



“A arte de infantilizar formigas”: infância, magia e poesia como potências criadoras em Manoel de Barros

“A arte de infantilizar formigas”: childhood, magic and poetry
as creative forces in Manoel de Barros

“A arte de infantilizar formigas”: infancia, magia y poesía
como potencias creadoras en Manoel de Barros

Stanis David Lacowicz*

Resumo

A proposta deste artigo é realizar uma leitura da primeira parte da obra *Livro sobre nada*, de Manoel de Barros, intitulada “Arte de infantilizar formigas”, a fim de analisar a maneira como os poemas constroem um universo ficcional cujas regras se relacionam a uma visão de mundo realista mágica ou maravilhosa, associada tanto à perspectiva infantil quanto à construção poética. Para tanto, buscarei também assinalar algumas redes intertextuais que fomentam a relação com o elemento insólito, como com as obras *Cien años de soledad*, de García Márquez (2014 [1967]), e *Peter e Wendy* (2011 [1904]), de James Barrie. Dessa forma, não será realizada uma leitura exaustiva dos poemas, mas do jogo de imagens que eles sugerem e da forma como, no conjunto, evocam a linguagem em seu potencial de (re)criação de mundos. Com relação ao realismo mágico, parto sobretudo de Menton (1982) e Léa Massina (2001), lidos em relação às considerações de Jorge Luis Borges (2011) em sua conferência “O tempo”.

Palavras-chave: Manoel de Barros; realismo mágico; intertextualidade; tempo.

Abstract

This article proposes a reading of the first part of *Livro sobre nada*, by Manoel de Barros, entitled “Arte de infantilizar formigas”, aiming to analyze how the poems construct a fictional universe governed by rules associated with a worldview related to magical realism or the marvelous realism. This perspective is associated both with a childlike worldview and with poetic creation. The article also seeks to point out some intertextual networks that foster connections with the strange/unusual, such as *Cien años de soledad*, by García Márquez (2014 [1967]), and *Peter e Wendy* (2011 [1904]), by James Barrie. Rather than offering an exhaustive reading of the poems, the focus lies on the play of images they suggest and the way in which, taken together, they evoke language in its potential for (re)creating worlds. Regarding magical realism, this study draws primarily on Menton (1982) and Léa Massina (2001), considered in relation to Jorge Luis Borges’s reflections in his lecture “El tiempo” (2011).

Keywords: Manoel de Barros; magical realism; intertextuality; time.

Resumen

En este trabajo se propone una lectura de la primera parte de la obra *Livro sobre nada*, de Manoel de Barros, titulada “Arte de infantilizar formigas”, con el objetivo de analizar cómo los poemas construyen un universo ficcional cuyas reglas se vinculan a una visión del mundo propia del realismo mágico o del realismo maravilloso, asociada tanto a la perspectiva infantil como a la construcción poética. Para ello, se señalarán también algunas redes intertextuales que favorecen la relación con lo insólito, como es el caso de *Cien años de soledad*, de García Márquez (2014 [1967]), y *Peter y Wendy* (2011 [1904]), de James Barrie. No se propone una lectura exhaustiva de los poemas, sino una observación del juego de imágenes que estos sugieren y de la forma en que, en su conjunto, evocan el lenguaje en su potencial de (re)creación de mundos. Con respecto al realismo mágico, se parte principalmente de Menton (1982) y Léa Massina (2001), leídos en relación con las consideraciones de Jorge Luis Borges (2011) en su conferencia “El tiempo”.

Palabras clave: Manoel de Barros; realismo mágico; intertextualidad; tiempo.

* Instituto Federal do Paraná (IFPR), Telêmaco Borba, PR, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8511-7635>.
E-mail: stanislac@gmail.com

*Los que no creen en santos no pueden
curarse con milagros de santos, ni los que no son
Quijotes pueden meterse, alma y bienes en el
mundo del Amadís de Gaula o Tirante el Blanco.*

Alejo Carpentier

As relações entre mundo, imaginário, linguagem e suas refigurações ficcionais e poéticas constituem-se em um jogo complexo pelo qual se integram diretrizes em voga em cada momento histórico, ao passo que se articulam com posturas criadoras e interpretativas particulares de cada autor ou grupo literário. A linguagem literária, nesse contexto, mostra-se como espaço privilegiado para o jogo de desconstrução e criação de mundos, conforme afirmado por Nodari sobre a literatura como uma "antropologia especulativa" (2024), a partir da feliz expressão de Juan José Saer. Fenômenos distintos, por sua vez, aproximam-se e conjugam gestos equiparáveis, com relação ao jogo entre real e imaginário: a infância, a magia e a poesia. Isso posto, buscarei realizar uma leitura da primeira parte da obra *Livro sobre nada*, de Manoel de Barros, intitulada "Arte de infantilizar formigas", a fim de analisar como os textos constroem um universo ficcional que se inclina a certo realismo mágico ou maravilhoso, no sentido do incomum, mesmo insólito, o qual é suscitado pela linguagem poética para a criação de um novo mundo. Esse mundo novo, por sua vez, entrelaça-se a outras visões da realidade e ao mundo comum, apelando para sensações, memórias, relações de sentido inconscientes e sugeridas, para que o leitor as traga ao processo de leitura para reconstruir esse espaço.

Dessa forma, infância, magia e poesia alinham-se como potências criadoras na obra de Manoel de Barros, o qual engendra a sua própria poética; sua lírica explicita essa busca por uma língua própria. Por isso, tal realismo mágico/maravilhoso, pelo qual se cria o seu mundo, tem o seu modo particular de ser, com diretrizes e modos que escapam aos pressupostos teóricos do realismo mágico, sem, contudo, negá-los. Por conta da oscilação que se percebe nas relações entre a obra de Manoel de Barros e uma conceituação de realismo mágico ou uma de realismo maravilhoso, não me deterei sobre esses conceitos, os quais parecem mesclar-se na maneira como os textos concebem e produzem uma realidade. Nesse sentido, buscarei também assinalar algumas redes intertextuais por meio das quais essa obra de Manoel de Barros pode ser pensada e que fomentam essa leitura do texto em relação ao elemento mágico ou maravilhoso.

