

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO ARTES E LETRAS - FACALE  
COORDENADORIA DO MESTRADO EM LETRAS

---

**ANA MARIA DOS ANJOS MARTINS BARBOSA**

**MANOEL DE BARROS: *ETHOS* E ORALIDADE NO CHÃO  
DO PANTANAL**



**DOURADOS  
2010**



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO ARTES E LETRAS - FACALE  
COORDENADORIA DO MESTRADO EM LETRAS

---



**ANA MARIA DOS ANJOS MARTINS BARBOSA**

**MANOEL DE BARROS: *ETHOS* E ORALIDADE NO CHÃO  
DO PANTANAL**

**DOURADOS - MS  
2010**



**ANA MARIA DOS ANJOS MARTINS BARBOSA**

**MANOEL DE BARROS: *ETHOS* E ORALIDADE NO CHÃO  
DO PANTANAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade da Grande Dourados/Mestrado em Letras – Área de concentração Literatura e Práticas Culturais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, sob a orientação do prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos.

**DOURADOS - MS  
2010**



---

**Programa de Pós Graduação Mestrado em Letras: Literatura e Práticas Culturais**

Dissertação intitulada *Manoel de Barros: Ethos e oralidade no chão do Pantanal*, de autoria da mestranda Ana Maria dos Anjos Martins Barbosa, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos (UFGD)

---

1º. Membro examinado (Titular): Maria Luiza Berwanger da Silva (UFRGS)

---

2º. Membro examinador (Titular): Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> .Rita de Cássia Pacheco Limberti (UFGD)

---

3º. Membro examinador (Suplente): Prof. Dr. Edgar César Nolasco (UFMS)

Dourados – MS, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2010.

À vida que emana de Deus.

À minha família, Éder e a Maria Fernanda, meu porto seguro, pelo apoio, respeito e compreensão, pelo amor e carinho fundamentais em minha vida.

Aos meus pais Jerônimo e Angelita Maria (*in memoriam*), pelos ensinamentos e pela sabedoria em seus *ninhários* de amor.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, especialmente, à minha mãe Angelita Maria, quem plantou em mim a ‘semente’ literária, que sempre instigou a necessidade do saber.

Ao querido orientador e amigo Prof<sup>o</sup>. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos, não apenas pelas leituras atentas, os comentários sagazes e as conversas frutíferas, mas especialmente pelo incentivo e pelos ensinamentos transmitidos com entusiasmo e dedicação.

Agradeço à minha família, Éder e Maria Fernanda, pelo apoio, incentivo, compreensão e cumplicidade sem limites. Às minhas irmãs Cirlei e Sirlene pela amizade, carinho, estímulo e pela presença constante em minha vida e à minha cunhada Érica pela ajuda, conversas e sugestões muito profícuas.

Aos meus sobrinhos Jéssica, Leonardo e Maria Luisa, por me darem muita alegria, por motivarem meus estudos e participarem desta caminhada.

Às amigas Jailza Ramos dos Santos Marques e Maria Sinésia N. dos Santos Vincheguerra pelo incentivo, carinho e amizade.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, em especial às Prof<sup>as</sup>. Dr<sup>as</sup>. Rita de Cássia Limberti e Leoné Astride Barzotto pelo carinho, sugestões e ensinamentos com entusiasmo e dedicação, cujas opiniões muito contribuíram para o enriquecimento da pesquisa.

Ao prof. Dr. Edgar César Nolasco, pelas sugestões pontuais.

Aos estimados colegas das escolas em que trabalho, Joaquim Murinho, Presidente Vargas e Daniel Berg, pelo carinho, incentivo e respeito.

Às Secretarias de Educação e de Administração do Município de Dourados, pela concessão da Licença para Estudo.

Aos colegas do Mestrado, que dividiram as angústias e alegrias do percurso e, em especial, Caroline, Dayana e Aldair, amigos que conquistei para a vida.

A todos aqueles que, direta ou indiretamente, colaboraram para a realização deste trabalho.

## RESUMO

BARBOSA, Ana Maria dos Anjos Martins. **Manoel de Barros: *Ethos* e oralidade no chão do Pantanal.**

Esta dissertação tem por finalidade analisar a prosa poética do escritor sul-mato-grossense Manoel de Barros, com base em um corpus representativo da obra completa do Autor, procurando principalmente compreendê-la em função da abordagem de região e localidade, onde o topos do Pantanal e a figurativização matricial da gênese de *Livro de pré-coisas* – livro paradigmático do *corpus*, sublinhe-se – reúnem-se e se tornam fundamentais como eixo de operacionalização desta proposta de estudo. A partir daí, articulamos uma análise na qual *Livro de pré-coisas*: Roteiro para uma excursão poética no Pantanal (1984) circunscreve-se como paisagem original do Autor, na medida em que traz inscrita na letra e em seu *locus* de enunciação uma cartografia literária identificadora do universo de discurso da obra manoelina. Assim, a perspectiva teórico-crítica deste trabalho provém dos estudos de área, sobretudo no aspecto que esses estudos contemplam e visam, como *démarche* de uma *epistème* contemporânea, ao discurso crítico da cultura latino-americana. O trabalho volta-se, assim, para uma perspectiva de análise e verificação inovadora dentro de uma visada crítica tradicional, ainda refratária aos elos de intermediação entre as “histórias locais / projetos globais” de Walter Mignolo, e demonstra, no decorrer das análises, as relações do *corpus* selecionado – *Livro de pré-coisas* (1985, livro de significativa anterioridade na obra completa do Autor), *Para encontrar o azul eu uso pássaros* (1999), *Memórias inventadas: a infância* (2003), *Memórias inventadas: a segunda infância* (2006) e *Memórias inventadas: a terceira infância* (2008) – com o “chão” cultural e / ou *ethos* próprios, traduzidos numa oralidade cuja atualização se dá sobre o “chão” de uma região cultural particular.

**Palavras-Chave:** Regiões culturais; Estudos Culturais; Literatura Sul-mato-grossense; Manoel de Barros; Identidade pantaneira.

## ABSTRACT

BARBOSA, Ana Maria dos Anjos Martins. **Manoel de Barros: Ethos and orality in the ground of Pantanal.**

This dissertation aims to analyse the poetic prose of Manoel de Barros, a writer from Mato Grosso do Sul, based on a representative corpus of the Author's complete work, trying mainly to understand it in function of the “literature of place and region” approach, where the topos of Pantanal and the matrix figurativeness of the genesis of *Livro de pré-coisas* – paradigmatic book of the *corpus*, be underlined – meet and become fundamental as operational axis of this study proposal. Starting from there, it was articulated an analysis in which *Livro de pré-coisas: Roteiro para uma excursão poética no Pantanal* (1984) is circumscribed as the Author's original landscape, as it brings registered in letter and in its enunciation locus a literary cartography that identifies the universe of speech of the manoelina work. Thus, the theoretical-critical perspective of this work is based on studies of the area, above all in the aspect that those studies contemplate and seek, as *démarche* of a contemporary *epistème*, the critical speech of the Latin-American culture. The work turns, in this way, into an analysis perspective and innovative verification inside a traditional critical view, still refractory to the intermediation links between Walter Mignolo's “local histories / global designs”, and it demonstrates, based on the analyses, the relationships of the selected *corpus* – *Livro de pré-coisas* (1985, book of significant anteriority in the Author's complete work), *Para encontrar o azul eu uso pássaros* (1999), *Memórias inventadas: a infância* (2003), *Memórias inventadas: a segunda infância* (2006) and *Memórias inventadas: a terceira infância* (2008) – to the cultural “ground” and / or proper *ethos*, translated in an orality whose actualization happens on the “ground” of a private cultural area.

**Keywords:** Cultural areas; Cultural Studies; Sul-mato-grossense Literature; Manoel de Barros; Identity pantaneira.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	09
<b>CAPÍTULO I - PANTANAL: LUGAR DE ‘CIRCUNSCRIPCIÓN’ NA POÉTICA DE MANOEL DE BARROS</b> .....	16
1.1 Estudos Culturais e contemporaneidade: breves considerações.....	19
1.1.1. A fronteira como condição e contato.....	21
1.1.2. O espaço na poética de Manoel de Barros.....	29
1.1.3. Região Cultural e Regionalismo.....	44
1.1.4. O regionalismo em Manoel de Barros.....	67
<b>CAPÍTULO II - O SUJEITO NA POÉTICA DE MANOEL DE BARROS</b> .....	85
2.1. Considerações teóricas acerca do discurso.....	87
2.2. O <i>ethos</i> e o <i>pathos</i> do discurso.....	90
2.3. Literatura e identidade cultural.....	99
2.3.1. O retorno do Autor.....	101
2.3.2. O lugar do sujeito-autor na poética de Manoel de Barros.....	106
<b>CAPÍTULO III - A POÉTICA DE MANOEL DE BARROS: UMA EXCURSÃO PELO CHÃO DO PANTANAL</b> .....	111
3.1. Fronteiras entre autobiografia e ficção.....	114
3.2. Aspectos da prosa poética manoelina.....	127
3.2.1. Análise do sujeito Bernardo – <i>alter ego</i> de Manoel de Barros.....	142
3.3. Oralidade.....	158
3.4. Infância.....	166
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	179
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	187
<b>ANEXOS</b> .....	197



A pedido da autora a Introdução e o Capítulo 1 foram retirados do pdf.

## **CAPÍTULO II**

### **O SUJEITO NA POÉTICA DE MANOEL DE BARROS**

*Nós inventamos as palavras e nos perdemos dentro delas*  
(Meyer, 1935).

A epígrafe que abre este capítulo já sintetiza a complexidade do uso das palavras e o fato de o sujeito mostrar-se na escrita, a partir do que é dito e também do não-dito, pois o ato de tomar a palavra provoca a construção de uma imagem de si<sup>1</sup>. Para construir essa imagem, não é necessário que o enunciador fale sobre si ou apresente para os ouvintes suas características, suas qualidades e defeitos, pois no momento do discurso, disseminam-se rastros acerca desta imagem: seu estilo, sua visão de mundo, seu conhecimento acerca de determinados assuntos, dentre outros, que permitirão aos ouvintes realizarem a construção da imagem do enunciador. O fato de Manoel de Barros ter nascido no Mato Grosso e crescido no Mato Grosso do sul autorizou ao poeta ter um estilo peculiar, a inclinar-se a aclamar os elementos e seres naturais locais, muitas vezes humanizando-os, e dizer muito de suas vivências na escrita, assim como deixa expresso em entrevistas, quando diz: *Fui criado no mato, no chão de um rancho. Aprendi até a amansar sapos. Eu era natureza como árvore é. Não faço versos. Faço desenhos verbais com imagem. Acontece que essas imagens me mostram* (GAMA, Março de 2008, p.2).

A palavra em movimento, a prática da linguagem constitui o discurso, no qual se observa o homem falando, desta forma os sujeitos são os produtores desse discurso e são influenciados sempre pelo exterior na sua relação com os sentidos, sendo a memória o que sustenta os dizeres desse discurso. Dessa forma, ao tomarmos o texto manoelino como o objeto de significação que comprovará o lugar de “circunscrición” da escrita, precisaremos igualmente explicar *o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz* (BARROS, 1990, p.7). Para tanto, alguns recursos da análise de discurso serão utilizados para identificar as características ideológicas dos sujeitos e a imagem do autor construída pelo discurso.

---

<sup>1</sup> AMOSSY, Ruth. O ethos na análise do discurso de Dominique Maingueneau. In: \_\_\_\_\_. *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 16-17.

## 2.1. Considerações teóricas acerca do discurso

Para a Análise do Discurso é importante que seja considerado o sujeito, seu registro na história e as qualidades de produção da linguagem. Analisam-se, deste modo, as analogias estabelecidas entre a língua e os sujeitos que a utilizam, bem como as situações em que se desenvolvem o dizer. O crítico do discurso procura, portanto, regularidades no uso da língua em sua relação com a exterioridade. Segundo Mikhail Bakhtin, o discurso é o ponto de articulação entre os fenômenos linguísticos e os sócio-históricos. Já Fernandes, estudioso contemporâneo da Análise do Discurso, considera que:

Discurso não é a língua e nem a fala, mas, como uma exterioridade, implica-as para a sua existência material; realiza-se, então, por meio de uma materialidade lingüística, cuja possibilidade firma-se em um, ou vários sistemas (lingüísticos e/ou semióticos) estruturalmente elaborados (FERNANDES, 2005, p. 24).

Assim, o estudo discursivo pondera, em suas críticas, não somente o que é dito em dado momento, mas as relações que esse dito estabelece com o que já foi dito antes e, até mesmo, com o não-dito, atentando, ainda, para a posição social e histórica dos sujeitos e para as concepções discursivas às quais se filiam os discursos. Segundo Pêcheux<sup>56</sup>, não há sujeitos individuais no discurso, há “formas-sujeito”, ou seja, uma adaptação do sujeito ao sistema de ideias. Ao produzir seu discurso, o indivíduo não expressa a sua consciência livre de interferências. Ao contrário, aquilo que ele discursiviza é resultado de conjuntos discursivos que lhe são anteriores, que foram por ele interiorizados em função da exposição sócio-histórica a que estamos todos submetidos, a partir da qual são constituídas nossas representações discursivas sobre o mundo. Sobre isso, Orlandi expõe que:

A entrada no simbólico é irremediável e permanente: estamos comprometidos com os sentidos e o político. Não temos como não interpretar. Isso, que é a contribuição da AD, nos coloca em estado de reflexão e, sem cairmos na ilusão de sermos conscientes de tudo, permite-nos, ao menos sermos capazes de uma relação menos ingênua com a linguagem (ORLANDI, 2001, p.9).

Portanto, estudar o discurso é diferenciar os registros ideológicos contraditórios que convivem nas contendas sociais, inscritos na produção discursiva dos sujeitos, na materialidade discursiva. A Análise do Discurso desenvolve seus estudos sobre as visões de mundo inscritas no discurso que, segundo Orlandi, é palavra em movimento, prática de

---

<sup>56</sup> Um dos pioneiros dos estudos discursivos, cujos estudos têm forte embasamento nas correntes marxistas.

linguagem: com o estudo do discurso observa-se o homem falando. O discurso não trata somente da língua ou da gramática, trata do uso que os seres humanos fazem dela para se expressarem. Orlandi distingue análise do discurso de análise do conteúdo, proferindo que esta última procura retirar sentidos do texto, enquanto a outra considera que a linguagem não é translúcida e vê o texto tendo uma materialidade alegórica própria e significativa e uma espessura semântica, ou seja, a análise do discurso não leva em consideração somente o texto analisado para compreender e identificar os significados presentes nele (Cf. ORLANDI, 2001, p. 9-10, *passim*). São consideradas, então, as condições de produção de um determinado discurso que compreendem os sujeitos, a *situação* e a *memória*. Os sujeitos nada mais são do que os produtores desse discurso influenciados sempre pela exterioridade, na sua relação com os sentidos. Quanto à *situação* trata-se do contexto, imediato ou amplo, levando sempre em consideração o momento histórico que se estava vivendo na época da produção e a *memória* é o que sustenta os dizeres desse discurso, tudo que já se disse sobre o assunto tratado. O fato de que há um já-dito, que apóia a possibilidade mesma do dizer, é basilar para se compreender o funcionamento do discurso e sua relação com os sujeitos e com a ideologia, afirma Orlandi.

Em *Análise de discurso: princípios e fundamentos*, Eni Orlandi analisa alguns recursos da análise de discurso utilizados para identificar as características ideológicas dos sujeitos. A primeira delas é o “esquecimento” que é explicado de duas formas: primeiro na ordem da enunciação, ela diz que ao falar, o faz de uma maneira e não de outra, e, ao longo do dizer, formam-se famílias ‘parafrásticas’ que sugerem que o dizer sempre poderia ser outro, isso significa que termina-se por **anunciar a impressão da realidade através da preferência que se faz por determinadas palavras ou expressões**. Já o esquecimento ideológico consiste na retomada de algo que já foi dito como se tivesse se originado no sujeito que o faz, inconscientemente, pois mesmo antes de ele nascer esse discurso já estava em ação (Cf. ORLANDI, 2001, *passim*). Outros recursos explicados pela autora são a “paráfrase” e a “polissemia”, *duas forças que trabalham continuamente o dizer, de tal modo que todo discurso se faz nessa tensão: entre o mesmo e o diferente* (p.9). Paráfrase é aquilo que se mantém nos dizeres e polissemia é a ruptura disso. Logo, temos que tanto as constantes quanto as contradições existentes nos dizeres de um mesmo discurso ajudam-nos a identificar muito da situação e da ideologia desses sujeitos, uma vez que sem essas transformações não haveria o movimento dos sentidos, nem a particularidade dos sujeitos.

Orlandi completa o pensamento dizendo que nem os sujeitos, nem os sentidos, nem os discursos já estão prontos e acabados, estão sempre se fazendo, estão sempre em movimento na tensão entre paráfrase e polissemia. E essa incompletude é que condiciona a linguagem e cria os diferentes sentidos de um discurso. Um dizer tem relação com outros dizeres realizados, imaginados ou possíveis, segundo Orlandi, pois, ao dizer, o sujeito se sustenta em outros dizeres e também visa seus efeitos sobre o interlocutor, sendo que esses efeitos variam quanto à relação de poder que o interlocutor tem com o sujeito. Isso porque, o imaginário que um tem do outro interfere em como a mensagem será entendida, e em como o sujeito pensa que ela será entendida. Por muitas vezes os sujeitos antecipam isso, imaginando qual será a imagem que causará nos interlocutores, buscando, através dessa antecipação, que sua imagem seja aquela que ele quer ter para os interlocutores.

A autora demonstra que as palavras modificam de sentido segundo as posições daqueles que as utilizam, ou seja, a partir do momento em que relacionamos os diferentes sentidos que se pode ter de uma determinada palavra com o sujeito que a usa em seu dizer, isso nos permite compreender o processo de produção dos sentidos e sua relação com a ideologia, levando-nos cada vez mais próximos ao sujeito e a sua intenção ao dizer. De acordo com Limbert, *o trato com a linguagem revela, além da identidade ou da alteridade do sujeito, todo percurso de sua construção da realidade e os determinantes das escolhas e de suas construções discursivas* (LIMBERT, 2009, p.33). Ainda, conforme Limbert:

Existe um processo espelhado na produção do discurso, pois o sujeito é, ao mesmo tempo, produtor e coisa produzida. E o sujeito refletido não paira sobre tudo isso como algo absoluto: ele está arraigado completamente no interior de sua cultura, de sua formação ideológica (LIMBERT, 2009, p.33).

A concepção de literatura como discurso constituinte, segundo Dominique Maingueneau, além de estruturar a ruptura com as noções românticas e modernistas do texto literário, estabelece que a literatura tenha um discurso próprio com uma composição linguística específica e, além da literatura, são considerados constitutivos os discursos religioso, científico e filosófico. Um discurso constituinte é aquele que autoriza outros discursos. A ele é associada a autoridade de influenciar outros discursos e colocar em evidência essa sua influência. Segundo Maingueneau, o discurso constituinte *designa fundamentalmente os discursos que se propõem como discursos de Origem validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesma* (MAINGUENEAU, 1989, p. 60). Dessa maneira, compreende-se que todo discurso constituinte só existe e só exerce seu poder caso

haja um discurso que o caracterize como tal. É necessário que haja um grupo social para que o discurso seja integrado à realidade humana. Maingueneau concebe o discurso a partir de uma diversidade discursiva, por isso defende o *interdiscurso* sobre o discurso, que a unidade de análise pertinente se compõe em um espaço de trocas entre discursos intencionalmente elegidos, produzindo *o que pode e deve ser dito* e aquilo *que não pode e não deve ser dito* em dado enunciado. É na relação conflituosa, ou de ‘tensividade’, com o Outro que o interdiscurso se constitui como *o conjunto de unidades discursivas com as quais ele entra em relação* (MAINGUENEAU, 1989, p. 86).

Dessa forma, a análise do discurso oportuniza uma discussão que aborda o texto como um todo, permite uma reflexão sobre os enunciados concretos edificados por sujeitos ideologicamente constituídos, pois é por meio do uso da língua, dentro da conjuntura social em que vive e age, que o ser humano se compõe e constitui vínculos sociais com outros sujeitos e culturas.

## 2.2. O *ethos* e o *pathos* do discurso

Interessa-nos aqui a discussão acerca do *ethos* e *phatos*<sup>57</sup> do discurso, mais especificamente do *ethos*, enquanto indica a imagem de si no discurso e mesmo fora dele, conferindo-lhe autoridade e, através da paixão expressa pelo autor, adquirindo influência sobre o leitor<sup>58</sup>. A discussão acerca do *ethos* do discurso faz-se necessária, pois o *ethos* é a construção da imagem de si no discurso, sendo esse um ponto basilar para comprovarmos que o escritor Manoel de Barros, em sua poética, constrói uma imagem de si, enquanto sujeito com *uma escrita quase metonímica do lugar de enunciação – o Pantanal* (SANTOS, 2008, p.92). Já a reflexão acerca do *phatos* do discurso, igualmente importante nesse processo, representa a paixão do escritor pela poesia e pelo seu lugar de pertencimento, assim como a paixão provocada, no leitor e co-enunciador, que persuade,

---

<sup>57</sup> Não nos dedicaremos às explanações dos conceitos de Aristóteles de forma minuciosa, apenas sintética, porque a história da disciplina não se furtou a comentar abundantemente a trilogia aristotélica do *logos*, do *ethos* e do *pathos*. Por isso a intenção não é a consideração histórica, mas uma atualização da noção de *ethos* como instrumento de análise, encontrada em teóricos contemporâneos, principalmente em Maingueneau que inseriu em seus trabalhos levantamento de como o *ethos* surge não apenas no discurso argumentativo, mas em toda troca verbal; também que os Estudos Culturais constituem-se novas perspectivas sobre o *ethos*, tentando repensá-las à luz das teorias atuais do sujeito.

<sup>58</sup> A natureza do eu e de suas representações na linguagem foram radicalmente questionadas pelas teorias oriundas da psicanálise, do pensamento marxista ou da desconstrução, esses trabalhos se propõem a redefinir o *ethos* e os desafios impostos pelas perspectivas pós-modernistas.

convence, porque o discurso apaixonado confere autoridade ao escritor, que se insere na enunciação.

A construção de uma imagem de si é a peça principal da retórica e está fortemente ligada à enunciação, assim como a autoridade do narrador depende de sua maneira de manipular essas figuras e de adaptá-las às estratégias narrativas, presentes no interior do discurso ou fora dele. As análises do discurso praticadas por Maingueneau e Amossy indicam por caminhos distintos a necessidade de considerar a posição do locutor como ‘ser baseado na experiência’, no campo em que ele se situa (político, intelectual, literário ou outro). A reflexão está ligada a um questionamento das noções de sujeito, de ideologia, de escritura e valoriza o objetivo de eficácia da retórica: trata-se de ver como pode se instaurar um *ethos* discursivo que contribua para constituir uma fala do autor ou, ainda, a de um “subalterno”. A construção de um *ethos* discursivo é, assim, privilegiada, uma vez que é indissociável de um posicionamento político. Portanto, são necessárias as considerações aqui postas acerca dessa temática, buscando refletir sobre a noção de *ethos* como construção de uma imagem de si no discurso (Cf. MAINGUENEAU, 1989, p. 86-87).

Integrado à Análise do Discurso, o *ethos* diz respeito a textos orais e escritos, nos quais os enunciadores oferecem uma imagem de si através do discurso. Assim, proferir que os participantes do discurso criam uma imagem de si através dele significa, igualmente, garantir que o discurso transporta as marcas do enunciador e do co-enunciador (aqueles que interagem no processo discursivo). As imagens do enunciador e do co-enunciador atuam no campo discursivo, de modo a serem parte constituinte do processo enunciativo. À construção dessa imagem de si no discurso convencionou-se chamar de *ethos*. Foi com Aristóteles que o conceito de *ethos* foi assentado como ponto basilar para o exercício de persuasão. Segundo ele, há três espécies de provas aplicadas pelo orador para persuadir seu auditório, quais sejam: o caráter do orador (o que ele chamou de *ethos*); as paixões despertadas nos ouvintes (o *pathos*), e o próprio discurso (o *logos*). Assim, o ouvinte se deixa convencer pelas três provas.

Segundo a concepção de Aristóteles, o *ethos* estaria ligado ao orador, ao seu estilo, à sua virtude, na confiança que ele pode gerar no auditório. O caráter, ou *ethos*, do orador constituirá ponto importante na persuasão, pois, segundo Aristóteles, *persuade-se pelo caráter quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de o*

*orador ser digno de fé* (ARISTÓTELES, 1998, p. 49), sobretudo quando, nesse orador, *não há conhecimento exato e que deixam margem para dúvida* (*Idem Ibidem*). Dessa forma, Aristóteles argumenta que a confiança do auditório no orador reveste-se de maior importância e o *ethos* não pode ser compreendido isoladamente do *pathos* e do *logos* no processo retórico; no entanto, Aristóteles afirma que o *ethos* constitui praticamente a mais importante das provas e pode ser compreendido como a imagem de si que o orador cria através do discurso, o que se faz no âmbito do discurso e não equivale necessariamente ao caráter real do orador. Já na *Análise do Discurso*, tendo Maingueneau como principal expoente nos estudos do *ethos*, retoma esse conceito aristotélico quando afirma que este é a imagem de si no discurso. No entanto, a *Análise do Discurso* vai além dos estudos elaborados pela *Retórica*, pois almeja analisar as imagens criadas pelos enunciadores no discurso, baseando-se não apenas em ocasiões de eloquência judiciária ou em enunciados orais, mas se distendendo a todo e qualquer discurso, mesmo àqueles presentes na escritura. A noção de *ethos* admite ajuizar sobre o procedimento mais geral da adesão dos sujeitos a certo caráter discursivo. Retomando a ideia aristotélica de que o *ethos* é construído na veemência do discurso, Maingueneau afirma que não existe um *ethos* preestabelecido, mas sim um *ethos* edificado no domínio da atividade discursiva. Assim sendo, a representação de si é um elemento que se constrói dentro da instância enunciativa, na ocasião em que o enunciador toma a palavra e se mostra através do seu discurso. Ao sistematizar o conceito de *ethos* para a *Análise do Discurso*, Maingueneau afirma que este se une diretamente ao tom que concebe o discurso. Esse tom, por sua vez, estaria unido a uma corporalidade e ao caráter do enunciador.

Segundo Maingueneau, *a Retórica antiga organizava-se em torno da palavra viva e integrava, conseqüentemente, à sua reflexão, o aspecto físico do orador, seus gestos, bem como sua entonação* (MAINGUENEAU, 1997, p. 46). Nos textos escritos não há a representação direta dos aspectos anatômicos do orador, mas há rastros que sugerem e levam o co-enunciador a infligir uma corporalidade e um caráter ao enunciador, hierarquias essas que interatuam no campo discursivo. Para o referido autor, o caráter seria *o conjunto de traços psicológicos que o leitor-ouvinte atribui espontaneamente à figura do enunciador, em função de seu modo de dizer* (*Idem, Ibidem*), enquanto que a corporalidade expediria a uma representação da pessoa do enunciador, arquitetado no processo discursivo. Deste modo, diz-se que o *ethos* liga-se ao orador através principalmente das

escolhas linguísticas feitas por ele, escolhas estas que revelam pistas acerca da imagem do próprio orador, sempre construída no âmbito discursivo. Maingueneau estabelece uma importante diferenciação entre o *ethos* dito e o mostrado. O *ethos dito* é aquele através do qual o enunciador mostra diretamente suas características, dizendo ser essa ou aquela pessoa, vai revelando sua identidade, como é possível constatar no *O livro das ignoranças* (1993), quando Barros apresenta o “Retrato falado” do narrador, revelando sua identidade pantaneira:

Venho de um Cuiabá garimpo 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, pessoas humildes, aves, árvores e rios.** [...] (BARROS, 1993, p.107). [Grifos nossos].

O *ethos mostrado* é aquele que não é dito diretamente pelo enunciador, é reconstituído através de pistas fornecidas por ele no seu discurso, como se observa em *Livro sobre nada*, no texto “O andarilho”, em que o sujeito andarilho se mistura ao eu e a figura do outro é desconstruída pelo ‘desnome’ de Andaleço, como uma marca da não-existência, assim, a marca de um *eu* soma-se ao outro:

Eu já disse quem sou ele.  
**Meu desnome é Andaleço.**  
 Andando devagar eu atraso o final do dia.  
 Caminho por beiras de rios conchosos.  
 Para as crianças da estrada eu **sou o Homem do Saco.**  
 Carrego latas furadas, pregos, papéis usados.  
 (Ouço harpejos de mim nas latas tortas.)  
 [...]
 **Sou um sujeito remoto.**  
 Aromas de jacintos me infinitam.  
 E estes ermos me somam.  
 (BARROS, 1996, p.85). [Grifos nossos]

De acordo com Fiorin<sup>59</sup>, ao ampliar a intenção de análise, verifica-se que há determinados textos nos quais o que se tem, na verdade, são paixões que geram o desenvolvimento narrativo; um lugar teórico, então, a paixão é um elemento importante do discurso e um elemento que, muitas vezes, não tem encontrado um lugar teórico, e, portanto, torna-se preciso trabalhar com ele. Segundo Fiorin, no que se refere ao *pathos*<sup>60</sup>,

<sup>59</sup> FIORIN, José Luiz. “Semiótica e Paixão”. Entrevista a Cristina Sampaio. *Revista Eutomia*. Ano I – Nº 02 (p.58-67).

<sup>60</sup> *Pathos* é uma palavra grega que significa paixão, excesso, catástrofe, passagem, passividade, sofrimento e assujeitamento. O conceito filosófico foi cunhado por Descartes para designar tudo o que se faz ou acontece de novo é geralmente chamado (pelos filósofos) de *pathos*. E se o conceito está ligado a padecer, pois o que é

*ou paixão*, estudada é uma paixão de papel; é uma dimensão importante do discurso e o sujeito da enunciação é sempre um sujeito apaixonado. A paixão é um arranjo de elementos linguísticos, dado que é uma paixão de papel, uma paixão representada. Ela é um arranjo de modalidades, que são moduladas; um querer-saber intenso. Então existe toda uma teoria das modalidades para configurar esses arranjos, que são lexicalizados como paixões. Essas paixões são moduladas. Além disso, tem-se o aspecto e o tempo envolvidos nesse arranjo linguístico das paixões. Por exemplo, na obra *Memórias inventadas: a infância* (2003), Manoel de Barros relembra acontecimentos de sua infância que justificam o discurso proferido em toda a obra, inclusive no título, causando efeito de sentido a partir do arranjo dos elementos linguísticos, como é possível observar no poema “Ver”, na parte ‘V’:

Nas férias toda tarde **eu via a lesma no quintal**. Era a mesma lesma. [...]. **Confesso, aliás, que eu gostava muito, a esse tempo, de todos os seres que viviam ao gosto do chão** que me davam fascínio. **Eu não via nenhum espetáculo mais edificante do que pertencer do chão**. Para mim esses pequenos seres tinham o privilégio de ouvir as fontes da terra (BARROS, 2003, s.p.). [Grifos nossos].

A paixão pode aparecer de duas maneiras diferentes: mencionada no texto um lexema, como, por exemplo, quando se diz *Confesso, aliás, que eu gostava muito, a esse tempo, de todos os seres que viviam ao gosto do chão que me davam fascínio* (então ocorre a menção ao lexema *chão*). Daí a análise tem de ser uma análise desse lexema no interior de uma dada cultura para verificar a configuração da paixão; ou então se pode representar a paixão numa narrativa, em que se narra uma paixão, ou o ciúme, em que o leitor vai vendo o ciúme aparecer e como ele interfere na maneira como a personagem vê. Por exemplo, em *Livro de pré-coisas: Roteiro para uma excursão no Pantanal*, de Manoel de Barros, a paixão é expressa dentro do texto como lexemas que se reportam ao Pantanal e também o leitor é conduzido ao local, como em uma excursão, podendo, pelo olhar do narrador, conhecer o Pantanal ali representado. A paixão também é representada a partir do valor atribuído ao lugar: Pantanal, Corumbá, Bolívia, os Rios Paraguai, Cuiabá e outros, também aos seres que habitam esse espaço: como o andarilho; o pantaneiro; as aves;

---

passivo de um acontecimento, padece deste mesmo. Portanto, não existe pathos senão na mobilidade, na imperfeição. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Pathos>. Acesso em 01 de jan. 2002. E o componente patêmico perpassa todas as relações e atividades humanas, é o que move a ação humana e que a enunciação discursiviza a subjetividade, e mostra que as paixões estão sempre presentes nos textos (Cf. GREIMAS; FONTANILLE, 1993).

peixes; os seres, muitas vezes considerados desprezíveis como lesma, formigas, sapos, gafanhoto, entre tantos outros presentes em sua obra:

A gente morava no patrimônio de Pedra Lisa. Pedra Lisa era um arruado de 13 casas e o rio por detrás. Pelo arruado passavam comitivas de boiadeiros e muitos andarilhos. Meu avô botou uma Venda no arruado. Vendia toucinho, freios, arroz, rapadura e tais. Os mantimentos que os boiadeiros compravam de passagem. Atrás da venda estava o rio. [...] (BARROS, 2003, s.p).

Esse sujeito/narrador observa o tempo, os animais, está em contato com a terra, o chão, para ‘reconfigurar’ o humano já perdido. Deste modo, estabelece uma série de *alter egos* que encarnam a busca do sujeito em escapar da ação do mundo, atitude que torna ainda mais evidente o *alter ego* criança, que aparece acompanhada de outras figuras, por exemplo, do passado como a mãe, o pai, o avô. Comumente, o sujeito lírico aparece como narrador que conta os fatos, mas não dá independência aos personagens. Tudo está na visão e na voz dele. Dá-se a impressão de que todos os fatos são observados pelo olhar infantil. Porém, o sentimento não se opõe à razão, pois é uma forma de racionalidade discursiva. Os estados patêmicos são, por exemplo, o amor, a apatia, a angústia, a exaltação, a frustração, o contentamento, a dor... Ao examinar as paixões, considera-se que os efeitos afetivos ou passionais do discurso decorrem da modalização do sujeito de estado, como se observa no poema “Manoel por Manoel”, ainda de *Memórias inventadas*:

[...] **Cresci brincando no chão**, entre formigas. De uma infância livre e sem comparamentos. [...] **Era** o menino e os bichinhos. **Era o menino e o sol. O menino e o rio. Era o menino e as árvores** (BARROS, 2003, s.p). [Grifos nossos].

As transformações modais, que o sujeito vai sofrendo, permitem estudar textos narrativos constituídos sobre um processo de edificação ou de transformação do ser do sujeito e não apenas do seu fazer. Os efeitos de sentido passionais provêm de organizações temporárias de modalidades, de encontros e ajustes entre modalidades diferentes. Os arranjos modais que têm um efeito de sentido passional não são determinados pela cultura, pois a paixão, entendida como ordenação de modalidades, permite estabelecer uma diferença entre a obtenção de um atributo, do ponto de vista das condições de concretização, e o realizado. São exemplos disso, o apego à infância que perdura na maturidade de Manoel de Barros, objeto de dimensão rica de significação e ressignificação do mundo e do ser humano, e que transcende o tempo cronológico, reportando-se à

infância não como vivência passada e finita, mas como dimensão subjetiva que acompanha o adulto em toda sua existência, permanecendo na vida adulta do poeta, reportando-se à vivência no Pantanal. O trabalho de "des-formação" da realidade por meio de um observar renovado(r), e conseqüentemente de ruptura com as formas clássicas do verso se conectam ao olhar infantil de Manoel de Barros. Logo, essa ideia do olhar poético infantil, que Manoel de Barros chama de *ascensão para a infância*, é menos uma forma de apreensão infantil e ingênua do mundo do que uma maneira de procurar, através da arte, a experiência do novo, afastando-se dos imperativos do procedimento, e/ou da herança culta da tradição literária: *Hoje completei 10 anos. Fabriquei um brinquedo com palavras. Minha mãe gostou. É assim: De noite o silêncio estica os lírios* (BARROS, 1996, p. 33).

