” (CUNHA, 1979, p.18). Vejamos:

Aprendo mais com abelhas do que com aeroplanos.
 É um olhar para baixo que eu nasci tendo.
 É um olhar para o ser menor, para o
 Insignificante que eu me criei tendo.
 O ser que na sociedade é chutado como uma
 barata – cresce de importância para o meu
 olho.
 Ainda não entendi porque herdei esse olhar
 para baixo.
 Sempre imagino que venha de ancestralidades

machucadas.
 Fui criado no mato e aprendi a gostar das
 coisinhas do chão –
 Antes que das coisas celestiais.
 Pessoas pertencidas de abandono me comovem:
 Tanto quanto as soberbas coisas ínfimas (BARROS, 1998, p. 27).

No poema acima, podemos observar que o eu-lírico busca na infância e nos arquivos da memória, a possível resposta do congênito e herdado olhar para baixo. A causa, ainda que imaginada e hipotética, parece encontrar ressonância em um passado, em um modo de vida retido na pequena parcela de conteúdos conscientes e que permitem ser recuperados, tornando-se, assim, elemento de compreensão do presente e de preenchimento de lacunas²¹. Aí se manifesta o biográfico conduzido e alimentado pela memória de um tempo recôndito e modelador de percepções e de modo de ver e de se perceber no mundo. No poema, o ato de recordar, que corrobora o caráter dinâmico da memória e do presente, tem sua procedência no imperativo de apreensão do próprio presente, não obstante se concretize num movimento retrospectivo em busca das representações do passado.

Ainda no poema, é emprestada a voz às forças do cosmo e aos seres pequenos e ínfimos: a abelha, a barata, as coisinhas do chão, as pessoas pertencidas de abandono. É uma festa da linguagem, uma celebração do ser, quando o eu-lírico descobre-se solidário ao mundo e capaz de usar a palavra, de atizar e agitar o fogo das palavras como prenúncio e materialização do pensamento. Há uma tentativa simbólica, mas também real, de encantamento e de consagração dos seres desprezíveis e desprezados, é como se o poeta quisesse colocar, numa mesma escala valorativa, elementos díspares e dissonantes subvertendo a ordem capitalista das coisas.

A poesia de Barros subverte tal ordem por instaurar uma monumentalidade do pequeno e do ínfimo em detrimento da monumentalidade moderna e contemporânea, é uma verdadeira e efetiva troca de sinais. É uma troca de sinais subversiva modulada pelo processo poético do devaneio, do sonho, que tem como faculdade eleita do conhecimento, a imaginação. As coisinhas cuspidas e mijadas do chão, aparecem nessa poética em constante vibração²² e só a imaginação atenta e imperiosa do poeta pode colher, no fluxo da memória ou não, essas vibrações e expressá-las em forma de poesia, mediante a linguagem.

²¹ Ainda que esse discurso materialize a ruptura entre o sujeito enunciativo de memórias e o sujeito enunciado nas memórias.

²² Essa vibração é uma vibração silenciosa, mas dinâmica. Mas de uma dinamicidade distinta daquela força moderna que coloca os signos em constante e ininterrupta rotação.

Não é por acaso que Octavio Paz afirmou que os poetas são a memória de seus povos. A poesia desde sempre tem sido arauto e porta-voz de sua geração e das gerações futuras. “Os estados se derrubam, as igrejas se desagregam ou se petrificam, as ideologias se dissipam, mas a poesia permanece” (PAZ, 1993, p.61-2). A poesia moderna, desde seu nascimento, tem sido simultânea afirmação e negação e em Manoel de Barros, essa tônica não é diferente.

O eu-lírico dessa poética caracteriza-se pela poetização *a posteriori*, todavia a posterioridade dessa consciência tem implicações que não se resumem à recordação ou movimento de recuperação, mas que se explicitam na própria construção do discurso autobiográfico. De acordo com James (1974), “todo valor intelectual de um estado de espírito depende, para nós, de nossa recordação posterior a ele. De sorte que a consciência efetiva que temos de nossos estados é a consciência posterior”. É essa posterioridade, que reflete sobre a anterioridade, que logra ser matriz e matiz da obra poética de Manoel de Barros.

Nessa obra poética, encontramos um investimento individual de autopercepção e de autoexpressão, num movimento contínuo de voltar-se e expressar-se a si mesmo através da construção de uma obra da linguagem elevada à última potência, o que garante, problematicamente, ao discurso autobiográfico a sua função autorreveladora ou não.

De acordo com Freud (1972) a potencialidade retentiva da memória é desproporcional à disponibilidade de cada indivíduo, em nível de consciente, para absorção desses conteúdos, restando apenas uma pequena parcela de conteúdos conscientes. Daí resulta, em primeira instância, do próprio Manoel de Barros afirmar que grande parte de sua obra não passa de mera invenção, ou, em outro momento, afirmar que as memórias que consubstanciam e matizam sua poética são todas inventadas.

Outro ponto relevante, na poética em estudo, é a ordenação, o encadeamento das lembranças diante do descontínuo da memória. O eu-lírico toma posse das memórias e das subjetividades distintas que disputam os espaços da memória, ordena, cria causalidades e coerências e desnuda o que vem antes e o que vem depois de cada imagem preservada, de cada sensação sentida. Observemos:

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 consegui 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. E logo li alguns tomos havidos na biblioteca do Colégio. E dei de estudar pra frente. Aprendi a teoria das ideias e da razão pura. Especulei filósofos e até cheguei aos eruditos. Aos homens de grande saber. Achei que os eruditos nas suas altas abstrações se esqueciam das coisas simples da terra. Foi aí que encontrei Einstein (ele mesmo— o Albert Einstein). Que me ensinou esta frase: A imaginação é mais importante do que o saber. Fiquei alcandorado! E fiz uma brincadeira. Botei um pouco de inocência na erudição. Deu certo. Meu olho começou a ver de novo as pobres coisas do chão mijadas de orvalho. E vi as borboletas. E meditei sobre as borboletas. Vi que elas dominam o mais leve sem precisar de ter motor nenhum no corpo. (Essa engenharia de Deus!) E vi que elas podem pousar nas flores e nas pedras sem magoar as próprias asas. E vi que o homem não tem soberania nem pra ser um bentevi (BARROS, 2008, p.153).

Aqui, já se pode notar que as memórias poetizadas são escolhidas e retiradas de um lugar íntimo, dos “extensos castelos da memória”. Santo Agostinho (1999) diz que ao adentrarmos nos “vastos palácios da memória”, as lembranças, objetos de desejo, são convocadas para que se apresentem. Algumas surgem na hora, outras se fazem buscar por bastante tempo, algumas chegam a bandos; e, embora seja outra que pedimos e procuramos, elas pulam na frente como que a dizer: “talvez sejamos nós?”. Nesse momento, a mão do coração as rechaça do rosto da memória, até que surja da escuridão a que realmente desejamos e avança sob os olhos ao sair do seu esconderijo. Outras lembranças se colocam diante de nós, sem dificuldade, em filas bem organizadas, segundo a ordem de chamada; as que surgem primeiro desaparecem diante das seguintes e, ao desaparecerem, ficam em reserva, prontas para ressurgir quando assim desejarmos. Eis plenamente o que ocorre quando contamos algo de memória, assevera Santo Agostinho.

Os poemas memorialísticos de Manoel de Barros, sempre relatam algum acontecimento ou uma experiência vivida no pantanal de Corumbá, como se pudessem ou estivessem compartimentadas ou depositadas ou sitiadas nos vastos palacetes memoriais. Em “Soberania”, por exemplo, uma memória desencadeia uma série de tantas outras memórias moduladas pelos vareios imperiosos da imaginação. A própria ação de pegar na bunda do vento já prenuncia os resquícios de uma poética do devaneio. Ao retratar as paisagens que a memória lhe oferece, o eu-lírico cria imagens cênicas, sugestivas e prenas de indefinições. A memória tem dessas coisas de possibilitar, ao rememorante, reviver, criar e reviver artisticamente criando.

O olhar carinhoso da mãe, as gaitadas dos irmãos e a preocupação do pai que asseverou que o relato do menino-poeta era apenas um “vareio” da imaginação, demonstram o lugar deslocado do poeta dentro das engrenagens do mundo pautado

pelos ditames da racionalidade excessiva. O *oikós* do poeta constituído de bichos, de plantas e de águas lhe permitiu um mergulho experiencial de expressão e comunhão do mundo através do lúdico infantil.

A educação formal não conseguiu subtrair do menino-poeta os vareios múltiplos e ininterruptos da imaginação. Foi nos livros e lendo um físico teórico alemão que o poeta descobriu que a imaginação é mais importante que o saber. Bendita imaginação imperiosa, como diria Friedrich (1978). Teria Einstein influenciado o poeta, ou tal afirmação não passa de uma invenção, ou de mais um vareio da imaginação? De qualquer modo, responder esse questionamento poderia ser aqui, contraproducente. Para que responder todas as questões? Usemos como respostas, os nossos vareios da imaginação.

Relevante é afirmar que depois de ler as teorias da razão pura, o poeta começa a povoar de inocência a sua erudição. A teoria da relatividade e dos campos gravitacionais serviu para mostrar, ao poeta, a soberania das pobres coisas do chão mijadas de orvalho e das borboletas. Enquanto o homem e todos os artefatos culturalmente engendrados, por conta da lei da gravidade, não são aptos a voar naturalmente, as borboletas dominam o mais leve sem precisar ter motor nenhum no corpo. É como se a ciência e a razão servissem para confirmar a soberania da imaginação criadora e das soberbas coisas ínfimas do chão.

Notemos, por outro lado, que ainda no poema “Soberania”, a ação de recordar, enquanto necessidade de reconhecimento de si mesmo, se faz, pela rearrumação do acervo. Para cada lembrança, é atribuído um tempo e espaço pelo eu-lírico, no momento em que a contempla e manipula, promovendo a contiguidade e a convivência lógica das lembranças. É como se, paradoxalmente, se buscasse a linearidade, no ato de recordar, na cronologia dilacerada pela memória. Corroborando essa ideia, Freud (1972, p.48) nos diz que “a tendência da mente humana de em tudo ver encadeamento é tão acentuada que, na memória, ela preenche, sem querer, qualquer falta de coerência que possa haver num sonho incoerente”.

Dessa forma, o processo de criação, em Manoel de Barros, se nutre de uma relação ambivalente de proximidade e distanciamento da realidade. Derrida, em *Mal de Arquivo* (2001), assinala que é ilusório pensar no arquivo, seja ele qual for, como uma massa documental fixa e congelada, tendo no registro do passado a sua única referência temporal, sem os registros do presente e do futuro. É como se de fato tudo o que se realizou de importante estivesse guardado sem rasuras, sem lacunas, sem esquecimento.

Permanecer, no mesmo momento, no cerne da linguagem e fora dela, incide numa operação paradoxal e antitética da presença/ausência do sujeito na emaranhada cena enunciativa. Na poética de Manoel de Barros, notamos a impossibilidade de captura da origem e da verdade material. Observemos:

O lugar onde a gente morava quase só tinha bicho, solidão e árvores.
 Meu avô namorava a solidão.
 Ele era um florilégio de abandono.
 De tudo que me restou sobre aquele avô foi esta imagem: ele deitado na rede com a sua namorada, mas se a gente o retirasse da rede por alguma necessidade, a solidão ficava destampada.
 Oh, a solidão destampada!
 Essa imagem da solidão que ficara dentro de mim por anos.
 Ah, o pai! O pai vaquejava e vaquejava.
 Ele tinha um olhar soberbo de ave.
 E nos ensinava a liberdade.
 A gente então saía vagabundeando pelos matos sem aba.
 (...) Na beira da noite a gente estava sem rumo.
 Bernardo apareceu e disse que vento é cavalo.
 Então montamos na garupa do vento e logo chegamos em casa.
 A mãe aflitíssima estava.
 Ela cuidava de todos: lavava, passava e cozinhava para todos.
 Porém à noite a mãe ainda encontrava uma horinha para o seu violino.
 Ela tocava para nós Vivaldi.
 E a gente ficava pendurado em lágrimas.
 Um dia contei para a Mãe que tinha visto um passarinho a mastigar um pedaço de vento. A Mãe disse outra vez: Já vem você com suas visões! Isso é travessura de sua imaginação.
 É a voz de Deus que habita nas crianças, nos passarinhos e nos tontos.
 A infância da palavra (BARROS, 2010, p.454-5).

No texto poético, por meio do fenômeno do reconhecimento, somos remetidos ao enigma da lembrança de um eu-lírico, enquanto presença do ausente anteriormente encontrado. E a “coisa” reconhecida é duas vezes outra: como ausente (diferente da presença) e como anterior (diferente do presente). E é como outra, emanando de um passado outro, que ela é reconhecida como senda a mesma. Em meio a essa complexa alteridade, o eu-lírico se encontra nela, se sente à vontade, em casa, na fruição do passado ressuscitado.

Há aí, uma série de referências a um passado distante do eu-lírico²³. O eu-lírico volta a falar dos bichos, da solidão e das árvores que habitavam a Corumbá do passado. A imagem da solidão é uma das mais inquietantes dessa poética e, nesse poema em especial, ela encontra-se ligada orgânica e congenitamente à figura do avô deitado na rede. É como se o passado se erguesse novamente das catacumbas do tempo, por isso que toda lembrança é re-(a) apresentação, no duplo sentido do re-: para trás e de novo.

²³ A literatura funda uma temporalidade que a cada repetição e a cada variação torna a se atualizar. De acordo com Benveniste (1989), nunca recuperamos nossa infância, nem o ontem tão próximo, nem o instante que fugiu instantaneamente.

Se o avô, por necessidade, levantasse da rede, a solidão ficava destampada. Tal imagem, poética por excelência, nos remete a ideia de completude, ainda que às avessas. É como se o florilégio de abandono (avô) fosse, conforme ensinamentos do ditado popular, a tampa da panela solidão ou da solidão panela. O poeta quebra todos os estatutos normativos para brincar com os sentidos e com as palavras, expressando a beleza do mundo a serviço das crianças com toda a sua força e potência ressignificativa.

As afirmações do eu-lírico chegam a ser tocadas pela marca do insólito, do descabido e, a despeito de tudo isso, Manoel de Barros não perde tempo em comprovar o seu conhecimento, não se detém a corroborá-lo, afinal, “o poeta não está interessado em aumentar o seu conhecimento, em progredir. Assume o que encontra e o celebra na medida em que esse conhecimento o enriquece ontologicamente. O poeta é aquele que conhece para ser (...)” (CORTÁZAR, 2011, p.100). O eu-lírico barreano conhece a pedra para ser e falar a partir de uma pedra, o mesmo vale em relação aos pássaros, às árvores, etc..

No mundo infantil, calcado na memória e instaurado pela voz do poeta, tudo é intenso, denso e importante e nada está sob a égide da logicidade, da racionalidade. Sob o signo da criança, o poeta revela as insignificâncias que normalmente passariam despercebidas. É estabelecido um diálogo-comunhão com todos os seres dentro de possibilidades combinatórias; as metamorfoses e apropriações são rápidas, adequadas e a identidade perdura somente na palavra do poeta que nada mais é que transmutações e transsubstanciações fabulosas como podemos notar em: “Meu avô namorava a solidão; Ele tinha um olhar soberbo de ave; Bernardo apareceu e disse que vento é cavalo, então montamos na garupa do vento e logo chegamos em casa”.

São lembranças e reminiscências matizadas pela imaginação e pela inventividade e que expõem o caráter lacunar, descontínuo e perpassado pelo deslembramento de tais ações memorialísticas. Notemos que a única lembrança que restou da figura do avô do eu-lírico foi a imagem dele deitado na rede, isso reflete, para nós, que a constituição orgânica do arquivo implica o apagamento e o esquecimento dos seus traços, condição necessária para a sua renovação.

É nesse apagamento/esquecimento que reside o “mal de arquivo” proposto por Derrida. Ao refletir sobre o mal de arquivo que é o outro lado, onde se realizam as trocas e as circulações discursivas, Azevedo (2012) nos diz que o arquivo não quer ambiguidade assim como a verdade não quer dúvidas, lacunas. A ficção, ao contrário da verdade, quer ser ficção e consiste em um tratamento específico do mundo, mas não o único. Multiplica as possibilidades de tratamento ao dar o salto no inverificável. O seu

caráter duplo mescla o empírico e o imaginário, afinal a sinceridade da verdade não passa também de um imaginário e vice-versa.

Tomemos como referência o tempo do mundo, o tempo da vivência, o tempo do relato e o tempo da leitura. Em Manoel de Barros, e na literatura de um modo geral, há uma distância irreduzível que vai do acontecimento vivencial ao relato. O tempo físico do mundo é uniforme, contínuo; e o tempo psíquico dos indivíduos é variável, segundo as emoções e o seu mundo interior. É a própria literatura que outorga forma ao que é informe.

Na contemporaneidade, é urdida uma disposição, em muitas formas literárias, em se ficcionalizar as escritas de si. Talvez, isso se dê por estarmos imersos em uma sociedade marcada pela exibição e espetacularização do eu e a exploração da lógica da celebridade. Há uma proliferação das narrativas vivenciais, dos registros biográficos nas mídias, dos *realities shows*, dos blogs e das redes sociais.

Não podemos esquecer que, no bojo da contemporaneidade, a literatura e as mídias sociais estão em permanente diálogo. É cada vez mais importante pensar/questionar qual a relação entre o narcisismo midiático e as formas literárias contemporâneas e quais são os valores exaltados em ambos. O relato do eu, da experiência, nas mídias e na literatura, são em parte expressão de uma época, de uma classe, de uma cultura. Não é possível se pensar um eu solitário, fora de uma interlocução: “eu não me separo valorativamente do mundo dos outros, senão que me percebo dentro de uma coletividade, uma família, uma nação, uma humanidade cultural” (KLINGER, 2007, p.22).

Seguindo a esteira dos estudos de Klinger (2013), podemos firmar que o espaço biográfico aliado aos recursos da memória, em Manoel de Barros, não pode ser totalmente deslindado da “cultura narcisista” contemporânea e até da fetichização voyeurística da intimidade da cultura midiática, o que poderia claramente comprometer seu potencial de resistência se não fosse o projeto estético-literário do autor que, em detrimento de um certo narcisismo, dialoga e se circunscreve na tradição da poesia ocidental. Vejamos:

Remexo com um pedacinho de arame nas minhas memórias fósseis.
 Tem por lá um menino a brincar no terreiro:
 Entre conchas, osso de arara, pedaços de pote,
 Sabugos, asas de caçarolas etc.
 E tem um carrinho de bruços no meio do terreiro.
 O menino cangava dois sapos e os botava a puxar o carrinho.
 Faz de conta que ele carregava areia e pedras no seu caminhão.

O menino também puxava, nos becos de sua aldeia, por um barbante sujo umas latas tristes.
 Era sempre um barbante sujo.
 Eram sempre umas latas tristes.
 O menino é hoje um homem douto que trata com física quântica.
 Mas tem nostalgia das latas.
 Tem saudades de puxar por um barbante sujo umas latas tristes.
 Aos parentes que ficaram na aldeia esse homem douto encomendou uma árvore torta –
 Para caber nos seus passarinhos.
 De tarde os passarinhos fazem árvore nele (BARROS, 2010, p. 367).

No poema, mais uma vez, o eu-lírico cava, ausculta, remexe as memórias fósseis. Esse remexer das memórias, não raro, traz à tona o menino que foi e que se faz presente por meio da memória e da linguagem. Quanto a isso, Heidegger (1969) nos diz que as palavras não são simples vocábulos, assim como baldes e barris dos quais extraímos um conteúdo existente. Elas são, antes, mananciais que o dizer perfura²⁴, mananciais que têm que ser encontrados e perfurados de novo, fáceis de obturar, mas que, de repente, brotam de onde menos se espera. Sem o retorno sempre renovado aos mananciais, permanecem vazios os baldes e os barris, ou têm, no mínimo, seu conteúdo estancado.

Os mananciais dessa poética são perfurados continuamente pelo “menino douto” que trata de física quântica, mas que tem nostalgia das latas. É a nostalgia do presente que desencadeia, no poeta, esse retorno sempre renovado aos mananciais da memória e da infância. É a vida pueril entre conchas, pedaços de pote, latas tristes e barbantes sujos que reverbera e dá o tom e a cor a essa poesia que apela para as forças motrizes do ínfimo, do descartável e das desutilidades.

Aí, mais uma vez, o poeta lança mão de eventos pretéritos, mediados pela memória, que, por sua vez, resulta em uma realidade construída, inventada, pela interferência da imaginação no preenchimento dos espaços, tornando mais nítidos seus conteúdos desbotados pelo tempo. É nesse descontínuo do acervo memorialista que podemos encontrar a matriz para a natureza poética do passado quando visualizado no presente.

Vemos, no poema, um conjunto de recordações e objetos caseiros recentes ou remotos, aproximando tempos e espaços, rasurando os arquétipos de valorização, que, sequestrados do fluxo da vida, compõem o museu particular do eu-lírico. A poética

²⁴Manoel de Barros é o poeta que perfura os mananciais, tomando os vocábulos como palavras dizentes. Seu caminho vai além das palavras; ele caminha entre elas, de uma a outra, escutando-as e fazendo-as falar.

barreana parece muito sensível aos objetos menores, descontraídos, inconexos, inconciliáveis, mas que remetem à dimensão mais individual da experiência.

As conchas, o osso de arara, os pedaços de pote, os sabugos, as asas das caçarolas, o barbante e as latas se configuram em elementos de diferentes registros, banais e insólitos que quando retirados, pelo eu-lírico, do seu contexto original, são subtraídos seus valores de uso, libertando-os da lógica da funcionalidade para tecer, a seu modo, um mundo de singulares afinidades secretas que deságuam num mundo de ausências composto por objetos “sem serventia” e sem “valor funcional”.

Ao trabalhar os fatos da memória no sentido da sua recuperação, o eu-lírico empreende já a contaminação desses conteúdos, seja pelo dimensionamento ou redimensionamento de cada lembrança, seja pela interferência da imaginação ao preencher os espaços desse descontínuo na construção de sua história de vida. A relevância dos espaços a preencher, no sentido de transformar o passado em uma história, em um todo coerente, é exigência fundamental da construção do discurso autobiográfico, seja enquanto produção de uma narrativa, de uma linguagem, seja enquanto produção de uma imagem de si mesmo.

Por outro lado, o eu-lírico ao recuperar os fatos no arquivo da memória, os coloca, no sentido heideggeriano, sob a luz do dia. Trazer tais fatos à clareira é de certa forma, fazê-los ser. Ser, aqui, implica apresentar-se, surgir, aparecer, propor-se, expor alguma coisa. Não ser, ao invés, significa afastar-se da aparição da presença. Fazer poesia significa pôr à luz os eventos pretéritos achados nas memórias fósseis. O fazer poético de Manoel de Barros é um fazer emergir de reminiscências, de lembranças que não se mostrariam senão através da obra.

Ao localizar no seu acervo os fatos que possam ser preenchidos por uma significação presente, o eu-lírico realiza a ficcionalização do seu próprio presente, no sentido da construção metafórica que está no cerne da obra literária: dizer o agora, o eu sujeito da enunciação, através da materialização de um sujeito do enunciado.

Assim, a história que se conta num texto autobiográfico e, em especial na poética de Manoel de Barros, é a história do presente, distanciado e ficcionalizado através da narração do passado que traduz a incompatibilidade entre narrativa autobiográfica e ordenação cronológica, mas não como uma proposta de transgressão da estrutura narrativa. O que existe é a impossibilidade de ordenar as experiências vividas, rigorosamente, a partir de uma ideia de sucessividade cronológica que impediria a hegemonia do sujeito enunciativo no discurso autobiográfico.

No poema a seguir, Manoel de Barros, parte do presente para ponderar como se deu a notícia da sua “escolha profissional” aos pais e da reação que eles tiveram. Barros revela minúcias com a familiaridade de quem os vivenciou, tecendo um circuito de analogias que o liga ao poeta que passa a existir aos treze, fundindo-os na mesma pessoa que, no momento do poema, tem oitenta e cinco anos e escreve sua trajetória pessoal. Vejamos:

Hoje eu completei oitenta e cinco anos. O poeta nasceu de treze. Naquela ocasião escrevi uma carta aos meus pais, que moravam na fazenda, contando que eu já decidira o que queria ser no meu futuro. Que eu não queria ser doutor. Nem doutor de curar nem doutor de fazer casa nem doutor de medir terras. Que eu queria era ser fraseador. Meu pai ficou meio vago depois de ler a carta. Minha mãe inclinou a cabeça. Eu queria ser fraseador e não doutor. Então, o meu irmão mais velho perguntou: Mas esse tal fraseador bota mantimento em casa? Eu não queria ser doutor, eu só queria ser fraseador. Meu irmão insistiu: Mas se fraseador não bota mantimento em casa, nós temos que botar uma enxada na mão desse menino pra ele deixar de variar. A mãe baixou a cabeça um pouco mais. O pai continuou meio vago. Mas não botou enxada (BARROS, 2008, p.12).

Vemos, no poema, não o fato vivido, mas um discurso elaborado sobre o fato. O primeiro fato que nos chama a atenção é a idade cronológica em que o poeta nasce: 13, numeral formado pelos números 1 e 3. O número treze, dentro das mais diversas simbologias, sempre esteve ligado às mais controversas representações. Sorte e bênçãos para alguns, azar e infortúnio para outros. Diante do poder simbólico que o número carrega, resolvemos pesquisar, como um recurso de amplificação interpretativa, no campo da numerologia, o que está por trás e o que revela o referido numeral.

De acordo com Miranda (2015), o número 1 simboliza audácia, iniciativa e disposição para correr riscos. Já o número 3 representa a autoconfiança e o otimismo de acreditar no melhor da vida, além da reação de leveza e liberdade que acompanha essa atitude positiva diante dos desafios. Tanto o 1 quanto o 3 gostam de viver livremente e não apreciam dar satisfações do que ambicionam fazer e do que efetivamente fazem, porque detestam ser mandados e seguir regras.

Miranda, ainda, nos diz que o interessante é que o 4, resultante da soma entre os números 1 e 3 - que formam o 13 - indica justamente o oposto. O 4 gosta de seguir regras e prefere o certo ao incerto. Almeja a estabilidade e não se sente à vontade em arriscar. Prefere seguir um ritmo calmo, com organização, planejamento e praticidade.

Então, o conflito está deflagrado dentro do próprio número 13. Há uma luta entre o risco e a segurança. O 4 é conservador, enquanto o 1 e o 3 preferem o novo, as novidades e a originalidade. O 4 é tradicional; o 1 e o 3 são rebeldes. O 4 gosta de apoio

e da presença física das pessoas ao seu redor. Já o 1 e o 3 são independentes, amam a autonomia e um amplo espaço para desbravar.

Toda essa análise nos leva a uma possibilidade de leitura: o poeta rebelde, expulso, subversivo não poderia ter nascido em uma idade melhor. Tal idade representa, organicamente, o paralelo dos opostos. A novidade, o risco de querer ser fraseador, a liberdade de não querer ser doutor, apontam para o perigo de não poder colocar mantimento em casa, por se tratar de um ofício sem estabilidade.

Ser poeta-fraseador era, para o irmão, um risco, já que o fraseador não põe mantimento dentro de casa, está fora das cadeias e das engrenagens produtivas que movem mundo moderno. A atitude do irmão é própria do número quatro, é o antagonismo constituinte do número do qual deriva. É como se a fala do irmão ressoasse como uma voz já existente dentro de si.

Por outro lado, esse eu que narra, remete ao nome do autor inscrito na página de rosto do livro, pela ratificação de elementos inegáveis de sua vida, bem como a idade e sua procedência rural. Isso vivifica o circuito aproximativo, no qual se estabelecem os contornos do autor, representado pelo nome da capa, do narrador, dito com a voz do autor dentro do texto, e do protagonista, que, por retomar ao narrador, restaura prontamente o autor. O próprio contorno de apresentação do livro, uma modesta caixinha na qual se encontram ligados por uma fita de cetim quinze pequenos textos, dirige o leitor a crer que diante dele está um pequeno diário em que encontrará relatada a trajetória de um sujeito, e que, pela aparência de diário, só pode ter sido escrito pelo próprio narrador dos fatos.

O paratexto, também, colabora na concretização do pacto, ao informar, antecipadamente, que no interior da pequena caixa-diário serão encontradas revelações sobre a infância de Manoel de Barros, o que prognostica que a instância narradora, o Eu que conta, apresenta equivalência com o nome impresso na capa. Essa relação é corroborada, mais tarde, pela crítica ao rotular o livro como “uma arqueologia pessoal do autor” (ALVES, 2003, p.10).

É como se o poeta se afastasse do presente para se recolocar numa certa região pretérita, para lembrar-se de algo que permanece atado ao passado por suas raízes profundas. Essa lembrança, não obstante, é submetida às leis e aos ditames da poesia e, conseqüentemente da imaginação. No entanto, tal como Bergson (2011), acreditamos que imaginar não é lembrar, ainda que na poética de Manoel de Barros ambas, em muitos momentos, não possam ser vistas de forma dissociada. A lembrança, quando se atualiza, tende a se transformar numa imagem, enquanto a imagem, pura e simples, não

nos remeterá ao passado a menos que tenha sido no passado o seu lugar de assentamento, seguindo, assim, o processo que a levou da obscuridade para a luz.

Apesar da obra poética de Manoel de Barros apresentar toda essa rede de aproximações entre o real convencional e o poético, tais aproximações são possíveis por conta da modulação empreendida por via da memória do eu-lírico. Nesse ponto, convém elucidar que no processo de recuperação do passado, alguns conteúdos são privilegiados, em detrimento de outros, pela própria natureza recalcadora da memória. Eneida Leal Cunha (1979) nos diz que esse processo de eleição se estabelece a partir da sintonia com as propostas inerentes ao recordar e ao presente. Para a autora:

As imagens do passado se desgastam, diminuem, assumem formas que são diversas das formas originárias, acentuando as distorções provocadas pela acomodação dos conteúdos no acervo. Num comércio consigo mesmo, o homem que reabsorve o seu passado ao recordar, atribui às suas lembranças valores para aquisição, usando como elemento de troca um espaço no presente (CUNHA, 1979, p.23).

Desse quadro exposto acima é que resulta o olhar enviesado, estrábico acerca da literatura autobiográfica. Analisá-la pelo viés da memória e acreditar que a memória consegue dar conta da multiplicidade das experiências vividas é esquecer-se da sua natureza recalcadora e que redimensiona os eventos e as emoções pretéritas, segundo critérios atuais de valoração. A despeito de uma experiência vivida, a memória comunica uma experiência recriada através de uma linguagem nascida da ruptura e do desejo de domínio e que visa preencher o espaço criado entre o sujeito que recorda e o objeto recordado.

Na poética de Manoel de Barros, o volver do eu-lírico a respeito do seu passado, sobre a sua memória, sugere um imperativo de compreensão e explicitação não só desse passado, mas, em sentido primordial, do seu próprio presente. Os conteúdos da memória, decorrentes da sobreposição de experiências acumuladas ao longo da trajetória individual, são retomados a partir de uma perspectiva atual, para compor uma história do presente, do que é, e não do que foi. Afinal, o ato de recordar é voluntário e tem no presente não apenas o seu ponto de partida, mas também a sua razão de ser. Vejamos:

O Escrínio

Um poeta municipal já me chamara a cidade de escrínio.
Que àquele tempo encabulava muito porque eu não sabia seu significado direito.
Soava como escárnio.

Hoje eu sei que escrínio é coisa relacionada com joia, cofre de bugigangas...
 Por aí assim.
 Porém a cidade era em cima de uma pedra branca enorme.
 E o rio passava lá embaixo com piranhas camalotes pescadores e lanchas carregadas de couros vacuns fedidos.
 Primeiro vinha a Rua do Porto: sobrados remontados na ladeira, flamboyants, armazéns de secos e molhados.
 E mil turcos babaruches nas portas comendo sementes de abóbora...
 Depois, subindo a ladeira, vinha a cidade propriamente dita, com a estátua de Antônio Maria Coelho, herói da Guerra do Paraguai, cheia de besouros na orelha
 E mais o Cinema Excelsior onde levavam um filme de Tom Mix 35 vezes por mês.
 E tudo o mais.
 Escrínio entretanto era a Negra Margarida
 Boa que nem mulher de santo casto:
 Nhanhá mijava na rede porque brincou com fogo de dia
 - Mijo de veia não disparta nosso amor, Né benzinho?
 - Yes!
 Um dia Nhanhá Gertrudes fazia bolo de arroz.
 Negra Margarida socava pilão.
 E eu nem sei o que fazia mesmo.
 Veio um negro risonho e disse sem perder o riso:
 - Vãobora comigo, negra?
 E levou Margarida enganchada no dedo pra São Saruê.
 Daí eu fiquei naquele casarão que tinha noites de medo. Nhanhá sonhava bobagens que eu fugi de casa pra ser chalaneiro no Porto de Corumbá!
 O mijo de Nhanhá sentia, no pingar, um vazio inédito e fazia uma lagoinha boa no mosaico...
 Desse tempo adquiri a mania de mirar-me no espelho das águas...²⁵
 (BARROS, 2010, p.19-20).

Há um tom de ironia e humor bastante acentuado no poema: o fato de um poeta municipal chamar a cidade de escrínio. Para o eu-lírico, a palavra utilizada pelo poeta nomeava, mas não conferia sentido; o nome, aqui, além de encabulá-lo, “empobrecia” a imagem e soava como escárnio, numa tônica muito mais sonora, que semântica.

Um escrínio, aqui entendido como um cofre de pequeno tamanho que serve para salvaguardar joias nos remete, metaforicamente, aos compartimentos/cofres memorialísticos. A cidade é, para o eu-lírico, antes de tudo, o *lócus* desencadeador e, ao mesmo tempo, escrínio das lembranças mais longínquas e valiosas. Trata-se de um exemplo de como a coletividade emoldura as memórias mais subjetivas dos indivíduos.

A narração poética, modulada no pretérito imperfeito, dá testemunho de alguns espaços e características do modo de vida de uma típica cidade do interior: os sobrados, as ladeiras, o cinema e os turcos comedores de sementes de abóbora. Há, ainda, uma referência à sabedoria popular, dos mais velhos, que assevera que criança que brinca

²⁵ O poema parece refletir o hibridismo entre ficção e realidade, sendo complexa a tentativa de apontar onde se iniciam e se finalizam estas imbricações, pois ao passo que recorre a traços biográficos, problematiza as estratégias de representação. O que parece apontar para uma confissão revela uma polifonia de inúmeras encenações de lugares e funções de sujeitos que refletem acerca das estratégias representacionais da literatura contemporânea.

com fogo, urina na cama durante o sono. Nesse caso, o humor se manifesta por se tratar de uma “veia” a urinar na rede por ter brincado, com o fogo, durante o dia.

O tom humorístico, no poema, chega ao ápice nos dois últimos versos: “O mijo de Nanhá sentia, no pingar, um vazio inédito e fazia uma lagoinha boa no mosaico...Desse tempo adquiri a mania de mirar-me no espelho das águas...”. Logo de início, o eu-lírico afirma que Corumbá está localizada em cima de uma enorme pedra branca e que o rio passava “lá embaixo”. Seria esperado (ou não) que a mania de se mirar no espelho das águas viesse da proximidade com os rios que serpenteiam a cidade e não com a lagoa de “mijo” feita por Nanhá durante a noite. Mais uma vez, o eu-lírico desestabiliza o convencional, o já esperado, ao instituir uma poética do ínfimo, do pequeno, do desútil e do desimportante.

Por outro lado, o poema acima, também, é bastante representativo, se tomado por via da memória. Seja pelas referências históricas, seja pelas rasuras provocadas pela lembrança fragmentária, as imagens erguidas no bojo do poema nos remetem ora a um determinado tipo de memória inventada, ora a um contexto histórico empírico do qual o cidadão Manoel fez parte. As referências a Antônio Maria Coelho militar e político brasileiro que adquiriu grande prestígio no Império após sua destacada atuação durante a Guerra do Paraguai, no histórico episódio de 13 de junho de 1867, conhecido como a Retomada de Corumbá nos remete claramente a uma referencialidade empírica, enquanto a passagem: “... E eu nem sei o que fazia mesmo”, parece apontar para um vazio/lacuna²⁶ da memória do eu-lírico que, logo em seguida, é preenchido pelas lembranças, ainda que moduladas pela inventividade/imaginação, no próprio processo da escritura criativa.

Dito de uma outra forma, a concreticidade das lembranças de um passado que de fato existiu não determina a superação de sua precariedade, mesmo restaurando seus conteúdos. Para que os artefatos da memória componham um relato literário, ou não, é indispensável uma quase engenharia que arquitecte pontes entre as lembranças recolhidas, “nulificando” os espaços vagos que as permeiam. De tal modo, a lealdade ao passado estará continuamente relativa, não porque se logra a violação dos seus conteúdos, mas porque as mãos que o recolhem, ou as palavras que o corporificam, permanecem saturadas das urgências do presente, e acabam por ficcionalizar a história

²⁶De acordo com Bergson (2011) nas “amnésias”, as lembranças que parecem estar abolidas estão, na verdade, presentes; mas estão todas decerto ligadas a um determinado tom de vitalidade intelectual no qual o sujeito não consegue mais se situar.

singular e pretérita para dar expressão à coerência imprescindível com o momento presente do recordante.

Isso ocorre, porque mesmo que todos os detalhes sejam exatos, o relato é sempre reinvenção do vivido e, o que lemos por meio do texto literário, nunca é a vida-elasma, mas um texto. Em Manoel de Barros, a memória grafada conduz à desestabilização do referencial, ao seu destroncamento, assim como aos deslocamentos espaço-temporais. A desestabilização do referencial produz, com efeito, a invenção e a estetização da memória, esta não mais dependente do exame de veracidade.

Evocando Silviano Santiago (2006), podemos afirmar que esses signos de uma vida, concebidos artisticamente, deslocam o objeto de análise do plano da realidade para o plano da realidade estruturada simbolicamente. Isso acontece, no nosso entender, por conta do “roçar” constante entre a vida e obra e a consequente tensão entre o relato que pode ser tido como autobiográfico ou testemunhal, com vistas a uma suposta verdade de vida, e a invenção ficcional. Dessa forma, Santiago (2006) nos diz que tudo passa a se dar no plano da emoção recolhida e da reflexão que se fecundam em escrita, fazendo brotar no interior da mente um duplo imaginário da realidade, que será doravante alimentado pela placenta da invenção artística até o momento em que tiver de ser posto para fora, e o será, visto que desde sempre reclama autonomia e espaço.

