

A Cidade E A Morte Em “A Voz De Meu Pai” De Manoel De Barros

The City And Death In “A Voz De Meu Pai” By Manoel De Barros

Waleska Rodrigues de Matos Oliveira Martins

Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
Professora da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
E-mail: waleskamartins.wm@gmail.com

Sérgio Ricardo Oliveira Martins

Doutor em Geografia pela Universidade de São Paulo
Professor da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
E-mail: sergio.martins@ufms.br

Endereço: Waleska Rodrigues de Matos Oliveira Martins

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Centro de Ciências Exatas e Tecnologias/CCET, Cidade
Universitária Campo Grande, MS

Endereço: Sérgio Ricardo Oliveira Martins

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Centro de Ciências Exatas e Tecnologias/CCET, Cidade
Universitária Campo Grande, MS.

Editora-chefe: Dra. Marlene Araújo de Carvalho/Faculdade Santo Agostinho

Artigo recebido em 07/07/2015. Última versão recebida em 01/08/2015. Aprovado em 02/08/2015.

Avaliado pelo sistema Triple Review: a) Desk Review pela Editora-Chefe; e b) Double Blind Review (avaliação cega por dois avaliadores da área).

Revisão: Gramatical, Normativa e de Formatação.

RESUMO

O presente artigo trata da figuração da Morte, e seu aspecto relacional com a Cidade, e da Memória, com sua relação direta com a Vida, na obra poética de Manoel de Barros, mais especificamente no poema em prosa “A voz de meu pai” (Poesias - 1956). A escolha se justifica, porque o livro apresenta significativas figurações e simbologias da Memória, que passeia pela morte do ser diante de elementos que se utilizam da transmutação, da cidade e outros artifícios literários. Parte-se da percepção de que o jogo contraditório **vida x morte**, sempre em proveito da primeira, permeia a sociedade, desde a Idade Média até os dias atuais. O objetivo é perceber a ideia da Cidade como figuração da Morte na obra de Manoel de Barros, confrontando com a perspectiva da Memória como presentificação da Vida. Um aspecto importante da poética manoelina é a transição entre os “estados” do ser humano e da natureza, do seu passado com o seu presente. A morte, a infância, a memória e a natureza em oposição à cidade se apresentam de maneira instável no discurso manoelino. A profusão de tais temáticas expõe um ciclo que ora se apresenta como vida, ora como morte.

Palavras-chave: Manoel de Barros. Espaço Urbano. Morte.

ABSTRACT

This paper is about the figuration of Death and its relationship with the City, and the figuration of Memory and its direct relation with the Life, in the poetic work of Manoel de Barros, specifically in the poem in prose “A voz de meu pai” (Poesias – 1956). This work has been chosen because it presents significant figurations and symbologies of Memory, that passes through the death of been facing the elements that use transmutation, city and others literary artifices. The starting point is the perception that the contradictions between life and death, always to advantage of life, permeate the society since Middle Ages. The objective was to understand the idea of the City as a figuration of Death in works of Manoel de Barros, facing the prospect of Memory as present ification of Life. An important part of Manoel’s poetics is a transition between the human and nature phases, between your past and your present. The death, the childhood, the memory and the nature in opposition to the city are unstable in Manoel’s discourse. The profusion of specified themes provides a cycle that presents either as life or as death.

Keywords: Manoel de Barros. Urban Space. Death

1 A VIDA E A MORTE EM MANOEL DE BARROS: UM NASCER E MORRER CONSTANTE

“Ninguém é pai de um poema sem morrer¹”

Em 1956, estréia, no cenário das Letras, o livro *Poesias*². O projeto estético do poeta Manoel de Barros é explícito: o sentimento do fragmentário. O poema que inicia a obra já evidencia o caminho que o enunciatário deve tomar – “Fragmentos de canções e poemas” (BARROS, 1996b, p. 75). É a dispersão e não o conjunto que se abre em “florescer de tarde” (BARROS, 1996b, p. 75). Como na obra “Da Imperfeição” (2002), em que Greimas nos convida à fratura imperfeita do continuum através dos sentidos, Manoel de Barros irrompe os fragmentos com o sentido da visão. É o “ver”, e não o olhar, que o poeta privilegia. É o “ver” platônico diretamente relacionado com o conhecer, num movimento cíclico de ação e passividade do sujeito. Para Platão, o conhecimento da verdade só é possível através da conjugação do ver da inteligência com a alma. “Ver” não se refere diretamente ao “olhar”, mas “[s]e puderes olhar, vê. Se podes ver, repara”. (SARAMAGO, 1996, epígrafe). No entanto, para o poeta Manoel de Barros, “o olho vê, a lembrança revê e a imaginação transvê” (BARROS, 1996a, p. 75). É na direção do imagético, do “transver”, que Barros conduz o leitor, partindo da visão.

A concretização do olhar aproxima o discurso do plano real. Tal pacto de veridicção assimila, mesmo que por fugaz momento, um fio de estabilidade ao enunciatário que, a partir desse momento, entra no poema crendo em molduras direcionais, mas que logo lhe serão arrancadas durante sua leitura. O “ver” do poeta caminha para o inteligível: “[v]er o menino/Com paletó de crepúsculo/E as árvores cor de cinza” (BARROS, 1996b, p. 75). Na sequência, é o sentido da audição que escuta “o movimento das folhas” (BARROS, 1996b, p.76). Contudo, há uma inversão na posicionalidade de quem ouve. São “mil coisas impressentidas” que escutam o enunciador. O sujeito que fala no poema é ouvido por “outros” e o que ouvem são coisas do mundo inteligível. O tato é o próximo explorado. O poeta tem desejo³ “obscuro nas mãos de apanhar objetos largados na tarde...” (BARROS, 1996b, p. 76). São fragmentos da sua poética, elementos simples espalhados e que compõem o discurso obscuro (sem possibilidade de clareza, sem a racionalidade) da própria poesia barreana. No

¹ *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*, 1996, p. 208.

² Utiliza-se, nesse artigo, a datação do livro *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*, de 1996, que engloba a obra *Poesias*, de 1956.

