

**O MENINO E A ARANHA:
MEMÓRIA INVENTADA
SOBRE A NUDEZ FEMININA**

*THE BOY AND THE SPIDER:
INVENTED MEMORY ABOUT
FEMALE NUILITY*

Nincia Cecilia Ribas Borges Teixeira¹
(UNICENTRO)

Rita de Cássia Lima Ramos²
(UNICENTRO)

*“O Tempo só anda de ida. A gente nasce, cresce,
envelhece e morre. Pra não morrer É só amarrar o
Tempo no Poste. Eis a ciência da poesia: Amarrar
o Tempo no Poste!”*
Manoel de Barros

¹Pós-Doutora pela UFRJ. Professora nos cursos de Letras e Comunicação Social. Professora do Programa Mestrado em Letras da UNICENTRO. Coordenadora do Laboratório de Estudos Culturais, Identidades e Representações (LABECIR/UNICENTRO), Guarapuava, Paraná, Brasil. e-mail: ninciaborgesteixeira@yahoo.com.br

²Mestranda em Letras pelo PPGL UNICENTRO. Guarapuava, Paraná, Brasil. e-mail: profesrita@yahoo.com.br.

RESUMO: Nas memórias inventadas (As infâncias de Manoel de Barros, publicadas entre 2003 e 2008), o poema “O circo” foge à regra da descrição infantilizada e desnuda a mulher na poética manuelina. A partir da leitura de teóricos sobre a obra de Barros, transcreve-se a visão do menino (eu lírico), o deslumbramento e a curiosidade sobre a nudez, a liberdade e as imagens que se concretizam na memória *inventada* do poeta. A mulher passeia pelo universo subjetivo da literatura, no qual o poeta inscreve seu olhar sobre o corpo feminino instaurando uma analogia simples e cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo feminino, ruptura, nudez, memória

ABSTRACT: In invented memories (“As Infâncias” of Manoel de Barros, published between 2003 and 2008), the poem “O circo” escapes the rule of the infantilized descriptions and bares the woman’s body in the poetics of Barros. From the reading of theorists about the woman and the body, the boy’s vision (I-lyric), the dazzle and curiosity about nudity, the freedom and the images that are concretized in the poet’s invented memory, are transcribed. Woman walks through the subjective universe of Literature. The poet inscribes his gaze on the female body by establishing a simple and cultural analogy. The female figure so relegated to idealization is deconstructed, left without masks and exposed to the curious gaze.

KEYWORDS: Female body, rupture, nudity, memory

Pelas trilhas da memória

A relação entre memória e da literatura firma-se pelo contato entre o texto literário e as imagens que contribuem para os processos de construção da memória coletiva e individual. A memória desvela-se, desse modo, como um farol, no qual o texto contribui para o

movimento permanente de reconstrução das vias organizadoras de memórias. Isso posto, torna-se possível compreender a literatura como uma instância capaz de ser considerada como um lugar de memória, conceito cunhado pelo historiador Pierre Nora ao afirmar diante da insuficiência da memória, é necessário construir intencionalmente lugares de memória, isto é, lugares simbólicos que dariam a sensação de garantir a permanência da memória e da identidade coletiva. No texto poético, a recordação é a trilha por onde retornam ao presente as imagens da lembrança. Para Benjamin (1985), um acontecimento vivido é finito, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limite, porque é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois. Nos desvãos, a memória é evocada, no entanto criam-se as imprecisões do vivido, pois a escrita da memória é dita em torno de uma história fragmentária e rasurada, na qual cria-se uma fronteira entre o eu lírico e o eu biográfico. Nesse sentido, o homem que recorda se recompõe incessantemente como ser poético. Para Silviano Santiago:

[...] Não se dão eles, enquanto objeto de conhecimento, nunca como seres de carne -e-osso, próximos e presentes, mas como ‘meras sombras’, como figuras que saltam de retratos, como atores representando situações estereotipadas ditadas por documentos, - todos os seus se encontram, em suma, reduzidos a figuras-emlíngua, característica esta que passa a ser sua essência. (SANTIAGO. 1976, p. 82-83).