Dessa maneira, a relação entre poesia e imaginação trabalharia de duas formas em Barros: primeiro coloca-se em suspeita a lisura romântica conferida ao sujeito lírico, e que em vez de confirmada é abalada pela aproximação ao olhar imaginativo da criança; segundo introduz um novo entendimento do ver. Esse valor atribuído ao olhar imaginativo já fora expresso em outro poema, também de *Livro sobre nada*, dedicado ao pintor boliviano Rômulo Quiroga, em parte nomeada "Os outros: o melhor de mim sou Eles", em cuja nota o poeta explica:

Nota: Um tempo antes de conhecer Picasso, **eu tinha visto na aldeia boliviana de Chiquitos, perto de Corumbá**, uma pintura meio primitiva de Rômulo Quiroga. Era um artista iluminado e um ser obscuro. Ele mesmo inventava as suas tintas. **Trazia dos cerrados**: seiva de angico (era o seu vermelho); caldos de lagartas (era o seu verde); polpa de jatobá maduro (era o seu amarelo) [...] (BARROS, 1996, p. 75). [grifos nossos]

Destarte, é possível perceber a relação entre o observar e o inventar. Nele, o poeta diz: [...] *O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê./ É preciso transver o mundo*. De acordo com Hissa (2002), acerca da 'natureza da criação':

Diferente de descobrir, o inventar é muito mais o jogo de construir pela combinação, é muito mais o verbo que impulsiona a brincadeira de criar, encaixando peças, movimentos, informações e pensamentos, numa estética da invenção (HISSA, 2002, p.126).

Igualmente, o ver na poesia manoelina, não é apenas a visão empirista da realidade, que se vincula ao crédito perceptivo do olhar, mas também em acreditar que é preciso ver com a imaginação, o que, para o poeta, é uma forma de *trans-ver*, como explica no poema: [...] *Deus deu a forma. Os artistas desformam./ É preciso desformar o mundo:/Tirar da natureza as naturalidades./Fazer cavalo verde, por exemplo./Fazer*

*camponesa voar - como em Chagall* (BARROS, 1996, *passim*). Ainda em *Livro sobre nada*, Manoel de Barros intitula a segunda parte “Desejar ser”, na qual o escritor utiliza texto de Padre Antonio Vieira, *Paixões humanas*, como epígrafe, em que diz: *O maior apetite do homem é desejar ser. Se os olhos vêem com amor o que não é, tem ser* (BARROS, 1996, p. 36), aludindo a uma das modalidades básicas, o *querer*, que conduz ao *poder*, dependendo da maneira de ver. Greimas explica que há uma diferença entre o *discurso apaixonado* e o *discurso da paixão*, ou seja, as paixões manifestadas na enunciação e no enunciado. Na enunciação, ocorre o *discurso apaixonado*, quando dos elementos linguísticos depreende-se um tom passional presente no próprio ato de tecer o texto. O discurso patemizado conduz o leitor à depreensão do *ethos* do enunciador (um ato da enunciação), que está tomado pelo sentimento que imprime ao produto de seu ato enunciativo ou representado. Além disso, a paixão deve ser vista de dois modos distintos: ou no enunciado, e aí ela é dita ou representada, ou na enunciação, e aí ela cria o tom do texto. Quando se toma, por exemplo, uma obra como *Livro de pré-coisas*, de Manoel de Barros, percebe-se que o poeta estava animado pela paixão, pelo seu lugar-mundo: o Pantanal e seus viventes. Sob esta perspectiva, a prosa de Manoel de Barros passa a constituir naturalmente uma “espécie de épica às avessas”<sup>61</sup>; é recorrência de coisas que se alargam num tempo e num espaço quase que narrativo, meio que descritivo, no qual o plano maior do sujeito é uma escrita metonímica do lugar de enunciação – o Pantanal. Além do mais, este lugar, o Pantanal da Nhecolândia, foi definido *como um livro que nós, da universidade, não sabíamos ler*, conforme observou Frederico Fernandes, ao entrevistar um dos narradores pantaneiros:

Fiquei extático diante da profundidade desta definição. Ele [o narrador pantaneiro], em outras palavras, dizia com isso que os causos contados por ele não são para ser entendidos dentro dos paradigmas verdade/mentira, origem/persistência, mas sim, em seus contextos de produção e de significação (FERNANDES, 2004, p.92).

Antes, em volume de 1985, obra cuja representatividade torna-se um marco, a partir do qual a reflexão sobre a identificação do elemento regional cresce, visível e exponencialmente, Manoel de Barros sugere, já no próprio título, o lugar da enunciação, a voz do escritor, e o conto da vida nos pantanais; segundo as *coisinhas miúdas* que vêm revelar e recheiar de significação o universo do discurso da obra. Trata-se da prosa

---

<sup>61</sup> Ver CAMARGO, Goiandira de F. Ortiz de. 2004.

intitulada *Livro de pré-coisas* e subtitulada *Roteiro para uma excursão poética no Pantanal*. Em que o título, assim, na sua significação mais completa, de componente do paratexto, compõe um aberto convite à ciência de um lugar em específico, original, santuário/terra natal não só do nascimento do poeta, mas muito de suas vivências; ele mesmo um vivente dos pantanais.

Logo, descrevendo o lugar desta enunciação na abertura do texto “Mundo renovado”: *No Pantanal ninguém pode passar régua [...] A régua é existidura de limite. E o Pantanal não tem limites* (BARROS, 1985, p.31). Assim, dizendo de um lugar particular, o poeta repercute, por meio da própria voz, a fala do aldeão, não relatável por nenhum outro sujeito, pois que ninguém pode pensar (ou falar) por ele, a não ser ele próprio. Daí, a acuidade da crítica que destaca em Barros a “épica às avessas”, pois, trata-se na realidade de uma *práxis* do herói – a personagem Bernardo, deste mesmo *Livro de pré-coisas* – que tende a agregar as coisas do chão em torno de si, como bem observou Camargo: *Situado na origem dos tempos, portanto, mítico, adâmico, Bernardo se confunde com o cão, se confunde com os bichos, assume características deles* (CAMARGO, 2004, p.111-112).

Assim, tanto o *ethos* quanto o *phatos* do discurso ficam evidente a cada texto, na seleção do vocabulário, na forma em que descreve os seres mais diversos do lugar, o cenário é sempre natural e as personagens típicas desse ambiente; sua infância, sua vivência, descobertas e aprendizagens. Existe um tom de amor, de afeto na enunciação e são esses elementos que a Semiótica observa no elemento passional. É preciso considerar que esta dimensão passional, esta dimensão patêmica do discurso é uma dimensão sempre presente no discurso, mesmo que o que esteja presente seja a indiferença. Um sujeito só faz, quando ele *quer* ou *deve fazer*, quando ele *sabe* e quando ele *pode fazer*. Sem essa competência modal, ele não pode agir. Agora veja: o que é interessante não é dizer isso mecanicamente, é começar a estabelecer tipologias de sujeitos realizadores. O sujeito é um Ser revelado no contexto, por meio de elementos mediadores: os instrumentos e os signos. González Rey pondera que a subjetividade deve ser vista como forma de organização dos processos de sentido e significado vivenciados pelo sujeito, os quais servem para constituir a sua identidade. Trata-se de uma subjetividade social e não devendo ser entendida como devaneio, pois [...] *é o resultado de processos de significação e sentido que caracterizam todos os cenários de constituição da vida social, e que delimitam e sustentam os espaços*

*sociais em que vivem os indivíduos* (GONZÁLEZ REY, *apud* URT; DELAMO, 2003, p. 205).

No que se refere à poética de Manoel de Barros, a maioria dos textos são escritos em forma de prosa poética e não apresentam propriamente relatos de sua vida, acontecimentos históricos que narram como os fatos aconteceram, porém observam-se indicativos claros de vivências, experiências. São pensamentos livres, soltos, “inventados”, mas que denotam um lugar de pertencimento, comovendo, persuadindo o leitor a também enxergar esse mundo narrado. Além do mais, Barros expressa: ***O tema da minha poesia sou eu mesmo e eu sou pantaneiro*** (BARROS, *apud* BÉDA, 2002, v. 2)<sup>62</sup>. Num jogo com as palavras, Barros provoca o leitor a enxergar que **fala de si mesmo**. Dessa forma, **a poesia é o próprio Pantanal, as vivências do escritor a partir da visão de menino**. De acordo com Diana Barros, [...] *o sujeito da enunciação [...] está sempre implícito e pressuposto no discurso-enunciado* (Cf. BARROS, 2002, p. 74).

### 2.3. Literatura e identidade cultural

A discussão que abriu o segundo capítulo refere-se à Análise do Discurso, segundo a qual é importante que seja considerado o sujeito, seu registro na história e as características de produção da linguagem; as relações que ocorrem entre o que é dito, o não-dito, bem como as relações com outros dizeres e ao produzir o discurso, o sujeito se expressa, se mostra, se constitui como sujeito, pois realiza escolhas, seleções, conscientes ou não, e fala a partir de um lugar de pertencimento. Assim, um dos pontos fundamentais de nossa pesquisa é mostrar a relação entre o que está escrito e as vivências/experiências do seu autor, no caso Manoel de Barros, sob o signo emblemático da oralidade e da inventividade nas obras que formam o *corpus* dessa pesquisa. Então, para auxiliar na “demonstração” de que o *locus* da enunciação, na poética de Barros, é o Pantanal e o universo fronteiro que o abriga, é particularmente importante para nossa argumentação o retorno do “autor”, testemunha a própria presença irredutível, enquanto sujeito, numa escrita autobiográfica, com narrativas em primeira pessoa, numa poética que identifica o “autor” com seu objeto.

O que se observa na contemporaneidade é que em diversas áreas, Antropologia, Filosofia, Teoria Literária, ocorre um movimento de retorno do “autor”, à problemática do

---

<sup>62</sup> Grifos nossos.

sujeito, que caracteriza investigações filosóficas contemporâneas como as de Dominique Maingueneau e as de Giorgio Agamben, cuja hipótese é de maior relevância ao que nos propomos aqui; em “O autor como gesto<sup>63</sup>” contesta o tema da impessoalidade da escrita, texto que parte da conferência proferida por Foucault, em 1969, sobre a questão autoral. Em tempos de *hipermediatização* do *sujeito-autor* (através de entrevistas, biografias, divulgação de opiniões, por exemplo), encontrar um ensaio que retoma o problema da função-autor como a única que interessa para aquele que encontra na leitura um espaço de abrigo e de reflexão. Recuperando o pensamento do filósofo francês, Agamben estabelece a importância do autor no gesto de afastamento que ele tece em relação à obra, na sua ausência, deste modo, que deverá encontrar um movimento solidário por parte do leitor: O autor não é senão a testemunha, o que o afiança da própria falta na obra em que foi jogado; e o leitor não pode senão voltar a soletrar esse testemunho, não pode senão, por seu turno, fazer-se, o que o abona do próprio inesgotável jogo de faltar (AGAMBEN, 2007, p. 63).

Porém, a título de maior entendimento posterior da hipótese proposta, faremos, a princípio, uma breve retomada acerca da discussão sobre o autor a partir de Roland Barthes e de Michel Foucault, dois marcos no cerne da reflexão acerca do autor, que surgiram no final dos anos sessenta. O texto de Barthes intitulado *A Morte do autor* (1968), corresponde, efetivamente, ao título simbólico que apresenta. Neste texto, Barthes recusa e nega o autor ser visto como o pai fundador e o proprietário exterior da obra e, como consequência: a “morte” do autor e o desaparecimento da pertinência da noção de obra, substituída, por Barthes, pela noção de “texto”, aprofundando-se na noção de “escrita”, plural e anônima, cujas relações com a emergente noção de intertextualidade como metodologia e natureza exemplares da textualidade não deveriam ser, também, ignoradas no contexto. Um ano depois, Michel Foucault, em *O que é um autor?*<sup>64</sup>, retoma essa questão e, embora reconheça, de qualquer modo, a debilidade de um conceito tradicional de autor, avança um passo ao reconhecer que o desaparecimento do autor não equivale ao desaparecimento autoral. Ou seja, que o conceito de autor de algum modo *ultrapassa* o que se pensava como autor ou como escritor.

A operação levada a cabo por Barthes, no ano anterior, é assim considerada por Foucault como não resolvendo integralmente o problema, nem sequer anula a possível pertinência do conceito, e, nesse contexto, Foucault propõe o conceito de *função autor*,

---

<sup>63</sup> AGAMBEN. *Profanações*. (2007).

<sup>64</sup> FOUCAULT. *O que é um autor?*, 1992.

definindo-a como *característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade* (FOUCAULT, 1992, p. 46). Para Foucault, o autor se individualiza ao se iniciarem as pesquisas sobre a autenticidade e a atribuição, em que sistema de valorização foi o autor julgado; no momento em que começa a contar a vida dos autores, de preferência a dos heróis, como é que se instaura essa categoria fundamental da crítica que é "o-homem-e-a-obra". E diz que gostaria de debruçar-se somente sobre a relação do texto com o autor, a maneira como o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos em aparência.

A respeito de identidade e cultura, Limbert expõe que em se tratando de identidade relacionada à cultura, lida-se, ao mesmo tempo, com dois sujeitos: um individual, o homem, e um coletivo, o grupo a que pertence, por exemplo uma etnia. As táticas que cada um desses membros lançam mão *para configurar sua identidade individual são baseadas nas escolhas (querer)*, de que cada ser humano se serve em presença do Outro, formando um grupo identificador, de seu próprio modo de ser; enquanto aquelas estratégias que configuram sua identidade coletiva, baseia-se em determinações (*dever*), pois há um comportamento pré-estabelecido, a ser seguido como uma regra. *Algumas particularidades, entretanto, desautorizam, hoje, tanto a conduta quanto a norma* (LIMBERT, 2009, p.41-42). As relações intersubjetivas de identidade manifestam-se fundamentalmente no discurso, e o contato entre os indivíduos constitui uma relação de injunção recíproca, não limitada à individualidade, definindo um campo de referências, como um tabuleiro de xadrezem que os indivíduos são as “peças do jogo” e *vão adquirindo valores, papéis e limitações diferentes de acordo com a formação ideológica de cada um [...]* (LIMBERT, 2009, p.43).

### 2.3.1. O retorno do autor

Nos últimos anos, **assiste-se ao retorno do autor** e o significado do texto é respeitado como construção histórica em que, de um lado, está a autoridade do autor através de intenções, e de outro, as reações do leitor. Porém, ainda que esse procedimento desempenhe domínio sobre a recepção, há alguma coisa que continua basilar: a rearticulação do texto ao seu autor e a prerrogativa deste em termos de probabilidades e de pretensão. Não se trata da tão criticada posição do autor soberano, o “gênio da torre de marfim”, com intenções que se manifestam nos textos de maneira transparente; na verdade

trata-se do afastamento do *Genius*<sup>65</sup> *que nunca pode ter a forma de Eu e, muito menos, de um autor* (AGAMBEN, 2007, p.18). Porém uma nova concepção do fato literário, a de uma ação de comunicação na qual o *dito* e o *dizer*; o texto e seu contexto são indissociáveis, é uma problemática que atualmente ocupa o lugar de primeira importância, segundo Dominique Maingueneau.

Também Maingueneau oferece o conceito de paratopia<sup>66</sup> como proposta metodológica de acesso ao texto literário. Em *O contexto da obra literária* (2001) Maingueneau se coloca contra uma abordagem filológica, ou marxista, ou estruturalista do texto literário. Para Maingueneau, a definição de paratopia é uma discussão que faz oscilar a condição do autor/escritor, enquanto agente de produção de sentido, entre espaços paradoxais: o campo literário, a sociedade, seu posicionamento dentro desses dois espaços e o espaço da obra. Diz-se que são espaços paradoxais no sentido de que a *enunciação se constitui através da própria impossibilidade de se designar um 'lugar' verdadeiro* (Maingueneau, 2001, p. 27). E acrescenta:

A pertinência ao campo literário não é, portanto, a ausência de qualquer lugar, mas antes uma negociação difícil entre **o lugar e o não-lugar**, uma localização parasitária, que vive da própria impossibilidade de se estabilizar. **Essa localidade paradoxal, vamos chamá-la paratopia** (MAINGUENEAU, 2001, p. 28). [Grifos nossos].

Ao longo da obra, o lugar do escritor, na medida em que Maingueneau (2001) analisa diferentes episódios, aparece descrito ou parafraseado como um “*entrelugar, um verdadeiro outro lugar*”, *a impossibilidade de se designar um lugar verdadeiro*” ou “*a situação paradoxal do parasita*. Em todo caso, assiste-se ao estabelecimento de um esquema que coloca a paratopia na superposição de dois espaços ou no surgimento de um terceiro espaço (MAINGUENEAU, 2001, p.27, 59, 177, *passim*). Dessa forma, o conceito

---

<sup>65</sup> No primeiro texto da obra *Profanações* (2007), dedicado ao deus latino *Genius*, a quem era confiada a proteção de cada homem no momento do seu nascimento, a questão da escrita é logo percorrida (num tom que remete para outro texto, mais adiante no livro, sobre o conceito de autor), ao ser composto um campo de tensões, com *Genius* e *Eu* como pólos antitéticos, isto é, ao ser traçada uma divisão que vai do impessoal ao individual.

<sup>66</sup> Segundo Maingueneau, ao escritor nenhum lugar é reservado. Para criar o seu lugar, o escritor, movido por um não pertencimento inerente a sua condição, a sua paratopia, enuncia sua obra **procurando legitimar o local (situação comunicacional) a partir do qual ela é enunciada**. Essa paratopia é a fonte criadora que se revela na obra literária apreendida aqui como uma enunciação no âmbito de um discurso literário. O conceito de *paratopia* é uma proposta metodológica de acesso ao texto literário. Para o autor, o contexto representa, antes de mais nada, uma preocupação com as condições de enunciação. A paratopia é a localidade paradoxal do escritor. Denominado por Maingueneau como um “entrelugar”, um *verdadeiro “outro lugar”* ou “a situação paradoxal do parasita”, um terceiro espaço.

de autor tem sido talvez, um dos que tem conhecido, na área dos estudos literários, uma fortuna mais significativa e complicada e até mesmo de orientações tendencialmente antagônicas. Na realidade, o conceito de autor constitui-se o componente polarizador da reflexão literária e, na atualidade, há uma convergência em desempenhar estudos acerca dos sujeitos a partir de conjecturas cada vez mais objetivas. Há um empenho em conceber o ser humano ligado ao seu meio, sua história, seu acontecer e suas relações, aproximando-o de referências sociais, compreendendo suas manifestações e conduzindo-o a discernir ou considerar acontecimentos respeitáveis, na compreensão da espécie humana, das suas vinculações e de sua trajetória.

Num século pós-canônico, pós-vanguardista, pós-revolucionário; marginal e pós-marginal, pós-moderno e pós-modernista, de maneira geral, o contexto da ficção está marcado por uma forte presença da literatura mimética, da tentativa da verossimilhança realista que pertence à tradição mais geral da ficção brasileira. É ainda o realismo, mas utilizando outras formas de expressão e composição: aproximação com as técnicas jornalísticas e cinematográficas, recurso ao relato autobiográfico, entre outros, então, surgem a miscelânea de estéticas, a mistura das narrativas literárias com recursos cinematográficos e hibridismos de gêneros na literatura - nomeando o conto como o espaço privilegiado para as pesquisas formais e conflitos existenciais, políticos e de comportamento. Surge, assim, uma narrativa que registra o texto articulando linguagens, misturando códigos.

Nesse cenário de fim de século, a tentativa que se busca consolidar é a caracterização do texto literário a partir de uma reconstituição de seu diálogo com o momento histórico e com outras linguagens. Dessa forma, o autor, no intuito de narrar, deixa-se tomar pelo objeto-paixão, insere-se no texto, apaga os limites entre 'ficção e realidade', e faz-se escritor/leitor. A literatura dos séculos XX e XXI transformou-se, movida pelas imagens, fez-se diversa em alguns aspectos e alterou a ficção contemporânea. Assim, nada se perde, tudo se resgata e se remodeliza, se retorna e se retransmite no labirinto de espelhos de todos os tempos e lugares que é o mundo. Neste, os *flâneurs*<sup>67</sup> perdem espaço para os autores, para os que têm o que narrar, dizer algo de si ao

---

<sup>67</sup> O *flâneur* é o protótipo do sujeito moderno, para Charles Baudelaire, e significava o vagabundear pelos bulevares parisienses, numa exploração das aparências da cidade, devido ao ócio errante, gracioso e casual que mantém a percepção aberta para experiências de toda ordem. Neste sentido, o *flâneur* é o sujeito que sente a cidade. Através do poema do poeta francês Charles Baudelaire, podemos entender a cidade moderna

mundo, para os que disseminam palavras, difundem ideias, sugerem propostas, abalam projetos. Tudo se sintetiza no magma verbal, lançado, na ânsia de se expressar. O autor não define, não fecha, em fronteiras artificiais, os temas que aborda, senão que sugere, desenvolve contextos, implica aproximações, contesta aspectos, procura e flerta com o antagônico, decompõe e remonta com dados heterogêneos tudo sobre o que sua reflexão põe em demanda.

Na contemporaneidade filosófica, encontramos em Giorgio Agamben, na obra *Profanações* (2007), retomadas as ideias de Michel Foucault, em *O que é um autor?* De acordo com Agamben, na divisão entre o sujeito-autor e os aparelhos que solidificam a sua função na sociedade, volta a surgir o gesto que marca fortemente a tática de Foucault: por um lado, nunca deixou de cogitar sobre o sujeito, de outro, no conjunto de suas pesquisas, o sujeito real, indivíduo vivo, sempre está presente por meio dos processos objetivos de subjetivação que o compõem e dos dispositivos que o registram e prendem nas estruturas de poder, e, talvez, devido a isso, foi possível, aos críticos opositores, questionar Foucault e, segundo Agamben, não sem incoerência, *a presença contemporânea de uma absoluta indiferença pelo indivíduo em carne e osso, e de um olhar decididamente estetizante a respeito da subjetividade* (AGAMBEN, 2007, p. 57). Agamben afirma, ainda, que Foucault tinha consciência dessa aparente aporia<sup>68</sup>, pois o próprio Foucault observava que *rejeitar o recurso filosófico a um sujeito constituinte não significa agir como se o sujeito não existisse* (FOUCAULT, *apud* AGAMBEN, 2007, p.57).

Nesse aspecto, de acordo com Agamben, *a função-autor aparece como artifício de subjetivação mediante o qual um indivíduo é identificado e constituído como autor de um certo corpus de textos* (AGAMBEN, 2007, p. 57), explica que toda investigação sobre o sujeito como indivíduo parece ter que ceder o lugar ao *registro*<sup>69</sup>, que define as condições e as formas sob as quais o sujeito pode aparecer na ordem do discurso, e, em seguida, Agamben afiança: ***o autor não está morto, mas pôr-se como autor significa ocupar o***

---

como um terreno privilegiado para expressarmos alguns dos elementos que constituem a modernidade. As novas relações sociais que emergiram após as revoluções de 1848 na França demonstraram que a cidade é o *locus* da civilização moderna; dos seus conflitos e da sua organização social. **Foi nela que Baudelaire montou o seu “laboratório”;** **foi nela que o poeta retirou as suas impressões sobre a realidade social que o cercava**, exprimindo alguns dos caracteres fundamentais que marcaram o seu período histórico (Cf. BAUDELAIRE, Charles. *O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1985).

<sup>68</sup> Uma aporia, ou seja, um problema concreto, uma situação da vida real.

<sup>69</sup> *Registro* é uma coletânea de atas e documentos, resumidos ou transcritos em suas partes consideradas essenciais, ou então um resumo de um determinado documento histórico.

*lugar do morto. Existe um sujeito-autor, e, no entanto, ele se atesta unicamente por meio dos sinais da sua ausência* (p. 58). Agamben afirma ainda que o único texto em que as aporias dessa separação entre o sujeito e a função-autor se revelam, mais explicitamente, é o prefácio de “A vida dos homens infames”, em que Foucault estipula a formação de uma ontologia de ‘nós mesmos’ que ele buscava como acionador da modernidade e usa a vida para determinar a literatura, em que o exemplo da ficção, tal como pesquisado à época, transforma-se no modelo de uma literatura que sobrevive à própria literatura. Nesse citado prefácio, de acordo com Agamben, Foucault oferece uma definição de literatura, ao estipular que a fábula, no sentido apropriado da palavra, é o que merece ser dito.

Raúl Antelo, em resenha do livro *Profanações*, de Agamben, assim ilustra:

Durante muito tempo, na sociedade ocidental, a vida de todos os dias não pôde ter acesso ao discurso a não ser atravessada e transfigurada pelo fabuloso; era necessário que saísse de si própria por meio do heroísmo, as proezas, as aventuras, a providência e a graça, ou, eventualmente, o crime; era preciso que estivesse marcada por um toque de impossibilidade. Só então essa vida se tornava algo que podia ser dito, o que a colocava numa situação inacessível que lhe permitia, ao mesmo tempo, funcionar como lição e como exemplo. Conforme ela se afastava do ordinário, a narrativa adquiria maior força para enfeitiçar ou persuadir. **Nesse jogo do "fabuloso-exemplar", a indiferença com relação ao verdadeiro e o falso era, portanto, fundamental.** E se, por vezes, empreendia a tarefa de deixar transparecer em si mesma a mediocridade do real, tratava-se tão-somente de um recurso para provocar um efeito cômico: o simples fato de falar disso levava ao riso (ANTELO<sup>70</sup>, 2005). (Grifo nosso)

De acordo com Agamben, se nomear de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poder-se-ia assegurar então que, justamente como o indigno, o autor está atualizado no texto apenas em um sinal (gesto), que permite a demonstração na mesma medida em que nela instala um vazio fundamental. Para aclarar essa noção de “autor como gesto”, o filósofo se ampara do verso inicial “Redobre fúnebre pelos escombros de Durango”, do poema XIII de *Espanha, afasta de mim este cálice*. Agamben se questiona se o sentido desse verso – *Padre pó, tu que sobes da Espanha* – veio antes ou depois de César Vallejo escrever o verso. Nada garante que ele tenha primeiro imaginado e depois escrito o verso que entenece aos leitores. Aliás, a hipótese de que o sujeito antecede sempre o texto é a menos plausível de todas que acaso se imagine. É bem mais possível que só depois de

---

<sup>70</sup> Cf. ANTELO, Raul. “O autor como gesto. À memória de Ronaldo Assunção”. In: *Alea: Estudos Neolatinos. Print version*. Alea vol.7 n.2 Rio de Janeiro July/Dec. 2005. Disponível em [WWW.scielo.br](http://WWW.scielo.br). Acesso em 14 de dezembro de 2009.

ter escrito essas palavras o sentimento que elas contêm tenha se tornado real para o indivíduo César Vallejo, o que faz com que Agamben finalize que ***o lugar – ou melhor, o ter lugar – do poema não está, pois, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso***, de tal modo que o autor é tão somente a testemunha, o fiador de sua própria ausência na obra, competindo ao leitor, por sua vez, retrair essa ausência, *o lugar vazio do vivido*, como infinito reinício do jogo (Cf. AGAMBEN, 2007, p.63).

Então, de acordo com Agamben, o sujeito *é o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto – se pôs – em jogo* (AGAMBEN, 2007, p.63). Explica que toda escritura é um dispositivo e a história dos homens talvez não seja nada mais que um incessante corpo-a-corpo com os dispositivos que eles mesmos produziram – antes de qualquer outro, a linguagem. Assim como o autor necessita permanecer inexpresso na obra e, no entanto, justamente desse modo testemunha a própria presença irreduzível, também a subjetividade se mostra e resiste com mais força no ponto em que os dispositivos a prendem e põem em jogo. Uma subjetividade produz-se aonde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reserva, **assume em um gesto a própria irreduzibilidade a ela.**

### 2.3.2. O lugar do sujeito-autor na poética de Manoel de Barros

Segundo González Rey (2003), a subjetividade é vista como forma de organização dos processos de sentidos e significados vivenciados pelo sujeito os quais servem para compor a identidade. A respeito do assunto, colabora o estudo de Urt e Delamo<sup>71</sup> que aborda a questão da singularidade e universalidade do homem regional. Pretende-se assim identificar de que forma os textos de *Livro de pré-coisas*, de Manoel de Barros, podem se configurar como possibilidade de desvelar o homem regional e uma concepção de sujeito social, histórico e cultural que se constitui pela apropriação da cultura por meio dos processos educativos<sup>72</sup> e de elementos mediadores: os instrumentos e os signos. Assim, ao

<sup>71</sup> Em ensaio intitulado “A constituição do sujeito a partir da série “memórias inventadas” de Manoel de Barros: uma leitura sob o olhar da teoria histórico-cultural”. In: *Revista Transdisciplinar de Letras, Educação e Cultura da UNIGRAN*. Dourados – MS, v.2 – Nº 10 – Julho/Dezembro 2009. Disponível em <<http://www.unigran.br/revistas/interletras>>. Acesso em: janeiro de 2010.

<sup>72</sup> Empregamos o termo ‘educativo’ conforme o sentido desenvolvido por Sonia da Cunha Urt e Lícia Mara Pinheiro Rodrigues Delamo, no ensaio já citado na nota anterior.

se tratar da realidade de determinada região, deve-se considerar a integração da realidade humana, a singularidade do homem regional.

Tomando a epígrafe, de Manoel de Barros, registrada na série *Memórias inventadas* que diz: *com pedaços de mim eu monto um ser atônito*, Paulo Nolasco<sup>73</sup>, em artigo intitulado “Mediadores da representação no entorno do Pantanal mato-grossense”, aproveita a situação de o Estado do Mato Grosso do Sul ser uma unidade jovem na federação, para debater a constituição da identidade a partir da representação desse estado, em textos diversos da literatura e da crítica cultural. A contribuição bibliográfica que Nolasco oferece, provém dos Estudos Culturais, em perspectiva de crítica cultural, mostrando como a circulação dos signos culturais se dá enquanto atividade discursiva, que ora reflete o objeto ora o disfarça, uma vez que se refere a uma identidade desde o início ‘esgarçada’. Seguindo essa linha de raciocínio, verificamos a personagem Bernardo da Mata, presente em várias obras de Barros, pois como é possível constatar, Bernardo, além de ter sido “construído” com pedaços do próprio autor, mostra muitas faces. Bernardo é discurso, é um ser atônito no interior de um Estado igualmente atônito, como aponta Nolasco. Enfim, como o lemos, é o que mantém viva a poesia, pois através da cultura, o homem se afasta do estado de inocência, cunha um sujeito e “*infecta*” as palavras.

A proposta do autor implícito, protagonizada pela personagem Bernardo da Mata, seria, então, a de realizar uma volta ao estágio primordial, o que é possível pela poesia. Isso fica evidente, pois o espaço em que se constitui é o Pantanal. Em *Livro de pré-coisas – Roteiro para uma excursão poética no Pantanal* (1985), Manoel de Barros conduz o leitor pelas entrâncias do Pantanal, com seus rios, personagens e cenários. O narrador, inicialmente em terceira pessoa, conduz a obra como se fosse um percurso de viagem: apresenta o lugar e suas personagens. O destaque é para Bernardo da Mata/Bernardão<sup>74</sup>, que também é personagem-narrador<sup>75</sup>, passa, então, a mostrar sua terra, viajando por ela. O espaço apresentado é o do Pantanal, e esse espaço é a personagem maior da prosa do autor, pois no texto “Anúncio”<sup>76</sup>, explica que “este não é um livro *sobre* o Pantanal”<sup>77</sup>, assim

<sup>73</sup> Em *Ensaio Farpados: arte e cultura no pantanal e cerrado* (2004).

<sup>74</sup> Ver Anexo.

<sup>75</sup> A obra oscila entre narrador em terceira pessoa, mas que se insere na narrativa; narrador-personagem, em primeira pessoa do singular, e também em primeira pessoa do plural. Ora um narrador, em primeira pessoa narra sobre Bernardo, ora esse narrador insere-se como alguém do local, ora o próprio Bernardo narra. Ver texto anexo.

<sup>76</sup> Na primeira parte intitulada “Ponto de partida”. *Livro de pré-coisas* é dividido em quatro partes.

<sup>77</sup> Grifo do próprio poeta.

depreende-se *que o livro seja* o próprio Pantanal antropomorfizado, porque a natureza funciona como paisagem, unindo território geográfico, imaginação, na inventividade peculiar ao escritor. Nesse texto o narrador representa o seu lugar, seu espaço: o Pantanal. Lugar esse que, assim como o fazer poético, nunca está pronto: é um tempo-espaço cíclico: alternando períodos de chuva e de não-chuva, por isso pré-coisa. Um espaço descomunal e sempre em movimento, nunca concluído, é um espaço “mundofágico”<sup>78</sup>, ou seja, uma ‘pré-coisa’ comendo outra pré-coisa, numa infindável antropofagia.

Manoel de Barros expõe a cultura por meio da relação estabelecida com os sujeitos nas inclusões objetivas da realidade, das quais extrai o “material” instituído em sua obra, como é possível observar no texto “No tempo do Andarilho”<sup>79</sup>: *Prospera pouco no Pantanal o andarilho. Seis meses, durante a seca, anda. Remói caminhos e descaminhos. Abastece de perna as distâncias. E, quando as estradas somem, cobertas por águas, arrancha* (BARROS, 1985, p 45).

As personagens escapam às convenções por desobedecerem a regras pré-estabelecidas, ou seja, são demonstradas em suas características com o lugar, nas ações e falas; não são propriamente descritas pelo autor, mas numa visão oblíqua da realidade que o cerca. Para isso, destaca-se o valor que o processo de inventividade e de ensino<sup>80</sup> exerce no desenvolvimento do sujeito. Ao mostrar sua vida em conexão com a natureza nos extensos espaços do Pantanal, Manoel de Barros, privilegiando a presença do outro, em sua constituição como poeta, desvela um sujeito regional edificado na singularidade e multiplicidade do contexto de sua cultura como um ser sólido, social, histórico e cultural que também é universal, uma vez que universal e singular são hierarquias indissociáveis. Desse modo, Adalberto Müller Jr explica, acerca da obra de Barros:

Uma coisa é certa: ele não está escrevendo sobre o Pantanal ou sobre a Natureza, ou ainda “sobre as coisas pequenas”. *Não apenas*. Há muito ele abandonou essa pretensão ingênua, que o poeta Nietzsche denuncia nos versos de “O Pintor Realista” [...]. Manoel de Barros está competindo com o Pantanal, com a Natureza. Por isso ele insiste que sua natureza é a palavra, que não pretende descrever o real, mas fantasiar: *desprezo o real porque ele exclui a fantasia* (MÜLLER, 2003, p 275-276).

<sup>78</sup> Termo cunhado pelo prof. Dr. Jones Dari Goettert, em sessão intitulada “Literatura e Espaço: aproximações possíveis entre discursos artísticos e científicos”, no XIII Ciclo de Literatura – Seminário Internacional *As Letras em tempos de Pós*. UFGD, 24-26 julho de 2009.

<sup>79</sup> Terceiro texto da parte intitulada “O personagem”, da obra *Livro de pré-coisas*.

<sup>80</sup> Aqui novamente reportando-se ao artigo “A constituição do sujeito a partir da série “memórias inventadas” de Manoel de Barros: uma leitura sob o olhar da teoria histórico-cultural”. In: Revista Transdisciplinar de Letras, Educação e Cultura da UNIGRAN. Dourados – MS, V.2 – Nº 10 – Julho/Dezembro 2009. Disponível em <<http://www.unigran.br/interletras>>. Acesso em: fev. de 2010.