³ No livro “O estrangeiro” (1972), de Albert Camus, Mersault relaciona o tato diretamente ao desejo, e não o sentido da visão, como é comumente associado.

entanto, as mãos tentam apreender objetos jogados fora, sem utilidade aparente. Para o poeta, “Tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e mijá em cima, serve para poesia./(...)As coisas jogadas fora têm grande importância - como um homem jogado fora.” (BARROS, 1996b, p. 179/180) . O sentido do paladar é condensado na figura da boca. O enunciador muda o tom de enunciação e sua figura se apresenta com voz feminina. Para Camargo (1996), “[o] eu-lírico feminino, quase que absolutamente ausente em sua obra, aparece duas vezes e lembra as cantigas de amigo provençais, nas quais a mulher canta uma espera, uma ausência” (p. 145). É com a “boca de beijar” (BARROS, 1996b, p. 77) que o corpo desabrocha e desperta como presença da própria poesia. O último sentido é o do olfato e é na figura do mar que o enunciador apresenta seu amor: “Amo a rua torta/E do mar o odor” (BARROS, 1996b, p. 78).

O passeio das fragmentações sensoriais continua também nos títulos: “Olhos parados”, “A boca”, “Na enseada de Botafogo”, “Ode Vingativa”, “Lembranças”. Este último título é o que antecede “A voz de meu pai” e apresenta uma passagem interessante: “Subitamente o palco alterou-se./Eu estava com dezessete anos, diante do mar!/Lia Knut Hamsun./Meu vagabundo tocava surdina.../Um grande rio de poesia/Atravessava-me, doce...” (BARROS, 1996b, p. 103). O título da obra citada do famoso escritor é “Um vagabundo toca em surdina” e Manoel de Barros o toma para si, de forma que a subjetividade de um caminha para o outro. Durante toda a trajetória do livro Poesias, Manoel de Barros sinaliza sua fragmentação e seu posicionamento dúbio que o leva ora para o Pantanal, ora para as turbulências e encantos da cidade do Rio de Janeiro. No “Um vagabundo toca em surdina”, Knut Hamsun apresenta sua fase intranquila e inquieta, buscando uma paz que os homens em sociedade não encontram, numa transição de paisagem caótica para não caótica, tal como Manoel de Barros faz em “A voz de meu pai”. Ao anunciar a direção e a temática que o poeta seguirá no poema seguinte, Barros acentua a circularidade da poesia. Em Lembranças, o poeta revela o momento em que o lirismo inunda o sujeito em forma de “grande rio de poesia” e em que, ao mesmo tempo, atravessa, doce e impetuosamente, o enunciador. A palavra final, “doce...”, atrelada à pontuação de reticências, engendra a ideia de que há continuação do discurso, da imagem que logo se projeta - que vai do passado (“Lembranças”) para a presentificação.

O discurso escorre de um poema para o outro e nem mesmo o título fratura o caminho. A palavra “doce” complementa “A voz de meu pai” (“Atravessa-me, doce... A voz

de meu pai”) revelando o tom do poema em prosa⁴. Em poemas anteriores, a Cidade aparece como cenário distante e não quisto pelo jovem menino que se vê obrigado a deixar a terra natal. No entanto, a grandiosidade cidadina envolve o infante de maneira contraditória. A liquidez e a lembrança transfiguram-se em voz e continuam atravessando o enunciatário, o enunciador e a enunciação. No poema “A voz de meu pai” (BARROS, 1996b), a imagem presentificada do pai atravessa a memória do sujeito-enunciador, através de percepções sensorial e sinestésico diverso, e a morte, elemento que nasce no próprio ser e que espreita, de dentro, o vazar do discurso, como se pode perceber no poema em prosa transcrito abaixo:

Sou um sujeito magro
Nasci magro.
Estou nos acontecimentos
Como num vendaval: dobrado
Recurvo de espanto
E verdes...

Círculo sob arranha-céus.
Vivo debaixo de cubos:
Na direita, na esquerda
De lado, ao sul
Pelo norte... Vou no meio assustado.
Um pequenino ser com a sua morte dentro,
Com seu ombro desabado
E seus braços descidos pelo caos do corpo.

Sou ligado por cordões e outros aparelhos secretos a um
escritório complicado.
Portas mecânicas me subtraem e me devolvem súbito
ao negro asfalto.
Entro e saio do edifício que come meu rosto e o cunha
na pedra.
Varo becos, bancos e buzinas.

À noite, porém, (ò cidade tentacular!)
Me rendo.
Resfolegante como um boi, paro.
Vasta campina azul de água me olha, me contempla, me aglutina
E suja-me de iodo a roupa...
- É o mar!
Meu rosto recebe a brisa do mar.

Fecho os olhos.
Descanso.

⁴ Entende-se por “poema em prosa”, conforme Todorov (1980, p. 114), um gênero por natureza oxímora, fundada na união de contrariedades, cujo objetivo é recriar um outro universo, aprofundando a descontinuidade. No entanto, cada poeta agrega suas particularidades ao gênero que possui, dentre outras características, uma linguagem mais condensada e significativa, uma ruptura que destaca imagens insólitas, que desliza entre as fronteiras dos gêneros e possui um discurso de risco. Nesse sentido, a unidade orgânica torna-se importante, uma vez que o poema em prosa possui delimitação extensiva, seja curta ou longa.

Os ventos levam-me longe...
Longe...

Entro na casa onde nasci.
O tempo emprestou sem dó uma cor amarelada às suas paredes.
Um amarelo sujo de raízes, um amarelo de urina de crianças nas paredes.

Lembro-me bem.
Era um casarão baixo.
Crianças lambiam o barro das paredes.
Na solidão rondavam cavalos.
(...)
Abro os olhos e sinto
E sei
Que a força que me inclina hoje para a terra
Essa avidez que as minhas mãos possuem
E a frescura que minha alma adquire quando as chuvas molham estas
plantas,
A vontade de sair sozinho, de noite, e de chorar copiosamente sobre as
ruínas –
Sei bem
Que todas essas coisas têm raízes na casa
No menino selvagem que deixava crescer os cabelos
Até caídos na estrada
Colhidos, como flor de lixeira
Na estrada...

Fecho os olhos de novo.
Descanso.