Na poesia de memória do poeta Manuel de Barros, o leitor é convidado a viajar pela imaginação e pelas linhas inventadas na composição singular quase desconsiderando as letras. A construção de sentido é feita pelas pistas deixadas nos textos, por meio da criação de imagens, pela sugestão de suas memórias, que são inventadas, indiciando, a partir desse pressuposto, uma estratégia de leitura, um caminho a ser percorrido por seu leitor. O texto manuelino narra e inventa a infância, apresenta um universo que revela o homem.

Sua obra resulta num trabalho caleidoscópico, sendo difícil sua classificação. De acordo Ênio Silveira (2001), o resultado de seu trabalho é multifacetado, varia do telúrico ao surrealista, apresenta uma precisão descritiva, assim como surpreendentes metáforas. Barros utiliza, quase sempre, motivos que se ligam à natureza de forma que dela sobrevivem tanto elementos identitários quanto metaliterários. Renato Suttana assevera que a partir das imagens que surgem nos seus poemas, ele passa a “traçar relações entre o espaço das coisas e o espaço das palavras” (SUTTANA, 1995,p.5).

Na criação dessas imagens Barros Manoel de Barros inicia, em 2003, a publicação de uma série de três edições com poemas que viriam a compor a autobiografia do poeta. Foram intitulados de: *Memórias inventadas: A infância* (2003), *Memórias inventadas: A Segunda Infância* (2006), e *Memórias inventadas: A Terceira Infância* (2008). Os poemas editados em folhas amareladas e soltas, presas por uma fita dentro de uma caixinha de papelão. A apresentação da obra retoma o que fica guardado na memória, ou em velhos baús, conforme as palavras do próprio poeta: “Queria que nossas caixinhas deixassem nos leitores um gosto de fonte.” (BARROS, 2008)

No título *Memórias inventadas*, há um problema: é uma obra memorialista, autobiográfica, ou se trata de uma obra inventada? Para Kohan, o título é um oxímoro:

[...] a memória seria algo da ordem da descoberta, da recuperação, da rememoração, em suma, algo da ordem do não-inventado, da desinvenção. Ao contrário, a invenção parece indicar algo novo, que se inicia, que começa, portanto impossível de ser lembrado. A invenção seria algo da ordem da desmemória e a memória algo da ordem do não-inventado. Se algo é inventado não poderia vir da memória; se algo vem da memória não poderia ser inventado. A memória e a invenção andariam em direções contrárias, encontradas, desentendidas. (KOHAN, 2004, p.56)

Em suas *memórias inventadas* há momentos em que se identifica uma correspondência com dados biográficos do escritor,

há muitos momentos em que se identifica uma correspondência com dados biográficos do escritor. Trazer a experiência do vivido, porém, não autoriza uma leitura biografista dos poemas, de acordo com Nismária Barros (2010), pois não há uma poesia autobiográfica em sentido estrito, aquela que traria a identidade entre autor, narrador e personagem reunidos em primeira pessoa. Segundo Combe apud Barros (2010), não há rigorosamente uma identidade do sujeito lírico, uma vez que não é possível definir como “o Eu é o outro”, ou seja, como o sujeito do enunciado pode se referir ao indivíduo que escreve e ainda se abrir ao universal.

Ao voltar ao passado, o poeta não o faz apenas como uma simples visita a uma imagem, mais do que isso, nesse processo apura a lembrança para carregar a percepção do ocorrido na época, atualizando-a e a modificando, para assim, justificar a construção poética do presente. As cenas que compõem sua poética, ou “memórias inventadas”, não são organizadas por uma linha cronológica. A arquitetura de suas memórias são dispostas pelos valores afetivo-emocionais das descobertas do menino e do adulto, e das coisas que vivem a poesia. As “memórias inventadas” se realizam no devaneio, que não tem datas. Desse modo, as sensações vivenciadas e o olhar sobre o real se cruzam, mas o próprio poeta indica o caminho. Dessa forma, a memória de Manoel de Barros refere-se aos valores vividos, de acordo com Raquel de Souza,

são valores referidos à poesia em possibilidades de formas e de temas, e não à infância no sentido estrito do termo. O passado não é estável e que ocorre à memória sempre de maneira diferente. Para ir à memória mais profunda, é preciso reencontrar, para muito além dos fatos, os valores que ficaram. (SOUZA. 2012, p.100)