De acordo com o crítico, há tempo que o escritor Manoel de Barros repete que *não basta descrever as coisas poeticamente, é preciso saber dar voz às coisas, é preciso sê-las. O poema é, plenamente, na medida em que torna possível a eclosão do Ser* (Cf. MÜLLER, 2003, p.276). Já de acordo com Goiandira Camargo, para ter lugar na poesia de Manoel de Barros, *o homem deve atingir a mesma condição das coisas ordinárias: Só depois de virar traste que o homem é poesia... [...]* (CAMARGO, 2004, p. 110). São personagens importantes no projeto da poética manoelina, porque revelam um procedimento de criação. Ainda no mesmo texto, Goiandira Camargo alude à paixão de Barros pelos seres simples, que vivem no limiar, nas margens:

Desde o seu primeiro livro, Manoel de Barros demonstra paixão por esses seres que vivem a indigência social. Mário-pega-sapo, Polina, Maria-pelego-preto, Ignacio Rubafo e tantos outros povoam a infância de Cabeludinho em *Poemas concebidos sem pecado* (1990). Mais tarde, surgem João, Gedeão, Aniceto, Bernardo, Apuleio, Felisdônio, Andaleço, espalhados por todos os seus livros, sendo que Bernardo é o mais recorrente em toda a sua obra. Essas personagens vivem a promiscuidade dos reinos vegetal, animal e mineral, escorrem de um para o outro, participando da unidade com a natureza. São seres que, por viverem no limiar da cidade, colecionam tudo o que não tem valor de uso e está abandonado nas periferias. Com o que a sociedade jogou fora, eles constroem seus objetos lúdicos. Essa espécie de épica às avessas, ao contrário do ulissiaco, apresenta um herói cuja *práxis* a ser imitada consiste em agregar as coisas do chão em torno de si (CAMARGO, 2004, p. 111).

Dessa forma, pode-se concluir que a competência do sujeito e seus estados de alma influem na forma de perceber o referente. Está presente uma das características principais da arte do escritor Manoel de Barros: o emprego do lirismo e da paixão para discorrer sobre as coisas e bichos "menos importantes" da natureza, personagens capazes de ensinar a relacionar de outra maneira com a vida, e que fazem parte da realidade da qual o escritor se alimentou e essas relações intersubjetivas de identidade são expressas no discurso, onde tiveram origem, *pois ele representa o acesso às especificidades, à identidade, porque a palavra é a materialização desse processo, que se espelha no próprio discurso* (LIMBERTI, 2009, p. 42). Isso delineia um jogo, como o xadrez, com peças e regras, demarcando um campo de referências, em que *o contato entre os indivíduos estabelece relações de injunção mútua, não na individualidade* (LIMBERTI, 2009, p. 42), pois é na latência, no momento de *tensividade* da enunciação que o sujeito existe e o sentido é produzido pela percepção do Outro, como uma projeção de espelho, um jogo de

simulacros. E o real é algo que alguém diz, ou seja, o real é construído no fluir, no movimentar-se, na latência que estabelece relações. O sujeito espelhado é a projeção do meio social<sup>81</sup>. Dessa forma, *a identidade é um simulacro que cada um faz a si mesmo a partir do outro e vice-versa. A identidade é um jogo de simulacros*<sup>82</sup> (LANDOWSKI, *apud* LIMBERTI, 2009, p. 44) e, conforme Souza<sup>83</sup>, *para o bem ou para o mal, o verdadeiro escritor escreve sobre a realidade que sofreu e de que se alimentou.*

---

<sup>81</sup> A partir dos conteúdos vistos na disciplina Fundamentos Semióticos, ministrada pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rita de Cássia Pacheco Limberti, no Mestrado em Letras da UFGD, no II Semestre de 2009.

<sup>82</sup> Citando LANDOWSKI, 1997, p.1.

<sup>83</sup> Conforme discorre Kelly de Souza, acerca da obra *O escritor e seus fantasmas*. SOUZA, Kelly de. “Escritores no front”. In: *Revista da Cultura*. Publicação da Livraria Cultura, edição 31, fevereiro de 2010, p.37

### CAPÍTULO III

## A POÉTICA DE MANOEL DE BARROS: UMA EXCURSÃO PELO CHÃO DO PANTANAL

*Noventa por cento do que escrevo é invenção. Só dez por cento é mentira. Tudo o que não invento é falso.*

Manoel de Barros.

*Memórias inventadas: a infância*

A epígrafe de Manoel de Barros, que abre esse terceiro capítulo, ilustra a afirmação do escritor, na abertura do livro intitulado *Memórias Inventadas: a infância*, acerca de sua obra, ao que afiança ser falso apenas o que não inventa. O próprio autor dá a deusa acerca da invenção: não é ‘mentira’, apesar de muitos críticos afirmarem que o que está escrito não é real. Mesmo que atestem não se tratar de desmerecimento ao escritor, o fato é que a assertiva diz respeito à questão de pertencimento do poeta ao seu lugar de nascimento e de vivência.

Manoel de Barros, escritor nascido em Cuiabá, no Estado do Mato Grosso, em 1916, ainda menino mudou-se, juntamente com a família, para uma fazenda no Pantanal, próxima a Corumbá e na fronteira com a Bolívia. Depois de viver anos no Rio de Janeiro, Nova York, Paris, Bolívia e Peru, fixou residência em Campo Grande. Conquistou lugar na crítica nacional com uma poética em que o desvio da norma, provocando admiração e também incompreensão: *ambas as atitudes se devem à forte scriptibilité dessa poesia*. Escolheu o ínfimo, o insignificante, o desprezível para construir uma poesia única em sua significação, numa poesia difícil de compreender à primeira leitura, e, ao leitor impaciente, é mais simples e cômodo ponderar algumas de suas características como simples *erros de percurso*. Contudo, tais ‘erros’ podem encontrar seu lugar de destaque numa nova concepção da própria poesia e do universo (NAGY; MARINHO, 2004, p. 101).

Com mais de 20 livros publicados, o escritor é objeto de teses, documentários, filmes, peças de teatro, ensaios e com interesse crescente dos leitores a cada novo livro publicado. Entre os mais recentes estão: *Retrato do artista quando coisa* (1998), *Gramática expositiva do chão* (1999), *Ensaio fotográfico* (2000), *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001), *Memórias inventadas: a infância* (2003), *Memórias inventadas: a segunda infância* (2006), *Memórias inventadas: a terceira infância* (2008), entre outros. Escreveu para crianças: *Exercício de ser criança* (1999), *O fazedor do amanhecer* (2001), *Poemas pescados de uma fala de João* (2001), *Cantigas por um passarinho à toa* (2003), *Poeminha em Língua de Brincar* (2007) e o mais recente: *O menino do mato* (2010).

Assim, neste terceiro capítulo, pontuamos o lugar/espço do texto – da textualidade – como constitutivo do que denominamos literatura sul-mato-grossense. Sob o signo emblemático do ethos e da *oralidade*, índices de grande produtividade na prosa de Manoel de Barros, enfocaremos os temas/elementos contextuais e os processos discursivos, ambos formadores, em reflexo, da identidade, e presentificados, literária e culturalmente, tanto na escrita do poeta como nas manifestações socioculturais da região sul-mato-grossense. Sem desconhecer a dimensão maior da representatividade da poética manoelina, interessa-nos especialmente discutir a produção de sentidos do texto literário enquanto gerador de elementos de representação que vinculam esses textos do autor, dentro de um *corpus* significativo, com o *locus* de enunciação e com o contexto sociocultural que serviu de solo para o seu surgimento. Dizendo de outra maneira, trata-se de verificar o caráter dialógico que a obra do escritor estabelece com o **chão** da região cultural que a originou.

O texto manoelino associa-se aos diversos fatores que deram forma e conteúdo a uma significativa parte de sua obra: a diversidade de culturas inseridas ao cenário natural do Pantanal e que parece pertencer a uma região mais abrangente dos estados de Mato Grosso do Sul, Mato Grosso e dos países circunvizinhos, Paraguai e Bolívia. O objeto de estudo deste terceiro capítulo serão as obras *Livro de pré-coisas: Roteiro para uma excursão poética no Pantanal*, *Para encontrar o azul eu uso pássaros* e a série *Memórias inventadas: a infância*; *Memórias inventadas: a segunda infância*; *Memórias inventadas: a terceira infância*, além de alguns textos de outras obras de Manoel de Barros que apresentarem pontos importantes acerca da temática aqui desenvolvida. Por fim, abordaremos a **oralidade** e a **infância**, índices recorrentes nas obras que compõem o *corpus* desse trabalho.

### 3. 1. FRONTEIRAS ENTRE AUTOBIOGRAFIA E FICÇÃO

*Fui criado no mato e aprendi a gostar das coisinhas do chão*  
(Manoel de Barros. p. 27)

A poética eminentemente em primeira pessoa, do *eu* falando e rememorando, e a provocar o convencimento, almejando persuadir o interlocutor da autenticidade da circunstância, é uma constante na obra poética de Manoel de Barros. A inventividade é outro pré-requisito atendido na narração lírica de Barros; assim como a criança, inventa com a ínfima base: cordões, pipas, bolinhas de gude, carrinhos com tração de insetos, tudo isso, com efeitos especiais característicos, reivindicando apenas a percepção da *transmutação*, do *faz-de-conta*<sup>84</sup>.

Manoel de Barros é um escritor peculiar, nascido no Pantanal Mato-grossense, fez que este lugar não seja mera paisagem figurativa em sua obra, que possibilitaria apenas uma degustação contemplativa, mas é a própria composição poética, numa fusão sujeito/natureza, elemento que constitui a identidade do pantaneiro. O próprio Barros assim explica: *encostado no corpo da natureza, o poeta perde sua liberdade de pensar e de julgar. Sua relação com a natureza é agora de inocência [...]* (BARROS, 1990, p.329). A prosa de Manoel de Barros tem como revigorante uma relação erótica com a natureza, com a vida. O poeta, sim, do Pantanal, também afirma que foi *aprendendo com o corpo*, privilegiando o sentido do tato. Tudo é toque, contato e aderência na sua poesia.

Quando começamos a cavar um buraco seco no leito do rio, os cascudos como que minavam das areias... Por baixo de cascas podres, esses cascudos metem... **A partir da fusão com a natureza** esses bichos se tornaram eróticos. Se encostavam *no corpo da natureza para exercê-la* (BARROS, 1990, p. 191). [grifos nossos].

Surgem a todo o momento sintagmas verbais como “*cavar*”, “*minar*”, “*tornar-se*”, “*encostar*”, “*exercer*”, como também “*lamber*”, “*escorrer*”, “*pingar*”. As coisas se dão aos seres numa relação boca-a-boca, o poeta “*escuta a terra com a boca*”. Algumas

---

<sup>84</sup> Importante ressaltar aqui o capítulo intitulado “Literatura Comparada, intertexto e antropofagia”, de Leyla Perrone-Moisés (1990), em que a autora expõe que a Literatura Comparada aceita e confirma que *a literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas. A literatura nasce da literatura: cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas existentes* (PERRONE-MOISES, 1990, p.94). Desse modo, citando Bakhtin, Perrone-Moisés expõe que *não há mais uma voz unificadora, um centro regulador de procedência, de autoridade e de verdade, mas uma pluralidade de vozes (uma polifonia) que não desembocam numa verdade final unificada* (PERRONE-MOISES, 1990, p.94).

palavras chamam mais a atenção, por suas incidências, a repetição é característica de Barros, e pela maneira com que são utilizadas. O próprio escritor confessa: "Repetir é minha tortura"<sup>85</sup> e, assim, no mesmo artigo argumenta Rodney Caetano, que *Tudo se repete, as marés, os dias, as estações, os anos, os sentimentos, as esperanças e as palavras. Há uma teoria de que o próprio universo se repete em big bangs*. Diversas são as passagens repetidas nas obras de Barros, por exemplo: *Tudo que não invento é falso*, espécie de aforismo e paradigma intitulado "Retrato literário", publicado na revista paraguaia *Teyú'i*, em 1995, retomado em *Memórias inventadas: a infância*, de 2003.

Manoel de Barros, escritor que surgiu uma década depois de principiado o Modernismo Brasileiro, alcança um exercício de poeticidade que lembra, e em muitos aspectos suplanta, os ditames dos artistas de 22, a começar pela metaforização intensa, similar a uma brincadeira com o idioma e revela imagens que povoam a obra, em busca de uma nova forma de enxergar o corriqueiro: a Modernidade. Barros, em *Livro de pré-coisas*, mostra-se tão contemporâneo que desfaz a fronteira entre prosa e verso. À primeira vista, os textos são poemas, mas conforme as características, em sua maioria, o gênero pende para a prosa. Pode-se comodamente classificar o livro como prosa poética, portanto, com o ambiente que descreve, que o faz buscar uma linguagem simples, distante dos vícios "intelectualóides" do mundo civilizado.

De fato, sua linguagem é "tão impregnada de **chão**" que se aproxima do universo infantil, como se verifica na fala do próprio Barros, em entrevista: *Fui criado no mato, no chão de um rancho. Aprendi até a amansar sapos. Eu era natureza como árvore é. Não faço versos. Faço desenhos verbais com imagem. Acontece que essas imagens me mostram* (GAMA, 2008, p.2)<sup>86</sup>. Na *Revista Executivo Plus*<sup>87</sup>, quando do lançamento de *O livro das ignoranças [sic]*, Manoel de Barros diz: *Eu só tenho um quintal e é dele que nasce minha poesia; minha obra reflete meu desejo de ser livre e, em seguida completa: Fui criado no mato. Levo susto com as palavras que nem lagartos quando vêem a gente. Eles correm de fininho e entram pro mato. Sou matuto* (GAMA, 2008, p.2).

Assim, talvez essa proximidade com a infância seja necessária, pois além das memórias, a criança é a única que tem facilidade para o olhar da descoberta, ou pelo menos

<sup>85</sup> CAETANO, Rodney. "A revolução lúdica de Manoel". Entrevista com MANOEL DE BARROS. *Projeto Releituras*. Disponível em: [www.releituras.com](http://www.releituras.com). Acesso em: 03 março de 2010.

<sup>86</sup> Grifo nosso.

<sup>87</sup> COSTA, Thaís. O poeta vive do mistério. In: *Revista Executivo Plus*. Campo Grande – MS, Grupo Executivo Publicações, p.06-09, 1994.

para olhar tudo com configuração nova, diversa, ou seja, “ver com olhos livres”, como pregava Oswald de Andrade, e ainda a criança permite-se desvendar. Essa é a força presente em imagens como *Aquele morro bem que entorta a bunda da paisagem, Na outra margem do rio uma casa acendeu*. O próprio Manoel de Barros defende a ideia de que a linguagem, para ser nova, tem de subverter a norma, com a facilidade que se faz na infância e tudo com simplicidade, como é possível destacar em passagens como: *minhocas arejam a terra, poetas a linguagem* (BARROS, 2002, p.59). Esses elementos estão profundamente ligados ao código literário de Manoel de Barros. Realiza-se uma fuga da urbe civilizada, cheia de lugares-comuns ou de figuras vazias, em busca de um mundo pré-lógico, o que o próprio Barros explica a Bosco Martins, em entrevista à *Revista Caros Amigos*:

**Tenho em mim um sentimento de aldeia e dos primórdios. Eu não caminho para o fim, eu caminho para as origens.** Não sei se isso é um gosto literário ou uma coisa genética. Procurei sempre chegar ao criancimento das palavras [...] (BARROS, *apud* MARTINS, 2006, p.31).

É o que se nota, por exemplo, no seguinte fragmento: *Quando meus olhos estão sujos de civilização, cresce por dentro deles um desejo de árvores e aves*. Procura-se, assim, um exercício primitivo de relação ou de contemplação do mundo, num estágio de *pré-coisas*, fazendo menção à ideia de a paisagem e seus elementos já estarem presentes bem antes da percepção, da ação intelectual, do entendimento e da interpretação humana. E consiste numa expressão que defende a busca da fruição da realidade: o poeta, com sua inventividade, ‘resume’ a natureza do Pantanal em perfeição poética. Em outros termos, Manoel de Barros delinea, em sua maneira própria e especialmente inventiva, o Pantanal, criando uma nova linguagem e também um novo mundo. Quando perguntado ao escritor sobre o significado do Pantanal em sua vida, Barros confessa:

**Pantanal é o lugar da minha infância. Recebi as primeiras percepções do mundo no Pantanal. Meu olhar viu primeiro as coisas no Pantanal.** Minhas ouças ouviram primeiro os ruídos do mato. Meu olfato sentiu primeiro as emanações do campo. E assim com os outros sentidos (BARROS, *apud* MARTINS, 11/12/2006).

Dessa forma, há uma admirável beleza quando representa os aspectos mais corriqueiros do Pantanal, como a arraia, que em época de seca aquieta-se sobre o barro, no fundo do rio, terminando por acolher sob si uma infinidade de espécies que se conjuram

em embriões de ação, esperando a vinda da estação das águas: São *pré-criaturas*, pois o poeta configura os seres enquanto coisas existentes. Referimo-nos ao texto intitulado ‘Agroval’<sup>88</sup>, de *Livro de pré-coisas* Manoel de Barros funde o adjetivo *agro*, que significa amargo, pedregoso, com o substantivo *val*, contorno acoplado de vale, configurando o título: ‘Agroval’, portanto um vale amargo, escabroso; difícil de se imaginar que ali haja vida, que possa acontecer alguma coisa tão emblemática como essas trocas e simbioses entre os seres vivos.

O Poeta traz à tona as coisas ínfimas, corriqueiras e com elas reinventa a natureza, instituindo espaços que escapam ao pitoresco, ao pouco profundo. É na construção de um outro mundo que Barros apresenta um homem nas suas múltiplas faces: *entranhado nas coisas do chão, participativo da realidade pantaneira, identificado com o desejo natural dos bichos do Pantanal* (FILHO, 2005, p.5)<sup>89</sup>. Assim como o vasto mundo natural pantaneiro, com seres marginais tratados de forma antropomórfica, numa relação especular com o poeta, tornam-se matéria poética, empreendem-se figuras plurissignificativas no momento em que se fundem com a natureza.

O regionalismo<sup>90</sup> de Barros, fundado no aproveitamento de fatos de sua vivência, lastros de ancestralidade que o situa no espaço, é testemunhado em entrevistas e textos biográficos acerca do autor, é transfigurado sob o trabalho de seu autor. Matéria e linguagem reelaboradas tecem sua poética narrativa, regada por uma intelectualidade

---

<sup>88</sup> O professor Edgar Nolasco sugere, no ensaio intitulado “Para onde devem voar os pássaros depois do último céu?”, refletir, metaforicamente, as diferenças raciais, culturais que constituem a imagem o Estado de Mato Grosso do Sul, tendo por apoio o texto “Agroval”, de Manoel de Barros, onde o poeta descreve a condição de vida de uma arraia, onde ocorre uma troca de favores, um mutualismo, *as espécies se dão amparo, há um equilíbrio entre os rascunhos de vida dos seres minúsculos, há indícios de ínfimas sociedades, instaura-se a idéia de convivência entre seres diferentes, há enfim um comércio de trocas e infusões de sangue* (NOLASCO, 2008, p. 72). Assim, Nolasco desenvolve a ideia da arraia como *o grande útero que inaugura um outro universo, que corrompe, irrompe, irriga e recompõe a natureza*; Metáfora do “grande útero” para se refletir acerca do lugar-original. De posse de seu lugar escolhido, eleito (“terra própria”), o “grande útero” se desfaz, se desdobra, se cria e recria, nutre e é nutrido, *contrabandeia com o próprio e com o alheio, enfim, não só se recompõe ao final como (re)propõe uma nova forma de ver o local que o circunda/refunda*. O corpo ou parte do corpo, o “grande ventre”, será destruído pelas “intempéries da natureza”. *Já seu “lócus” vai inscrito em seu grande corpo e em todos os corpos que dali tomaram vida* (NOLASCO, 2008, p. 72-75, *passim*). A partir dessa reflexão, Nolasco, estabelece também relação com a construção do Estado de Mato Grosso do Sul (nação), segundo seu argumento, na medida em que nele existe uma reunião de povos diferentes, culturas diferentes, dialetos diferentes, línguas diferentes, há pessoas em constante diáspora, de passagens, de saída [...], enfim *mato-grossenses e sul-mato-grossenses; há margens por todos os lados; fronteiras reais e imaginadas, países lindeiros que metaforizam as próprias diferenças locais do estado*. (NOLASCO, 2008, p. 73).

<sup>89</sup> Grifo nosso.

<sup>90</sup> Regionalismo este que é arte e não meramente registro, pois o poeta inventa, transfaz a natureza, resultando em cheiro de coisa do **chão**, transfiguração pela palavra como explicou o próprio Manoel de Barros em entrevista a José Castello, no jornal O Estado de S. Paulo, Caderno 2.

assentada em valores libertários em prol da vida, o que lhe abre as portas para outros tempos e outros espaços, por isso mesmo Manoel de Barros pode ser considerado um intelectual de seu tempo.

Falar da obra de Manoel de Barros implica fazer, com antecedência, uma breve excursão pelo “velho” Mato Grosso, tecendo considerações espaço-temporais relevantes para a melhor apreciação deste estudo e, também, porque assim requer o caráter regional de sua obra. Por isso abordaremos aspectos geográficos e ecocríticos como campo, fauna, flora, ambiente, Pantanal, rios, clima, e aspectos humanos como as relações do homem fronteiriço com o outro homem e com o meio como marco sinalizador da existência de uma singularidade socioeconômica e cultural, cujas características pessoais, linguísticas, locais e temporais, compõem a identidade da região Oeste, nas fronteiras Brasil, Paraguai, Bolívia, como é possível identificar no poema “A volta (voz interior)”, de *Livro de pré-coisas*, quando descreve e situa o lugar de enunciação do sujeito poético:

Por **aqui é tudo plaino e bem ajeitado pra céu**. Não há lombro de morro pro sol se esconder detrás. **Ocaso encosta no chão**. Disparate de grande este cortado. Nem quase não tem lado por onde a gente chegar de frente nele. Mole campanha sem gumes. **Lugares despertencidos. Gente ficava isolado. O brejo era bruto de tudo**. Notícias duravam meses. Mosquito de servo era nuvem. Entrava pela boca do vivente. Se bagualeava com lua. Gado comia na larga. **Mansei muito animal chucro nesses inícios**. Já hoje não monto mais. Não presto mais pra cavalo. Pulo não vedo nenhum. Sou traste de cozinheira. **No enxurro parei aqui**. Enganchei na pouca força. Dei rodeio neste quintal [...] (BARROS, 1985, p.69).

Um artigo muito esclarecedor sobre a identidade de fronteira, do hibridismo cultural que permeia este espaço é o de Jérri Roberto Marin – “Hibridismo Cultural na Fronteira do Brasil com o Paraguai e a Bolívia”. Acerca da fronteira, Marin afirma que *o ir e vir fronteiriço e as trocas culturais contestam e fragilizam a visão de que as fronteiras são precisas e de que o Estado é soberano* [...] (MARIN, 2004, p. 325). As fronteiras, embora com marcos indicando limites, *são sempre imaginárias, móveis, incertas*. Marin explica:

**O processo de ocupação do sul de Mato Grosso foi marcado, desde o princípio, pela heterogeneidade**. O Estado, interessado no povoamento e em suprir a escassez de mão-de-obra, incentivou a colonização e o comércio. (MARIN, 2004, p.327). [Grifos nossos].

A heterogeneidade<sup>91</sup> que reside neste espaço é distinguida não só pelo seu sujeito, mas também pela arquitetura, pela moeda que transita no comércio local. Cidades limítrofes como Corumbá apresentam uma singularidade, bastante presente nos monumentos do Paraguai e Bolívia. O Pantanal, ou Chaco, é um exemplo disso, além do Rio Paraguai, outro marco identificador da fronteira que, na obra de Manoel de Barros, divide e une os dois países. É a representação do entrelugar, porque é nele que o povo fronteiriço se mistura, onde ambos os lados se cruzam, possibilitando a travessia e por ser a ligação concreta entre as nações. O rio, as águas, são presenças constantes na obra de Barros, como é possível constatar em *Memórias inventadas: a terceira infância* (2008), com o texto intitulado “O menino que ganhou o rio”, em que o narrador personagem diz: *Minha mãe me deu um rio. [...] era o mesmo rio que passava atrás da casa. [...] mas o que mais nos unia demais eram os banhos nus no rio entre pássaros. Nesse ponto nossa vida era um afago!* (BARROS, 2008, poema IV), já em *Livro de pré-coisas*, há a presença do rio em vários textos, como em “Um rio desbocado”, o rio Taquari, *Cheio de furos pelos lados, torneiral, - ele derrama e destramela à-toa* (BARROS, 1985, p.23).

O Pantanal faz-se como espaço do “mutualismo”, em uma retumbante “troca de favores”. Talvez, por isso, pouco adianta para os viventes traçarem limites no Pantanal, onde *A régua é existidura de limite. E [pois,] o Pantanal não tem limites* (BARROS, 1985, p.31). Por isso, o Pantanal foi, é e será, antes, hoje e sempre, um movimento incessante de “transbordamentos”, das bordas de espaço e de cada uma de suas “pré-coisas”, que não se fazem sozinhas, mas apenas na relação mútua com todo e tudo o mais. É o Pantanal de Corumbá, a Nhecolândia, na borda do rio Paraguai, fronteira com a Bolívia, que pode, à tardinha, “flui[r] entre árvores com sono”, e do rio Taquari, que se engravida com a chuva, renovando o mundo; e *deixou no pantanal um pouco de seus peixes* (BARROS, 1985, p.24). Quando o rio Taquari abunda as margens, “Meninos pescam das varandas da casa”. Mas antes, quando a chuva ainda é exórdio, *Um homem foi recolher a carne estendida no tempo – e na volta falou: – Do lado da Bolívia tem um barrado preto. Hoje ele chove!* (BARROS, 1895, p.30), ao mesmo em tempo que *O homem foi reparar se as janelas estão fechadas. Mulheres cobrem espelhos, pois: O homem nos seus refolhos presente o*

---

<sup>91</sup> Marin esclarece que, quanto à heterogeneidade no sul de Mato Grosso, *predominavam paraguaios, argentinos, uruguaios, alemães, franceses, ingleses, noruegueses, árabes, belgas, sírios, libaneses e japoneses. Entre os brasileiros, predominavam os mineiros, cearenses, baianos, paulistas, goianos, paranaenses, catarinenses, sul-rio-grandenses e as populações indígenas* (MARIN, 2004, p. 327).

*desabrochar. Tudo está preparado para a vinda das águas. Ali, talvez, “a chuva comanda a vida”. Porque a chuva, em todo o mundo Pantanal, faz tudo e todos se revigorarem, como em um artifício de “desmorrer”: No oco do acurizeiro o grosso canto do sapo é contínuo. Até as pessoas sem eira nem vaca se alegram; Um cheiro de ariticum maduro penetra as crianças; A alma do fazendeiro está limpa; O roceiro está alegre na roça, porque sua plantação está salva (BARROS, 1985, p.29-30, passim).*

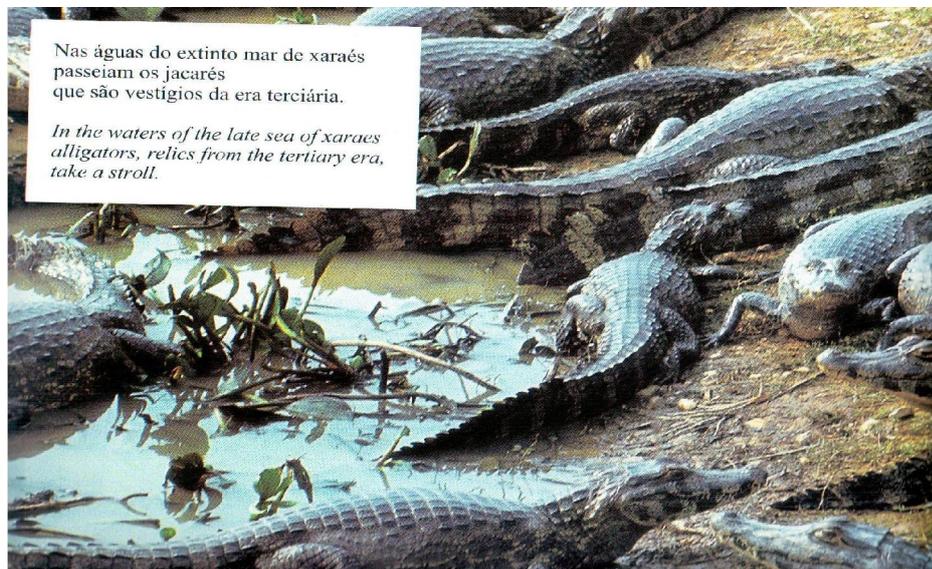
Além disso, o “pequeno mundo natural”, o Pantanal, ou Chaco, é descrito a partir dos seres viventes que o habitam e estão sempre próximos à água, como é o caso da garça<sup>92</sup>; no texto “A nossa garça”, o narrador, também em primeira pessoa, expõe a importância das águas, a força da cheia do Pantanal: *Aqui, no fim das enchentes, urubus andam de a pé. Quase nem precisam mais de avoar.* Em outro texto, intitulado “Socó-boca-d’água”, ocorre a comparação da ave com o pantaneiro e pesca no Pantanal: *O socó-boca-d’água é puro corixo. Pantaneiro escarrado. Sabe onde mora o peixe desde quando por aqui era mar de xaraiés*<sup>93</sup> (BARROS, 1985, p.84). [Grifos nossos].

O Lago ou lagoa dos Xaraiés (Lago dos Xaraés, em português), ou *Laguna de los Jarayes* (em castelhano) é um lago lendário localizado nas nascentes do rio Paraguai por cartógrafos e cronistas hispânicos do século XVII, que aparentemente resultou da interpretação errada das observações do Pantanal na época das cheias por parte dos exploradores. O suposto lago chegou a ser considerado a localização do Paraíso Terrenal, ou uma porta de entrada para o reino das Amazonas e o Eldorado. Os primeiros viajantes na região, os exploradores espanhóis Álvaro Núñez Cabeza De Vaca, Hernando de Ribera e o soldado alemão a serviço da Espanha Ulrico Schmidt referem-se à região dos Xaraiés como um lugar de grandes águas entrecortadas por muitos rios, de comida farta, habitado por milhares de indígenas possuidores de prata e ouro. Quem transformou a região em *Laguna de los Xarayes* foi Antonio de Herrera em sua *Historia general de los hechos*

<sup>92</sup> Ver Anexo

<sup>93</sup> O nome “xaraiés” significa “donos do rio” e foi aplicado a uma cultura indígena que existiu de 800 d.C. a 1800, na região de Cáceres, Mato Grosso, onde foi arqueologicamente estudado o sítio Índio Grande, na fazenda Descalvados. Segundo a crônica colonial, desde o estuário do Prata, os xaraiés eram a segunda população de estatura mais alta, sendo superada apenas pelos iacarés, outro povo hoje também extinto. A região, no passado, era conhecida como Lagoa ou Lago dos Xaraiés e não mar. Quem o chamou de mar foi Monteiro Lobato, por volta de 1930. Isto porque ele acreditava existir na região reservas de petróleo, mas estudos geológicos na região demonstraram serem as lagoas “salinas” constituídas por águas bicarbonatas, o que dá o gosto salobro, semelhante às águas dos rios da Serra da Bodoquena. As inúmeras conchas que observamos são de moluscos de água doce, que vivem atualmente em suas águas. Não há, portanto, nenhuma comprovação da existência de um mar, onde hoje é a planície.

*castellanos en las islas y tierra-firme del mar océano*, publicada em 1601-1615. Passou então a ser representada dessa forma nos mapas holandeses do século XVII.



Nas águas do extinto mar de xaraés  
passeiam os jacarés  
que são vestígios da era terciária.

*In the waters of the late sea of xaraes  
alligators, relics from the tertiary era,  
take a stroll.*

BARROS, *Para encontrar o azul eu uso pássaros*, 1999.

Os jesuítas, apesar de viverem nas proximidades da região, no Paraguai, não só incluíram a mítica Lagoa na sua cartografia, como lhe acrescentaram a Ilha dos Orelhões ou Ilha do Paraíso, obtida da obra *Los Anales del descubrimiento, población y conquistas de las provincias del Río de la Plata* (1612) do cronista paraguaio Ruy Díaz de Guzmán, que fazia dessa ilha o *Paraíso Terrenal*. Os religiosos também fizeram acreditar que o rio Paraguai nascia das águas de Xaraiés. Alheios aos mapas espanhóis, os monçoeiros, exploradores de origem paulista que seguiam as rotas dos bandeirantes e se estabeleciam em Cuiabá, já descreviam corretamente a região de Pantanal e lhe davam esse nome, em 1727, quando a lagoa continuava a aparecer nos mapas. O equívoco só foi desfeito em fins do século XVIII<sup>94</sup>, com a demarcação precisa dos limites entre as terras portuguesas e espanholas. A lenda do Lago de Xaraiés toma mais corpo na obra do cronista Díaz de Guzmán, composta a partir de uma colagem de memórias dos antigos conquistadores, somada à própria imaginação. No capítulo IV, sua narrativa parte de Assunção para subir o Rio Paraguai, descrevendo seus portos e passa depois a Santa Cruz de la Sierra, onde diz haver pigmeus que vivem debaixo da terra e saem nos campos rasos. De Santa Cruz até o

<sup>94</sup> COSTA, Maria de Fátima. *História de um país inexistente: o Pantanal entre os séculos XVI e XVIII*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

porto que chamam de Los Reyes, há povos indígenas que navegam o rio Paraguai, entre eles os chamados Orejones, por ter as orelhas perfuradas, onde têm metidas certas rodinhas de madeira, que ocupam todo o orifício. Chamaram os antigos a essa ilha o Paraíso Terrenal, por sua abundância e maravilhosas qualidades que tem. Continuando a narração, faz surgir os *Xarayes*, próximo dos Orelhões. Os Xaraiés, explica Guzmán, são *uma nação de mais disciplina e razão de quantas naquela província se descobriu*. Guzmán chega aos limites das terras reconhecidas pelos espanhóis, na fronteira Guarani, distante 60 léguas de onde se juntam dois rios, um do leste e outro do oeste, que não foram explorados. Esta lagoa limitava com outro povoado habitado só por mulheres (que tinham apenas o seio esquerdo e eram destros no manejo do arco e das flechas, como as Amazonas).

O Pantanal foi, há 60 milhões de anos, uma região elevada, resultado de arqueamento induzido pela formação da Cadeia Montanhosa dos Andes no extremo oeste da América do Sul. Esta área elevada sofreu aberturas com rebaixamento de blocos que deram origem à depressão pantaneira, posteriormente entulhada por centenas de metros de sedimentos. A sedimentação ocorreu sob severas mudanças no clima, ora árido ora úmido. Durante os períodos áridos, originaram-se vastos campos de banco de areia com mobilização das areias pelo vento, em função da falta de vegetação. Sob ação de chuvas torrenciais, de curta duração, teria havido transporte de grande quantidade de areia para a bacia que se depositou na forma de leques aluviais no sopé das escarpas. Entretanto, o nome de "Mar de Xaraés" parece ter continuado no imaginário nacional, pois muitos autores posteriores, de forma equívoca, escreveram que os antigos exploradores espanhóis avaliaram ter descoberto um "mar interior" no Pantanal, quando de fato nenhum dos verdadeiros viajantes mencionou nada análogo e os cartógrafos apenas postularam um lago ou lagoa (*laguna*), segundo esses estudiosos<sup>95</sup>.