Logo sinto fluir em mim
Como um veio de água saindo dos flancos de uma pedra,
A imagem de meu pai.
Ouço bem seu chamado.
Sinto bem sua presença.
E reconheço o timbre de sua voz:
- Venha, meu filho,
Vamos ver os bois no campo e as canas amadurecendo ao sol,
Ver a força obscura da terra que os frutos alimenta,
Vamos ouví-la e vê-la:
A terra está úmida e os potros ariscos a riscam de seus
empinos e de suas soltas crinas,
Vamos,
Venha ver as cacimbas dormindo repletas!
Venha ver que beleza!
- No bojo quieto das águas robafos engolem lodo!

‘Abro os olhos.
Não vejo mais meu pai.
Não ouço mais a voz de meu pai.
Estou só.
Estou simples.
Não como essa poderosa voz da terra com que me estás
chamando, pai –
Porque as cores se misturam em teu filho ainda

E a nudez e o despojamento não se fizeram em seu
canto; mas, simples
Por só acreditar que com meus passos incertos eu
governo a manhã
Feito os bandos de andorinhas nas frondes do ingazeiro.

(BARROS, 1996b, p. 103 – 107)

Numa leitura superficial, a lembrança, em meio ao tumultuado dia, é plano de fuga e descanso do enunciador. Contudo, ao se aprofundar no discurso, é possível empreender as ações do enunciador dispostas em dois momentos do poema: um diurno (a cidade) e outro noturno (lembrança – Pantanal). Em meio ao caos da cidade grande (no Rio de Janeiro), o enunciador atravessa os arranha-céus, sentindo-se intimidado, acuado em sua pequenez. A ambiência citadina assume a figuração da nulidade. Como a “Máquina do Mundo”, de Carlos Drummond de Andrade, a cidade apresenta-se ao poeta e mostra suas engrenagens. Porém, diferentemente da máquina racional que oferece ao céptico poeta toda a explicação da vida, a que prende, de maneira artificial, o ser humano, Manoel de Barros apresenta a cidade que desmorona o ser. *A voz de meu pai* retoma, de maneira quase que circular, o diálogo já iniciado por outros poetas modernistas, em que se discute a relação conflituosa do ser com a cidade. T. S. Eliot apresenta em “The waste land” (1922) e “The hollow men” (1925) seres disformes, estéreis de sentimentos, vazios de si, um pessimismo que evoca a modernidade como causadora do mundo arrasado pelo turbilhão de novas perspectivas, novas assimilações que imputam ao ser a inconstância Augusto dos Anjos, no poema “Os doentes”, de 1912, referia-se ao modo decadente da relação humana com a metrópole e suas contradições; cantando a cidade entre o ódio e o amor. Fernando Pessoa passeia pela multiplicidade da metrópole moderna, ora contemplando-a em sua grandiosidade, ora amaldiçoando-a; Baudelaire, em “Flores do mal” (1861), no entanto, transformando a imagem do poeta alado de Sócrates, evoca a concepção do *flâneur*, aquele que perambula pela cidade, percorre seus meandros e becos, à procura de algo que lhe acalente a alma. Contudo, é de Émile Verhaeren (poeta belga – nascido em 1855 e falecido em 1816 – na França), de “Cidades Tentaculares” (*Les villes tentaculaires*, tradução e apresentação de José Jeronymo Rivera, 1999), que o poeta Manoel de Barros traz a profundidade dos versos. Verhaeren celebra e exalta todo o progresso, principalmente o tecnológico, da civilização moderna, ao mesmo tempo em que o poeta belga condena a exploração humana. E é justamente a exploração humana, através da vida citadina, que Manoel de Barros apresenta no poema.

Ao evocar Verhaeren, o poeta mato-grossense inverte a celebração e postula a cidade como movimento de subtração humana. É a vida citadina (e todas as atividades que competem

com a tranquilidade) que o transforma em “[u]m pequenino ser com a sua morte dentro” (BARROS, 1996b, 103). A cidade liga a personagem com cordões e aparelhos manipuladores e secretos, cuja vivacidade e independência não são acionadas. A personagem, vazia de si, apenas manipulada, com “seus braços descidos pelo caos do corpo” pede conforto e se rende, como um corpo cansado de lutar: “Resfolegante como um boi, paro”. (BARROS, 1996b, 104)

A morte lhe acompanha na vida, dentro do ser, e é a cidade que imputa dor ao sujeito transformando seu corpo em ruína. Sendo o nascimento uma dupla movimentação de início e fim, o homem, para Heidegger (2005, § 51, p. 34), é um “ser-para-a-morte”. A vida seria, nesse sentido, um fenômeno único, que carrega, no nascer, enquanto possibilidade ontológica do ser, a vida e a morte. Contudo, é preciso compreender que a morte, nesse processo, não existe por si só. Assumir sua presença, seu “ser-no-mundo”, envolve a não presença do próprio ser. A angústia gerada pela consciência de que se caminha para o fim (ou recomeço, como sugerem outras crenças), o sofrimento causado pela incerteza do futuro são fatores que redimensionam o posicionamento do ser-no-mundo quanto sua finitude. No entanto, esse sentimento que “é um tipo de náusea ontológica” (RÉE, 2000, p. 38), que possui uma natureza incógnita, é, ao mesmo tempo, totalmente familiar. Sua estranheza é sua expressão existencial.

Sempre que o ser humano se depara com a instabilidade da sua existência, ou com a inerência de sua condição inconstante, o sentimento de medo (ou angústia) impulsiona uma mudança de paradigma individual. A angústia, na verdade, é uma morte silenciosa e diária. No poema em prosa de Manoel de Barros, o poeta anuncia a própria condição do sujeito angustiado, mostrando que a personagem é morto em si: “Um pequenino ser com a sua morte dentro” (BARROS, 1996b, p. 103). Tal angústia gera momentos de profunda reflexão sobre sua existência. A instabilidade e a turbulência dos acontecimentos citadinos envolvem o enunciador “como num vendaval” (BARROS, 1996b, p. 103). Contudo, é também a cidade que o impulsiona para a presentificação da memória da infância, do pai, do Pantanal. É a partir daí, que o enunciador retoma, de maneira vibrante, as lembranças mais profundas e o reporta para a presença do pai. Sendo assim, a cidade torna-se figuração de Morte e estopim da Vida através da memória. O mar é o elemento que marca a transitoriedade entre os estados, é ponte de fluidez entre o presente e o passado:

À noite, porém, (ò cidade tentacular!)
Me rendo.
Resfolegante como um boi, paro.
Vasta campina azul de água me olha, me contempla, me aglutina
E suja-me de iodo a roupa...
- É o mar!