Em Manoel de Barros, a poética memorialística alicerça-se em uma ambiguidade, entre o espaço do ficcional e as referências extratextuais. Esta escrita de si constitui-se como uma poética híbrida, ambivalente, pois tem como referente o poeta, mas não somente como pessoa biográfica, e sim o poeta como personagem construído discursivamente. Trata-se de uma poética associada à criação de subjetividades e que implica, também, uma dramatização onde o sujeito é duplo, ou seja, real e fictício.

O que se determina como verdade não é mais do que uma zona fantasmagórica que ronda a escritura autobiográfica. Daí o entendimento corrente de que em meio à fronteira da existência e da escrita somente à escrita se constitua passível de apreciação ou de comentário. Questionar a escrita é um jeito de se abeirar à vida, e não vice-versa. Em *A literatura e a vida* (1997), Deleuze afirma que escrever não é impor uma forma à matéria vivida. Para o autor, a literatura, por questões constitutivas, está antes do lado do informe, ou do inacabamento, considerando que o escrever é um caso de devir,

sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida, sendo uma passagem de vida que atravessa o vivível e o vivido²⁷.

Dessa forma, por vezes, é ilusória a declaração de um criador a respeito de sua própria criação. Ele pode pensar que copiou quando inventou; que exprimiu a si mesmo, quando se deformou, quando se confessou, já afirmava Antonio Candido (1972). O fato de ser provável a identificação de dados reais, com a poética de Manoel de Barros significa que, tanto o poético quanto a atuação do poeta na vida pública: entrevistas, artigos, são máscaras complementares na produção de subjetividades. Estas máscaras ora se beiram, ora se distanciam, mas não conseguem ser ajuizadas isoladamente. A relação entre a vida e a obra evoca o mito do autor que insiste em dizer e desdizer, inventar e desinventar, em fazer performances.

Tudo isso, parece apontar para uma mera confissão que revela uma polifonia de inúmeras encenações de lugares, funções e espaço da literatura e da memória. Em *A poética do espaço*, Gaston Bachelard assenta o espaço enquanto cerne, ou ponto de referência, na ação de lembrar. As lembranças, de tal modo, não são “temporalizadas”, mas “espacializadas”. Para ele, “localizar uma lembrança no tempo não passa de uma preocupação de biógrafo [...]. Mais urgente que a determinação das datas é [...] a localização nos espaços da nossa intimidade” (2008, p. 29), que por sua vez se oferece como representação e produto de entretenimento a ser consumido.

Nomeações incertas assim como romance biográfico, autoficção, literatura como performance problematizam o *modus operandi* de uma vertente da literatura contemporânea que escreve e ergue sobre si, a partir de memórias desenterradas de um passado em constante devir. Bergson (2011, p.47) nos diz que “a duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança”. De acordo com Bergson, uma vez que o passado cresce incessantemente, também se conserva indefinidamente. A memória não é uma faculdade de classificar recordações numa gaveta ou de inscrevê-las num registro. Vejamos:

(...) não há registro, não há gaveta, não há aqui, propriamente falando, sequer uma faculdade, pois uma faculdade se exerce de forma intermitente, quando quer ou quando pode, ao passo que acumulação do passado sobre o passado prossegue sem trégua. Na verdade, o passado se conversa por si mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente que a ele irá se juntar, forçando a porta da consciência que gostaria de deixá-lo de fora (BERGSON, 2011, p.48).

²⁷ A autobiografia fica sendo o lugar da impossibilidade do eu, o que a obrigaria cada vez mais a deslocar-se em direção ao acontecimento do texto, ao devir, fazendo ressoar um *etc.* “É o *etcetera* que dissemina os sentidos do discurso autobiográfico” (MAGALHÃES, 2012, p.188).

Se, por um lado, o autor nos diz que o passado se conserva inteiro e por si mesmo, mais adiante ele afirma que esse passado é modulado pelo mecanismo cerebral recalçador:²⁸ “o mecanismo cerebral é feito precisamente para recalçar a quase totalidade do passado no consciente e só introduzir na consciência o que for de natureza que esclareça a situação presente, que ajude a ação em preparação, que forneça, enfim, um trabalho útil”. (BERGSON, 2011, p.48).

Nessa perspectiva, e não raro, podemos afirmar que algumas recordações conseguem passar de contrabando pela porta entreaberta. Estas, mensageiras do inconsciente, advertem-nos do que arrastamos atrás de nós sem sabê-lo. Nosso passado manifesta-se, pois, integralmente por seu ímpeto e na forma de tendência, embora apenas uma tênue parte dele se torne representação, assevera Bergson.

Essa consagração de instantes pretéritos se reatualiza, na lírica de Manoel de Barros, por meio da representação de uma simbólica volta dos tempos, um regresso ao passado, modulado por meio da memória, que é, ao mesmo tempo, uma tentativa de retorno ao princípio, a um recomeço. Manoel de Barros engendra um espaço poético de ressurreição de realidades “enterradas”, reaparição do esquecido, do recalçado e do reprimido.

Octavio Paz (1993) há muito já havia afirmado que as voltas às origens são quase sempre revoltas: renovações e renascimentos que se manifestam no âmbito dessa poesia e configura-se como a *outra voz*. A voz das origens remotas e que nunca é a voz do aqui e do agora, a moderna, e sim a de lá, a outra, a do começo. Seria, no mínimo, desastroso se a poesia ignorasse essas realidades escondidas e enterradas pelo homem moderno. Evocando Octavio Paz podemos afirmar que a poesia é a Memória feita imagem e esta convertida em voz. A *outra voz* que não é a voz do além-túmulo: é a do homem que está dormindo no fundo de cada homem.

²⁸ Tal mecanismo, a rigor, pode recalçar o passado, mas nunca verdadeiramente eliminá-lo, o que equivale a dizer que toda fundação é assombrada por aquilo que ela recalça enquanto tal, e seu alicerce é um solo de indecidibilidade.

A integridade do fato literário é a sua qualidade primeira e última, e, portanto, resistente aos artifícios teóricos e metodológicos empregados quando da sua investigação (Eneida Leal Cunha, 1979, p.12).

Qualquer dúvida é ingrata.
Eu quero a flor, a florzinha
Inexpressiva e cordata.
(Meu ar de moço maldito,
Não seria só farsa?
E meus rompantes e gritos,
Sonoras bravatas?)
Sim, eu quero a florzinha
(tão expressiva!)
Da mata (Roberval Pereyr, 2012, p.104).

3 ROBERVAL PEREYR: AUTORIA MÚLTIPLA E MIGRAÇÕES CRIATIVAS

Eterno e Breve

Busco a linguagem do mar
 (encontros das mil viagens):
 Aceitar com paciência
 As tempestades.
 Busco a linguagem da folha
 Abandonando a árvore
 (ou da nuvem, que ao passar,
 É ela mesmo a passagem).
 Busco a verdade de estar comigo mesmo, passando
 (ou de passar simplesmente
 Olhando, olhando).
 Olhando até que os olhos
 (cumprida a missão de olhar)
 Tranquilamente não olhem,
 E eu me vá (PEREYR, 2004, p.266).

Roberval Pereyr nasceu na cidade de Antônio Cardoso, no estado da Bahia, em 1953. Aos onze anos, em 1964, mudou-se para Feira de Santana, onde vive atualmente. É poeta, ensaísta, ficcionista, desenhista, compositor, teórico e professor universitário. Tem Mestrado em Letras pela Universidade Federal da Bahia e Doutorado pela Universidade Estadual de Campinas. O poeta é vencedor de vários prêmios literários e tem publicado *Iniciação ao estudo do um* (com Antônio Brasileiro, em 1973); *Cantos de sagitário*, (1976); *As roupas do nu* (Coleção dos Novos, em 1981); *Ocidentais* (1987); *O súbito cenário* (1996); *Concerto de Ilhas* (1997); *Saguão de Mitos* (1998); *Amálgama – Nas praias do avesso e poesia anterior* (2004); *Acordes* (2010) e *Mirantes* (2012). Participou da Antologia de Poesia latino-americana. (Buenos Aires, 1976); do I Concurso Nacional de Poesia Vinicius de Moraes (1984); e Poemas fora da ordem - Concurso Nacional: Prêmio Caetano Veloso de Poesia (Antologia, 1993 – 10º lugar). Publicou nas revistas Tapume, Hera e Serial.

O livro *Mirantes*, sua obra mais recente, foi publicado pela Editora 7Letras e reúne 80 poemas, frutos da produção poética do autor nos últimos cinco anos. O referido livro foi o grande vencedor do Prêmio Braskem da Academia de Letras da Bahia em 2011. Venceu, também, na categoria poesia, o 2º Prêmio Brasília de Literatura, que avalia obras publicadas, em primeira edição no Brasil, entre 1º de janeiro de 2012 e 31 de dezembro de 2013 e, ainda esteve entre os vinte finalistas do Prêmio Portugal Telecom 2013.

Elieser Cesar (2015), em comentário à publicação do Livro *Amálgama: nas praias do avesso e poesia anterior* (2004), nos diz que Roberval Pereyr pertence à

linhagem dos poetas que fazem de seus versos um instrumento de indagação existencial, ora serena, ora crispada como um grito de desesperança; por vezes lírica e também embalada por um rasgo de ironia e humor.

Para o supracitado crítico, não tivesse outras qualidades patentes, a presença de *Amálgama* já se justificaria por dar visibilidade a uma obra que vem sendo construída pouco a pouco, lapidada sem pressa, pela mão de um artista que sabe que a poesia não é um pão que sai do forno e deve ser logo oferecido para o repasto dos espíritos inquietos, mas um laborioso processo de construção que, ao contrário do alimento mais popular do planeta, não é feito para empanturrar ninguém, nem deve se deixar macular pelo mofo do tempo, mas conservar seu frescor revigorado.

A poesia de Roberval Pereyr, segundo Alexei Bueno (2012), é das mais enraizadas no conceito de *poésie pure* que hoje se fazem no Brasil. Para Bueno, Roberval apresenta uma índole profundamente lírica que faz de seus poemas densos, concisos, de uma rara acuidade sonora que disfarçam em sua estesia uma pungente dor existencial que jamais eleva o tom, que sussurra que se insinua aristocraticamente no silêncio que a precede. E continua:

Sem ser jamais confessional, o eu-lírico do autor é submetido a uma espécie de desnudamento cruel na sua poesia, pois tal eu-lírico não é ele – o que ocorre com quaisquer poetas autênticos -, somos todos nós, com o muito que carregamos de inarredável frustração com o mundo, de desencanto com o que há de baixo e sórdido no real, com a dor ou o remorso do pouco que pudemos erguer de beleza em meio a tudo isso. Mas o que há de mais original na poesia de Roberval Pereyr seja a sua notável riqueza psicológica, valor que comumente esperamos mais da ficção do que da poesia, o que pode ser um equívoco. Uma requintada análise do eu, dessa subjetividade impalpável que somos, mas que transcendemos, domina grande parte dos poemas, obras de um grande poeta, pois há neles aquela espécie de necessidade de existir que é o signo distintivo do autêntico, de toda arte plenamente realizada²⁹.

Essa requintada análise do eu, de que fala Alexei Bueno, é uma das características fundamentais da poética pereyriana. Esse eu que não é o cidadão Roberval Alves Pereira, mas que, ao mesmo tempo, também o representa. Um eu complexamente multifacetado e que em sua intervenção direta com o mundo e com a realidade, torna-se múltiplo, descentralizado e fragmentário e, por conseguinte, concebe uma escrita sempre em vias de transgredir e de inverter os padrões postulados pela tradição.

Para Aleilton Fonseca (2004), Pereyr engendra uma poesia de reflexão existencial, em que os efeitos poéticos da palavra e do pensamento se amalgamam num

²⁹Orelha do livro *Mirantes* (2012).

consórcio de sentidos ao mesmo tempo metafóricos, alegóricos, enunciativos e instauradores de epifanias da condição do ser e do estar no mundo. “Em toda a sua obra, o poeta buscar nomear e avaliar os sentidos de seu percurso e da viagem humana pelo universo simbólico da linguagem e dos gestos, como que alertando a si mesmo e ao leitor de que tudo resulta do jogo da experiência e da cultura”, afirma Fonseca (2004, s/p)³⁰.

Perguntado, numa entrevista, sobre o papel da leitura na sua formação literária, Roberval responde:

Desde cedo eu tive essa vocação natural pela língua Portuguesa e, embora minha história, como leitor, ocorresse mesmo fora da escola, nos dois colégios em que estudei, em Feira, fui estimulado pelos professores nesse sentido. Em alguns trabalhos escolares, cheguei a representar o papel de poetas, como Tomás Antônio Gonzaga, lendo os seus poemas vestido a caráter.

Foi também no colégio municipal que Antonio Brasileiro apareceu e me convidou para fazer a revista Hera. Nessa época eu já era escritor: já havia começado um romance de aventura (que acabou pela metade), já escrevia crônicas e participava de concursos nessa modalidade... Enfim, na época de escola, eu já trazia essa sede pela literatura e pela linguagem, embora o caminho para a poesia não tivesse ainda se definido. Depois de algum tempo, eu comecei a escrever poemas e isso foi se configurando, ganhando forma, muito rapidamente. E até hoje, nas antologias e seleções que faço, há entre os escolhidos poemas daquela primeira fase (PEREYR. In: SÁ, 2008).

Diligente e múltiplo, Pereyr transita por distintos gêneros artísticos, ele não se encontra “preso” exclusivamente à literatura, não obstante seja esse o foco capital da sua obra. No final da década de 1970, iniciou a sua participação, na condição de compositor, nos mais variados e diversos festivais de música. Mais tarde, em companhia do seu filho, Tito Pereira, foi classificado em seis edições do festival de música da Rádio Educadora da Bahia.

No início dos anos 2000, em companhia de sua filha, a cantora e compositora Carol Pereyr, e com o cantor e compositor Márcio Pazin, obteve proeminência nos mais importantes festivais do país, como o Prêmio Visa de Música Brasileira. Sobre sua inclinação musical, Pereyr nos diz:

O trabalho de Marcio Pazin e Carol, com a minha participação na composição, ajuda sim a dar muito mais visibilidade à minha poesia. Até porque eles já conseguiram ser classificados e premiados em alguns festivais e isso implica em uma divulgação melhor das músicas em rádios, em jornais... Então isso propaga melhor a minha poesia. E as duas coisas andam juntas, porque a poesia, lá nas suas raízes, era cantada e acompanhada com a lira, portanto esse reencontro da poesia com a música é, em certo sentido, uma volta às origens (PEREYR. In: SÁ, 2008).

³⁰Orelha do livro *Amálgama*: Nas praias do avesso e poesia anterior. (2004).

Tomando como base essa extensa rede colaborativa e complementar de discursos – o poético, o musical, o crítico -, o presente capítulo objetiva refletir acerca das modulações autorais no bojo da poética pereyriana. Tais modulações, calcadas na multiplicidade, fazem dessa poética um *locus* propício de reverberações polifônicas e dialógicas e, que bifurcam, no âmago dessa escrita criativa, as várias facetas do poeta Roberval.

3.1 João, a Revista Hera ou Ato I: o possível começo.

MANIFESTO DO GRUPO HERA

Não somos poetas do enredo – confiamos nas palavras.

As palavras: com sua carne e seu cerne, com suas roupas azuis e verdes e escarlates, com seus passos de dança no ar, sua mágica, máxima alvura, negror profundo.

Confiamos nas palavras que não dizem nada e nas que matam.

Porque somos eminentemente poetas, espécie de deuses, buscando domar o caos – o nosso e o vosso. As estrelas estão em paz onde estão.

Porque nossa matéria é o homem.

O homem no Universo, bem mais que entre seus pares: o homem consigo mesmo, a revolver-se, descobrir-se, odiar-se – o homem a perdoar-se, e a apaziguar-se dos seus remorsos e iras.

Daí sermos terríveis, às vezes. Duros, duríssimos, na nossa sede de compreender o próximo. De fazer aflorar a verdadeira alma das pessoas, sujas de lama na maioria das vezes, mas a verdadeira.

E que fazer daqueles que temem defrontar-se consigo mesmo?

Já o dissemos, não?: não somos poetas de enredo.

A grande poesia, ao fim e ao cabo, não é acessível ao grande público – fato que, aliás, se dá independentemente de classe social, da formação mobralesca ou universitária, partido ou time a que se está filiado.

Perdoem-nos, pois, os tementes a si mesmos. E conservem-se nos seus cantos.

E, no entanto como somos líricos!

Entre o que se convencionou chamar de Romantismo e o que ainda está por receber um nome: eis onde nos sentimos inseridos.

Precursores de um possível Século XXI, em que os verdadeiros poetas serão enfim saudados como dos decifradores

dos mitos

esquecidos.

Os guias da Psique.

[...]

Não ao supérfluo.

Não ao mero artifício.

Não aos modismos.

Encomendamos nossa alma a Deus ou ao Diabo. Às multinacionais, nunca!

Ah, os poetas do Rio e suas gloriinhas de isopor –

Não aos padrões estéticos das metrópoles,

não a essa arte que embevece “a todos”.

Abaixo esses conceitos que nos vendem a cada dia como se caracterizassem a literatura do nosso século.

[...]
 Mas tudo, tudo, tudo água passada. Estagnada. Estável. Sossegada.
 Inofensiva. Marioswaldiana.
 A poesia do próximo milênio abolirá todos os ismos.
 E as Histórias da Literatura nem saberão mais onde encaixá-la
 (BRASILEIRO, 1985, s/p).

O manifesto do grupo e Revista *Hera* publicado, “tardiamente” (ou não), no número 15, em 1985, problematiza algumas questões centrais das opções e escolhas estético-políticas que caracterizarão a produção literária de seus membros. Tal como nas vanguardas europeias, mas também, como no Movimento Antropofágico, no Movimento Pau-Brasil, na Poesia Marginal e na Geração Mimeógrafo, as ideias do grupo estão plasmadas por meio de um manifesto, isso porque, desde a sua origem, os membros-fundadores de *Hera* já apontavam para a postura vanguardista dos mesmos, dentro do circuito lítero-cultural da cidade de Feira de Santana.

O manifesto de *Hera* – texto proclamador de seus programas e intenções básicas - encena um confronto direto com algumas produções criativas de seu tempo. *Hera* foi, de fato, vanguardista. Sabemos que as vanguardas, hoje históricas, foram movimentos altamente radicais que alteraram os rumos da literatura e das demais artes. De acordo com Lucia Helena (1989), o Futurismo (1909), o Expressionismo (1910), o Cubismo (1913), o Dadaísmo (1916) e o Surrealismo (1924) foram os principais resultados desta atitude artística e cultural de contestação de um mundo em crise. E continua:

Apesar de suas grandes diferenças, todos estes movimentos tiveram em comum o questionamento da herança cultural recebida(...). Com as vanguardas históricas chega ao primeiro plano a vigência do que Mário de Andrade, numa expressão feliz, chamou de “direito permanente à pesquisa estética”. Ou seja: tanto a valorização da linguagem enquanto tema e objeto da própria arte, quanto a insatisfação do criador em face dos procedimentos já sedimentados(...) (HELENA, 1989, p.05-06).

Vemos, por meio do manifesto, esse questionamento da herança recebida, como bem pontua Lucia Helena. Em um primeiro momento, o manifesto de *Hera* tematiza a linguagem, num exercício metapoético, enquanto tema e artefato da própria arte. Em um segundo momento, torna-se perceptível a insatisfação criativa diante dos paradigmáticos processos artísticos estagnados e inofensivos. A agressividade do manifesto, aí, torna-se latente.

A postura dos poetas de *Hera*, como podemos notar, é a do enfrentamento: às velhas formas, aos clichês e aos modismos. Se, por um lado, se erguem elementos de ruptura que sugerem o desmoronamento simbólico dos protótipos, por outro, notamos

uma implicação vultosa com a palavra; implicação, essa, no nível político, pedagógico e estético e, em última instância e por excelência, poético.

E é assim que eles se denominam: poetas. Mesmo que, no início do movimento, o grupo tenha se dedicado à escritura criativa do conto. Na assertiva de denominação de “espécie de deuses”, há também uma sinalização explícita de como os integrantes de *Hera* viam a atividade poética, muito mais próxima da estética romântica que da moderna propriamente dita. Outros vieses pactuais, que nos ajudarão a compreender as nuances dessa poética, se fazem presentes no manifesto como, por exemplo, a busca pela dominação do caos que, como veremos mais adiante, tematizará grande parte do construto poético de Roberval Pereyr.

Na tentativa de dominar o caos paisagístico e os mais recônditos e subjetivos, o eu-lírico pereyriano se lançará na desordem constitutiva do mundo como forma de engravidar poeticamente os espaços mais obscuros e tumultuados da vida moderna. É do caos que nascerá, como se a modernidade e seus autômatos e rotações e a “bagunça” advinda daí fossem o útero criativo à espera da fecundação poética, as imagens mais recorrentes dessa poética.

Outro elemento panfletário do manifesto e que transitará plenamente em Pereyr, é o Homem, mas o homem imerso e implicado na conflituosa busca de si que, por intermédio do exercício da alteridade, anseia encontrar-se, na ordem desordenada do caos da sua existência, com o que tem de mais vil e sujo, tal como a sua verdadeira alma nodoadada de lama. Os homens que têm medo de defrontar-se consigo e tementes a si mesmos, como vimos no manifesto, continuarão, não-poeticamente, “conservados em seus cantos”.

O manifesto ainda refuta um tipo de arte que embevece a todos, pois acreditam que a grande poesia, marcada pela obscuridade e dissonância do conteúdo e da forma, jamais será acessível ao grande público, independente da formação e da classe social em que este esteja inserido. É como se para ler/viver poesia fossem necessários, imperiosamente, a disposição anímica e o clima afetivo instaurados pelo poético, tão caros ao homem moderno mergulhado nos automatismos e na velocidade das grandes metrópoles.

Outro ponto, bastante peculiar, presente no manifesto diz respeito ao sentimento de inserção de seus poetas na estética Romântica. Isso se deve, de maneira preponderante, pela recusa a uma visão de homem e de mundo calcada no racionalismo e no Iluminismo. Sendo o Iluminismo um movimento intelectual caracterizado pela centralidade da ciência e da racionalidade crítica no questionamento filosófico, logo, a

criação poética, orgânica e constitutivamente, se afasta dos padrões erguidos pelo ideal das luzes. Antes, se assemelha aos discursos do sonho, do mito, da magia e da religião. Sobre isso, Moreira nos diz:

A linguagem do manifesto de Hera lembra em muitos trechos os manifestos futuristas de Marinetti; e a “confiança nas palavras”, tantas vezes reiterada no texto, aponta para a crença no poder da poesia de “reinstaurar o mundo” por meio da linguagem, crença essa que também foi uma tônica no movimento modernista no mundo inteiro, no início do século XX. Consoante a isso, está a figura do poeta como “antena da raça”, ou um demiurgo, espécie de ‘deus’ que rege a ligação do homem com o universo, imagem arquetípica herdada do Romantismo (os poetas seriam “legisladores não-reconhecidos do mundo”, disse Shelley) e reiterada pelo modernismo no início do século XX (MOREIRA, 2013, p.03).

A visão de mundo centrada no homem, no indivíduo, e o plasmar dessa visão em imagens, aproximam, mais uma vez, os poetas de *Hera* dos ideais românticos. Em detrimento das multidões anônimas que povoam e constituem a estética da metrópole moderna e todos os seus supérfluos, artifícios e modismos, o movimento *Hera* valoriza, sobremaneira, a inspiração, o sonho, a individualidade, as fontes do pensar mítico e a busca pelo inóspito. Assim como os poetas românticos, os poetas de *Hera* foram e são conhecidos pela rebeldia, inconformismo e “repúdio” às regras paradigmáticas da literatura e das artes.

Tais regras “abandonadas” compreendem, inclusive, a tradição literária de linha modernista. O manifesto satiriza as glórias de isopor, frágeis, que não mergulham na profundidade abissal das coisas, dada a flutuação superficial de sua constituição. Utilizar a nomenclatura “Marioswaldiana” para resumir as características da poesia modernista (estagnada, passada, estável, inofensiva) é apontar para um lugar fora dos “ismos”, é dizer “eu não vou por aí” e reconhecer o estar fora de todas as alocações e encaixes da história da literatura.

Tudo isso nos faz crer que estamos diante de um projeto que se quer antimodernista: a negação e o estar fora de determinada tradição moderna, o estar dentro e fora do seu tempo, a identificação com o Romantismo. Antoine Compagnon (2011) define os antimodernos como os “modernos melindrados pelos Tempos modernos, pelo modernismo e pela modernidade, ou os modernos que o foram a contragosto, modernos atormentados ou modernos intempestivos” (2011, p. 10).

Os antimodernos não seriam conservadores, tradicionalistas, mas aqueles “a quem o moderno não engana”. A reação “antimoderna” designaria “mais do que a rejeição pura e simples”, “uma dúvida, uma ambivalência, uma nostalgia” (2011, p. 13);

“o antimoderno no moderno é a exigência de liberdade” (2011, p. 19). Embora as características dessa antimodernidade sejam complexas, e apesar de sua pluralidade, pode-se reconhecer como uma constante sua “familiaridade do combate de retaguarda, ou da “retaguarda de vanguarda” [...] os antimodernos são francoatiradores” (2011, p.458).

Por outro lado, Moreira (2013) nos diz que Pereyr é mesmo um contemporâneo, no sentido que Giorgio Agamben (2009) dá à palavra: é contemporâneo não o que adere perfeitamente ao seu tempo, mas aquele que, a partir de uma fratura, o interroga e apreende, aquele que, percebendo a obscuridade de seu tempo, é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. A obscuridade e o caos do presente, como veremos mais adiante, matizarão grande parte da produção poética de Roberval.

Os espaços mais inóspitos e escuros pelos quais o homem moderno transita, iluminam a produção poética do grupo *Hera* e, em especial, a de Roberval Pereyr. Apesar de, também, estarem perdidos em meio à selva de pedra, os poetas de *Hera* não se sentem pertencentes à mesma cepa de todos os poetas. Consciente dessa dessemelhança, Antonio Brasileiro, precursor do movimento, publica em 1979, no número 11 da revista:

DIVISOR DE ÁGUAS

Prezados senhores, somos todos
da mesma cepa se vistos de binóculo.
Mas não somos os mesmos.

Eu, com meus poemas indevassáveis
vós, com vossas gravatas coloridas/
eu, com esta consciência de mim
vós, com vossa mesa farta/
eu, buscando o sempre inatingível
vós, com vossas gravatas coloridas/
eu, meditando muito sobre vós
vós, com vossa mesa farta.

Não somos da mesma cepa, mas vistos
de binóculo somos os mesmos.
Eis uma grande injustiça (BRASILEIRO, 2010, p. 301).

O poema “Divisor de águas” se apresenta como mais um manifesto do grupo, agora assinado apenas pelo idealizador do movimento. A postura de distanciamento dos modismos, dos artifícios e de todos os ismos já prenunciada no Manifesto do Grupo *Hera*, também, se faz presente no poema de Brasileiro. É perceptível o trabalho de

demarcação de um território específico que distancie a proposta estética do grupo, das demais correntes e manifestações literárias forjadas no âmbito do modernismo.

O eu-lírico já prenuncia tal distanciamento, quando utiliza o pronome de tratamento “prezados senhores” para se referir aos supostos destinatários/interlocutores do poema. A historiografia literária apresenta uma inclinação que objetiva englobar os textos e seus autores, que se apresentam na mesma corrente temporal, dentro de características aproximativas. A utilização do binóculo, pela crítica, pressupõe um olhar distanciado e superficial que implica na generalização alegórica da produção criativa.

Esse olhar genérico, aparente e castrador, modulado pelas lentes do binóculo faz com que todo poema e todo poeta seja visto, na melhor das hipóteses, como o mais do mesmo. É contra essa realidade horizontal, firmada na superficialidade, que o eu-lírico se insurge e se rebela; o poema que se calca no embate dialógico, tal como num texto dramático, tenta, a todo o momento, se distanciar e se dizer diferente dos poetas de gravatas coloridas.

Há, no nosso entendimento, uma analogia entre os poetas do Rio que ostentam suas gloriinhas de isopor rechaçados no Manifesto e o “vós” interlocutivo do poema que fanfarreia em mesas fartas. Aqui, mais uma vez, o eu-lírico se distancia pelo trato e pelo cuidado com a linguagem: “eu com meus poemas indevassáveis/ vós, com vossas gravatas coloridas”. Assim, a dessemelhança, o divisor de águas que *Hera* representa em relação aos paradigmas literários de prestígio, se dá por meio da forma específica e singular de ser “assenhorado” pela palavra poética, em detrimento do reconhecimento e das glórias que daí possam ser advindas.

É no bojo dessa intensa e profícua atividade artística que Pereyr está inserido. Dessa forma, compreender os vieses e envergaduras do seu projeto intelectual exige, do estudioso, uma postura analítica que perpassa, mas não se ancora definitivamente, nos diversos e múltiplos cenários polifônicos de sua atuação. Tomamos como ponto caótico de partida, um construto discursivo pereyriano, fragmentado e múltiplo presente na *Revista Hera*. Não queremos, aqui, apontar a gênese ou a origem do trabalho criador de Roberval, no entanto compreendemos que se faz necessário traçar, metodologicamente, o ponto de partida de nossa investigação, que aqui será os textos publicados na *Revista Hera*.

Interessa-nos dizer que Roberval, muitas vezes em parceria, dirigiu vários números da revista *Hera*. Provocado a falar sobre a sua participação nesse grupo e da importância deste para a cultura da cidade de Feira de Santana, ele assevera:

Em Feira de Santana, costuma-se dizer que a literatura (e, mais especificamente, a poesia) pode ser dividida em antes e depois da revista *Hera*. De fato, ela tem sido vista como um divisor de águas.

Surgiu no final de 1972, sob a liderança de Antonio Brasileiro, poeta de Salvador, que foi ensinar em Feira no colégio estadual onde estudávamos eu e alguns colegas que também vieram fazer parte desse grupo. Nós aceitamos o convite de Antônio Brasileiro e fundamos a revista. A partir do ano seguinte, no terceiro número, eu passei a dirigir a publicação, inicialmente com o próprio Brasileiro e, posteriormente, com a ajuda de outros membros. Hoje, mais de 35 anos depois, a revista acabou se tornando uma referência que não se limita a Feira de Santana. Devido à grande repercussão que teve, a revista conseguiu criar uma história. Além disso, até onde tenho conhecimento, a *Hera*, entre as revistas brasileiras dedicadas a publicar apenas poesia, é a que mais durou até agora (PEREYR. In: SÁ, 2008).

Roberval ganha notoriedade poética a partir da publicação, na década de 70, do século XX, da *Revista Hera* (1972-2005) que se converteu, por diversos motivos, em uma produção “marginal”, porque fora dos grandes centros, mas também em um importantíssimo movimento literário que repercute há mais de três décadas na Bahia e no Brasil.

Os anos de 1970 foram marcados pela imperiosa e singular ebulição de um novo paradigma literário e cultural brasileiro, de um modo geral. Havia, naquele contexto, a necessidade de se romper com as velhas e tradicionais formas de se forjar o sistema literário nacional e, de se questionar a conjuntura política e cultural do país. Destarte, se insurgiram os movimentos conhecidos como poesia marginal e geração mimeógrafo, que amplificaram os espaços e os microcentros do poder. Os centros periféricos da subalternidade, do questionamento e da insatisfação ganham voz, invadem os banheiros públicos e, não raro, “caem dos céus”.

É nesse contexto de revoluções, simbólicas e factuais, que nasce a *Revista Hera*. Concebida, inicialmente, pelo poeta Antonio Brasileiro, fundador das Edições Cordel, e sustentada, ao mesmo tempo, pela tenacidade de Roberval Pereyr, Washington Queiroz, Juraci Dória, Wilson Pereira e Iderval Miranda. Dela participaram, também, nomes como Rubens Alves Pereira, Cremildo Souza, Trazíbulo Henrique Pardo Casas, Luís Pimentel, Juraciara Lima, Nanja, Anne Cerqueira, Uaçai Lopes, Cristovam Aguiar, Raymundo Luiz Lopes, Luiz Valverde, Antonio Gabriel, Elieser Cesar e Assis Freitas Filho.

A revista *Hera*, criada no início da década de 1970, engendrou uma importante movimentação literário-cultural em Feira de Santana, com destacada reverberação na Bahia e importante repercussão nacional. A revista surgiu, como já afirmamos, a partir do incentivo do professor, escritor e poeta Antônio Brasileiro, que editou os escritos de cinco estudantes do ensino médio do Colégio Estadual de Feira de Santana. O primeiro

número, lançado em dezembro de 1972 (com data de janeiro de 1973), reuniu contos de Antonio Carlos Vilas Boas, Roque Portela, Roberval Pereyr, Washington Queiroz e Wilson Pereira, co-fundadores de “*Hera*”.

Nos dois números seguintes (abril de 1973 e outubro de 1973), permanece o gênero conto. Do número quatro (junho de 1974) ao número vinte (abril de 2005) a revista *Hera* encontra a identidade pela qual é reconhecida, uma revista de poesia, com mais de 900 poemas publicados, de 100 autores. Em 2010, através da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS Editora) e da Fundação Pedro Calmon, foi publicada a edição fac-similar que reúne, em um único volume, as vinte edições da revista, que saíram entre 1972 e 2005.

De acordo com Pereyr (2009), nos últimos trinta anos, Feira de Santana tem se firmado como um núcleo de produção literária, com proeminência no campo da poesia e, isto, se deve fundamentalmente ao surgimento da Revista *Hera*. Pereyr afirma que *Hera* dá início a um movimento cultural que ainda hoje perdura. Renovável, plurifacetado e múltiplo em suas lideranças, não obstante conservando, ao longo de sua história, uma base fixa, formada por alguns nomes, esse movimento tem atuação significativa em diversas linguagens artísticas, a exemplo da música e das artes plásticas.

Para Pereyr (2009), o gênero lírico era a verdadeira vocação daqueles jovens e que, mais tarde, passaria a ser uma vocação da cidade. Assim, dos oito contistas que apareceram nos três primeiros números da revista, apenas Wilson, Roberval e Washington tiveram trabalhos publicados no número 4 de *Hera*.

Refletindo acerca das publicações poéticas e sobre a responsabilidade da escolha do novo gênero, Pereyr, na ocasião, assevera:

Aqui estamos com o número quatro. Desta vez com poesia. O esforço para melhorar tem sido constante a cada número. Esperamos ter dado mais um passo, apesar da mudança de gênero. Esforço para isso é que não tem faltado. A poesia – a verdadeira poesia – em si já é um degrau acima na atividade artística. Estamos ainda no primeiro degrau, mas conscientes do que fazemos – e do que almejamos fazer.
E caminhamos (PEREYR, 1974, s/p).

Aqui vemos a voz de um Pereyr que reflete, por meio da metalinguagem, acerca da própria atividade criadora. Percebe-se, nessa apresentação, que se trata de um autor preocupado com as questões orgânicas concernentes ao fazer literário. Um poeta atento à tradição que traz como marca, desde sempre, o rigor rítmico pela confiança na eficácia estética.

Souza (2014) acredita, baseado em Valverde (2012), que a obra de Pereyr, diferentemente daquela produzida por poetas contemporâneos, chamados de “marginais”, possui certo rigor estético e predileção pelo conteúdo filosófico (pessimismo existencial, por exemplo) procedente da leitura de autores clássicos. A formação cultural de Pereyr, no Grupo *Hera* e mesmo dentro da universidade, tem forte influência neste sentido.

Sobre a aproximação da proposta da Revista *Hera* com a poesia marginal, Pereyr nos diz:

Seis artistas plásticos – Valtério, Guache, Joaquim Franco, Delman Aquino e, na maioria das vezes, Juraci Dórea e Antonio Brasileiro – atuaram como capistas e ilustradores de *Hera*, sempre bem cuidada em seu padrão gráfico. Esse aspecto, aliás, associa-se naturalmente ao da qualidade, que, segundo autores e críticos de um modo geral, tem sido a marca da produção poética dos participantes de *Hera*, levando-se em conta, evidentemente, o estágio em que se encontra cada um dos autores publicados. Cremos que isto representa uma diferença marcante no que se refere à nossa visão em relação, por exemplo, ao movimento da “poesia marginal” (a denominada “geração mimeógrafo”), que existiu nos anos 70. Sempre confiamos na eficácia estética, como forma efetiva de resistência em todos os sentidos, quando se trata de resistir através da arte (PEREYR, 2009, p. 151).

Por conta da eficácia estética a que o movimento se propõe, enquanto forma de resistência e de reverberações a serem ativadas no ato da leitura, *Hera* sempre apresentou um certo rigor quanto ao processo de seleção dos trabalhos publicados. Assim, embora cada autor preservasse o seu estilo e característica nota-se um elemento comum à produção dos poetas da Revista, o que se poderia denominar, Conforme Pereyr (2009, p.151), de “cultivo da forma”, mas não de formalismo.

Enquanto atividades editoriais lideradas por alguns nomes ligados a *Hera*, podemos citar o *Jornal de Cultura Tapume* e *O Livro Tapume*, coordenados por Antonio Brasileiro na década de 1970. Já na década de 1980, surgiu o jornal de arte e cultura *Léguas & meia*, sob a direção de Juraci Dórea e Antonio Brasileiro, além da revista de contos *O Lixo*, dirigida, em sua última fase, por Wilson Pereira de Jesus e Marcos Porto. Na década de 1990, surgiram mais duas coleções de livros individuais: a *Poiuy*, sob coordenação de Brasileiro, e a *Beijo de Jegue Não é Arroz-Doce*, coordenada, quase sempre em parceria, por Pereyr.

A atuação cultural dos participantes do movimento surgido a partir da revista *Hera* engendra outros desdobramentos, para além dos editoriais, em nível institucional. Nos anos de 1982/1983, por iniciativa de Pereyr, foi criada, na Secretaria de Turismo e Cultura do município de Feira de Santana, a coleção *Olho D'Água* que editou cinco

livros de autores feirenses e que foi retomada a partir de 1994 por Juraci Dórea, enquanto diretor do Departamento de Cultura do município, numa atividade conjunta com outros poetas de Hera e com o Núcleo de Criação Literária da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), coordenado por Roberval e Brasileiro.

Rubens Alves Pereira, pertencente à segunda geração de *Hera* e responsável pela direção do número 15 com Trazíbulos Henrique – criador e diretor da revista *Atos* na primeira metade da década de 1980 -, foi responsável por algumas atividades editoriais, primeiro como Diretor do Departamento de Letras e Artes da UEFS, depois como coordenador do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade e Cultural, onde editou, em parceria com Cid Seixas, Aleilton Fonseca e Chico Lima, a revista *Léguas & meia*.