Segundo Marin, em Corumbá, cidade fronteiriça com a Bolívia, os estrangeiros já corresponderam a 40% da população, sem contar os descendentes e as maiores colônias estrangeiras eram as paraguaias, seguidas pelas dos árabes. É interessante observar que o outro, aqui, não é o Paraguaio ou o Mato-grossense. O outro é o brasileiro, o gringo, que não são bem vistos pelo sujeito dessa fronteira. Isso ocorre, possivelmente, pela indefinição identitária do sujeito fronteiriço, como aponta Marin (2004). Há falta de uma

---

<sup>95</sup> De fato o livro *Aquele mar seco...Pantanal*, de Camargo, desenvolve a ideia de que ali foi um mar. Também diversos geólogos da atualidade encontraram vestígios geológicos de eras passadas, indicando que realmente ali já foi um mar.

nação precisa, pois o sujeito, ora se identifica com o lado de cá, ora com o lado de lá. Dessa forma, há o forjamento de um homem brasileiro, pois sul- mato-grossense é tanto o do Mato Grosso do Sul como da Bolívia e do Paraguai. Por isso, a não identificação com o Brasil e a formação de uma “minirregião cultural”, conforme conceituou Ángel Rama. A esse respeito, Edgar Nolasco, em artigo intitulado “Por uma poética crítica da cultura local”, diz querer pensar que:

[...] esses países limítrofes (Brasil, Paraguai e Bolívia), os Estados, os lugares, como o Estado de Mato Grosso do Sul, por sua condição específica de fronteira, parecem que estão condenados a ser reinterpretados na *différance*, como única forma de reconhecer a diversidade e o hibridismo cultural específicos a eles, além de escapar de uma visada dualista (eu/outro, dentro/fora) que ainda impera em leituras que tratam do regional e de localismos culturais tradicionais (NOLASCO, 2009, p.4).

Dentro deste contexto, situa-se a vivência e a produção literária de Manoel de Barros, objeto do presente estudo. Encontramos, em diversos textos do *corpus*, as “paisagens originais” do escritor, pois as obras, assim como os rios, *não decorrem de uma origem, mas de um emaranhado de origens – entre as quais, talvez, paisagens em que a memória folga e brinca*, conforme defende Olivier Rolin<sup>96</sup>.

O próprio Manoel de Barros é um escritor mato-grossense, nascido em Cuiabá-MT, criado em Corumbá-MS e residente em Campo Grande-MS há mais de cinquenta anos; fatos esses que, talvez, possam dar uma mostra do elo ‘Autor’ *versus* ‘lugar’, ou seja, Manoel de Barros é semente, flor e fruto do Pantanal, o que causa descontentamentos àqueles que não aceitam as particularidades, por isso pregam a universalidade e unidade com a intenção ‘eurocêntrica’, como o fizeram Orlando Antunes Batista, Maria da Glória Sá Rosa, José Fernandes, por exemplo. É a mesma atitude daqueles que, da metrópole, ou do jardim da academia, obtêm a operação de determinar que *na periferia não há linguagem, não há boca, não há discurso*, ou seja, a “periferia”, a “margem”, é lugar da carência (Cf. ACHUGAR, 2006, p.20). Argumenta Achugar que, para alguns, “periferia” e “margem” são sinônimos de subalterno ou do excluído e *o subalterno – de acordo com Gayatri Spivak – não pode falar, pois se fala já não o é. O subalterno é falado pelos outros*. (p.20). Por isso, segundo Achugar, é primordial às literaturas periféricas distinguirem os meios de sua enunciação, pois, segundo o crítico, *a América Latina é um*

---

<sup>96</sup> ROLIN, Olivier. *Paisagens Originais: crônicas*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002, p. 9-21.

*campo de batalha onde os diferentes sujeitos combatem pela construção de seu projeto em função de suas memórias particulares* (ACHUGAR, 2006, p.56).

A qualificação do deslocado, ou do lugar de desprezo e do não-valor é produzida por outros e não pelo sujeito da enunciação, ainda que ele termine por consumi-la, com ou sem orgulho, de forma submissa ou insubmissa. O que segue como resposta é um fragmento, um “balbucio”. O discurso raro, o desejo daqueles que supostamente não têm boca e carecem do discurso; para esses, Achugar aponta uma resposta ou faz uma proposta: o balbucio, que é o orgulho, o capital cultural, o discurso raro, a resistência da enunciação (Cf. ACHUGAR, 2006, p.14), ao que Nolasco questiona: [...] se a literatura, a música, a pintura, a escultura, entre outras manifestações culturais, podem ser o lugar onde o outro fala, então devêssemos nos perguntar que outro é esse que está falando, que quase não ouvimos seu “balbucio”? (NOLASCO, 2009, p.5).

Ainda assim, Alfredo Bosi critica, não somente a obra de Barros, mas igualmente toda a poesia do fim de milênio, dizendo que *parece ter cortado as amarras que a pudessem atar a qualquer ideal de unidade, quer ético-político, quer mesmo estético* (BOSI, *apud* PIMENTA, 2008, p.37), declarando que a obra de Barros obteve êxito somente depois do advento da ecologia e da contracultura<sup>97</sup> no mundo acadêmico, e que o fazer poético de Manoel de Barros não tem densidade estética. Ocorre julgamento equivocado, ao comparar Barros a Guimarães Rosa, de forma preconceituosa e excludente, ao dizer:

[...] vale ressaltar, **pelo contraste**, a coerência vigorosa e serena da palavra de Manoel de Barros, **nascida em contacto com a paisagem e o homem do Pantanal** e trabalhada em uma linguagem que lembra, a espaços, a aventura mitopoética de Guimarães Rosa, **sem ombrear**, é certo, **com a sustentada densidade estética do grande narrador** [...] (BOSI, *apud* SOUZA, 2008, p.38). [Grifos nossos].

Essa é uma ‘leitura’ artificial, pois na atualidade são vários os críticos literários, geógrafos e biólogos que valorizam a obra de Manoel de Barros, enquanto obra artística e com disposição ao diálogo, para buscar melhor apreensão da vida, retirando o melhor do mundo à sua volta, sem prejudicar a natureza e em harmonia, escrevendo de maneira sábia,

---

<sup>97</sup> A contracultura foi uma ruptura ao *establishment*, o que Barros faz a partir da linguagem e do fato de falar a partir da periferia: o Pantanal, América do Sul.

como é o caso de Manoel de Barros, como observa Alda Maria Quadros do Couto<sup>98</sup>. Então, o crítico que se propõe realmente ‘ler’ a obra de Manoel de Barros, comparando-a à de Guimarães Rosa, como o fez Grácia-Rodrigues<sup>99</sup>, refutam a ideia de que Barros seja discípulo de Rosa, ainda que em alguns elementos se aproximem<sup>100</sup>. Desse modo, acerca de Barros e Rosa, Grácia-Rodrigues observa: *Ambos, portanto, avivam a língua, contribuem para a estruturação de uma atmosfera inovadora e acentuam o tom de originalidade de suas produções.* (GRÁCIA-RODRIGUES, 2008, p. 54).

Propomos uma leitura da obra manoelina sob uma perspectiva depreendida da análise cartográfica da paisagem, do caráter visual das imagens na poesia, que chega inclusive a se refletir nas ilustrações e nas referências a grandes pintores e fotógrafos que marcam sua obra<sup>101</sup>. Quando lemos uma obra de Manoel de Barros, sobretudo aquelas, que não são poucas, em que ele utiliza de maneira mais explícita elementos de seu passado, como a infância e a adolescência em Mato Grosso do Sul, a experiência com os seres e coisas do **chão**, as relações familiares, não há como negar intermediações entre vida e obra do “autor”. O próprio escritor frequentemente se refere ao seu procedimento de criação num aspecto que une a escrita a uma espécie de inquietação, envolvendo o corpo e a memória, mas com golfadas de inspiração<sup>102</sup>; exerce uma ação longe de ser insignificante, conforme podemos observar no texto “Caso de Amor”, poema XII, de *Memórias inventadas: a infância* (2003):

Uma estrada é deserta por dois motivos: por abandono ou por desprezo. Esta que eu ando nela agora é por abandono. Chega que os espinheiros a estão abafando pelas margens. Esta estrada melhora muito de eu ir sozinho nela. **Eu ando por aqui desde pequeno. E sinto que ela bota sentido em mim. Eu acho que ela manja que fui para escola e estou voltando agora para revê-la. Ela não tem indiferença pelo meu passado. Eu sinto mesmo que ela me reconhece agora, tantos anos depois.** Eu sinto mesmo que ela melhora de eu ir sozinho sobre meu corpo (BARROS, 2003, s.p.). [Grifos nossos].

<sup>98</sup> Artigo “As vozes e as cores das Águas do Pantanal: meio ambiente, literatura, música e pintura”. In: *Educação ambiental: gotas de saber: reflexão e prática*/organizadores: Icléia Albuquerque de Vargas [et al.]. Campo Grande, MS: Ed. Oeste, 2006.

<sup>99</sup> “O Barros do Pantanal e o Rosa do Sertão”. In *Revista Cultura em MS*. Campo Grande-MS: Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, 2008, nº1, p.53-55. Também SANTOS, Paulo S. Nolasco dos. “Guimarães rosa e Manoel de Barros; um guia para o sertão”. In: *Veredas de Rosa II*. (Organização de Lélia Parreira Duarte et.al). Belo Horizonte: EDITORA PUC MINAS, 2003.

<sup>100</sup> O que é comum acontecer a quase todos os escritores do mundo e, praticamente, em todas as épocas, não diminuindo em nada a densidade estética.

<sup>101</sup> De forma a desmitificar o lugar-comum da poesia romântica, que quase sempre relaciona a emoção subjetiva à paisagem, como se o mundo exterior e o interior, ambos igualmente naturais, fossem um a extensão do outro.

<sup>102</sup> A despeito de toda racionalidade e de toda inteligência elaborativa.

Manoel de Barros delimita para o leitor sua vivência geográfica, o coração do Brasil, o Pantanal, mato-grossense e sul-mato-grossense, edificado através da matéria poética do autor, como é possível conferir em *O livro das ignorâncias*, quando o próprio Barros apresenta, no texto intitulado “Retrato falado”, uma identidade pantaneira:

**Venho de um Cuiabá garimpo 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, pessoas humildes, aves, árvores e rios. [...]  
 (BARROS, 1994, p.107). [Grifos nossos].

Sabemos que, nos últimos tempos, muitas propostas teóricas, e também críticas, são muito parecidas ao *marketing* publicitário, conforme explanou Hugo Achugar, porém não é o caso da obra de Barros, que fala do Pantanal a partir do campo intelectual e político; do Pantanal como construção teórica, sendo uma metáfora da periferia, da margem e oralidade da linguagem, criando com a palavra escrita, unida à literatura oral, numa discursivização própria do elemento regional, intrínseco ao universo de discurso do escritor. Achugar defende a escrita como espaço da liberdade e questiona o seu discurso no mercado global. Assim, afirma que nós, da América Latina, somos “planetas sem boca” e que a nossa tarefa é a de construir com orgulho nosso raro “balbucio”, nossos raros balbuciantes escritos ou, nossas balbuciantes falas, por sermos nós mesmos, e não o que almejam que sejamos. Segundo Nolasco<sup>103</sup>, *voltar-se criticamente para um lugar não é ater-se a um saber único; antes, um lugar produz saberes culturais que se movimentam, especializam-se para todos os lados, dentro e fora*. Ainda, no mesmo ensaio, Nolasco completa que *um lugar pode ser visto como uma cartografia de lugares, de culturas, de gentes e de tradições, que se reinventam sem cessar* (NOLASCO, 2009, p. 5).

Explícita ou implicitamente, um texto revela detalhes valiosos de uma cultura, antigamente meramente oral, sem discorrer moralidades e, dessa maneira, reconquista o conhecimento subalternizado e inerte de uma população que, pela colonialidade do poder no sistema mundial atual, ainda sofre com a dependência econômica e financeira dos países colonizadores de antes e de hoje. Tais nações compreendem *sociedades silenciadas dispostas paralelamente às sociedades subdesenvolvidas*; silenciadas não pela fala nem pela escrita, mas porque *não são ouvidas na produção planetária do conhecimento difundido pelas sociedades desenvolvidas* (MIGNOLO, 2003, p. 108) .

<sup>103</sup> NOLASCO, Edgar Cezar. Por uma poética crítica da cultura local. In: *Boletim PROPP* – Pró - Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da UFMS, Campo Grande: Editora UFMS / PROPP, n.1, set. 2009. p. 4-5.

Parcela significativa da obra do escritor sul-mato-grossense Manoel de Barros circunscreve e delimita o seu local, sua região, o seu espaço-lugar: o entorno do Pantanal sul-mato-grossense, e isso não significa cair num regionalismo neo-romântico impregnado pela herança da prosa de Guimarães Rosa. Este regionalismo representaria o Pantanal sul-mato-grossense como um cenário exótico, resgatando a figura do selvagem e do primitivo instaurados pelo romantismo – *topoi* esses que parte do modernismo já havia tentado erradicar, em busca de um descentramento da tradição nacionalista da nossa literatura.

### 3.2. Aspectos da prosa poética manoelina

A obra de Barros é *sui generis*, sendo este um dos valores incontestes de sua obra. Porém, o procedimento de Manoel de Barros ressalta a necessidade de se recorrer à prosa poética, uma vez que o escritor funde prosa e poesia para contar, ora em primeira pessoa, ora em terceira, a vivência pelo espaço labiríntico do Pantanal. Nessa viagem, o poético apresenta-se em todos os níveis, desde a linguagem, marcada por um traço polissêmico, até as referências de tempo e espaço, na medida em que ganham multiplicidade de sentidos.

Uma das características da literatura do final do século XX é o rompimento das categorias de gênero em proveito do híbrido, do heterogêneo e do descontínuo, levando às últimas consequências uma tendência que se anunciava desde a crise do romance, no início do século. A escritura contemporânea tende a situar-se em um espaço dissociado e genérico, onde circula livremente entre a ficção, a autobiografia, a biografia, o ensaio, a prosa, a poesia, etc., além de promover o diálogo entre as várias formas artísticas – como a música, a pintura, o cinema – e do pensamento, o que possibilita uma reflexão entre o literário, o retórico, o sócio-histórico, o antropológico, o psicanalítico, entre outros. A fronteira entre poesia e prosa é bastante fluida, existindo formas intermediárias, como é o caso dos poemas em prosa, ou, prosa poética. Até o período neoclássico, a distinção entre prosa e poesia literária era incontestada, porque se fundamentava no aspecto formal do texto, mais do que no efeito produzido.

A estética clássica considerava poesia o texto literário que se caracterizava pela sobrecarga do código retórico referente ao uso da versificação, da escolha das palavras, das figuras de estilo, dos temas consagrados. Mas, do período do pré-romantismo para cá, observa-se uma revolução do conceito do poético: enquanto a prosa literária tende a poetizar-se pelo uso de imagens, símbolos e ritmos, a poesia se aproxima cada vez mais da

prosa literária pelo abandono dos esquemas métricos, rítmicos, estróficos. O verso-livre destrói a periodicidade do retorno fônico, o paralelismo sonoro, que caracteriza a poesia tradicional. O moderno conceito de poeticidade está centrado, mais do que em esquemas formais, num objeto ou numa realidade sentida e descrita artisticamente. Desse modo, o gênero literário fundamentalmente híbrido, o poema em prosa ocupou lugar importante na evolução da lírica e da prosa modernas de um modo geral, sobretudo na França, onde surgiu<sup>104</sup>

No que diz respeito à enunciação, nas narrativas poéticas, o ponto de vista do autor demonstra o objeto, na medida em que elege o que narrar, da mesma forma que na poesia, quando a subjetividade é expressa. Nesta acepção, a análise da narrativa poética deverá levar em conta técnicas descritivas do romance e do poema, simultaneamente. As narrativas poéticas, diversamente das narrativas realistas, trazem, como objeto central, questões intrínsecas à condição humana; a sensação de liberdade que o homem tem de se sentir livre para o silêncio das árvores; o idioma que serve para celebrar o ser que comunga com as coisas do **chão**, do espaço onde vive, desabrochando a imaginação, porque os desejos e fantasias humanos realizam-se.

Jonathan Culler, ao tratar da linguagem performativa<sup>105</sup>, demonstra como as convenções de um gênero são desfeitas a partir da ‘linguagem performativa’; explica que o *problema da linguagem performativa enfoca questões importantes que dizem respeito ao sentido e aos efeitos da linguagem e nos leva a questões sobre identidade e a natureza do sujeito* (CULLER, 1999, p.95). Ao discutir a linguagem performativa, associada à teoria literária e cultural, Culler expõe alguns pontos para análise. A questão de contato entre o modelo de Culler e um produto cultural pode ser encontrada nos seguintes aspectos: a performativa caracteriza o discurso literário – na medida em que a literatura também produz o que diz, há determinadas elocuições que constituem ações.

Tal como a linguagem performativa, *a elocução literária não se refere a um estado anterior de coisas e não é verdadeira ou falsa* (CULLER, 1999, p.97). O acontecimento

---

<sup>104</sup> Ficou assim conhecido depois dos *Petits poèmes en prose* de Baudelaire, publicados entre 1857 e 1867 em diversos periódicos. Fruto dos debates românticos acerca da dissolução dos gêneros, o poema em prosa foi uma das principais formas que poetas e escritores franceses da segunda metade do século XIX, e também do XX, encontraram para realizar não somente uma revolução formal, mas também anotar a expressão da vida moderna. Seu caráter polimórfico e libertador foi bastante eficiente para expor as contradições, as dúvidas e os choques da vida nos grandes centros urbanos.

<sup>105</sup> CULLER. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999, p.95-106.

realiza-se na própria elocução dos enunciados. Um primeiro exemplo, típico da literatura, que enviaria a uma relação com a linguagem performativa, seria a criação de personagens e de suas ações. As personagens da literatura são estabelecidas no ato da criação, assim como sua ambientação e as situações vividas; a partir daí, põem-se em campo ações, ideias e conceitos.

A linguagem performativa é utilizada por Culler (1999), aproximada à linguagem literária<sup>106</sup>. Culler sugere aproximações entre o uso da performativa na literatura e em outros produtos culturais, quando afirma que *o problema do acontecimento literário, da literatura como ato, pode oferecer um modelo para pensar os acontecimentos culturais, de modo geral* (CULLER, 1999, p.106). As performativas de gênero têm ocorrência quando reproduzem ecos do passado. A identidade, nesta perspectiva, seria, então, efeito do discurso e não dele precursora ou geradora. Porém, em vez de acentuar a singularidade do ato de fala performativo, como faz Austin<sup>107</sup>, Judith Butler propõe pensar que a identidade é resultante da repetição de atos discursivos. No contexto da formação das identidades, a performativa constitui uma forma de repetição ou reiteração de normas e há muitas maneiras para realizar essas citações, ou seja, de modernizar, nas práticas, as reiterações que legitimam um enunciado. *Assim como há maneiras regulares, socialmente estabelecidas de prometer, fazer uma aposta, dar ordens e casar, há maneiras socialmente estabelecidas de ser homem ou mulher* (CULLER, 1999, p.102).

Austin põe em xeque a visão descritiva da língua, segundo a qual as afirmações serviam apenas para descrever um estado de coisas, e, portanto, eram verdadeiras ou falsas. Austin mostra que certas afirmações não servem para descrever nada, mas sim para realizar ações, distinguindo dois tipos de enunciados: os constativos e os performativos: os **enunciados constativos** são aqueles que descrevem ou relatam um estado de coisas, e que, por isso, se submetem ao critério de verificabilidade, isto é, podem ser rotulados de verdadeiros ou falsos. Na prática, são os enunciados comumente denominados de afirmações, descrições ou relatos e os **enunciados performativos** que não descrevem, não relatam, nem constata absolutamente nada, e, portanto, **não se submetem ao critério de verificabilidade (não são falsos nem verdadeiros)**. Mais precisamente, são enunciados que, quando proferidos na primeira pessoa do singular do presente do indicativo, na forma

<sup>106</sup> Segundo Culler, o conceito de elocução performativa foi desenvolvido por J.L.Austin, na década de 50.

<sup>107</sup> A Teoria dos Atos de Fala surgiu no interior da Filosofia da Linguagem, no início dos anos sessenta, tendo sido, posteriormente apropriada pela Pragmática. A linguagem era entendida como uma forma de ação ("todo dizer é um fazer"), refletir sobre os diversos tipos de ações humanas que se realizam através da linguagem: os "atos de fala".

afirmativa e na voz ativa, **realizam uma ação**<sup>108</sup>. Eis alguns exemplos, a partir da obra de Manoel de Barros: [...] *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, 2003, s.p). Tais enunciados, no exato momento em que são proferidos, integram o mundo narrado<sup>109</sup>, realizam a ação denotada pelo verbo; não servem para descrever nada, mas sim para executar atos (ato de ser, ir, encontrar, etc.). **Nesse sentido, dizer algo é fazer algo**. Com efeito, dizer, por exemplo, *sou hoje um caçador de achadouros de infância*, não é informar sobre o ser, é ser. São os enunciados performativos que constituem o maior foco de interesse de Austin.

É preciso observar, no entanto, que o simples fato de proferir um enunciado performativo não garante a sua realização. Para que um enunciado performativo seja bem-sucedido, ou seja, para que a ação por ele designada seja de fato realizada, é preciso, ainda, que as circunstâncias sejam adequadas. Um enunciado performativo pronunciado em circunstâncias inadequadas não é falso, mas sim nulo, sem efeito: ele simplesmente fracassa. Porém, os enunciados de Barros garantem sua realização, pois têm poder ou autoridade para tal, já que o escritor viveu sua infância no lugar descrito e, além disso, tratam-se de frases que apresentam indicativo preciso dos atos realizados.

*Livro de pré-coisas: Roteiro para uma excursão poética no pantanal*, de Manoel de Barros, teve sua 1ª edição publicada no ano de 1985, pela editora Philobiblion, com orelhas assinadas por Ênio Silveira e comentários de diversas personalidades, como Millor Fernandes, Antonio Houaiss, entre outros; capa de Fernando Freitas, a partir de detalhe de tela de Joan Miró<sup>110</sup>; posteriormente o livro foi reeditado, em 2002, pela Record editora, com abas assinadas por Douglas Diegues<sup>111</sup> e capa ilustrada por Marta Barros<sup>112</sup>. A

<sup>108</sup> Daí o termo performativo: o verbo inglês *to perform* significa realizar.

<sup>109</sup> Harald WEINRICH, em *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje* (1968), declara que a dimensão da atitude comunicativa do falante faz a distinção entre o mundo comentado e o mundo narrado; O autor esclarece que os tempos do mundo comentado indicam comprometimento, pois conduzem o ouvinte a uma atitude receptiva, tensa, atenta, sendo seus tempos característicos o presente do indicativo, o pretérito perfeito (composto) e o futuro do presente. **Quanto ao mundo narrado, explica ser um convite ao ouvinte para relaxar, sem sua manifestação, sem sua voz. Todos os tipos de relato, seja literário ou não, são do mundo narrado, pois trata-se de relato de fatos (eventos) já ocorridos. São tempos desse mundo o pretérito perfeito simples, o pretérito imperfeito, o pretérito mais que perfeito e o futuro do pretérito do indicativo** (WEINRICH, 1968, P.60 -175). [Tradução e grifos nossos].

<sup>110</sup> Ver Anexo.

<sup>111</sup> Douglas Diegues é importante escritor fronteiriço, um dos precursores do movimento portunhol selvagem e pioneiro no apoio às literaturas publicadas por editoras Cartoneras, feitas a partir de coletas de cartões ou papelão. Diegues também foi um dos editores e colaboradores da *Revista literária Teyu'í*.

obra se divide em quatro partes: ‘Ponto de partida’; ‘Cenários’; ‘O personagem’ e ‘Pequena história natural’, numa sequência que lembra um percurso de excursão, assim como o diz o título da obra. O Pantanal é o ponto de partida, a travessia e também a chegada. Nessa excursão, o narrador conduz o leitor a adentrar o **chão** do Pantanal até conhecer suas ‘histórias naturais’, com seus viventes: ‘urubus’, ‘socó-boca-d água’, ‘tatus’, ‘quero-queros’, ‘quatis’, ‘garças’.

Comparar a poesia manoelina com o Pantanal não significa diminuí-la de modo algum, pois isto não enfraquecerá a importância da linguagem, ao contrário, estando ligada a um lugar, a uma cultura, a tendência será valorizá-la enquanto reveladora da marca identitária de sujeitos possuidores de um local de *pertencimento*, além de ‘não correr o risco de fazer uma leitura restrita da obra literária, o que não mais é possível praticar na contemporaneidade. Há muito se sabe que a obra literária de Manoel de Barros “foge a dicionários e a regulamentos vários”, não com a intenção de ‘reafirmar a linguagem’, pois a linguagem própria de Barros, seu estilo, assim como o Pantanal, não têm limites (Cf. DIEGUES, 2002).

Desse modo, é produtivo relacionar a poética de Manoel de Barros com a ‘realidade’, uma realidade inventada ou reinventada, mas, ainda assim, uma realidade; a transfiguração da realidade. Mas o que um escritor vivencia, sente, pensa não é realidade? Então o que é realidade? O termo **realidade** (do latim *realitas*) significa "coisa", em uso comum é "*tudo o que existe*". Em sua acepção mais acessível, o termo abrange tudo o que é, **seja ou não compreensível**, acessível ou entendido pela ciência, filosofia ou qualquer outro sistema de análise. Assim, **realidade** significa a característica do que é real. Aquilo que *é*, que existe, o predicado do existente. **O real é apresentado como aquilo que existe, fora da mente. Ou dentro dela também.** A fantasia, a imaginação, embora não esteja expressa na realidade palpável *extra-mentis*, existe *intra-mentis*, assim, é, logo, *real*, embora possa ser ou não ilusória.

Na interpretação ou representação do real (verdade *subjetiva* ou crença), a realidade está sujeita ao campo das escolhas, isto é, determinamos parte do que consideramos ser um fato, ato ou uma possibilidade, algo adquirido a partir dos sentidos e do conhecimento adquirido. Dessa forma, a construção das coisas e as relações humanas

---

<sup>112</sup> Martha Barros, artista plástica, filha de Manoel de Barros. Ilustrou diversas reedições das obras de Barros, inclusive *Livro de pré-coisas* e fez as ilustrações, com iluminuras, da trilogia *Memórias inventadas*. Ver Anexo.

dependem de um contexto, que ao longo da existência cria a lente entre a aprendizagem e o desejo: o que vai ser aceito como real. A verdade (subjetiva) pode, às vezes, estar próxima da realidade, mas está sujeita às situações, contextos, das premissas de pensamento, tendo de criar dúvidas reflexivas.

Dessa maneira, torna-se mais ‘adequado’, para alguns eurocentristas, juntar-se ao senso comum e rotular os textos, condicioná-los e depois vendê-los com o ‘título’ de ‘universal’, ‘esquecendo-se’ que melhor é a importância do estilo do escritor, justamente por possuir uma identidade, uma vivência, apresentar um trabalho intencional sobre a linguagem. O problema não é ‘cognominar’ Manoel de Barros de ‘poeta do Pantanal’, a dificuldade de alguns poucos críticos é aceitar a ideia de que um escritor, que nasceu no Pantanal e tem grande parte de suas vivências no chão pantaneiro, um latino-americano, apresente peculiaridades que o caracterizam. ‘Mais fácil’ é classificá-lo de ‘universal’, no sentido pejorativo, pois é inegável que o fato de ser brasileiro, sul-mato-grossense, é um diferencial. Ser diferente, em meio a tantos ‘iguais’, não é ruim, no entanto mísero é negar a origem com vergonha de aceitar a identidade ameríndia, a ligação com o local, como se a qualidade de um escritor estivesse atrelada ao ‘universal’, até porque, parafraseando Tolstói, *para ser universal é preciso cantar a aldeia*. Mais uma vez reportando a Achugar, quando este questiona a universalidade, expondo que essa tenha surgido, talvez, de modo um pouco mais crítico, quando os discursos de esquerda notaram *o uso da doutrina da universalidade a serviço do colonialismo e do imperialismo* (Cf. ACHUGAR, 2006, p.78).

Em ‘Ponto de partida’, o poeta, no texto intitulado ‘Anúncio’, que não é um livro *sobre* o pantanal, pois seu objetivo não é fazer propaganda, divulgar o Pantanal, mas é o próprio Pantanal, recriado pela linguagem: *Festejos de linguagem*. Em seguida, apresenta sua terra natal: *Corumbá, cidade branca, capital do Pantanal, com orgulho* (BARROS, 1985, p.15), demarcando para o leitor o lugar de enunciação. Nesse texto ocorrem alterações, conforme as edições. Na primeira edição, por exemplo, o texto é mais longo, desde o título, “Narrador apresenta sua terra: Corumbá, cidade branca. Capital do Pantanal, com orgulho”, há determinadas partes que foram suprimidas na reedição da obra. Assim, no texto da primeira edição aparecem diversas passagens referindo-se à natureza, à cultura e à identidade local, conforme se observa, a seguir:

**Arremeda uma gema de ovo o nosso pôr do sol do lado da Bolívia.** A gema vai descendo até desmanchar atrás do morro. (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!

**Deste lado é Corumbá. Além de cansação, nós temos cuiabanos, chiquitanos, pau-rodados e turcos. Todos por cima de uma pedra enorme que o rio Paraguai borda e lambe.**

Falando em cansação: “Há plantas que aceitam, com extraordinário gosto, nascer e florescer nestas pedras brancas. Dentre elas o cansação. **E tão desenvolvidos se acham neste lugar os cansações, que se dizem haver deles taludos a ponto que se os apliquem por madeira de lei.**” (do livro *A PRINCESA DO PARAGUAI*, de J. Santos)

— Turma que tira o sarro...

**Não indo para oeste, de qualquer lado que frechar, corumbaense cai no pântano. “Nosso chão tem mais estrelas. Nossos brejos tem [sic] mais sapos”** (do Livro *CORUMBÁ GLORIOSA*, de R. Araújo).

— Povo que gosam [sic] no poeta...

**Contudo, o que mais nos transporta, de orgulho em riste, é o Episódio da Retomada de Corumbá, na Guerra do Paraguai. Foi assim.**

“De noite os paraguaios tomaram porre e dormiram. Nós tacamos chumbo em cima. Sairam correndo sem rumo... Estão correndo até hoje. (Por isso, de vez em quando, a gente encontra no frio desse mato, algum trabuco ou espada enferrujados, que eles foram largando na corrida...)”

**Nós temos demais de campos para guerreiro correr.**

— Pessoal que inventam...

**Descendo a Ladeira Cunha e Cruz, a gente imbica no Porto. Aqui é a cidade velha. O tempo e as águas esculpem escombros nos sobrados anciãos.** Desenham formas de larvas sobre paredes em podre. São trabalhos que se fazem de rupturas. Como um poema.

Arbustos de espinhos com florimentos vermelhos desabrem nas ruínas.

— Nossos sobrados enfrutam!

Há sapos vegetais entre pedras e águas. O homem deste lugar é uma continuação das águas.

**Arruados que correm na beira do rio, esbarram em barracos de latas, adonde se vendem pacus fritos e se bebem caldos de piranha.**

— Devia de ficar no altar o nosso caldo de piranha!

— Acho de acordo.

**Por mim, advenho de cuiabanos.** Meu pai jogou canga pra cima no primeiro escrutínio e sumiu no zamboada. **Há um rumor de útero que muito me repercute nestes brejos.** Aqui o silêncio rende. Assim na pedra como nas águas. Decretadamente, senhores (BARROS, 1985, p.15-17). [Grifos nossos].

Na segunda parte de “Ponto de partida”, intitulada ‘Cenários’, o narrador principia descrevendo o Rio Taquari<sup>113</sup>, que se mistura com o próprio fazer poético. Utiliza-se de

<sup>113</sup> O Rio Taquari é um rio brasileiro que banha o estado de Mato Grosso do Sul, que nasce na serra de São Jerônimo, no Alto Araguaia (MT), que dentro de Mato Grosso do Sul é engrossado pelo rio Coxim, sendo

prosopopéia, humanizando o rio: *Só com uma tromba d'água se engravida* (BARROS, 1985, p.23). Descreve os brejos, as chuvas, os animais que não são apenas personagens da sua poesia, mas sua própria poesia: *No pantanal ninguém pode passar régua. Sobremuito quando chove. A régua é existidura de limite. E o pantanal não tem limites* (BARROS, 1985, p.31). A terceira parte dessa obra intitula-se “O personagem”, na qual Bernardo é apresentado como uma criatura ‘pré-coisa’, poética, inaugural, original. Só por meio da inocência e da pureza de Bernardo é possível vislumbrar um novo universo onde a poesia é a base de tudo. Bernardo ainda não foi poluído pelas futilidades do mundo moderno: *inveja não acopla nele*. Em “Pequena história natural”, última parte do mesmo livro, o poeta faz um inventário dos animais habitantes do pantanal: o urubu, o tatu, o quero - quero, o quati, a garça. A inutilidade dos animais se relaciona à inutilidade da poesia: ao não-fazer, ao nada. Novamente reafirma o seu projeto poético do inútil, do inutilitário. *A elegância e o branco devem muito às garças*.

Em *Livro de pré-coisas*, a narração gravita em torno dos passos que Bernardo dá em volta da fazenda, o que pode significar a metáfora de uma odisséia, mas de ordem interior, a partir do mundo percorrido e das atividades rotineiras de um andarilho, um herói problemático ou anti-herói, mas que vive momentos líricos de revelação, em seu serviço e nas suas andanças pela fazenda. O texto apresenta-se com linguagem poética, estruturado de forma a mesclar prosa e poesia, favorecendo, desta maneira, a representação das personagens a partir da descrição de suas ações, suas características, numa relevante composição narrativa acerca de Bernardo e seu ambiente. A narrativa poética constitui-se em um gênero híbrido ao aproximar-se do poema em diversos aspectos. A aproximação com a poesia se dá principalmente pela presença de sonoridades, ritmos e metáforas, além do recurso da repetição. Também pelo recurso ao mito, que é polissêmico.

Manoel de Barros, em seu trabalho com a linguagem, a partir do dialeto popular local, misturado ao linguajar culto de literato, reinventa a linguagem, sugere descaminhos, metamorfoseia a palavra em um inventário de estilo próprio, com cor e cheiro da terra. Esse trabalho com a linguagem, segundo Thomas Bonnici (2005) trata-se da *ab-rogação*, ou seja, uma *rejeição do escritor pós-colonial dos conceitos normativos da língua européia ou da marginalização da língua, um dialeto, ou variante crioula* (BONNICI, 2005, p.12), pois desse modo, o escritor pós-colonial, ao mesmo tempo assume a

---

*muito frequentado por turistas e profissionais de pesca, sendo considerado um dos rios mais piscosos do Brasil* (SALGADO, 2001, p. 20).

*apropriação, através da qual a língua europeia se adapta a descrever o ambiente não europeu em foco, sendo, portanto, o uso da linguagem uma variante de um referente não-existente* (BONNICI, 2005, p. 12-13); sendo, conforme explica o autor, *um antídoto contra o aprisionamento do colonizado nos paradigmas conceituais do colonizador* (BONNICI, p13). Desse modo, Barros, através de sua poética, encontrou uma maneira de contrapor-se ao controle do colonizador, com uma poética altamente transgressora, como uma estratégia de revide. A poesia manoelina amplia o **chão** das coisas, o que é menor se torna imenso no campo poético. ***O chão é um ensino*** (BARROS, 1982, p.40). ***O chão é um aprendizado, está cheio de coisas, coisas que, muitas vezes, não têm como interpretar ou mesmo traduzir***, pois: *Influi na doçura de seu canto o gosto que pratica de ser/ uma pequena coisa infinita do chão* (BARROS, 1982. p.28)<sup>114</sup>. Manoel de Barros, assim, persegue o fino acordo entre as palavras e as coisas.