A linguagem verbal, em especial a poesia, pode ser entendida como gestos do corpo de um sujeito a efetivar no mundo a comunicação de sua intencionalidade em relação ao próprio mundo

e aos outros. Todorov reitera que a memória é uma seleção, e só se conserva aquilo que se elege. E mais ainda: como a memória é um ato seletivo, essa seleção é feita a partir de determinados critérios, os quais, conscientes ou não, servirão igualmente para a utilização que faremos do passado (TODOROV, 2000, p. 16).

Souza (2012) assevera que a obra de Barros retoma o menino de suas memórias que só tem existência na confluência da descoberta da literatura e seus temas poéticos. A memória do velho Manoel obedece ao critério da seleção de imagens nas quais os valores afetivos demarcam a poesia que surge das pequenas coisas, dos seres ínfimos. E, como o foco irradiador dessas memórias é a poesia- ela mesma- todo o demais será marcado pela diferenciação. Sendo assim, a obra de Manoel de Barros apresenta, sim, uma “fidelidade à memória pessoal” (SISCAR, 2000, p. 163), na medida em que tem traços autobiográficos, mas, principalmente, o poeta opera pela ficcionalização da memória pessoal, construindo um outro: o sujeito lírico.

Mulheres (re) inventadas

Muito se tem escrito e dito sobre a figura feminina e seu papel na literatura. Isso fica evidente nas produções atuais, pelo número significativo de pesquisas e pela (re)construção da história das mulheres. Da vida privada às demonstrações pública de independência, o processo foi e continua sendo penoso. O corpo feminino, o desejo e a postura da mulher de “família” são revisitados. As mulheres saem da posição de vítimas e tomam frente de suas histórias, alargando perspectivas no espaço, na religião e na cultura (PERROT, 2017).

O corpo e poesia são indissociáveis: assim como a página é espaço para escrita, o corpo é espaço para o prazer. Logo, a linguagem poética da voz lírica trapaceia com as regras da língua e

torna-se erótica não apenas no plano do conteúdo, por meio de imagens sexuais, mas também no plano da expressão, conforme afirma Barthes (1987, p.13): “[...] a palavra pode ser erótica sob duas condições opostas, ambas excessivas: se for repetida a todo transe, ou ao contrário se for inesperada, succulenta por sua novidade”.

Manoel de Barros ao apresentar a figura feminina em seus versos, faz pelo viés da fragmentação da memória. Entre o menino e o mato, a formiga e a sílaba, o rio e o passarinho, transitam figuras femininas significativas – mãe, avó, cigana, namorada etc. Suas memórias inventadas descrevem aspectos cotidianos do Pantanal – um interior para viver e permanecer, apresentam, ainda, um eu lírico que transita nas infâncias (primeira infância, segunda infância e terceira infância) e descreve situações inusitadas de forma simples, mas não infantilizadas.

Nesse universo e contexto, a mulher é apresentada forte, determinada, às vezes submissa outras transgressora e sensual. O corpo da mulher passa a fazer parte do imaginário do eu lírico, e compõe seu discurso. Na pós-modernidade, diversificam-se as maneiras de se olhar o corpo, suscitando nas obras de arte sucessivas metáforas corporais, que envolvem, além do aspecto biológico, o estético-cultural, o histórico-social. Assim, o corpo, muito mais que um objeto, um instrumento ou produto de consumo, torna-se um sistema, graças à relação entre corpo biológico e corpo cultural. Segundo Christine Greiner (2006, p. 42), “O corpo anatômico e o corpo vivo atuando no mundo tornaram-se inseparáveis.”

Na poética de Barros, as personagens femininas ora representam a conduta domiciliar, com a dona de casa cuja virtude está pautada no zelo pela harmonia do lar, ora surgem como mulheres do povo e ora são representadas como prostitutas. Entretanto, para além do estético, o artista crê na humanização em um mundo no qual impera a coisificação do ser como objeto de consumo e alienação, assim sua escrita se recusa ao

condicionamento do meio; e, por isso, passa a ser transgressora e revolucionária.