O *Livro sobre nada* é composto por quatro partes: "Arte de infantilizar formigas", "Desejar ser", "O livro sobre nada", "Os Outros: o melhor de mim sou Eles". Antes de tudo, a modo de prefácio, há uma composição em prosa, poética e autorreferente, intitulada "Pretexto", que introduz e justifica a obra, dando as primeiras sinalizações de como podem se movimentar os "sem-sentidos" do livro. O eu-lírico começa discutindo o nada e a sua relação consigo: "O que eu gostaria de fazer é um livro sobre nada" (Barros, 1996, p. 7). A frase apresenta um movimento duplo, como afirma o eu-lírico ensaísta, além de indicar que a proposição havia sido escrita por Flaubert a uma amiga. O nada, para o literato francês, dar-se-ia pela quase ausência de tema, a obra seria sustentada pelo estilo, em oposição ao nada metafísico ou o nada existencial. Para Manoel de Barros, por sua vez, o nada seria "o nada mesmo [...] coisa nenhuma por escrito: um alarme para o silêncio, um abridor de amanhecer, pessoa apropriada para pedras, o parafuso de veludo, etc. etc." (Barros, 1996, p. 7).

Como o próprio texto explica, o nada seria brinquedo com as palavras, coisas "desúteis", ou seja, o próprio jogo poético em que a linguagem se distende, os significantes deslizam e se evidencia a arbitrariedade de sua relação com o mundo, possibilitando criar um novo mundo. O nada é o "des-útil", o que não pode ser restringido ao utilitário, ao uso imediato. Na própria estranheza e dificuldade ao se visualizar um abridor de amanhecer, as engrenagens da língua no leitor começam a ser lubrificadas para, ultrapassando o tecido da realidade cotidiana, adentrar no livro de Manoel de Barros, um mundo de coisas esquecidas, abandonadas e, de tal modo, celebradas: "Tudo que use o abandono por dentro e por fora" (Barros, 1996, p. 7). A imagem poética do abandono atravessa o livro, no diálogo com o esquecimento (de entidades físicas ou abstratas, de objetos palpáveis ou objetos de amor), uma memória em sombras e fragmentos que

se articulam apenas por meio da poesia. Mais do que deixar as coisas para trás, trata-se de um abandonar-se, deixar de ser dono de algo, dono de si, encarar a incerteza do Eu.

A primeira parte da obra intitula-se “A arte de infantilizar formigas”, o que indica o direcionamento pela visão de mundo situada na infância; percebe-se aqui a inserção em um contexto familiar. Para começar, o eu-lírico afirma que “As coisas tinham para nós uma desutilidade poética” (Barros, 1996, p. 11), o que retoma a voz do “Pretexto” e reforça essa imagem pela valorização do *dessaber*, o conhecimento não útil, não movido por fins práticos. Estamos no fundo do quintal, juntos a um “nós” que se apresenta como o grupo de crianças de uma família: o eu-lírico, Bugrinha, Mano Preto. Ali, com seu rico *dessaber*, reinventavam a linguagem e criavam a poesia: “A gente inventou um truque para fabricar brinquedos / com as palavras. / O truque era só virar bocó” (Barros, 1996, p. 11). Desse modo, criavam uma nova realidade alimentada pelo possível da língua, brinquedos com palavras que o texto nos apresenta: “Eu pendurei um bentevi no sol...” e “Por dentro de nossa casa passava / um rio inventado” (Barros, 1996, p. 11), como dito por Bugrinha. A eles se somava a personagem do avô, bocó por excelência, ao dizer que “O olho do gafanhoto é sem princípios”, e o Mano Preto, ao questionar se haviam feito “o beija-flor diminuído só para ele voar parado” (Barros, 1996, p. 11).

O poema surge na fronteira com a prosa, pela apresentação de personagens e de sua situação, como se fosse um conto tradicional, com um ritmo que reafirma o poético por meio, inicialmente, da maneira como os períodos se relacionam e como os versos se distribuem e se interrompem. Desse modo, o poema alinha-se a uma corrente moderna de superação das formas tradicionais do verso, da métrica regular. Contudo, esse verso livre não remeteria exatamente a um anseio revolucionário e individualista, aos moldes românticos, mas à possibilidade de uma forma composicional que se adegue, molde-se segundo as exigências do mundo que ali se forma: a sintaxe das crianças motivada pela oralidade, a semântica que extrapola o senso-comum, as mudanças de atenção e foco repentinas entre os versos, que reencenam o olhar infantil e que permitem manter a linguagem em movimento, por meio desses instantâneos da vida e da, por vezes, ausência de uma conexão explícita entre um enunciado e outro. Ainda assim, há certo encadeamento de ideias, que se encaixam e se integram a uma estrutura, existente sim, mas dinâmica, que interage com a estrutura macro, da organização dos poemas em partes e das partes na obra. Nesse sentido, pode-se perceber que esse poema inicial, essa apresentação, funciona também como introdução do leitor nesse espaço, nesse modo de olhar e de pensar a linguagem.