Meu rosto recebe a brisa do mar.

Fecho os olhos.

Descanso.

Os ventos levam-me longe...

Longe...

(BARROS, 1996b, p. 104)

O incômodo gerado sobre a Morte, ou sua temática, é perturbador ou curioso. Esse tema é apresentado (na cultura, na filosofia, no cotidiano) de maneira oscilante: ora próximo e familiar, ora distante e medonho. Pensar sobre o assunto é encarar um processo que nasce e complementa a Vida. Fenômeno único, a Morte assinala, em muitas culturas e religiões, o fechamento de um ciclo, a inauguração de uma outra verdade, seguimento da vida em outro plano mediúnico, o final de uma jornada. No caso do poema de Manoel de Barros, a Morte é momento de instabilidade, de passagem para a imagem do pai, uma ponte entre a memória e a presentificação.

Segundo Ariès (1977, p. 587), durante muito tempo, em quase todo território da civilização ocidental, a funcionalidade da Morte, bem como a representação do seu momento ritualístico, praticamente não mudavam entre as culturas. Contudo, é no início do século XX, durante a Primeira Guerra Mundial, que a Morte ganha dimensões diferenciadas em cada cultura e rompe com as atitudes tradicionalistas de culto ao morto. Ao mesmo tempo em que se apresentava essa ruptura de comportamento, a população rural, predominantemente católica, mostrava-se arraigada nas bases religiosas e ritualísticas do luto. Diante deste embate, entre a modernização e o prosaico, e a discrepância de ritos, o individualismo tornou-se ferramenta para assegurar a continuidade de suas crenças e culturas.

O período de grande industrialização e modernidade tecnológica, *A era do vazio* (LIPOVETSKY, 1989), alimentava a individualidade social, principalmente no que dizia respeito ao Outro. Afastava-se o *Outro*, o morto, isolava-se da presença cotidiana. Nesse sentido, indesejar o próximo, que não lhe era mais útil, tornou-se procedimento que mais tarde ficou caracterizado como exclusão. O isolamento do estranho, do que não se pode igualar em condição é tomado, nessa “era de vazios”, como necessidade essencial. A cidade torna-se, assim, processo complexo de exclusão e, ao mesmo tempo, de absorção.

Ao fechar os olhos, o sujeito-enunciador descansa sob o olhar personificado do oceano que o “aglutina”, que o “contempla”, que o seduz com o olhar de “ressaca” machadiano. Ao invés de matar, como foi o caso de Escobar, o mar o leva para um estado “entre”, de inconsciência. Um espaço que o leva ao passado, que o “descarna” da vida, na sua

memória, e que o coloca diante do pai. Nesse momento “entre” há uma desmaterialização da personagem e um reencontro, em um plano desconhecido do leitor, com o pai e com tudo que envolve sua infância: “Os ventos levam-me longe.../Longe.../Entro na casa onde nasci.” (BARROS, 1996b, p. 104)

As figuras que se cristalizam em imagens ou nas próprias palavras que remete à ideia da morte, no contexto discursivo, são: “Sou um sujeito magro” (o que nos remete ao cadavérico), “Nasci magro” (o que mais adiante se relaciona com “Um pequenino ser com a sua morte dentro”), “vivo debaixo de cubos”, “Com seu desabado”, “E seus pés descidos pelo caos do corpo”, “Sou ligado por cordões e outros aparelhos secretos” (a presença da máquina que manipula o corpo sem vida e sem vontade evidencia o pacto mortuário), “Fecho os olhos./Descanso./Os ventos levam-me longe.../Longe” “Os ventos levam-me longe”, “inclina hoje para a terra”, “a frescura que minha alma adquire quando as chuvas molham”, “ruínas”, “caídos”.

Fecho os olhos.
Descanso.
Os ventos levam-me longe...
Longe...

Entro na casa onde nasci.
O tempo emprestou sem dó uma cor amarelada às suas paredes.
Um amarelo sujo de raízes, um amarelo de urina de crianças nas paredes.

Lembro-me bem.
Era um casarão baixo.
Crianças lambiam o barro das paredes.
Na solidão rondavam cavalos.
(...)
Abro os olhos e sinto
E sei
Que a força que me inclina hoje para a terra
Essa avidez que as minhas mãos possuem
E a frescura que minha alma adquire quando as chuvas molham estas plantas,
A vontade de sair sozinho, de noite, e de chorar copiosamente sobre as ruínas –
Sei bem
Que todas essas coisas têm raízes na casa
No menino selvagem que deixava crescer os cabelos
Até caídos na estrada
Colhidos, como flor de lixeira
Na estrada...

Fecho os olhos de novo.
Descanso.

Logo sinto fluir em mim
 Como um veio de água saindo dos flancos de uma pedra,
 A imagem de meu pai.
 Ouço bem seu chamado.
 Sinto bem sua presença.
 E reconheço o timbre de sua voz:
 - Venha, meu filho,
 Vamos ver os bois no campo e as canas amadurecendo ao sol,
 Ver a força obscura da terra que os frutos alimenta,
 Vamos ouvi-la e vê-la:
 A terra está úmida e os potros ariscos a riscam de seus
 empinos e de suas soltas crinas,
 Vamos,
 Venha ver as cacimbas dormindo repletas!
 Venha ver que beleza!
 - No bojo quieto das águas robafos engolem lodo!

‘Abro os olhos.
 Não vejo mais meu pai.
 Não ouço mais a voz de meu pai.
 Estou só.
 Estou simples.
 Não como essa poderosa voz da terra com que me estás
 chamando, pai –
 Porque as cores se misturam em teu filho ainda
 E a nudez e o despojamento não se fizeram em seu
 canto; mas, simples
 Por só acreditar que com meus passos incertos eu
 governo a manhã
 Feito os bandos de andorinhas nas frondes do ingazeiro.