O poema “Circo”, inserido na obra *Memórias Inventadas*, demonstra o rompimento do escondido e velado, para o explícito e demonstrado. A recorrência de cenas cotidianas é bastante frequente na obra de Barros e é uma estratégia que também apoia a recriação de imagens poéticas em que há o erotismo, como se constata no poema IX, intitulado “Circo”, de *Memórias inventadas: A Terceira Infância* (2008). As imagens descritas quebram o paradigma da descrição idealizada de um corpo feminino escondido e pecaminoso. Percebe-se uma quebra significativa entre o “discurso do bom moço” que o poeta apresenta em alguns de seus versos mais conhecidos. Manuel de Barros cria um eu lírico que busca a transgressão num universo masculino e infantil. Uma aventura em que vislumbra o corpo da mulher em sua nudez e diferença, como pode-se notar no poema:

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

mandam urina longe, a distância? A gente não sabia. E o professor nos ensinou. É porque elas não tem cano. Era só uma questão de cano! A gente aprendeu.(BARROS, 2008. p. 151)

O poema pode ser considerado uma crônica poética que narra descobertas acerca do sexo por um grupo de pré-adolescentes, mas esse erotismo é carregado de inocência. Nas imagens vindas do passado, ocorre o relato da experiência a partir da contemplação do corpo feminino. Barros utiliza uma linguagem simples para dizer as coisas, realiza um trabalho particular com as palavras, no entanto o leitor deve estar pronto a buscar a lógica interna da escrita, este é convidado a fazer de conta que presenciou as cenas apresentadas pelo sujeito lírico. O eu lírico faz a representação da descoberta do universo da vida adulta, segundo Ricardo Marques Macedo:

encontramos diante de uma cena de um rito de passagem da infância para a puberdade. Está aí a linha da fronteira que se tem que, corajosamente, ultrapassar para qualificar-se e receber o prêmio do novo estágio psicológico e social. Evocando o universo masculino de púberes, o poeta emprega uma forma própria deste para marcar a diferença: “por que as mulheres não mandam urina longe, a distância?” O enigma da esfinge e a sua decifração (numa bela peça, pregada não às personagens, mas ao leitor): “E o professor nos ensinou: É porque elas não têm cano. Era só uma questão de cano”. (2013, p.44)

Transgredir é a base do poema, a transgressão de furar a lona do circo para olhar as trapezistas nuas predispõe o leitor a entendê-la como uma das formas de se conhecer o erotismo. Há também à referência a sua avó, no verso “Minha avó, ela era transgressora” (BARROS, 2008. p. 151), elegendo esse adjetivo para mostrar a força de uma mulher fora dos padrões de seu tempo, pronta a desafiar o pai de um menino perplexo e leitor de um mundo patriarcal. Rauer Ribeiro Rodrigues afirma que:

[...] a figura feminina surge como “transgressora”, é o protótipo familiar liberal, ainda que não promova transformações na realidade vigente. Essa representação emerge com as mulheres mais experientes, como a “avó”, “Nhanhá”. Apesar de reações socialmente consideradas como típicas do universo feminino, tais como o choro, a preocupação com os familiares e o cuidado com a educação das crianças, é a avó que orienta o eu-lírico a infringir certos padrões e conceitos (RODRIGUES. 2011, p.394)

A transgressão é uma brincadeira, mas a definição toma ares de seriedade e a aventura também. Entrar às escondidas, com um grupo de meninos em um lugar desconhecido pode desencadear várias sensações. De acordo com Paz (1988, p. 131), “[...] todo corpo é uma linguagem que, no instante de sua plenitude, se desvanece; toda linguagem, ao alcançar o estado de incandescência, se revela como corpo ininteligível”. Sendo assim, os corpos evocados no poema são linguagens que se comunicam entre si e se relacionam no pleno apelo sensorial. O poeta, ao ver descoberto o corpo das trapezistas, descreve as surpresas ao relatar que “bem no camarim dos artistas. Ficamos arregalados de alma e olho. E o Clóvis se deliciava de olharas trapezistas. Elas ficavam nuas e se trocavam.”(BARROS, 2008. p. 151)