As linhas acima são apenas alguns exemplos da atuação editorial liderada por alguns nomes ligados a Hera. No campo da agitação cultural, podemos destacar a incisiva atuação de Juraci Dórea enquanto escultor e pintor premiado, com exposições em Havana e Paris, além de participações nas bienais de São Paulo e Veneza. Antonio Brasileiro, precursor dos ideais de *Hera*, atua ativamente na vida cultural do país como poeta, contista, romancista, dramaturgo, pintor, desenhista, teórico, crítico da literatura e da cultura, ex-músico e professor.

Pereyr (2009) afirma que esse interesse por linguagens artísticas diferentes e áreas diversas de atuação confina com uma característica manifestada nos membros mais efetivos da Revista, desde a sua criação: a sua vocação propensa para a leitura, associada a variados e múltiplos campos do conhecimento, a exemplo da filosofia, da história, da psicanálise e, evidentemente, da própria literatura.

Se os membros de *Hera* sempre apresentaram uma vocação para leituras e atuações múltiplas, Pereyr não foge à regra. Desse modo, é a partir de Hera que tentaremos traçar um perfil autoral da dicção múltipla pereyriana. Iniciemos observando as nuances que se fazem presentes no conto “João” publicado no primeiro número da Revista:

João

João parou. Chocou-se consigo mesmo, e começou a contar, e encontrou crimes até nas mangas da camisa. Viu-se atrás das grades de sua própria consciência e deixou que o guarda da sua prisão lhe desse uma boa pisa. De pisa e manga de camisa João matou a própria brisa.

Olhava triste para a sua triste estrada e tudo estava seco; João havia matado as flores daquele caminho, e via no possível de cada flor uma frase: João passou por aqui. Olhou para frente e sentiu a apressada fuga de tudo que significava vida. O verde, a flor, a água, tudo fugia de João. Até as grades da

sua prisão se afastavam do seu rosto e escapavam das suas sanguinárias mãos.

Sentou-se na areia quente do deserto. Deserto porque êle (*sic*) matara tudo por onde passara. João estava só. Levantou-se e pôs-se a andar, pretendendo morrer de andar – queria pagar sua pena com seu desaparecimento lento, vivido e sentido. Andou. Lá adiante dá-se com uma flor. Pára (*sic*) por alguns instantes indeciso, indignado. Vai perto da flor e senta-se. A flor espera-o tranquilamente. Sem tocá-la João começa a acariciá-la. Chorou triste, muito triste enquanto a flor sorria pelos dentes de suas meigas pétalas. Era um contraste, João sabia disso. Porisso (*sic*) levantou-se e prosseguiu. A flor chorou pelos olhos de suas pétalas murchas. João sorriu, transformando numa flor seu monstruoso rosto. Olhou para trás e sentiu a queda fatal da única flor do seu jardim. Nesse momento, com um sorriso nos lábios João acabava de matar seu mundo. Mas não tombou. A morte estava no outro lado daquele gigantesco deserto, João tinha de atravessá-lo (PEREYR, 2010, p. 22-3. In: BRASILEIRO, 2010).

O conto “João” (1972), de Pereyr, é a primeira publicação do autor no âmbito literário e já encena uma temática que será recorrente em sua escrita criativa: o homem, mas não qualquer homem, trata-se de uma escrita que se debruça sobre as questões e problemáticas constitutivas do homem moderno, urbano e perdido nas rotas ignotas e nos mapas imprecisos de sua subjetividade e dentro dos abismos de si mesmo. Vemos, no conto, um João (nós-mesmos e os outros) que, no processo de ensimesmamento, encontra-se abruptamente consigo mesmo e com o que há de mais vil e baixo em sua constituição humana.

Os crimes (quais crimes?), cometidos por João e escondidos até nas mangas de sua camisa, o acorrentaram nas grades de sua própria consciência. Preso e triste, a consciência do personagem lhe aponta para a secura e o rastro de destruição e morte deixado por ele mesmo durante a errante caminhada. Tudo lhe fugia: o verde, a flor, a água e até mesmo as grades de sua prisão; João possuía mãos sanguinárias, mãos de aniquilamento.

Tal qual o homem moderno, João (João-mesmo, todo mundo e ninguém) foi atirado no deserto das engrenagens do mundo hodierno. Deserto que, paradoxalmente, encontra-se ancorado nas multidões anônimas e apressadas das grandes metrópoles. No conto, esse deserto foi forjado pelo próprio personagem que matara tudo por onde passara. O ímpeto de levantar e andar, alimentado pelo desejo de morrer andando, nos remete ao *flâneur* baudelairiano: isso se ratifica quando o narrador afirma que a necessidade de andar advinha da vontade de “pagar sua pena com seu desaparecimento lento, vivido...”. Lento como a cadência e modulação dos passos do *flâneur*, perdido entre os atrativos da cidade, nutrindo-se dos espaços que percorre, mas vivendo a experiência de estar só em meio à multidão atarefada.

A caminhada pelo deserto faz com que João encontre novamente uma flor. Entendemos aqui o elemento flor como a representação do singelo, do frágil, do feminino. A flor-mulher com quem João se depara, também, não pode prescindir de seu poder mortal - João extermina a tudo e a todos que se erguem em seu caminho – e isso, de certa forma, lhe dá prazer. É com um sorriso sádico e cínico nos lábios, que o personagem simbolicamente mata o seu próprio mundo.

O narrador aponta para a consciência da finitude humana. A morte, desde sempre, esteve presente na vida de João; a mesma morte que o espera no outro lado do gigantesco deserto. É como se o conto se debruçasse metaforicamente sobre a efemeridade da vida, a efemeridade que não nos faz tombar, mas que, como um quadro fixo na parede da nossa consciência, nos faz atravessar os nossos desertos pessoais e que, de repente, nos colocará, no próprio ato da travessia, face a face com o irremediável.

No conto “João”, Pereyr já demonstra, por meio de um texto denso, intimidade com algumas questões concernentes ao homem da modernidade. Trata-se de um texto literário que não negligencia, em nenhum momento, as redes conceituais que se dão por meio das imbricações metafóricas. Notamos, no conto, um narrador que se vale da palavra enxuta, que se quer prosaica, mas plurissignificada e desconcertante ao mesmo tempo.

A partir daí, a maturidade criativa e intelectual do jovem Roberval começa a se delinear, a ganhar contornos disformes e múltiplos, como veremos no conto “Resolução”, datado de abril de 1973 e publicado na terceira edição da Revista *Hera*:

RESOLUÇÃO

Calei porque era mais humano. E todos gritaram, vaiaram-me; mas nenhuma resposta tiveram porque fiquei mudo. Então baixaram a cabeça e se retiraram para suas casas e eu fiquei sozinho na praça como um político abandonado. Eu sentia que era mais humano e vi que falar é procurar-se nas palavras; eu era mais humano. E todos se foram, não porque não me entendessem, mas porque o meu silêncio os humanizou. E a praça vazia era como o meu silêncio. Eu tomava toda a sua extensão só porque a praça, vazia, há pouco estava cheia de homens barulhentos que se recolheram tão mudos quanto meus olhos. E na praça onde políticos procuram o extremo do seu desentorno eu estava em mim mesmo. Tudo era dispensável porque eu sintetizava os alimentos do meu espírito e alimentava a praça imunizada contra a voz. Levantei-me de mim mesmo e prossegui viagem, e cobri de mutismo toda a extensão que pressentia a minha presença – eu era mais humano. E os homens que se foram, calados, dormiam e suas casas transbordavam de silêncio. O vento não existia senão para levar meu cabelo a brincar no espaço inatingido. E eu segui, entrei em casa e dormi. E sonhei. E, no meu sonho, todos aqueles homens que se retiraram da praça debaixo do mais sublime silêncio tinham, em lugar da boca, gigantes bocas de alto-falantes, no mais alto volume, a anunciar o silêncio que os dominara. E eu

dormi de novo, depois de estar dormindo, e fui dar na praça. E quando naquele sono eu tornasse a ver aqueles homens com bocas de alto falantes no lugar da boca, eu dormiria outra vez dentro do meu próprio sono, até chegar ao extremo do meu silêncio; e andaria pelas praças tão humano e mudo que me chamariam de louco (PEREYR, 2010, p. 61-3. In: BRASILEIRO, 2010).

O próprio título do conto, a priori, já nos coloca em uma encruzilhada analítica: Resolução! Encontramo-nos diante de uma problemática que reclama uma solução, uma atitude que implica decidir o que fazer ou qual caminho tomar. No conto, narrado em primeira pessoa, a resolução se apresenta e só é possível por meio do silêncio e da mudez como elementos de humanização do homem, como afirma o próprio narrador.

O conto, a narração parece iniciar quando a cena ou a situação já havia iniciado. É por meio do silêncio que reverberam reflexões metalinguísticas acerca da relação homem-linguagem. Vale dizer que, enquanto estudioso das linguagens e de suas representações, tais afinidades reflexivas acerca do ser de linguagem já se encontram ancoradas nas ponderações do acadêmico e professor Roberval Alves Pereira. Aqui, a voz do múltiplo, como em toda sua produção criativa, se faz presente mais uma vez.

Esse narrador-personagem que faz do silêncio um instrumento de humanização tem consciência de que, de acordo com uma escala hierárquica imaginativa, mas tão imaginativa quanto a presença, ainda que onírica, de homens com bocas de alto falantes, ele era mais humano que todos aqueles que usavam da voz para o vaiarem em praça pública. Ele nos assevera que o ato da fala é uma tentativa de se procurar, se reconhecendo e se circunscrevendo no âmbito das palavras, a voz, nesse caso, seria uma representação dos estados anímicos e psíquicos do ser que se “assenhora” do verbo.

Vemos, aí, a ação do cuidado com o dizer. Mas, por outro lado, podemos inferir que o emudecimento e silenciamento da sua própria voz, nada mais são que a situação de deslocamento em que o poeta, a literatura e as artes, em geral, se encontram. Por se tratar de um discurso fora das engrenagens e das cadeias produtivas, a voz literária parece não ter espaço nem cabimento na sociedade dos homens práticos.

Ergue-se no conto, fantasmagoricamente, a imagem do poeta declamando seus versos em praça pública, onde a plateia barulhenta não os ouve, porque não se encontra, nos mesmos climas afetivos instaurados pela poesia. O que resta é o silêncio, é o não-cabimento, o não lugar. Mas, o poeta-narrador não se deu por vencido e continuou alimentando a praça que era paradoxalmente barulhenta, mas, ao mesmo tempo, imunizada contra a voz, contra a sua voz.

Outra tônica bastante relevante no conto é a aproximação com a estética Romântica, no que concerne à matéria criativa e ao modo como essa matéria é

capturada. No Romantismo, os poetas, principalmente os ultra, se valiam dos alucinógenos, das drogas e do sonho como meios de se constituir elementos capazes de alimentar a criação literária. Em “Resolução”, o narrador dorme e sonha com as cenas plasmadas no final do conto: homens com alto-falantes no lugar da boca.

Mesmo se tratando de uma trama metafórica, a leitura horizontal da imagem – homens com boca de alto-falantes - nos permite chegar à conclusão que se trata de uma representação onírica ou surreal, do ponto de vista da linguagem calcada nos ditames da racionalidade e do logocentrismo. No entanto, sabemos que tais imagens são possíveis, no âmbito do conto, graças ao sonho, porque, antiteticamente, os alto-falantes servem para dar testemunho do silêncio que tomara os homens.

É como se o silêncio, despertado pela voz do poeta, que agora dominara os homens só fosse possível e audível quando colocado no último volume. É como se silêncio/voz só fosse possível gritado. É como se o silêncio precisasse sair da zona do silenciamento, mas esse silêncio que se liberta da mudez, constrói uma rede de significância análoga ao ato de dormir e sonhar, paralelamente, dentro do próprio sono e do próprio sonho.

Esse adormecer ambivalente dentro do próprio sono levaria o narrador a um processo radical e extremo de silenciamento. Esse silenciamento, essa não-voz faria dele um humano demasiadamente humano, já não seria mais um eleito dos deuses, nem porta-voz, nem arauto das nações, mas continuaria sendo poeta, humano, sem voz e louco, distante das torres de marfim e cada vez mais imbricado com o estéril turbilhão barulhento da rua.

Tais ponderações críticas, veiculadas por meio do texto literário, acerca do fazer criativo, no bojo da modernidade, podem ser encontradas em muitos textos de Pereyr. Se em “Resolução”, a voz do poeta é inaudível aos homens e à praça barulhenta, no poema “O Poeta”, publicado em outubro de 1973, vemos, por outro lado, uma visão romântica e idealizada do fazer poético. Agora, o poeta, esse encantador de palavras, numa atitude encantatória, percebe que nascem lírios em seus rastros:

O POETA

Não. Os homens nada me disseram.
A estrada que diviso é vasta
e ando
E lírios nascem nos meus rastros
e ando:
Serei um pássaro na última paisagem,
morada dos intocados,
Dos que viram lírios nos seus rastros (PEREYR, 2010, p. 98. In: BRASILEIRO, 2010).

No poema, vemos, por intermédio da voz lírica, uma imagética forjada nos moldes da estética simbolista. Se em “Resolução”, o poeta encontra-se mergulhado na vociferação da praça e dos homens pouco propensos ao seu brado, no poema acima, ele se coloca numa posição de distanciamento, muito mais próximo da morada dos intocados do que do lodo movediço do macadame.

Os simbolistas/decadentistas, numa atitude de descrença no futuro e nos rumos da humanidade, se trancavam em suas torres, para, assim, intervirem poeticamente sobre a realidade circundante e pouco atraente. Em “O poeta”, o eu-lírico opera semelhante atitude: se transforma em um pássaro, símbolo da liberdade, como meio de adentrar-sendo a residência dos imaculados.

Digno de nota é a ação de nascerem lírios nos rastros/pegadas do poeta. Toda flor possui um pistilo proeminente, com aparência fálica, remetendo, comumente, a significados pautados na sexualidade e erotismo. Mas, também o lírio está relacionado a elementos de nobreza, realeza, poder, soberania e pureza. Logo, o nascimento da flor, nos rastros do poeta, só é possível por se tratar de um ser puro, nobre e soberano. Vemos aí a construção de uma visão romântica e idealizada da figura do poeta e, conseqüentemente, do fazer poético.

Se, em suas andanças, o poeta vai conferindo flor à estrada que divisa, a transmutação em pássaro também se converte, para nós, em uma ação bastante simbólica. O pássaro simboliza a leveza, o divino (o Espírito Santo, na cultura judaico-cristã, é simbolizado por uma pomba), a alma, a liberdade. Por terem asas e o poder de voar, em muitas culturas são considerados emissários e mensageiros entre o céu e a terra. O pássaro ainda opõe-se à serpente, como o símbolo do mundo celeste ao mundo terrestre.

Na cultura celta, os pássaros simbolizam os mensageiros dos deuses; são eles os auxiliares dos deuses, considerados, portanto, símbolos da liberdade divina. Interessante notar que, os ninhos dos pássaros são muitas vezes comparados ao paraíso, o refúgio escondido e inacessível, a morada suprema. No Alcorão, o pássaro é visto como o símbolo da imortalidade da alma por meio de seu papel mediador entre o céu e a terra. Por esse prisma, o poeta-pássaro, mais uma vez, se acerca da ideia de “eleito dos deuses”.

Enquanto pássaro, o poeta pode lograr aproximação da morada dos puros. Aqui, mais uma vez, algo nos chama a atenção: somente os intocados foram capazes de ver lírios nos rastros do poeta. Dessa forma, nos perguntamos: quem seria os intocados? Os

deuses? Os eleitos dos deuses? Os mortais dispostos animicamente aos climas afetivos instaurados pela poesia? A resposta reverbera, ecoa, dança no ar, mas a coreografia poética é fugidia e inexata. Quem seriam os intocados?

Além de problematizar uma série de questões existenciais, filosóficas e literárias, a produção poética de Roberval Pereyr, desde sempre, e, em especial, a que se encontra na Revista *Hera*, aponta para outras encruzilhadas, outras miradas. No poema “Nudez” (1976), publicado na sétima edição da revista, pode-se notar, por exemplo, uma reflexão acerca da complexidade constitutiva do labor criativo:

NUDEZ

Não quero ser simples.
Uma flor não é simples:
é uma flor. E não cede (PEREYR, 2010, p. 201. In: BRASILEIRO, 2010).

O poema já se faz significativo a partir do título: Nudez. Na verdade, trata-se, paradoxalmente, da falta de nudez, do estar despido, nu diante do leitor. A simplicidade de que o eu-lírico foge tem muito a ver com um tipo de poesia que não exige uma postura mais ativa do sujeito-leitor. É preciso que haja, na força do encontro, um embate, um corpo-a-corpo profícuo para que o efeito estético seja possível.

Por outro lado, o eu-lírico foge da simplicidade por meio de um texto um tanto quanto simples do ponto de vista estrutural. Estamos diante de um poema de três versos que, aparentemente, não demanda grandes exercícios interpretativos à primeira vista, mas só à primeira vista. Primeiro porque o elemento – flor – de que o eu-lírico se vale para falar da não-simplicidade, geralmente, está ligado às categorias do simples, do leve, do frágil.

No entanto, a voz poemática parece estar dizendo que, apesar de ser frágil, a flor é flor e não sucumbe, mesmo que a gaia ciência, por meio de artifícios técnicos, consiga fazer cruzamentos e hibridações entre diferentes espécies, a flor híbrida ou fruto de um cruzamento genético continuará sendo flor. A flor é tão complexa que os laboratórios científicos ainda não conseguiram reproduzi-la, e em sua complexidade orgânica ela continua sendo flor e não cede.

A partir de “Nudez”, já somos alertados para a não existência de muletas seguras, doadas pelo eu-lírico, que nos guiem no complexo e esburacado arsenal poético pereyriano. Trata-se de uma autoria e de um fazer criativo modulados pelo embate, pela

multiplicidade e pelo contato frontal e direto entre três instâncias complementares: autor-obra-leitor.

Até aqui, pudemos perceber que são múltiplos os temas tratados nos contos e nos poemas de Roberval expressados na Revista Hera. Seguindo nessa esteira, tomemos o poema “Amálgama” publicado no número oito da revista (1977) e que mais tarde (2004) deu origem ao título de um dos seus livros:

AMÁLGAMA

O exercício da mentira
Assevera-nos o rosto:
Petrifica-nos o busto
E engrandece-nos a ira.

O exercício da mentira
Engrandece-nos as posses:
Ajoelha-nos em preces
Sob o teto das igrejas.

O exercício da mentira
Faz-nos fortes, barulhentos;
Tece grandes pensamentos
Para encher-nos de amarguras.

O exercício da mentira
Faz-nos lúcidos, divinos;
Torna os animais humanos
E torna os deuses caninos.

O exercício da mentira
(por que tamanha crueldade?)
Concedeu-nos – que loucura –
O exercício da verdade (PEREYR, 2010, p.215. In: BRASILEIRO, 2010).

O título do poema já prenuncia a existência de uma desordem e de uma confusão. Tal amálgama se dá no campo das ideias, da reflexão, do questionamento acerca do exercício da mentira e suas reverberações e desdobramentos *nonsense*. O eu-lírico promove uma análise requintada e filosófica sobre as noções de mentira e verdade.

As reflexões erguidas no âmbito do poema encontram-se ladeadas por um cruzamento de instâncias comumente díspares. Ajuizar que uma instância só possui existência em função da outra, resulta num amálgama e numa desestabilização no nosso modo de pensar ocidental, radicado no logocentrismo e na racionalidade.

Aprendemos que a mentira e a verdade são dois polos antagônicos e que esta, dadas as questões éticas e morais que nos constituem, se sobrepõe àquela em prestígio e em necessidade. Vemos no poema uma desarticulação desse pensamento, o eu-lírico

assevera que foi o exercício da mentira que nos concedeu o exercício da verdade; é como se uma só se constituísse em razão da existência da outra.

Os produtos e efeitos da mentira elencados no poema – rosto asseverado, busto petrificado e ira engrandecida – concomitantemente apontam para o outro lado da moeda: posses engrandecidas, fortaleza, lucidez e divindade às avessas. Exercitar a mentira é embaralhar os paradigmas, é forjar não-lugares, é como tornar animais em humanos e deuses em caninos.

A lucidez que nos toma, como efeito colateral do uso da mentira, diz respeito à atitude de eterna vigilância daqueles que se constroem modulados no exercício do embuste, para não serem surpreendidos e/ou desmascarados. A lucidez, por esse prisma, nos afasta do domínio da verdade. Por outro lado, dada a não simplicidade dessa poesia, já pronunciada no poema “Nudez”, seríamos ingênuos em pensar que tais esferas (verdade e mentira) estariam como duas setas, apontando para a especificidade do fenômeno literário?

Ora, pois, sendo o texto literário um artefato criativo que embaralha as noções de ficção e realidade, não seria ele um instrumento capaz de transformar figuras animais em homens e as divindades em cães? Não seria a lucidez, aqui entendida como a lógica e a racionalidade exacerbada, um empecilho para a instauração dos climas afetivos propostos e suscitados pela literatura? No exercício da ficcionalidade, não estaria o literário apontando para as verdades recônditas e secretas escondidas e adormecidas no fundo de cada ser humano?

Respondemos, aqui, positivamente todas essas questões e ressaltamos que se trata, tão somente, de possibilidades interpretativas. Não queremos e não podemos fechar uma única vertente de leitura, os protocolos precisam ser firmados, mas, enquanto isso, os sentidos continuam à deriva na verticalidade dos textos. A multiplicidade de vozes, de sentidos, de direções, mais uma vez, se faz soberana.

Mesmo sendo múltiplo, diverso, fragmentado como o é o próprio homem moderno e contemporâneo, o eu-lírico pereyriano não negligencia o trabalho de autoconhecimento. Se as identidades hodiernas encontram-se em um processo ininterrupto de fragmentação, se as mesmas não são fixas, mas, antes, movediças, o eu-lírico em meio a “esses dias de horror e agonias” tenta, por meio do poema “Rigor – 3” (1978), publicado no número 10 de *Hera*, plasmar a eterna desorientação de quem vive e de quem se busca:

RIGOR – 3

Sou infeliz e quero conhecer-me:
quero saber quem sou por estes dias
tão cheios de terror, quero saber-me.

Quero morrer de novo e renascer-me
e quero estar transido de agonias
- e conhecer-me, quero conhecer-me.

Este é meu grito e, nele, quero ver-me
e comover-me em cantos, calmarias:
hei de saber-me, ah! hei de saber-me (PEREYR, 2010, p.285. In:
BRASILEIRO, 2010).

Percebemos desde o título do poema que a busca por si mesmo é balizada pelo rigor que se dá por meio da tentativa de saber-se, no nível do conteúdo, mas, também, a nível formal: três estrofes, de três versos, onde os segundos versos de cada estrofe rimam mutuamente e, os demais, além da rima, apresentam terminações iguais. “Conhecer-me, saber-me, renascer-me, ver-me” apontam para a mesma direção: um eu-lírico que se constrói na procura de si mesmo.

Ele procura se autoconhecer porque se sabe e se reconhece estilhaçado, fragmentado, com referenciais múltiplos, que apontam para diversos lugares. Por isso, acreditamos que esse sujeito lírico, em conflito, que se inscreve no poema é atravessado por uma outra tensão: a crise da identidade na contemporaneidade. É como se o eu-lírico procurasse um ponto de sustentação, a unidade primordial, tão buscada e debatida pelo teórico Pereyr (2000), em meio ao caos, ao grito.

De acordo com Japiassu; Marcondes (1996) o indivíduo definido pelo Iluminismo é um sujeito universal ou epistêmico, ou seja, um sujeito do conhecimento. Descartes o considera como uma substância que pensa, que duvida, que existe. Kant o denomina de “sujeito transcendental” calcado num “eu penso”, consciente de si. Logo, por esse viés, estamos diante de um eu-lírico epistêmico, que pensa, que duvida, que existe e que transcende, que, mesmo à sua procura, testemunha uma consciência da incompleta e complexa – porque caótica - consciência de si.

A infelicidade que advém dos dias cheios de terror empurra o homem para a necessidade de saber-se, mas um reconhecer-se modulado pelo rigor, através do pensamento racional que desemboca, em última instância, na compreensão do ser fragmentado da linguagem. Ergue-se, então, um embate aproximativo e complementar entre o logocentrismo, enquanto consciência da procura, e o subjetivismo que se dá no debruçar-se sobre si mesmo.

O verso “quero morrer-me de novo” indica que o eu-lírico já está morto, que já foi atingido pela simbólica e devastadora morte do sujeito moderno, de sua subjetividade e individualidade. Um sujeito que, com os colapsos da modernidade e da tecnologia, transfigura o seu rosto, escamoteia suas necessidades mais imperiosas em favor da coletividade que o exila na metrópole anônima e impessoal.

No entanto, no poema, há um que de antimodernidade próprio, inclusive, da poesia moderna. Pereyr (2000, p.39) afirma que ela (a poesia da modernidade) “nega a modernidade no ponto mesmo em que esta se afirma. Refiro-me à negação do progresso, uma vez que a linguagem poética, por natureza, representa a negação do tempo linear”.³¹ Assim, o eu-lírico não se constrange e não se restringe a aceitar passivamente a sua morte, antes, ele forja o retorno sempre renovado a si mesmo, o próprio renascimento e, com ele, a força, a necessidade e o vigor do “conhece-te a ti mesmo”. O retorno do sujeito, aí, é concomitante ao grito de ordem: “hei de saber-me!”.

Idmar Boaventura (2011) afirma que é justamente o aparecimento, no início do século XX, do homem como duplo empírico-transcendental – sujeito e objeto do conhecimento, senhor e escravo da linguagem, observador do mundo que se observa a si mesmo, dotado de consciência, mas indissociável dos domínios do inconsciente – que marca o fim da ordem clássica do mundo e o início da crise da modernidade. É na esteira dessa tradição de demolição de paradigmas e de construção de outros que podemos ler o poema “Rigor-3”.

A partir do desencantamento do mundo o homem reencanta-se por si mesmo e se procura e se perde e se reencontra para voltar a se perder e dar continuidade à recursividade do encontro consigo e com o outro. É desse encontro, da convergência das vozes, que nos constitui no exercício da alteridade, que o poema “Dos cantos de Sagitário 20” (1980), publicado no número 13 da Revista *Hera*, vai se ocupar:

DOS CANTOS DE SAGITÁRIO 20:

Meu coração explode com mil vozes, mil bisavós
 indecifrados
 em mim falando falando falando:
 guerras, tambores, hecatombes
 - homens adorando em rituais, fieis dançando
 no meu ser denso, vasto, milenar:
 sou palco intenso onde crianças, velhos, reis e assassinos
 lutam, gritam, devoram
 entalham touros dentro das cavernas

³¹No mesmo estudo, Pereyr acrescenta que a modernidade e a contemporaneidade se constituem no tempo linear da história e do progresso. A volta a si mesmo, como nos mitos, no sonho, na magia, reverbera no tempo cíclico, recursivo, não-linear.

- e tantas vozes e cores e destinos pulam
 no meu ser, e pulam
 de meus cílios, meus dedos – e levanto-me:
 andarilho errante de milênios.
 Quanta ânsia de séculos somada, contida, quantas
 muralhas, túmulos, mitos e mães desesperadas...
 Tudo isso em mim pulula, ri, escreve
 pronuncia discursos, lê Platão, para ele, Platão
 em mim perdido.

Meu coração amarga, desespera, ama
 Lias, Verenas, Carolinas
 e recita Camões além dos mares, além
 daTaprobana, além dos tempos.
 Meu coração é templo de mil templos – deus
 em Deus contido e de si mesmo rindo e transbordando,
 e rindo (uno e sucumbido em todo o enigma)

dos seres que criou e já não lembra! (PEREYR, 2010, p.437. In: BRASILEIRO, 2010).

Se em “Rigor – 3” vemos um eu-lírico ensimesmado, à procura de si, “Dos Cantos de Sagitário – 20” aponta para a polifonia constitutiva da voz lírica. Aqui, o eu-poemático se coloca no lugar de arauto e porta-voz de uma coletividade e de uma ancestralidade que ecoam em sua pena. Tais vozes, não rigorosamente interdidas, vociferam continuamente no coração de um eu que explode: explosão ocasionada pela acolhida à voz do outro, que, por sua vez, não cabe em si mesmo e que termina por explodir.

Estamos em meio a um poema-explosão: de pelejas, duelos, batuques e holocaustos. Esse eu-lírico que acolhe os homens em seus rituais de fé e que dançam no seu vasto e milenar ser, acaba por forjar uma coreografia verbal fugaz, onde os atores e bailarinos empenhados em construir tal bailado preenchem o vazio, momentaneamente ou não, deste vasto e complexo coração-abrigo.

Percebe-se, também, que a integridade desse eu é lacunar. Esse eu performático doa seu palco-corpo para toda a sorte de tipos humanos que se convertem numa complexa rede cromática, olfativa e sinestésica que resultam numa tumultuada dicção que é voz, mas é, igualmente, visão, audição e tato que somados aos túmulos, às ânsias, aos mitos e às mães desesperadas, acabam por escrever, por intermédio da voz cumulativa do eu-lírico/andarilho errante, o poema maturado ao longo dos milênios.

Paradoxalmente, esse coração que abriga a mais remota e plural coletividade e que se transborda, porque não cabe em si, é adjetivado como “uno”, uma unidade que não se faz possível, porque já se encontra comprometido com a heterogeneidade agregadora da alteridade. Esse coração-templo - ponto de convergência de mil templos - , espécie de deus-amante das mulheres e leitor de Camões é, por excelência, o elemento

inspirador que, em detrimento de uma determinada racionalidade castradora, se vale da emoção para moldar e criar seres – tal como o Deus -, mas que já não é capaz de lembrar-se, ou por esquecimento ou por necessidade de esquecer, de toda a sua criação.

A tônica da dicção múltipla e coletiva também se faz presente no “Poema de uma só pergunta” (1979), publicado em *Hera*, número 12:

POEMA DE UMA SÓ PERGUNTA

Que faremos nós quando o silêncio
Nos chamar os nomes, convocar-nos
Ao anonimato de nós mesmos?

Que faremos quando as mil verdades
Nos deixarem sós ante a verdade
De estarmos sós e nada sermos?

Quando os medos todos se fundirem
No terror primeiro, vil, de estarmos
Sem apoio em nossos próprios medos?

Que faremos nós, já sem segredos,
No tribunal sem deuses, sem juízes
Em que seremos réu, juiz e deuses?

Dançaremos, nus, o desespero
(valsa muda, vácuo, pavorosa)
De estarmos nus ante nós mesmos?

Ou mergulharemos pela morte
(sem rumo, sem rumor, entediados)
Na procura vã do companheiro? (PEREYR, 2010, p.367. In: BRASILEIRO, 2010).

Única pergunta, única certeza: a morte. O poema de uma só pergunta, como podemos ressaltar, gira em torno, por meio de uma densa rede metafórica, da problemática e misteriosa finitude carnal do homem. A pergunta que ecoa, no bojo do poema, traz em si algo de coletivo: talvez, a indagação que o eu-lírico faz, repetidamente, seja uma interrogação a martelar a consciência de todos os homens, em todas as culturas, em todas as sociedades e em todos os períodos da história.

Por meio de estratégias linguísticas, o eu-lírico nos remete (sem nos remeter diretamente) à conjuntura simbólica da morte. Silêncio, anonimato, a verdade, terror primeiro são algumas palavras de que se vale a voz poemática para abordar, analogicamente, o terror do homem ante a verdade e o terror da descoberta final de estarmos sós e de nada sermos.

Estamos diante de um poema que lança uma pergunta, aponta possibilidades, mas não a responde. Poema de uma só pergunta, porque só uma pergunta nos interessa, porque só o fim nos preocupa e não o começo. Caminhamos incessantemente em

direção ao mergulho na morte e isso nos aflige porque não conseguimos rendê-la, mas, antes, ela se faz, imperiosamente, redentora. A última palavra, a única verdade, a certeza, o possível fim. -Muito prazer, eu sou a morte. - O desprazer é todo meu, responde o homem.

Esse desprazer advém da nossa formação cultural que entende a morte como um castigo ou como o “salário do pecado”. Sendo a morte punitiva por natureza de acordo com a tradição e os manuais judaico-cristãos, cabe ao homem temê-la, respeitá-la e não convidá-la ao embate. No entanto, como o próprio poema sugere, do lado oposto dos que a temem, há os destemidos que nela mergulham, porque tomados pelo tédio, na procura vã dos companheiros que imergiram antes.

No poema “Dos Cantos de Sagitário 29”, publicado na décima quinta edição de *Hera* (1985), mais uma vez é poetizada a temática da morte:

DOS CANTOS DE SAGITÁRIO 29

Estamos na noite, no ar
ferruginoso
deste fim nublado de milênio.
Estamos amargos
- com as dores da bomba no peito –
e pesados
como ilhas de ferro sobre a infância.

E geramos a nova humanidade: homens
talhados no aço, no asco:
remota paisagem retocada em ocre.

Ó tempo de falsificações, onde teu ventre
vulnerável, teu calcanhar de cobalto?

(Um barulho sufoca o homem: um silêncio
sufoca o homem: ó tempo de multidões,
onde em ti nos encontrarmos? onde?)

Estamos no ar, no ar – e a morte
atende a todos
os telefones, unânime:
há um aviso frio se anunciando
por baixo de todas as caldeiras,
por dentro de todas as mentiras,
nas cinzas de todas as falências.
Um aviso apenas, apenas
um
cartaz no rosto
do homem: ferir
ferir
a vida e o próprio homem, e o lugar do homem
na vida: ferir.

Enquanto a morte, astuta, fecha todos os negócios (PEREYR, 2010, p.507.
In: BRASILEIRO, 2010).

A morte, no poema, já se faz anunciada a partir das escolhas vocabulares e do arsenal linguístico utilizado pelo eu-lírico: noite, fim, nublado, silêncio, etc... No entanto, a extenuação de que trata o texto é, para além dos domínios metonímicos, uma morte simbólica: a morte do sujeito, de sua individualidade, de sua subjetividade; processo, este, cada vez mais acelerado pelas engrenagens do mundo moderno.

O homem perdido na noite, sob o ar ferruginoso que confere ferrugem à sua constituição corpórea de aço, é o mesmo homem moderno e desencantado com o mundo. Esse desencantamento advém do questionamento das noções de razão, de ciência e da promessa, não concretizada, do progresso irreversível. Logo, “o que existe por trás da crise da modernidade é uma crise da civilização. O que está em crise é o projeto moderno de civilização” (ROUANET, 1993, p.09).

A crise da civilização de que fala Rouanet, incide, de acordo com o poema, sobre a nova humanidade que geramos: “homens talhados no aço, no asco”, logo, homens de aço, tendo que viver como se de ferro fossem. O corpo, a voz, as veias e o sangue, por um lado, e a subjetividade, as emoções, por outro, são substituídos pela armadura que nos transformou em quase-robôs, destituídos e afastados, cada vez mais, de adjetivações humanas.

A despeito do calcanhar de Aquiles, o nosso já não pode ser ferido visto que é de cobalto, um metal altamente resistente e que aboliu nossa vulnerabilidade e fraqueza. Somos uma multidão de fortes, racionais, iluministas que exorciza o pensar mítico em função da emancipação da humanidade do reino das trevas, mas que instituiu um modelo de dominação e exploração de povos, raças e culturas consideradas inferiores, ou humanas, de fato.

Tudo isso faz com que experimentemos um sentimento de mal-estar frente ao silêncio e o barulho, das multidões, que nos sufocam e mais: apesar de fugirmos das limitações que a nossa humanidade nos impõe e nos transformarmos em homens de aço, não podemos esquivar da morte que a todos atende. Uma morte que se anuncia e que nos coloca frente às nossas falências.

O sujeito engendrado pela modernidade é, simbolicamente, uma máquina de aço programado para golpear a si, o outro e a vida. É o próprio eu-lírico que assevera que este é o nosso lugar na vida, ferir, ferir e ferir até que a morte astuta e soberana nos dê o golpe final. É como se a morte fosse, mais uma vez, a redentora dos homens e do seu destino e a única capaz de lutar vitoriosamente com o ser de ferro.

Dessa forma, pudemos notar as nuances que se fazem presentes na contística e poética dos primeiros escritos criativos entregues ao público por Roberval Pereyr. Decerto, o movimento que se plasma, mas não se esgota, na Revista Hera é um grande farol para o estudioso que se debruça sobre essa poesia. Faz-se importante dizer que muitos dos textos analisados são anteriores, cronologicamente, à atividade de crítico da literatura e de acadêmico, o que mostra, desde sempre, a inclinação de Pereyr para outras atividades ligadas à literatura. A voz múltipla já se encontra assentada.

3.2 O Andarilho e seus rastros ou Ato II: a poesia crítica

GALOPE

Meus pensamentos são meus camelos
meus pensamentos são meus cavalos

(com uns cavalgo para o silêncio
com outros marchos para a saudade).

Meus pensamentos são meus cavalos
meus pensamentos são meus camelos

(sou sertanejo, nasci nos matos,
ando a cavalo para mim mesmo).

Meus sentimentos são meus desejos
Em que me vejo perdido, e calo.

Meus pensamentos são meus camelos
meus pensamentos são meus cavalos (PEREYR, 2010, p.458. In:
BRASILEIRO, 2010).

Além da musicalidade e de todos os recursos rítmicos empregados na arquitetura do poema, podemos notar uma construção imagética acerca do trânsito e do deslocamento ininterruptos do pensar, faculdade imprescindível na constituição da obra poética. O meio de transporte do eu-lírico é exatamente seu pensamento, aqui comparados aos camelos e aos cavalos. Acreditamos que o jogo comparativo – pensamento, cavalos e camelos – é bastante simbólico, se pensarmos que os animais em questão, além de fortes e resistentes, percorrem, com destreza, os ambientes mais inóspitos possíveis.

Esse pensamento-cavalo-camelo permitiu, a Roberval Pereyr transitar por diversos e múltiplos lugares discursivos. Tais espaços se influenciam mutuamente, criando uma rede imbricada e polifônica de construtos linguísticos. Em outras palavras,

a obra poética de Roberval Pereyr é perpassada pelas diversas experiências acadêmicas, artísticas e ativistas do autor. Essas experiências fundamentalmente literárias, em um processo dinâmico e dialógico, forjam, no bojo do processo criativo do autor, uma série de confluências e de migrações críticas, poéticas, metafóricas, conceituais e criativas entre as suas diversas áreas de atuação. Não obstante, tais migrações proporcionam ao leitor uma forma específica de ler o texto literário engendrado pelo poeta.

Michel Foucault, durante a aula inaugural que pronunciou ao assumir a Cátedra vacante no *Collège de France*, e que mais tarde originou o livro *A ordem do discurso* (2012), afirma que toda elocução, que todo discurso é precedido por uma voz sem nome e que no momento da elocução, nos alojamos, sem perceber, em seus interstícios. Para nós, essa assertiva é bastante representativa se quisermos entender a obra poética de Pereyr, pela égide da multiplicidade.