São elementos ou aspectos que indicam e se comunicam com a ideia da morte. Embora não tenha, como em outros poemas do poeta, a forte presença da transmutação neste poema, a memória, como presentificação da vida, apresenta-se de maneira intensa. Há, nesse sentido, comparações que elidem o humano, metaforizando-o em outro ser. Na passagem “Entro e saio do edifício que come meu rosto e o cunha na pedra” (BARROS, 1996b, p. 104) tem-se uma anulação do homem através da famigerada cosmopolita cidade. O ser humano é devorado em ritualismo antropofágico no momento em que é consumido (para ficar no contexto citadino), e devolvido em elemento integrante do cenário, morto para o mundo, sisudo em si, incomunicável com outros homens, pedra. Em outra passagem, o enunciador pulveriza seu ser e se transforma em algo tão magicamente leve que o vento o leva: “os ventos levam-me longe”. A elisão do homem empírico reforça a dimensão de nulidade que o sujeito enunciador sente diante da magnitude da cidade ou da natureza. Sendo assim, a morte pela transmutação acontece de maneira sutil, mas registra seu poder transformador.

Na verdade, o livro pode ser dividido em dois momentos: vida e morte. O ponto de

fratura, que marca essa mudança de perspectiva de existência para não-existência, é o poema em prosa “A voz de meu pai”. A partir do momento que o enunciador sente e fica sem essa presença viva do pai, tudo mais morre. Os títulos e os temas seguintes indicam tal formulação: “O morto”, “O morto II”, “Infância” (“um peixe de azebre morrendo... morrendo”), “Crônica do Largo do Chafariz” (“vidas mortas”), “Zona Hermética”, “O cavalo morto”, “Continho à maneira de Katharine Mansfield” (“seus pés na areia fofa dormiriam... Como raízes?”), “Encontro de Pedro com o nojo”.

Contudo, a memória apresenta-se como reação à morte e seus limites. Nesse sentido, é possível observar que há muito mais resistência do que oposição.

Para Bosi (1994, p. 55), a memória distancia-se da imagem onírica e transcendental para ser, na sua essência, um trabalho do ser. Tem-se no processo do lembrar um refazer, reconstruir constante de imagens ou ideias que se relacionam com um excluir/incluir em alternância de experiências geradas pelas sensações.

Assim, segundo Bosi (1994):

[d]eve-se duvidar da sobrevivência do passado, ‘tal como foi’, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas idéias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, no presente, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista. (p. 55)

A correspondência direta com o presente e, sobretudo, com o futuro, forja na memória dois movimentos mútuos: de abertura e fechamento, de resistência e complacência. No entanto, mesmo que erroneamente, a Memória é sempre vista como envolta à poeira do passado, comparada com um sonho ou uma vertigem epifânica que exclui a realidade. Diluindo-se no sujeito, ela presentifica a sinestesia e transpõe marcações de tempo e de espaço.

É a voz do pai, a imagem do pai que incita a poesia de Barros. Pergunta-se então: não seria a voz, como palavra proferida, atrelada à imagem, a essência do conteúdo poético? Em certa passagem, o poeta diz: “Imagens são palavras que nos faltaram./Poesia é a ocupação da palavra pela Imagem./Poesia é a ocupação da Imagem pelo Ser.” (BARROS, 2004, p. 57). O pai é voz, imagem, sentido, nascimento e morte. Sendo assim, a paternidade dá existência ao poeta, dá ao poeta a própria poesia. Seria a própria poética a voz que fala no discurso com o enunciador. Para Bosi (1993), a recordação é um ato que só se apresenta no nível da

possibilidade mediante a presença de uma imagem. No entanto, a imagem não se forja do nada e “nunca é um ‘elemento’: tem um passado que a constitui; e um presente que a mantém viva e que permite a sua recorrência” (1993, p. 15). Nesse sentido, para Nismária Alves David (2005), no artigo “A poesia de Manoel de Barros e o mito da origem”, ao se presentificar o passado através da memória, instaura-se o tempo mítico, “no qual se tem a negação do tempo histórico e, conseqüentemente, do processo inexorável de decadência humana que culmina na morte” (p. 18). Assim, a presentificação se integraliza em imagem audível, visual e tátil, como se pode perceber na passagem seguinte:

Logo sinto fluir em mim
 Como um veio de água saindo dos flancos de uma pedra,
 A imagem de meu pai.
Ouçõ bem seu chamado.
Sinto bem sua presença.
 E reconheço o timbre de sua voz:
 - Venha, meu filho,
 Vamos a ver os bois no campo e as canas amadurecendo ao sol,
 Ver a força obscura da terra que os frutos alimenta,
 Vamos ouvi-la e vê-la:

(BARROS, 1996b, p. 106, *destaque nosso*)

O “pai”, presentificado em sentidos, passeia pelas lembranças infantis do menino Barros. No entanto, a presença paterna não solicita um diálogo, mas o silêncio da contemplação, acionando os sentidos, principalmente o ver (“Vamos ver os bois”, “Ver a força obscura”, “Vamos ouvi-la e vê-la”). Para Bosi (1993), Santo Agostinho elevava o olhar como o mais espiritual dos sentidos, aquele que permite suprir o contato direto. O poeta Manoel de Barros, em grande parte de suas obras, privilegia o olhar. Contudo, a imagem, provocação da reminiscência substancial e distorcida do objeto contemplado, mantém, ainda segundo o autor, ao mesmo tempo, “a realidade do objeto em si e sua existência em nós” (BOSI, 1993, p. 13).

Toda e qualquer experiência vivenciada pelo sujeito é escrita através ou pela memória. Segundo Nascimento (1999, p. 173), ela se apresenta diferenciada por uma série de rastros, como se fosse um “imenso arquivo ao mesmo tempo morto e vivo”, em que “tudo começa com a reprodução” do que se experimentou. A experiência diferencia-se da vivência por ser esta mais voltada para eventos em que se vive uma situação, sem que, necessariamente, se apreenda ou aprenda uma lição. A experiência seria mais ampla e contemplaria as marcas profundas que essa vivência imprimiu no sujeito, fazendo-o mais do que rastro, ou uma vaga lembrança. Seria uma experimentação com todos os sentidos do corpo empenhados em registrar cada centímetro de significativo conhecimento, como

acontece no poema em prosa “A voz de meu pai”.