O corpo para o eu lírico é descortinado e o sexo é exposto. E os olhos se arregalam para as diferenças que são percebidas e escancaradas em versos narrativos. O eu lírico percebe que “o sexo é ‘a pequena diferença’ anatômica que inscreve os recém-nascidos num ou outro sexo.” (PERROT, 2017. p. 62). Dessa forma, percebe-se que Manoel de Barros mantém uma relação erótica com a natureza, com a vida. O poeta do Pantanal também afirma que foi aprendendo com o corpo, privilegiando o tato. Tudo é toque, contato e aderência em sua poesia.

A criação do corpo da mulher para o poeta transpassa o usual, o ensinado e aprendido até ali. O corpo é natural, e é desnudado por meio dos detalhes dos desenhos íntimos das trapezistas, mulheres

que representam liberdade e coragem no circo, que voam pelos ares e povoam a imaginação de muitos, são revelados. A surpresa dos olhos e da alma rejeitam o que foi dito, uma vez que lhe fora ensinado que as mulheres deveriam se esconder. O grande impacto ocorre imediatamente, já que na formação social:

existe um conjunto de saberes e uma memória oral do corpo na tradição popular onde se elaboram os modos de leitura da fisionomias [...] e à índole atribuída aos animais. Essas semelhanças reencontram as comparações zoomórficas que, desde o pseudo-Aristóteles a tradição da fisiognomia erudita repete. (COURTINE, 2013. p. 63)

A intimidade das mulheres é análoga à aranha. Uma referência ao sexo exposto e detalhado pelos versos: “As trapezistas tinham uma aranha escura acima da virilha. O Clóvis logo nos ensinou sobre as aranhas. Que elas tinha um corte no meio e podiam ser negras ou ruivas.”(BARROS, 2008. p. 151). O corpo que fala usa uma linguagem que Barthes (1994) anuncia como a trapaça da língua ou como a palavra em delírio, na medida em que coloca a palavra ou a escritura em perturbação ou fora dos padrões simples da linguagem cotidiana, para fazer nascer “o prazer entreaberto”. Fazer a palavra delirar é caráter do poético, tal qual fazer o corpo delirar é caráter do erótico, abrindo espaço para liberdades posicionais das palavras e dos orifícios. Um recurso expressivo para se dirigir a algo desconhecido, simbólico e desejado. “O corpo ali se encontra preso a uma trama de ‘simpatias’ à fisionomia e à índole atribuída aos animais.” (COURTINE, 2013).

No poema “Circo”, Barros desenha corpos que são delineados pelos sentidos que são desvelados por relatos de sensações experiências. Se o olhar se perde na visão da nudez feminina, outros fatores são elencados nas entrelinhas do poema. De forma inovadora, Barros sugere a intimidade do banho entre menino e tia, uma transgressão. Em “Contou-nos Clóvis que ele tomava banho

com a tia dele todos os dias. E que a aranha dela era enorme que as outras” (BARROS, 2008, p.51), Manuel de Barros rompe com a ingenuidade dos meninos e acrescenta detalhes da fisiologia feminina e, desse modo, rompe com o escondido e tradicional. O autor demonstra naturalidade nas experiências e torna evidente que

Na experiência contemporânea, a sexualidade encontrou uma verdade natural que teria por muito tempo esperado na sombra, e sob diversos disfarces, que somente hoje nossa perspicácia positiva permite decifrar, antes de ter o direito de acender enfim à plena luz da linguagem. (FOUCAULT, 2009, P. 28)

Os acontecimentos narrados no poema são expressões de um eu lírico que lembra e relata suas “memórias inventadas”. O poeta não afirma verdades, mas busca na memória momentos de pura sensualidade. “Para evocar o passado em forma de imagem – sensual, desnuda – é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar.” (BERGSON, 1999, p.90). Para o autor, lembrar do corpo das mulheres e comparar seus detalhes sexuais a aranha, demonstra uma timidez que se esconde nas entrelinhas do texto. E a escrita se faz. Foucault afirma que a escrita “se basta e si mesma” (2001, p.268). Nesses termos, o autor observa que a escrita é um jogo de transgressão e inversão e que ela