O que nos interessa aqui, em primeira e em última instância, é a obra poética do autor. No entanto, adotamos um caminho metodológico que implica a observância das diversas nuances do poeta – enquanto produtor de poesia e produtor de poética - isso se deve pela crença no dialogismo entre as diversas esferas de atuação do cidadão Roberval, já elencadas nas primeiras linhas desse trabalho.

Assim como Foucault, acreditamos que a palavra poética, em Pereyr, é paralelamente acompanhada de outras vozes que interpenetram o discurso literário do autor e que o singularizam na cena das letras na contemporaneidade. Essas vozes nada mais são que as vozes da academia e todas as suas inclinações teórico-críticas que insistem em se fazerem presentes e, não raro, atravessar as concepções artísticas do poeta. Dessa forma, os mananciais em que o poeta bebeu, as percepções de que se apropriou podem ser recolhidas no fluxo geral das representações e dos conceitos, como se brotassem da própria experiência do poema.

Nildecy de Miranda Bastos, em sua Tese de Doutorado apresentada ao antigo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia – ILUFBA, intitulada *Roberval Pereyr em suas faces e interfaces* (2009), afirma que a perspectiva de criação poética de Roberval Pereyr se concretiza dentro de uma organização racional. Para a autora, o onirismo que faz o poeta reencontrar o mito no cotidiano é instaurado paralelamente a uma consciência da linguagem. Seus versos são dotados de um rigor formal minucioso, fruto de um trabalho sólido, que afronta aos transbordamentos. Os elementos da experiência sensível jamais aparecem em seus versos de forma confessional: são retrabalhados, transfigurados a partir de uma arquitetura acautelada do texto. A autora continua:

Roberval Pereyr alimenta sua experiência de invenção poética pela prática constante da reflexão no campo da criação. O escritor exerce essa atividade analítica dos processos criativos desde os momentos iniciais de seu interesse pela literatura, buscando, desde então, aliar experiência e trabalho. Ainda assim, acredita na inspiração como condição para criar. Reunidos, esses dois aspectos situam a sua poesia entre coordenadas que vão de Paul Valéry a Octávio Paz. Como o primeiro, Roberval substitui a ação espontânea de criação por uma ação refletida. Como o segundo, Roberval Pereyr dedica uma atenção especial à esfera mágica e sagrada à qual supõe referir-se a poesia, pela necessidade de se contrapor às condições de vidas geradas pela sociedade moderna que, de um lado, se caracteriza pela “progressiva racionalização do processo produtivo e, de outro lado, pela alienação do indivíduo num mundo massificado e reificado que tudo transforma em mercadoria”, como nos disse o poeta Ferreira Gullar (1989) (BASTOS, 2009, p. 43).

Ainda para Bastos, Roberval é um escritor disciplinado, atento, em permanente processo de aperfeiçoamento, que não negligencia uma rigorosa atualização. Acolhe novidades teóricas e epistemológicas com responsabilidade e atitude crítica. Além de conservar o espírito aplicado na recolha de sutilezas poéticas do cotidiano, exercita-se frequentemente na leitura de teóricos, de poetas e de filósofos jovens e antigos, como também no diálogo com outros artistas, seus amigos, e faz da arte e da filosofia sua alimentação e atividade constante. Muito embora tenha consciência de que sua obra é reconhecida, permanece receptivo a questões que dizem respeito à literatura, como no poema abaixo:

Rigor – 4

Todos os poemas que escrevo
São para dizer que estou perdido,
Que da vida faço o que não devo
E que duvido:

Que duvido tanto de mim mesmo
E de tudo mais com que convivo
Que eu às vezes penso que não vivo,
E que estou bêbado.

Às vezes só susto de um poema
Diz-me em tudo algo mais profundo:
Faz-me constatar que estou no mundo,
E sinto medo.

Mas o próprio medo me enclausura
Pondo-me nos olhos os seus dedos,
Lendo os meus ouvidos vil segredo,
Mil loucuras (PEREYR, 2004, p.257).

No poema, no próprio processo de escritura criativa, o poeta reflete acerca das questões mais genuínas que cerceiam o homem contemporâneo: a dúvida, o

estranhamento, o ser estrangeiro de si mesmo. O poema carregado de densidade crítica, nesse caso, se configura em arauto e porta-voz dessa estranheza, desse sentimento de dubiedade que assola o eu-lírico. Temos aí uma reflexão crítico-subjetiva acerca do estar no mundo, que se faz possível, por meio do feito poético; é o poético que instaura o ser no mundo; é através da atividade criadora que o poeta se sente pertencente, ainda que problematicamente, ao mundo.

O medo que sente o eu-lírico desencadeia novas percepções da vida e reflexões filosóficas refinadas acerca da própria escritura poética e das sensações experimentadas a partir de sua relação com o mundo. O medo – sentimento imperioso da contemporaneidade – se torna elemento mat(r)iz das experiências com o cosmos e o enclausura em si mesmo, num movimento de ensimesmamento, tão peculiar na modernidade.

A dúvida sobre si e sobre o outro só pode ser plasmada por meio do poema. É por meio de uma poética lúcida que esse eu-lírico urbano, contemporâneo e cismado, testemunha o desencantamento dos mitos herdados, a verificação crítica das verdades metafísicas e a rebeldia contra a obrigação do sujeito civilizado em se disciplinar em relação à própria natureza, do corpo e dos afetos.

O poema ainda se quer um testemunho do estar perdido no mundo, mas, por outro lado, numa atitude crítica, o eu-lírico assevera que a poesia é a sua forma mais genuína de ser, de estar e de se perceber na realidade mais imediata. Se todos os poemas apontam para a dúvida, para o estar perdido e bêbado, paradoxalmente, modulam também a consciência de si enquanto uma continuidade do fazer poético.

Tudo isso faz com que Roberval Pereyr forje um texto, um tecido emaranhado onde concepção literária e crítica se deparam, repetidas vezes, costuradas e alinhavadas num mesmo tecido, numa mesma trama, dando prosseguimento ao fio condutor de um discurso que não interrompe o entrelaçamento da linguagem poética à metalinguagem, num depoimento contemporâneo e radical de criação artística autoconsciente e autorreflexiva.

Se tomarmos a proposição, assim como Foucault (1986), de que as margens de um livro e de um discurso jamais são nítidas ou rigorosamente determinadas, entenderemos, de forma mais incisiva, as migrações ideológico-discursivas presentes na obra de Roberval Pereyr. Na obra *Arqueologia do saber* (1986), Michel Foucault, afirma que além do título, das primeiras linhas e do ponto final, além de sua configuração interna e da forma que lhe dá autonomia, o discurso, está preso em um

sistema de remissões e em um feixe de relações, que o configuram enquanto nó em uma rede.

Isso se deve, em grande parte, à derrocada da noção “romântica” de autor uno, com o desenvolvimento da psicologia no século XX. Com a descoberta do inconsciente por Freud manifestam-se a fragilidade do sujeito consciente e a multiplicidade de elementos recalçados que os sujeitos têm abrigados em si. Na obra poética em foco, como não poderia ser diferente, além da presença desses elementos inconscientes, há uma gama de conteúdos conscientemente articulados de forma plena, crítica e deliberada.

O próprio Pereyr (2000) refletiu criticamente acerca da figura do poeta crítico. Para ele, o espírito crítico de que está dotada a poesia moderna revela-nos, desde o início, pelo menos por parte de alguns poetas, não só a existência, como a consciência da existência de um processo de ruptura da tradição. O autor assevera que não é por acaso que poetas dos mais importantes entre os modernos, foram ou são críticos e teóricos influentes, a exemplo de T. S. Eliot, Ezra Pound, Fernando Pessoa e Baudelaire.

Sem dúvidas, todos esses poetas críticos certamente preocuparam-se em opinar sobre os limites da crítica em relação à poesia e à literatura. Ou seja: todos eles sentiram a necessidade de realizar uma crítica da crítica, em defesa da arte e da poesia. “Por que não se posicionaram esses poetas simplesmente através de seus poemas? Não estariam eles conspirando contra a poesia, ao adotar em relação a esta o discurso do *logos*, que durante séculos a submeteu?”, questiona Pereyr (2000, p.40). Problematiza e responde:

Há, nesses casos, um confronto de linguagens - a crítica/o poema - que dificilmente se prestam a uma mútua tradução, sem que uma se sobreponha à outra. Ao traçar o perfil do crítico como devendo ser o de um homem sensível e, em última instância, criativo, os dois poetas-críticos (Eliot e Baudelaire) apontam para um meio termo capaz de, diante da inevitável interferência do espírito crítico ocidental institucionalizado, diminuir o fosso entre esses dois discursos antagônicos. E dão o exemplo: assim como sua poesia é crítica, seu texto crítico é poético (PEREYR, 2000, p.43).

Para entender as nuances dessa poesia crítica, é necessário perceber a sua heterogeneidade discursiva, uma vez que os discursos proferidos pelo poeta são constituídos pelos discursos de outros e/ou dele mesmo, sejam estes quais forem. Desse modo, a atividade poética não seria apenas historicamente determinada, mas seria também, de certo modo, coletiva na medida em que o autor, em sua obra, utiliza as falas de outrem que o permeiam. A ação poética é na verdade um fluxo histórico, composto

pelos discursos que o autor apreende no curso da vida e mais especificamente ao denominar-se autor, ocupando de tal modo uma espécie de espaço distinto para falar – e neste falar reproduzir – sobre a coletividade que o cinge.

Ligado às categorias históricas e do seu inconsciente podemos dizer que nenhum autor tem domínio absoluto sobre o seu discurso. Parte-se de determinada intencionalidade, e nesse ponto não há como negar que demandas particulares se vinculam aos discursos poéticos. Apresentamos então um ponto em comum em meio à visão romântica de autor e a visão deste como enunciador de discursos singulares: a subjetividade.

No entanto, esta subjetividade não é balizada exclusivamente pelo Eu consciente de si e do mundo, fundador, como recomenda a visão romântica, mas de Outros, que imprimem aos enunciados que lhe são exteriores, ou seja, dos outros, marcas próprias que indicam a imaginação do autor e a singularidade de suas construções (ainda que historicamente contingenciadas). Estas marcas do Outro sobre o enunciado poderiam, dentro de determinados parâmetros, serem apresentadas como indícios da autoria pereyriana.

Assim, deixamos de lado a visão do poeta/ autor/ escritor enquanto indivíduo, senhor de suas ações e começaremos a pensar sobre um sujeito disperso, perpassado pelo discurso do Outro, ou dos outros que podem ser também, como no nosso caso específico, ele mesmo enquanto um organizador de discursos.

Tomada sob esse prisma, a poesia de Pereyr se constrói a partir de um campo complexo de discursos, num diálogo incessante entre crítica e poética e se constitui em um componente peculiar e específico no processo criativo de poeta. Tais migrações³² se incorporam como componente da estrutura textual, operando no jogo das analogias internas que multiplicam e ponderam as relações do sentido. Notemos:

Herdeiro de todos os becos do meu tempo
 Invento a liberdade absoluta
 E meu poema começa a se mover
 Para os abismos.
 Há uma face que me vê do escuro
 De mim (a pressentida
 Catástrofe?): fonte do riso e da ira,
 Selva de todos os demônios
 De que um homem se nutre, abutre
 Voraz.
 Enquanto isso me reproduzo
 Em linguagens e mapas imprecisos,

³²Tais migrações se configuram enquanto função estética e operação crítica, numa espécie de “linguagem à caça de outra linguagem” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 2011, p.11).

Eu que não sou eu, mas o antigo
 Dilema retomado dos antigos
 Que habito
 Que mato
 Que ressuscito com rostos deformados
 (Mas quem sou eu? O teu
 Lado esquecido? O grito
 Do teu eco? O medo que te assola?
 Não).
 Este silêncio rude, pedra
 No sonho, urso no rosto.
 Este silêncio exposto,
 Fratura sutil da consciência (PEREYR, 2004, p.153).

O poema é bastante simbólico do ponto de vista das representações das conjunturas que se erguem, imperiosamente, na contemporaneidade. O eu-lírico, enquanto herdeiro de todos os becos e guetos do seu tempo parece estar em meio a dilemas constitutivos e recorrentes ao homem que sofre, mas que se alimenta, como um abutre voraz, da selva de todos os demônios, a sociedade moderna. Diante desse quadro, o poema se une aos conflitos humanos e se move em direção ao abismo que é, igualmente, o abismo do homem, da linguagem e da consciência.

O eu-lírico não parece estar perdido entre os labirintos da modernidade. Antes, mergulha sua inteligência e sensibilidade nesse abismo impreciso, perigoso e de pouca visibilidade. Os becos, os abismos e os mapas imprecisos estão, no poema, ligados à ideia de precariedade, de trânsito, de passagem, de instabilidade e que resultam em espaços e territórios da incerteza, no entanto, marcantes no processo criativo do autor.

Notamos aí, um poema que se quer poética de si mesmo e que toma a própria linguagem como significado, mas que também engendra um testemunho, ainda que simbólico, do fragmentário, do caótico e do sem sentido em que estamos imersos. É, ao mesmo tempo, análise e invenção, jogo criativo e investigação ontológica. Eis a fusão da rigidez e da acuidade da crítica e da liberdade imaginativa e fecunda da criação.

O poema surge quando se desvia das rotas tradicionais, quando escapa das cartografias iluminadas e se deixa perder em outros mapas pouco conhecidos, por estradas esburacadas, por veredas incertas, pelos abismos e pelas vielas sombrias. O poema é invadido por uma outra lógica, pelos resíduos discursivos da cultura urbana que se esquivam da ordem e da razão e são ressemantizados e ganham novos e inesperados sentidos. Estamos, pois, diante de uma poética seduzida pelos “espaços proibidos”, pelos lugares obscuros, incertos e nunca entendidos em sua inteireza.

Vemos ainda, um poema que se move para os abismos. Essa movência é uma característica recorrente nos poemas pereyrianos; poemas que se movem sempre para

um lugar de excentricidade, como se líquidos fossem. A metáfora da liquidez, aqui, é bastante pertinente, pois, segundo Bauman (2001), os fluidos, não fixam o espaço, nem prendem o tempo. Os fluidos não se atêm muito a qualquer forma e estão constantemente prontos e propensos a mudá-la; assim, para eles, o que conta é o tempo, mais do que o espaço que lhes toca ocupar; espaço que, afinal, preenchem apenas “por um momento”.

Assim o é essa poética: sempre fluida, sempre movente e em espaços conturbados que servem de passagem, mas não de morada. Por estar mais próximo do líquido que do sólido, o poema se move facilmente (outros poemas, a seguir, corroborarão essa tese) e por ser líquido, conforme Bauman (2001), ele flui, escorre, esvai-se, respinga, transborda, vaza, inunda, borrija, pinga e não é facilmente contido; contorna certos obstáculos (ruas, becos, abismos), invade e inunda o caminho.

Isis Moraes Ramos (2009) compara essa movência andarilha, presente na obra poética de Roberval Pereyr, ao *flâneur* baudelairiano. Para a autora, Pereyr atualiza a ideia do *flâneur* para falar sobre a condição de um sujeito que, transitando no espaço urbano, depara-se com espectros da deterioração do humano. E continua:

Seguindo as sendas abertas por Baudelaire, muitos escritores, ao longo do século XX, se entregaram ao ofício de desvendar o enigma da cidade moderna. Na contemporaneidade, época em que se acirram os conflitos e rasuras suscitados pela dessacralização empreendida pela modernidade, um deles, o baiano Roberval Pereyr, funda um eu-lírico que utiliza a condição de *flâneur*, O Andarilho (PEREYR, 2004, p. 25) inaugurado pelo poeta francês, para recolher os estilhaços do corpo social urbano e criar, a partir deles, sua cidade de papel, uma necrópole vigiada por mortes simbólicas e reais, permanentemente assombrada pelo fantasma da degradação humana (RAMOS, 2009, p. 24).

Essa degradação humana amplificada e estilhaçada no corpo social urbano de que fala a autora, é o cenário que abraça tanto o eu-lírico quanto o poeta. Notemos que essa voz que se circunscreve, no âmago dessa poética, não se sente estranha em meio a esse ambiente caótico e hostil, ao contrário, as imagéticas advindas dos centros excêntricos povoam “harmoniosamente” o imaginário do poeta que deságua, fluidamente, e se transforma em poesia.

Se o autor, segundo Barthes (1988), entra em sua própria morte quando a escrita principia³³, o que dizer de Roberval? Um poeta que no processo criativo, ainda que por

³³Corroborando tal ideia, Foucault (1992) afirma que a obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebeu agora o direito de matar, de ser assassina do seu autor. Essa relação da escrita com a morte também se manifesta no desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve; através de todas as chicanas que ele estabelece entre ele e o que ele escreve, o sujeito que escreve despista todos os

meio de rasuras, deixa incrustadas as marcas textuais pertencentes a um outro tipo de discurso. Pereyr é múltiplo, sua escrita é múltipla. A mão que escreve poeticamente é, igualmente, a do teórico, do crítico, do compositor, do professor, do acadêmico. No nosso caso específico, há uma morte do autor ou uma vivificação de sua pessoa, de seus gostos, de suas paixões?

Se determinada categoria autoral já não cabe mais no bojo dos estudos literários e da cena enunciativa, por outro, como já dito, a figura e a voz do autor ganham volumosa força e espaço na contemporaneidade. Barthes (2004) diz que o autor, quando se acredita nele, é sempre concebido como o passado do seu próprio texto: supõe-se que o autor alimenta o texto, pensa, sofre, vive com ele numa mesma relação de antecedência que um pai mantém com o seu filho, sendo exatamente o contrário: o escritor nasce ao mesmo tempo em que o seu texto.

Pensar em um escritor que nasce ao mesmo tempo em que o seu texto, é acreditar que a história, as experiências, as vivências do autor pouco ou nada influenciam sua pena. De certa forma, o nosso estudo contraria essa visão por acreditar que na poesia de Roberval, a multiplicidade só é possível porque o artístico reverbera o crítico, o teórico e o acadêmico. Estamos diante de uma poética de dimensões múltiplas, onde dialogam e se contestam escritas das formas mais variadas possíveis.

Se por um lado Foucault em *O que é um autor?* (1992) assevera que o autor deve fazer o papel de morto no jogo da escritura, na mesma obra ele se questiona: “O que é uma obra? Uma obra não é aquilo que é escrito por aquele que é um autor?” (p.08). Mais uma vez, a figura autoral e sua função voltam a assombrar os estudos teóricos da literatura e levam Foucault, no mesmo estudo, a ponderar que:

(...) um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc.); ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. Por outro lado, ele relaciona os textos entre si; Hermes Trismegisto não existia, Hipócrates, tampouco - no sentido em que se poderia dizer que Balzac existe -, mas o fato de que vários textos tenham sido colocados sob um mesmo nome indica que se estabelecia entre eles uma relação de homogeneidade ou de filiação, ou de autenticação de uns pelos outros, ou de explicação recíproca, ou de utilização concomitante. Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo ele ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer "isso foi escrito por tal pessoa", ou "tal pessoa é o autor disso", indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser

signos de sua individualidade particular, a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel de morto no jogo da escritura.

recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status (FOUCAULT, 1992, p.13).

Nessa perspectiva, o nome do autor emprega, no texto, sua singularidade e o distingue dos demais, caracterizando-o pela ruptura que a marca autoral instaura, em seus discursos, pelo seu modo particular de ser. A função-autor é, conseqüentemente, distintiva do modo de existência, de circulação e de funcionamento de determinados discursos no interior de uma sociedade.

O autor-poeta é, no nosso entendimento, o princípio de determinada e fundamental especificidade de escrita, posto que, em nosso objeto de estudo, é possível notar as reverberações de um certo nível do seu pensamento ou do seu desejo, de sua consciência ou do seu inconsciente em sua escrita criativa. Conhecer as diversas esferas de atuação do cidadão Roberval, se converte em um ponto a partir do qual as contradições e as informações conflitantes se concatenam, por fim, uns nos outros, se instituindo em volta de uma incongruência basilar ou originária.

Essa imagem do poeta, enquanto escritor, intelectual, mestre, porta-voz, serve para compor um jogo de identidades fragmentárias, capaz de desconfigurar uma essência identitária. As figurações do autor/poeta acabam por realçar sua natureza múltipla que ora se quer fantasmagórica, ora plena, palpável, real. O escritor se desnuda em distintas figurações: o artífice, o intelectual, o polêmico; além dos estilhaços de vida espalhados em entrevistas, declarações, palestras e conversações.

Evelina Hoisel (1991) define o poeta moderno como aquele que comunica marcas de sua consciência crítica no próprio espaço literário e é capaz de fecundar, igualmente, uma consciência crítica no leitor. Para a autora, o poeta moderno não é tão somente poeta. É ainda teórico, crítico e historiador da literatura. A consciência crítica rebenta no sentido de tornar a sua linguagem depositária de outras linguagens, abrigando o discurso do teórico, do crítico e “todas essas funções estão sintetizadas no poeta-crítico” (HOISEL, 1991, p. 80).

Dessa forma, Pereyr, o poeta-crítico – expressão utilizada por Hoisel – ostenta uma outra linguagem, abrigando-se em mais um espaço estabelecido à beira do espaço literário. Nessa distinta ordem do discurso, o poeta-crítico se torna, igualmente, teórico num desejo incessante de refletir e explicar o processo criador por meio das marcas da

consciência crítica que inter-relaciona reciprocamente a teoria, a crítica e a criação literária.³⁴

Os poetas estão sempre em busca de uma outra linguagem, nos diz Nunes (2009). O poeta da modernidade mobiliza o pensamento na direção do mito, da religião, da filosofia, fazendo-os confrontar-se. A linguagem poética torna-se, então, uma força de convergência dramática e, em Roberval Pereyr, essa tônica não é diferente.

O espírito crítico do poeta se manifesta, forte e principalmente, pela constante reflexão acerca do próprio processo de escritura. A metalinguagem, enquanto um processo crítico-analítico é uma característica recorrente na poesia pereyriana que a todo o momento, se debruça sobre o âmago das questões conceituais do fazer poético. Notemos:

Meu poema está nas ruas, tomando cerveja
Nos bares – pulando carnavais, pulando abismos.

Está nas estações em nossos olhos nossas aventuras,
vaga pelos vales, pela chuva.
Traça calendários e tece outros mais profundos
guias: mil destinos rotas mapas ignotas
invenções: almas de plástico, leis, teogonias.
Meu poema está em tudo: em Sirius, Betelgeuse,
na constelação dos vaga-lumes
movelmente distribuída no pasto das infâncias
todas do homem, dos homens entreolhando-se
possuído de outras ânsias outras dores outras
caminhadas. Meu poema embriaga-se nas esquinas.

E canta – a voz trêmula – dores remotas antigas: cantos
engendrados pelo Demiurgo, urso universal nos perseguindo
ou rindo das nossas desventuras!
Meu poema está em tudo, além de ser tudo; está com medo
e sabe o quanto sou, o quanto somos todos
incapazes, rudes,
incapazes meninos obscuros (oh as luzes!) no escuro
maior
abandonados (PEREYR, 2004, p.236).

O poema acima, intitulado “Dos Cantos de Sagitário 15”, encontra-se no livro *Amálgama* (2004) e expõe o caráter metalinguístico, metapoético e autorreflexivo da obra poética de Roberval. Ele parece refletir acerca da condição do poeta e da poesia na contemporaneidade. Esse poeta-poesia que se querem urbanos, modernos e que vivem

³⁴ Hoisel (1991) afirma que o alto grau de consciência crítica de poetas manifesta-se através da permanente atitude autorreflexiva expressa na própria criação poética. Para a autora, o caráter autorreflexivo dessa produção, que pensa seu próprio processo de constituição, configura a natureza narcisista da produção moderna. “A produção literária na modernidade constitui-se então como o espelho de Narciso, pois elege a si mesma como objeto de encenação fornecendo-nos, simultaneamente, uma lição de poesia e de poética”. (p.92-93). Tal como o faz Roberval Pereyr.

nas ruas das grandes cidades, nos bares, pulando abismos e embriagando-se nas esquinas³⁵, reflete acerca da linguagem lírica, da modernidade e, conseqüentemente, sobre o espaço/lugar da poesia na sociedade de consumo.

Esse eu-lírico que embriaga o poema nas esquinas e abismos da urbe, em suas andanças e errâncias, vai confiando sentido à desordem e sua voz, ainda que incerta, instável, inacabada e paradoxal, passa a ser a voz de cada um e, ao mesmo tempo, a voz de todos. O leitor moderno, por sua vez, encontra-se submetido às mesmas particularidades despontadas na linguagem poética: sentimento de impermanência, visão inconclusa de si e do mundo e paradoxos conflituosos.

Nota-se que se trata de um poema livre, sem amarras – tal como o eu-lírico – muito mais próximo do “estéril turbilhão da rua” do que das torres de marfim. Trata-se de um poema andarilho que, possuído de outras ânsias, parte para contextos um tanto quanto tumultuados: carnavais, abismos, esquinas e que, com isso, recolhe e plasma poeticamente o imenso entorno que age de forma deflagradora sobre ele: fatos, narrativas, linguagens e sensações as mais heterogêneas possíveis.

Certa feita, Pereyr (2003, p.168) afirmou: “Não creio no Estado!”. Assim sendo, desde os primórdios da poesia moderna, preludiada por Charles Baudelaire, o poeta moderno já não pode representar a lei e o Estado porque é no mesmo movimento que ele abre mão de sua auréola, que dá o salto para fora do Estado. Como diz Octavio Paz:

O racionalismo burguês é, digamos assim, constitucionalmente contrário à poesia. Daí que a poesia, desde as origens da era moderna – ou seja, desde o período final do século XVIII – tenha se manifestado como rebelião. (...) A poesia, qualquer que seja o conteúdo manifesto no poema, é sempre uma transgressão da racionalidade e moralidade da sociedade burguesa (PAZ, 1998, p.19).

É esse encontrar-se fora ou contra a racionalidade e a moralidade da sociedade burguesa que faz da vida do poeta uma exceção e um sacrifício: a vida que se sacrifica em favor da construção da obra. Para as vanguardas, superar a autonomia da arte era uma forma de resistência, na qual residiria a possibilidade da arte transformar a práxis vital, uma vez que esta, ainda que de maneira controversa, alimenta aquela através de matérias herdadas dos dias vividos, das leituras feitas, dos sonhos atormentados, das insatisfações cotidianas que contornam o imaginário do escritor.

³⁵ De acordo com Marshall Berman (1986), um dos paradoxos da modernidade é que os poetas se tornarão mais profunda e autenticamente poéticos quanto mais se tornarem homens comuns. Lançando-se no caos da vida cotidiana do mundo moderno, o poeta pode apropriar-se dessa vida para a arte. Para Berman, o mau poeta é aquele que espera conservar intacta sua pureza, mantendo-se longe das ruas, a salvo dos riscos do tráfego e das multidões apressadas.

Por outro lado, é preciso ressaltar o caráter paradoxal da crítica moderna hegemônica a respeito da compreensão das relações entre arte e vida social, pois, lembrando Theodor Adorno, seu representante talvez mais emblemático, a arte adquire potencial crítico justamente a partir de seu caráter autônomo, uma vez que seria um tipo de produção que se diferenciaria da produção industrial, trabalhando contra a desagregação das faculdades humanas.

Roberval Pereyr, em *A unidade primordial da lírica moderna* (2000), afirma que a poesia moderna, voltada sobre si mesma, rompe um a um os elos constitutivos da linguagem articulada segundo os princípios do discurso objetivo. Para o teórico, por meio de um mergulho profundo nos abismos do ser e da própria linguagem, as palavras readquirem o peso terrível das coisas, tornando-se uma linguagem esburacada e articulada pelo princípio da contradição.

Dessa forma, o Pereyr teórico defende que a poesia moderna encontra-se apoiada em “verticalidades” e plena de “todos os seus possíveis” (PEREYR, 2000, p.68). É uma característica orgânica dessa poesia, a fuga do controle do sistema de ideias instituídas, lançando seus alicerces, em nível de articulação, a instâncias mais extensas e fundas, como implicação natural de uma linguagem que, degredada do mundo social, dá-lhe as costas e afunda violentamente em suas próprias entranhas, que são, ao mesmo tempo, as entranhas do indivíduo, da tradição e da coletividade.

Essa linguagem poética que, segundo o teórico, foi banida do mundo social é uma das vertentes da expulsão simbólica do poeta da República e do Estado Ideal, desde a Antiguidade Clássica. Roberval (2003) defende que vivemos na era do decadente e absurdo capitalismo, que é a era da propaganda, que diz: estamos na era das emergências. Tudo isso faz-nos deparar com uma espécie de “verdade” da ciência e de “mentira” da propaganda, ocasionando, mais uma vez, a exclusão do poeta. É de maneira suntuosamente irônica que o poema “Resposta (enquanto dou as costas)” encena/representa tal questão:

Enquanto me entortam
 Nas vias crúcis dessacralizadas,
 Festejo prêmios e menções honrosas
 E viro enfeite de prateleiras.
 É isso que todos esperam.
 É isso inclusive que todos aconselham.
 Sem isso, todos dizem, não há sucesso.
 Concordo. É claro que concordo,
 Seus filhos – todos – de uma égua (PEREYR, 2010, p.61).

O poema ironiza o mito ao redor do qual figura o autor e a pseudo “cultura do espetáculo que cada vez torna mais necessário alimentar para poder vender livros em um mundo sobrecarregado de ofertas de entretenimento” (PONSFORD, 2014, p.03). O eu-lírico, tal como o crítico, parece saber que vivemos em um tempo em que a arte é importante como mercadoria e contra isso se rebela. É como se a visibilidade só fosse possível por meio da lógica perversa da cultura da celebridade, como se a arte fosse sinonímia de visibilidade, uma forma ordinária de estar e de aparecer no mundo.

Concebemos a arte enquanto artefato que resiste, ao mesmo tempo, à determinação conceitual e à atração dos bens consumíveis. A revelia, do eu-lírico, às menções honrosas, aos prêmios, aos holofotes é como que uma “aceitação” da condição de sujeito dispensável às engrenagens do mundo moderno. Vejamos o que diz “O Sistema”, poema originalmente publicado em 1978, na *Revista Hera* e republicado na versão fac-símile, em 2012:

Só por ironia – plena e consciente – minha
Atiro sementes num solo de concreto
E me sento à espera do dilúvio. (PEREYR, 2010a, p.256)

Essa ironia plena, consciente e deliberada de que fala o eu-lírico em atirar sementes ao concreto e esperar pelo dilúvio, talvez seja mais uma metáfora da condição da poesia e das artes, de um modo geral, no contexto da contemporaneidade. Condição essa, que é matéria de reflexão recorrente para o crítico Roberval. Atirar sementes em um solo que não permitirá o seu nascimento, seria o mesmo que carregar água na peneira? Ou quem sabe se aproxime mais da ação de rolar uma pedra até o topo de uma montanha, sabendo, previamente, que ela voltaria ao marco inicial como é o caso de Sísifo?

A poesia e o poeta já não encontram mais lugar na cidade moderna e industrializada, pois parecem não caber na estrutura e nas engrenagens da estrutura da produtividade de bens materiais. Instaura-se, assim, um tempo novo. Pereyr (2000) acredita que o tempo novo que essa poesia instaura é uma restauração do tempo original. Sabemos que a Idade Moderna rompeu o antigo vínculo que unia a poesia ao mito, mas só para em seguida, uni-la categoricamente à ideia de revolução. A palavra poética tem sido simultaneamente profecia, maldição e elegia das revoluções modernas.

Essa palavra poética, de acordo com Pereyr (2000, p.9-10), “é marcada pela obscuridade e pelo fragmentarismo [...] e representa simbolicamente a encenação de uma suposta linguagem original (no que se aproxima do mito), onde forma e conteúdo,

sentimento e razão, o eu e o outro, não estão separados”. Suspensa em meio às mãos do tempo, entre o mito e a história, a poesia moderna consagra uma fraternidade distinta e mais antiga que a das religiões e filosofias, uma fraternidade nascida do mesmo sentimento de solidão do primitivo em meio à natureza estranha e hostil. Sobre o fragmentário, o caos e a dúvida, observemos o poema que se segue:

Eis que de mim inda me resta:
 Fragmentos de mitos e ferros velhos,
 Cacos de palavras, rosto enferrujado.
 E na dança que persiste (resistência
 vã?) fantasmas aos pares se procuram
 no final da festa.
 De cima, sem sentido, persiste um luar
 Sob o qual se avistam camundongos,
 Asas de baratas e manchas de sangue.
 Mas quem sou? O dia pardo parece perguntar.
 Sei que havia o peso das ciências,
 O fluir de águas turvas, a morte súbita
 De alguma verdade.
 E então recomeçava.
 Da ira e do vento, o redemoinho das lembranças,
 O olho aberto no caos.
 Dúvida, dúvida é meu transporte
 Neste mundo movediço
 Em que os deuses foram triturados,
 A verdade queimou suas dinamites
 - e de sua explosão fomos feridos.
 Sou a doença do meu próprio mito.
 E então retorno ao meu avesso, e torno a me matar (PEREYR, 2004, p. 154).

O processo de autoria de Pereyr é modulado pelo rigor crítico e formal e determinada organização racional, a qual demonstra que o poeta não está suspenso totalmente nas mãos da imaginação imperiosa, como diria Friedrich. Esse rigor e essa organização racional, na forma de edificar as imagens, representam o crítico e o teórico que aí fala, mas que trava, direta e incessantemente, um diálogo necessário com o poeta que aí reside, por meio de elementos do sonho, do mito, da magia e da religião; formas de estar e de se pensar o mundo, desautorizadas de expressarem a “verdade”, principalmente, a partir das ideias Iluministas, regidas pela razão e pela ciência.

O eu-lírico é aquele que está envolvido no caos do mundo moderno, de um tempo de bases movediças em que até os próprios deuses – aqui entendidos como o progresso irreversível, a ciência, o logos -foram triturados pelo próprio mundo moderno, líquido e passível de se desmanchar no ar. Trata-se de um poema com uma carga irônica bastante expressiva, principalmente, se tomarmos os seguintes versos: “e então retorno ao meu avesso, e torno a me matar”. Tais versos elucidam a contramão do

estar no mundo, onde o avesso representa a saída, a fuga do caos, mas que, por outro lado, anuncia a própria morte. Aí, simbolicamente, o poema traga e se enche de morte.

Ferido pela explosão da verdade, só resta ao eu-lírico a dúvida e dramatização do fragmentarismo imposto pela modernidade. A poética em questão assume o fragmentarismo, mas não se reduz a uma mera imitação/representação do mundo moderno vazio, caótico e fragmentário. É uma linguagem interrompida, às vezes caótica, mas articulada segundo os seus próprios princípios.

Evocando Pereyr (2000), podemos afirmar que a poesia contemporânea, agente agressivo de rupturas, encena e incorpora em seu bojo precisamente aquilo que recusa: o espírito crítico, o seu antagonista. É uma linguagem/elocução em permanente conflito consigo mesma e, como tal, torna-se a expressão e a confissão mais completa do mundo e do homem modernos, afirma Pereyr, o crítico (2000), e o eu-lírico de sua poesia, quando assevera “sou a doença de meu próprio mito”.

David Sylvester (2007) já havia afirmado que se sentia muito à vontade no meio do caos, porque a desordem sempre lhe foi sugestora de imagens. Estamos diante de um poema que traz à tona, cenas que nos remetem ao caos de ordem íntima. Essa desarrumação caótica produz, no eu-lírico, uma potência criativa, uma vez que revigora as forças imagéticas que nascem das relações inusitadas que o caos põe em ação. Aqui, essa desordem é essencial para a produção poética.

Não é à toa que Neto (2011) afirma que todo artista deve voltar sempre ao desconforto para readquirir a sua capacidade de intervenção, possível em toda a sua intensidade e amplitude tão-somente em espaços adversos à familiaridade. Poderíamos chamar tais lugares de espaços de latência, em oposição aos espaços de dormência – a cama, a ordem, o domesticado. Há uma selvageria agressiva na desordem, uma anterioridade que faz dela o território, por excelência, do artista. O poeta/eu-lírico é a própria personificação da desordem.

É uma poética-revolução, como não poderia deixar de ser. É uma poética que, nas palavras de Pereyr, se configura num elemento de ressacralização do mundo moderno dessacralizado. De acordo com Octavio Paz (1982), toda revolução aspira fundar uma ordem nova em princípios certos e inalteráveis, que tendem a ocupar o lugar das divindades deslocadas. Toda revolução é ao mesmo tempo uma profanação e uma consagração. Paz afirma que todo movimento revolucionário é uma profanação porque derruba as velhas imagens; mas essa degradação é sempre acompanhada de uma consagração. Toda revolução é a consagração de um sacrilégio, que se converte num novo princípio sagrado:

Trilhando sempre *o caminho do meio* (a poesia), torna-se paradoxalmente um desvio em relação à linguagem desgastada do cotidiano, e à técnica do discurso especializado. A revolução do poema consiste em ser uma linguagem nova, desconcertante, *original*. Realçemos então: *novo*, sinônimo de *original*, aquele que porta o sinal da origem. O uso desgasta, o logos desvia e dispersa, a poesia reúne e reconcilia. O desvio que opera é, pois, um desvio para o centro: o caminho do meio (PEREYR, 2000, p.20).

Entendida dessa forma, podemos dizer que toda poesia, por excelência, é subversiva. Insubmissão designa a condição intrínseca e constitutiva que caracteriza a autêntica postura poética, desde os tempos mais remotos. A mera criação de uma obra de arte é, em si, um ato político, um ato de rebelião contra a expulsão da cidade e do engendramento de indivíduos geneticamente programados, produzidos em linha de montagem, para atender aos interesses da *Pólis*.

Vista assim, a poesia é uma séria ameaça à ordem e à estabilidade da República. O poeta, em suma, é expulso não por ser inútil ou incapaz, mas por ser perigoso. Com isso, a lógica platônica dá a entender que nem o elevado esforço dos filósofos e dos educadores, nem o laborioso e homogêneo empenho dos cidadãos bem avisados, em defesa da Verdade, são capazes de enfrentar a potência da imaginação poética. Expulsar o poeta da cidade é reconhecer-lhe o poderio, e, em Roberval Pereyr esse poderio poético é ainda mais perigoso, pois comunga da reflexão crítica como processos irmanados e complementares. Sobre a condição deslocada do poeta e da poesia, na sociedade, Pereyr nos diz:

Trajeto

Vou pelos becos do meu país
E descubro que sou do mesmo sangue
Dos convidados.