As elocuições, de maneira geral, apresentam-se concisas, mas fluidas. Em um primeiro plano, é possível perceber proposições rítmicas curtas e em estrutura verticalizada, assim como os “arranha-céus” das grandes cidades. Orações curtas que imprimem ideia de ausência de fôlego ou mesmo vontade do enunciador. A cidade mastiga sua comunicação, sua linguagem. Ainda assim, quanto à estrutura do poema em prosa, a alternância entre versos curtos e versos longos acentua a ideia de irregularidade, de dissimetria ou mesmo de confusão que a cidade apresenta.

Sou um sujeito magro
Nasci magro.
Estou nos acontecimentos
Como num vendaval: dobrado
Recurvo de espanto
E verdes...

Circulo sob arranha-céus.
Vivo debaixo de cubos:
Na direita, na esquerda
De lado, ao sul
Pelo norte... Vou no meio assustado.
Um pequenino ser com a sua morte dentro,
Com seu ombro desabado
E seus braços descidos pelo caos do corpo.

Sou ligado por cordões e outros aparelhos secretos a um
escritório complicado.
Portas mecânicas me subtraem e me devolvem súbito
ao negro asfalto.
Entro e saio do edifício que come meu rosto e o cunha
na pedra.
Varo becos, bancos e buzinas.

À noite, porém, (ò cidade tentacular!)
Me rendo.
Resfolegante como um boi, paro.
Vasta campina azul de água me olha, me contempla, me aglutina
E suja-me de iodo a roupa...
- É o mar!
Meu rosto recebe a brisa do mar.

Fecho os olhos.
Descanso.
Os ventos levam-me longe...
Longe...

(BARROS, 1996b, p. 103/104)

É, então, no momento da presentificação da memória do pai que a estrutura torna-se

mais encorpadas, O desejo de conter o fluido que jorra como “um veio de água” é ressignificada na extensão dos versos e das “estrofes”, como se, ao falar longamente da infância também se prolongasse a presença do pai.

Entro na casa onde nasci.
O tempo emprestou sem dó uma cor amarelada às suas paredes.
Um amarelo sujo de raízes, um amarelo de urina de crianças nas paredes.

Lembro-me bem.
Era um casarão baixo.
Crianças lambiam o barro das paredes.
Na solidão rondavam cavalos.
(...)
Abro os olhos e sinto
E sei
Que a força que me inclina hoje para a terra
Essa avidez que as minhas mãos possuem
E a frescura que minha alma adquire quando as chuvas molham estas plantas,
A vontade de sair sozinho, de noite, e de chorar copiosamente sobre as ruínas –
Sei bem
Que todas essas coisas têm raízes na casa
No menino selvagem que deixava crescer os cabelos
Até caídos na estrada
Colhidos, como flor de lixeira
Na estrada...

Fecho os olhos de novo.
Descanso.

Logo sinto fluir em mim
Como um veio de água saindo dos flancos de uma pedra,
A imagem de meu pai.
Ouço bem seu chamado.
Sinto bem sua presença.
E reconheço o timbre de sua voz:
- Venha, meu filho,
Vamos ver os bois no campo e as canas amadurecendo ao sol,
Ver a força obscura da terra que os frutos alimenta,
Vamos ouví-la e vê-la:
A terra está úmida e os potros ariscos a riscam de seus empinos e de suas soltas crinas,
Vamos,
Venha ver as cacimbas dormindo repletas!
Venha ver que beleza!
- No bojo quieto das águas robafos engolem lodo!

(BARROS, 1996b, p. 107)

A presentificação trazida da memória, do inconsciente do enunciador, sugere forte

subjetividade e intensa significação. A morte, no caso do pai, é viagem de retorno do filho que descansa da jornada atribulada da cidade grande, resgatando sua imagem e tornando-a presença. Segundo Bachelard (1997, p. 77), “[a] Morte é uma viagem e a viagem é uma morte. Partir é morrer um pouco: Morrer é verdadeiramente partir, e só se parte bem, corajosamente, nitidamente, quando se segue o fluir da água, a corrente do largo rio.” Rio este que atravessa o sujeito e a poesia de Barros: “Um grande rio de poesia/Atravessava-me, doce...” (BARROS, 1996b, p. 103). Nesse sentido, a morte, assim como “rio de poesia” atravessa o poeta, mas imprime suas marcas. Fugaz como o processo de transição mortuária, a memória também se apresenta em travessia.

A sociedade buscou, e ainda busca, a melhor maneira de enfrentá-la, evitá-la, tardá-la, isolá-la, tendo em vista a enigmática continuação da vida após a morte. Segundo Lisboa (1992), a Morte é o único fenômeno que não possui uma experimentação de suas faculdades, sendo ela extremamente especulativa.

A relação do homem com os fenômenos e acontecimentos do mundo produz o que ele chama de experiência. O que resulta de uma vivência é a cristalização das emoções, dos pensamentos, das conclusões relativas à sua experimentação. Da vida humana, o único fenômeno que não pode ser experimentado é a sua própria extinção, e o que lhe segue, seja o que for. (LISBOA, 1992, p. 37)

Para Morin (1976), na segunda metade do século XIX, os românticos foram os primeiros a apresentarem, verdadeiramente, a crise da individualidade, do egoísmo, expondo inadaptação aos preceitos sociais da burguesia cosmopolita. Para tanto, tornou-se prática comum, entre os poetas, escritores e artistas da época alimentar a fuga intelectual, e por vezes física, para a morte. Era da cidade, e todos os seus artifícios de hipocrisia, que o poeta romântico procurava evadir-se. É, também para o crítico, o século que apresenta a “crise da morte”, ou seja, um excessivo individualismo que acerca e se apodera do pensamento burguês, cujo contexto histórico impulsiona e fomenta tal perspectiva individual. O mundo encontra-se em rupturas e o homem torna-se ainda mais hermético: “[c]om efeito, essa individualidade consagrada pela revolução burguesa como valor absoluto (universal), tanto no plano econômico e político como no sociológico, encontrar-se-á lançada num mundo de rupturas” (1976, p. 236). A ruptura da vida se apresenta de maneira tão profunda no sujeito-narrador que, ao descansar os olhos, a mente busca e vai ao encontro do pai que o espera com as lembranças mais agradáveis de sua infância. Ele entra na casa, ele sente e percebe o tempo. A morte é ultrapassada pelos sentidos que vivificam a memória: “Logo sinto fluir em mim/Como um veio de água saindo dos flancos de uma pedra,/A imagem de meu pai./Ouço

bem seu chamado./Sinto bem sua presença./E reconheço o timbre de sua voz:/- Venha, meu filho.” (BARROS, 1996b, p. 106). Contudo, é também através dos sentidos que a solidão retorna; e a “morte” subtrai os sentidos: “Não vejo mais meu pai./Não ouço mais a voz de meu pai./Estou só.” (BARROS, 1996b, 106). Tem-se com isso a circularidade do poema em prosa e o ciclo vital.