Os personagens, Bernardo e todos os outros seres vivos do lugar, demarcam os aspectos da vivência local. No texto intitulado “No presente”, de *Livro de pré-coisas*, o narrador, em 3ª pessoa, apresenta a personagem Bernardo e ao seu término apresenta reticências, talvez dando a ideia de continuidade com o texto segundo em que o narrador passa a ser também personagem, Bernardo, que inicia explicando o seu trabalho: *O que eu faço é servicinho à-toa* (BARROS, 1985, p. 43).

Quando se trata de narrador personagem, cabem as observações de Silviano Santiago quanto ao narrador que *transmite uma vivência* (SANTIAGO, 2002, p. 44); aquele que narra *uma ação de dentro dela*, e nesse caso, *a narrativa expressa a experiência de uma ação*, porém, ainda quando *o narrador passa uma informação sobre outra pessoa com a experiência proporcionada por um olhar lançado* (SANTIAGO, 2002, p. 44, *passim*), há experiência presente, mas a noção de autenticidade é discutida. Nessas duas hipóteses, segundo Santiago: *O que está em questão é a noção de autenticidade*. Santiago questiona se é autêntico somente o que o escritor narra a partir do que experimenta ou se poderá ser autêntico o que narra e conhece por ter observado. E expõe as duas hipóteses que levanta em torno do narrador. Na primeira hipótese de trabalho: [...] *o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não)* (SANTIAGO, 2002, p. 45). Ou seja, esse tipo de

---

<sup>114</sup> Grifos nossos.

narrador não narra enquanto agente. Numa segunda hipótese: [...] *o narrador pós-moderno é o que transmite uma "sabedoria" que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência* (SANTIAGO, 2002, p. 46).

Nesse sentido, segundo Santiago, em outro texto intitulado “Eu e as galinhas D’Angola”<sup>115</sup>, o narrador é o legítimo ficcionista, pois tem de oferecer "autenticidade" a um ato que, por não ter o respaldo da experiência, estaria carente de autenticidade que sobrevém da verossimilhança, que é obra da lógica interior do relato, mas, ainda segundo Santiago, enquanto narrador, ele atrela estórias narradas por Guimarães Rosa à sua própria experiência de vida *para ganhar galeio e melhor compreender semelhante desejo de mudar que existe desde a mais tenra infância do menino da provinciana Formiga* (SANTIAGO, 2006, p.24). Santiago interroga em quê essas estórias de *mudanças* (no comportamento, na localização geográfica, no interesse pelo outro e pelas crias...), em que o ajudam a personificar, ou seja, *apresentar o corpo num rosto, dar nome próprio singular ao rosto*, e discute ainda o motivo de os leitores se interessarem pela primeira pessoa, ao que deduz ser devido ao fato de ter escolhido os objetos de amor a partir do modelo de sua própria pessoa, *não seriam suas escolhas uma sucessiva e sempre interrompida e sempre retomada cadeia de escolhas narcísicas de objeto?* (SANTIAGO, 2006, p.25).

Conforme Klinger (2007), a experiência é o núcleo do narrável na autobiografia e nas memórias, equivalendo-se à transformação do indivíduo, pois somente há motivo para a autobiografia se houver intervenção, mudança na existência anterior do sujeito. Desse modo, a identificação entre autor e narrador-protagonista são elementos que constroem o tecido do texto em *Memórias inventadas: a infância* (2003); *Memórias inventadas: a segunda infância* (2006) e *Memórias inventadas: a terceira infância* (2008), pois evoca lembranças da infância, quando foi criança peralta, quando foi morar numa pensão, aos 15 anos, o povoado do interior, a casa onde morava, a namorada que teve, as travessuras realizadas na infância e adolescência, os aprendizados. O narrador está em primeira pessoa: *Fui morar numa pensão [...]; Em criança a lacraia sempre me pareceu um trem. [...]; Sempre compreendo o que faço depois que já fiz [...]; Tentei montar com aquele meu*

---

<sup>115</sup>SANTIAGO, SILVIANO. Eu e as galinhas D’Angola. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Literatura e memória*, Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2006, p.21-31.

*amigo que tem olhar descomparado, uma oficina de desregular a natureza [...]*, enfim, praticamente todos os textos estão em primeira pessoa, seja do singular ou plural.

O gênero do nome do autor concorda com a voz que enuncia e, essa voz, remete a um sujeito masculino que enuncia. Portanto, apesar de não aparecer o nome do personagem-narrador do texto, percebe-se tratar de um menino, quando este constrói sua história:

Ele, meu pai e **este que vos fala**. **Este** que vos fala era **um rebelde adolescente**. De pronto o Doutor falou pra meu pai: Meus parabéns Seo João, parece que **seu filho** agora endireitou! E meu pai: Ele nunca foi torto. [...] (BARROS, 2006).

Desse modo, o gênero do nome do autor concorda com a voz que enuncia; a voz que enuncia remete a um sujeito masculino, que pensava o mundo poeticamente, desde adolescente, morava num vilarejo: *Agora nossos irmãos, nosso pai, nossa mãe e todos moramos no rancho de palha perto de uma aguada. O rancho não tinha frente nem fundo. O mato chegava perto quase roçava nas palhas*. Portanto, o narrador está em primeira pessoa e refere a si mesmo através de pronomes pessoais retos: eu, nós ou com a expressão “a gente”, também se identifica como masculino: *Ele, meu pai e este que vos fala. Este que vos fala era um rebelde adolescente, também* ao dizer, de forma indireta a conversa do pai com o Doutor que veio de São Paulo: *De pronto o Doutor falou pra meu pai: Meus parabéns Seo João, parece que seu filho agora endireitou!* E meu pai: **Ele nunca foi torto**. [...] (BARROS, 2006). Segundo Klinger, pode-se pensar o paradoxo que articula o texto, que diz respeito à relação do texto com o sujeito autoral, como metáfora de uma das questões que atravessam uma zona da prosa literária atual em América Latina, marcada pela presença problemática da primeira pessoa autobiográfica (KLINGER, 2007, p.21).

Segundo Klinger, o fato de muitas obras contemporâneas se volverem sobre *a própria experiência do autor não parece destoar da sociedade “marcada pelo falar de si, pela espetacularização do sujeito”* (p.22). Também exemplifica com Silviano Santiago, afirmando que muitos relatos memorialistas, romance-reportagem ou romance-depoimento, testemunhos autobiográficos, de alguma maneira podem ser considerados como testemunho de uma geração e cita argumento de Santiago: *o crítico falseia a intenção da obra a ser analisada se não levar em conta também o seu caráter de depoimento, se não observar a garantia da experiência do corpo-vivo que está por detrás da escrita* (SANTIAGO, *apud* KLINGER 2007, p. 24). Também Santiago, em sua

primeira pessoa, cita outra terceira pessoa, no caso Clarice Lispector, para, segundo ele, *melhor deslindar o modo como o ser humano caracterizado de escritor chega à perfeição da mentira, isto é, da verdade* (SANTIAGO, 2006, p.31) e cita fragmento assinado por Clarice Lispector:

Comecei a mentir por precaução, e ninguém me avisou do perigo de ser precavida, e depois nunca mais a mentira descolou de mim. E tanto menti que comecei a mentir até a minha própria mentira. E isso – já atordoada eu sentia – era dizer a verdade. Até que decaí tanto que a mentira eu a dizia crua, simples, curta: eu dizia a verdade bruta (LISPECTOR, *apud* SANTIAGO, 2006, p.31)

Assim, Santiago conclui dizendo que a mentira chegou a tal ponto que se tornou o seu modo mais radical de ser, de dizer a verdade que lhe é própria, a própria verdade (Cf. SANTIAGO, 2006, p.31). Através da leitura, percebemos que a lírica de Barros, principalmente em *Livro de pré-coisas* (1985) e *Memórias inventadas* (a infância (2003); a segunda infância (2006) e a terceira infância (2008)), vai se revelando a partir de pequenas coisas, elementos corriqueiros, aparentemente comuns; é um discurso sobre o nada, sobre aquilo que está fora do *eu* e também está no *eu*, revelando a identidade do sujeito. Há uma tendência deste *eu* em se metamorfozear, em se aproximar da natureza, *numa alteridade da natureza, sem a civilizar ou cultivar* (HEYRAUD, 2008, p.53). O poeta tenta se vegetalizar, lançando o seu olhar para baixo na presença das pedras, dos animais e principalmente dos rios, para transformá-los em palavras, em sua linguagem poética. É a poesia arrancada da terra, o sujeito lírico constituído a partir do olhar rasteiro, mais próximo do sublime do natural que iremos encontrar na leitura deste poeta.

O título do texto “No serviço”<sup>116</sup>, com narrador em primeira pessoa do singular, tratando-se, então, do narrador-personagem: Bernardo, haja vista ser o segundo texto que integra o capítulo “O personagem”, de *Livro de pré-coisas*. O emprego do termo *servicinho*, no diminutivo, indica a ‘pequenez’ do trabalho, porém não no sentido pejorativo, mas um sufixo responsável pela derivação emotiva, indicando a humildade desse tipo de serviço, ao que o narrador descreve como *servicinho à-toa; desnobre; Coisa de nozes fora; descoisas; cerco de insignificâncias; Serviço sem volume nem olho* (BARROS, 1985, p.45-46, *passim*). Dessa forma, o narrador-personagem compõe-se a si mesmo: um ser simples, que faz coisas inusitadas, que para muitos outros seres seriam

---

<sup>116</sup> Remete ao trabalho, ao fazer, à arte, conforme encontramos no Dicionário Houaiss, serviço, do latim *servitiu*, designa trabalho, ocupação, obrigação.

consideradas como inúteis, sem valor, assim como o fazer do escritor. Depois, a personagem-narradora enumera suas ações ou afazeres:

Afora pastorear borboletas; ajeito éguas pra jumento; ensino papagaio fumar; assobio com o subaco [...] eu ajunto ciscos debaixo das portas onde encontro escamas de pessoas que morreram de lado. [...]; No meu serviço eu cuido de tudo quanto é mais desnecessário nesta fazenda. Cada ovo de formiga que alimenta a ferrugem dos pregos eu tenho que recolher com cuidado. Arrumo paredes erverdeadas pros caramujos foderem; Separo os lagartos com indícios de água dos lagartos com indícios de pedra. [...] Dou comida pra porco; Desencalho harpa dos brejos; Barro meu terreiro. [...] Cuido dos súcubos e dos narcisos; [...] Derrubo folhas de tarde. E de noite empredreço e conclui: Amo desse trabalho. Todos os seres daqui têm fundo eterno. (BARROS, 1985, p. 45-46, *passim*).

Enfim, realiza ações puras, infantis e ‘próprias’ de um trabalhador de fazenda, de interior, consideradas atividades de alguém *sem eira nem beira*, como Bernardo. Quanto ao vocabulário utilizado pelo escritor Manoel de Barros é repleto de oralidade e de novidades lexicais: *palavras dicionarizadas, arcaísmos, regionalismos – e palavras não dicionarizadas – neologismos* (SPIRONELLI & ISQUERDO, 2004, p.191), como se observa em diversas passagens do texto: *assobio com o subaco; Barro meu terreiro*, por exemplo. Ainda, conforme Spironelli & Isquerdo, acerca da obra *Livro de pré-coisas*, foi, dentre as pesquisadas, *a que apresentou, no levantamento geral dos dados, o maior número de unidades vocabulares dispostas, de acordo com a taxionomia estabelecida para a classificação do vocabulário que compõe a obra do poeta pantaneiro* (Idem, p.191). Dessa forma, segundo Landeira:

O poema apresenta-se como espaço para diferentes interpretações. Manoel de Barros, sensível a esse fato, não se afasta da lógica da língua, mas a reelabora de acordo com seus objetivos e visão de mundo (LANDEIRA, 2000, p. 25)

Há recorrência estilística e fonética, a partir do uso constante de palavras com /o/, por exemplo: *o que eu faço [...]; o que eu ajo [...]; coisa de noves fora; assobio com subaco; ovo; tenho que [...]; separo os lagartos com indícios [...]; dou comida pra porco, Tenho que ter em conta o limo e o ermo* (BARROS, 1985, p.45-46, *passim*), entre outras. Apesar de não apresentar estrutura característica de poema, nem rima, apresenta musicalidade através do arranjo com as palavras, que apresentam ora *r*, ora *s*, o que indica fluidez dos sons e musicalidade, criando estranhamento com os vocábulos, delira e como faz uma criança, muda o sentido dos verbos, como em *Amo desse trabalho; À força de*

*nudez o ser inventa* ou em *Desencalho harpa dos brejos*. E também na falta de pontuação que mantém o ritmo e produz uma ideia de continuidade, como ocorre, nos seguintes trechos: *O mesmo que ir puxando uma lata vazia o dia inteiro até de noite por cima da terra. Mesmo que um carangueijo se arrastando pelo barranco à procura de água vem um boi e afasta o rio dele com as patas para sempre* (BARROS, 1985, p.43). Nesse texto, também há a utilização de palavras iniciadas com o prefixo *des*, que é indicativo de múltiplas funções: negação, oposição, separação, afastamento, divisão, supressão e, em alguns casos, até de intensificação. Trata-se de um prefixo dos mais férteis, mais populares, que desde as cantigas de escárnio já revelavam sua vitalidade. Com palavras principiadas pelo prefixo *des*, como *Desnobre*; *descoisas*; *desnecessário*; *Desencalho*; *desabro*, o narrador parece fazer uma negação da importância do serviço de Bernardo, mas não para depreciá-la, pelo contrário dá a impressão de utilizá-la para intensificar a força do que Bernardo é, do que faz.

Há marcas da oralidade e de um léxico regional, também de ditos ou provérbios populares: *Sem nome nem dente*; *noves fora*; *assobio com subaco*; *carangueijo*; *Serviço sem volume nem olho*; *coisinhas sem veia nem laia*; *Barro meu terreiro* (BARROS, 1985, p.45-46, *passim*).<sup>117</sup> São expressões idiomáticas ou expressões populares, na língua portuguesa, são demonstrações que se caracterizam por não ser possível identificar seus significados através de palavras individuais ou de um sentido literal. Desta forma, também não é plausível traduzi-las para outra língua de maneira restrita. Essas expressões usualmente se originam de jargões da cultura popular e de particularidades de diversos grupos de pessoas: seja pela região, profissão ou outro tipo de afinidade. Por exemplo, no caso da expressão *Sem eira nem beira*<sup>118</sup>, a partir da qual, possivelmente, o escritor inventou as expressões: *Sem nome nem dente*; *sem volume nem olho* e *sem veia nem laia*.

O texto “No tempo de andarilho” apresenta narrador em 3ª pessoa: *Prospera pouco no Pantanal o andarilho* (BARROS, 1985, p.47). Mas, em outros momentos passa-se a narrar em 1ª pessoa do plural: *Nem é um idiota programado, como nós*; e também, em alguns instantes, em 1ª pessoa do singular: *Não sei se os jovens de hoje, adeptos da natureza, conseguirão restaurar dentro deles essa inocência. Não sei se conseguirão*

<sup>117</sup> Grifos nossos.

<sup>118</sup> Expressão popular que significa: não possuir coisa alguma; ser extremamente pobre. Tem origem portuguesa; eira era o quintal, espaço livre; beira era o beiral da casa. Portanto quem não tinha nem eira nem beira, não tinha nem terra nem casa; a pessoa era pobre, sem grana.

*matar dentro deles a centopéia do consumismo* (BARROS, 1985, p.48). Ocorre uma alternância no foco narrativo, inclusive de forma onisciente. O narrador conta sobre Bernardo, o andarilho, mas, em alguns momentos, inclui-se na narrativa, como por exemplo em: *Nem é um idiota programado, como nós* ou em: *Não sei se os jovens de hoje*; depois, quando continua contando: *Não sei se conseguirão matar dentro deles a centopéia do consumismo*, em seguida volta a narrar em terceira pessoa: *Porque já desde nada, o grande luxo de Bernardo é ser ninguém* (BARROS, 1985, p. 45-46). O narrador, nesse texto, descreve Bernardo, de forma a indicar saber tudo dele: *O andarilho é um anti-piqueteiro por vocação. Ninguém o embuçala. Não tem nome nem relógio* (Ibidem, p. 45). Também ocorrem falas da personagem Bernardo, com uso de aspas: *“Venho do oco do mundo. Vou para o oco do mundo”* (Ibidem, p. 45). O protagonista do texto é o andarilho, conhecido como Bernardão ou Bernardo. Neste texto, o nome de Bernardo aparece duas vezes com o apelido de *Bernardão* e três vezes como Bernardo, além de ser nomeado também de andarilho. Bernardo é imitado pelos ‘hippies’ por todo o mundo, então ele é pioneiro, mas não se vangloria disso. O narrador esclarece que a diferença entre Bernardo e os jovens adeptos da natureza, *de hoje*, seria a inocência nata, que, segundo a opinião do narrador, talvez não consigam restaurar dentro deles, pois talvez esses mesmos jovens não consigam *matar dentro deles a centopéia do consumismo* (Ibidem, p. 46).

O tratamento com a linguagem representa estética característica do Modernismo: linguagem trabalhada de forma a atribuir-lhe novos significados; reinventa palavras mesclando vocabulário culto e popular, como *Abastece de perna as distâncias. E, quando as estradas somem, cobertas por águas, arrancha*. Pois além de inverter a ordem das frases, recria o linguajar local, como no verbo “arrancha”, que indica a ação de ir repousar, dormir no rancho, local onde geralmente dormem os peões; expressão essa que marca ainda a presença da oralidade. O texto começa com uma temporalidade presente: *Prospera pouco no Pantanal o andarilho*. Alternando-se o uso de verbos indicando ações e estados: *Bernardo anda, remói, arrancha*; *Bernardo é: anti-piqueteiro, Vagabundear é virtude atuante para ele; É coisa indefinida*. O sujeito representado no texto é o andarilho<sup>119</sup>,

---

<sup>119</sup> Uma imagem recorrente em *Livro de pré – coisas* é a do homem marginalizado (um andarilho), pois o seu universo não se enquadra na ordem racional das coisas; o andarilho, o hippie; sem luxo. Os *hippies* eram parte do que se convencionou chamar movimento de contracultura dos anos 1960, embora o movimento tenha tido muita força em países como o Brasil somente na década de 70. Seguiam um modo de vida comunitário, tendendo a uma espécie de socialismo-anarquista ou estilo de vida nômade e à vida em comunhão com a natureza, negavam o nacionalismo e as guerras, adotavam aspectos de religiões como o

Bernardão ou Bernardo, o que não tem parada, um hippie, que fala quase nada, e não é programado, ou seja, seu modo de viver não tem planejamento, é livre. O homem, no sentido do ser humano adâmico, inicial. Um homem paradoxal que não apresenta luxo, mas seu luxo é ser ninguém.

Deste modo, poder-se-ia afirmar que o núcleo da ficção é, pois, a “narração”. Mas nem todas as histórias são arte. Para que tenha valor artístico, a ficção exige uma técnica de arranjo e apresentação, que comunicará à “narrativa”, fundo e forma, estrutura e unidade de efeito. A ficção distingue-se da história e da biografia, por essas serem narrativas de fatos ‘reais’.

### 3.2.1. Análise do sujeito Bernardo – *alter ego* de Manoel de Barros

Para ser universal é preciso cantar a própria aldeia, disse Tolstói. E, ainda que alguns neguem, o escritor Manoel de Barros, o poeta “periférico” de miudezas épicas, vai muito além, consegue ser mais “ex-cêntrico”, pois canta sua aldeia - o próprio quintal, como explica Barros, em entrevista publicada no Jornal *Folha de São Paulo*, em 1989, quando relata: *tenho um lastro da infância, das brincadeiras com frutinhas, que representavam o gado, do chão e do ar que observei. O que vem da gente, vem de nossas antecêdências. O resto é produzido pela palavra, pela invenção* (FILHO, 1989, Caderno 2, G3). Em outra entrevista a Rodney Caetano<sup>120</sup>, Barros confidencia: *Ser de periferia traz a idéia de que faço uma poesia de recanto. Considero que ser universal é uma evolução, mas ser de periferia é uma revolução. Acho que faço a poesia do meu quintal* (BARROS, *apud* CAETANO, 2008, p.2).

Conforme Beatriz Sarlo, o texto literário é um ponto de resistência para os discursos que se constroem a partir dele; tem algo que, ao mesmo tempo em que permite muitíssimas leituras, afronta outras. Ainda, segundo Sarlo, a arte e a literatura têm uma

---

budismo, hinduismo, e/ou as religiões das culturas nativas, estavam em desacordo com valores tradicionais da classe média e das economias capitalistas e totalitárias. As questões ambientais, a prática de nudismo, e a emancipação sexual, o repúdio à ganância e à falsidade eram ideias respeitadas recorrentemente por estas comunidades. Muitos não se envolvem em qualquer tipo de manifestação política por privilegiarem muito mais o bem estar da alma e do indivíduo, mas assumem uma postura tendente à esquerda, geralmente elevando ideais anarquistas ou socialistas. Tinham ainda como características: fome intelectual insaciável, mas raramente eram adeptos a muitas novidades tecnológicas, optando por uma vida distante de prazeres materiais.

<sup>120</sup> CAETANO, Rodney. A revolução lúdica de Manoel. Entrevista com MANOEL DE BARROS. *Projeto Releituras*. Disponível em: <[www.releituras.com](http://www.releituras.com)>. Acesso em: 18 de janeiro de 2010.

história, o que fica evidente e, por isso, complicado de evidenciar, *deve-se, talvez, às diferentes formas que a relação entre dimensões práticas e discursivas heterogêneas vão assumindo ao longo do tempo* (SARLO, 2005, p.79-83). Uma transgressão totalizadora do centro, que a obra de Jorge Luis Borges compartilha com o pós-modernismo, encontra-se na polêmica relativa à centralização da cultura por meio da valorização do local e do periférico. Afirmar essa que se produz pela introdução na obra de Borges, considerada erudita e intelectual para muitos, do periférico, do lateral, isto é, do uso de temas, meios e escritura procedentes do arquivo da cultura popular. Essa cultura popular em Borges apresenta como face o uso que faz dos elementos inerentes da cultura argentina para conformar seus textos: o truco, o tango, a figura do gaúcho, o punhal, e ainda a publicação de seus textos nos meios considerados periféricos<sup>121</sup> – jornais, suplementos culturais, revistas de interesse geral, publicações literárias – em um contexto de efemeridade, de normas e convenções culturais que necessitam do prestígio que normalmente se atribui ao livro.

Segundo Beatriz Sarlo<sup>122</sup>, essa característica não será só de Borges, mas da literatura argentina que durante a segunda década do século XX se volta para essa representação centrada na cor local. Não obstante, constatamos que, ainda que seja uma característica da narrativa argentina, Borges confere aos signos e valores populares uma classe intelectual que não tinham antes. Essa característica o contemporiza dos demais escritores da época, o que também podemos dizer do escritor Manoel de Barros, pois, assim como Sarlo argumenta acerca de Borges, verifica-se que frente a um passado *criollo*, Barros evitou as armadilhas da cor local (armadilhas, que segundo Sarlo só produz uma literatura regionalista, no sentido particularista), e isso sem renunciar à densidade cultural que vem do passado e que é parte de sua própria história pessoal (Cf. SARLO, 2008, p.18). Já para Linda Hutcheon, o local, o regional são reafirmados na medida em que o centro vai se tornando uma ficção – necessária, desejada, mas apesar disso uma ficção e também o centro deixa de ser totalmente válido:

E, a partir dessa perspectiva descentralizada, [...] o “ex-cêntrico” assume uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monolito homogêneo que podemos ter presumido. O conceito de não-identidade alienada (que se baseiam nas

<sup>121</sup> Os meios periféricos estão constituídos de uma carregada massa de relatos também considerados periféricos: ensaios, biografias, resenhas literárias, prólogos e traduções que convivem ao lado da obra considerada canônica, segundo Sarlo.

<sup>122</sup> Na obra *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*, 2005.

oposições binárias que camuflam as hierarquias) dá lugar, conforme já disse, ao conceito de diferenças, ou seja, à afirmação não da uniformidade centralizada, mas da comunidade descentralizada – mais um paradoxo do pós-moderno (HUTCHEON, 1995, p.29).

Em outras palavras, as certezas do passado calcadas nas grandes metanarrativas tornaram-se discutíveis, pois essas formas de conhecimento estão definidas em leis totalizantes sobre as quais acredita-se constituir as relações dos sujeitos com a sociedade. Assim, o pós-modernismo vem negar justamente isso, a confiança na existência de leis sobre as quais se fundam todas as coisas, visto que o próprio decurso da História já nos apontou que a universalização tende à exclusão, pois oculta as incoerências e exceções hábeis em desconstruir a lógica em que a lei encontra-se estruturada. Dessa forma, precisamos ver além dos obstáculos dicotômicos, é forçoso o olhar “ex-cêntrico”, ou seja, conforme Hutcheon: *Ser ex-cêntrico, ficar na fronteira ou na margem, ficar dentro e, apesar disso, fora é ter uma perspectiva diferente [...] uma perspectiva que está sempre alterando seu foco porque não possui força centralizadora* (HUTCHEON 1995, p.96). A teoria e a arte pós-modernas têm indicado maneiras de modificar o diferente, o *off-centro*, no transporte para despertar a consciência estética e política. Hutcheon afirma não crer que o pós-modernismo seja essa modificação, mas pode ser que a presságio. Ele pode ser uma primeira fase de capacitação em sua encenação das contradições inerentes a qualquer momento transicional: dentro, porém fora; cúmplice, porém crítico. Talvez o lema do pós-moderno deva ser: *Viva as margens!* (1991, p. 41).

Conforme Hutcheon, assim como grande parte da teoria literária contemporânea, o romance pós-modernista questiona toda série de conceitos inter-relacionados que acabaram se associando ao que se chama de humanismo liberal: “autonomia, transcendência, certeza, autoridade, unidade, totalização, sistema, universalização, centro, continuidade, teleologia, fechamento, hierarquia, homogeneidade, exclusividade, origem” (1991, p.84), ou seja, lança um desafio à noção de centro, em todas as suas formas, posicionando-se, muitas vezes, ao contrário deste, ou seja, como “ex-cêntrico”. Contudo, essa descentralização das categorias de pensamento sempre depende dos centros que contesta. Destarte, *o centro não pode permanecer, mas ainda é uma atraente ficção de ordem e unidade que a arte e a teoria pós-modernas continuam a explorar e a subverter* (HUTCHEON, L. 1991, p.88).

Manoel de Barros é um escritor integrado à terra, ao microcosmo úmido e fértil do **chão** pantaneiro, pode ele próprio fazer a análise de sua poesia dentro de seus poemas e das diversas entrevistas, quase sempre na forma escrita, com acuidade e sutilezas de quem enxerga com o olho anômalo, olho do poeta, e quer celebrar nada menos que a "*ascensão da lesma*" e, para um poeta que foi militante da Juventude Comunista, isso é revolução; uma revolução lúdica feita com cisco, borra, lata e sol, sapo, formiga, lagartixa e passarinho, com palavras, que são brinquedos de provocar para o escritor sul-mato-grossense<sup>123</sup>. Numa concepção de texto, segundo a perspectiva dos estudos semióticos, levam-se em conta as dimensões tanto significativa quanto comunicativa, pois estão interligadas, *porque não se pode falar de significação se ela não é decorrente de uma interlocução* (CORTINA, 2008, p. 49). O texto escrito, ainda que aparentemente oriundo apenas do sujeito produtor, o seu dizer adquire sentido apenas quando é dirigido a outro sujeito, que, por ser destinatário, nele também interfere. As palavras são logradas dos nossos armazenamentos ancestrais e norteiam o sentido de nossa escolha; numa definição do fazer poético, Manoel de Barros explica<sup>124</sup>:

Minha poesia é uma reflexão permanente. **A palavra me atinge de tal modo, que a língua passa a inventar coisas.** Nunca escrevi uma palavra que não tenha roçado no meu corpo. Minha poesia é marcada por um constante morrer e renascer. Esta permanente metamorfose está presente em toda a minha obra. Acho que é importante para qualquer poeta revistar as coisas. [...] **A partir da palavra aprendo a inventar. Ela é o fio condutor que me faz penetrar em nossos antepassados.** [Grifos nossos].

O poeta acentua, em vários momentos de sua obra, uma concepção de nada, fazendo questão de desligá-la do aspecto existencialista<sup>125</sup>. A negação levada às últimas consequências, no entanto, é atributo que alude ao fazer literário, à criação de imagens poéticas, conforme explica o próprio autor: *Minha cabeça anda mais ocupada com a criação de imagens poéticas do que com a criação de gado* (Apud NOGUEIRA, 2001, p.16). Aponta como exemplos de grandes homens aqueles que puderam não realizar nada, os que foram escolhidos para ser ninguém, num espaço de negatividade também propício para a poesia. Na criação artística não pode haver mais "*rei nem regência*". Para que um

<sup>123</sup> Manoel de Barros nasceu em Cuiabá-Mato Grosso, mas cresceu em Corumbá e vive há mais de 50 anos em Campo Grande, ambas as cidades de Mato Grosso do Sul.

<sup>124</sup> DUNCAN; MENEGAZZO; SÁ ROSA. "Manoel de Barros". In: *Memória da arte em Mato Grosso do Sul*, 1992, p. 59.

<sup>125</sup> Em entrevistas, o próprio escritor afirma que não se trata do *Néant* de Sartre.

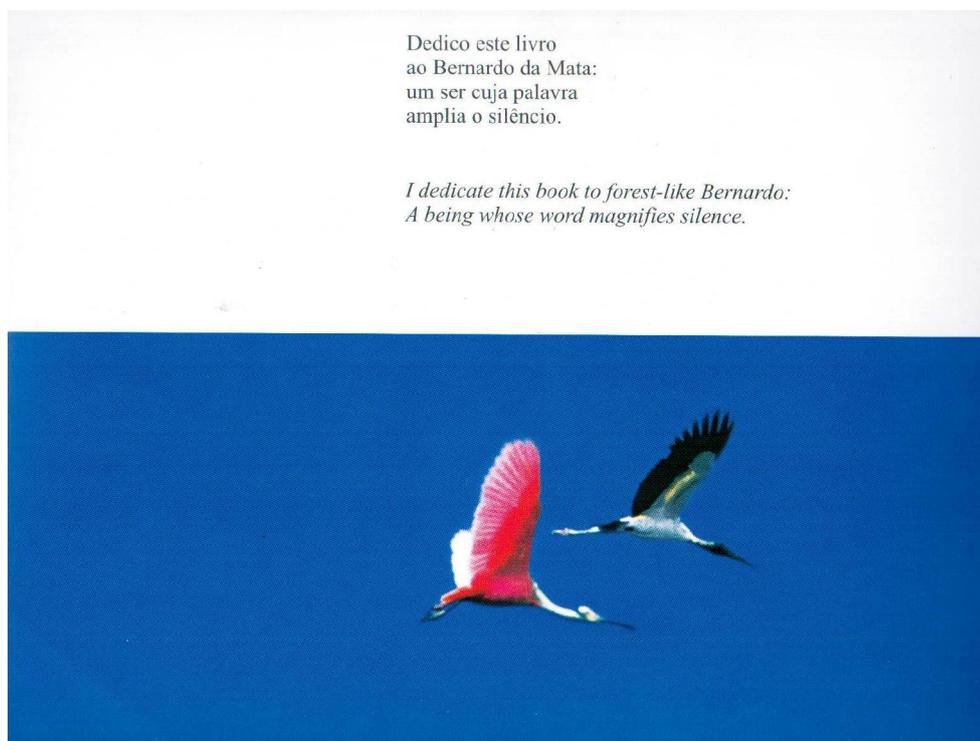
poema surja, não é preciso que seu autor morra. Nesse contexto, emerge a criação e também renasce o criador, conforme confidencia a voz do próprio escritor: *hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da despalavra [...] os poetas podem refazer o mundo por imagens, por eflúvios, por afeto* (BARROS, 2000, p.23). [Grifos nossos], ou como desvenda o narrador-personagem, no texto “V”, do *O livro das ignoranças*:

**Descobri aos 13 anos** que o que me dava prazer nas leituras não era a beleza das frases, mas a doença delas.  
**Comuniquei ao Padre Ezequiel**, um meu Preceptor, esse gosto esquisito.  
 Eu pensava que fosse um sujeito escaleno.  
 -Gostar de fazer defeitos na frase é muito saudável, o Padre me disse.  
 Ele fez um limpamento em meus receios.  
 O Padre falou ainda: **Manoel, isso não é doença, pode muito que você carregue para o resto da vida um certo gosto por nada. . .**  
 E se riu.  
**Você não é de bugre?** - ele continuou.  
 Que **sim, eu respondi**.  
 Veja que **bugre só pega por desvios, não anda em estradas -**  
**Pois é nos desvios que encontra as melhores surpresas e os ariticuns maduros.**  
**Há que apenas saber errar bem o seu idioma.**  
 Esse Padre Ezequiel foi o meu primeiro professor de agramática (BARROS, 1993, p.89). [Grifos nossos].

Nesse ‘reino das imagens’, uma das mais significativas e caras ao escritor, é a de Bernardo da Mata, sujeito que observa o tempo, os animais, está em contato com a terra, o **chão**, é meio cão meio gente; o humano já perdido. Personagem presente em praticamente todas as obras do escritor, como em *O guardador de águas*, em que o narrador apresenta Bernardo:

**Esse é Bernardo. Bernardo da Mata.** Apresento.  
 Ele faz encurtamento de águas.  
 [...]  
 No falar com as águas rãs o exercitam.  
 [...]  
 Prende o silêncio com fivela.  
 Até os caranguejos querem ele para chão. [...]  
**É homem percorrido de existências.** [...]  
**Como a foz de um rio - Bernardo se inventa...**  
 Lugarejos cobertos de limo o imitam.  
 Passarinhos aveludam seus cantos quando o vêem (BARROS, 1989, p.10). [Grifos nossos].

Bernardo possui em si as origens do ser transformado em poesia, pois *escreve escoreito, com as unhas, na água, o Dialeto-Rã* (BARROS, 1998, p.20); *Bernardo fala com pedra, fala com nada, fala com árvore* (BARROS, 1996, p.31)<sup>126</sup>. A terceira parte de *Livro de pré-coisas*, “O Personagem”, dá destaque à figura de Bernardão ou Bernardo, que é apresentado no livro como uma criatura de *pré-coisa*, poética, inaugural, original: é o poeta Manoel de Barros em estado puro de poesia; é o desaprender as coisas. *Deus abrange ele*. Em *Para encontrar o azul eu uso pássaros* (1999), Manoel de Barros dedica a obra a Bernardo:



Dedicatória a Bernardo, em *Para encontrar o azul eu uso pássaros* (1999), de Manoel de Barros.

Somente através da inocência e da pureza de Bernardo é possível vislumbrar um novo universo onde a poesia é a base de tudo. Bernardo ainda não foi poluído pelas futilidades do mundo moderno: *inveja não acopla nele*, como fica evidente a cada texto que conta sobre Bernardo, um antigo empregado de Manoel de Barros, peão de sua fazenda, que acabou por tornar-se uma das personagens mais amadas de Barros, presente em diversas obras do escritor, seu *alter ego*:

---

<sup>126</sup> Grifos nossos.

**Bernardo da Mata nunca fez outra coisa  
 Que ouvir as vozes do chão  
 Que ouvir os perfumes das cores  
 Que ouvir os silêncios das formas  
 E o formato dos cantos. Pois Pois.**  
 Passei muitos anos a rabiscar, neste caderno, os  
 Escutamentos de Bernardo.  
**Ele via e ouvia inexistências.**  
 Eu penso que esse **Bernardo tem cacoete para  
 poeta** (BARROS, 2001, p.47).