Os governos me marginalizam,
A paisagem suja meu semblante
De fuligem

E fraude.

Dou adeus às damas iludidas,
Aos vagabundos tristes, à loteria
E desato em duzentas gargalhadas (PEREYR, 2004, p.120).

De maneira irônica e contundente, o eu-lírico reflete, poética e criticamente, acerca da expulsão simbólica da *pólis*. Não há um tom rancoroso, deprimido e triste, mas, ao contrário, notamos uma carga irônica desaguada em duzentas gargalhadas. Com a perda da auréola ou do halo, resta, ao eleito dos deuses, o deslocamento e o

perambular pelos becos. Esse caminhar nas margens leva o poeta a descobrir que é constituído da mesma matéria daqueles que foram e que são, historicamente, inconvitados.

Nota-se que esse eu-lírico vagueia sempre por diversos e estranhos ambientes. São lugares relacionados à marginalidade, à ausência de lei e de normas: bares, becos, esquinas, abismos. O eu-lírico pereyriano representa-se como o vagabundo urbano a fugir das vigílias constantes, encontrando sentido existencial nos “trapos” do submundo, com os quais mantém uma relação visceral.

Evocando Marshall Berman (1986), podemos afirmar que a perda da auréola significa, nesse sentido, uma afirmação de lucro, a redestinação das faculdades do poeta a uma nova espécie de arte. Seus movimentos precipitados, aquelas imprevistas curvas e viradas, decisivas para a sobrevivência cotidiana nos becos da cidade, vêm a ser, igualmente, nascentes de poder inventivo. Um dos paradoxos e contrassensos da modernidade, tal como Baudelaire preconiza e como já falamos, é que os poetas se tornarão mais densa e autenticamente poéticos, quão mais se tornarem homens comuns. Imergindo no caos da vida cotidiana do mundo moderno, o poeta pode e deve apropriar-se dessa vida para a arte.

O que resta ao poeta é abandonar a sua torre de marfim, abrir a porta de seu castelo, e, sacando o seu prestígio de artista, cuja visão e sabedoria significavam dádivas e privilégio frente ao homem comum, entrar na urbe e notar-se e admitir-se como um observante e, mais que isso, como partícipe da vida moderna com tudo de vil e sórdido que ela possa ter:

Legião

Os viscerais.
 Os aguados.
 Os donos do império e da farsa.
 Os de fácil declinação.
 Os falsificadores da falácia.
 Os clínicos, os cínicos, os simpaticíssimos.
 Os atuais pretéritos atuais.
 Os sacaneados plácidos.
 Os bem-vendidos, os amalgamados,
 os da lama.
 Os enviados para destruir.
 Os que se deitam para maquinar.
 Os que colhem flores por equívoco.
 Os desvairados.
 Os canibalistas do absurdo.

E a certeza de tudo
 piorar (PEREYR, 2004, p.37).

O poema “Legião” é um quadro bem pintado, por palavras, dos tipos humanos da sociedade de consumo e da celebridade. Ao sair da sua torre e ao abandonar o seu castelo, é com esse cenário que o poeta se depara e é dele que o poeta se sente deslocado. O eu-lírico desacredita na possibilidade de mudança, e isso se reflete nos últimos versos do poema e, principalmente, pela utilização da palavra “certeza” que legitima a ideia de que a Legião, devidamente alimentada pela nossa sociedade, tende a crescer. Mais uma vez, o poeta é expulso.

Essa Legião está espalhada pelas cidades, nas urbes, nas metrópoles. Conjugando mobilidade e fixidez, unidade e diversidade, individualismo e coletividade, acumulação e dispêndio, densidade e disseminação, conhecimento e crítica, tradição e ruptura, passado e futuro, produção e consumo, massificação e especialização, as grandes cidades podem ser tomadas como complexos modelos estruturadores da poética da modernidade, englobando os desdobramentos empíricos e imaginários dessa poética³⁶.

Idmar Boaventura, estudioso da obra poética de Pereyr, desenvolveu uma das primeiras pesquisas acadêmicas acerca da produção pereyriana. Sua dissertação de mestrado, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural da Universidade Estadual de Feira de Santana, intitulada *O homem e seus duplos: a reflexividade do sujeito na poesia de Roberval Pereyr*(2007) reflete sobre a noção de sujeito instaurada no corpus da poesia de Roberval Pereyr.

Segundo Boaventura, o tom geral da obra poética de Roberval é a de um sujeito em busca de si mesmo. O que lemos é um eu angustiado, marcado por um sentido de ansiedade existencial. Destaca-se, nessa poética, a densidade de imagens na composição de um eu múltiplo, como já havíamos posto, e contraditório. São frequentes as referências ao universo onírico e ao inconsciente, como elementos reveladores de uma face simbólica, mítica da natureza humana. Sobre essa nuance, Roberval nos diz:

Eu sou movido a escrever. Porém não sei por que escrevo. Mas quando digo que não sei o motivo de escrever, quero dizer que não compreendo qual é a origem. Desde jovem tenho esse impulso pela criação e encontrei na linguagem poética o caminho para isso. Contudo, quando eu escrevo deixo transparecer as preocupações que tenho. Como carrego essas preocupações existenciais, isso acaba sendo uma coisa determinante em minha poesia. Mas, independentemente do direcionamento racional que o artista queira dar à sua poesia, ele cria pela necessidade de criar e as determinações são mais

³⁶Segundo Otília Arantes (1998, p.147), “o assim chamado urbano transformou-se numa terra de ninguém – aliás, em todos os sentidos. Virou, sobretudo, matéria de discurso: foco de um fraseado inesgotável e para todos os gostos, as falas sobre a cidade funcionam como se fossem o prolongamento metafórico de um discurso material da própria cidade, ela mesma um texto, e tudo o mais que daí se segue”.

profundas do que as que vêm do plano meramente racional (PEREYR. In: SÁ, 2008).

Acreditamos que tais preocupações existenciais, as referências ao universo onírico, do inconsciente - recorrentes no processo criativo do autor - seja uma das formas de recusa à racionalidade exacerbada imposta por uma forma reduzida e limitadora de ver/sentir/perceber o mundo. Uma forma de denunciar o acometimento à subjetividade, a negativa, praticada pelos poderes dominadores, de aspectos primordiais da natureza humana, do universo de insígnias e de emblemas que erguemos para dar “razão” e coerência ao nosso estar no mundo.

Vale ressaltar que em Pereyr, os opostos não se excluem, mas, antes, se complementam e oscilam na tentativa de dotar de sentido o caos. “Associando ritmos, rimas e repetições as mais diversas, o poema desnorteia a razão, rompendo as fronteiras entre o consciente e o inconsciente, reunindo através da imagem os polos opostos do homem” (PEREYR, 2000, p.20). É uma conciliação de forças, por vezes antagônicas, mas que dialogam no bojo da construção poética:

Magia

Conciliar avidez com lua cheia,
 O ar da metrópole com a luz de teus olhos
 Nos meus.
 Conciliar o delito com a ternura
 Caminhar na mais pura
 Calma
 Nas estradas forradas com as pragas
 Do remorso
 E da dúvida.
 Conciliar a flor com a falsidade,
 A pérola mais íntima com o estupro,
 A úlcera com a última
 Das maravilhas.
 Conciliar o canto com o espanto
 Diante da tragédia coletiva (PEREYR, 2010, p.22).

A magia de que fala o poema, já no título, constitui-se no elo que aproxima realidades díspares, distantes e tocadas pela figura da antítese. O eu-lírico, se utiliza da forma poética para exprimir um “sentimento de mundo”. Um mundo desordenado, hostil e que, paradoxalmente, forja um caminhar, lado a lado, de forças que se excluem mutuamente numa tentativa de união e superação dos opostos.

Nota-se, no poema, uma madura e consciente filosofia maturada em poesia. Percebemos, como num quadro, o erguer de imagens que representam uma consciência

crítica acerca do tempo moderno, marcado pela dúvida, pelo espanto e saturado de tragédias coletivas. É uma poesia feita de ideias, rica em imagens sugestivas e desconcertantes e saturada de ironia e de consciência histórica.

A poesia de Pereyr engendra, de maneira crítica e sistemática, sua resistência contra todas as formas ideológicas de dominação: irrompendo e superando a linguagem desvitalizada, recorrendo ao contrassenso, invalida os cárceres e as cadeias coesas que alimentam a utopia de totalidade e homogeneidade expressadas pelo discurso racional. A partir das incongruências que encena, a poesia expõe as contradições de uma pseudo-ordem, que se quer totalizante, quando é, na verdade, totalitária. É dessa forma, também, que se apresenta como espaço privilegiado para a afirmação de uma poesia que se quer poética.

3.3 A unidade primordial da lírica moderna ou Ato III ou a poética crítica de uma teoria poética.

GÊNESIS

1. DA VERDADE

Deus, diante do espelho,
preparando-se para criar o mundo.

2. DA SENTENÇA

Criarei o diabo.
No domingo (PEREYR, 2010, p.367. In: BRASILEIRO, 2010).

O poema intitulado “Gênesis” indica, etimologicamente, o início, o nascimento, a criação cosmogônica. Envolto numa atmosfera irônica e humorística, a primeira parte do poema aponta para a verdade, ainda que poética, de um Deus narcisista que, provavelmente, esteja se mirando no espelho para criar o homem, segundo a sua imagem e semelhança. A verdade da criação, aqui, é tão verdadeira quanto à verdade da morte de lá.

A sentença de criar o diabo no domingo aponta para a finalização da obra divina. Por outro lado, é sabido que a última criação, antes do descanso divinal, foi o homem; o que nos leva a crer que o eu-lírico, satiricamente, utilizando-se da analogia e da ironia,

compara o homem, a maior das criações, ao diabo, representante nato do afastamento radical dos ideais, da representação e da similaridade divina.

Pensando o percurso criativo/intelectual de Roberval Pereyr, talvez o poema “Gênesis” reflita também o itinerário de sua labuta com as palavras. Por tudo que foi dito até aqui, podemos afirmar que a gênese do trabalho criador de Pereyr encontra-se ancorada no labor criativo de contos e poemas – a representação de si diante do espelho? -, no entanto sua produção também abarca reflexões teóricas. Se o autor principia sua intervenção no mundo por meio da ficção e da poesia e só posteriormente engendra também um trabalho crítico, não estaria ele, assim como o Deus do poema, criando o diabo no dia de domingo? Sim, e, nesse caso, trata-se do diabo da teoria³⁷.

Distante do protótipo de um diabo/demônio malvado e amedrontador, uma das questões mais profícuas da produção intelectual de Roberval Pereyr encontra-se alicerçada na sua teoria da unidade primordial da lírica moderna. Fruto dos estudos de mestrado, tal teoria foi, em primeira instância, a sua dissertação defendida nesse Instituto de Letras (ILUFBA), na década de 1990, mais precisamente em 1991. Tendo como orientadora, a professora Judith Grossmann, Roberval, de certa forma, bebe dessa fonte que fundamentará suas impressões e reflexões críticas acerca da constituição orgânica da lírica moderna.

Quando, numa entrevista, Roberval foi questionado sobre as suas diversas áreas de atuação, ele asseverou:

Eu concilio tudo isso na perspectiva do criador. Quando eu sou professor, eu sou criador; quando sou teórico e, evidentemente, quando escrevo poesia ou ficção, também estou criando. Para mim não é difícil reunir essas atividades, pois tudo parte de uma raiz, que é a criação. A única distinção entre elas é que as linguagens se concretizam de maneiras diferentes (PEREYR. In: SÁ, 2008).

Pensar as atividades fundamentalmente literárias (academia, teoria e poesia), pelo crivo da criação é bastante revelador. Estamos diante de uma voz múltipla que, racionalmente, se auto-intitula de criadora. Uma criação instauradora de inquietações constantes sobre a vida e o mundo, carregada de tonalidades filosófico-existenciais que reverberam tanto na poesia, como na crítica.

Toda criação só é possível por meio de uma ação criadora que é, também, criativa. Tal ação está calcada na vontade de um criador, aqui entendido – como ele mesmo nos alerta - como o poeta Roberval Pereyr. A fala do poeta corrobora

³⁷Trata-se de uma operação analógica forjada a partir do título do livro *O Demônio da Teoria* (2010) de Antoine Compagnon.

incisivamente a proposta da nossa tese, uma vez que o mesmo se reconhece como um autor múltiplo que se perfaz na criação de diferentes linguagens concretizadas de distintas maneiras.

Se a poesia pereyriana, como já vimos, é carregada de rigor crítico e de questões teóricas, sua teoria é, por conseguinte, repleta de poesia porque sobre a poesia se debruça. Pereyr teoriza acerca de uma possível unidade primordial da lírica moderna. No próprio processo intelectual em que forja sua teoria, o autor se questiona se é possível amparar uma tese “– a de uma unidade primordial – sobre uma poesia que, marcada pela obscuridade e pelo fragmentarismo, rompe de forma radical com a noção “clássica” de “unidade de linguagem”, noção esta apoiada em valores como clareza, coerência e objetividade?” (PEREYR, 2000, p.09). Questiona e responde:

[...] se a linguagem lírica, na modernidade, é fragmentária e, ainda assim, é linguagem, deve então possuir um ponto oculto de sustentação. E é precisamente esse ponto – o mistério do ritmo em suas infinitas possibilidades de configuração na imagem poética – que confere à manifestação lírica, para além dos parâmetros da lógica e das leis da gramática, aquela *unidade primordial* (PEREYR, 2010, p. 09).

O poeta-crítico, ou vice-versa, acredita e persegue esse ponto oculto de sustentação que, de certa forma, uniria a produção lírica moderna. O teórico defende que o arsenal rítmico que todo poema produz, seria essa unidade primordial, o sustentáculo dessa poesia que, apesar de transitar por entre fragmentos e ruínas de linguagem, transformando essa linguagem em obscura e anormal, ainda assim consegue conservar uma suposta unidade que caracterizaria a palavra poética.

No bojo da trama teórica, podemos notar que se ergue uma clara defesa de que o ritmo é uma manifestação fundamental, constitutiva de tudo quanto possa, no universo, existir. O objetivo primeiro do texto se ancora na tentativa de evidenciar o ritmo, e sua configuração na imagem poética, como o artifício essencial na articulação e na conjuntura da linguagem lírica.

Referendado em Emil Staiger e em T.S.Eliot, o autor afirma que o poema estabelece um tom musical, ou ainda, um clima afetivo, com o qual o leitor terá de afinar-se. Esse clima às vezes suave, outras, arrebatador nasce, segundo as palavras de Roberval, do ritmo enquanto força primordial que impulsiona a linguagem e que, uma vez criadas as condições, aflora espontaneamente.

Esse aflorar faz com que o mundo e o estar no mundo adquiram misteriosamente, uma nova dimensão. Anula-se a linearidade da vida habitual, pois o

mundo poético é esférico; nele, o projetar-se para frente, palavra após palavra, é concomitantemente um regressar. São figuras, palavras, versos completos e estrofes que se repetem, ou mesmo aparentam repetições, provocando ressonâncias que vão tecendo uma qualidade de arena poética onde as palavras são eletrizadas e convidadas à dança ininterrupta da linguagem.

Pereyr (2000) assevera que o poema, pela disposição magnética do ritmo, torna-se um espaço de fluência e de superação dos contrários, dinamizando em seu corpo imagético, camadas distintas de significados. Articulada, por conseguinte, não a partir de parâmetros lógicos, mas das reivindicações do ritmo e da imaginação criadora, a linguagem lírica salta como uma forma distinta de conhecimento: como uma “outra razão do ser”. E o princípio que rege é o da contradição necessária.

Intriga-nos, porém o objeto que se quer cerne dessa teoria: determinada concepção de unidade. Essa discussão nos remete, por meio de implicações analógicas, aos estudos empreendidos por Stuart Hall, no livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006). A referida obra ao discutir as noções de identidade, aponta para três tipos de sujeito: o sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno.

De acordo com o crítico, o sujeito do Iluminismo baseia-se numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão e de consciência, cujo centro consistia num núcleo interior que nascia com o sujeito, com ele se desenvolvia, mas que permanecia essencialmente o mesmo ao longo de sua existência. Por outro lado, o sujeito sociológico se constituía da sua projeção no emaranhado corpo social. Essa noção interacionista nasce com a modernidade e reflete a consciência de que o sujeito não é autônomo, tampouco autossuficiente, mas formado na relação com o outro, com os valores, com os símbolos e com a cultura dos mundos que ele/ela habitava.

Por fim, o sujeito pós-moderno não apresenta uma identidade fixa, essencial ou permanente. Nesse contexto, a identidade torna-se uma celebração móvel formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. Sobre essa problemática, Hall nos diz:

A identidade é definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades

contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identidades estão sendo continuamente deslocadas. [...] A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, na medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 2006, p. 13).

A partir das contribuições de Hall acerca das identidades, podemos pensar algumas questões que dizem respeito ao construto teórico de Pereyr. A unidade primordial da lírica moderna se apresenta em um contexto pós-moderno e reconhece que a atividade poética, de certa forma, testemunha, encenando, o fragmentário e o caótico que constituem o mundo, mas, por outro lado, defende uma unidade – conceito caro à contemporaneidade – do texto poético.

Se o mundo e o homem modernos se encontram descentralizados, estilhaçados, fragmentados, sem uma identidade fixa, sem referências imutáveis, a lírica moderna teria, paradoxalmente, no bojo desse grande caleidoscópio, elementos identificadores comuns? Ou estamos diante de mais um jogo poético da imaginação criadora do múltiplo Pereyr? A unidade primordial da lírica moderna seria, então, a falta de uma unidade?

Acreditamos que tal teoria encontra ressonância nos primórdios da atividade poética de Roberval. Se voltarmos ao Manifesto do Grupo *Hera*, notaremos que os integrantes do movimento se dizem e se reconhecem muito mais próximos do que denominamos de Romantismo, do que de outras estéticas literárias. Talvez, advenham daí a ideia e a insistência de uma unidade metafórica da linguagem poética.

Poderíamos dizer que a crítica em questão se dá por meio de um autor pós-moderno, para utilizar a denominação proposta por Hall, mas que engendra uma teoria pós-moderna com resquícios e tonalidades iluministas quando persegue, por exemplo, essa unidade primordial. Mas não é só isso, a crítica de Pereyr excede tal questão e discute tantas outras pertinentes acerca da poesia moderna. Contrariando nossas inquietações, o crítico assevera:

[...] ao assumir o fragmentarismo, a poesia lírica não se reduz a uma mera imitação do mundo moderno vazio e fragmentário: ao contrário, assentando sua base no inconsciente mítico (do homem) e/ou rítmico (do texto), confere sentido ao que perdeu sentido. É uma linguagem “interrompida”, mas articulada; uma linguagem em movimento e que, por já não se deter em conteúdos e temas fixos, o que produz em verdade são estados e climas (nem sempre consonantes, como queria Staiger) que conferem ao poema, para além da razão e em contrapartida ao fragmentarismo explícito, uma estranha unidade: a unidade primordial da lírica moderna (PEREYR, 2000, p. 13).

Aqui, já podemos notar que se trata de uma “estranha unidade”, uma vez que se afirma (ou tenta se afirmar) na diversidade constitutiva do homem e do mundo. O teórico que fala em Pereyr considera a poesia como “um agente agressivo de ruptura” (PEREYR, 2000, p.12), que lhe permite concluir que a lírica moderna bebe, traga e incorpora o seu antagonista: o espírito crítico – o que de fato acontece, no entanto de uma maneira extremamente distinta, já que, ao incorporá-lo, submete-o aos caprichos do ritmo e da imaginação criadora.

Em *A unidade primordial da lírica moderna* (2000), Pereyr relê autores e conceitos caros à teoria da lírica moderna: Octavio Paz (1982) e as definições de analogia (confiança, solidariedade e dependência recíproca) e ironia (desconfiança, suspeição, espírito crítico); Hugo Friedrich (1978) e a defesa de que a lírica moderna apresenta uma anormalidade estrutural, que resulta numa linguagem tensa, dissonante, obscura e anormal; Emil Staiger (1997) e a “advocacia” da existência de um “clima afetivo” instaurado pelo poema e da “disposição anímica” que o leitor deverá desenvolver sob pena de não poder participar do estado lírico vivido pelo poeta e estabelecido pelo poema.

Um dos embates centrais suturados no âmbito dessa teoria-crítica-poética se dá por meio da dicotomia discurso poético *versus* discurso racional. Pereyr defende que o discurso racional – prático, seletivo, expansivo, dominador – instrumentaliza o homem para dominar a natureza e, nesta mesma perspectiva, o próprio homem. Além disso, a linguagem, sob o prisma da racionalidade “afasta-se progressivamente da suposta *linguagem original* tornando-se analítica, concatenada e subdividindo-se em terminologias distintas, à medida que, por necessidade de ordem prática, o saber se desmembra em áreas específicas” (PEREYR, 2000, p. 17).

O discurso racional não só estilhaçou a unidade dessa suposta *linguagem original*, como também, a unidade do homem: “verificamos então que o discurso racional concatenado termina, paradoxalmente, por fragmentar a unidade do homem e da própria natureza em inúmeros compartimento” (PEREYR, 2000, p.17). Mais uma vez, o crítico parece reforçar a ideia da existência de um homem primitivo, uno, centrado e à procura de si e de uma unidade perdida nos cárceres do discurso logocêntrico.

Nas tramas do tecido teórico, se urde uma alegação, calcada nas contribuições de Paz (1982), de que em todas as formas simbólicas existentes no homem, o mito, a arte, a religião, o sagrado, o amor, a poesia, lateja a nostalgia de um estado anterior. E esse

estado de unidade primordial, do qual fomos separados, do qual estamos sendo separados a cada instante, constitui nossa condição original, para a qual nós voltamos de vez em quando.

Pereyr define o poeta como sendo um arsenal de ritmos, de cadências e de imagens, músico da língua, articulando uma linguagem da música, ser arquetípico através do qual o homem se reconhece no que há de mais estranho e mais familiar: ele mesmo. Ele mesmo que é sempre outro – aquele que vem nas lembranças, vejamos:

[...] Mas as lembranças do poeta não consistem na rememoração pura e simples de fatos ocorridos em sua vida pessoal ou mesmo no curso da história conhecida do homem. Suas lembranças são lembranças de *ser*, que afloram misteriosa e naturalmente quando o tempo é chegado. Algo parecido – exceto talvez pela periodicidade irregular – com as árvores, que, chegada a primavera, lembram-se de florir. No mundo poético, o tempo é esférico e a lei que o rege é a do “eterno retorno” (PEREYR, 2000, p.19).

Mais uma vez, o teórico retoma um elemento simbólico para dar conta de sua tese: a lei do eterno retorno. A afirmação de que o mundo moderno, o homem moderno e a lírica moderna são fragmentados pressupõe a assertiva de que, um dia, eles não o foram. Logo, para alcançar ou retomar um tempo em que eles foram unos, concatenados, coesos, só por meio da lei e da crença do eterno retorno. A unidade, aqui, só se torna possível, pelo viés do retorno, a um tempo arquetípico, “original”.

A possibilidade de retomarmos o “tempo original” se dá por meio da poesia, nos diz Pereyr (2000). A poesia lírica, por seu caráter lúdico, é uma das formas de reinstalar a origem. Agregando ritmos, consonâncias e repetições as mais distintas, o poema desnorteia a razão, irrompendo fronteiras entre o consciente e o inconsciente, congregando, através das imagens, os polos opostos do homem como, por exemplo, a infância e a fase adulta.

Deste modo, no âmbito da teoria em questão, a poesia lírica é definida como um modo especial de linguagem, que longe de ser inarticulada e carente de significação, apresenta um nível de articulação que lhe é próprio e que combina, ao seu modo, o elemento mágico e sagrado do mito (mais uma vez a ideia de retorno) com o *logos* da linguagem, sem que isto implique na submissão a um ou a outro. É precisamente essa insubmissão que lhe confere o caráter de manifestação casual, espontânea e direta.

A revolução do poema, conforme o autor, consiste em ser linguagem nova, desconcertante, original. Pereyr conceitua o termo *novo* como um sinônimo de *original*, aquele que porta o sinal da origem. O uso desgasta e corrói, o *logos* desvia, repele e espalha, a poesia reúne e concilia e, neste processo, ao desnortear a razão, a poesia,

muitas vezes, imola a própria gramática em benefício de uma unidade rítmica e musical. Quanto a isso, Pereyr nos diz:

[...] ante o poema somos sempre levados pela música das palavras. E – indefesos, enfeitiçados – ao sermos levados somos “tocados pela disposição (Stimmung) do poeta”. Já aqui, podemos atingir aquele nível de compreensão que, para Staiger como para Eliot, independe da intermediação lógica e conceitual. “Somente quem não vibra em uníssono com a obra exige razões”, diz Staiger (PEREYR, 2000, p.21).

Logo, podemos entender que o autor acredita que o ritmo e a música da poesia são os elos constituintes de uma cadeia que ergue e institui novamente, a unidade primordial do poema e do homem. Levado pelas mãos do texto poético, “que neutraliza o poder inquisidor e separatista da razão, o leitor experimenta um instante raro de unidade”. (PEREYR, 2000, p. 21). Pereyr nos ensina que a linguagem primordial é espanto, assombro, temor, fascínio do homem a descobrir-se solitário e indefeso na imensidão do cosmos. Vejamos o poema a seguir:

EM TRÂNSITO

A Nailson Chaves

Estudo a Verdade
E o Beco.
Trafego entre deuses e marginais.

Um dia, espero, chegarei a mim mesmo (PEREYR, 2012, p.23).

O poema parece dialogar, frontal e por vias analógicas, com o construto teórico pereyriano. O eu-lírico se situa numa terceira margem entre a Verdade e o Beco, transitando entre eles como numa atitude de autoconhecimento. O tráfego entre deuses e marginais, portadores da Verdade e transeuntes dos Becos, respectivamente, indica uma procura: o eu-lírico procura encontrar – talvez a unidade primordial – nessas duas esferas distintas, o seu eu. No entanto, de acordo com o último verso, a busca é vã, pois nesses lugares ele, ainda, não se encontrou em sua inteireza.

Esse não encontro de si, de sua unidade pode estar ligado ao processo de fragmentação e de rupturas da tradição, do mundo, do homem e das artes em geral. A materialidade e os arranjos simbólicos do nosso eu, principalmente no contexto da contemporaneidade, se encontram estilhaçados em múltiplos e diversos lugares de fala, de encenação e de atuação. Com o eu-lírico do múltiplo Pereyr, esse processo de descentramento se torna altivo e imperioso.

Tomando outra perspectiva de análise, podemos ponderar que o poema testemunha uma situação em que estamos inseridos: a falta de referências e de pontos fixos de sustentação, logo, o leitor disposto animicamente poderia, por meio das imagens e do clima afetivo instaurado pelo poema, forjar um instante caótico e problemático de unidade (afinação) entre si e o texto? Por certo que sim, e é dessa unidade, suscitada pelos recursos rítmicos e imagéticos do poema lírico, em meio à fragmentação e a dispersão, que Pereyr fala.

Logo, estamos diante de um projeto que, à sua maneira, se afina. Teoria e crítica que exaltam, por meio de exercícios metafóricos e poéticos, a excelência da linguagem lírica, e uma poesia repleta de questões críticas, tocada, não raro, pelo espírito logocêntrico, racional, mas que, numa tentativa de descentralizá-los, logra o afastamento do discurso objetivo, abandonando os construtos focados na denotação, lançando-se intencionalmente na obscuridade. Pereyr acredita que a obscuridade, congênita e constitutiva da lírica moderna, é um elemento intencional, fruto da atividade poética, vejamos:

O poeta lança-se, movido pela “Fome da Palavra”, a todos os campos e abismos da imaginação, deliberadamente de forma casual. Aqui, porém, o acaso não é apenas, como para Staiger, o fruto de uma espera, mas também de uma experimentação: uma experimentação inquieta, muitas vezes cáustica, cortante. O poeta moderno [...] é de fato um errante entre as palavras. Mas um errante que colhe. E colhe exatamente a música polifônica e a imagem plurifacetada, emanadas do choque de fragmentos resultantes de sistemas destruídos (PEREYR, 2000, p.50).

A fome pela palavra faz com que o poeta, o poema e o eu-lírico entrem em trânsito. E, como vimos, no poema anterior, essa circulação se concretiza nos lugares mais díspares possíveis: verdades e becos, deuses e marginais. O eu-lírico desbrava, ocupa e experimenta de forma inquieta esses lugares dessemelhantes. É exatamente da errância, do choque e da força do atrito, que se dá no encontro desses fragmentos resultantes de sistemas destruídos (A Verdade, Os Deuses, O Beco, Os Marginais) que a lírica moderna e, conseqüentemente, a poesia de Pereyr se nutre.

Essa obscuridade da lírica moderna, nos alerta o texto pereyriano, não é algo passageiro, circunstancial. Não estamos diante de uma poesia incompreendida num determinado tempo presente porque fala para um futuro, sua não assimilabilidade é congênita; nela, o inteligível continua inteligível; o estranho, estranho. Os desvios sintáticos e semânticos, associados á presença marcante de elementos rítmicos e musicais, nos conduzem a uma linguagem situada para além dos parâmetros da própria realidade.

A tentativa de negação do *logos*, pela poesia, - que não ocorre categoricamente - se deve ao seu caráter de primeiro princípio do conhecimento, além de ser um instrumento de dominação que implica, quase sempre, em formas de recalque. Ao contrário, toda manifestação artística provoca um processo de liberação. E justamente nisto consiste a sanidade da arte: através dela o homem desperta. No caso específico da lírica, segundo Staiger, o homem *recorda*, no sentido de que apaga todas as distancias, eliminando o confronto objetivo entre os opostos. Afinal, Pereyr acredita que o poema é o espaço de um encontro e que o acesso a esse espaço - passagem do estado normal ao estado lírico - pressupõe um instante de mistério, como, por exemplo, a passagem do sono para a vigília.

Esse mistério de que o crítico fala, está diretamente ligado, também, às imagens. O autor acredita que pela imagem, o indizível torna-se dizível e que todo poema é sempre uma visão inaugural. O impulso rítmico inicial atrai fragmentos simbólicos de uma realidade mais vasta que se fixa como que por pinceladas de sons e significados. Esses fragmentos, amarrados nos pontos de apoio de cada sílaba, cada verso e cada estrofe, adquirem, por fim, uma forma: o poema.

A ideia de campo poético é muito importante dentro da conjuntura dessa teoria, uma vez que é neste campo, onde brotam inexplicavelmente todas as coisas existentes e imagináveis, que nascem e habitam as imagens. E se o impacto da imagem provoca um prazer que, por um lado, é inigualável, por outro oferece o perigo do súbito desmoronamento das verdades constitutivas do universo conceitual e referencial do indivíduo, assevera Pereyr.

Mais uma vez, recorrendo a Octavio Paz (1982), Roberval assegura que através da imagem recuperamos um instante ainda não tocado pelo espírito analítico. E que não podemos negá-la, por mais absurda que nos pareça. Diante dela, todas as posturas ideológicas conscientemente firmadas perdem seu poder, tornam-se frágeis por sofrerem de uma insuficiência denominada unilateralidade. A imagem, nas palavras do autor, é original e plurifacetada e sempre aponta para a ambiguidade da realidade, tal como a apreendemos no momento da percepção: imediata, contraditória, plural e, não obstante, possuidora de um sentido recôndito.

Outro ponto de intersecção entre teoria e poesia se dá nas passagens a seguir:

[...] Quanto à poesia, é obra do acaso, no sentido de que não tem um objeto a que se ater. Livre da corrente da causalidade, ela se caracteriza como manifestação direta e representa simbolicamente a encenação de uma suposta *linguagem original* (no que se aproxima do mito), onde forma e conteúdo, sentimento e razão, o eu e o outro, não estão separados [...]. O poeta é um

crente sem Deus [...]. Portanto, se, por um lado, a poesia lírica distingue-se do mito por não possuir um objeto de crença em que se apoiar, por outro, distingue-se do discurso racional por não estar submetida a algo que, também neste, é fundamental: o fundamento lógico (PEREYR, 2000, p. 10, 16-7).

SILHUETA

Escrevo: o tédio me ameaça.
O tédio a que não tomo
sequer uma data.
Escrever não salva
mas desdobra em calma
o sofrimento, instaura
o silêncio
onde enfim me enredo contra o horror da estrada.

Escrever é meu credo:
credo que consiste em não crer em nada (PEREYR, 2012, p.85).

A citação do texto teórico evidencia a falta de um objeto poemático, dado *a priori*. Baseado em Staiger, e reverberando seus conceitos, Roberval entende a lírica como uma manifestação visceral do chamado “um-no-outro”, no sentido de instaurar um momento de unidade e de aproximação dos opostos. O que nos chama atenção, também, é a afirmação categórica de que todo poeta é um crente sem Deus, como se tratasse de uma confiança às avessas que crê, mas que, estranhamente, não tem um objeto de crença.

No poema “Silhueta”, vemos uma poetização da problemática sugerida anteriormente pela teoria. Estamos diante de um eu-lírico que escreve para fugir das ameaças e investidas do tédio. Somente por intermédio da atividade criativa, que não garante a salvação, são ativados a calma e o silêncio, fontes de livramento da amargura e do horror. No entanto, os dois últimos versos corroboram incisivamente as discussões empreendidas acerca do objeto de crença do poeta e da poesia. Na afirmação “escrever é meu credo” se revela uma assertiva que será frustrada no verso seguinte: “credo que consiste em não crer em nada”, mas em consonância com os postulados e dispositivos acionados pela teoria.

O poema trata, ao seu modo, das questões, suscitadas pelo texto teórico, que havíamos discutido até aqui: a poesia não se apoia em parâmetros unívocos, tampouco racionais. As expectativas que se formam, advindas dos protocolos de leituras, selados no âmago do próprio texto, não se coadunam, mas, antes, se excluem, se antagonizam, como um efeito estético dos deslimites da imaginação criativa e do caos e dos fragmentos produtivos que nos cerceiam no contexto contemporâneo.

Acreditamos que através das reflexões empreendidas, Pereyr, mais uma vez, realça o tratamento e o caráter poético dessa teoria que se quer crítica. A teoria forjada

por Roberval Pereyr eleva à última potência o poder simbólico e emblemático da poesia. As redes metafóricas e conceituais que se erguem na tessitura do exercício crítico fazem com que o leitor, também, ressignifique, ainda que problematicamente, seu trajeto em busca de uma unidade primordial perdida, sugerida pelo texto, esquecida e questionada, que, vez ou outra, se apresenta frontalmente e grita aos nossos ouvidos como um sinal ora uníssono, ora polifônico de outras vozes, que sendo outras vozes, logra ser, também, a voz.

PARÁBOLA

Toda cidade é voraz e diabólica;
Nela todo anjo é um perverso.
E nos quintais dos grandes arrabaldes
Os homens criam porcos (PEREYR, 2004, p. 94).

Bom é corromper o silêncio das palavras (BARROS, 1998, p.13).

4 MANOEL DE BARROS E ROBERVAL PEREYR: A METALINGUAGEM OU DA REFLEXÃO ACERCA DA AUTORIA.

RELATO E DESEJO

A Aleilton Fonseca

Meus deuses nascem no beco.
 Não são deuses da chuva.
 São deuses do puro acaso,
 não têm função alguma.

Às vezes se metem em brigas
 como quaisquer marginais
 de beco. Ou fazem intrigas,
 ou caem nas valas bêbados.

São deuses sem serventia
 no que tange a sermos salvos
 de situações críticas; ao contrário,
 sempre nos encrencam.

Deuses são sempre problemas
 que, aliás, jamais se resolvem.
 Quem dera a chuva caísse
 e os levasse embora (PEREYR, 2012, p.48).

Iniciamos nossas reflexões, tomando, como trajeto metodológico, a obra poética de Manoel de Barros pelo prisma da memória e da autobiografia, enquanto moduladores do processo autoral e a de Roberval Pereyr pela égide da multiplicidade, da polifonia, enquanto elementos estruturadores do seu trabalho criativo. Nessa parte do trabalho, nos debruçaremos sobre um dos vieses aproximativos de ambas as poéticas: a metalinguagem.

Um dos traços marcantes dos *corpora* em questão é justamente a autorreflexão criativa – cada um a sua maneira – que se converte, em última instância, em um pensar sobre a poesia dentro da própria poesia. No poema “Relato e Desejo”, Pereyr, ainda que de maneira indireta, já reflete sobre a sua produção poética. Os deuses de que fala o eu-lírico são, no nosso entendimento, o objeto e a matéria poética do próprio poema.

Por outro lado, esses deuses que nascem no beco, a quem o eu-lírico se refere, são o fruto de uma atividade criativa: o poema. Essa escrita, aqui referida como um deus, está altamente implicada com os lugares decadentes e mais sombrios da urbe contemporânea. O labor criativo, que resulta em obra poética, perambula pelos espaços inóspitos da cidade e é desses lugares que ele se nutre e recolhe a matéria que engendrará seus poemas.

Esses deuses-poemas bêbados, marginais, sem serventia, que nascem nos becos e se metem em encrencas são produtos de uma sociedade urbana e excludente na qual o eu-lirico está problemáticamente inserido. Tal nuance – o urbano – se apresenta como um elemento dissonante em relação à poética de Manoel de Barros, por se forjar em um *locus* reconhecidamente rural e bucólico, que engendra deuses, para utilizar o termo proposto por Pereyr, andarilhos, idiotas de estrada e em plena comunhão com a natureza.

Aqui, já se apresenta uma dissimilitude básica no modo de tomar a linguagem como objeto poético: a urbanidade, em Pereyr, e a ruralidade, em Manoel de Barros. As personagens, o clima afetivo, as reflexões estarão muito implicadas em tais espaços: enquanto o poema de Pereyr estará nos becos, nas ruas tomando cervejas e pulando carnavais, o de Manoel de Barros brincarà, quase sempre, metamorfoseado em pedras, vegetais, bichos, rãs e larvas.

Dessa forma, o presente capítulo logra plasmar uma série de reflexões acerca do pensar crítico e poético sobre a própria linguagem lírica, e como tais ponderações se erguem, de modo singular, no âmago das obras poéticas de Roberval Pereyr e de Manoel de Barros.

4.1 Das reflexões esculturais no movediço da língua ou do cio vegetal na voz do artista.

Aprendemos com Heidegger (1969) que a linguagem poética é o horizonte primordial de toda abertura que acolhe e funda o ser das coisas. A linguagem poética traz em seu bojo a problemática filosófica do desvelamento/velamento. Desvelamento de uma linguagem inaugural que a privilegia como residência do ser. Dessa forma, concebemos nosso olhar interpretativo como um processo que se revela capaz de interpretar a palavra poética sem a esgotar, pois a própria palavra traz em si algo de perene velamento ou reserva.