A lembrança, que resgata as imagens para o Consciente humano, aprisiona os momentos mais marcantes. A figura líquida do pai é elemento de resistência que, mesmo diante de obstáculos, se torna presença viva. A água, como assinalou Bachelard (1997), é um elemento transitório e das misturas, ligado a um tipo de destino que se metamorfoseia incessantemente: “O ser ligado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana, aquela que flui naturalmente, sem exuberância e nem alardes, é a “morte da água”. (BACHELARD, 1997, p. 7). A imagem da água é um dos elementos da natureza que mais aparece na poética manoelina, quase sempre atrelada, a questão da imagem da morte e/ou memória: “Logo sinto fluir em mim/Como um veio de água saindo dos flancos de uma pedra,/A imagem de meu pai.” (BARROS, 1996b, p. 106, destaque nosso)

Para Bergson (1999), “[p]ara evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar.” (p. 90). O recorte desse instante sinaliza a possibilidade do reencontro, intensificando a profusão sinestésica dos sentimentos. O devaneio, a loucura, o onírico são percepções recorrentes na poética manoelina, uma vez que possibilitam uma transitoriedade entre o real e o irreal. Em “O ser e o tempo na poesia”, Bosi perpassa pelos elementos basilares da poesia e discute a questão da imagem:

A experiência da imagem, anterior à palavra, vem enraizar-se no corpo. A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem, a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor. A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. (BOSI, 1993, p. 13)

No entanto, a trajetória memorialística começa e passa pela casa paterna, lugar de acolhimento e que engendra força gerativa da poética manoelina. É para a seguridade da casa que o enunciador é “levado” pela brisa do mar: “Entro na casa onde nasci./O tempo emprestou sem dó uma cor amarelada às suas paredes./Um amarelo sujo de raízes, um amarelo de urina de crianças nas paredes.” (BARROS, 1996b, p. 104). O poeta abre sua consciência (“abro os olhos”) e sente e sabe “[q]ue a força que me inclina hoje para a

terra/Essa avidez que as minhas mãos possuem/E a frescura que minha alma adquire quando as chuvas molham estas plantas,/(...) /Sei bem/Que todas essas coisas têm raízes na casa” (p. 105).

Torna-se imprescindível observar que os conceitos de memória, arquivo, evocação e lembrança não são sinônimos. Em linhas gerais, o vocábulo “evocação” faz referência a uma lembrança que é buscada de maneira racional na Consciência e trabalhada no campo da racionalidade, na inteligência do presente. Contudo, a palavra “lembrança” é a presentificação de um passado, que aflora espontânea nesta racionalidade. A função, basicamente, da lembrança é trazer e conservar o passado no indivíduo.

Tem-se como arquivo o trabalho contínuo de “autodestruição” que, segundo Derrida (2001), em nada pode ser correlacionado ao local onde se “armazena” ou estoca conteúdos, mas sim com a chamada “pulsão de morte”. Essa “pulsão de morte” seria, paradoxalmente, a morte impulsionando a vontade de viver, num processo contínuo e cíclico, necessário para a manutenção da memória e do sujeito. A memória — cujo constante questionamento não se apresenta sem a sombra da reminiscência — emerge, pois, como elemento diretamente ligado ao conceito de futuro. Em “O tempo redescoberto” (1957), de Marcel Proust, a memória apresenta-se como reminiscência que se apodera fisicamente do corpo, fazendo existir uma “memória involuntária”, carregada de sentidos que lhe conferem a presentificação de Albertina. Para Todorov (2002), há uma possibilidade de se escolher o que lembrar. O passado, ainda conforme o autor, deixa dados materiais (cartas, documentos, filmes) e marcas subjetivas, e haveria dois tipos de invocação: uma voluntariamente e uma involuntariamente. No primeiro momento, o sujeito busca, efetivamente, o passado e seleciona todos os sinais marcados pela experimentação. No segundo caso, não bastaria buscar o passado para que ele se presentifique no agora. Os sinais, por si mesmos, desenrolam-se num processo de seleção que, de maneira involuntária, escoia, escapa à voluntariedade do sujeito. No entanto, mesmo assim, há uma seleção, uma invocação despertada por algum dos sentidos.

Há no poema em prosa “A voz de meu pai” uma seleção de elementos que compõem o cenário da lembrança com o jogo opositivo: Rio de Janeiro x Pantanal. A primeira é posta como algo que o engole, o massacra; seria uma metáfora da racionalidade que o quer para si, manipulá-lo, segurá-lo com seus tentáculos (“ò cidade tentacular!”). A cidade carioca é espaço de realidade social e de sua economia: “Sou ligado por cordões e outros aparelhos secretos a um escritório complicado./Portas mecânicas me subtraem e me devolvem súbito ao negro asfalto./Entro e saio do edifício que como meu rosto e o cunha na pedra”. (BARROS, 1996b, p. 104). A cidade o mortifica e transforma o enunciador em silêncio, “pedra”. Já o

Pantanal é espaço onírico, de força vital, de incitação nostálgica, desejo e retorno da memória do sujeito: “Lembro-me bem (...)/Vaqueiros vinham sentar-se à porta do galpão, de tarde/Olhando as nuvens (...)/O homem chegava de canoa, dava notícias do gado, e dormia (...)/Venha ver as cacimbas dormindo repletas!/Venha ver que beleza!” (BARROS, 1996b, p. 106). A realidade e o sonho representam, no fundo, o enunciador.

O enunciador apresenta no discurso um movimento temático de morte-vida-morte. Aparentemente, há uma gradação de elementos ora mais relativos com a morte, ora com a vida, voltando para a morte, para a solidão do ser.