Ainda em *Para encontrar o azul eu uso pássaros*, Manoel de Barros, na parte final da obra, apresenta Bernardo:

**Bernardo é quase árvore.**  
**Silêncio dele é tão alto que os passarinhos  
 ouvem de longe.**  
 E vem pousar em seu ombro.  
**Seu olho renova as tardes.**  
 Guarda num velho baú seus instrumentos de trabalho:  
 1 abridor de amanhecer  
 1 prego de farfalha  
 1 encolhedor de rios – e  
 1 esticador de horizontes.  
 (Bernardo consegue esticar o horizonte usando três fios  
 de teias de aranha.  
 A coisa fica bem esticada.)  
**Bernardo desregula a natureza:**  
**Seu olho aumenta o poente.**  
 (Pode um homem enriquecer a  
 natureza com a sua incompletude?) (BARROS, 1999). [Grifos nossos].

Em recente livro, *Menino do mato*, Manoel de Barros se inscreve na escrita diversas vezes: a infância, o lugar e Bernardo estão presentes, como é possível observar no texto I: *Assim Bernardo emendou nova criação: Eu hoje vi um Sapo com olhar de árvore* (BARROS, 2010, p.10) ou ainda no texto III:

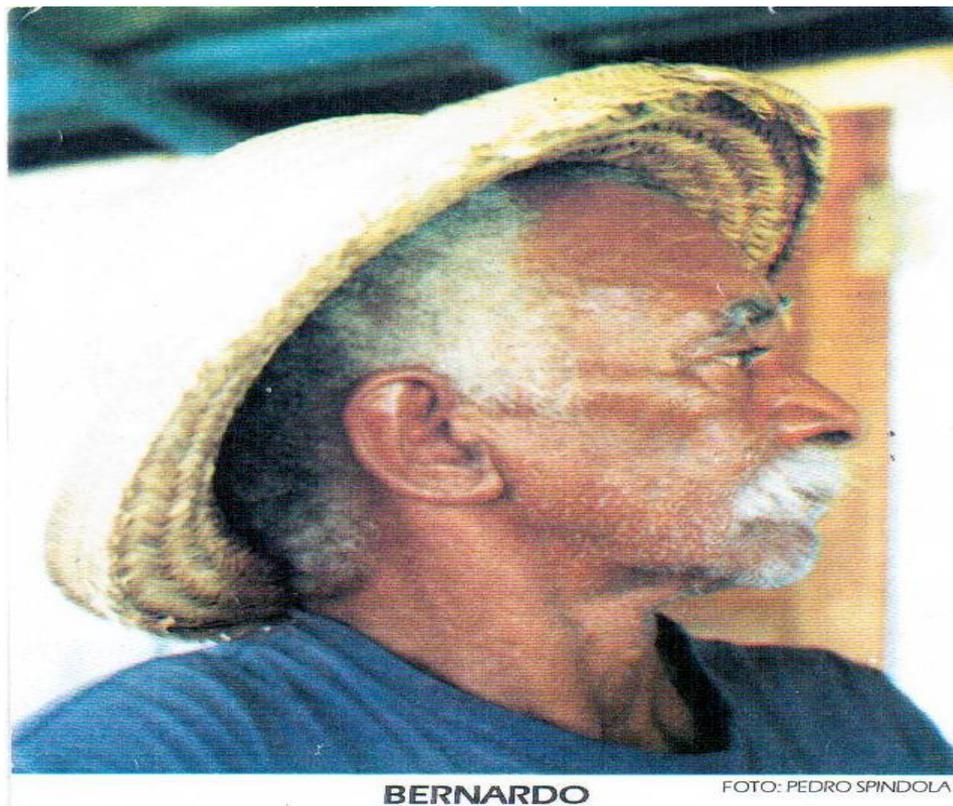
**Por modo de nossa convivência ponho por caso Bernardo.**  
 Bernardo nem sabia que houvera recebido o privilégio  
 do abandono.  
**Ele fazia parte da natureza como um rio faz,** como  
 Um sapo faz, como o ocaso faz.  
 E achava uma coisa cândida conversar com as águas,  
 Com as árvores, com as rãs.  
 [...]  
**Bernardo morava em seu casebre na beira do rio –  
 moda um ermitão.**  
 De manhã, bem cedo, ele pegava um regador e ia  
 regar o rio.  
 Regava o rio, regava o rio.

Depois ele falava para nós que os peixes também  
 precisam de água para sobreviver.  
 Perto havia um brejo canoro de rãs.  
 O rio encostava as margens na sua voz.  
**Seu olhar dava flor no cisco.**  
**Sua maior alegria era de ver uma garça descoberta no**  
**alto do rio.**  
 Ele queria ser sonhado pelas arcas.  
**Bernardo tinha visões como esta – eu via a manhã**  
**Pousada sobre uma lata que nem um passarinho no**  
**abandono de uma casa.**  
 Era uma visão que destampava a natureza de seu olhar.  
**Bernardo não sabia nem o nome das letras de uma**  
**palavra.**  
**Mas soletrava as rãs melhor que mim.**  
 Pelo som dos gorjeios de uma ave ele sabia sua cor.  
 A manhã fazia glória sobre ele.  
**Quando eu conheci Bernardo o ermo já fazia**  
**exuberância nele.** (BARROS, 2010, p13-14). [Grifos nossos]

Bernardo aparece novamente no texto IV, de *Menino do Mato* como parte da natureza:

Lugar mais bonito de um passarinho ficar é a palavra.  
 Nas minhas palavras ainda vivíamos meninos do mato,  
 Um tonto e mim.  
 Eu vivia embaraçado nos meus escombros verbais.  
 O menino caminhava incluso em passarinhos.  
**E uma árvore progredia em ser Bernardo.**  
 [...]
 **Bernardo disse que ouvira um vento quase encostado**  
**Nas vestes da tarde.**  
 (BARROS, 2010, p.15). [Grifos nossos]

Bernardo traz em si a cultura cabocla, mestiça, representa o “balaio cultural” da fronteira Brasil-Paraguai e Brasil-Bolívia com suas misturas étnicas (o índio, o negro, o bugre, o pantaneiro, o vaqueiro) e é uma forma de romper com o preconceito, pois Bernardo tem o olhar diferente, voltado para o chão, o que não é muitas vezes percebido. Com essa figura emblemática, que é Bernardo, Manoel de Barros compõe, em sua poética, o Mato Grosso e Mato Grosso do Sul em trânsito, com o hibridismo próprio da fronteira, como se observa em fotografia de Bernardo, tirada por Pedro Spindola:



Fotografia de Pedro Spindola e parte integrante do *folder* da Enersul – MS, s.d.

O título, ou “legenda”, da fotografia de Pedro Spindola, que integra o folder publicitário da Empresa de Energia de Mato Grosso do Sul – ENERSUL<sup>127</sup>, é Bernardo, o que se torna fundamental, porque fixa ou “âncora” o sentido da fotografia a partir da perspectiva do Autor. No caso dessa foto de Pedro Spindola, a legenda é um componente basilar para esclarecer o significado da imagem, ainda mais com a ligação do texto “No presente”<sup>128</sup>, de Manoel de Barros, no qual a personagem principal é também Bernardo, aprofundando a compreensão da imagem, por isso, analisamos, a partir da semiótica, as estruturas do discurso manifestado na fotografia veiculada no referido folder.

Ao observar-se a fotografia de Bernardo da Mata, pantaneiro, velho empregado de Manoel de Barros, constata-se que a câmera, em efeito *zoom*, aproxima-se do rosto, em perfil, de Bernardo, o que possibilita observar as características oblíquas do texto manuelino, pois intencionalmente deixa um lado oculto do rosto de Bernardo e, simultaneamente, permite depreender as características do sujeito: pantaneiro, de herança

<sup>127</sup> O folder foi divulgado no Estado de Mato Grosso, mas não traz data impressa.

<sup>128</sup> Esse texto é o primeiro da parte intitulada “O personagem”, de *Livro de pré-coisas*, 1985, p.39-43.

indígena e negra: a pele morena queimada do sol, o uso do chapéu, a vestimenta simples, barba por fazer, olhar firme, numa imagem carregada de significações; *é semiótica*, isto *é aparece como um signo ou como uma cadeia de signos de um sistema complexo de sentidos complementares* (LOTMAN, *apud* TORCHI, 2008, p. 102). Assim como tantas outras personagens da literatura, Bernardo, pessoa concreta, real, antigo empregado da fazenda de Manoel de Barros, no Pantanal, é presença em várias obras do escritor, sendo inclusive nomeado de *alter ego* do escritor. A maneira particular de ser e de viver, emaranhado aos bichos e seres ínfimos do lugar, fazem de Bernardo o arquétipo do pantaneiro, um ser inteiramente agregado ao ambiente.

Bernardo da Mata, com seu chapéu de bosta de ave e cacos de vidro, espelinhos e pregos primaveris saindo dos cabelos, é o contorno polarizador que acumula todos os rudimentos caros a Manoel de Barros: ele é o “Guardador de Águas”, íntimo da natureza, quase bicho, quase árvore, louco sábio, que faz *"encurtamento de águas"* e *"prende o silêncio com fivela"*. Bernardo está concluído a poema. Aí está o papel destes seres. Sua aparente inutilidade protege-o para a poesia, para o outro lado das coisas. Bernardo prepara uma *Oficina de Transfazer Natureza*, produzindo objetos como aranhas com olho de estame, beija-flor de rodas vermelhas, peneiras para desenvolver moscas. Bernardo é um tipo pré-histórico que permanece na fronteira entre o animal e o vegetal, constituindo a ligação do humano com a terra, com o seu lugar.

Trata-se de uma fotografia que transmite valores, ou ideologias, já que todo texto fotográfico passa pelo olhar de um sujeito. Como afirma Barthes, na foto, *a imagem transforma-se numa escrita, a partir do momento em que é significativa* (1985, p.132). Diz, ainda, o autor: uma fotografia será, por nós, considerada fala exatamente como um artigo de jornal. Assim, diante da foto de Bernardo, o leitor tem a sensação nítida de estar diante de um homem simples, mas de personalidade marcante, com um olhar para frente. A ênfase maior é dada pelo olhar, que é o transmissor maior. Independentemente das funções que a comunicação exerça, faz-se imperativo pensar e refletir sobre um único sentido que a fotografia em questão suscita, sendo a verdade contundente que ela traduz inegável e inconfundível. Numa tentativa de análise semiótica, a fotografia, que é um produto de um processo discursivo (há um sujeito que seleciona e trata a informação), revela sistemas de valores, nesse caso, uma verdade pungente: a existência de Bernardo.

Nesse mesmo *folder*, além da fotografia de Bernardo, também traz, logo acima da foto, o texto “No presente”, de *Livro de pré-coisas*, cuja personagem principal é Bernardo, o que *veio de longe com sua pré-história, resíduos de um Cuiabá-garimpo [...] (BARROS, 2002, p.41)*, ocorrendo uma encontro entre a imagem e o texto escrito, como pode-se observar a seguir:

*Quando de primeiro o homem era só, Bernardo era. Veio de longe com a sua pré-história. Resíduos de um Cuiabá-garimpo, com vielas rampadas e crianças papudas, assistiram seu nascimento.*  
*Agora faz rastros neste terreiro. Repositório de chuva e bosta de ave é seu chapéu. Sementes de capim, algumas, abrem-se de suas unhas, onde o bicho de porco entrou cresceu e já voou de asa e ferramentas.*  
*De dentro de seus cabelos, onde guarda seu fumo, seus cacos de vidro, seus espelinhos, - nascem pregos primaveris!*  
*Não sabe se as vestes apodrecem no corpo senão quando elas apodrecem. É muito apoderado pelo chão esse Bernardo. Seu instinto seu faro animal vão na frente. No centro do escuro se espraiam.*  
*Foi resolvida em língua de folha e de escama, sua voz quase inaudível. É que tem uma caverna de pássaros dentro de sua garganta escura e abortada.*  
*Com bichos de escama conversa. Ouve de longe a botação de um ovo de jacarua. Sonda com olho gordo de ulha quando o sáurio amolece a ovejira. Escuta o ente germinar ali ainda implume dentro do ventre. Os embriões do ovo ele vislumbra prazenteiro. Ri como fumaça. Seu maior infinito!*  
*Quando o corpo do sáurio se espicha no areião, afim de delivrar-se, Bernardo se ilumina. Pequena luzerna no pavio de seu olho brandeia. A jacarua e ele se miram imaculados. A própria ovura!*  
*Passarinhos do mato bentevi João-Ferreira sentam no ombro desse bandarra para catar imundícia ovalho insetos.*  
*Só dá de banda.*  
*Nos fundos da cozinha onde se jogam latas de vermes ávidos, lesma e ele se comprazem. Teias o alcançam. Lagartas recortam seu dólma verdeoso. Formigas fazem-lhe estradas...*  
*Unge com olho as formigas.*  
*No pátio cachorro acua ele. (Pessoas com ar de quelônio cachorro descompreende.) Galinhas bicoram seu casco.*  
*Mal desenxerga.*  
*(Nem mosca nem pedrada desviam ele de ser obscuro.)*  
*Bernardo está pronto a poema. Passa um rio gor jeado por perto. Com as mãos aplaina as águas.*  
*Deus abrange ele.*

**Manoel de Barros**



**BERNARDO**

FOTO: PEDRO SPINDOL

**Disse Deus: Faça-se a luz. E fez-se a luz.**

(Gênesis - cap. 1 - ver.3)

...Depois disso, tudo ficou mais fácil.

Folder distribuído pela Enersul [S.d.], no Estado, trazendo impresso texto de Manoel de Barros, fotografia do peão de sua fazenda, Bernardo.

Na parte do folder sob análise, lê-se um texto de Manoel de Barros, logo abaixo vem a fotografia de Bernardo, assinada e com legenda, depois uma citação bíblica do Livro de Gênesis, fazendo alusão à criação, no momento que se criou a luz, interligando-se à Empresa Energética e ao ato criador do escritor e do fotógrafo. Dessa forma, a somatória dos fatores e relações são os elementos que fazem a significação da imagem. Assim, numa *decoupage*<sup>129</sup> da fotografia, visualizam-se os diversos planos que a constituem: um fundo que sugere o ambiente ser o de uma varanda, com uma construção rústica, de fazenda, indicando um telhado e uma porta ou janela. Em primeiro plano está Bernardo, que se apresenta de perfil, com a cabeça virada para o lado direito, indicando um não movimento, porém com o olhar direcionado para a frente, sem ‘encarar’ o espectador, o que indica uma não solicitação ao desafio. As cores frias indicam equilíbrio e estaticidade.

Assim, de todas as fontes iconográficas, a fotografia faz jus a uma atenção especial, pois o mundo das imagens pode ser registrado e reproduzido com exatidão e verossimilhança. É como se a própria luz registrasse sobre a superfície sensibilizada da lâmina fotográfica sem a menor interferência humana, preservando para o futuro quase tudo que pudesse ser visto, das cenas mais comuns às mais incríveis. Com a fotografia, a memória ganha importante aliada. Memória visual, raciocinada e sentida, coletiva ou individual, mas sempre historicamente construída; apreendida como uma mensagem composta por sistemas de signos não-verbais, social e particularmente compreendidos através de códigos, cuja decifração permite a análise de certas ações humanas socialmente determinadas.

Podemos dizer que a mensagem visual designa duas funções: a cognitiva e a emotiva. Estas duas funções da comunicação referem-se à denotação, conteúdo da mensagem: o sujeito da foto é Bernardo, e à conotação, dependente da forma como a mensagem é organizada; é possível constatar que Bernardo existe como pessoa e não apenas como personagem e quais são suas características. A imagem remete o leitor, de imediato, ao reconhecimento da sua dimensão documental, enquanto reflexo ou espelho do real. Podemos perceber na fotografia de Bernardo, não só o reflexo, mas igualmente o espelho de uma realidade que pode ser traduzida na forma de se vestir, de olhar, no silêncio

---

<sup>129</sup> *Decoupage* (termo francês *decouper* = cortar) significa recortar e colar, é a arte de revestir com gravuras as superfícies de objetos como madeira, metal, vidro e tecido; uma técnica antiga, porém que continua atualizada, versátil e divertida. Trata-se de uma aplicação de gravuras inteligentemente dispostas e coladas sobre as superfícies, são composições.

que demonstra, enfim em todas as possíveis leituras. O chapéu de palha reforça a ideia de alguém do campo, que anda ao sol, de classe social menos privilegiada, de “periferia” e vivifica a imagem poética de Barros de que *as coisas sem importância são bens de poesia*, assim, Bernardo é um bem de poesia, de poesia “mestiça”, o que, segundo Gruzinski (2001), formando um tecido entre humano, natureza e poesia, numa interdependência entre seres, coisas, deuses e humanos, cujas correspondências unem esses componentes à realidade, escapando aos sentidos (Cf. GRUZINSKI, 2001, p.270), num sincretismo, que, conforme Canevacci, *é resultado de um contato intercultural e interlingüístico, por isso é oblíquo, crioulo: é um contágio cultural, um vírus.* (CANEVACCI, 1996, p. 21).

O retrato de Bernardo concretiza, incontestavelmente, o discurso oferecendo-lhe um caráter de verossimilhança. Se, ao discorrer acerca de determinada realidade ou pessoa, dando-lhe características concretas (tempo, espaço e pessoa), junta-se ao enunciado uma fotografia que retrata o objeto do discurso, a força persuasiva e de verdade são multiplicadas enormemente, pois apresenta um caráter indiciário, índices do real: *as imagens do fotógrafo mantém relação com o real, o que lhes atribui caráter documental, testemunhal e, conseqüentemente, valor de verdade* (HOFFMAN, 2009, p.396), oferece material etnológico, pois a fotografia possibilita conhecer a experiência e produz a sensação de participar dessa experiência e conduz para a realidade vivida<sup>130</sup>. A composição da fotografia auxilia a compreensão da imagem e situa o leitor geograficamente: o meio rural. Os signos e elementos simbólicos constituintes acrescentam dados etnológicos, sociais, históricos e culturais à imagem.

Em suma, interligando o texto de Manoel de Barros à fotografia de Bernardo, retratada por Pedro Spindola, com a citação de Gênesis, é possível recuperar uma discussão que tem, como pano de fundo, da identidade regional, do homem pantaneiro, de uma região fronteira entre Brasil, Paraguai e Bolívia, por extensão, o sistema de ideias dos Estudos Subalternos, que procura ouvir os marginalizados e posicionar-se em relação a eles, discutindo a maneira como o ‘pensamento europeu excluiu’, numa relação de subalternidade, o indivíduo e a cultura latino-americana.

Neste contexto, o ser humano não ocupa uma posição de superioridade. Também ele participa destas trocas, desta interdependência fértil, onde um reino alimenta o outro. Assim, buscando questionar o colonialismo teórico dos grandes centros e dando voz e

---

<sup>130</sup> Grande exemplo dessas fotografias são as produzidas pelo fotógrafo Sebastião Salgado.

lugar àqueles que são emudecidos pelo poder hegemônico, pois segundo Figueiredo (2010)<sup>131</sup>, o termo ‘subalternidade’ é empregado por pensadores como Guha e Spivak, referindo-se a grupos que estão à margem, que não têm voz ou representatividade na sociedade. Para Spivak,<sup>132</sup> o termo “subalterno” diz respeito à *representação dos que não conseguem lugar em um contexto globalizante, capitalista, totalitário e excludente, no qual o “subalterno é sempre aquele que não pode falar, pois, se o fizer, já não o é.”*<sup>133</sup> Assim, para a crítica indiana, *a condição de subalternidade é a condição do silêncio, ou seja, o subalterno carece necessariamente de um representante por sua própria condição de silenciado.* Porém, de acordo com Figueiredo,

Por um lado, observa-se a divisão internacional entre a sociedade capitalista regida pela lei imperialista e, por outro, a impossibilidade de representação daqueles que estão à margem ou centros silenciados. Sobressai aí o questionamento instigante de Spivak: os subalternos podem falar? Para tanto, propõe-se a produção de uma história que represente a narrativa da verdade dos subalternos (FIGUEIREDO

Num mundo capitalista, em que ocorre o afastamento do centro em relação à margem, enraizado na vivência e pensamento dos que não têm voz, deriva o questionamento se os subalternos podem falar, já que esse citado mundo lhes nega o direito à voz, propondo *a produção de uma história que represente a narrativa da verdade dos subalternos.* Segundo Figueiredo os subalternos não podem falar, porque são esquecidos e postos à margem do poder (FIGUEIREDO, 2010, p.293), advindo daí o imperativo em reconceituar Nação, Estado e povo. Sendo este o ponto central dos estudos subalternistas, e, ainda que, neste aspecto, o subalterno é concebido como alguém que carece de poder e de auto-representação, ocorrendo a negação em reconhecer o sujeito da história e o direito a um projeto totalmente próprio, conforme idéia de Edward Said. Contudo, Figueiredo reflete até onde o subalterno pode ser representado ou, até que ponto ele quer ser representado, uma vez que, retomando as palavras de Spivak, *subalterno é sempre aquele que não pode falar, pois, se o fizer, já não o é.* Assim, esses questionamentos servem como mote para a ampliação de pesquisas posteriores e

---

<sup>131</sup> Artigo “ESTUDOS SUBALTERNOS: uma introdução”, de Carlos Vinicius da Silva Figueiredo. In: *Revista Ráido*. Dourados-MS: UFGD, 2010. No prelo.

<sup>132</sup> Gayatri Chakravorty Spivak (nascida em 24 de fevereiro de 1924) é uma crítica literária e teórica Indiana. É conhecida mundialmente por seu artigo “Can the subaltern speak?”, considerado um texto de fundação do pós-colonialismo. Atualmente é professora e pesquisadora na Universidade de Colúmbia, nos Estados Unidos.

<sup>133</sup> Todas as traduções deste trabalho foram realizadas por Carlos Vinicius da Silva FIGUEIREDO. In: *Revista Ráido*. Dourados-MS: UFGD, 2010.

imprimem o quanto a obra de Manoel de Barros, assim como a de outros escritores desse porte, como é o caso de Clarice Lispector citada por Figueiredo, tem a proporcionar, pois trata-se de uma obra útil para elucidar questões intrínsecas aos estudos da subalternidade. A obra de Barros reflete ainda o multiculturalismo, a hegemonia cultural possibilitando *repensar o lugar do outro em nossa sociedade* (Cf. FIGUEIREDO, p.294, *passim*). Então, também não intenciona aqui “representar o subalterno”, pois, se isso for praticado, ocorrerá o rompimento com tudo o que foi dito até então, conforme explica Figueiredo. *Essa observação implica que os estudos subalternos não podem representar simplesmente um discurso “sobre” o subalterno, mas uma práxis contínua de análise e reflexão sobre essa temática* (FIGUEIREDO, 2010, 294).

Desse modo, os estudos subalternos passam a existir e se ampliam como uma método acadêmico num mundo contemporâneo, onde a globalização gera novos modelos de dominação e opressão, fortalecendo outros, antes instituídos. Ao dar vazão e voz a figuras subalternas e marginais, ou seja, à figuras excluídas da sociedade e da cultura dominante, *Livro de pré-coisas* é uma alegoria da condição sociocultural do Mato Grosso do Sul. Ainda, é de Figueiredo a explicação que colhemos acerca de subalternidade, a fim de esclarecer que também empregamos esse conceito com o objetivo de referir a pessoas e regiões que estão fora do poder hegemônico, pois:

O termo “subalterno”, do latim *subalternus*, significa ‘aquele que depende de outrem: pessoa subordinada a outra’. **Neste estudo, tomamos “subalterno” como expressão que se refere à perspectiva de pessoas de regiões e grupos que estão fora do poder da estrutura hegemônica;** daí o conceito de subalternidade exigir um espaço territorial definido e demarcado, bem como àqueles que se encontram fora do pensamento hegemônico (FIGUEIREDO, 2010).

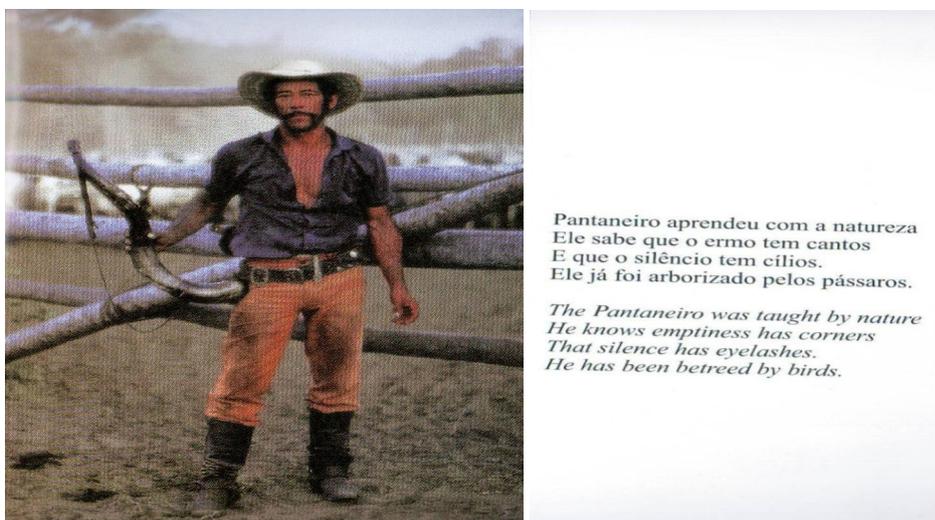
Nesse sentido, o ensaio de Edgar Nolasco, intitulado “Bugres *subalternus*”<sup>134</sup>, ajuda-nos a compreender que *o subalterno é sempre aquele que não fala*, pois se falar não mais é subalterno e, ainda, que o exemplo ‘melhor’ de subalternidade que temos, pelo menos no Mato grosso do Sul, ainda é o índio. Nolasco questiona a quem pode ser dado o ‘direito’ de falar pelo índio: o índio “letrado”? Pois, apesar de ser “letrado”, fala a partir de um lugar que conhece, é índio, portanto fala com mais propriedade (Cf. NOLASCO, 2009, p.14. Também, nesse aspecto, Manoel de Barros, ao abordar o habitante do Estado, o

---

<sup>134</sup> Ensaio este publicado nos *Cadernos de estudos culturais*. – v.1, n.1, Campo Grande, 2009, p.9-16.

pantaneiro ou o indígena, o faz com mais propriedade<sup>135</sup> do que quaisquer outros, não-pertencentes ao local.

Desse modo, ao analisarmos as obras de Barros, como as que compõem nosso *corpus* de análise, é possível constatar que o projeto artístico de Barros, principalmente o compósito das obras estudadas, incumbem-se de retratar os seres desprivilegiados pela sociedade, sejam eles pessoas, como Bernardo, Rogaciano, ou outros seres vivos. O escritor constitui esse diálogo utilizando-se de uma interdependência de modalidades: imagem visual/imagem poética. Como é possível observar na “iluminura”, acerca do homem pantaneiro, da obra *Para encontrar o azul eu uso pássaros* (1999), em que de forma explícita unem-se escrita e fotografia, numa impressão e expressão da realidade tangível do peão pantaneiro.



Pantaneiro aprendeu com a natureza  
Ele sabe que o ermo tem cantos  
E que o silêncio tem cílios.  
Ele já foi arborizado pelos pássaros.

*The Pantaneiro was taught by nature  
He knows emptiness has corners  
That silence has eyelashes.  
He has been betreed by birds.*

*Para encontrar o azul eu uso pássaros*, 1999.

Ao se indagar se a *fidelidade* ao meio constitui um imperativo da poética manoelina, a resposta é, sem sombra de dúvida, afirmativa, pois *Livro de pré-coisas*, *Para encontrar o azul eu uso pássaros* e a tríade *Memória inventadas* expressam claramente uma intenção voltada para o regional e o local. Primeiro, porque em muitas passagens se faz intencionalmente apontamentos da história do Estado e o registro de passagens cruciais, como é o caso da Guerra do Paraguai em *Livro de pré-coisas*, de fatos da infância do escritor em *Memórias inventadas* e as imagens do Pantanal em *Para encontrar o azul*

<sup>135</sup> Não estamos aqui afirmando que o não pertencente ao lugar não possa escrever sobre este mesmo local, porém, o que defendemos é que não o faz com a mesma propriedade que o habitante do lugar. Habitante este que se não falou ainda é porque não foi lhe dado o direito à voz, precisando contentar-se que os outros falem.

*eu uso pássaros*. Segundo, porque, em *Para encontrar o azul eu uso pássaros* lê-se a descrição de usos, costumes e hábitos que identificam uma região culturalmente demarcada da qual são paradigmas os textos mencionados. A tipologia do pantaneiro encontra aqui, como a do gaúcho em *Contos gauchescos*, de Simões Lopes Neto, um cenário característico que se impõe por sua veracidade.

Deve-se acrescentar, ainda, no âmbito do estilo assumidamente regionalista, o registro de um *ethos* particularizado e evidente.

### 3.3. Oralidade

A oralidade constitui-se em uma fonte fecunda, como assegura Câmara Cascudo: *o conto popular revela informação histórica, etnográfica, sociológica, jurídica, social. É um documento vivo, denunciando costumes, idéias, mentalidades, decisões e julgamentos* (CASCUDO, 1984, p. 15). Não apenas os contos, como também as lendas, os causos, as adivinhações, os acalantos, enfim, *toda e qualquer manifestação cultural e folclórica de uma comunidade é capaz de revelar o seu comportamento*.

O uso das histórias oral é fonte de fazer com que os estudos de história local escapem dos documentos uma vez que a fonte oral é capaz de ampliar a compreensão do contexto, de revelar os silêncios e as omissões da documentação escrita, de produzir outras evidências, captar, registrar e preservar a memória viva (FONSECA *apud*, ALVES, 2005, p.41)

Compreender a ficcionalização da oralidade em Manoel de Barros parece vital no desvelamento da “poética da voz” empreendida pelo autor. As estratégias de registro da oralidade na narrativa de Barros são capitais para a constituição de uma resposta discursiva característica ao desafio de representar a heterogeneidade cultural do Estado. O que vem ao encontro dos estudos de Antonio Cornejo Polar, quando este afirma:

[...] o duro conflito entre a voz e a escrita, plasmado dramaticamente em 1532, continuava de algum modo vigente na cultura letrada andina, porém - com todo o peso que o paradoxo comporta - essa vigência se expressava na extensa e impossível nostalgia que nossos escritores sentem pela oralidade perdida, assumindo - quase sempre obscuramente - que na palavra falada reside a autenticidade da linguagem[...] (CORNEJO POLAR, 1994, p. 235)

Ao entender a literatura como forma de representação, espaços onde interesses e aspectos sociais interagem e se entrecrocaram, não há como não indagar quem é o outro, que

posição lhe é reservada na sociedade e o que seu silêncio esconde, por isso a preocupação dos estudos literários com os problemas vinculados ao acesso à voz e à representação dos diversos grupos sociais. Explica Dalcastagnè que, esses grupos sociais tornam-se cada vez mais conscientes dos problemas associados ao *lugar da fala: quem fala e em nome de quem*. Ao mesmo tempo, debatem-se os assuntos correspondentes, ainda que não sejam similares, da legalidade e da autoridade (*palavra que, não por acaso, possui a mesma raiz de “autoria” na representação literária*). Tudo isso se explica na crescente contenda sobre o espaço, na literatura dos grupos marginalizados aqui entendidos, num sentido extenso, como todos os que recebem valoração negativa da cultura dominante.

No ensaio “Vozes nas sombras: representação e legitimidade na narrativa contemporânea”, Regina Dalcastagnè afirma *que o silêncio dos marginalizados é coberto por vozes que se sobrepõem a ele, vozes que buscam falar em nome deles, mas também, por vezes, é quebrado pela produção literária de seus próprios integrantes* (DALCASTAGNÉ, 2002, p. 35-77). Segundo a pesquisadora, o problema da *representatividade*, deste modo, não se abrevia à honestidade na procura pelo olhar do outro ou ao respeito por suas particularidades. Está em questão a diversidade de percepções do mundo, que depende do acesso à voz e não é preenchida pela boa vontade daqueles que abarcam os lugares de fala.

Enfim, segundo a autora, a arte que liberta não pode vir da mão que escraviza, e enfatiza que o problema de se idealizar a literatura é o que essa idealização acaba escondendo. Conforme Dalcastagnè, das teorias que afirmam a literatura como um espaço aberto à diversidade até aquelas que a prescrevem como remédio para as mais variadas mazelas sociais, da desinformação à ausência de cidadania, pode-se acompanhar o processo de idealização de um meio expressivo que é tão contaminado ideologicamente quanto qualquer outro, pelo simples fato de ser construído, avaliado e legitimado em meio a disputas por reconhecimento e poder. No Brasil, hoje, afirma a crítica, os autores são, em sua quase totalidade, homens, brancos e de classe média, e reclamam das dificuldades enfrentadas para publicar, ser lidos e, obviamente, sobreviver. Mas reconhecer essas dificuldades no campo literário não pode equivaler a entendê-las como as únicas existentes, nem como as mais sérias, pois apesar dos tempos terem mudado, algumas lutas por direitos civis desembocaram também na literatura, fazendo com que mulheres, negros,

homossexuais, índios começassem, timidamente, a escrever (Cf. DALCASTAGNÉ, 2002, p. 35-77). Assim, de acordo com Barzotto:

O escritor pós-colonial assume, apropria-se da língua do colonizador e a adapta, criando um idioma misturado, mestiço, uma variante da língua europeia com traços do idioma nativo, infiltrando a sua própria voz para narrar um espaço que não é o europeu. Ao falar deste lugar, esse escritor, simultaneamente, faz uso da ab-rogação, que é, em outros termos, a anulação, a rejeição ou supressão das normas linguísticas europeias e da marginalização da linguagem variante do escritor pós-colonial. Dessa forma, a escrita pós-colonial assume um discurso de oposição em relação ao discurso da metrópole, onde a voz que está por trás da letra o sustenta, instaurando um contradiscurso que tem essa nova linguagem o encargo de seus propósitos (BARZOTTO, 2009, p.6).

Porém, Segundo Barzotto, precisa-se deixar um pouco de lado a controvérsia entre oralidade e literatura, pois desse modo é possível destacar o tecido do texto literário como algo que se guarda uma memória oral coletiva, ao mesmo tempo em que pode conservá-la a partir da conservação das tradições orais, concebidas no que está tradicionalmente escrito. *Assim, literatura é voz e é letra. É um grito que se transforma em escrita e uma escrita que carrega clamores. Somos falantes e ouvintes antes de nos constituirmos escritores e leitores* (BARZOTTO, 2009, p.6).

De forma explícita e implícita em uma narrativa é admissível desvendar pormenores valiosos de uma cultura outrora puramente oral e, dessa forma, recuperar o conhecimento subalternizado e entorpecido de uma população-alvo. Tais nações compreendem “sociedades silenciadas” organizadas paralelamente às “sociedades subdesenvolvidas”; silenciadas não pela fala nem pela escrita, mas porque não são “ouvidas” na produção planetária do conhecimento difundido pelas sociedades desenvolvidas (Cf.MIGNOLO, 2003, p. 108), o que de acordo com Barzotto:

Em oposição ao cânone e com base na linguagem e na poética oral como formadora de identidade cultural, navega-se pelo texto literário a fim de descobrir nuances de oralidade que se destacam e se infiltram na narrativa, de modo a constituir o núcleo e a tradição do povo ameríndio. Pela averiguação do cotidiano, a voz e a linguagem têm o poder de escrever e descrever o mundo, deixando emergir as trincheiras que o constituem (BARZOTTO, 2009, p7).