A palavra traz as coisas ao mundo. É a expressão do pensar poético que singulariza o homem na sua relação com o mundo. As poéticas de Manoel de Barros e de Roberval Pereyr se mostram, dentro de suas conjunturas específicas, como um saber inaugural. Os poetas se questionam e preocupam-se com a natureza da poesia, não somente por uma questão de saber conceitual, mas com a preocupação de reverter à

poesia em matéria questionadora. Ambos os poetas, fazem um verdadeiro questionamento e avaliação de sua atividade criativa.

Ao fundar aquilo que permanece, “a poesia revela a essência humana – a concreta finitude do homem como ser no mundo [...]. A palavra poética dimensiona o mundo e o próprio homem” (NUNES, 1992, p.268). Assim, podemos afirmar que nenhuma coisa existe onde a palavra falta. Onde a palavra falta não há desvelamento. Dessa necessidade, dessa precisão a que o poeta se torna fiel, da qual provém o apelo da linguagem, partindo da mesma fonte que mobiliza o pensamento, nasce a palavra poética fundadora. Observemos:

A fundação do ser, na palavra poética que nomeia, tem por fundo uma abertura primordial que, digamo-lo assim, atravessa *diametralmente* a clareira, mantendo o entrelace das duas regiões – a dos homens e a dos deuses, a dos mortais e a dos imortais. A poesia dimensiona esse espaço de confronto, dimensionando o homem e o mundo em que reside [...]. Reveladora do homem a si mesmo, a poesia lembra, rememora a origem, e mantém o aberto como o lugar do humano – a terra como espaço de encontro e de confronto entre os mortais e os imortais [...]. Quando o poeta diz “na terra”, também diz “sob o céu”. Já a sua fala, o seu discurso, mostra aquilo sobre o que se pronuncia. É um dizer desvelante [...] (NUNES, 1992, p. 270-1).

Nas palavras de Nunes, citadas acima, podemos observar que a palavra poética nomeadora, numa atitude de conferir sentido, acaba por religar instâncias, mormente, díspares: homens e deuses (bêbados, marginais, andarilhos, idiotas de estrada...), mortais e imortais. O dizer desvelante do discurso poético aponta, não raro, para uma origem, talvez uma origem que nos remeta a um tempo mítico, muito antes do verbo se fazer carne.

Se o Deus da tradição judaico-cristã criou o mundo a partir do poder conferido à palavra, Manoel de Barros experimenta o gozo da criação advindo dos poderes da escrita inventiva que, por meio da palavra, engendra uma realidade forjada pela obra poética. Vejamos:

Uso um deformante para a voz.
Em mim funciona um forte encanto a tontos.
Sou capaz de inventar uma tarde a partir de uma garça.
Sou capaz de inventar um lagarto a partir de uma pedra.
Tenho um senso apurado de irresponsabilidades.
Não sei de tudo quase sempre quanto nunca.
Experimento o gozo de criar.
Experimento o gozo de Deus.
Faço vaginação com palavras até meu retrato aparecer.
Apareço de costas.
Preciso de atingir a escuridão com clareza.

Tenho de laspear verbo por verbo até alcançar o meu aspro.
 Palavras têm que adoecer de mim para que se tornem mais saudáveis.
 Vou sendo incorporado pelas formas pelos cheiros pelo som pelas cores.
 Deambulo aos esgarços.
 Vou deixando pedaços de mim no cisco.
 O cisco tem agora para mim uma importância de Catedral (BARROS, 1998,
 p. 21-3).

O deformante que o eu-lírico utiliza, para a voz, faz com que a ordem convencional das coisas seja desfigurada e/ou descaracterizada do ponto de vista da lógica racional. A voz que se apresenta no poema utiliza deliberadamente a linguagem de maneira peculiar, como se as palavras pudessem ser remodeladas, tal como o barro na mão do oleiro. Essa remodelação verbal confere, ao poema, um tom discursivo inaugural, pleno de possibilidades excêntricas de sentidos, numa tentativa de abolir a historicidade evidente das palavras.

Carpi Nejar (2001) nos diz que Manoel de Barros engendra uma verdadeira desautomatização dos vocábulos, efetuando uma limpeza, uma “faxina”, sobretudo com o propósito de reverter vícios do uso linguístico corrente e oficial. Para o autor, a poesia barreana pretende exercer um poder encantatório, capaz de mudar a realidade em função de um ideal estético e de um prazer acústico.

Esse poder encantatório, de que nos fala Carpi Nejar, pode ser observado, por exemplo, nas invencionices – conceber uma tarde a partir de uma garça e um lagarto a partir de uma pedra – que só são possíveis por intermédio da imaginação criadora que alimenta sobremaneira essa obra poética. O senso de irresponsabilidade e o não saber de tudo, quase sempre engendra uma liberdade criativa e doa, ao poeta, infinitas possibilidades de utilização do vernáculo. O uso que Manoel de Barros faz da língua é, agressivamente, dissonante, que nos toma de assalto e que reclama um leitor descondicionado e/ou afastado dos padrões racionais de leitura.

É esse afastar da norma, do corriqueiro, do familiar que faz o poeta experimentar o gozo da criação, o gozo de Deus. Tal gozo advém da criação inventiva a partir do verbo, assim como o Deus que, de acordo com o livro do Gênesis, criou o cosmos utilizando somente o poder encerrado na palavra. Segundo Pommier (1987), o poeta que opera com a sonoridade das palavras, relegando a significação a um segundo plano está sempre à beira de um abismo e acercado da loucura. Para o autor, o gozo de criar, encerrado na palavra, só é possível na evocação de um tempo mítico:

Aquele que opera com a sonoridade das palavras margeia, desta forma, um abismo. Aproxima-se da loucura, porque atua nessa ausência de garantia, nesse ateísmo insuspeitado que sempre falta na linguagem comum. Quando

considera as palavras em si mesmas, quando trabalha sua materialidade, o poeta relega a segundo plano sua significação. Assume, então, um risco dos mais elevados, porque ao fazê-lo, invoca um nome, convoca um pai que não responderá, que ficará surdo a sua prece ateia. Assim, a poesia mostra aquilo que a emoção estética, a relação com o gozo, deve à materialidade contrariada do significante, a cujo abrigo ela dá acesso. Para aquele que opera sobre a língua, o gozo, a totalidade do Outro, só se evoca no tempo mítico em que o significante, na sua beleza sonora, se isola e se abre a todas as significações possíveis (POMMIER, 1987, p.98).

O crítico defende que o ritmo e a sonoridade sempre antecedem, na escritura poética, o plano da significação. Podemos notar que tal operação reclama, quase sempre, uma leitura dramática do texto onde o referente ou se encontra estilhaçado, ou ausente. A isso se deve a comparação corriqueira que se faz dos poetas, dos loucos, dos bêbados e das crianças. O brincar com as possibilidades linguísticas, na poética de Manoel de Barros, faz com que os signos deixem de pertencer a uma ordem binária (isso significa aquilo) e instaura uma ordem ternária: isso significa aquilo naquele lugar.

De acordo com Luiz Henrique Barbosa, no estudo intitulado *Palavras do chão: um olhar sobre a linguagem adâmica em Manoel de Barros* (2003), o que mais importa nos versos de Barros são a sua força rítmica e a materialidade dos significantes. É o próprio poeta quem afirma: “Penso que meus versos se sustentem no fio do ritmo. Quero que as ressonâncias verbais dominem o semântico. Eu escrevo o rumor das palavras. Não tenho proporção para episódios” (BARROS, 1990, p. 313).

Assim, podemos afirmar que a atividade poética de Manoel de Barros se caracteriza na promoção, para o autor e para o sujeito-leitor, de um gozo com as palavras, de privilegiar sua sonoridade e de desconstruir as imagens poéticas já cristalizadas pela tradição, além da ruptura com a discursividade e o privilégio do significante em detrimento do significado que se dão por meio de *frases dementadas* e da *molecagem com o idioma* forjadas no âmbito do exercício poético:

Poesia é também um pouco ser pego pelas palavras. Amigo meu, certa vez, Nelson Nassif, poeta oral dito e ouvido, saiu-se com esta: “Hoje minha boca não está idônea para o beijo”. Tomei uma surpresa poética. Aquele adjetivo “idônea” saiu de seu habitual contexto de responsabilidade (cargo idôneo, firma idônea, etc.) e veio se encostar em uma boca! Entrou em contexto de volúpia. Molecou o idioma. Na verdade me preparei a vida inteira para fazer frases dementadas (BARROS, 1990, p. 313).

As molecagens com o idioma e a arquitetura das frases dementadas são, na verdade, testemunhos da relação do poeta com a linguagem. O projeto artístico de Manoel de Barros se encontra muito mais próximo, pelo prisma da utilização vernacular, da criança e do louco: os três, geralmente, produzem frases que corrompem

a sintaxe da significação e que, em última instância, engendram uma série de imagens acústicas estranhas e não-familiares.

No poema, a vaginação que o eu-lírico faz com as palavras, nos soa como um experimento linguístico específico e singular que acaba por conferir suas marcas autorais ao texto: “faço vaginação com palavras até meu retrato aparecer. Apareço de costas”. É como se a palavra poética desse um testemunho, em última instância, das marcas, dos caracteres e do retrato do seu criador. Um retrato às avessas, de costas que permite o anonimato do rosto, mas a explosão das idiosincrasias poéticas que reverberam por meio da escritura.

Tudo isso só se faz possível por intermédio das cheganças à escuridão das formas, dos sons, dos verbos e dos cheiros. Um jogo poético sinestésico que objetiva lançar mão das palavras que habitam na penumbra da língua, submetidas a um trabalho de laspeação e adoecimento, para que seja possível uma comunhão e um jogo de ambivalências entre o eu-lírico-criador e o verbo-criatura.

Como resultado desse trabalho artesanal com a matéria poética, o eu-lírico se incrusta e se subscreve no cisco-palavra. A palavra agora adoecida, laspeada, fruto de um trabalho criativo incorpora os traços deixados pelo seu artesão-criador. Por esse motivo, o cisco-palavra inverte a lógica da monumentalidade moderna, como já abordamos em um outro trabalho (2011). Aqui, o que vale é a monumentalidade do pequeno, do ínfimo e do desimportante: o cisco passa a ser uma Catedral, numa verdadeira e efetiva troca de sinais.

Se Manoel de Barros imprime suas marcas na superficialidade e na verticalidade do significante-texto, semelhante via, Pereyr percorre:

UMA POÉTICA

A Luiz Antonio Valverde

Verdade e mentira: esculpo-as
no movediço da língua.

Com impreciso cinzel
entalho sombras, seduzo
as faces dúbias da vida.

Mas logo as sombras se esvaem.
E cravo farpas na língua (PEREYR, 2012, p. 89).

Em “Uma poética”, o eu-lírico pereyriano se define, assim como acontece em Manoel de Barros, como um artesão da língua. Numa operação metafórica, o suporte poético passa a ser a madeira, o mármore, ou outro artefato semelhante. Verdade e

mentira, esculpidas no movediço e na liquidez da língua se intercambiam, não são mais instâncias rigidamente separadas, equidistantes. Apesar do verbo esculpir indicar, normalmente, a presença de materiais sólidos (esculturas em gesso, em pedra), aqui a escultura é a própria língua.

O trabalho-artesanal-criativo do poeta é com os vocábulos. A arte de entalhar a madeira, comumente, faz com que os objetos dessa categoria artística se tornem duradouros, permanentes; o mesmo não acontece com a operação analógica tramada pelo eu-lírico: o mesmo se dispõe a entalhar, com a ajuda de um impreciso cinzel, elementos duvidosos: sombras que se esvaem, faces dúbias, móveis, escorregadias, assim como o são, todas as tentativas representacionais do âmbito literário.

De outro ângulo, podemos observar que a ação do eu-lírico pressupõe a utilização da linguagem poética por meio de estratégias bruscas e perfuro-cortantes. É como se a poesia lírica fosse a representação de uma voz escavada, entalhada, ferida e ensanguentada. É preciso lesionar o verbo para que eles falem. Talvez, seja essa comunicação marcada pelos cortes na carne e pelo cheiro de sangue que cause os efeitos da anormalidade e do estranhamento no sujeito-leitor. Lembrando Chklovski (1973), o trabalho do poeta consiste exatamente em singularizar a linguagem, ou seja, talhar a linguagem verbal de modo a cortar fora todas as arestas comunicativas convencionais, a rasgar as amarras sintáticas, semânticas, pragmáticas, morfológicas habituais que a prendem ao automatismo inconsciente.

Chklovski nos diz que na arte, o que interessa é “a liberação do objeto do automatismo perceptivo”, pois seu objetivo é “dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento” (1973, p. 45). Ora, esse modo de observar os objetos fora de sua conjuntura usual é o que singulariza a arte e agencia o estranhamento, conceito capital para quem ambiciona frequentar a linguagem literária e, em particular, a escritura poética.

O próprio eu-lírico afirma, como resultado do esvanecimento e da tentativa frustrada de talhar sombras no movediço da língua, que crava farpas no idioma, que o dilacera e que tais atitudes elevam o vernáculo ao nível simbólico e visceral de comunicação. Sem rasgos, sem cortes, sem agressividade, a linguagem poética passa a ser corriqueira, familiar e inofensiva. É como se a necessidade de ferir fosse um elemento congênito e constitutivo da lírica contemporânea.

Por esse ângulo, o poeta seria, então, uma espécie de algoz da língua, pois, apesar de lidar com uma estrutura já definida, ele possui o poder, conferido pela poesia, de corrompê-la, de entalhá-la e de feri-la, como bem observa Leminski (1987, p.283):

O poeta seria uma vítima da linguagem, a linguagem exerce uma violência sobre ele e ele sofre essa violência. Num outro momento, no momento sádico do processo, o poeta, o artista, o escritor, o criador passaria a ser o algoz, a ser o carrasco da linguagem, e daí inverter o jogo.

O eu-lírico de Pereyr é essa espécie de carrasco da língua que, mesmo consciente da sua dependência em relação a ela, sadicamente a fere e, uma vez violentada, esta se põe a falar e a dar testemunho da ambivalente agressão mútua a que poeta e língua estão submetidos. Leminski fala de uma inversão da submissão e da violência que, no nosso entendimento, é momentânea: ora a linguagem, no que ela tem de mais recalcador, unilateral e racional, agride o poeta que, ora responde ferindo-a, rasurando-a, desarticulando os processos miméticos, mas também a sua sintaxe e a sua semântica que resultam em uma escritura anormal por excelência.

Se a anormalidade, na poesia de Pereyr, se dá por intermédio de uma reflexão metapoética um tanto quanto agressiva, em Manoel de Barros o anormal e o dissonante nos tomam pela via da desestabilização das formas convencionais de se utilizar a palavra poética. Estamos diante de um construto criativo pleno de neologismos, de maturação inventiva e de experimentos constantes de palavras virgens e de outras que ainda urinam nas pernas. Vejamos:

Há um cio vegetal na voz do artista.
 Ele vai ter que envesgar seu idioma ao ponto
 De alcançar o murmúrio das águas nas folhas
 Das árvores.
 Não terá mais o condão de refletir sobre as
 Coisas.
 Mas terá o condão de sê-las.
 Não terá mais ideias: terá chuvas, tardes, ventos,
 Passarinhos...
 Nos restos de comida onde as moscas governam
 Ele achará solidão.
 Será arrancado de dentro dele
 Pelas palavras
 A torquês.
 Sairá entorpecido de haver-se.
 Sairá entorpecido e escuro.
 Ver sambixuga entorpecida gorda pregada na
 Barriga do cavalo –
 Vai o menino e fura de canivete a sambixuga:
 Escorre sangue escuro do cavalo.
 Palavra de um artista tem que escorrer
 Substantivo escuro dele.
 Tem que chegar enferma de suas dores, de seus
 Limites, de suas derrotas.
 Ele terá que envesgar seu idioma ao ponto de
 Enxergar no olho de uma garça os perfumes do
 Sol (BARROS, 1998, p.17-9).

Estamos diante de um poema que escreve sobre a poesia, ou sobre a abrangência de seu horizonte poético: a palavra inventada e, com ela, toda a realidade. O cio vegetal que há, segundo o eu-lírico, na voz do artista-ele mesmo é uma inclinação e uma disponibilidade em acatar todas as formas e matérias poéticas que a natureza tem a oferecer. Envesgar o idioma a ponto de erguer uma tentativa representacional do murmúrio das chuvas nas folhas das árvores é, no mínimo, uma tarefa desafiadora.

Para o poeta não basta tão somente catalogar o sussurro das águas, em contato com as folhas, por meio de uma onomatopeia – o que seria, talvez, bastante confortável. A despeito disso, o eu-lírico encontra uma outra forma: envesgar o idioma, lançar mão de uma “mirada estrábica”, olhar pelo avesso, desautomatizando a percepção unilateral que temos do mundo e das coisas. Somente um idioma estrábico e no cio poderá ser capaz de plasmar, em imagens poéticas, as singularidades que habitam o universo natural.

A ausência do condão que nos faz refletir sobre as coisas será preenchida pelo condão de sê-las. Aqui notamos o jogo intertextual que o eu-lírico faz com o poema de Fernando Pessoa “pensar é estar doente dos olhos”, principalmente, quando apregoa a abolição de determinado sistema de ideias, que nos remete ao pensar, acerca das coisas e que se encontra intimamente ligado à noção de escrita e de reflexão. A distância entre eu e o Outro, entre o homem e as coisas é anulada pela operação do um-no-outro, onde eu me desloco do lugar que pensa e me alojo no lugar de ser.

É nas malhas da escritura poética que a solidão encontrada nos restos de comida, governados pelas moscas, será amplificada. Essa solidão aponta para a necessidade do encontro consigo mesmo e com o outro, no que temos de mais pequeno e desimportante. Esse arsenal, esse repertório linguístico que reflete a implicação com uma realidade outra, no momento de serem plasmados em poesia precisam ser arrancados “a torquês”, o que indica que tais categorias estão encravadas no movediço da língua.

Com a entrada nesse misterioso e desconhecido mundo das insignificâncias verbais, o artista estará cada vez mais embevecido de epifanias e de acontecimentos inaugurais proporcionados por um modo especial de se relacionar com a língua. No retorno, ele estará escuro, pois foi na escuridão das fontes que ele adentrou e, esta escuridão lhe permitiu, com clareza, instaurar uma nova maneira de estar e de se perceber no cosmos.

No poema, a metáfora da sambixuga é bastante rica e esclarecedora. Não objetivamos reduzir ou fechar uma possibilidade interpretativa, mas, no nosso entender, a sambixuga aponta aqui para a figura do eu-lírico que se alimenta, se incrusta e se nutre, numa operação simbiótica, dos elementos e da matéria dessa poesia. O eu-lírico poeta, tal como a sambixuga gorda e entorpecida do sangue do cavalo, se mimetiza nas inutilidades, nos destrajetos e no breu das fontes.

A obscuridade das nascentes, por sua vez, nutre o poeta-sambixuga de um sangue-repertório escuro, dissonante, atípico que será doado ao poema e descoberto pelos leitores aparelhados pelo canivete da leitura e da disposição anímica. O eu-lírico, ainda, parece levantar a bandeira de que o papel do verdadeiro artista é oferecer ao público uma obra carregada de substantivos escuros, enfermos, doloridos, limitados, derrotados.

Tudo isso só é possível, de acordo com o eu-lírico, como resultado de uma atitude de “envesgar” o idioma, de colocá-lo para enxergar por um outro ângulo, por uma outra ótica. Aqui, novamente, o trajeto é o inverso, o desvio é a norma: somente uma língua vesga é capaz de perceber nos olhos de uma garça, os odores do sol. Mais uma vez, a poética das desaprendizagens, das desconstruções e das sinestésias é sugerida.

Dessa forma, fica evidente que o jogo do poeta é não resistir ao apelo da palavra, da dicção que irrompe por si e tensiona as leis da lógica pelo trabalho da liberdade criativa alimentada esteticamente pelo diferente. Ao aprofundar a pesquisa sobre as palavras e inutilidades desprestigiadas, a poética de Manoel de Barros define também o papel do poeta: inaugurar um mundo coalescente visto pela singeleza da contaminação entre o homem e a natureza. O poeta, em toda a sua obra, se presta a inventariar uma grande lista das coisas desprezíveis que inauguram o mundo prodigioso das possibilidades aglutinantes, como é o caso da sambixuga no poema anterior.

A poética de Manoel de Barros concilia algumas nuances importantes: não abandona as raízes de uma suposta origem; a configuração geográfica do pantanal continua como matriz de interpenetração luxuriante das águas, dos répteis, dos vermes, dos peixes, das aves, das árvores, dos animais e dos homens, instaurando imagens transformacionais de um universo plurissensorial, e, com isso, o poeta assume, simbolicamente, as propriedades e faculdades de cada ser que habita o pantanal, estabelecendo uma possibilidade de comunicação direta entre todos os componentes desse universo.

Suscitado pela vigência transformacional da palavra, o mundo imagético seduz o poeta. Ele coabita a palavra, estabelece relações anormais, criativas e obsessivas com ela. Ele se deixa possuir pelo verbo, a fim de engendrar seus poemas, e a palavra passa a ser o eixo central de sua poética. Premido pela excessividade desse universo, ele cria palavras e expressões originais. Sua poética torna-se reveladora e original.

A temática acerca do duelo e da busca-luta pelas e com as palavras também se fará presente no construto poético de Pereyr, como veremos no poema a seguir:

O POETA, O POEMA, AS PALAVRAS

Eu também lutei com as palavras.
E luto.
É como colher nuvens no vento,
no céu azul de puro azul sem nuvens.
É como colher noites no orvalho
(manhã de sol) cintilante – é como
ter somente as mãos para tecer
o mundo
e só tecer as formas imperfeitas
de lidar com vultos

e sombras; e luzes:
que as luzes também ofuscam
na curva extrema do verso.

Eu também perdi-me com as palavras.

E busco-me.
Edifico-me em míticas viagens
por montanhas de sons, por mil mares
engolfados no mar da poesia. E procuro
meu nome em ruas distantes, nos caminhos
de volta à casa
primeira em que um dia fomos
um só

meu ser e a palavra – agora
cheia de lanças, e truques, e miragens.
E prossigo, em lutas
- incontáveis contendas contra, simplesmente
Contra, pois não há
Inimigos, nem bombas nem espadas. Nem
Culpados.
Mas prossigo
assim: doce, amargo
cabisbaixo
entre as dores do canto conquistado
e a mudez do poema
inatingível (PEREYR, 2004, p. 225-6).

Em “O Poeta, o poema, as palavras”, o eu-lírico produz um jogo intertextual e metapoético com o poema “O Lutador”, de Carlos Drummond de Andrade. Percebemos, ainda, uma peleja que se perfaz na busca incessante pela palavra poética, trata-se de

uma luta que não se finda: “Eu também lutei com as palavras. E luto”. O “eu também” já indica o jogo dialógico e intertextual - não foi somente Drummond quem lutou com as palavras – que reclama um leitor capaz de produzir os sentidos, calcados no dialogismo, instaurados pelo texto. O período aditivo “e luto” aponta para a continuidade da ação: a experiência não o livra da luta, a escrita poética, ao contrário, é uma perene batalha no campo da linguagem.

A ação de lutar com as palavras é expressa pelo eu-lírico como uma luta vã. O poeta nunca sai vencedor desse combate, a língua é esperta, dinâmica e fugaz, não se deixa entalhar, é movediça, fugidia: “É como colher nuvens no vento, no céu azul de puro azul sem nuvens”. Tudo isso faria com que outros duelistas desanimassem, pois o trabalho poético, o trabalho com as palavras parece não ter cabimento, tampouco serventia e acaba por aproximar a figura do poeta ao do mítico e lendário Sísifo.

O eu-lírico assevera que lutar com as palavras é “como ter somente as mãos para tecer o mundo”. Apontando exatamente o produto do seu ofício: um mundo, um outro mundo possível tecido e forjado pelo trabalho manual, enquanto metonímia da escritura poética. Esse mundo, nos diz o poema, é povoado de formas imperfeitas, de vultos, sombras e luzes ofuscadas nas nuances e nas curvaturas sinuosas do verso.

O resultado é o se perder. O se perder em meio às palavras, e a derrota no embate. Dessa forma, a única maneira de se encontrar é se buscando nas palavras, pois foi lá que ele se perdeu, de modo que o ser e a palavra já não podem ser vistos de maneira dissociada. Há uma implicação entre as duas instâncias, visto que falar do poeta é falar, ao mesmo tempo, de sua peregrinação e de sua romaria em busca do verbo nas entranhas da linguagem.

A palavra não cede, não se dá por vencida, ao contrário, agora se apresenta cheia de lanças, de truques e de miragens. Trata-se, aqui, de um testemunho radical de que a palavra-linguagem-morada do ser não se deixa assenhorear pelo homem, mas, antes, mostra sua soberania assenhoreando-o. Não adianta espadas, esgrimas, ou qualquer outra arma ou estratagemas diante da peleja imposta pela língua: o jogo do revelar-velando e do velar-revelando continuará altivo e a postos, à espera do próximo duelista.

O eu-lírico aceita a sua impotência diante da demanda e afirma: “não há inimigos, nem bombas, nem espadas. Nem culpados”, são as regras da disputa. Ele aceita desaceitando sua condição, o que pode ser notado nos versos: “Mas prossigo assim: doce, amargo. Cabisbaixo entre as dores do canto conquistado e a mudez do poema inatingível”. Doçura e amargor são as duas instâncias complementares resultantes desse combate.

A doçura advém do canto conquistado, mas não sem as dores da peleja, o canto do poeta é um canto dolorido, marcado pela luta, pelo duelo. A amargura, talvez, se case com a mudez do poema inatingido, o que nos leva a crer que a cada verso escrito, tantos outros ficaram nas penumbras da arena linguística. Daí surge, imprecisamente, uma resposta para a ausência de gradação no título: “O poeta, o poema, as palavras”. É como se o poema, ou a ideia de poema existisse antes mesmo da busca pelo verbo, tal como numa relação de antecedência, o poema precede a escrita do mesmo.

Assim, Pereyr nos mostra simbolicamente que o poeta pensa o poema, planeja-o e depois se lança nos abismos da linguagem à caça das “palavras perfeitas”. Em Manoel de Barros, essa busca se dá em um território semântico, linguístico, geográfico e poético bastante específico: entre os loucos, as crianças, os bêbados, as moscas, os idiotas de estrada, Manoel recolherá e aprenderá a palavra precisa para lecionar andorinhas:

De 1940 a 1946 vivi em lugares decadentes onde o
mato e a fome tomavam conta das casas, dos
seus loucos, de suas crianças e de seus bêbados.
Ali me anonimei de árvore.
Me arrastei por beiradas de muro cariados desde
Puerto Suarez, Chiquitos, Oruros e Santa Cruz
De La Sierra, na Bolívia.
Depois em Barranco, Tango Maria (onde conheci o
Poeta Cesar Vallejo), Orellana e Mocomonco
- no Peru
Achava que a partir de ser inseto o homem poderia
entender melhor a metafísica.
Eu precisava de ficar pregado nas coisas vegetalmente
e achar o que não procurava.
Naqueles relentos de pedra e lagartos, gostava de
Conversar com idiotas de estrada e maluquinhos
de mosca.
Caminhei sobre grotas e lajes de urubus.
Vi outonos mantidos por cigarras.
Vi lamas fascinando borboletas.
E aquelas permanências nos relentos faziam-me
Alcançar os deslimites do Ser.
Meu verbo adquiriu espessura de gosma.
Fui adotado em lodo.
Já se viam vestígios de mim nos lagartos.
Todas as minhas palavras já estavam consagradas de
pedras.
Dobravam-se lírios para os meus trapos.
Penso que essa viagem me socorreu a pássaros.
Não era mais a denúncia das palavras que me
importava mas a parte selvagem delas, os seus
refolhos, as suas entraduras.
Foi então que comecei a lecionar andorinhas (BARROS, 1997, p.101-2).

O recorte espaço-temporal que se configura no poema é bastante produtivo, uma vez que indica ao leitor, ainda que problemáticamente, os lugares decadentes transitados pelo eu-lírico, que lhe conferiram um olhar diferente e que lhe permitiram se anonimizar

em estado de árvore. Como resultado de suas andanças por entre o mato, a fome e as beiradas dos muros cariados, assumindo a postura de um *flâneur* rural, a voz que se ergue nesses ambientes passa a ser, também, a voz ressoante no poema.

O eu-lírico assevera que somente pelo ponto de vista insetal, o homem poderia compreender a metafísica. Ora, se os insetos e os animais são marcados pelo signo da irracionalidade, do não-pensamento estaria, pois, o eu-lírico, apontando para a falta do pensamento logocêntrico na conjuntura das aspirações metafísicas? Acreditamos que sim. O homem moderno já desacreditado nas narrativas míticas, religiosas e transcendentais só alcançaria o que se apresenta para além da física por meio de um olhar outro, descondicionado, desautomatizado do inseto.

Daí se instaura a operação mimética e simbiótica que perpassa quase toda a obra de Manoel de Barros. Para falar a partir de um inseto ou de uma pedra “é preciso de ficar pregado nas coisas vegetalmente” para, com isso, se achar o que não se procura, pois o homem não é capaz de ponderar ou de prever o que os olhos da natureza estão aptos a desvelar. Mais uma vez, a linguagem poética, em Manoel de Barros, se aproxima imperiosamente dos ideais de vida que muito se achegam às ruralidades esquecidas, em detrimento dos ditames urbanos calcados na repetição mecânica e na velocidade.

Na poética de Manoel de Barros, o “ínfimo” e o “desútil” aparecem como forma de negação implícita de um mundo degradado, e de afirmação explícita de valores abandonados. Tais valorizações convertem-se em formas de aguçar uma percepção “desinteressada”, descondicionada de tudo, e como forma de desintoxicação espiritual. Por este ponto de vista, podemos afirmar que o poeta Manoel de Barros é um deslocado das engrenagens da sociedade industrial e da lógica do mercado enquanto potencial produtivo e consumidor, e sua poesia é uma forma de resistência, através da rejeição aos valores impostos pelo mundo moderno, tornando-se, assim, “uma trincheira de resistência contra a precariedade e a corrupção vital, principalmente nos cenários urbanos [...]” (DIAS, 2006, p.40).

Nos relentos habitados por pedras e lagartos, o eu-lírico adquire o gosto pela conversa com os andarilhos, idiotas de estrada e maluquinhos que brincam e que servem de moradia para as moscas. Tais figuras emblemáticas lhe devem ter ensinado o despreendimento das coisas monumentais e a valorização das coisas pequenas, desimportantes e gratuitas que nos circundam e nos interpelam, generosamente, a todo o momento.

Segundo Maingueneau (2011, p.28), “como o vagabundo representa a própria deslocalização, o escritor vive da própria impossibilidade de se estabilizar, ocupando uma localização parasitária”. Ilustração das práticas do lugar e da vivência do não-lugar, o vagabundo ainda ocupa espaço em nosso imaginário e em nossa vida cotidiana, acenando-nos com o exercício renovador da alteridade e de aprendizagens múltiplas.

As diferentes faces do andarilho, como o vagabundo, o nômade, o viajante, o imigrante e o marginal ilustram o processo de hibridação que sempre existiu no contato entre os povos. As reflexões sobre a prática do andarilhar devem levar em conta as diferentes facetas da figura do vagabundo, que pode se revestir da força transgressora e da contestação de quem se opõe ao sistema econômico, como é o caso do poema em questão, podendo também ser visto como marca ou testemunho da degradação humana nas grandes metrópoles.

Dando voz e espaço a seres deslocados, exilados e desabrigados – marginais e marginalizados –, Manoel de Barros se mostra sensível à questão da alteridade. Um dos pontos que caracterizam a obra poética em tese diz respeito à própria noção de deslocamento: muito mais do que um dado geográfico, ele remete a deslocamentos da linguagem que engendram a própria movência do sentido da vida e do ser de palavras.

Tudo que o eu-lírico vê e aprende, durante a caminhada sobre grotas e lajes de urubus, assinalam para a liberação de um olhar não comprometido com a lógica ou com as aprendizagens abalizadas pelo utilitarismo: “outonos mantidos por cigarras” e “lamas fascinando borboletas”. Mas, foi a partir da vivência insurgente das desaprendizagens viscerais que o deslimite do Ser pode ser experimentado pelo eu-lírico andarilho.

Esse novo Ser que surge das andanças e que é capaz de olhar o mundo pela ótica de um inseto, engendra um verbo poético pleno de gosmas, mas também de poeira, de chuvas, de lamas e de outonos adquiridos ao longo do destrajeto. Cabe ressaltar que nessa operação de simbiose, as trocas são mútuas e generosas: se o eu-lírico foi adotado em lodo, se a sua palavra poética é um testemunho da convivência com os andarilhos, com as moscas e com as cigarras, por outro lado, ele impregnou, com os seus vestígios, as pedras, os lírios e os lagartos.

Trata-se de uma correspondência recíproca e respeitosa. O eu-lírico reconhece e acolhe poeticamente cada ser pequeno e ínfimo que lhe cruzou o caminho e, como oferta, as rasteiras coisas do chão mijadas de orvalho recolhem e plasmam seus vestígios. A palavra poética, nessa altura, já estava consagrada de pedras, não somente pela dureza constitutiva, mas também pela presença do limo, do cuspe dos transeuntes, das bostas das garças, do sereno da noite, do orvalho da manhã. Pedras-palavras-poemas

que servem de descanso e alento para os leitores-viandantes extenuados das leituras-caminhadas.

O reconhecimento mútuo fazia com que os lírios, numa atitude de generosidade, se dobrassem para cumprimentar os seus trapos e encher de perfume e brancura escura os seus caminhos. Nota-se, por conseguinte, que, nessa poética, a natureza se oferece para uma relação harmoniosa com o homem, plena de afinidades e que ocasiona uma viagem por si e pelos caminhos imprevisíveis da linguagem, do homem e da cultura.

Dessa forma, esse perder-se nas estradas esburacadas de si e de outro permite ao eu-lírico ser socorrido a pássaros; os pássaros o adotam, o acolhem e o ensinam, de maneira fraternal, uma nova e desafiadora linguagem. De posse de uma dicção-outra, se desvela o gosto pela parte selvagem das palavras, os seus refolhos, as suas entranhas. Ao se apropriar, porque aprendeu na escuridão das fontes, do canto-linguagem das aves, o eu-lírico começa a lecionar andorinhas.

Aí reside a beleza e a singularidade dessa obra poética: o eu-lírico só leciona as andorinhas porque, da escola delas, ele foi aluno. Não há uma relação estável, fixa, imutável: todos ensinam, todos aprendem e nessa relação o leitor é agraciado com um canto-poesia que reclama, a todo o momento, um lugar mais próximo da “gramática expositiva do chão”, das desimportâncias e das “ignorâncias”, do que do saber secular, mecanicista e automatizado. Trata-se de uma revolução e de uma incorporação de uma linguagem primeira manifesta nos pássaros e nos bichos e distante da linguagem recalcadora do homem.

4.2 Na selva de meus dilemas tratei com feras: palavras.

É sabido que vivemos, principalmente no contexto moderno e contemporâneo, em meio a dilemas, os mais diversos e de diversas ordens. Tais dilemas se erguem e advêm da conjuntura que se apresenta e na qual estamos inseridos inexoravelmente. No bosque particular, onde habitam todas as nossas incongruências existem armas que nos são dadas e que nos empurram e encorajam para o combate.

No entanto, em meio à selva habitam feras que, comumente, nos repulsa e nos amedronta. O poeta, ser de palavras, tomado e constituído sobremaneira por elas, vê no verbo um elemento de selvageria e violência. Como já vimos no subcapítulo anterior, o

poeta se quer amigo da linguagem, se quer um conhecedor dos protocolos que abrem as portas para o bosque das palavras. A despeito dessa tentativa, a palavra poética se mantém distanciada e não cede aos apelos do autor.

Uma das maneiras de se perceber frente aos dilemas do mundo e os nossos é utilizando a linguagem. A questão mais genuína que assola o trabalho poético é, possivelmente, o trato com o verbo, a chave, o modo de se penetrar no reino das feras. Essa busca é incessante, não há fórmulas prontas, não há conforto. A poesia e a palavra poética encantatória transitam no lugar do meio, se configuram em um elo perturbadamente comunicável, é tecido que se desfia quando se tece, vejamos:

POESIA

É um corte de luz no olho
do cego, um destino acima
do homem.
Tece e desfia o eterno, veludo
na tez dos mortos – despertos.
Encontro de primaveras, a poesia,
enraizada nas lamas, cresce
- nos braços nus do mendigo, na voz
de Joan Baez, no silêncio das janelas
abertas.

É a fome que rompe as eras,
que despe os deuses, que se enovela
no ventre esconso da morte
- e gera:
antídoto nos venenos, revolta nas guerras,
gritos no silêncio; esperas, esperas...
A poesia: braço amorfo indomável
no cerne da terra, na mão que se ergue
desesperada:
espada e forças na mesma espada.

Nela tudo imerge; dela tudo explode:
a poesia é o elo mais definitivo
entre o que é vivo – e o que morre (PEREYR, 2004, p. 211).

Em “Poesia”, o eu-lírico tece uma reflexão, ainda que modulada pelos ditames da imaginação criativa, teórico-crítica acerca do exercício poético. Tal como acontece ao longo dessa obra poética, percebemos, aqui, um tom filosófico e existencial acerca da atividade criadora e uma tentativa de conceituação de tal atividade.

Fugidia por natureza, de acordo com o eu-poético, a poesia se caracteriza, por vias analógicas, como um corte de luz no olho de um cego. Esse cego, em última instância, nós-mesmos, imerso na superficialidade do mundo e das relações, não

percebe a singularidade, por falta da disposição anímica, e as explosões recorrentes de poesia no cotidiano e nos espaços conturbados de convivência.

A poesia nos aponta para uma visão outra da vida e do mundo. Calca-se em epifanias que despertam e “limpam” nosso olhar carregado e comprometido com as engrenagens de um mundo anestesiado pelas forças produtivas, mecânicas e técnico-científicas. É como se vivêssemos em um sono e/ou em uma cegueira profunda, volta e meia, desestabilizados pelo lampejo e pela presença iluminadora do poético.

Esse “destino acima do homem” parece indicar a potência da poesia que se reverbera para além da vontade e do desejo humano. Enquanto nós costuramos as malhas do efêmero, do fugaz, ela, a poesia, em um jogo ambivalente, tece e desfia a tessitura do eterno, daquilo que fica. É ela, a atividade soberana, que nos retira da corrente temporal e nos lança, para sempre, no infindável. O poeta morre, a sua poesia fica. Não é por acaso, que ao lembrarmos dos grandes autores da literatura nacional e mundial, tal lembrança, não raro, aparece acompanhada de sua obra.