Após demonstrar os brinquedos com as palavras, em que se comenta sobre o processo criativo (aspecto metalinguístico desse poema), o eu-lírico passa, após a fala de Mano Preto, por uma pequena mudança de tom, realizando outros brinquedos para reconstruir a memória daquele tempo/espaço: “As distâncias somavam a gente para menos. / O pai campeava, campeava. / A mãe fazia velas” (Barros, 1996, p. 11). Nota-se uma duplicação do eu-lírico, enquanto personagem criança e alguém que olha para si à distância e busca voltar àquele tempo, um retorno que enseja uma visão circular da existência, uma vez que se nota algum atrito entre essas duas situações do Eu. Essa circularidade é reforçada no poema por meio da repetição, da construção de um tempo que parece se esticar e dar voltas, sugerindo a temporalidade mítica nesse olhar voltado à infância. Em “O pai campeava, campeava”, a duplicação do vocábulo dá esse efeito de continuidade estagnada, de manutenção do mesmo; além disso, o termo “campear” em si carrega também uma multiplicidade semântica que é estimulada pela concisão da frase, evitando maiores explicações: o pai campeava, trabalhava no campo, mas também estava na busca, uma procura contínua. A mãe, por sua vez, “fazia velas”, expressão na qual uma vez mais a simplicidade do verso permite o derramar de sentidos: ela produzia os objetos para iluminar, para que saíssem da escuridão, mas também seriam objetos com fins ritualísticos, para serem acesos em oferendas, para velar os mortos ou aguardar algo. Enquanto o pai buscava, a mãe ficava em vigília, administrava o abandono e colocava um véu sobre a existência. Ressalta-se aqui a temática do abandono, do estar distante de tudo. Fazer velas, velar, por outro lado, também seria produzir aquilo que permite aos barcos se utilizarem do vento para se movimentarem, as velas. A esse elemento se soma o rio inventado que passava dentro da casa, conforme apresenta o eu-lírico, aludindo à possibilidade de desvio criada pela linguagem poética com relação às determinações do mundo.

Por meio das expressões das crianças, é construída a atmosfera mágica, ambiente no qual tudo pode acontecer, como ocorre com Bugrinha, a qual, com sua vara (mágica), batia no corpo do

sapo e ele virava pedra. O eu-lírico comenta que "Ela era acrescentada de garças concluídas", sugerindo que ela tinha esse algo a mais que permitia ao seu "faz de conta" alçar voo e ir além (destaco a importância da personagem, que possui subcapítulo especial nessa parte, na qual se apresentam excertos de seu diário). Em um nível, a garça reforça a relação da poesia com a água, uma vez que é uma ave tipicamente ligada a regiões de rios, mar e alagados, como é o caso do pantanal, local de vivência de Manoel de Barros. Não se limita, entretanto, a um índice de representação daquela realidade, mas indica esse vínculo com a água enquanto força criadora. Além disso, as garças eram concluídas, não tanto pela ausência de imperfeições, mas pelo eu-lírico ter observado que estas aves acrescentavam algo ao que era Bugrinha, aos seus dons. Também é possível ver em garças um jogo com a palavra graças, ou seja, encantos que Bugrinha teria, dons que tomam vida em sua forma de fazer brinquedos com as palavras.

A palavra e o jogo que se estabelece com ela, na poesia de Manoel de Barros, permitem que percebamos o caráter ficcional da poesia, não necessariamente no sentido da mimese enquanto representação de um mundo ou das coisas do mundo, mas como a representação ficcional de discursos: a reencenação da linguagem enquanto ação, uma ficção de enunciados naturais, conforme colocado por Barbara Smith (1971). Nesse sentido, a poesia passa a ser vista *como se* fosse um discurso natural, daí o esforço do leitor para, na busca pela compreensão do que é dito, reconstruir o contexto amplo dos enunciados que constituem o poema: "Os efeitos da poesia como modalidade artística representacional dependem do esforço de nossa tendência natural para inferir contextos a partir de estruturas verbais" (Smith, 1971, p. 275, tradução minha). O texto poético exige do leitor, portanto, o esforço de cocriação, partindo das marcas linguísticas para, por meio de um ato de (re)encenação, de performance, criar um determinado mundo com o qual o texto se interrelaciona: "o texto de qualquer poema pode ser interpretado, num primeiro momento, efetivamente, como marcas ou direções de palco para a encenação de um ato puramente verbal que existe apenas em ser, portanto, encenado" (Smith, 1971, p. 273, tradução minha). Esse contexto pode ser, como é o caso de Manoel de Barros, não apenas a criação de um certo universo diegético, modulado segundo regras que se alimentam em uma forma particular de uso da linguagem, provocadora de estranhamento, mas também, e por isso mesmo, a necessária retomada do todo e dinâmico complexo do comportamento e da experiência verbal (Smith, 1971). Trata-se, então, na construção do sentido, da busca por se inferir os porquês que movimentam o discurso, a sua situação, os sentimentos e as posições que lhe alimentam, a que ou a quem ele se endereça, com quais textos ou posições tenta dialogar. Conforme Smith (1971), trata-se de uma atitude essencial do processo de interação pela linguagem, o qual passa a funcionar também na recepção da poesia; assim: "Todas as nossas experiências com a linguagem e com os contextos nos quais os homens falam não apenas permitem-nos fazer essa inferência como, de fato, nos *obrigam* a fazê-la" (Smith, 1971, p. 274, tradução minha). No caso da literatura, de modo mais evidente, essas experiências prévias com a linguagem envolvem os processos de intertextualidade e hipertextualidade, conforme abordarei a seguir.

As redes intertextuais do mágico e maravilhoso

A ambientação que se propõe no poema introdutório do *Livro sobre nada*, enquanto as crianças brincavam com as palavras, criavam um mundo novo e deformavam o saber ordinário para perscrutar o avesso da realidade, dialoga com a forma como são descritas as brincadeiras infantis na obra *Peter Pan*, de James Barrie, ou seja, as suas "Terra do Nunca". Nesse clássico da literatura infantil, o narrador comenta que, quando os médicos fazem mapas da mente de uma criança, percebem linhas confusas que se sobrepõem umas às outras e que estão em constante movimento: seriam as estradas da ilha, "pois a Terra do Nunca é sempre mais ou menos uma ilha" (Barrie, 2011, p. 13), primeira vez que na obra aparece esse termo para designar tal lugar. Essa "mais ou menos ilha" possui as características imaginárias da aventura: embarcações suspeitas, tocas, gnomos, salpicos coloridos que lhe davam uma vivacidade específica, uma caverna com um rio dentro. No entanto, como o narrador aborda, ela também é permeada por outras experiências, positivas ou negativas, como o primeiro dia de escola, dizer trinta e três ao médico, assassinatos, pudim de chocolate, que poderiam estar naquele mapa ou em um outro por trás, mas vão interferindo no modo como a Terra do Nunca se constrói ou se desconstrói durante o crescimento