Ao pesquisar sobre a oralidade, Paul Zumthor<sup>136</sup> (2005) determina que a presença da voz se manifesta nos mais divergentes papéis sociais. Portanto, o cotidiano da vida humana se responsabiliza de carregar a memória oral. Tal poética não é estável nem homogênea, sem forma fixa ou constante, e embora vinculada no texto escrito, privilegia o ritmo e a ação. A oralidade é funcional, móvel e maleável, para poder adequar-se a cada nova situação de *performance*, ou desempenho. Em determinadas situações, o desempenho da oralidade pode ter muito mais autoridade do que o discurso escrito, dependendo da intenção e da necessidade do intérprete oral; o desempenho, por sua vez, pressupõe uma ideia de coletividade e com ela a repetição e a memorização, aspectos que não podem ser garantidos na leitura solitária de um texto.

Paul Zumthor, ao trazer a voz e a oralidade para dentro da escrita, proporciona ao campo literário novos aspectos de leitura e análise à medida que assinala o conceito de voz e de oralidade na literatura medieval. Paul Zumthor afirma que, se houvesse uma ciência da voz, ela não estaria centrada em uma única forma de conhecimento, pois deveria abarcar, em princípio, a fonética e a fonologia, além da antropologia, da História e da psicologia da profundidade. Zumthor diferencia a voz cotidiana (popular), por sua disseminação, fugacidade e pragmatismo, ao reduzir-se, enquanto presença corporal, da voz poética (erudita), que por natureza concentra a amplitude do acontecimento para estimular e singularizar a voz enquanto presença corporal, a fim de enfatizar sua "carnalidade"<sup>137</sup> e duração. Porém, o teórico não divide a voz em popular e erudita, apenas questiona o que é cultura popular e cultura erudita e, segundo Zumthor, a avaliação dos elementos que compõem os dois tipos de voz proporciona uma maior compreensão para a questão da *performance*.

Segundo Zumthor, a avaliação dos elementos que compõem os dois tipos de voz proporciona uma maior compreensão para a questão da *performance*, diretamente vinculada à voz poética, é uma ação oral-auditiva pela qual a mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida, no tempo presente, em que o locutor assume voz, expressão e presença corporal (física), enquanto o destinatário, que não é passivo, também se inclui como presença corporal dentro da *performance*. Tais relações promovem uma

---

<sup>136</sup> ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Trad. Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo, Companhia das Letras, 2001. In: <http://www.webartigos.com/Paul-Zumthor-Uma-fronteira-Tenue-entre-A-Voz-E-A-Letra>. Acesso em: 10 de ago. 2010.

<sup>137</sup> Termo usado por Zumthor.

importante compreensão sobre a escrita poética, considerada como linguagem secundária, pois como signo gráfico representa as palavras em ação e voz, que, ao utilizar a linguagem, não fala apenas sobre algo, mas se inclui naquilo que diz, dispondo-se como presença e performance.

Outro ponto importante nos estudos de Zumthor é a presença da fala oral na enunciação, que se aproxima dos elementos palavra e voz. Dessa forma, entende-se que a fala oral se aproxima da palavra, por ser um elemento linguístico, e da voz, por apresentar tom, ritmo e presença corporal, que na escrita apresenta diferentes implicações de enunciação.

Em a "letra" e da "voz", apesar de estar ligada à literatura medieval, Zumthor oferece questões capitais para a compreensão da narrativa contemporânea, que ocorre da fala oral na enunciação. Um exemplo é o narrador que, ao se apresentar como intérprete, investe-se da autoria e coloca em crise a mediação e a assinatura autoral. Essa proximidade entre narrador, intérprete e autor instaura-se pela presença do performativo, em que a história se aproxima da narração, pois através da leitura, mediada pela escrita, a fala oral é atualizada e se torna presente no momento da leitura. Dessa forma, as relações traçadas entre escrita, voz e fala fazem com que o discurso performativo seja o próprio acontecimento; logo, o acontecer não está fora do discurso, mas sim nele mesmo, na ação que se faz presença. Em resumo, a performance é uma fronteira imperceptível entre a voz e a letra, em que os vários elementos que a compõem – oralidade, movência, texto, arquétipo, vocalidade etc. – oscilam no tempo e no espaço.

Através de sua poética, Manoel de Barros, segundo Fernandes, ensina que *a poesia oral pantaneira significa saber tirar sentidos das menores coisas que circulam no Pantanal* e que *o Pantanal tem muita linguagem-conteúdo, essência de coisas, de pré-coisas, coisas das “ignoranças”* (FERNANDES, 2004, p. 91). Marinho, também observa que Barros emprega, em sua poética, *expressões advindas do linguajar do homem pantaneiro, fato que contribui para que a cultura regional seja conhecida por um público maior que aquele definido pelos habitantes do Pantanal e seu entorno.* [...] (MARINHO, 2002, p. 62). Oralidade que, de acordo com Marchezan, *reflete a voz de um grupo cultural sem escrita* (MARCHEZAN, 1999, p.80). O crítico analisa a maneira de encenar o “caso” de assombramento nos contos pré-modernistas de Afonso Arinos e de Hugo Carvalho Ramos, pois, segundo Marchezan a origem do caso está na oralidade e, segundo ele, *a*

*atitude desses contistas foi a de resgatar do mundo rural, o seu imaginário rústico, dentro da estratégia de suas narrativas, dando “plasticidade” para a visão do grupo cultural tropeiro que, assim, passa a deter um saber* (MARCHEZAN, 1999, p.80).

Douglas Diegues afirma que a linguagem do Xaraiês *é cerne e medula* da obra de Manoel de Barros, em que subjaz *o frescor desses dialetos e idiomas perdidos do Xaraiês e, através da escritura oralizada do poeta, sua língua e sua maneira de ver e ser o mundo* (DIEGUES, 1999, p.38). Ou seja, Barros escreve com as oralidades perdidas dos Xaraiês, como um compilador, e *continua a inventar sua maneira de dizer-se, de olhar para a vida, de ser o mundo, porque uma língua também é isso* (DIEGUES, 1999, p.38); é uma sintaxe das águas, de rumores perdidos de água que o escritor ouve primeiro, depois registra, numa invenção permanente (Cf. DIEGUES, 1999, p.38, *passim*). A linguagem é peculiar no espaço de fronteira, bem como é uma característica marcante em toda a obra de Manoel de Barros. Os diálogos travados no texto indicam a diversidade, a mistura, o hibridismo cultural existentes neste espaço, como observa-se na fala de Pocito: - *Boi que amansa amanhece na canga, meu amo. Animal que dá pêlo, bentevi caga nele. Bão é pão e vão. Ruim é gordura de caramujo e onça ferventada. Oive de mi, xará. Quem ouve conselho, conselho ouve ele.* (BARROS, 1985, p.20). Há uma troca constante – cultural e linguística. Aqui é possível constatar também a identificação com o lugar, pois a língua aproxima e faz que a comunicação seja estabelecida. Acerca da identidade, é importante destacar, também, que algumas personagens são nominadas: Bernardo, Pocito, Nhá Velina Cuê, Rogaciano, entre outras; ocorrem personificações de plantas, animais, rios, o Pantanal; as demais são identificadas pelo que representam: primo, irmão, menino, pai, mãe, por exemplo.

Nesse sentido, conforme Marinho, a escolha das palavras, por Manoel de Barros, serve também para fixar uma imagem *que se prestará ao auto-reconhecimento identitário de toda uma população* (MARINHO, 2002, p. 62). Barros busca a origem na ousadia com as palavras, com as construções sintáticas e semânticas dos versos, refugiando-se no simbolismo da criança, cujas qualidades são análogas às do seu projeto poético, como é possível observar na obra *Poemas concebidos sem pecado*, em diversas passagens, a presença do falar regional:

- Eu só sei que meu pai é chalaneiro **mea mãe** é lavandeira e eu sou beque de avanço do Porto de Dona Emília [...]; Sob **o canto do bate-num-quara** nasceu cabeludinho bem diferente de Iracema [...]; - **Vou ali e já volto já**; Nisso chega um vaqueiro e diz: - **Já se vai-se**, Quério? Bueno, **entonces** seja felizardo lá pelos rios de janeiros...; **Êta**

**mundão/Moça bonita/Cavalo bão/Este quarto de pensão [...]**  
(BARROS, 1985, p. 09 - 37, *passim*).

Depreende-se, então, que as imagens suscitadas na prosa de Manoel de Barros correlacionam-se à vida, ao cotidiano e revelam a oralidade, as expressões populares e regionais. Barros trabalha com a “inventividade da oralidade” perdida dos xaraiés, línguas que são substrato da poética do escritor e que, comparada ao *kotyú*, – forma poética guarani que se caracteriza por ser breve –, *em cada fragmento, podemos ler o frescor desses dialetos e idiomas perdidos dos Xaraiés, e através da escritura oralizada do poeta*, como salientou o escritor fronteiriço Douglas Diegues<sup>138</sup>. Sob esta perspectiva, Barros transmuta-se na personagem Bernardo, a mais importante de *Livro de pré-coisas* e presente em vários textos do escritor. Bernardo é *aquela que, nas águas, escreve com as unhas o Dialeto – Rã*, dialeto oral, falado por pessoas de águas, como Bernardo, o que restou das oralidades dos Xaraiés. Esse dialeto *na sua escrita, se assemelha ao Aramaico idioma falado pelos que habitavam a região pantanosa entre o Tigre e o Eufrates* (BARROS, 1990, p.281).[Grifos nossos].

Na recriação desse mundo semovente, Barros configura expressões populares próprias da região, numa invenção permanente, e discurso sobre sua aldeia, com expressiva sofisticação do gênio literário. Na poética manoelina, o narrador/sujeito é um contador de histórias que vai descrevendo e demarcando os elementos naturais, a exemplo de outras figuras da cultura oral sul-mato-grossense, ressaltando a formação da identidade local e regional. De acordo com Lienhard:

A literatura escrita híbrida, por outro lado, mais acessível à investigação científica, oferece ao menos uns vestígios do que pôde ser e é ainda o continente submerso das literaturas orais; ao mesmo tempo, sua própria existência atesta que entre os dois universos, o da escrita e o da oralidade, sempre houve zonas de contato, de conflito, de intercâmbio (LIENHARD, 1990, p. 58).

De acordo com Fernandes, a poesia oral pantaneira germina, principalmente, do envolvimento do homem com a natureza, ou seja, apresenta-se agregada, num constante diálogo entre o humano e o mundo. Assim, Fernandes afirma:

A natureza apresenta-se nas vozes dos pantaneiros como uma representação de mundo, isto é, se a natureza os guia, pois os pantaneiros são parte delas, a representação é, em sua essência, uma poesia do mundo natural. Logo, essas representações poéticas traduzem o como-ser e o

---

<sup>138</sup> Em ensaio intitulado “A oralidade perdida de los Xaraiés”. In: *Revista Caros Amigos*, abril de 1999, p.38.

como-fazer no mundo em que vivem. Em outras palavras, elas são os mecanismos de o homem compreender em face ao seu próprio mundo, extraindo dele as sutilezas da vida e do viver (FERNANDES, 2004,p.92).

Conforme Masina:

**O escritor fronteiriço busca preservar a oralidade**, superando, através da forma a distância entre o que foi dito e o escrito. **A força da oralidade, comum às narrativas regionais, não pode ser reduzida, pois, a mero registro folclórico** (MASINA, 2003, p. 45). [Grifos nossos].

Daí decorre uma espécie de resposta, uma voz em uníssono, encontrada nas narrativas e causos do vaqueano Blau Nunes, personagem de Simões Lopes Neto; os tantos “tropeiros” humildes do Antônio chimango; o clássico *Tropas e boiadas* (1950), do regionalista goiano Hugo de Carvalho Ramos, jóia basilar e *pedra de toque* da literatura regionalista brasileira; o diálogo proferido por Riobaldo, protagonista de *Grande sertão: veredas* e o discurso de Manoel de Barros, no **chão** do Pantanal, enfim lugares inaugurais que podem estar expressos na voz de qualquer um dos outros autores aludidos: *Os homens tocavam gado. As coisas ainda inominadas. Como no começo dos tempos* (BARROS, 1985, p. 37)<sup>139</sup>. Pode-se dizer que a prosa poética de Barros, compõe um extraordinário “entretecer” da oralidade na região ou “minirregião cultural” composta pelo Pantanal brasileiro e Chaco paraguaio e Boliviano, registra-se uma identidade sul-mato-grossense, engendrada no meio pantaneiro, numa visível influência na literatura sul-mato-grossense. Um lugar metafórico, enquanto espaço, nominado como o regional, o local, o próprio, o particular, tópicos esses que exigem, por sua vez, sempre seu contrário; pensar na idéia de que o escritor fala, pensa e existe a partir de um lugar.

Lugares onde as coisas acontecem através do “não-movimento”: Elas apenas aparecem. Imagens do visto e do que se vê, em um tempo primordial. Lugares sem limites que tomei como metáfora do que aqui se quis dizer, na e da perspectiva teórico-crítica que discuti no espaço deste texto e de um *locus* de enunciação específico. Pensar sob a condição de um “vidente dos pantaneiros”, onde muito pouco ou quase nada acontece. Como diz ainda Manoel de Barros “*As coisas que acontecem aqui, acontecem paradas. Acontecem porque não foram movidas. Ou então, melhor dizendo: desacontecem*” (p. 33). Evoca-se, ainda, o ponto alto das reflexões de Achugar, ao sublinhar em que medida a

---

<sup>139</sup> Nesta perspectiva os ensaios “Interfaces da literatura comparada” e “Relendo ‘O gaúcho a pé’” de Tania F. Carvalhal.

transformação na construção das identidades locais está regida pela tradição, pelo ritual, ou pela inércia – e não pela globalização. Pensar a heterogeneidade própria e histórica do Estado mediante a qual nossas tradições e heranças culturais permitem combinar, mestiçar, hibridar, transculturar o hambúrguer do McDonalds com o mate uruguaio, o chimarrão e com o tereré<sup>140</sup> tal como ainda agora fazemos na fronteira Brasil – Paraguai.

### 3.4. A infância em Manoel de Barros

Não é nossa pretensão desenvolver pesquisa acerca da infância, da memória, ou mesmo da autobiografia, de forma aprofundada, contudo verificamos, neste capítulo, a importância da infância e da memória na obra de Manoel de Barros, principalmente em *Memórias inventadas: a infância* (2003), obra em que Barros, resgata a infância<sup>141</sup>, a sua própria infância no Pantanal. A partir de memórias desse tempo vivido, dessas memórias da infância, o escritor passa a se inscrever no discurso e destaca a cultura do seu lugar de pertencimento: a região do Pantanal, abarcando as cidades de Cuiabá-MT, Corumbá-MS, além de pequenos vilarejos e fazendas, por onde a família viveu: *Venho de um Cuiabá de garimpos e de ruelas entortadas./ Meu pai teve uma venda no Beco da Marinha, onde nasci.[...]* (BARROS, 1993, p.107).

*Memórias inventadas: a segunda infância* (2006) é composta de doze textos, em prosa poética; as páginas possuem numeração romana, apenas onde constam os títulos de cada texto. Um desses textos é intitulado “Lacraia” (II), em que o narrador, em primeira pessoa, portanto narrador-personagem, compara o trem de ferro com a lacraia, conta que o trem, por ser uma máquina, não tem alma como a lacraia e explica: *eu tive na infância uma experiência que comprova o que falo. Em criança a lacraia sempre me pareceu um trem* (BARROS, 2006, II). Ao cortar a lacraia em gomos, constatou que seus pedaços buscavam uns aos outros para se emendarem. Confidencia que bem mais tarde escreveu este verso: *com pedaços de mim eu monto um ser atônito*”, verso esse publicado em 1995, na *Revista*

---

<sup>140</sup> Ver Anexo

<sup>141</sup> *Memórias inventadas: a infância* (2003) é um volume constituído por pequenos textos em prosa, ditados por motivações muito variadas e *Memórias inventadas: a segunda infância* (2006) e *Memórias inventadas: a terceira infância* (2008) são continuidades referindo-se à adolescência e à velhice, a terceira infância. Nos três livros, Barros recorda episódios da infância, a adolescência e expõe considerações sobre a vivência, o contato com a arte e com os seres do seu lugar. Ao falar de temas que lhe são caros, Barros vai, de fato, desenhando as linhas do seu próprio rosto, não apenas através dos apontamentos de caráter mais abertamente autobiográfico, mas também por via de referências que permitem configurar um perfil estético, cartográfico e até histórico.

*Cultural paraguaia Teyu'í*<sup>142</sup>, que compunha o texto intitulado “Retrato Literário”, p.1, em que trazia o verso que serve de epígrafe: *Tudo que não invento é falso* (BARROS, 1995, p.15), ficando a diferença entre esses versos apenas pelo acréscimo do *o*, nos versos que servem de mote em *Memórias inventadas*.

A trilogia *Memórias inventadas*, de Manoel de Barros, apresenta a mesma epígrafe inicial: *Tudo o que não invento é falso*. Compreende-se que para o escritor, assim como para uma criança, inventar não significa não existir, mas a partir do momento de criação, o que foi criado passa a existir, torna-se real para quem a inventou, pois está em si, no seu pensamento, é a experiência ou as memórias do que foi vivido, ou mesmo do que poderia ter vivido. Trata-se de narrativa, em retrospecto, poética, mas na forma de prosa que Manoel de Barros, escritor, faz de sua própria existência, atribuindo valor à sua vida individual, *em particular sobre a história de sua personalidade*.

Philippe Lejeune estipula características formais que, segundo ele, presidiriam e caracterizariam uma escrita autobiográfica, esta seria uma *narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando atribui importância a sua vida individual, em particular sobre a história de sua personalidade* (LEJEUNE, 1975, p. 14), apresentando as seguintes características: uma forma de linguagem: a narração, em prosa; um tema: a vida individual, a história de uma personalidade; a situação do autor: identidade do autor enquanto pessoa real como narrador do discurso e a posição do narrador (identificação do mesmo com o personagem principal e perspectiva retrospectiva do relato), o que facilmente identificamos nas *Memórias inventadas* de Manoel de Barros. O primeiro texto, das três obras, é “Manoel por Manoel”<sup>143</sup>, em que já pelo título remete ao **Autor:**

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

<sup>142</sup> Manoel de Barros foi um dos colaboradores da *Revista Cultural Teyu'í*, cujo editor era o escritor fronteiriço Douglas Diegues.

<sup>143</sup> O texto aparece no início das três obras e não consta nenhuma numeração nas páginas.

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

Assim, a trilogia de *Memórias inventadas* abordam a infância e além disso a forma, a cor, a estrutura são iguais nos três volumes: os livros têm formato de caixa na cor parda, as folhas são soltas, podendo ser organizado da forma que o leitor desejar e são amarradas com fita de cetim nas cores azul (a infância), amarela (a segunda infância) e alaranjada (a terceira infância), o que de início dirige o leitor a crer que diante dele está um pequeno diário em que encontrará relatado o percurso de um sujeito. Todas as três capas são ilustradas com iluminuras<sup>144</sup>, assim como no interior das obras, pintadas por Martha Barros, pintora e filha de Manoel de Barros. As iluminuras de Martha Barros são muito parecidas com a poética de Barros: apresentam *pequenos personagens que ora lembram animais, ora plantas ou as duas coisas juntas, usa cores transparentes e, muitas vezes, deixam ver desenhos preexistentes nos tecidos que ela escolhe como suporte* (BARROS, 2008)



Infância - 54cm x 26cm - Iluminura de Martha Barros

Também, o formato de apresentação dos livros é o de uma caixinha, na qual se encontram fechados, por uma fita de cetim, quinze pequenos textos. A escolha da prosa poética confirma a inclinação de Barros para a lírica, e, através da obliquidade desta, busca alargar as possibilidades do que é narrado, em detrimento da mera linearidade da prosa. Assim, de uma espécie de “colagem” das duas formas surge a expressividade máxima: a

<sup>144</sup> Para melhor compreensão e visualização, observar Anexo.

união do lírico com o narrativo, abrindo uma passagem mais larga para a expressividade se desenvolver. Na tessitura de *Memórias inventadas* pode-se descobrir plasmada a escrita autobiográfica; contudo, Barros rompe com a estrutura da prosa, como forma, e elege a prosa poética como meio expressivo. Ao fazê-lo, segue um caminho percorrido, por escritores contemporâneos.

Nas obras selecionadas como *corpus*, o autor também se faz valer da prosa poética para traçar sua autobiografia, e aborda uma espécie de ‘pacto autobiográfico’<sup>145</sup>, segundo o qual, para que se tenha um escrito de cunho autobiográfico, é necessário que se estabeleça, através do texto e do paratexto que o circunda, a confirmação da identidade real do autor e seu desdobramento em narrador e protagonista da narração. O que firma entre o leitor e o texto um pacto de leitura, conjugando-se a tripla instância, acima citada, em uma só. Esse ponto faz transparecer a contemporaneidade da escrita autobiográfica, na medida em que, não obstante sua longevidade como gênero narrativo, ela continua a responder aos anseios críticos atuais. Nesse sentido, mesmo considerando que o próprio texto já ofereça estratégias de leitura que o encaminhem para a denominação autobiográfica, também é considerado o modo como ele será acolhido pelo leitor. É importante enfatizar que a aceitação do pacto por este, através do estabelecimento da identidade ancorada no tripé autor-narrador-personagem, é que vai assegurar a leitura pelo viés da autobiografia. O estabelecimento desse ‘pacto’ reforça a dialética entre o leitor e o texto.

O pacto para leitura de *Memórias* é selado a partir de índices que conduzem ao estabelecimento das relações de identidade. Como primeiro ponto para esse contrato, tem-se o próprio nome dado ao livro. Ao intitulá-lo *Memórias inventadas*, Barros aponta para uma flexibilidade entre as três instâncias, uma vez que o desvelamento das memórias, como a reter as ideias, impressões e conhecimentos adquiridos anteriormente, ou mesmo a invenção delas, via de regra, é feito, ou por quem viveu os fatos narrados. Tal ideia é reforçada pela escolha do narrador de *Memórias inventadas*: prioritariamente autodieético<sup>146</sup>, o que, apesar de não se configurar como requisito fundamental para o estabelecimento do pacto, é um índice que aponta para sua firmação, pois, ao dizer eu, o narrador garante o narrado, por tratar de questão da qual tem total conhecimento: suas memórias, acentuando a relação de identidade entre o sujeito da enunciação e do

<sup>145</sup> Cf. LEJEUNE, 1975, p.13-46, em *O pacto autobiográfico*.

<sup>146</sup> **Autodieético** é a designação atribuída ao narrador da história que a relata como sendo seu protagonista, quase sempre no decurso de narrativas de carácter autobiográfico.

enunciado. Há um momento em que a conexão entre o personagem e o autor figura-se numa auto-referência textual explícita, como se pode observar no texto abaixo:

**Hoje eu completei oitenta e cinco anos. O poeta nasceu de treze.** Naquela ocasião escrevi uma carta aos meus pais, que moravam na fazenda, contando que eu já decidira o que queria ser no meu futuro. Que eu não queria ser doutor. Nem doutor de curar nem doutor de fazer casa nem doutor de medir terras. Que eu queria era ser fraseador. Meu pai ficou meio vago depois de ler a carta. Minha mãe inclinou a cabeça. Eu queria ser fraseador e não doutor. Então, o meu irmão mais velho perguntou: Mas esse tal fraseador bota mantimento em casa? Eu não queria ser doutor, eu só queria ser fraseador. Meu irmão insistiu: Mas se fraseador não bota mantimento em casa, nós temos que botar uma enxada na mão desse menino pra ele deixar de variar. A mãe baixou a cabeça um pouco mais. O pai continuou meio vago. Mas não botou enxada (BARROS, 2003, Fraseador, IX)

Ao partir do presente para falar de como deu a notícia da sua escolha profissional aos pais e da reação que eles tiveram, Barros revela detalhes com a intimidade de quem os vivenciou, tecendo uma rede de relações que o liga ao poeta que nasceu aos treze, fundindo-os na mesma pessoa que, hoje, tem oitenta e cinco anos e escreve sua trajetória pessoal. Esse eu que narra reenvia ao nome do autor escrito no frontispício do livro, pela ratificação de dados conhecidos de sua vida, como a idade e sua origem camponesa. Isso reforça o ciclo comutativo, no qual se fundem as figuras do autor, representado pelo nome da capa, do narrador, dito com a voz do autor dentro do texto, e do protagonista, que, por retomar ao narrador, recupera imediatamente o autor.

A infância, em Barros, é uma dimensão rica em significação e ressignificação do mundo e do ser humano, ultrapassando o tempo cronológico, reportando à infância não como vivência passada e finita, o que causaria saudosismo, mas como uma dimensão subjetiva que acompanha o adulto em toda a sua existência. Assim, a infância permanece no adulto. O próprio escritor afirma:

**Meus brinquedos eram como os de toda criança do Pantanal:** subir em árvore, pegar passarinho, correr descalço pelo terreiro, brincar de boi, **coisas que estão gravadas em minha memória, em minha sensibilidade**<sup>147</sup>. [Grifos nossos].

A criança, para Manoel de Barros, não é acanhada, inábil, mas sim inquieta, **inventiva** e transgressora, como o poeta; é capaz de criar um mundo encravado em outro

---

<sup>147</sup> Entrevista concedida a Sá Rosa (BARROS, *apud* DUNCAN & MENEGAZZO & ROSA, 1992, p. 46).

mundo existente. O escritor expõe que a incompreensão do adulto em escutar a criança, muitas vezes conduz ao desconhecimento de que a criança possui capacidade de compor analogias. Assim, na linguagem da criança também se encontram os ‘deslimites’ da palavra. É com a criança que foi um dia que ele aprende a liberdade e a poesia: *Com certeza, a liberdade e a poesia a gente aprende é com as crianças* (Barros, 1999, s/p.). A identificação do poeta com a criança, conforme Manoel de Barros, se sustém no fato de que os dois se utilizam da linguagem como acréscimo do mundo vivido e também do imaginado. Se a palavra é o elemento do qual o escritor dispõe para sua criação, avalia que também a criança emprega a linguagem para recriar a realidade: *Tenho um lastro da infância, tudo o que a gente é mais tarde vem da infância* (BARROS, *apud* MELGAÇO, s.d, p. 5).

Com efeito, alargando as ressonâncias dos versos do nosso escritor, sucedem-se sentidos homológicos na poética manoelina, ainda quando deparamos com o texto intitulado “Sobre sucatas” – sucata, grifa-se, constitui significante caro à poética da oralidade manoelina –, que assim traduz, na originalidade do traço *primevo* do escritor, suas memórias da infância:

**Isto porque a gente foi criada em lugar onde não tinha brinquedo fabricado.** Isto porque a gente havia que fabricar os nossos brinquedos: eram bozinhos de osso, bolas de meia, automóveis de lata. Também a gente fazia de conta que sapo é boi de cela e viajava de sapo. (BARROS, 2006, p. 19).

O escritor procura a origem no atrevimento com as palavras, com as constituições sintáticas e semânticas, refugiando-se no simbolismo da criança, cujas características são equivalentes às da sua concepção poética. A criança aparece como elemento necessário para relativizar o olhar ‘enrijecido’ do adulto:

Estranhei muito quando, mais tarde, precisei de morar na cidade. Na cidade, um dia, contei para minha mãe que vira na Praça um homem montado no cavalo de pedra a mostrar uma faca comprida para o alto. Minha mãe corrigiu que não era uma faca, era uma espada. E que o homem era um herói da nossa história. Claro que eu não tinha educação de cidade para saber que herói era um homem sentado num cavalo de pedra. Eles eram pessoas antigas da história que algum dia defenderam a nossa Pátria. Para mim aqueles homens em cima da pedra eram sucata. Seriam sucata da história.. (BARROS, 2003, s/p.)

Além do mais, dentre as personagens, desde lagartixas, formigas, bois, garças, jacarés, entre tantos outros bichos da terra; brincando com osso de arara, canzil de carretas,

penas de pássaros, o escritor expressa: *O tema da minha poesia sou eu mesmo e eu sou pantaneiro. [...] Tenho um lastro da infância, tudo o que a gente é mais tarde vem da infância [...] (BARROS, 1999, s.d.). [Grifos nossos]. O autor define-se a partir de suas procedências: a infância, com a visão comungante e oblíqua das coisas: [...] **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** (BARROS, 2003, s/p). [Grifos nossos].*

Segundo Arfuch (2010), o espaço biográfico só pode ser redimensionado dentro da categoria da narrativa, já que a possibilidade de contar uma vida ou a própria vida, ou seja, a possibilidade de reconstrução mimética do vivido acontece ao se organizarem os fatos, sentimentos, afetos, numa ordem temporal que é da narrativa obedecendo às regras e limites materiais da mesma. Por si só esta restrição impede os mitos da autenticidade, ferindo mesmo a concepção de singularidade de uma vida. o espaço biográfico ultrapassa de muito o gênero narrativo canônico ao estender-se a novas modalidades de registro como as entrevistas, os *reality shows*, os *blogs*, o que torna a possibilidade de leitura de “uma vida” mais abrangente, transversal, procedendo ao que a crítica argentina aponta como abertura às ressignificações do sujeito, processos de subjetivação plurais e dinâmicos. No caso da entrevista, por exemplo, o contato com o interlocutor cria a oportunidade de *ressignificação constante das instâncias do auto-conhecimento* (ARFUCH, 2002, p. 97).

O ressurgimento do interesse pelo biográfico guardaria ainda uma necessidade de entendimento de si por estratégias especulares, no caso do leitor, do espectador ou interlocutor. O “eu” autobiográfico perfaz-se, segundo Arfuch, na oscilação entre a memória (posta sob suspeita já que a memória, por vezes, como no caso da reconstituição da infância, é a memória dos outros) e a mimesis, constituindo um jogo entre os aportes contextuais família, sociedade, cultura, e a reconstituição, recriação ficcional, no sentido da *poiésis* aristotélica. Por outro lado, o espaço biográfico, se quisermos ficar com as metáforas espaciais estudadas pela autora, apresenta topologias inatingíveis como o lugar do secreto, do incomunicável, que não se confunde com o espaço íntimo que seria o da intimidade, das confissões. Do mais externo – o da vida pública, passando pelo espaço privado, até o da intimidade, o espaço biográfico descasca-se como uma cebola, o que nos deixa sempre com as mãos vazias ao se tentar atingir o núcleo de uma intimidade que se furta aos olhos do mais obsessivo narrador seja o autobiográfico, seja o do admirador, do biógrafo ou o do insistente ou impertinente entrevistador. O espaço biográfico, assim

configurado, não pode ser mais o jardim das delícias confessionais, mas passa a ser um campo onde se exercita sem inocência e com mais responsabilidade o autoconhecimento e o reconhecimento do Outro (Cf. ARFUCH, 2010, p)

Assim, no caso da poética de Barros, o leitor, frequentemente, sente-se determinado a ver a infância do poeta como a base produtora das imagens poéticas que desvendam a visão infantil da cultura local, as lembranças do lugar onde morava com os pais e irmãos, como aparece no texto intitulado “Tempo”, de *Memórias inventadas*: a segunda infância:

**Eu não amava que botassem data na minha existência.** A gente usava mais era encher o tempo. Nossa data maior era o quando. O quando mandava em nós. A gente era o que quisesse ser só usando esse advérbio. Assim, por exemplo: **tem hora que eu sou quando uma árvore** e podia apreciar melhor os passarinhos. Ou **tem hora que eu sou quando uma pedra**. E sendo uma pedra eu posso conviver com os lagartos e os musgos. Assim: **tem hora eu sou quando um rio**. E as garças me beijam e me abençoam. Essa era uma teoria que a gente inventava nas tardes. Hoje eu estou quando infante. **Eu resolvi voltar quando infante por um gosto de voltar**. Como quem aprecia de ir às origens de uma coisa ou de um ser. Então agora eu estou quando infante. **Agora nossos irmãos, nosso pai, nossa mãe e todos moramos no rancho de palha perto de uma aguada. O rancho não tinha frente nem fundo. O mato chegava perto, quase roçava nas palhas. A mãe cozinhava, lavava e costurava para nós** (BARROS, 2006, p. XV).

Também, Bernardo está próximo ao criancamento devido à sua pureza. Visto que esses valores da criança, os quais podem ser chamados de “valores de liberdade”, são resgatados pela memória do sujeito e organizados como objeto artístico; vale enfatizar que a imagem da criança, nos textos de Barros, às vezes traz levemente um tom nostálgico. Mas, sempre o poeta, no ritual poético, aparece como aquele capaz de resgatar os “valores de liberdade”, já perdidos por causa da força da razão e da ação do tempo linear, ou seja, é quem retorna à origem lúdica: *Hoje completei 10 anos. Fabriquei um brinquedo com palavras. Minha mãe gostou. É assim: De noite o silêncio estica os lírios* (BARROS, 1996, p.24). [Grifos nossos].

Manoel de Barros reconhece a importância da infância em seu fazer poético e, em diversas entrevistas, confessa que possui um lastro de infância: *O que vem da gente, vem de nossas antecedências. O resto é produzido pela palavra, pela invenção* (BARROS, 1996, p.24)<sup>148</sup> Faz referência a um homem cuja infância vivida com sensibilidade, criatividade e sentido se estendeu no adulto, que não se desumanizou no encontro com a

---

<sup>148</sup> Grifos nossos.

ciência e a tecnologia. Vem mostrar, assim, que a vida humana não é uma linha reta, mas um entrecruzamento de tempos. Manoel de Barros trata da sombra da criança que vai se projetando no adulto, como neste poema:

**Remexo com um pedacinho de arame nas minhas memórias fósseis.** Tem por lá um menino a brincar no terreiro entre conchas, osso de arara, sabugos, asas de caçarolas, etc. [...] O menino também puxava, nos becos de sua aldeia, por um barbante sujo, umas latas tristes. [...] **O menino hoje é um homem douto que trata com física quântica.** Mas tem nostalgia das latas, em saudades de puxar por um barbante sujo umas latas tristes. [...] Aos parentes que ficaram na aldeia esse homem encomendou uma árvore torta... Para caber nos seus passarinhos. De tarde os passarinhos fazem árvore nele (BARROS, 2001, p. 47). [Grifos nossos].

Novos falares adquirem autoridade pela voz do poeta, dentre eles a importância da história de nossa infância. Para ele, o quintal onde brincou é aonde se encontram os “achadouros”, espécies de buracos que os holandeses faziam para esconder suas moedas de ouro. Essa tentativa de retorno, de fazer o tempo correr no sentido contrário, numa constante visão oblíqua do mundo, é presentificada no decorrer do livro *Memórias inventadas: a infância*, como ‘Achadouros’ (XIV):

**Acho que o quintal onde a gente brincou é maior do que a cidade. A gente só descobre isso depois de grande. A gente descobre que o tamanho das coisas há de ser medido pela intimidade que temos com as coisas.** Há de ser como acontece com o amor. Assim, **as pedrinhas do nosso quintal são sempre maiores do que as outras pedras do mundo. Justo pelo motivo da intimidade.** Mas o que eu queria dizer sobre o nosso quintal é outra coisa. Aquilo que a negra Pombada, remanescente de escravos do Recife, nos contava. **Pombada contava aos meninos de Corumbá sobre achadouros.** Que eram buracos que os holandeses, na fuga apressada do Brasil, faziam nos quintais para esconder suas moedas de ouro, dentro de baús de couro. Os baús ficavam cheios de moedas dentro daqueles buracos. Mas eu estava a pensar em achadouros de infâncias. Se a gente cavar um buraco ao pé da goiabeira do quintal, lá estará um guri ensaiando subir na goiabeira. Se a gente cavar um buraco ao pé do galinheiro, lá estará tentando agarrar no rabo de uma lagartixa. **Sou hoje um caçador de achadouros de infância. Vou meio dementado e enxada às costas a cavar no meu quintal vestígios dos meninos que fomos.** [...] (BARROS, 2003, s.p.). [Grifos nossos].