O clarão poético, o rasgo de luz acendido pela presença da poesia, mais uma vez aparece nos lugares mais prosaicos possíveis: na lama, nos braços nus do mendigo, na voz da cantora Joan Baez e no silêncio das janelas. Com isso, o eu-lírico nos diz que o mundo é inundado pela poesia, basta sair da zona da cegueira e da esclerose mecanizada dos hábitos.

A poesia, enquanto fome que não se sacia, transmite, ao homem das letras, a eterna necessidade de devorar a palavra. Tais homens famintos, em busca de uma saciedade não encontrada no verbo poético – porque a poesia também é o lugar da fome – romperam eras, despiram deuses e se enovelaram no ventre da morte. Trata-se de uma poesia, como vimos em Pereyr, o teórico, que bebe e incorpora os venenos do seu tempo, para criar, a partir daí, seus próprios antídotos.

Porque fera, a poesia apresenta uma força e um braço indomáveis. Porque sopra, essa força e esse braço são amorfos e se erguem do cerne da terra, do cosmos. Sendo espada, a fortaleza da poesia não reside na mão que a segura e sustenta: a força emana, pois, da própria espada-poesia, num jogo de autossuficiência que lhe confere anterioridade e superioridade em relação ao homem.

É o próprio eu-lírico quem sugere que na poesia tudo imerge e que dela tudo explode. Estamos diante de uma visão do lírico que o coloca num lugar de maternidade, de acolhida e de convergência. Por esse ponto de vista, seria a poesia o elo que constrói a ponte entre o que vive e o que morto está. Trata-se de uma operação básica de toda

atividade poética: a conciliação dos opostos e de instâncias separadas, defendida pelo Pereyr teórico como sendo uma das características capital de todo fazer poético.

A seguir, veremos um poema-glossário de Manoel de Barros que intenta conceituar alguns termos recorrentes ao longo de sua obra poética. No entanto, como em um jogo deliberado onde o objetivo é fazer com que os leitores se percam, em meio aos labirintos da escrita, tais termos não são explicados, como num dicionário, de maneira direta. Antes disso, as conceituações apontam para a beleza conotativa das definições. Vejamos:

GLOSSÁRIO DE TRANSNOMINAÇÕES EM QUE NÃO SE EXPLICAM
ALGUMAS DELAS (NENHUMAS) OU MENOS

Cisco, s.m.

Pessoa esbarrada em raiz de parede
Qualquer indivíduo adequado a lata
Quem ouve zoadas de brenha. Chamou-se de O CISCO
DE DEUS a São Francisco de Assis
Diz-se também de homem numa sarjeta

Poesia, s.f.

Raiz de água larga no rosto da noite
Produto de uma pessoa inclinada a antro
Remanso que um riacho faz sob o caule da manhã
Espécie de réstia espantada que sai pelas frinchas de um
Homem
Designa também a armação de objetos lúdicos com
Emprego de palavras imagens cores sons etc. geralmente
Feitos por crianças pessoas esquisitos loucos e bêbados

[...]

Poeta, s.m e f.

Indivíduo que enxerga semente germinar e engole céu
Espécie de um vazadouro para contradições
Sabíá com trevas
Sujeito inviável: aberto aos desentendimentos como um rosto.

[...]

Trapo, s.m.

Pessoa que tendo passado muito trabalho e fome
Deambula com olhar de água-suja no meio das ruínas
Quem as aves preferem para fazer seus ninhos
Diz-se também de quando um homem caminha para
nada (BARROS, 1982, p.35-39).

O título do poema é bastante interessante porque já coloca, antecipadamente, o seu objetivo e a desimplicação com a necessidade de explicar objetivamente os termos que compõem o dicionário. A desconstrução dos sentidos convencionais que cada palavra carrega em si é um traço marcante do poema-glossário. Dentre os vários vocábulos listados escolhemos os quatro que melhor refletem, no nosso entendimento,

as recorrências temáticas da obra poética de Manoel de Barros: cisco, poesia, poeta e trapo.

A insignificância usual do significado da palavra cisco é rasurada, por um lado, mas corroborada quando o eu-lírico o compara a um indivíduo adequado a lata. As similitudes entre um cisco e um homem na sarjeta, de certa forma, apontam para o ideário de uma sociedade pautada no capitalismo, na produtividade, nos lucros e que vê os indivíduos marginais como um cisco ou como a escória de determinada ordem social. No entanto, o eu-lírico subverte essa ordem e aproxima tais categorias de maneira positiva: só se ouve a zoada da brenha, em sua inteireza, se tornando cisco.

Estar fora das engrenagens que impulsionam a vida moderna, nos coloca nas margens e nos “silêncios” necessários para ouvir plenamente as reverberações das vozes que reverberam nas malhas excêntricas da vida e do mundo. Em alguns momentos, a vida nos leva a ser cisco, em outras há uma opção deliberada: “chamou-se O CISCO DE DEUS a São Francisco de ASSIS”. Aqui, os sinais são trocados, o menos se converte no mais. A grandeza do santo consistia em ser pequeno, em ser o pó, em ser reflexo das coisas do alto.

Quando o eu-lírico intenta conceituar o que seria a poesia, ele ratifica o que nossa análise tem nos apontado até aqui. Sua reflexão metapoética afirma que a poesia é um “produto de uma pessoa inclinada a antro” ou “emprego de palavras imagens cores sons etc. geralmente feitos por crianças pessoas esquisitos loucos e bêbados”. Dessa forma, percebemos que a voz poemática não negligencia a vinculação da atividade criadora às formas mais simples, desúteis e ínfimas de estar e de se apreender no e o mundo.

Tomado pelo olhar reflexivo que se engendra no poema, o leitor desse construto poético acaba por construir um olhar-outro acerca do fenômeno literário. Para Manoel de Barros, não importa somente instaurar uma outra sintaxe, uma outra ordem lexical, ele vai além, desestabiliza a visão ocidental, urbana e burguesa de literatura ao forjar um poema que se encosta, em muitos aspectos, na teoria e na reflexão diferenciada do que seja a poesia. Mobilizando os destroços, as coisas mijadas e cuspidas pela sociedade, o eu-lírico rural, pantaneiro se circunscreve nas malhas do tecido poético e nos presenteia com um novo olhar acerca de sua matéria de poesia.

Tudo isso só é possível porque, nas palavras do eu-poético, o poeta seria aquele capaz de ver semente germinar, por estar interessado em ver aquilo que nasce nas zonas fronteiriças entre a vida e a morte e de ouvir, atentamente, as explosões poéticas silenciosas que as pessoas, imersas no estéril turbilhão da vida, não veem, não ouvem,

tampouco julgam existir. Sendo o poeta uma “espécie de vazadouro para contradições”, a ele não interessa autenticar conhecimentos amplamente defendidos pelo senso comum, antes ele se sujeita e se lança na construção de novas formas de percepção que não exclui os contrários, mas que os congrega permitindo, assim, a união dos contrários.

Por fim, a definição de trapo resume a ideia e as conceituações empreendidas ao longo do glossário de transnomações que não explica de forma convencional, como acontece nos dicionários, os termos, mas os embaralha. Estamos diante de uma poesia que reflete os trapos e de um poeta que é o próprio trapo, porque com eles convive numa relação de simbiose vital. O trapo, de acordo com o poema, é aquele indivíduo “que tendo passado muito trabalho e fome deambula com olhar de água-suja no meio das ruínas/ Quem as aves preferem para fazer seus ninhos”, ou “diz-se também de quando um homem caminha para nada”.

Assim, as imagens poéticas arquitetadas pelo eu-lírico nos direcionam para a presença de um espelho, a definição de trapo é um reflexo, dadas as pistas textuais ao longo da obra, da própria figura do poeta e, por conseguinte, de sua poesia. Afinal, baseados no poema, somente o poeta esbarado em uma raiz de parede poderia carregar um olhar de água suja, em meios às ruínas e aos escombros. Somente um poeta enraizado na natureza e mimetizado em árvore poderia se doar e ser preferência dos pássaros na construção de seus ninhos. Apenas um ser que se compromete a quebrar a ordem utilitarista das coisas, engendrando uma poesia que, por sua vez, também abala, ainda que simbolicamente, os alicerces do imediatismo, poderia ter como recompensa a caminhada para o nada.

Em suma, Manoel de Barros, em seu glossário às avessas, registra seu pensamento estético sobre o que seja cisco, poesia, lesma, boca, água, poeta, inseto, trapo e árvore dentre outros conceitos. Eles são a chave para melhor compreender a abrangência dos termos empregados pelo poeta. Talvez seja um dicionário estético-poético de seu mundo-chão-pantanal. Uma característica constante desses poematos definitórios é expressar o sentido de cada termo quando relacionado ao homem. O mundo-chão-pantanal é tão rico e inovador a ponto de reinventar o significado poético das palavras e, conseqüentemente, dos seres e das coisas. Nada é estático, nada é imutável, nem o significado das palavras, principalmente, quando estas habitam o misterioso e poético pantanal.

A palavra e as palavras abandonadas, em contato com o poeta, reinventam-se, ganham vida e retribuem ao poeta a visão e a concretização deste estado instaurador para onde são lançadas e a que são submetidas em um clima poético comungante. Para

atingir esse estágio de comunhão, o poeta exaspera o trato com as palavras até que elas ofereçam-lhe todo o seu potencial, deixando posteriormente possuir-se por elas. Desse “conluio”-comunicante surge o encantamento do ser pela palavra restauradora e instauradora.

O poeta estabelece sua área de pesquisa-garimpo: o monturo, o lixo, as palavras excêntricas. Trata-se de uma escrita inaugural, comungante, consistente, festiva e alegre como um voo de um pássaro. A aventura-ventura do poeta só pode ser compartilhada pelos loucos, pelas crianças e pelos bêbados. O poeta não é mais ele, é o chão, o mundo, a palavra, a sandice, a posse. A poesia também cria o poeta.

O projeto estético barroco se caracteriza por descascar as roupagens das palavras até que elas possam alcançar o seu estado inicial, seu estado de antes da significação. Isso acontece por meio de uma modificação consciente e resoluta do regime dos verbos, da mutilação da sintaxe e do encadeamento de significantes que possam solicitar sentidos ainda não difundidos pela língua. A poesia de Manoel de Barros tentará afastar do signo o máximo da significação já cristalizada pela língua, até o ponto em que novos sentidos sejam produzidos, ou mesmo que o único sentido seja o da materialidade sonora, o das ressonâncias verbais.

Sobre isso, Barbosa (2003) nos diz que Manoel de Barros não se utiliza da linguagem de forma ilógica, no entanto ele não tem a pretensão de utilizar a linguagem como uma construção lógica que venha a representar o mundo. Nota-se, nessa poesia, uma tentativa bem sucedida de manipulação do código, através da promoção de novos relacionamentos entre as palavras e que fará do signo um emissor de novas significações. De acordo com Dias (2009), a palavra poética, em Manoel de Barros, é revitalizada, para sair da circulação comum e utilitária, o que se torna possível graças ao olhar criativamente lúcido com que o sujeito repensa as formas de manejá-la, não como utensílio nem como instrumento pragmático, mas como essa “coisa” inútil que encanta o leitor sensível, porque o perturba dado o seu poder desestabilizador.

Essas novas significações veiculadas por essa poesia decorrem de um trabalho de reflexão acerca do potencial linguístico adormecido no ventre das palavras e de uma consciência metapoética bastante apurada. Em Pereyr, a metapoesia se manifesta por meio de ponderações eminentemente teórico-críticas que refletem o caráter bravo e tirano do verbo e, por outro lado, a aceitação dessa condição:

LÍRICO

Na selva de meus dilemas

tratei com feras: palavras.

São belas, são éguas bravas
na alma, que é mãe das éguas.

E perscrutei sob trevas
a nova era e seus mapas:

abri veredas e rotas
às feras que eu libertava.

Ó selvas de meus dilemas
ó éguas da alma, bravas (PEREYR, 2012, p. 16).

O poema “Lírico” encena, como já posto no início desse capítulo, o caráter ferino e selvagem da palavra poética. Tal palavra é arrebatadora, nos convida ao embate, munida dos artefatos necessários para lhe garantir a vitória. No entanto, o poeta tomado pela fome da palavra, não foge do encontro: se joga nas fendas e crostas abissais da linguagem na tentativa de colher as potencialidades que a língua tem a lhe oferecer.

O homem, o poeta, nessa poesia, encontra-se imersos em conflitos decorrentes da condição moderna. Estamos, pois, diante de uma representação de homem-poeta que já se encontra em meio à selva: a cidade moderna, as multidões anônimas e apressadas – palco da interdição das subjetividades – competitividade e falta dos sentimentos humanitários mais genuínos. É nessa selva de pedras e de lodo do macadame que surgem os mais variados dilemas que afligem o homem moderno e contemporâneo.

Na tentativa de resolver as problemáticas congênicas e constitutivas do ser, o eu-lírico apela para as palavras que, por sua vez, não se apresentam dóceis, frágeis e domesticadas, ao contrário, se erguem como feras, apesar de belas, e como éguas bravas. As palavras não se mostram como aliadas do poeta, não estão à disposição, integralmente, da vontade e da necessidade humana. Não nos oferecem a luz, antes descortinam, sobre nós, as trevas, as escurezas das fontes, onde se encontram assentadas.

O eu-poético, no entanto, não se dá por vencido, vai ao encontro das palavras ferozes, as encontra e traz para o poema. Numa operação que requer a abertura de veredas e rotas novas, assim como em Manoel de Barros, o eu-lírico pereyriano conduz o verbo poético pelos mapas imprecisos da linguagem, fazendo-os falar, dando-lhes uma liberdade, um tanto quanto, às avessas. Se as palavras-feras foram libertadas desse estado por meio do trabalho poético de luta, depuração e domesticação da linguagem, por outro lado, agora, permanecem enclausuradas na materialidade do poema. Talvez, seja contra isso que a linguagem poética se rebela: a ferocidade, o galopar incessante

pelos campos linguísticos são um meio de fugir do aprisionamento pelo poema. Oferecer-se passivamente ao poeta é, igualmente, oferecer-lhe sua liberdade.

Se em Pereyr, as palavras são arredias, bravas e ferozes, podemos afirmar, de igual maneira, que o seu arsenal linguístico está implicado sobremaneira com o lugar do discurso crítico, acadêmico. Em Manoel de Barros, os vocábulos que inundam sua poesia fazem parte de um lócus discursivo diferente, como já afirmamos, do eleito pelo eu-lírico pereyriano: as palavras-trastes, as palavras-restos ocuparão, ao lado do lodo, das lesmas, das gosmas, do coração verde dos pássaros, os espaços dessa obra poética e tomarão como matéria de poesia tudo aquilo que já perdeu o seu valor de troca. Vejamos:

MATÉRIA DE POESIA

Todas as coisas cujos valores podem ser
disputados no cuspe à distância
servem para a poesia.

O homem que possui um pente
e uma árvore
serve para poesia.

Terreno de 10x20, sujo de mato – os que
nele gorjeiam: detritos semoventes, latas
servem para poesia.

Um chevrolet gosmento
coleção de besouros abstêmios
O bule de Braque sem boca
são bons para poesia

[...]

Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma
e que você não pode vender no mercado
como, por exemplo, o coração verde
dos pássaros,
serve para poesia.

[...]

Tudo aquilo que a nossa civilização rejeita,
pisa, mijá em cima.
serve para poesia.

Pessoas desimportantes
dão pra poesia
qualquer pessoa ou escada.

[...]

O que é bom para o lixo é bom para a poesia.

[...]

As coisas jogadas fora
têm grande importância
- como um homem jogado fora.

[...]
 As coisas sem importância são bens de
 Poesia (Barros, 1999, p 17).

Em “Matéria de Poesia”, o eu-lírico aprofunda uma série de questões que cerceiam e que matizam o conjunto dessa obra poética. Nessa parte do trabalho, se faz notório (?)³⁸ que estamos diante de um construto imaginativo, depositório de ruínas e destroços. Trata-se de uma negação explícita de um mundo calcado em padrões utilitários e excludentes. Na contramão desse paradigma moderno e contemporâneo, se ergue, de maneira singular, a poesia de Manoel de Barros desvelando um novo olhar acerca do fenômeno poético da modernidade.

No poema é acentuado um caráter metapoético bastante específico: a poesia é o ínfimo, o pequeno, o desimportante, o que foi cuspidos pela sociedade e, concomitantemente, os destroços, o lixo, o coração verde dos pássaros são eminentemente poéticos. Não há uma separação nem um distanciamento entre matéria e poesia, a poesia é a sua matéria e a sua matéria é a própria poesia.

Com isso, o eu-lírico reafirma que a poesia se encontra, a despeito de tantas outras poéticas, de outros momentos e de outros contextos, naquilo que perdeu ou que nunca teve um valor de troca. A atividade poética, por esse ângulo, se caracteriza pelo distanciamento dos ideais do mercado e das engrenagens que movem o capital. O olhar que se desenha no poema é agressivamente radicado nas coisas e nos elementos descartados que já não apresentam uma utilidade imediata, resultado da inserção em uma outra órbita, em uma outra rotação distantes da valoração capitalista.

Aqui, o que serve para a poesia é, exatamente, o que não tem serventia para o comércio: as coisas que disputamos no cuspe à distância, um homem que só possui uma árvore e um pente, um terreno sujo de mato e tudo que nele gorjeia, os detritos, as latas. É um verdadeiro exercício de desaceleração, pois enxergar a iluminação do poético nessas instâncias, comumente, desprezadas requer um olhar descondicionado e descondicionante. Trata-se, na verdade, de uma desaprendizagem e de um esquecimento intencional dos padrões e estereótipos que regem, principalmente, a vida nas grandes metrópoles.

Em sua reflexão acerca do fazer poético, o eu-lírico afirma que a poesia está ao lado das coisas que nos levam “a coisa nenhuma” como, por exemplo, o coração verde

³⁸ A interrogação se ergue, nesse ponto do trabalho, porque, talvez, tal visão de uma poética depositória de ruínas e destroços não esteja clara e notória para todos os leitores. Afirmamos e nos questionamos, ao mesmo tempo.

dos pássaros. É preciso que as coisas, primeiro, percam o ranço da utilidade para poderem alcançar o estágio de poesia. A utilidade, dessa forma, não faz bem ao exercício de “despojamento” poético defendido pelo poema. É como se a poesia se alimentasse e se nutrisse da escória da vida: bules sem boca, escadas, besouros, aquilo que foi mijado e cuspidado, pessoas desimportantes e etc...

Em suma, os bens dessa poesia são tudo aquilo que pode ser encontrado no lixo, mas também o homem que simbolicamente foi jogado fora: os mendigos, os andarilhos, os idiotas de estrada. Entendemos que, para o eu-lírico, “a consagração do instante” de que fala Octavio Paz está, sobremaneira, encerrada no “sujo” que os nossos “olhos sujos de civilização” não são capazes de apreender.

Vemos, assim, um poema constituído de versos definitórios, concisos, rítmicos, portadores de metáforas e de um dizer muito sintético, mas de amplitude abrangente. Nesse exercício de desconstrução, às vezes, nos deparamos com uma página que se caracteriza em um cenário branco para um poema de um verso só. Em outras variantes, surgem três versos, ou sequências de prosa poética de dois ou um período só, equanimemente colocados no espaço branco de uma folha. Essas composições próximas dos ditados populares, bem menores que um *hai-kai*, tem na densidade da síntese e no traço comum vigoroso de expressão de Manoel de Barros sua característica de poder significativo.

Se no “Glossário de transnomações” Manoel de Barros intenta conceituar poeticamente alguns termos recorrentes em sua obra poética, em “Poema”, Pereyr elenca, por meio de uma reflexão metalinguística, uma série de vocábulos que apelam, em primeiro plano, para a sonoridade e para o ritmo que neles se encerram, em detrimento de uma determinada definição verbal. Vejamos:

POEMA

A palavra círculo
e a palavra bufa
e a palavra bomba
e a palavra cínica

a única
e a fundamental
são todas elas da mesma essência.

E a palavra essência
como todas elas
sofre essencialmente
deste mal: palavra.

Mas são todas belas
Belas e enganosas

como a palavra rio
como a palavra rosa.
E como a real (PEREYR, 2004, p.183).

Logo na primeira estrofe o eu-lírico se vale dos recursos rítmicos – a unidade primordial da lírica moderna, segundo o crítico Pereyr – e dos apelos melódicos que as palavras sugerem: círculo e cínica, bufa e bomba. A aliteração, recurso sonoro utilizado no poema, mais uma vez aponta para a contaminação discursiva entre os diversos gêneros cultivados pelo poeta que também é músico.

A repetição da conjunção “e”, ou a presença do polissíndeto reforça a ideia de um texto que se quer poético, e o é, mas que brinca e se assemelha, por exemplo, a uma receita ou um manual que se caracterizam pela listagem de ingredientes, de um roteiro, ou de palavras. Pensemos numa receita de bolo. Esse gênero se estrutura, primeiramente, no elencar de materiais: farinha de trigo, leite, ovos, manteiga e etc... Se escrevêssemos tal receita de tal maneira: adicione a farinha e o leite e os ovos e a manteiga, estaríamos dizendo que somente a farinha não é o suficiente para se fazer um bolo, mas que há uma necessidade de adicionar outros elementos.

Semelhante percurso percorre o poema. Seria uma receita de poema? Talvez não, senão ele perderia o seu caráter artístico e entraria no campo do pragmático, do informativo. O reforçar de palavras que se engendra na primeira estrofe trata-se de um jogo consciente da linguagem que objetiva evidenciar o caráter musical do verbo e a clausura a que estão submetidos: círculo, bufa, bomba, cínica são apenas palavras e não as coisas que elas indicam e/ou nomeiam.

Tal reflexão nos lembra, novamente, o poema “Lírico”, já analisado. Lá, o eu-lírico pereyriano fala da libertação que o poeta proporciona às palavras. Como efeito do trabalho poético, as palavras saem de sua pretensa clausura convencional, lógica, uníssona e unilateral e, guiadas, pelas sendas e veredas abertas pelo poeta alçam novos voos, novas possibilidades morfo-semânticas e novos relacionamentos sintáticos. No contexto poemático, a palavra deixa de ser somente uma palavra e passa a ser algo a mais: representação, fantasmagoria, construção e desconstrução.

O caráter representacional e fantasmagórico que incide sobre a palavra poética fica claro na última estrofe do poema quando o eu-lírico afirma que todas as palavras são belas, mas adverte: “belas e enganosas”. Esse engano advém exatamente do trabalho poético, pois uma vez jogados na materialidade do poema, os vocábulos adquirem, por meio de contatos ambivalentes e de negociações mútuas, outra espessura, outra denotatividade.

Mais uma vez, há um elencar de palavras que se mostram admiráveis, mas que no fundo são enganadoras: rio, rosa e real. Novamente, a musicalidade e a aliteração se fazem presentes. As figuras representacionais que tais elementos evocam ultrapassam o sentido racional e normativo que se quer imputar a tais palavras. Rio e rosa abandonados ao jogo poético podem alcançar níveis semânticos, sugestivos e interpretativos altamente inusitados e plenos de significação. Do mesmo modo, a palavra real sugere a problematização do próprio termo, principalmente, se a tomarmos pelo viés dos estudos psicanalíticos, filosóficos e literários.

Assim, mais uma vez, a poesia de Pereyr se mostra sensível às questões mais genuínas que circundam o trabalho criativo. O eu-lírico se debruça à sua maneira, como acontece em Manoel de Barros, sobre a problemática instaurada pelo vocábulo no seio do poema. Mas se Pereyr reflete sobre a palavra, o que ela esconde e o que revela, Barros anseia em tocar a “despalavra” porque acredita que somente ela pode se aproximar do canto dos pássaros e da cintilância dos escuros:

Agora só espero a despalavra: a palavra nascida
para o canto – desde os pássaros.
A palavra sem pronúncia, ágrafa.
Quero o som que ainda não deu liga.
Quero o som gotejante das violas de cocho.¹
A palavra que tenha um aroma ainda cego.
Até antes do murmúrio.
Que fosse nem um risco de voz.
Que só mostrasse a cintilância dos escuros.
A palavra incapaz de ocupar o lugar de uma imagem.
O antesmente verbal: a despalavra mesmo.

Nota I – Estão registradas nas anotações antropológicas do mestre Roquete-Pinto os *sons gotejantes* da viola de cocho. A expressão é conhecida entre os índios guatós da beira do Cracará. A viola de cocho é levianinha e só tem quatro cordas feitas de tripa de bugio. É com ela que se acompanha o cururu, dança de origem indígena, disseminada entre os ribeirinhos do Cuiabá e do rio Paraguai (BARROS, 1998, p. 53).

Ao afirmar que só espera pela despalavra, o eu-lírico aponta para a tentativa de se chegar ao não simbolizado. O canto dos pássaros, as ressonâncias e a fragmentação do signo, presentes no poema, seriam uma imersão do sujeito poético nos precipícios da “não língua”. Esse gesto se estabelece como uma maneira de contagiar a linguagem com a ambicionada materialidade do significante. É como se fosse uma busca pela palavra que não remeta a um determinado sentido, mas que se urda em um signo sem significação aparente.

Essa despalavra, de acordo com o poema, está muito mais próxima do canto dos pássaros do que da linguagem humana. O poema que se busca, aqui, é constituído pela

palavra ainda sem uma grafia e sem uma pronúncia, a ponto de não assegurar a comunicação nem o “sentido”, mas a melodia e a sonoridade dos significantes. É o que Roland Barthes denomina *escritura em voz alta*:

Com respeito aos sons da língua, a escritura em voz alta não é fonológica, mas fonética; seu objetivo não é a clareza das mensagens, o teatro das emoções; o que ela procura (numa perspectiva de fruição) são os incidentes pulsionais, a linguagem atapetada da pele, um texto onde se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem (BARTHES, 1988, p. 86).

Dessa forma, vemos um poema que se calca e que é uma escritura em voz alta. O eu-lírico não parece preocupado em engendrar um construto destinado a apenas comunicar, antes sua intenção é de se apossar de modulações rítmicas da linguagem que se afastam da pretensa sonoridade articulada e que se aproximam do “som que ainda não deu liga”. Estamos diante de um saber poético que se quer inaugural. Vemos, por meio do poema, que não basta se apropriar é preciso caminhar para um início, onde as palavras ainda se encontram livres das gramáticas e das normas que cerceiam a pluralidade semântica que elas carregam em seus respectivos ventres.

Mais uma vez, o eu-lírico brinca com as percepções sensoriais e, com isso, projeta imagens e ergue sugestões plenas de efeitos sinestésicos como podemos observar, por exemplo, em “a palavra que tenha o som ainda cego”. Pensar acerca dessa mirada que nos remete à apreensão do verso por meio de um exercício que embaralha as percepções é ampliar a própria maneira de perceber as coisas que nos rodeiam. Trazer, para o poema, uma palavra com o som ainda cego consiste numa operação reveladora: o som cego se debate, por não enxergar, nas esquinas e nas encruzilhadas da língua e, que para se deslocar, precisa de alguém que o guie. Esse alguém é, no nosso caso, o próprio eu-lírico.

Não são as palavras que se apresentam diante da voz poemática; é esse eu que recorre às escurezas das fontes para trazer à cena da atividade poética, aquelas palavras que foram “esquecidas”, ou que já foram muito usadas e que precisam ser “lavadas e quaradas”, na fonte da poesia. Trata-se, no entanto de um lavar e um quarar que se aproximam muito mais da escuraleza e da anormalidade do que da clareza e da limpidez.

Por tudo isso, podemos ponderar que a poesia de Manoel de Barros opera no espaço do neológico, do vigor das inovações linguísticas e poéticas e tais novidades, quase sempre, se apoiam em vocábulos que não apontam para uma referencialidade empírica. Por outro lado, Barbosa (2003) nos diz que nenhum leitor suportaria a leitura

de um texto onde nenhum significante viesse a se apoiar em um referente. Ao utilizarmos o signo em seu estágio virginal, em seu estado de pré-palavra, não estaríamos saindo da linguagem verbal e caminhando para o sem sentido?

Parece ser evidente, ou não, que, se a poesia de Manoel de Barros fosse toda ela construída por meio desses signos brutos, descascados até o seu ponto de não representação, nada compreenderíamos sobre ela.³⁹ Estaríamos diante de um amontoado de sons e ressonâncias incapazes de formarem alguma imagem. Vemos, portanto que, no conjunto de sua obra, há poemas que aceitam a palavra em sua função representativa, em sua função descritiva, embora o poeta afirme que não tenha nenhuma propensão para os episódios.

Para o poeta o processo de se aproximar do real ancora na operação de desnomeação das coisas e destruição das metáforas, a tal ponto que as palavras atinjam uma singularidade e percam grande parte do seu poder de generalização: “Gostava de desnomear: para falar barranco dizia: lugar onde avestruz esbarra” (BARROS, 1997, p. 81). Dessa forma, a poética de Manoel de Barros instaura uma nova maneira de se pensar o exercício poético pelo prisma da inventividade e da instauração de vocábulos ressemantizados no bojo do poema.

A seguir, tomaremos o poema “Errata” de Pereyr para observar como o eu-lírico, ao seu modo, rearticula as noções de poema, por meio de uma construção poética que se propõe a refazer ou apontar para o leitor o “modo correto” de se ler determinadas textualidades, como acontece, geralmente, nas erratas. Vejamos:

ERRATA

Onde se lê saudade,
leia-se:
soda cáustica.

Onde se lê silêncio,
sentença; infância,
escárnio.

E onde se lê poema,
leia-se:
o grande desastre (PEREYR, 2004, p.74).

O poema já se apresenta desconcertante a partir do título: Errata. Geralmente as erratas se constituem em um documento feito para acompanhar uma obra posterior à sua publicação, em que estão elencados os erros desta, bem como a sua correção. Aqui, o

³⁹ Essa preocupação com o entendimento do poema pelo sujeito-leitor é notória, por exemplo, quando o eu-lírico constrói uma nota, dentro da própria configuração textual do poema, para esclarecer ou ampliar a compreensão do que seja um “som gotejante das violas de cocho”.

eu-lírico parece corrigir o modo de se interpretar os vocábulos saudade, silêncio e poema.

Nas palavras do eu-lírico, o vocábulo saudade remete a uma ação corrosiva. Os sentimentos saudosista e melancólico nos empurram para um lugar que nos agride, que nos mutila e nos corrói. O perigo dessa violência desencadeada pela saudade-soda cáustica é a duração. Sendo a ausência, quase sempre, o motivo de uma saudade, a presença seria, pois, a cura, mas nos casos em que a falta não pudesse vir a ser preenchida, a dor da saudade continuaria ora latente, ora patente e a lembrança continuaria a jorrar a soda cáustica que nos consome e nos desgasta.

O lugar do silêncio, no poema, é, igualmente, o lugar da sentença, da infância e do escárnio. Por trás de cada sentença, há um silêncio apavorado, ou não do sentenciado. A lembrança da infância, quando nos toma de assalto, nos coloca numa zona de introspecção, de mudez e de silenciamento, por outro lado, o riso zombeteiro, a sátira e o escárnio pressupõem a gritaria de um lado e o silêncio do escarnecido, do outro. Portanto, o eu-lírico nos coloca frente a uma nova visão semântica, mas também filosófica acerca das afasias que nos interpelam e que cerceiam a nossa voz.

É interessante notar o modo como o poema, numa operação eminentemente metapoética, é conceituado nessa errata. Definido como o grande desastre, o produto da atividade criadora revela e testemunha o que somos e para onde caminhamos: para o desastre do mundo, do homem e das forças criativas que regem o universo. De igual maneira, sendo o poema o grande desastre, ele o é porque se constitui na expressão máxima e na encenação/representação das catástrofes e das ruínas do seu tempo.

Dessa forma, podemos notar como ambos os poetas ora corrompem, ora descascam a tinta e as crostas que envolvem e sufocam os vocábulos. Aqui, as palavras adquirem novo vigor e novas possibilidades de produção de sentidos, não de maneira fácil e acordada, mas de forma agressiva e pelejante em um duelo sangrento e de morte, nas arenas da linguagem. Todavia trata-se de um falecimento parcial do dicionarizado, do convencional, do prosaico e de uma ressurreição do inusitado, do “*non sense*” e do que os termos têm de mais recôndito, primitivo e original.

4.3 Bom mesmo é corromper o silêncio das palavras.

Como temos visto até aqui é constante a peleja do poeta diante do jogo proposto pela linguagem. O presente subcapítulo se propõe a analisar como o eu-lírico barreano e o pereyriano adulteram o silenciamento das palavras e a impotência do sujeito diante da força do poema que se ergue e devora os silêncios. No poema intitulado “Bom mesmo é corromper o silêncio das palavras” e que nomeia a presente seção dessa tese, veremos como os vocábulos se contaminam, numa operação simbiótica, com os elementos da natureza e como a natureza transgride os limites do homem e da linguagem, observemos:

Bom é corromper o silêncio das palavras.

Como seja:

1. *Uma rã me pedra.* (A rã me corrompeu para pedra. Retirou meus limites de ser humano e me ampliou para coisa. A rã se tornou o sujeito pessoal da frase e me largou no chão a criar musgos para tapete de insetos e de frades.)
2. *Um passarinho me árvore.* (O passarinho me transgrediu para árvore. Deixou-me aos ventos e às chuvas. Ele mesmo me bosteia de dia e me desperta nas manhãs.)
3. *Os jardins se borboletam.* (Significa que os jardins se esvaziaram de suas sépalas e de suas pétalas? Significa que os jardins se abrem agora só para o buliço das borboletas?)
4. *Folhas secas me outonam.* (Folhas secas que forram o chão das tardes me transmutaram para outono? Eu sou meu outono.)

Gosto de viajar por palavras do que de trem (BARROS, 1998, p. 13-5).

O poema, de um modo geral, cumpre o prometido no título. Percebemos uma sabotagem que se inicia no nível morfológico e que se estende ao nível semântico das palavras. Na sentença de número 1, se opera uma transgressão do substantivo “pedra”, tomado como um adjetivo e que resulta da ação de uma rã sob o eu-lírico. Vemos aí um sujeito que se oferece para uma relação “harmoniosa” com o animal. Dessa afinidade mútua deriva a transmutação do humano em pedra, que serve de abrigo e lugar por onde transitam infinidades de seres animal e vegetal.

O que nos chama a atenção é a afirmação de que a rã corrompeu o eu-lírico para tal estado. A lógica é invertida, não é mais o homem a corromper os demais reinos, como comumente se acredita, mas é a partir do oferecimento para o convívio que a natureza o toma e o “metamorfoseia” em algo que desestrutura e rompe os limites do

próprio ser. Na condição em que se encontra – largado no chão a criar musgos para tapete de insetos e frades – o eu-lírico perde a qualidade de sujeito que agora passa a ter a condição da rã.

Em “um passarinho me árvore”, vemos, mais uma vez, a supremacia do animal sobre o humano. O eu-lírico reitera que foi corrompido, pela ação de um pássaro que agora o coloca em uma situação de árvore. Tal árvore que serve, como acontece com a pedra, de abrigo e proteção para a ave. A permanência simbólica em estado de árvore lhe permite experimentar o vento e as chuvas e o privilégio de ser “bosteadado” durante o dia e acordado, pela sinfonia do canto, todas as manhãs.

O que se percebe até aqui é a necessidade que esse eu-poético tem de se transformar em outros. A imperiosidade de experimentar outros lugares de fala é que matiza essa obra poética, a experiência de querer ser-sendo que singulariza a dicção barreana. É um colocar-se no lugar das coisas, para daí poder falar delas. Trata-se de um exercício de desprendimento de si que ancora no enriquecimento, no sentido *lato* da palavra, que nos é dado a partir do contato com o outro.

No verso seguinte, “os jardins se borboletam”, o sujeito poético se/nos pergunta se essa ação pressupõe o esvaziamento das pétalas e se os jardins apenas se abrem para o “buliço das borboletas”. O que o poema propõe e encena, na verdade, é uma atitude de cooperação e de abertura ao outro. Os jardins não perderam suas sépalas e pétalas, ao contrário, são elas que convidam as borboletas para o “buliço”, elas são a razão de ser da grande brincadeira. A imagem que o verso parece engendrar é que com a explosão das flores, os jardins foram tomados pela presença das borboletas que, assim como as flores, representam simbolicamente o efêmero, a beleza, a inconstância e a transformação.

O último verso do poema aponta para uma atitude básica desse eu-lírico: o transitar e o perder-se entre as palavras. A viagem entre os vocábulos proporciona um gozo maior que uma viagem de trem para o eu-poético e lhe permite adentrar nas mais diversas e múltiplas paisagens linguísticas. Tais cenários, marcados pela sinuosidade e por uma linguagem-outra, aparelham o poema na tentativa de corromper e de rasurar os silêncios verbais impostos por determinada categoria logocêntrica de se fazer o uso da língua.

Se em Manoel de Barros percebemos uma certa atitude de simpatia cooperativa entre o eu-lírico e a matéria de sua poesia, em Pereyr essa simpatia dá lugar, como já observamos em outro momento desse trabalho, à peleja incessante entre o sujeito e o

monstro devorador de silêncios. No entanto, agora é o eu-poético quem parece fugir das investidas de um poema que lhe suga as memórias e apaga o seu nome:

DA ETERNA PELEJA

Há um monstro comendo meu silêncio.
É um monstro bojudo de garras míticas
comendo silêncios no meu pescoço.

Depois ele entra pelo meu embigo
devora meu signo, apaga meu nome
e suga memórias inscritas no meu corpo.

Já lhe armei ciladas, tentei destruí-lo.
Espalhei dez venenos no meu desgosto:
o horrendo engordou duzentos quilos.

Um dia ele comeu meus pensamentos
danificou as minhas armadilhas
e me deixou sem mim no dia torto.

Escavo essas imagens nos confins de um morto (PEREYR, 2004, p. 170).

“Da eterna peleja” é um dos poemas mais imagéticos e sugestivos do construto poético pereyriano. Rico em metáforas e analogias o texto apresenta não mais um sujeito ferido em busca da palavra poética, mas um poema que se ergue, a revelia do eu-lírico e que se impõe contra a sua vontade.

De um caráter metapoético bastante representativo, vemos, mais uma vez, uma relação um tanto quanto agressiva entre a pena e a palavra, basta analisarmos as recorrências vocabulares: “há um monstro comendo meu silêncio”, “é um monstro bojudo de garras míticas”, “devora”, “apaga”, “suga”. Todos esses termos e essas passagens constroem uma alegoria acerca do fazer poético e forja uma reflexão acerca da suserania do poema e da vassalagem do poeta.