da criança. As terras do Nunca, portanto, seriam um espaço mítico entre a realidade e a fantasia, o universo que se forma enquanto se brinca, mas que se molda em diálogo, ainda que inconsciente, com a vida cotidiana. Em grande medida, portanto, as terras do Nunca se aproximam do conceito de fictício, de Iser (1996), os atos de fingir por meio dos quais uma obra entrelaça real e imaginário (compondo uma tríade que permite observar a ficção não como oposta à realidade, mas criada a partir de seus fragmentos, selecionados e reorganizados). Igualmente, esses espaços também se assemelham aos objetos transicionais de Winnicott, criando uma área intermediária de experiência (Winnicott, 1975, p. 29), um espaço de experimentação e constituição do sujeito, em que ele ainda não é (ou não é mais) ele mesmo, mas não chega a se diluir no outro.

Desse modo, a ilha oscila entre uma brincadeira com as cadeiras e uma toalha de mesa e uma realidade que parece se tornar quase real nos dois minutos antes de se pegar no sono, conforme o narrador acrescenta: “As terras do Nunca variam bastante, é claro. A ilha de John, por exemplo, tinha uma laguna com flamingos voando por cima, nos quais John ficava dando tiros, enquanto que a do Michael tinha um flamingo com lagunas voando por cima” (Barrie, 2011, p. 14). Na constituição desse espaço, joga-se com o insólito, com o desafio à realidade; cada uma dessas terras, apesar das peculiaridades, teriam uma familiaridade em essência, que não seria a fuga do real, mas a própria construção e enriquecimento do real:

em geral, porém, as Terras do Nunca possuem uma aparência meio semelhante, familiar [...] Para todo o sempre, crianças imaginativas chegarão a essas praias mágicas em seus barquinhos. Nós também já estivemos lá; ainda podemos ouvir a rebentação das ondas, mas nunca mais desembarcaremos (Barrie, 2011, p. 14).

Nesse fragmento, o narrador reforça a relação entre a imaginação, como distorção criadora, e o que é a Terra do Nunca. Afirma, ainda, utilizando-se de um “nós” que parece englobar um possível leitor adulto, que os adultos ainda seriam capazes de uma vaga lembrança daquele tempo perdido sem, contudo, conseguirem retomá-lo. A capacidade de enriquecer a forma de ver o mundo teria sido perdida na transição para o mundo adulto, o mapa da ilha sendo deturpado pelos outros territórios de experiência.

Em Manoel de Barros, percebe-se que as crianças se utilizam dos brinquedos de palavras para criarem um espaço mágico semelhante às terras do Nunca, um espaço abandonado do interesse do mundo urbano e utilitarista. Ao contrário do que afirma o narrador de *Peter Pan*, e como certos personagens de Manoel de Barros constataam, é possível envolver-se, mesmo depois de adulto, nessa atmosfera mágica: basta virar bocó, falar “bobagens de à brinca” (Barros, 1996, p. 15), permitir-se ao nada, abandonar-se por dentro e por fora. O que o *Livro sobre nada* parece sugerir, em tensão com *Peter Pan*, é a poesia como essa maneira particular de conceber e estar no mundo. O caráter explicativo que se percebe na prosa do autor inglês, na poesia de Manoel de Barros, faz-se vida: presenciamos a linguagem criar aquele mundo e manipular magicamente a realidade.

O poema 2, por sua vez, retoma a ideia de isolamento, de distância do local onde viviam: “O pai morava no fim de um lugar. / Aqui é lacuna de gente — ele falou: / Só quase tem bicho andorinha e árvore” (Barros, 1996, p. 13). O lugar em que o pai morava é mostrado como indefinido (um lugar, qualquer lugar, desde que longe e esquecido). Não bastasse isso, está localizado no final de um espaço, as pessoas são ausências, o local em si é a própria ausência, conforme a maneira própria de falar do pai. A paisagem cria-se com um ritmo de elementos justapostos e imagens cuja apresentação só é possível pelo jogo com o insólito na linguagem, estabelecendo uma existência na qual a terra era o brinquedo, na qual o botão do amanhecer era apertado pelo arãquã e a distância entre as rãs e a relva era a mesma. Nessa realidade, a ideia de distância não é necessariamente apresentada como algo ruim, mas algo com o que se há de lidar.

A distância e o abandono traduzem-se também na personagem do doutor, o qual, em tese, indicaria uma aproximação com o mundo ordinário, o médico “cheio de suspensórios e ademanos”, que causa estranhamento e inclusive deboche. O poema 3 continua a explorar a tensão entre a família e o tal doutor: “A gente falava bobagens de à brinca, mas o doutor / falava de à vera” (Barros, 1996, p. 15). O pai, que parece compartilhar do estranhamento das crianças, “desbrincou” deles, comentando: “Só o obscuro nos cintila” (Barros, 1996, p. 15). O termo desbrincar, um falar sem brincadeira, falar sério, acompanha uma proposição de teores metafísicos e paradoxais, o obscuro que é capaz de cintilar ou, ainda, de fazer com que, em seu

mistério e esquecimento, ilumine aos que lhe evocam; ou, a escuridão que permite, pelo contraste, a oportunidade de ver o próprio brilho ou buscar a luz. Paradoxal também porque, mesmo ao "desbrincar", ainda mais se brinca com as palavras e as liberta do seu uso comum. De fato, trata-se de uma proposição, como costuma ser na poesia, que se sustenta por si, no sentido de que as explicações não conseguem esclarecê-la e apenas a tangenciam, pois seu valor subjaz ao efeito causado e à textura das palavras. Deslumbrada com o falar do pai, "Bugrinha boquiabriu-se" (Barros, 1996, p. 15), jogo vocabular de mudar um adjetivo (boquiaberto) em um verbo, que o estranha e lhe dá uma nova dinamicidade.