Se desenrola como um jogo que vai infalivelmente além das suas regras, e passa assim para fora. Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer. (FOUCAULT, 2001, p.268)

O jogo entre realidade e imaginação, surpresa e sensualidade, nudez e pureza, escrita e subjetividade marcam o poema “Circo” de Barros que transcreve em suas linhas e entrelinhas a visão de uma

mulher escondida. Versos que trazem um eu lírico menino no universo de um poeta adulto. A cada verso, a aventura se transforma em um jogo de sedução do olhar. Afinal, “não liberamos a sexualidade, mas a levamos, exatamente ao limite.” (FOUCAULT, 2001). E esse limite aparece nas convenções, analogias, preconceitos que se percebem no poema de Manoel.

A transgressão, usada como palavra de ordem, desconsidera a liberdade dita. A mulher é observada e caracterizada na visão infantil das lembranças do autor. O que pode ser real ou não. No verso de Manoel de Barros, a tradição de ensinar o olhar, ensinar o que ver continua enraizada. O menino mais velho direciona o olhar e as sensações. Isso fica evidente nos versos “E o Clóvis se deliciava de olhar/as trapezistas.”(BARROS, 2008. p. 151) A sensualidade no olhar do mais velho sendo transmitida aos menores. E o aprendizado sobre o corpo feminino é inserido nos meninos pelo dito do “professor”. A cadeia de situações é novamente formada. O discurso dos mais velhos é perpetuado nos mais novos. Nos versos “O Clóvis logo nos ensinou sobre as/aranhas.”(BARROS, 2008. p. 151),eterniza-se, assim,a analogia como referência ao desconhecido, ao escondido, ao desejado. Nas palavras de Foucault “ O novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta.” (FOUCAULT, 2001). Verificamos, ainda, a cumplicidade nas entrelinhas no momento de declarações conferidas nos versos “Contou-nos Clóvis que ele/tomava banho com a tia dele todos os dias. E que/a aranha dela era enorme que as outras.”Para Foucault:

É sempre possível dizer o verdadeiro no espaço da exterioridade selvagem; mas não nos encontramos no verdadeiro senão obedecendo às regras de uma ‘polícia discursiva’ que devemos reativar em cada um de nossos discursos. (FOUCAULT, 2001,p. 35)

O segredo, a cumplicidade e a visão do corpo da mulher são guardados nas memórias através de versos inicialmente ingênuos e

inofensivos. A partir de aqui, esses versos não serão mais os mesmos. São uma forma aberta de perpetuar a curiosidade escondida atrás do pano e atrás do espetáculo da vida.

No fim...um recomeço

O material da memória de Manoel de Barros é a linguagem, e é nela e por ela que surge o passado. Não se trata de voltar ao passado e anotar o que aconteceu na história de sua vida. Trata-se de inventar esse passado por meio daquilo que se interpreta do decorrido e, por vezes, invenções que são acrescentadas como se tivessem, de fato, existido. Em *Memórias Inventadas*: a infância se configura na memória por meio de um discurso travesso e infantil. A imagem é um dos principais pontos da poesia de Barros e, no uso deste dispositivo de criação, fundamenta-se uma busca monumental pela origem ou pela verdade das coisas que integram o mundo: “Através das imagens o que aparece é o mito de mim. Sempre que escrevo, escrevo a criação de um mito. Gosto de progredir para o início dos seres. Quando eles inventavam para eles o mundo possível” (BARROS, 2003). Manoel de Barros constrói um espaço ficcional singular de um modo particular de organizar e trabalhar a linguagem, a fim de expressar o visto e o sentido, que se acumulam na memória.

O tema central do poema “Circo” é o menino de suas memórias. A memória do velho Manoel seleciona imagens nas quais os valores afetivos demarcam sua poesia que surge das pequenas coisas, dos pequenos atos cotidianos. Ao recuperar o tempo da infância, o presente é atravessado pelo passado, percebe-se, pois, que a memória ali se apresenta enquanto imagem. Observa-se, também, que o poeta evoca vivências com o grupo, num processo dialógico em que ocorre um ir e vir, permeada de referências a imagens já visitadas que se encadeiam pelas trilhas da prosa poética, que é extraída a partir da percepção do olhar infantil e também de

uma relação especial do eu-lírico com as coisas simples do cotidiano, elementos desprezados no que se refere à realidade pragmática.