É o poema que confere e franqueia a fala do eu-lírico, ainda que este deseje se calar. O monstro que devora o silêncio do sujeito, o faz para, em seguida, vomitá-lo em forma de voz. Essa fera que se apossa dos segredos, da mudez, do velado plasmando-os em poesia, nada mais é que a representação da tessitura poética. As suas garras míticas que servem para prender a presa, também serve para comer, vampiristicamente, as zonas de silenciamento e de recalque. É como se o poema, artefato mítico, desse testemunho de traços da autoria, mesmo que essa buscasse não se desvelar nas malhas do tecido poético.

Isso fica claro, na segunda estrofe, mais precisamente quando se relata o itinerário do monstro pela corporeidade do indivíduo. Se antes, a devoração

antropofágica se resumia ao pescoço, agora a fera entra pelo “embigo” e devora os seus signos para depois lançá-los na materialidade do texto, apaga o nome – já não se trata de um sujeito-cidadão falante, mas de um eu-lírico, ser de papel – e, por fim, suga as memórias inscritas no corpo para modelá-las no bojo do poema.

Trata-se, mais uma vez, de uma visão romântica do exercício criativo. Encena-se a visão de poeta como um indivíduo não autocentrado e não autodirigido, incapaz de se manter distante das investidas da poesia. É como se o poeta criasse as condições necessárias para esse apossamento por meio do sonho, das situações excêntricas, das relações, do modo de vida. Vemos, no poema, que a força poética que se abate sobre o sujeito é soberana: ainda que ele arme ciladas, tente destruí-la e espalhe venenos, o máximo que pode acontecer é o engordar do poema.

O poema engorda porque ele se nutre, igualmente, das desgraças e das desventuras do sujeito. Notemos que os venenos foram espalhados nos desgostos e não nas alegrias (o poema não se alimenta das alegrias do indivíduo) do eu-lírico. Se aí foram espalhados os tóxicos é porque o eu-poético já sabia, *a priori*, que o monstro por ali não só transitava, mas também se alimentava das contrariedades e das angústias mais genuínas e constitutivas do indivíduo.

Como consequência do processo de consumação, a cartada final do poema-monstro é devorar os pensamentos, danificar as armadilhas e as redomas que pudessem cerceá-lo para, por fim, deixar o eu-lírico sem si, sem o que ele tem de mais subjetivo e individual. Agora, destituído do seu silêncio, a sua voz, como resultado da apropriação da força poemática, se veste com ares de coletividade: é a sua dicção devorada, mas ressignificada, impiedosamente, e ofertada a um público.

Dessa forma, o que lemos no poema, assevera o eu-lírico, nada mais são do que imagens escavadas nos confins de um morto. Poeta-morto, poema-vivo, eis a encruzilhada que se apresenta nas reflexões suscitadas pelo poema fruto de uma operação radical, que devora a pretensa mudez do sujeito, transformando-a em voz. Desnuda-se uma inversão: já não é o trabalho inventivo do poeta que põe os vocábulos em situações de comunicação, mas o poema que se apossa, independente da vontade do artista, de sua dicção silenciada e a assenta na ininterrupta rotação da dinâmica e dos climas afetivos instaurados pela poesia.

No entanto, a transformação do silêncio em voz, modulada pela presença do monstro, nos apresenta como algo positivo, pois na sociedade dos homens práticos, a figura do poeta é *deslocada* para uma zona de silêncio, ou seja, parece não ter lugar ou

cabimento. A poesia parece não ter mais lugar relevante⁴⁰. O poeta é, mais uma vez, simbolicamente, expulso da cidade⁴¹. O seu ofício parece fora de propósito, num mundo organizado em torno da produção e do consumo de mercadorias. Assim, o que a sociedade moderna silencia no poeta, o monstro-poema se apossa e amplifica com o auxílio dos alto-falantes do discurso artístico.

Se o poema, em Pereyr, se apropria da voz do eu-lírico à sua maneira e nos coloca frente às suas incongruências, subjetividades e limitações, veremos, no poema a seguir, como o eu-lírico barreano, numa atitude inversa ao pereyriano, se apossa do feitiço das palavras e engendra uma série de relações sinestésicas, a partir de uma utilização singular do seu arsenal linguístico, que mais uma vez se aproxima dos elementos da natureza. Aqui, pensar, metapoeticamente, os limites e as possibilidades da linguagem é, concomitantemente, refletir acerca das afinidades ambivalentes que se encerram na relação sujeito- espaço. Vejamos:

Deus disse: Vou ajeitar a você um dom:
 Vou pertencer você para uma árvore.
 E pertenceu-me.
 Escuto o perfume dos rios.
 Sei que a voz das águas tem sotaque azul.
 Sei botar cílio nos silêncios.
 Para encontrar o azul eu uso pássaros.
 Só não desejo cair em sensatez.
 Não quero a boa razão das coisas.
 Quero o feitiço das palavras (BARROS, 1998, p. 61).

De maneira distinta às reflexões postuladas pelo o eu-lírico pereyriano, onde se observa uma relação invasiva e devastadora, de ambas as partes, no poema acima podemos notar uma relação harmoniosa entre homem e linguagem, mediada pela presença imperiosa dos elementos da natureza. Aqui, o poema, a atividade criativa é definida como um dom “ajeitado” por Deus, o que aponta para a condição de “eleito dos deuses”.

Na verdade, esse dom que Deus ajeitou para o eu-lírico passa pelo estágio de árvore. A escritura poética e o projeto estético que se instituem nessas linhas estão intimamente implicados com um modo de se relacionar com o outro. É a partir do pertencimento e do aprendizado de árvore que o eu-lírico se torna apto a escutar os

⁴⁰ Em uma crítica ferrenha ao lugar/espaço da poesia na modernidade, Roberval Pereyr (2003, p.17) afirma: “a poesia não existe. Não dá lucro: nega-se a virar mercadoria (como há muito lembrava-nos Octavio Paz), perdendo assim a visibilidade, o seu suposto lugar de destaque na grande vitrine do mercado global”.

⁴¹ Julio Cortázar (2011), afirma que antes disso o poeta já havia sido expulso da República, a título de advertência e de demarcação higiênica de territórios.

perfumes dos rios. Sim, não basta sentir o perfume – ação racional, previsível, esperada – é necessário escutar, degustar, apalpar os perfumes que brotam dos rios. É preciso se impregnar deles, como o eu-lírico o faz, de modo a embaralhar as percepções porque elas já não se encontram dissociadas, estanques, altamente, comprometidas uma com as outras.

Daí resulta a reflexão acerca do dizer e do fazer poético: o poema defende que o estado poético se instaura e resulta da atitude comungante entre os seres e que as percepções plurissensoriais daí derivadas são fontes e matérias recorrentes dessa poesia. Água que fala e que tem sotaque azul e silêncio que vê são alguns exemplos da brincadeira deliberada com as palavras que se perfaz em poesia e em metapoesia.

No verso “para encontrar o azul eu uso pássaros”, podemos encontrar uma “complicação” sofisticada para os leitores menos ambientados com o ritmo e a proposta de leitura reclamados por essa poética. Talvez se o “azul” fosse substituído, por exemplo, por “céu”, os efeitos dos sentidos suscitados pelo poema estariam comprometidos e/ou semanticamente reduzidos. O azul daqui que, no nosso entendimento, se aproxima com o azul de lá, o do sotaque das águas, se nutre da sugestividade, em detrimento de uma possibilidade uníssona e unívoca de interpretabilidade.

Isso faz com que o eu-lírico seja um insensato das palavras, e trate, por conseguinte, com insensatez o seu vernáculo. No entanto, esse desvario, só o é se o tomarmos pelo viés da racionalidade, caminho contraproducente para se entender os ditames da poesia. Ciente dessa problemática e tomando a falta de lucidez linguística como um ganho, a voz, que se constrói no poema, afirma: “Só não desejo cair em sensatez. Não quero a boa razão das coisas. Quero o feitiço das palavras”.

Esse feitiço, emanado das palavras, se torna possível através de um trabalho maduro e consciente de peleja com o verbo encantatório. Não se trata de uma ação simples e que se dá por força do acaso. Permanecer em estado de vigília para não cair em sensatez ou não se contentar com a boa razão das coisas exige do eu-lírico uma postura de eterna vigilância, ou que não é possível ininterruptamente. Adentrar nas crostas da linguagem adormecida pelo automatismo do uso e do hábito e encontrar nelas nossas possibilidades semânticas é, de fato, ser enfeitado com o que os termos podem esconder de mais excêntrico e original.

Não é à toa que se trata de um trabalho que teima, que lima, que sofre e que sua, como bem pontuou Olavo Bilac, em “A um poeta”. Trata-se de um trabalho que, nas palavras de Pereyr, se configura e que desenha a eterna peleja:

A ETERNA PELEJA

O diabo bate à porta:
 Quem é? – o homem pergunta.
 Quero falar com você.
 Falar comigo? Nunca!

Mas o terrível diabo,
 insistente, diz: você
 vai abrir, ou abro eu
 esta porta – como é?

Esta porta está fechada
 com as chaves do Senhor;
 não insiste, vade retro!
 Aqui não te cabe. Horror!

Rondando a casa, o diabo
 tomou a porta do fundo,
 destrancou-a com seu rabo.
 E o homem tomou o mundo.

Perseguido, aquele homem
 fugiu. Vive a se esconder:
 perseguido eternamente,
 não lhe adianta morrer (PEREYR, 2004, p.192).

Mais uma vez, Pereyr se vale de imagens humorísticas e carregadas de um tom obscuro e fúnebre para dar conta de suas impressões acerca do exercício poético. Dessa vez, a figura metafórica do diabo é convocada para expressar as relações entre poeta e poesia. Pode-se observar que, novamente, o poema e a atividade poética são problematizados pelo viés do invasivo, da agressividade, do *non grato*.

A poesia, agora, irônica e analogicamente aproximada de uma imagem diabólica surge, em primeira instância, solicitando que o poeta lhe abra a porta. No entanto, esse pedido é apenas simbólico e, por conseguinte, um mero artifício de aproximação que se desfaz no momento em que o sujeito lhe nega a entrada. O eu-lírico se recusa a dar passagem, ou guarida ou até mesmo uma palavra com o terrível diabo.

O exercício poético, aqui entendido, soa não como uma escolha individual, consciente e deliberada, mas como um ato de posse e de assenhoreamento do eu por entidades ora míticas, ora divinas, ora diabólicas. Se a palavra, tomada pelo clima afetivo instaurado pela poesia, em outros poemas, foram definidas como feras e monstros, agora ela assume a imagem do demônio que tenta, a todo e qualquer custo, invadir a casa do eu-poético e, conseqüentemente, sua corporeidade, sua voz, sua subjetividade.

Esse processo de invasão não passa somente por estratégias de devastação das áreas recônditas que guardam as marcas, as memórias, o recalçado. Invadir, aqui, significa se apropriar do outro e colocá-lo numa situação de eterno desterro, de eterna fuga, de eterna peleja. Não abrir as portas, não permitir a entrada do poema-diabo, nesse caso, não passa de uma atitude falível de distanciamento. O poema, o lírico, a poesia, o poético guardam nas mangas outras tentativas de arrombamento: a porta dos fundos.

A porta dos fundos, entendida como o local de fraqueza e de vulnerabilidade, ainda que bem trancada não é capaz, até porque elas existem para isso, de conter ou de deixar o demônio da inspiração poemática do lado de fora. Basta tão somente, de frágeis que são, que o diabo use o rabo para destrancá-la e, assim, colocar o eu-lírico em estado perene de escapamento e de evasão.

Ter que fugir a vinda inteira para não se encontrar com os seus próprios demônios é, de acordo com o poema, a situação em que se encontra o poeta. A perseguição e as investidas, conforme percebemos, não cessam, são eternas. Consciente dessa conjuntura, o sujeito que agora assume, ou toma o lugar da caça sabe que não há o que se fazer, porque mesmo não aberto ou disposto ao diálogo, a caçada não se interrompe e a poesia continuará atormentando mesmo depois de sua morte.

O tormento continua porque essa morte a que o eu-lírico se refere é, eminentemente, simbólica. O que falece, nesse caso, é apenas o corpo que o diabo se valia para poetizar, um instrumento de materialização, no entanto, o produto da possessão diabólica, o construto, a obra poética, continuam reverberando para além das amarras e das correntes do tempo. O homem passa, mas a poesia fica; eis um dos modos de atingir a eternidade. Todo poeta, ainda que morto, quando lido dá testemunho dos demônios que lhe atormentaram.

A memória e os registros da tormenta estarão, para sempre, cravados na poesia, língua demoníaca para Pereyr, língua dos pássaros para Manoel de Barros. Se a presença do poético naquele é sinal de repulsa, de invasão e de monstruosidade, neste é sinal de comunhão e de encantamento:

Na língua dos pássaros uma expressão tinge a seguinte.
 Se é vermelha tinge a outra de vermelho.
 Se é alva tinge a outra dos lírios da manhã.
 É língua muito transitiva a dos pássaros.
 Não carece de conjunções nem de abotoaduras.
 Se comunica por encantamentos.
 E por não ser contaminada de contradições
 A língua dos pássaros
 Só produz gorjeios (BARROS, 1998, p. 67).

A língua dos pássaros é uma latente metáfora da linguagem poética. O eu-lírico aproxima, por meio do recurso da analogia, vozes que podem parecer, à primeira vista, dissonantes. É Octavio Paz (1984), como já afirmamos em outro momento (2011), quem sugere que a *analogia* e a *ironia* – procedimentos distintos de que o poeta lança mão para contestar e/ou retratar a modernidade – seriam os pilares sobre os quais se estruturaria a lírica moderna. Para o crítico, a ironia, em sua necessária intencionalidade, constituiria a representação da fratura que se opera entre o artista e a época moderna; a analogia, por sua vez, apareceria como a busca de um mundo anterior a essa fratura. Na poesia de Manoel de Barros, a presença do *logos* (o que, por si só, indica a existência de um traço irônico) reforça, no entanto, o poder da analogia. Nela, a malícia e a desconfiança típicas da atitude irônica ficam em segundo plano, quando comparadas à confiança e à efetivação das correspondências, características próprias da analogia, fundamentais na instauração do estado lírico por excelência.

Vale ressaltar que o poeta ostenta o “título de nobreza” de guardião da Outra Voz que, aqui, se manifesta como a voz do pássaro. Aí, o eu-lírico exercita e experimenta o ideal poético de fusão, justaposição e coincidência entre linguagem e natureza fazendo com que poesia e teoria se realcem na mesma dosagem. Se o eu-lírico toma a língua dos pássaros para refletir acerca de suas estruturas é porque ele a conhece, e esse conhecimento advém do que Staiger (1993) nomeou de “um-no-outro”, para a falta de distância entre sujeito e objeto.

O verso “na língua dos pássaros uma expressão tinge a outra”, nos remete a esse exercício de fusão poética, a que nos referimos anteriormente, uma vez que encena a relação de interdependência entre as partes que compõe o canto/ a língua “passarinhal” e a contaminação entre as expressões que se sucedem. Assim como a poesia, que se caracteriza por ser uma obra aberta, a língua dos pássaros é marcada pela transitividade e pela dependência mútua.

O transitivo se constrói calcado em lacunas e em zonas vazias, não totalmente preenchidas e, por isso se oferta, numa atitude de generosidade, para ser preenchido, completado pela cooperação e pela disposição anímica de outros que comunguem dos mesmos climas afetivos do canto e do poema lírico. Assim, não só a língua dos pássaros se modula pelo viés da transitividade, mas também o poeta que acata e aceita as formas mais primitivas do poético. De acordo com Cortázar (2011), o poeta é um fazedor de intercâmbios ontológicos e deve cumprir a forma mágica do princípio de identidade e ser, além de si mesmo, outra coisa.

Essa transitividade se mostra bastante contundente no segundo e terceiro versos que compõem o poema. É como se o canto-expressão esperasse pelo vermelho ou pelo alvo para se tingir de rubro ou de lírios da manhã. A beleza dessa imagem reside no fato de uma instância expressiva vestir a outra, antes sem cor e sem tom, com as suas próprias vestes. É a dependência mútua como acontece com o galo que depende de outro galo que apanhe o seu canto e o remeta a outro galo. Se um galo sozinho, advertiu João Cabral de Melo Neto, não tece uma manhã, uma expressão da língua dos pássaros sozinha não se tingirá nem do vermelho solar, tampouco com os alvos lírios matinais.

Estamos, pois, diante de um projeto estético que, assim como a língua dos pássaros, não necessita de conjunções nem de abotoaduras, porque se vale, não raro, de expressões e construções desconexas, pelo ponto de vista da lógica, sem a necessidade imperiosa de utilização de conectivos, tampouco de elos racionais, mas que sabotam deliberadamente uma pretensa cadeia linguística que se quer concatenada e amparada em unidades de sentido comprometidas com um dizer e um falar convencionais.

O que vale aqui é o encantamento produzido e o efeito estético dessa ruptura. Por não ser contaminada de contradições – porque o lugar e o modo de discurso são radicalmente outros – a língua dos pássaros só produz gorjeios e ressonâncias. Por outro lado, sendo a poesia um discurso não contaminado pelas contradições, mas a própria contradição encarnada; tomamos o poema enquanto um palco onde desfilam as mais variadas imagens e incongruências em formas de coreografias verbais que encenam os venenos, mas que produzem os antídotos contra as incoerências que jazem na discursividade logocêntrica.

Essa discursividade racionalizante é rasurada no âmbito do ventre poético porque a mesma não consegue dar conta de digerir e de responder a todos os dilemas que cerceiam e que se apresentam ao homem moderno e contemporâneo. As problemáticas que nos atravessam e que nos interpelam só podem ser engolidas e/ou tragadas com o auxílio da atividade criadora. Se, até aqui, procuramos evidenciar o modo como os dois poetas se apropriam da linguagem lírica para refletir, ainda que por meios e artimanhas indiretas, sobre a própria poesia, o poema, a seguir, sintetiza, mais uma vez, por meio da metalinguagem, o papel do exercício criador:

SÍNTESE

A digestão dos dilemas
não me comove. E a paz
é um oposto ruim.

Ao escrever meus poemas,

Religo as coisas extremas
Para esquecer-me de mim (PEREYR, 2010, p.43).

A escolha do poema “Síntese” para fechar, momentaneamente, o capítulo se justifica pelo título, pelo conteúdo e pelas reflexões empreendidas no âmago do texto. O poema parece engendrar uma síntese da intervenção poética do artista sobre o mundo. Devorar os dilemas, os seus e os dos outros, e plasmá-los em poesia é uma ação que circunda o fazer poético, desde os tempos mais remotos. Perceber que o poema se alimenta das problemáticas constitutivas do homem e do mundo para, com isso, se tornar o próprio dilema encarnado, não comove o eu-lírico.

A não comoção se justifica, uma vez que a própria voz poemática prefere os embates à paz que, em suas palavras “é um oposto ruim”. A paz é, não raro, contraproducente, acomodada, nos lança e nos prende “na poltrona do dia de domingo”. O poema, por outro lado, necessita organicamente das tensões, da precariedade da vida, das relações desgastadas para melhor intervir e testemunhar o caos que ronda o cosmos e que habita no fundo de cada homem.

A última estrofe do poema aponta para as ressonâncias advindas do labor criativo. A despeito da postura de total abandono às forças imaginativas, aqui, o eu-lírico parece encenar uma consciência do efeito da atividade artística. O *religare*, de que fala o penúltimo verso, não é desprezioso, é uma ação deliberada de um sujeito que acredita na comunhão dialógica de instâncias historicamente separadas e que ocupam lugares em extremidades antagônicas.

O religar das coisas extremas demanda uma sensibilidade e uma ação que envolve o tempo, não somente, mas também o cronológico e, com isso, o eu-lírico se esquece de si para lembrar, como já dito, das contradições e das insatisfações (os dilemas) do homem-nós-todos. Dessa forma, o poema, ao se utilizar de mecanismos autorreflexivos acerca da atividade poética, testemunha o papel de toda atividade artística: a digestão analítica das incongruências humanas, como meio de se instaurar uma outra categoria das artes que esteja implicada com a relação entre o homem e a estética.

5. Considerações Finais

Pensar acerca das modulações autorais que se erguem no bojo das poéticas moderna e contemporânea é uma das tarefas mais importantes da crítica literária que se forja no âmbito do circuito acadêmico e, mais precisamente, dentro dos programas de pós-graduação *stricto sensu*. Por tudo que foi apresentado, discutido e analisado até aqui pode-se perceber que o sistema literário fundado na tríade autor-obra-leitor (sem entrar no mérito da antecedência) é modulado por uma série de questões que se apresentam em um dado momento de criação, interpelando-a.

No entanto, nos propomos elucidar, aqui, como tais modulações interferem e singularizam a obra poética de Manoel de Barros e Roberval Pereyr. Pensar em um construto discursivo que se pauta no plasmar das memórias individuais e coletivas é, ao mesmo tempo, atestar que a atividade artística está a serviço da perpetuação de determinada experiência que ora flerta com o real, ora envereda pelo ficcional que se trama, não raro, no emaranhado tecido poético e que não reclama foros de credibilidade por parte do leitor.

Assim o é a poética de Manoel de Barros: um arsenal rítmico desestabilizador, agressivo, inaugural. Todos os adjetivos anteriormente citados não qualificam apenas o emprego pouco convencional, ou nada convencional, por parte do poeta, dos sistemas linguísticos (fonológicos, morfológicos, sintáticos, semânticos e pragmáticos), mas, antes, embaralham a própria utilização do que conhecemos, ou pensamos conhecer, como memória e que carrega em si o estereótipo do “pacto”.

O poeta Manoel de Barros, como enfatizamos no percurso de nossa tese, rasura, por meio de sua poesia, visceralmente a noção de “pacto autobiográfico” ao disparar, frontal e deliberadamente, em meio às suas memórias da infância, do Pantanal, da Corumbá, aquilo que ele denomina de “inventadas”, que, como já defendemos, não são tão inventadas como o eu-lírico quer que acreditemos. A invenção imaginativa, em Manoel de Barros, tem um poder simbólico bastante acentuado, uma vez que a imaginação, nessa poética, é uma forma de ampliar a experiência do eu-lírico para além da sua própria experiência individual.

A despeito dessa tentativa de guiar o leitor por uma encruzilhada, que também pode ser um labirinto, que aponta para a existência de uma memória imaginada, fantasiada, vemos, ao longo de sua obra, poemas que trazem, à baila, relatos memorialísticos onde as lembranças aparecem com toda força e vigor, inclusive encenando datas, idades, lugares e pessoas: mentira? invenção? verossimilhança? É o

próprio poeta quem adverte que, nessa obra poética, apenas dez por cento é mentira e que noventa é invenção. Mais uma invenção do eu-lírico? Por certo que sim! Eis as regras do jogo, eis os protocolos.

No entanto, por se tratar de uma poética que utiliza a memória como elemento fundamental da poesia e faz da poesia o mecanismo mais eficaz para poetizá-la – poesia memorialista, memória poetizada – não podemos nos esquecer de que a memória é, acima de tudo, uma reconstrução continuamente reatualizada do passado, mais do que uma reconstituição fiel do mesmo. Sobre isso, Joël Candau (2014, p.09) nos alerta que “a ideia segundo a qual as experiências passadas seriam memorizadas, conservadas e recuperadas em toda sua integridade parece insustentável”, até porque a memória humana funciona, apoiando-se sobre a imaginação.

A integridade da memória compartilhada, em Manoel de Barros é insustentável porque, como vimos, se constrói deliberadamente por meio de triagens, acréscimos e eliminações. Trata-se de uma memória que, submetida aos ditames do discurso poético, acaba por fornecer respostas aos dilemas do presente e, em última instância, forja a própria consciência de si. Em Manoel de Barros, a invenção da memória está intimamente relacionada com a invenção de termos e de expressões que representam poeticamente tais reminiscências.

Pensando na relação memória *versus* palavra, não podemos deixar de registrar que nos debruçamos sobre uma memória que deságua numa caótica e problemática noção de autobiográfico e que se associa diretamente com a noção de linguagem. É a linguagem, e, no nosso caso, a linguagem poética, que permite que a memória seja um veículo de socialização das experiências individuais, mas que não morre no nível individual: pode e é, como é o caso da poética barreana, transmitida e ofertada a uma coletividade.

Por outro lado, a poética de Pereyr nos lembra o quão difícil é se desvencilhar, por completo, das vozes e das experiências que nos atravessam. A ideia de um autor múltiplo e de um discurso que se elabora e se nutre de outros discursos, nos faz lembrar a antiga máxima que nos diz, por exemplo, “que o pessoal deve ser separado do profissional”, como se fosse possível, ininterruptamente, nos mantermos imunes àquilo que somos.

Sendo poeta, professor, compositor, editor e teórico, Pereyr, por mais que quisesse, não poderia engendrar um construto poético onde as marcas de diferentes lugares de fala, em que o autor está inserido e implicado, não se fizessem presentes, não reclamassem um lugar, uma marca, uma representação. O projeto estético pereyriano,

como foi amplamente defendido nesse trabalho, encontra-se imperiosamente dentro de uma conjuntura plural, descentrada, múltipla.

Essa inclinação à multiplicidade inicia-se a partir da sua produção contística, publicada na Revista Hera, ou seja, desde sempre. Está na gênese do trabalho criativo de Pereyr, a característica de ser algo a mais: poesia teórico-crítica, teoria poética. Trata-se de um transbordamento e de um arrombamento das pretensas clausuras que a ideia abstrata de gênero pode engendrar. A voz do múltiplo, aqui, é visceral, constitutiva e orgânica.

Estamos diante de uma poesia que não se satisfaz em ser somente poesia, de uma teoria que não se contenta em ser apenas teoria e de um professor que não se regozija sem ser apenas professor. O que pudemos notar, acerca da produção intelectual de Pereyr, e esperamos que tenha ficado claro, nas linhas que se antecedem, é uma série de deslizamentos, contaminações, entrelaçamentos, migrações, transmigrações e fluidez entre os textos, entre as várias atuações.

A metalinguagem, em ambos os poetas, serviu para amplificar nossa visão acerca da relação cuidadosa, mas também conflituosa, em muitos aspectos, do homem para com a linguagem. Vimos uma verdadeira consciência poética, calcada na experimentação, no duelo, na novidade, no original. Pereyr, por um lado, travando embates homéricos com as palavras selvagens, não domesticadas pelo uso e, por outro lado, Manoel de Barros descascando as tintas que encobrem, sob o selo do convencional, todo o poder encantatório que se encerra nos vocábulos.

A metapoesia é poesia por excelência; é poesia, é reflexão, é pensar a poesia dentro da própria poesia. É um exercício crítico que, como vimos, Roberval Pereyr e Manoel de Barros procuraram desenvolver. Pereyr e Barros, baiano e pantaneiro, respectivamente, separados pela geografia, pela opção temática, em grande parte das suas obras, se encontram unidos pelo ideal de construção e reflexão poética.

Portanto, eis um arsenal poético que se modula, separadamente, pela memória e pela multiplicidade, mas que se vinculam ao erguer, poeticamente, posicionamentos críticos acerca da lírica moderna e contemporânea. Esperamos que o nosso trabalho, agora ofertado a uma coletividade, se constitua em indagações constantes sobre o trabalho dos dois poetas. Compreendemos que há, ainda, muita coisa a se dizer e sabemos que outros estudos balizarão outras descobertas, outros caminhos, no entanto, uma senda já está desvelada.

Gratidão à literatura, gratidão à poesia, gratidão aos poetas Manoel de Barros e Roberval Pereyr, gratidão aos leitores que se dispuserem a ler e a contribuir, ora

verticalizando, ora lançando novos olhares, com as reflexões engendradas no espaço dessa tese. Ainda não é o fim...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, Walter, HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor W., HABERMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. Trad. José Lino Grünnewald [et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

AGABEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?* e outros ensaios. Trad. Vinícios Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos São Paulo: Nova Cultural, 1999.

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

ARANTES, Oflia. *Urbanismo em Fim de Linha*. São Paulo: Edusp, 1998.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico*: dilemas da subjetividade contemporânea. Trad. Paloma Vida. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Escorpionagem: o que vai na valise. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

AZEVEDO, Cláudia Chalita de. Eu só posso escrever sobre “mim” mesmo. In: CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt, PETRY, Fernando Floriani, WOLFF, Jorge (orgs.). *Outra Travessia*: biografias, autobiografias, antibiografias. Revista de Literatura. n.14. Ilha de Santa Catarina, 2012.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: M. Martins Fontes, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

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

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

BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão*: poesia quase toda. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1990.

BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

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

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

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

BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas*: as infâncias de Manoel de Barros/iluminuras de Martha Barros. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

BARROS, Manoel de. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BARROS, Manoel de. “Eu sou o rascunho de um sonho”. In: MÜLLER, Adalberto (org.) *Manoel de Barros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010 a.

BARTHES, Roland. A morte do autor e Da obra ao texto. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo/Campinas: Brasiliense/Ed. Unicamp, 1988.

BASTOS, Nildecy de Miranda. *Roberval Pereyr em suas faces e interfaces*. Tese (Doutorado em Letras e Linguística). Universidade Federal da Bahia, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BRASILEIRO, Antonio [et al]. *Hera: 1972-2005*. Edição Fac-Similar. Salvador: Fundação Pedro Calmon; Feira de Santana: UEFS Editora, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENVENISTE, Emile. *Problemas de Linguística Geral II*. Campinas: Pontes, 1989.

BÉRGSON, Henry. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERGSON, Henri. *Memória e Vida*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2011.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés et al. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BÍBLIA: *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulinas, 1981.

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

BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. O nome a natureza do modernismo. In: BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. *Modernismo. Guia geral: 1890-1930*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CANDAU, Joël. *Memória e Identidade*. Trad. Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2014.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

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

CARPI NEJAR, Fabrício. *A Teologia do Traste: a poesia do excesso de Manoel de Barros*. Dissertação (Mestrado em Letras). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2001.

CARVALHO, Bernardo. Em defesa da obra. *Piauí*, n° 62, novembro 2011. Disponível em <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-62/questoes-de-literatura-e-propriedade/em-defesa-da-obra>.

CESAR, Elieser. *Semeador de Ânias*. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ecesar1.html>. Acesso: 14 de outubro de 2015.

CHKLOVSKI, A. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUNM, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução de A. M. R. Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973.

COCCIA, Emanuele. O mito da biografia ou sobre a impossibilidade da teologia política. In: CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt, PETRY, Fernando Floriani, WOLFF, Jorge (orgs.). *Outra Travessia: biografias, autobiografias, antibiografias*. Revista de Literatura. n.14. Ilha de Santa Catarina, 2012.

COMPAGNON, Antoine. *Os antimodernos*. Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CUNHA, Eneida Leal. *A diacronia das subjetividades*: a convergência do autobiográfico e do ficcional. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Universidade Federal da Bahia, 1979.

DE MAN, Paul. Autobiografia como desfiguração. In: *Sopro 71*. Desterro, maio 2012.

DELEUZE, Gilles. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed.34, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.

DERRIDA, Jacques. *A Farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DIAS, Márcio Roberto Soares. *Da cidade ao mundo*: notas sobre o lirismo urbano de Carlos Drummond de Andrade. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2006.

DIAS, Maria Heloísa Martins. Espaço e linguagem na poesia de Manoel de Barros: uma constante (des)aprendizagem. In: *Antares*: Letras e Humanidades, nº 1, jan-jun 2009. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/viewFile/304/264>. Acesso em: 06/05/2016.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.

FERREIRA, Agripina Encarnacion Alvarez. *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos* [livro eletrônico]. Londrina: Eduel, 2013.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1986.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1972.

FREUD, Sigmund; ZWEIG, Arnold. *Correspondencia*. S/L: Gedisa, 2000.

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

GULLAR, Ferreira. *Indagações de hoje*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HEIDEGGER, Martin. *Sobre o problema do ser – O Caminho do Campo*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Duas Cidades, 1969.

HELENA, Lucia. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. São Paulo: Ática, 1989.

HOISEL, Evelina. Confrontos T. S. Eliot e Paul Valéry. In: *Revista Estudos*. Vol. 12. Salvador: EDUFBA, 1991.

HOISEL, Evelina. Figurações da Memória: Ficções de Silviano Santiago. In: *Revista de Literatura, História e Memória*. Vol.7, nº10. Cascavel: Unioeste, 2011.

HOISEL, Evelina. A poesia de Castro Alves: uma construção biográfica? In: *Revista da Academia de Letras da Bahia*. Nº50. Salvador: Academia de Letras da Bahia, 2011.

JAMES, Willian. *Princípios de Psicologia*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

JAPIUSSU, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

KLINGER, Diana. “H” ou o maldito contentamento de escrever. In: WEINHARDT, M. et al. (Org.). *Ética e estética nos estudos literários*. Curitiba: Ed. UFPR. 2013, v.1.p. 231-244.

KLINGER, Diana. Duas epígrafes e uma breve reflexão sobre o valor biográfico. In: CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt, PETRY, Fernando Floriani, WOLFF, Jorge (orgs.). *Outra Travessia: biografias, autobiografias, antibiografias*. Revista de Literatura. n.14. Ilha de Santa Catarina, 2012.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LEMINSKI, Paulo. Poesia, paixão da linguagem. In: NOVAES, Adauto (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

LIMA, Rachel Esteves. A entrevista como gesto (auto) biográfico. In: SOUZA, Eneida Maia de; MIRANDA, Wander Melo (orgs.). *Crítica e Coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

LINHARES, Andrea Regina Fernandes. *Memórias Inventadas: Figurações do sujeito na escrita autobiográfica de Manoel de Barros*. Dissertação (Mestrado em História da Literatura). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2006.

MAGALHÃES, Milena. As vidas paralelas de O filho eterno e do Espírito da Prosa de Cristovão Tezza. In: CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt, PETRY, Fernando Floriani, WOLFF, Jorge (orgs.). *Outra Travessia: biografias, autobiografias, antibiografias*. Revista de Literatura. n.14. Ilha de Santa Catarina, 2012.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MIRANDA, Yubertson. *Mitos e verdades sobre o número 13*. Disponível em: <http://www.personare.com.br/mitos-e-verdades-sobre-o-numero-13-m2511>. Acesso: 03 de setembro de 2015.

MIRAUX, Jean-Philippe. *La autobiografía: las escrituras Del yo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.

MOREIRA, Idmar Boaventura. *O homem e seus duplos: a reflexividade do sujeito na poesia de Roberval Pereyr*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural). Universidade Estadual de Feira de Santana, 2007.

MOREIRA, Idmar Boaventura. *Dissonâncias diante do espelho: o lugar do sujeito na poética da alta modernidade*. Feira de Santana: UEFS Editora, 2011.

MOREIRA, Idmar Boaventura. Poesia para domar o caos: uma leitura do “manifesto do grupo hera”. In: *Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC*. Universidade Estadual da Paraíba: Campina Grande, PB. 08 a 12 de julho de 2013.

MORICONI, Italo. *Como e porque ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

NAVA, Pedro. *Balão cativo: memórias 2*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

NETO, Miguel Sanches. Autobiografia Material. In: SOUZA, Eneida Maia de; MIRANDA, Wander Melo (orgs.). *Crítica e Coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

NUNES, Benedito. *Passagem para o poético: Filosofia e poesia em Heidegger*. São Paulo: Ed Ática, 1992.

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

PAZ, Octavio. A consagração do instante. In: *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

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

PAZ, Octavio. *A outra voz*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

PAZ, Octavio. *Sorór Juana Inés de La Cruz: As armadilhas da fé*. São Paulo: Mandarim, 1998.

PEREYR, Roberval. Prefácio. In: *HERA*, nº 04, Feira de Santana: Edições Cordel, 1974.

PEREYR, Roberval. *A unidade primordial da lírica moderna*. Feira de Santana: UEFS Editora, 2000.

PEREYR, Roberval Alves. Mercado e Culturalismo “Versus” Poesia. In: *Latitudes*: Cahiers Lusophones. nº17 – maio 2003.

PEREYR, Roberval. *Amálgama*: Nas praias do avesso e poesia anterior. Salvador: SCT, FUNCEB, 2004.

PEREYR, Roberval. Hera: um (quase) depoimento. In: SANTANA, Valdomiro. Literatura *Baiana 1920-1980*. Salvador: Editora Casa de Palavras/ Fundação Casa de Jorge Amado; Feira de Santana: Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural/UEFS, 2009.

PEREYR, Roberval. *Acordes*. Feira de Santana: UEFS Editora, 2010.

PEREYR, Roberval. *Mirantes*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

POMMIER, Gerárd. *A exceção feminina*: os impasses do gozo. Trad. M. P. Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

PONSFORD, Marianne. *No es nada es solo el autor*. Disponível em; <http://www.revistaarcadia.com/imprensa/portada/articulo/no-nadie-solo-autor/29042>.

Acesso: 25 de Junho de 2013.

PORTELLI, Alessandro. *Tentando aprender um pouquinho*: algumas reflexões sobre a ética na História Oral. Projeto História 15. São Paulo, 1997.

RAMOS, Ísis Moraes. Anônimo no corpo ulcerado da urbe: a condição do poeta moderno na lírica de Roberval Pereyr. In: FONSECA, Aleilton; PATRÍCIO, Rosana. (Org.). *Cantos & recantos da cidade*: vozes do lirismo urbano. Itabuna: Via Litterarum, 2009.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROUANET, Paulo Sérgio. *Mal-estar na contemporaneidade*: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SÁ, Vitor Nascimento. *Roberval Pereyr* - Entre a racionalidade e a experimentação. Entrevista (05/07/2008). Disponível em: <http://grupoconcriz.blogspot.com.br/2008/07/entrevista-roberval-pereyr-entre.html>.

Acesso: 15 de outubro de 2015.

SANTIAGO, Silviano. *A vida como literatura*: O Amanuense Belmiro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SANTOS JÚNIOR, J.R. *Poemas Concebidos sem Pecado*: As representações do sagrado na poesia de Manoel de Barros. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural). Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2011.

SCHNEIDER, Michel. O outro eu. In: SOUZA, Eneida Maia de; MIRANDA, Wander Melo (orgs.). *Crítica e Coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

SILVEIRA, Ênio. Não tem margens a palavra. In: BARROS, Manoel de. *Arranjos para Assobio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas*: ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SOUZA, Ricardo Thadeu Guimarães. *O ser que se bifurca*: perfis biográficos de Roberval Pereyr. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2014.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon*. Trad. Maria Tereza Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

TEZZA, Cristovão. *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

TURIBA & BORGES, João. Pedras aprendem silêncio nele. *Bric-a-Brac*. 1989. Entrevista.

VIEGAS, Ana Cláudia. O “retorno do autor” – relatos de e sobre escritores contemporâneos. In: VALLADARES, Henriqueta do Couto Prado (org.). *Paisagens ficcionais*: perspectivas entre o eu e o outro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

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

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.