O poema 4 tem particular importância na constituição realista mágico/maravilhosa do *Livro sobre nada*, o que diz respeito à carreta de mascate e à personagem do avô, que retorna ao longo da obra. A carreta, que só chegava de mês em mês ao "fim daquele lugar", estabelecia o parco contato deles com os produtos do mundo urbano e industrializado, bem como o contato com o outro, o de fora. A carreta levava "caramelos, bolachinhas, pentes, argolas para laço, extrato Micravel, peças de algodoin para fazer saia branca, filô de mosqueteiro, vidros de arnica para curar machucaduras, brincos de peschibequê — essas coisinhas sem santidade..." (Barros, 1996, p. 17). Eram objetos alheios ao cotidiano da família, sem santidade porque profanos, ou seja, não surgidos ritualmente do local onde viviam ou de brinquedos com as palavras. Enquanto todos adquiriam com a carreta de mascate os seus utensílios e produtos de consumo, o poema sugere que esse contato servia para que o avô pudesse completar o seu arsenal de abandono: "Meu avô abastecia o abandono. / De tudo haveria de ficar para nós um sentimento longínquo de coisa esquecida na terra — / Como um lápis numa península" (Barros, 1996, p. 17).

Com relação ao avô, nessa postura ativa de fomentar o abandono, percebe-se a sua vinculação a um outro tempo, à semelhança das crianças. Essa problematização do tempo é demonstrada na forma como o eu-lírico reaparece na sequência: ele ressurgue em sua condição de rememorador e enuncia uma construção em que se mostra a distância temporal frente à matéria que instiga a criação, bem como a ruptura temporal que a rememoração promove, o salto entre tempos distantes. Assim, a expressão "haver de", no futuro do pretérito ("haveria de"), dá o tom de fatalidade e necessidade do que aconteceria, ou seja, de que só restaria no futuro possível daquele passado o sentimento de coisa esquecida na terra. Sentimento duplamente longínquo: primeiro, por essa espécie de luto no qual, pela relação entre memória e esquecimento, algo de si é levado para a terra. Segundo, pelo entrelaçamento temporal: um presente de enunciação que se volta a um passado mítico (construído por um prosaísmo mágico e de uma distância quase inalcançável), o qual, por sua vez, refere-se a um futuro (imiscuído de uma necessidade) que é memória do possível e no qual também se volta, problematicamente, àquele não tempo que é matéria do enunciado e motivação do desenrolar da forma poética.

Assim, a carreta de mascate, com seus objetos não santificados e com o abandono que reforçavam na existência, constitui um filete de memória, um acontecimento que se repetia mês após mês, do qual só restaria o sentimento de coisa esquecida na terra, como "um lápis numa península", como algo ínfimo dentro de uma enorme porção de terra (ligada ao isolamento, em relação a um continente), mas também como um símbolo de criação, de escritura, que insistentemente e por meio da linguagem, mantém-se dentro da palavra península. Essa imagem sugere, então, uma concepção de memória pela qual os resquícios do passado atravessam a distância temporal, estilhaçados no esquecimento, reintegrando-se como relíquias na existência presente, uma busca e uma luta contra o esquecimento. E isso se dá, como o poema indica, pela linguagem, pelas palavras em constante movimento.

É possível ver, nesse processo, uma concepção de língua próxima à bakhtiniana, principalmente no que se refere ao conceito de dialogismo, inerente a todo enunciado concreto e no qual estaria a base da noção de intertextualidade. Assim, tendo em vista que a memória e a consciência estariam fundadas na linguagem, essas, ao se produzirem na forma de um texto, mostram-se como inerentemente intertextuais. Texto é pensado não como estrutura fixa, escrita, mas no sentido do enunciado, ou seja, como acontecimento: sempre inédito, mas construído em uma relação íntima com enunciados anteriores. Logo, o conceito de intertextualidade, segundo Kristeva, pode ser estendido à memória e à noção de sujeito: "todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto (Kristeva, 1974, p. 64). Trata-se, então, de um sujeito cindido, múltiplo, ambíguo, feito dos outros e de partes do que um dia havia sido, que se

sobrepõem e se reagrupam, jamais estático. Relação semelhante, entre a constituição do texto e da personalidade, é proposta por M. Schneider, em seu *Voleurs de mots*, como comentado por Tiphaine Samoyault (2008, p. 41), com o objetivo de apreender as relações do eu com o outro, a noção de alteridade como chave para a intertextualidade e para o movimento interpretativo. Desse modo, assim como o lápis se incorpora na península, deixa de ser o que era e se torna algo novo, índice memorial, também o eu-lírico se molda e se revela para além de si próprio.

A carreta de mascate surge na obra de Manoel de Barros como um elemento que indica um diálogo intertextual entre o *Livro sobre nada* e o romance *Cien años de soledad* (2014 [1967]), de Gabriel García Márquez. Nessa obra, já no primeiro capítulo, é mencionada uma família de ciganos que, todos os anos, fixava acampamento em Macondo, o imaginário povoado no qual transcorre o romance; eles traziam os novos inventos do mundo moderno, o imã, a lupa, a luneta, o gelo, exibiam esses objetos em uma feira e cobravam pela aventura de experimentá-los, instigando a imaginação das pessoas naquele lugar isolado. As “novidades” e objetos insólitos estimulavam principalmente José Arcadio Buendía, o patriarca da família, que se enchia de planos e sonhos a cada novidade trazida por Melquíades, o representante dos ciganos. Com o imã, desejou buscar ouro (ainda que tivesse sido avisado da inutilidade do intento), com a lupa, elaborou projetos de conversão do equipamento em arma de guerra, enviados para o governo e ignorados. Tendo conseguido devolver o equipamento a Melquíades, que lhe presenteara com mapas e instrumentos de navegação, passou a se dedicar ao estudo cartográfico, deixando de lado inclusive as obrigações domésticas. Fascinado, os mapas levaram-no para além dos limites de Macondo: “Quando se tornou perito no uso e manejo de seus instrumentos, chegou a uma noção do espaço que permitiu a ele navegar por mares incógnitos, visitar territórios desabitados e travar relações com seres esplêndidos, sem a necessidade de abandonar seu gabinete” (García Márquez, 2014, p. 46). Desse modo, como se percebe ao longo do capítulo inicial de *Cien años de soledad*, um dos incômodos de José Arcadio é o isolamento em que viviam, como se cada nova ideia fixa fosse um sintoma e, pelo fracasso, convertesse-se em um aumento da solidão. Por fim, José Arcadio é presenteado com um laboratório de alquimia e fica obcecado pela possível transmutação dos metais, principalmente, em ouro. O laboratório, inclusive pela simbologia, torna-se um elemento importante e reiterado ao longo do romance, relacionado aos manuscritos de Melquíades, nos quais era apresentada a história dos Buendía e de Macondo, do início ao fim.