Nesse texto, os “achadouros”, ou buracos feitos para guardar objetos valiosos, descritos pela negra Pombada, transformam-se em buracos temporais, que congelam experiências e impressões que podem enviar de volta a um tempo ‘de ouro’: a infância, na qual havia um desconhecimento da limitação temporal humana. Barros, na perspectiva de

reviver sentimentos passados, procura pelo tempo das traquinagens e achados, ou “achadouros”, que não voltam a se repetir; numa tentativa de fazer um trajeto oposto ao relógio cronológico, ele torna-se um caçador de “achadouros” de infância. O narrador provoca o leitor a procurar pela criança que habita em cada um: seriam os ‘achadouros’ de infância, uma espécie de ‘alefe’<sup>149</sup>, que conteriam todos os instantes conjugados num só tempo, em recusa à ideia de progressividade a favor da simultaneidade. O texto deixa claro apenas a certeza de que escrever sobre si mesmo garante ao autobiógrafo um prolongamento negado pelo tempo humano. O passado não é matéria que se possa considerar como neutra, pois a infância não se esgota em seu tempo vivido, mas é ressignificada na vida adulta por meio da rememoração. A infância é lugar privilegiado de reencontro do homem pós-moderno consigo mesmo, o homem que se encontra diante de valores enfraquecidos como consequência da opressão de uma economia flexível, da instantaneidade da informação e da linguagem unívoca dos meios de comunicação de massa.

Por isso, teima em ser poeta, aquele que não produz mercadoria de valor, não é remunerado, considerado até “demente” e diz: *Vou meio dementado e enxada às costas a cavar no meu quintal vestígios dos meninos que fomos* (BARROS, 2003, s/p.). Trabalho de poeta que tem um compromisso social: não é só o menino que ele foi que pretende reencontrar, mas a infância coletiva. Um reencontro que nos torne apanhadores de desperdícios para que, junto com a voz do poeta, nossas vozes assumam um formato de canto, tal como a da criança que imagina, inventa e transgride, para dizer: *Eu não sou da informática: eu sou da invencionática* (BARROS, 2003, s/p.). Apaixonado pelo seu poder criador, pela sensibilidade de sua percepção, Manoel de Barros possibilita uma expressão cheia de plasticidade, passeando pelos recônditos do homem pantaneiro, do sabor e cultura sul-mato-grossenses, concluído pela captura com uma natureza prenhe, que almeja revelar-se como organismo vivo, pulsante e que traz em si o gosto nativo:

---

<sup>149</sup> **O Aleph** é um conto do escritor argentino Jorge Luis Borges, publicado na *Revista Sur*, em 1945, e no livro homônimo, em 1949. Apresenta várias plausíveis interpretações. Neste conto, que se converteu em quase um culto, se pode reconhecer toda sua literatura, de tal forma que lho pode qualificar como o conto paradigmático da vasta biblioteca borgeana, abreviando na ironia, o jogo com a linguagem e a erudição – tanto verídica como apócrifa. **O conto está narrado em uma perspectiva em primeira pessoa particular, em uma posta em abismo na qual a voz do narrador se identifica com a do autor e a do protagonista do conto**, que se identificam como Borges: "Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para sempre, sou eu, sou Borges." **Com esta estratégia, Borges pretende, ao incluir no texto, confrontar ao leitor com uma representação fictícia de si mesmo**, com um objetivo preciso e teoricamente desconhecido pelo protagonista do conto. Graças a esta *mise en abyme*, **o autor sugere a indefinição das margens entre o real e o fictício.**

(...) No oco do **acurizeiro** o grosso canto do sapo é contínuo.  
 Aranhas caranguejeiras desde ontem aparecem de todo lado.  
 Dão ares de que saem do fundo da terra.  
 Formigas de roseiras dormem nuas.  
 Lua e árvore se estudam de noite.  
 Por dentro da alma das árvores, orelha-de-pau está se preparando para nascer.  
 Todo vivente se assanha.  
 Até o inseto de estrume está virando.  
**Se ouve bem de perto o assobio dos bugios na orla do cerrado.**  
 Cupins estão levantando andaimes.  
 (BARROS, 1990, p.235)

O poeta sul-mato-grossense<sup>150</sup>, como ser inventivo, vai desvendando a multiplicidade de vidas que habitam o Pantanal e que traduzem a herança cultural, como é o caso da presença do Acurizeiro, palmeira acuri<sup>151</sup>, utilizada na região pelos Guató<sup>152</sup>, povo canoeiro do Pantanal, para fazer bebidas, construir casas e na culinária com sabor típico do Cerrado e do Pantanal.

Quando Manoel de Barros resgata o tempo da infância, o tempo sem tempo, pois o presente é atravessado pelo passado, num jogo constante, a partir de uma consciência do trabalho de tecer a palavra poética que “atravessa a norma”, num mostrar e encobrir, percebemos que a memória ali se apresenta enquanto imagem, é a linguagem que busca o que o poeta chama de despavira. O poeta não escapa à história, inclusive quando a nega ou a ignora. Suas experiências mais secretas ou pessoais se transformam em palavras sociais, históricas. Neste aspecto, unificando a feição de regionalismos culturais<sup>153</sup>, destacam-se algumas das localizações citadas por Paulo Nolasco, situando sua produção a partir da região do Pantanal, como descreve o poeta Manoel de Barros, na prosa intitulada *Livro de pré-coisas* (1985) e subintitulada Roteiro para uma excursão poética no Pantanal, tematiza o local da enunciação, chamando a atenção para os *deslimites do vago. Uma vacuidade de campo aberto, de horizonte largo*, que também nos acolhe, que une as paisagens de um país amplo e diverso como o Brasil, conectando a paisagem da região de

<sup>150</sup> Manoel de Barros nasceu em Mato Grosso, mas foi criado em Corumbá-MS e há mais de cinquenta anos vive em Campo Grande, também no MS, sendo, portanto, considerado também sul-mato-grossense.

<sup>151</sup> Fonte: *Revista Cultura em MS* – Campo Grande, MS: Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, 2008, nº1, p.72.

<sup>152</sup> Sobre os guató há um recente longa metragem, “500 almas”, do cineasta Joel Pizzini. “500 almas” é uma alusão ao número de índios guató restantes no Pantanal matogrossense. A linguista Adair Palácio, uma das participantes do filme, que traça paralelos belíssimos no idioma nativo, e o poeta Manoel de Barros, cujos sonoros versos já tinham motivado “Caramujo-flor”, primeiro e premiado curta de Pizzini, de 1998.

<sup>153</sup> No simpósio “Regionalismos culturais: trocas, transferências, traduções”, coordenado pelo Prof<sup>o</sup> Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos, no X Congresso ABRALIC (2006), encontram-se análises/discussões sobre região e regionalismos culturais.

Barros com o pampa gaúcho, com o sertão mineiro, com a floresta amazônica, permitindo que, nos múltiplos cantos do país, em geral sob a forma característica da inventividade oral com raízes na voz do povo, se construa uma verdadeira caixa de ressonâncias, um ecoar de sons variados que têm entre eles, com certo ar de família (SANTOS, 2009, p. 59-73, *passim*).

No texto V, da mais recente obra de Barros “Menino do Mato, apresenta o indicativo da memória, da lembrança, percorrendo também as veredas da infância, além da palavra menino presente no título do livro, ocorrem diversas passagens em que se constata um narrador, em primeira pessoa, relembrando fatos acontecidos, de forma não linear como são geralmente as memórias:

**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 ensinara a liberdade.

A gente então saía vagabundeando pelos matos sem aba.

Chegou que alcançamos a beira de um rio.

A manhã estava pousada na beira desaberta moda

um pássaro.

Nessa hora já o morro encostava no sol.

Logo adiante vimos um quati a lambar um osso de ema.

A tarde crescia por dentro do mato.

O lugar perdera o rumo.

**A gente se sentia como um pedaço de formiga perdida**

**Na estrada.**

**Bernardo completava o abandono.**

[...]

Contam que os urubus, finórios, desciam naquele lugar

Para degustar as lesmas vivas.

**Se diz que este recanto teria sido um pedaço do**

**Mar de xaraiés.**

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. [...]**

(BARROS, 2010, p. 17-19). [Grifos nossos].

Infância que o próprio escritor afirma ser sua percepção do mundo, como explicou a Bosco Martins, em entrevista a Revista Caros Amigos:

**O meu conhecimento vem da infância. É a percepção do ser quando nasce. O primeiro olhar, o primeiro gesto, o primeiro tocar, o cheiro, enfim. Todo esse primeiro conhecimento é o mais importante do ser humano.** Pois é o que vem pelos sentidos. Então, **esse conhecimento que vem da infância é exatamente aquele que ainda não perdi.** [...] (CAROS AMIGOS, 2006, p.32). [Grifos nossos].

Deste modo a infância tem força de minadouro na escrita manoelina, pois além das lembranças vividas, há a criação com a palavra, em que o próprio Barros afirma: **Eu concordaria que a linguagem é a minha matéria plástica. Eu plasmo a linguagem para me ser nela.** [...] **Gosto da infância da palavra.** (CAROS AMIGOS, 2008, p.39) e Manoel de Barros ainda em entrevista à Revista Caros Amigos (2008, p.39), conclui: *Meu umbigo ainda não caiu. A ciência é essa: eu ainda sou infantil.* É na infância que Manoel de Barros continua a viver e é dessa infância que nasce toda a sua poética com gosto, cheiro e cor do **chão** do seu sertão pantaneiro.



A pedido da autora a Conclusão e as Referências foram retiradas do pdf.

## **ANEXO A: O pantaneiro**



**Figura A1:** O pantaneiro tomando tereré (bebida típica do Centro Sul de Mato Grosso do Sul)



**Figura A2:** Foto de Gabi Ferrite.



**Figura A3:** O pantaneiro conduzindo o gado. Fonte: <[portalturismomt.blogspot.com](http://portalturismomt.blogspot.com)> Acesso em: 17 janeiro 2010.



**Figura A4:** O pantaneiro. Fonte: <[portalturismomt.blogspot.com](http://portalturismomt.blogspot.com)>. Acesso em: 17 janeiro 2010.



**Figura A5:** Foto de Paulo Henrique Rodrigues, 2006. Disponível em: Olhares Fotografias Online. Acesso em: 11 dezembro 2009.

### **HOMEM PANTANEIRO<sup>1</sup>**



**Figura A6:** O pantaneiro tomando tereré.

O Homem Pantaneiro, recebeu dos indígenas Guaranis, Paiaguás, Guatós a agilidade física e o respeito à natureza, a qual encontra-se praticamente inalterada com mais de 200 anos de ocupação e exploração econômica. A colonização da região remonta ao século XVIII. Através dos rios Tietê,

---

<sup>1</sup> Informações adquiridas em diversas fontes.

Paraná e Paraguai, chegaram os primeiros bandeirantes provenientes de São Paulo à Chapada Cuiabana onde encontraram ouro. Após a Guerra do Paraguai e com o declínio do ouro, o povoamento se dá no sentido Norte-Sul, surgindo no Pantanal grandes fazendas de pecuária extensiva que, associadas aos fatores ambientais, consolidaram uma estrutura fundiária de grandes propriedades (56 % da área, com mais de 10.000 Ha). No início deste século, o acesso aos grandes centros urbanos do País fazia-se por Assunção, Buenos Aires e Montevideú, resultando daí a absorção de inúmeras manifestações culturais e folclóricas - música, vestimenta, linguagem e alimentação. A chegada da Estrada de Ferro (noroeste do Brasil - 1914) incorporou novos hábitos e costumes.

As distâncias e o difícil acesso às fazendas fizeram o homem pantaneiro acostumar-se ao isolamento e à solidão, porém manifesta o sentimento de cooperação quando trabalha seu gado (manejo tradicional) ou nas festividades típicas entre as fazendas. Vivendo a realidade de uma região inóspita, enchentes, ataque de animais silvestres, problemas de transporte e, sem política diferenciada para a região, o homem pantaneiro pecuarista, vaqueiro ou pescador) mantém amor, respeito e apego à sua terra, ao seu **chão**.

### Tereré – A Bebida do Pantanal <sup>2</sup>



**Figura A7:** guampa e bomba de tereré.

O Tereré ou Erva Mate (*Ilex paraguariensis*) é uma bebida típica de Campo Grande que é tomada gelada com água, sucos, hortelã ou limão. Sua origem é indígena, especificamente guarani e o nome "tereré" vem do ruído do ronco da guampa, quando a bebida está terminando. Em castelhano o correto é tererê, enquanto no Brasil o mais habitual é ser chamado de tereré.

---

<sup>2</sup> Fonte: <http://morenacult.blogspot.com/search/label/regional>. Acesso em 03 abril 2010.

A árvore da Erva Mate pode atingir 12 metros de altura, tem caule acinzentado, folhas ovais e fruto pequeno e verde ou vermelho-arroxeadado.

De origem paraguaia, o tereré chegou ao Brasil pela fronteira, pelos paraguaios e indígenas guaranis e kaiowás. As tradições do Tereré chegaram ao Brasil por Ponta Porã, cidade sul-mato-grossense que faz fronteira com a cidade paraguaia de Pedro Juan Caballero.

A erva do tereré e do chimarrão são semelhantes, as duas derivam da erva-mate. A diferença é que o composto usado no chimarrão é mais fino do que o composto do tereré. Outra diferença é que o chimarrão é feito com água quente, o tereré é consumido com água gelada. O tereré é uma bebida agradável, refrescante e muito adequada ao clima quente da região.

A erva-mate precisa passar por um preparo antes de seu consumo. Após a colheita ela passa por um rápido processo de secagem sobre uma fonte de calor, processo esse chamado de “sapeçamento”. Essa secagem é feita para evitar que a erva-mate apodreça. Depois é realizado um outro processo de secagem, este é feito em um “carijó” que é uma estrutura que sustenta a erva-mate do contato direto com o fogo ou em um “barbaquá” que é um tablado de madeira que permite o contato indireto com o calor do fogo.

Depois desse processo a erva é moída e é realizada a peneiração, para dividir o pó dos restos de talo. Após separar o pó dos restos de talo, eles são novamente reunidos. Como já dito, o composto usado para o consumo do chimarrão é diferente ao do tereré, para o composto do chimarrão é usado uma proporção geralmente de 70% de folhas reduzidas a pó e 30% de restos de talo. Enquanto o composto para o tereré é uma proporção geralmente de 50% de erva reduzida a pó e 50% de restos de talo, além disso, no tereré podem ser adicionadas outras ervas, sucos ou mesmo refrigerante ao mate.

Outra diferença é o local onde a bebida é servida. O tereré é servido na guampa, normalmente é confeccionada com chifre de boi oco. A guampa pode ser feita com outros materiais como plástico, alumínio, madeira. O chimarrão normalmente é servido na cuia, vasilha feita do fruto da cuieira.



A bomba é um dos utensílios usado para tomar o tereré. Ele é o instrumento por onde o mate será sugado. Geralmente é usado uma bomba de tubo chato, que se adapta melhor ao bocal da guampa, mas no caso do chimarrão pode ser substituído pelo formato tubular.

Estudos detectaram a presença de muitas vitaminas, como as do complexo B, as vitaminas C e D, além de sais minerais, como cálcio, manganês e potássio. O consumo da erva mate ajuda a combater os radicais livres, mas não é indicado para pessoas que sofrem de insônia e nervosismo, pois é estimulante natural.

Algumas das propriedades da erva mate é que ela auxilia na digestão e produz efeitos anti-reumático, diurético, estimulante e laxante. Para alguns o tereré uma das maneiras para se curar a ressaca da bebedeira do dia anterior. A erva mate também contém saponina, que é um dos componentes da testosterona, razão pela qual melhora a libido.

### **CURIOSIDADES:**

- Para se tornar uma Guampa de Tereré, o chifre é extraído do boi, esvaziado e fica enterrado na lama por uns 15 dias para acabar com as impurezas, onde só depois é que fica pronta para o uso.
- Em uma roda de tereré, uma pessoa fica responsável por sempre servir a água.
- Por tradição, em uma roda de tereré, deve-se servir o tereré em sentido anti-horário, devido ao movimento feito pelos laçadores.
- A microcervejaria Dado Bier lançou uma cerveja de mate, a "Ilex".
- A banda Engenheiros do Hawaii, do Rio Grande do Sul, compôs uma canção com o nome científico da erva mate, a música "Ilex Paraguariensis". O Grupo Zíngaro, do Mato Grosso do Sul, fez uma música chamada "Roda de tereré" para homenagear o costume local.
- A erva mate também é a erva dos conhecidos chá-mate e chá verde nacional.

### **Os dez mandamentos do tereré:**

- 1- Não cuspa o tereré.
- 2- Não mexas na bomba.
- 3- Nunca colocar açúcar na água.
- 4- Não digas que o tereré é anti-higiênico.
- 5- Não deixes um tereré pela metade.
- 6- Não te envergonhes do "ronco" no fim do tereré.
- 7- Jamais chamar uma guampa de cuia.
- 8- Não alteres a ordem em que o tereré é servido.
- 9- Não "durmas" (demore) com a guampa na mão.
- 10- Tomar tereré todos os dias.

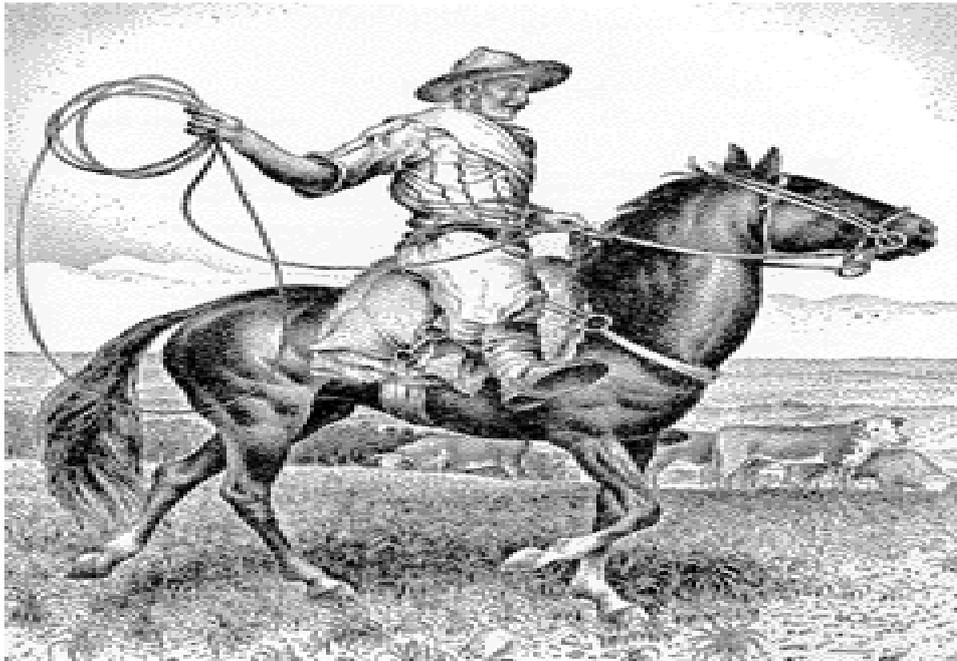
### **PREPARANDO UM BOM TERERÉ:**

Coloque a erva em 2/3 de uma guampa ou copo, faça leves movimentos para cima e para baixo, com a mão cobrindo a boca da guampa, a fim de deixar a erva inclinada.

Assente a bomba de lado, encostando-a no fundo da guampa.

Beba com água gelada, podendo também misturar hortelã ou limão. Alguns não permitem a mistura de suco, açúcar, refrigerantes, pois dizem que isso não é Tereré.

## **ANEXO B: O gaúcho**



Percy Lau, *Gaúcho*, Tipos e aspectos do Brasil, IBGE, 1975



Rugendas, *Peão em Rodeio*, Viagem Pitoresca através do Brasil

Figura B1 e B2: imagens do gaúcho vaqueiro.



**Figura B3:** Imagem do gaucho – vaqueiro tradicional - do Rio Grande do Sul



**Figura B4:** Enlazadores - E. Castells Capurro. Disponível em: <<http://www.celpsyro.org.br>>. Acesso em: 19 agosto 2010.

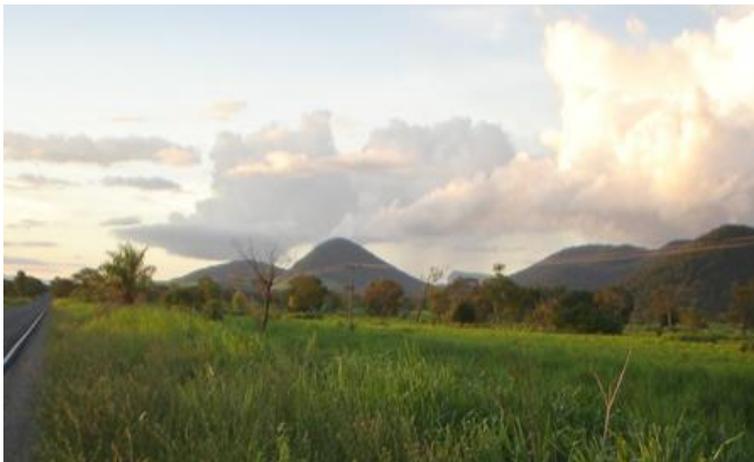
## **ANEXO C: O Pantanal**



**Figura C1:** (Região da Nhecolândia)



**Figura C2:** o Pantanal na época de cheia.  
Foto de Luciano Candisani - 24/11/2008



**Figura C3:** Corumbá-MS/ Foto de N. Vitorino



**Figura C4:** Porto da Manga – Pantanal/ MS.



**Figura C5:** Pantanal. Imagens de Claudyo Casares. 26 Abril 2005

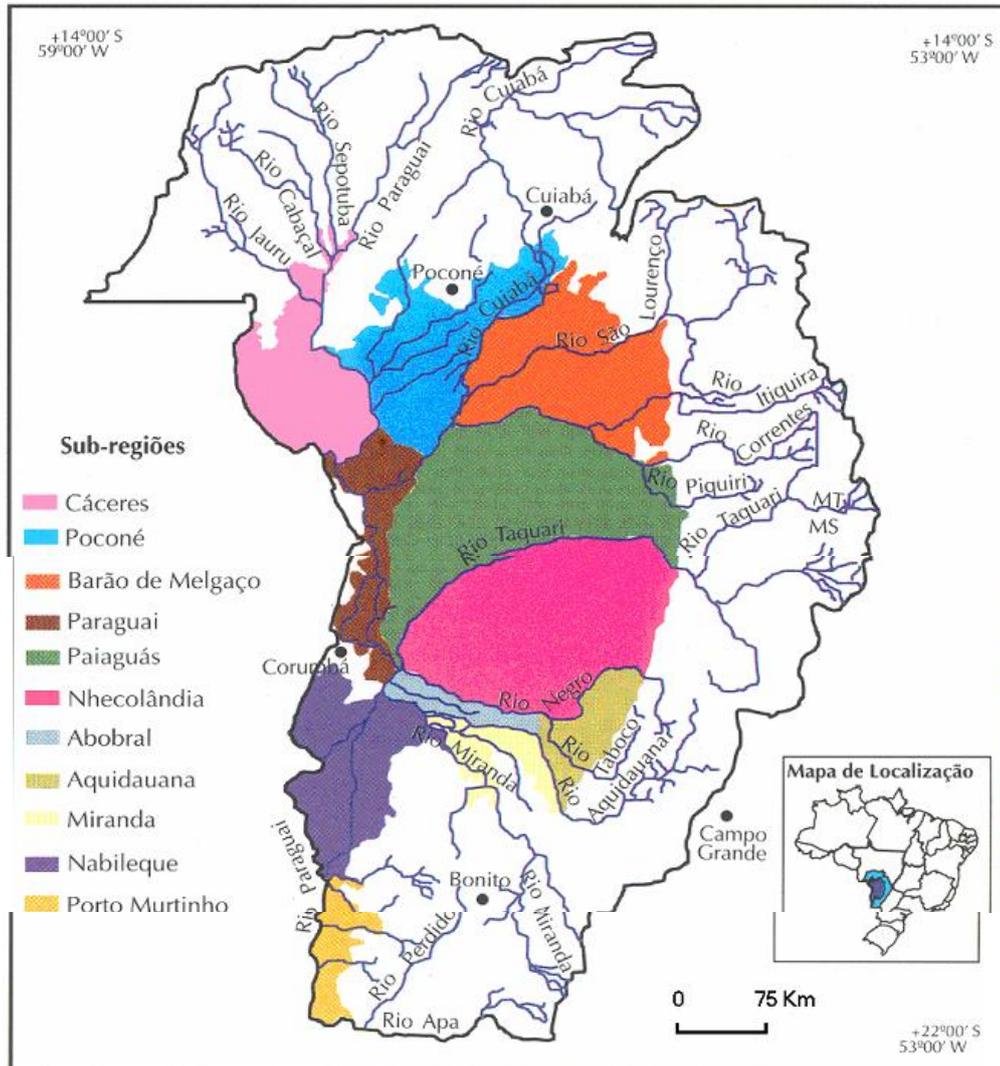
## **ANEXO D: Mapas**

## *Fisionomias da Vegetação nas Sub-regiões do Pantanal Brasileiro*



**Figura D1 e D2:** Sub-regiões do Pantanal Brasileiro na Bacia do Alto Paraguai. (Fonte: SILVA e ABDON, 1998).





**Figura D3:** Sub-regiões do Pantanal Brasileiro na Bacia do Alto Paraguai. Fonte: SILVA e ABDON (1998).

## **ANEXO E: Iluminuras**



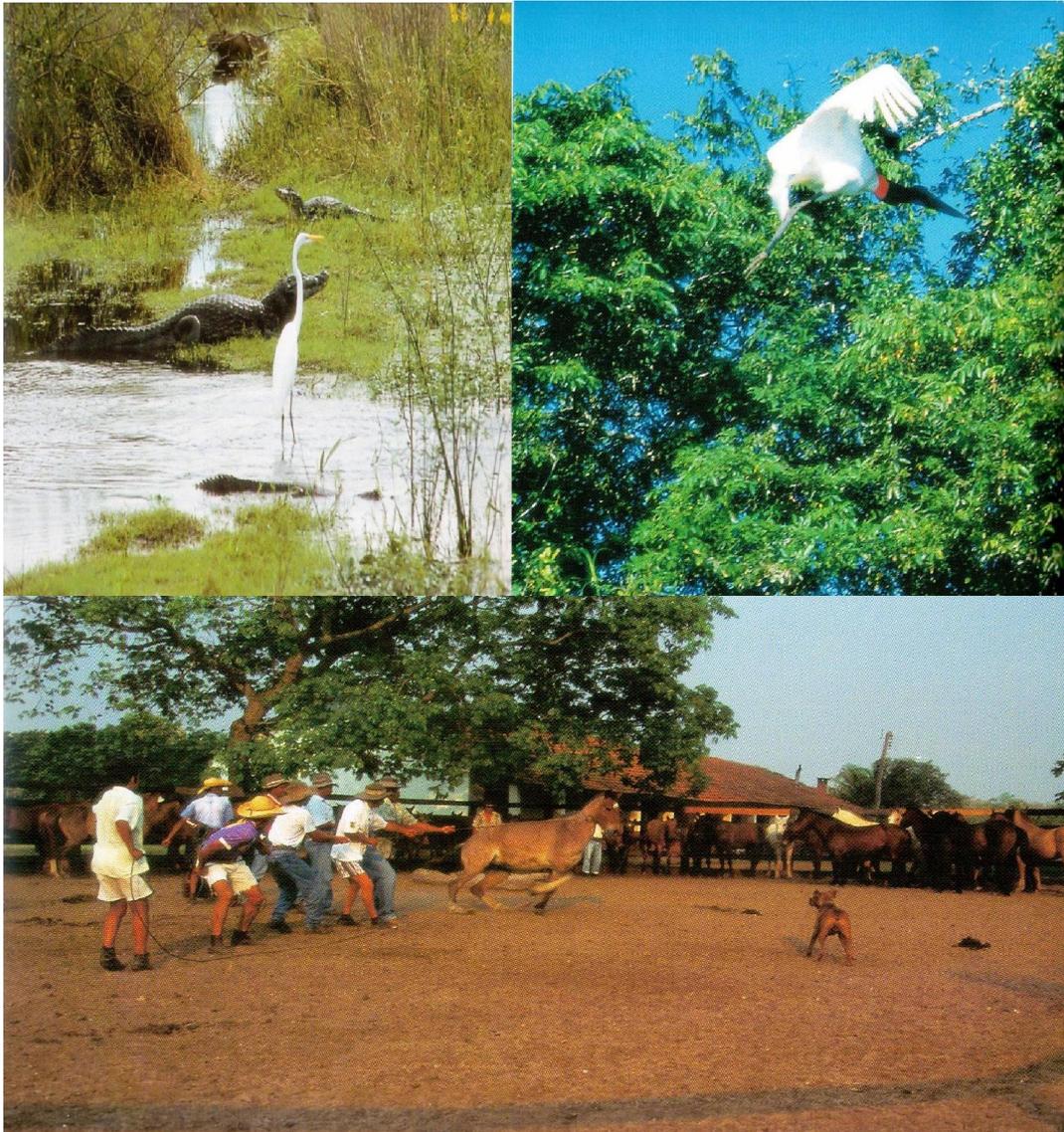
**Figura E1:** Martha Barros “Revoada” - 72cm x 72cm



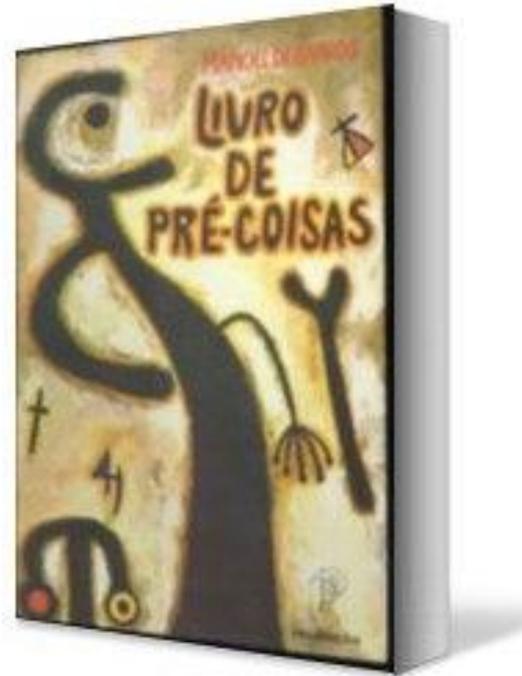
**Figura E2:** Iluminura de Martha Barros “Lembrança” - 36cm x 36cm - 2009

Fonte: <[www.marthabarros.com.br](http://www.marthabarros.com.br)>

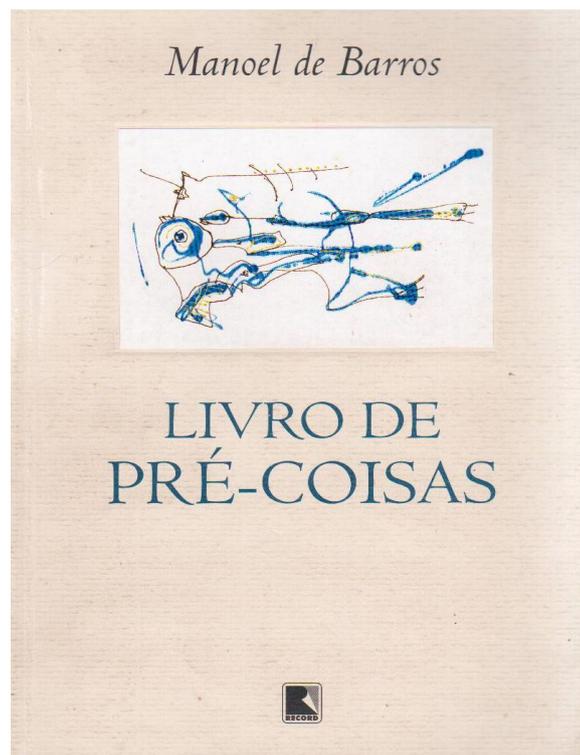
## **ANEXO F: Manoel de Barros**



**Figura F2:** imagens que compõem a obra de Manoel de Barros, *Para encontrar o azul eu uso pássaros* (1999). Fotos de Asa Roy e Osmar Onofre.



**Figura F3:** Capa da 1ª edição de *Livro de pré-coisas*, de 1985.



**Figura F4:** Capa da reedição de *Livro de pré-coisas*, 2002, com iluminura de Martha Barros.

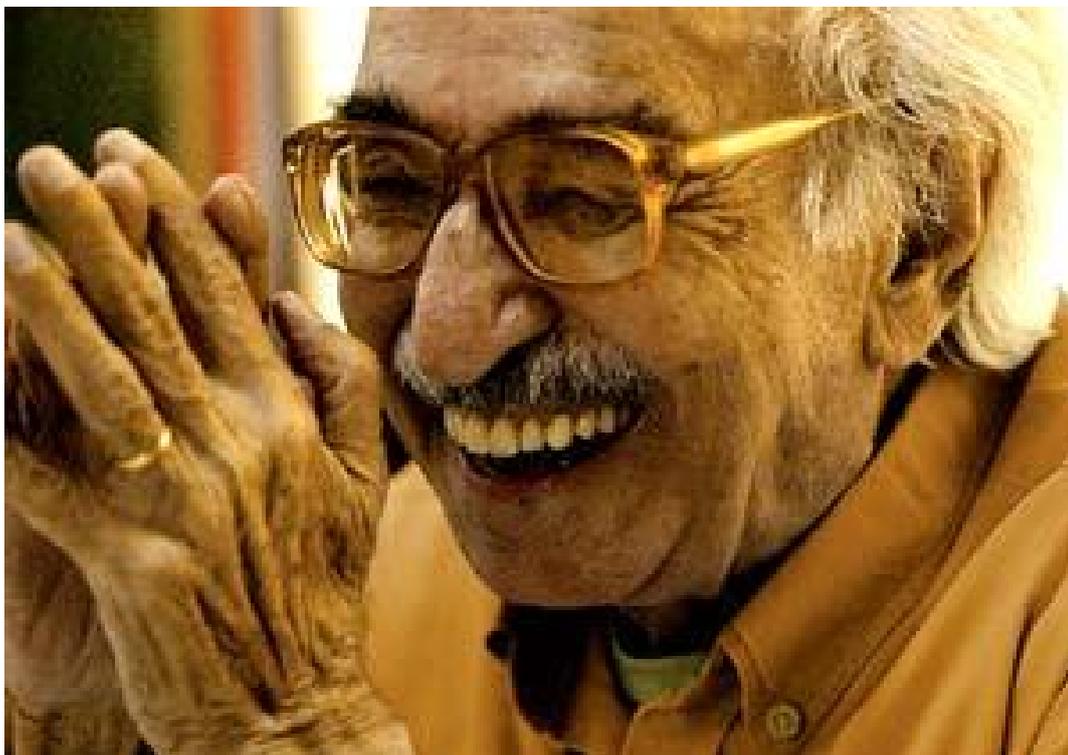
**Eis aqui, na caligrafia miudinha do poeta,  
o seu**

Auto-retrato falado

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

Manoel de Barros

Figura F5: Digitalização - contracapa de *O livro das ignorâncias* (1993), com a letra do escritor Manoel de Barros.



**Figura F6:** Manoel de Barros. Fonte: < <http://www.bing.com/cinema.uol.com>>. Acesso em: 31 julho 2010.



*Que as minhas palavras não caiam de  
louvamento à exuberância do Pantanal.  
Que eu possa cumprir esta tarefa sem que o  
meu texto seja engolido pelo cenário.  
Manoel de Barros  
Para encontrar o azul eu uso pássaros, 1999.*