No poema de Barros, esboça-se uma linguagem infantil, assim como entende Bachelard: “Toda a nossa infância está por ser reimaginada. Ao reimaginá-la, temos a possibilidade de reencontrá-la na própria vida dos nossos devaneios de criança solitária.” (BACHELARD, 2006, p.94). O que interessa a ele é a linguagem da infância, a espontaneidade desse gesto para a construção de metáforas e a criação de formas linguísticas, manifestadas por influência do poeta transgressor. A palavra “aranha” é usada como uma estratégia transgressora que arquiteta a obra do poeta, é a metáfora da criança que cria uma gramática atípica, a linguagem poética se localiza fora da realidade da qual estamos habituados a lidar no cotidiano.

Referências

BACHELARD, Gaston (1988). **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes.

BARROS, Manoel de. **Memórias inventadas**; As infâncias de Manoel de Barros. São Paulo; Editora Planeta do Brasil, 2008.

BARROS, M. Aos 86 anos, o poeta Manoel de Barros faz de “Memórias Inventadas” o início de sua arqueologia pessoal. São Paulo, **Folha de S. Paulo**, 13 mai. 2003. Entrevista a Rogério Eduardo Alves. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1305200318.htm>>. Acesso em: 16 novembro de 2017.

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: _____. **O rumor da língua**. Trad. de António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.

COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o corpo**: pensar como Foucault: Vozes, 2013.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001

- GREINER, C., KATZ, H. A natureza cultural do corpo. In: **Lições da Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999. p.77-102.
- HABNER, June E. Honra e distinção das famílias. In: **Novas Histórias das mulheres no Brasil**. Org. Carla Bassanezi Pinsky e Joana Maria Pedro São Paulo: Contexto, 2016
- KOHAN, Walter. Lugares da Infância: Filosofia. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- LEJEUNE, Phillipe.. Lê pacte autobiographique. Paris: Seuil, 1975. p.13-46
- LINHARES, Andrea Regina. Memórias inventadas: figurações do sujeito na escrita autobiográfica de Manoel de Barros. **Dissertação de Mestrado**, FURG, (2006). Disponível em: <<http://www.repositorio.furg.br/bitstream/handle/1/2553/andrealinhares.pdf?sequence=1>>. Acesso em 6 de setembro de 2017.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988
- PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2017
- RODRIGUES, Rauer Ribeiro Figuras femininas e fronteiras sociais na poética de Manoel de Barros. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. 37, n. 2, p. 354-373, jul./dez. 2011.
- SANTIAGO, Silviano. **Carlos Drummond de Andrade**. Petrópolis: Vozes, 1976.
- SILVEIRA, Ênio. **Sempre novo alquimista do verbo**. In: BARROS, Manoel de. Livro das Ignoranças. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- SISCAR, M. A. **A paixão ingrata**. In: NASCIMENTO, E.; GLENADEL, P. (Org.). Em torno de Jacques Derrida. Rio de Janeiro: 7letras, 2000, p. 160-187.
- SOUZA, Raquel R.. Chaves para ler as Memórias inventadas, de Manoel de Barros. **Estud. Lit. Bras. Contemp.** [online]. 2012, n.40, pp.99-112.
- SUTTANA, Renato Nésio. Uma poética do deslimite: o poema como imagem na obra de Manoel de Barros. 1995. **Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa)** – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- TODOROV, Tzvetan [2007]. **A literatura em perigo**. Tradução de Caio Meira. 3. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2010.

MACEDO, Ricardo Marques. Tenho um ermo enorme dentro do olho “
:Memórias inventadas **Olho d’água**, São José do Rio Preto, 5(2): 1-263, Jul.–
Dez./2013

BARROS, Nismária Alves David. Universidade Federal de Goiás. Faculdade
De Letras Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. **O lugar do
leitor na poesia de Manoel de Barros**. Goiânia – GO, 2010.