Em Manoel de Barros, a primeira parte do poema 6 retorna ao avô, capaz de realizar, ao que parece, por vontade própria, a alquimia de si próprio. Ele “entrava” para outras coisas, incorporava-se e se transfigurava nelas: “Depois de ter entrado para rã, para árvore, para pedra / — meu avô começou a dar germínios. / Queria ter filhos com uma árvore. / Sonhava de pegar um casal de lobisomem para ir vender na cidade. / Meu avô ampliava a solidão” (Barros, 1996, p. 21). Ele teria, então, efetuado uma passagem pelos três domínios ou reinos da natureza (segundo a visão antiga, de base aristotélica): o animal, o vegetal e o mineral; incorporava-se, assim, do mais complexo ao mais simples, voltando ao que poderia ser considerado a origem, justamente como forma de subverter a lógica evolucionista. Na atitude do avô, nos seus sonhos e desejos fantasiosos, é possível ler o diálogo com a personagem de José Arcadio Buendía, pela situação em que se encontram ao terem de lidar com a solidão, pela angústia que tentam resolver por meio do acesso ao diferente, seja a transmutação de metais em ouro, a transmutação de si mesmo, ou pegar lobisomens para vender na cidade (no que se conjuga o elemento mágico com o espaço não-mágico por excelência, ou seja, a urbe). Desse modo, a personagem do avô entrelaça-se com José Arcadio, da mesma maneira que esse transborda a si mesmo nos outros personagens do romance de García Márquez, a sua descendência em que as identidades se confundem, dando a impressão de um contínuo retorno.

Em *Cien años de soledad*, temos a história da família Buendía, atravessando gerações desde a fundação da mítica vila de Macondo até o seu fim. Segundo Celorio, essa obra constitui uma nova épica “que remonta a nossos mitos fundacionais, e que explica a essência das nossas lutas libertárias e grandes convulsões sociais” (Celorio, 2007 p. 520, tradução minha). Elementos insólitos permitiriam recriar a realidade com maior riqueza do que apenas limitar-se à descrição objetiva: “é que o maravilhoso, como o compreendeu Alejo Carpentier, é parte constitutiva da realidade cultural dos povos” (Celorio, 2007 p. 521, tradução minha). No romance, o paradoxo inerente ao realismo mágico/maravilhoso faz com que a tecnologia, por exemplo, seja vista com

assombro, enquanto que o sobrenatural é aceito como natural, como parte da vida cotidiana. Para dar origem a essa cosmovisão, o discurso romanesco de García Márquez tem papel fundamental: "seu narrador, apesar de objetivo e distante [...] relata o maravilhoso com uma naturalidade endógena, igual ou equivalente à que adotam os habitantes de Macondo frente aos acontecimentos aparentemente prodigiosos" (Celorio, 2007, p. 525, tradução minha). Segundo Celorio, García Márquez, com essa obra, fez com que nos "macondizáremos", criou uma espécie de leitor modelo, capaz de realizar os pactos de leitura necessários tanto para compreender aquele universo, como ser capaz de olhar de modo diferente para o mundo e para a vida ordinária: "nos modificou como leitores e, da mesma maneira que ampliou, com sua impressionante imaginação, nos devolveu a capacidade poética e infantil do assombro frente à vida cotidiana" (Celorio, 2007, p. 528, tradução minha).

A atitude frente ao universo que se cria pela linguagem pode ser percebida na poesia de Manoel de Barros e no *Livro sobre nada*, modulando-o com teores que extrapolam o senso-comum; não apenas é representada uma realidade, mas transcrita a palavra poética em seu potencial de criação do mundo. Pode-se pensar, portanto, em uma correlação entre Macondo e o pantanal mato-grossense transpoetizado, mítico, de Manoel de Barros. O diálogo intertextual não se daria, necessariamente, por um movimento consciente de busca pelo texto do outro, com sua consequente assimilação e apropriação, mas por uma postura similar de composição, uma atitude frente à literatura, à sua relação com o mundo e à integração a um determinado tempo e espaço mítico-poético.

O tempo, o mágico e a linguagem

Também há no *Livro sobre nada* uma concepção de tempo cíclico que pode ser remetida tanto à obra de García Márquez quanto à produção de Jorge Luis Borges, ao se ter em conta como a linguagem influencia na percepção temporal e, nesse caso, na forma como ela se integra ao realismo mágico de Manoel de Barros. Na conferência "O tempo", Borges (2011) disserta sobre a relação do homem com o tempo. O escritor argentino busca tratar da essencialidade desse problema para o ser humano, como a própria consciência existe pela sucessão, de um estado para outro, continuamente. Comenta, então, a partir da frase de Heráclito, de que ninguém entra duas vezes no mesmo rio, que isso se dá não apenas porque as águas do rio fluem (alusão metafórica à passagem do tempo), mas "porque nós mesmos também somos um rio, também nós somos flutuantes" (Borges, 2011, p. 68). O rio é, portanto, aquilo que passa, restando apenas a memória. Uma memória que, segundo Borges, compõe o que somos, e a qual é feita, principalmente, de esquecimento.