Em termos de sintaxe discursiva, o poema é todo escrito em primeira pessoa, dando a voz apenas para a própria poesia, na figuração do pai. A debreagem enunciativa de tempo (passado e agora) aproxima o enunciatário da proposta do enunciador e provoca um fingimento discursivo que aparenta “uma concomitância entre o tempo da narração e o dos acontecimentos narrados” (FIORIN, 1996, p. 63). No discurso, a recorrência do presente do indicativo (“entro”, “abro”, “sou”, “estou”) fomenta o plano da veracidade. Quem diz o que viu e sentiu é o sujeito da enunciação. A estrutura do poema engendra efeitos que o enunciador procura descrever no plano do conteúdo: são dezesseis estrofes, não rimados e não metrificados, ou seja, a poesia surge sem amarras determinadoras, ela é fluida, instável e imprevisível como a água, como a memória, como a morte, como a própria linguagem. No entanto, a estrutura muda significativamente quando o sujeito-enunciador descreve o movimento do abrir e fechar do olhar – no primeiro momento, a estrutura apresenta quatro versos, no outro momento, apenas duas e, por final, volta a ter quatro versos. É como se o poema tomasse fôlego e representasse a respiração ora carregada e sufocante da cidade, ora leve e transitória, como a lembrança.

No término do poema, a euforia desfaz-se com a imagem de ida do pai e com a contestação de que está só e por si mesmo. O abrir da consciência (“Abro os olhos”) põe o poeta diante da realidade sentida. Como que tentando segurar um rastro da memória de seu pai, o enunciador reitera a elocução “meu pai” duas vezes e termina dizendo: “Estou só”. Duas intensas e perturbadoras palavras. A condição final da morte. No entanto, na perspectiva de não fechamento de um ciclo, mas a passagem de um estado para outro, o sujeito-enunciador encontra-se, depois da morte de sua momentânea memória, um ser consciente de suas fragilidades e potencialmente preparado para caminhar seu próprio caminho, governando “a manhã/Feito os bandos de andorinhas nas frondes do ingazeiro” (BARROS, 1996b, p. 107).

As lembranças no discurso manoelino sugerem um renascimento, tanto da palavra

quanto do sujeito. A escrita, nesse rastro, também é Morte. É através daquela que o poeta morre aos pedaços. Para Medeiros (1996), o eu-lírico de Manoel de Barros despedaça-se continuamente, inclusive na tentativa de reunificar seus eus perdidos, que, por sua vez, também se dispersam em muitos outros. A perdição indica morte das faculdades direcionais e conscientes. Em certo momento, o poeta desabafa: “Minha poesia é hoje e foi sempre uma catação de eus perdidos e ofendidos” (BARROS, 1996b, p. 308).

2 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O poema em prosa é um convite à reflexão sobre o modo de presença da estética, da subjetividade e das perspectivas do poeta. Nesse sentido, o poema é a plasmação do instante, da descontinuidade do cotidiano, que capta, mas não engessa, as mais profundas estruturas que marcam e concretizam o discurso.

O ser, na leitura manoelina, é diluído no cenário textual, na paisagem, uma implosão que tenta um espaço aberto de conciliação entre o mundo real e o imagético, através da troca mútua, entre o ser e a linguagem. No entanto, paira na atmosfera textual um novo cosmo que espreita e se torna presença sentida. O cenário envolve todos os seres da natureza numa dança que, ao mesmo tempo, se equilibra na morte e na vida.

Um aspecto importante da obra de Manoel de Barros é justamente a transição entre os “estados” do ser humano e da natureza, do seu passado com o seu presente, entre o ser lúcido, constante e o inconstante. A morte, a infância, a demência, a memória, a natureza se apresentam de maneira instável tanto em sua existência, como no discurso manoelino. Na verdade, procurou-se demonstrar que tais elementos figuram na poética de Manoel de Barros como sinais da representação da Morte como rito de transformação discursiva (tendo em vista que há uma modificação gradual na temática e na escrita do poeta), fechamento de um ciclo em que se evidencia a memória como presentificação da Vida, a infância como regresso ao nada e a constante metaforização do silêncio, da contemplação como morte visual em sua poética.

A poética de Manoel de Barros é um ciclo que não se fecha, mas impulsiona o novo.

REFERÊNCIAS

- ARIÈS, P. **História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- BARROS, M. **Livro sobre nada**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996a.
- BARROS, M. **Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996b.
- BARROS, M. **O guardador de águas**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- BACHELARD, G. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação**. Trad. de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BERGSON, H. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BOSI, E. **Memória e sociedade - lembranças de velhos**. 3 ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1993.
- CAMARGO, G. F. O. **A poética do fragmentário: uma leitura da poesia de Manoel de Barros**. 1996. 299 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira. Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro).
- DAVID, N. A. A poesia de Manoel de Barros e o mito da origem. **Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários**. Londrina: UEL, v. 5, 2005, pp. 17-32. Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/terraroixa/g_pdf/vol5/v5_2.pdf. Acesso em: 17 nov. 2011.
- DERRIDA, J. **Mal de arquivo**. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FIORIN, J. L. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo, 1996.
- GREIMAS, A. J. **Da Imperfeição**. Trad. e pref. Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.
- HEIDEGGER, M. **Ser e tempo**. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. 13 ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes; São Paulo: Universidade São Francisco, 2005.
- LIPOVETSKY, G. **A era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo**. Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luisa Faria. Lisboa: Relógio D'água, 1989.
- LISBOA, L. C. Prefácio. In: GOLDBERG, Jacob Pinheiro. **A clave da morte**. São Paulo: Maltese, 1992. p. 5-7.
- MEDEIROS, S. Os vários duplos de Manoel de Barros. **O Estado de SP**, São Paulo,

14/12/1996.

MORIN, E. **O homem e a morte**. 2 ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1976.

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

PROUST, M. **O tempo redescoberto**. Trad. de Lúcia Miguel Ferreira. Porto Alegre: Editora Globo, 1957.

RÉE, J. **Heidegger**. Trad. José Oscar de Almeida Marques e Karen Volobuef. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

SARAMAGO, J. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

TODOROV, T. **Memoria del mal, tentación del bien**. Indagación sobre el siglo XX. Trad. de Manuel Serrat Crespo. Barcelona: Ediciones Península, 2002.

TODOROV, T. **Os gêneros do discurso**. Trad. de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.