Nesse sentido, a fim de tratar do problema do tempo (da memória e da linguagem), Borges passa à noção de eternidade, invenção humana que englobaria todo o passado, todo o presente (de todos os lugares) e todo o futuro. A solução de Platão previa o tempo como a "imagem móvel da eternidade", na qual um ser eterno (maior que o universo), para se projetar sobre os outros seres, deveria fazê-lo sucessivamente, para que pudéssemos aguentar o peso do ser do universo: "A totalidade do ser é impossível para nós. De modo que nos dão tudo, mas gradualmente" (Borges, 2011, p. 69), conforme Borges expressa, ao retomar também Schopenhauer. Depois de tratar de paradoxos e divisões infinitas de unidades do tempo e espaço (matematicamente aceitáveis, mas inverossímeis), comenta a possibilidade de uma múltipla série de tempos, reiterando a tensão da mutabilidade e da identidade, da permanência no fugaz. Assim, o tempo seria sucessivo pelo fato de, ao ser eterno, querer voltar para o eterno, o futuro como uma volta ao princípio.

No texto "Jorge Luis Borges, uma poética do tempo", Léa Masina (2001) busca tratar de como a categoria narrativa do tempo "estrutura a concepção literária do autor" (2001, p. 66). Desse modo, na relação entre tempo e memória, Masina afirma que as imagens advindas dos contos de Borges permitem "ler o tempo como representação de uma circularidade infinita", uma criação intelectual de um universo cíclico, o qual ressurgue nos momentos elementais, que rompem com o limite do indivíduo (2001, p. 68). A autora ainda comenta sobre a noção de uma memória ampla, a partir de textos como "Biblioteca de Babel", que se mostraria como uma produção sucessiva de textos, coletiva e dependente da atividade do leitor e do crítico, fazendo com que essa memória dê diferentes dimensões ao tempo, para além da linearidade. A realidade como um infinito jogo de acasos, a causalidade nada mais que a esperança do homem de que haja uma ordem, assim

como uma limitação da consciência humana a apenas compreender os eventos e pensamentos em sequência. Esse retorno constante justificaria a “onipresença do labirinto, como simulacro da multiplicidade e da intercorrência do tempo e do espaço”, cosmovisão que se excede na agonia e desesperança, uma realidade que é “fruto da certeza de que o tempo circular, ao limitar a grandeza do indivíduo, privando-o de seu caráter uno e irrepetível, pode livrar o homem da desgraça”, segundo comenta Masina (2001, p. 75) a partir do texto “El tiempo circular”, de Borges.

Em artigo no qual trata do realismo mágico em Borges, Menton (1982, p. 412) afirma que, pela cosmovisão do realismo mágico, o mundo teria uma feição onírica, surreal, que é apreendida por meio de justaposições improváveis, engendradas de modo realista, mas apresentando um elemento que, inicialmente, causa surpresa. Em Borges, segundo Menton (1982, p. 415), o realismo mágico evidenciar-se-ia, por um lado, pelo uso do oxímoro (termos contraditórios justapostos), por outro, pela construção de uma narrativa precisa e objetiva, na qual se integram acontecimentos improváveis, eventos surgidos por um acaso que acaba sendo de algum modo significativo. Com relação ao tempo, as ideias jungianas de Borges também o vinculariam ao realismo mágico: “A simultaneidade do passado, do presente e do futuro; da insignificância relativa dos seres humanos individuais; e da identidade de um homem não apenas com seus ancestrais, mas com todos os homens” (Menton, 1982, p. 419, tradução minha).

Retomando Manoel de Barros, no poema 9, são descritos alguns dos intentos do avô: “Nos fundos da cozinha meu avô tentou cortar o phalo com o lado grosso da faca. / Não Cortou. / Ia pinchar aos urubus. / Não pinchou” (Barros, 1996, p. 27). As situações descritas pelo olhar da criança, mostram aquilo que não se explica facilmente e que, no entanto, são facilmente apreendidas pela criança e ajudam a perceber quem é esse avô e como o eu-lírico o percebe. Depois, o eu-lírico conta que “Bem antes, em 1922, na Vila do Livramento, onde nascera, meu avô apregoava urinóis enferrujados” (Barros, 1996, p. 27), ou seja, fazia um leilão de mictórios, o que caracterizava o avô como alguém apto a valorizar o correntemente inútil, até como forma de afrontar o ordinário. Descrevia, assim, os objetos para o interesse de quem soubesse se interessar: “Olha o urinol enferrujado. / Serve para o desuso pessoal de cada um. / Já pertenceu de Dona Angida do Cocais, senhora de nobrementes. / É barato e inútil. / Quem se abastece?” (Barros, 1996, p. 27). O urinol não servia mais para nada, mas possuía uma história, uma importância de se admirar, que o fazia, pela voz do avô, ascender à condição especial de utilidade, a utilidade não útil da poesia. Era um aprendizado: o eu-lírico sabe de seu valor, compartilhava com o avô essa percepção e valorização das coisas desúteis, a desutilidade essencial de ser, o nada por dentro e por fora: “Meu avô sabia o valor das coisas imprestáveis. / Seria um autodidata? / Era o próprio indizível pessoal” (Barros, 1996, p. 27). Na justaposição entre o estranho da linguagem e a concretude dos objetos, assim como nesse entrelaçar entre o eu-lírico e a figura do avô, valorizada na forma como reencanta o universo prosaico, aparece o real maravilhoso/mágico de Manoel de Barros. Uma força poética que abre o tempo da memória, acedendo o possível de um futuro, entrelaçando temporalidades.

A “Arte de infantilizar formigas”, a primeira parte dessa obra de Manoel de Barros, finaliza no longo poema 10, composto pelo “*Diário de Bugrinha* (excertos)” (Barros, 1996, p. 29). A presença do termo “excertos” sugere um texto fragmentado, mas também que mostra uma visão particular, em excertos da vida. Da mesma forma, cria a imagem de um diário perdido, esquecido (o mito do manuscrito perdido que povoa a literatura), aquela sensação de objeto precioso, um objeto de memória que se encontra escondido em algum canto de uma casa antiga, no meio de bens abandonados. O eu-lírico aqui é Bugrinha, uma menina que, pela obra, parece ser irmã do eu-lírico de Manoel, nesse jogo de máscaras e vozes múltiplas que surge ao longo da obra. Conforme esperado pela maneira como ela é apresentada nos poemas anteriores, esse diário apresenta um agrupamento de preciosidades de linguagem, de brinquedos com as palavras. Trata-se de uma visão de mundo que vai além da observação superficial e objetiva, uma forma de dar uma nova vida aos seres, de perceber-se integrado ao mundo de uma maneira mais plena; uma relação diferente com as coisas que se articula com uma linguagem que se estranha a si própria, possibilitando superar a mera distorção da realidade, reconhecendo aquilo que a ultrapassa, a criação por um olhar poético. Esse olhar, o poeta busca construir por meio da visão de uma criança, ainda não maculada pelo peso da vida adulta.

Assim, Bugrinha menciona numa passagem: "Formiga é um ser tão pequeno que não aguenta nem neblina. Bernardo me ensinou: Para infantilizar formigas é só pingar um pouquinho de água no coração delas. Achei fácil" (Barros, 1996, p. 29). Trata-se do impensável para a comunicação ordinária, é a linguagem não literal sem necessariamente ser figurada; a menina, no contato com a terra, aparece investigando e experimentando, com a vida e com a palavra. O poema permite esse olhar e sentir o mundo por meio do outro, esse outro que talvez nós, adultos, já tenhamos sido, e que podemos ter acesso somente por algumas vias, como a poesia. Bugrinha fala do tamanho tão diminuto da formiga que não aguentaria nem o que não tem peso nem consistência; é uma forma hiperbólica de lidar com as coisas do mundo, a qual permite ainda o deslumbramento e o encanto.

Aqui aparece também a voz da personagem Bernardo, recorrente nos textos de Manoel de Barros e que, à semelhança do avô, possuía um dom natural para ser "bocó" ou, como dizia a figura da mãe, era "Uma pessoa sem pensa" (Barros, 1996, p. 31), como se isso fosse um objeto externo (que pode ser perdido ou nunca achado). Bernardo não era criança, mas sabia infantilizar formigas, imagem desafiadora cuja simplicidade deixa os sentidos apenas sugeridos, para serem sentidos e vivenciados pelo leitor. A receita era "só" pingar um pouco de água no coração delas, enfatizando que era algo sem dificuldade, sem grande complexidade, algo "sem pensa", que se faz sem precisar pensar muito. A menina, naturalmente, achou fácil.

Assim, em recortes curtos, fragmentos, tem-se acesso a toda uma nova realidade, a um conjunto de imagens que remetem a sonhos, desejos, agitações interiores que poderiam ser traspostas em conjuntos de textos filosóficos e metafísicos, mas que talvez falhassem e não trouxessem nenhum alento, pois desconectados da experiência poética, e que para Bugrinha são apresentados da maneira mais simples: "Eu queria crescer pra passarinho..." (Barros, 1996, p. 30). Todo um contexto se desenha frente aos nossos olhos, somos carregados pelo abandono ao lado da menina, através de seus olhos. O enunciado simples, o desejo incontido, o verbo "crescer" mobilizado em sua significação, não apenas o tornar-se algo diferente, mas a inevitável transformação (o crescimento) para algo que naquele momento condizia melhor com os sentimentos que revoavam no espírito da menina. Os passarinhos retomam em passagem posterior: "O frio se encolheu nos passarinhos. Ó noite congelada de jacintos! Eu estou transida de pétalas" (Barros, 1996, p. 30). O frio torna-se um ser, uma entidade, não são os passarinhos que o sentem, mas ele que se converte em encolhimento de aves. Há um tom de louvação, de exaltação da noite fria, congelada de jacintos (provavelmente à espera da primavera para se abrirem), na qual ela é transida de pétalas, transpassada por essas pétalas ainda em promessa de serem flor, o que simboliza, talvez, a iminência da chegada da adolescência, a passagem.

Em alguns trechos, tem-se indicações dos fatos familiares, como quando o pai trouxera para casa um filhote de urubu (que era branco e já fedia), ou com relação a determinado caso relacionado ao irmão: "Uma égua iniciava meu irmão. O pai ralhou com ele. Meu irmão foi entrando para inseto até desaparecer. Ficou dentro do mato até amanhã" (Barros, 1996, p. 31). Não sendo Mano Preto, pode-se considerar que esse irmão seria o próprio eu-lírico de Manoel de Barros, capaz de trazer à tona um evento constrangedor de seu crescimento sem que tivesse que confessá-lo diretamente. Uma possível chegada da puberdade anunciava-se ao irmão que, na proximidade que possuíam com os animais, com as plantas e com a terra, percebe-se atraído pela égua. Bugrinha não se assusta, há uma certa normalidade no que passa, quem sabe uma recorrência na utilização do animal para fins sexuais, histórias que são contadas e que são ouvidas sobre essas práticas. A bronca do pai, então, fez o garoto encolher-se de tanta vergonha: entrou para inseto, incapaz de suportar qualquer coisa. Em seguida, nota-se uma construção que subverte a linearidade temporal, que incorpora uma espécie de tempo saturado de vários tempos: "Ficou dentro do mato até amanhã". De modo semelhante à outra construção analisada, há uma voz futura que se articula a uma voz passada, um passado que ainda (e já) é amanhã, um amanhã que se imiscui de passado, encenando um não-tempo, o qual também se relaciona com a vergonha inacabável, reiterável, do irmão.

O penúltimo poema do diário apresenta Bugrinha em seus pensamentos, compenetrada: "Pensar que a gente cessa é íngreme. Minha alegria ficou sem voz" (Barros, 1996, p. 33). Pelo poema seguinte, sabe-se que ela está a um dia de seu aniversário, data que estabelece uma mudança, a marcação temporal que anuncia a possibilidade do fim. Ela começa a ter contato com

um tipo de pensamento diferente, que, sendo íngreme, coloca-a para baixo, profundidade que a afasta do voo dos passarinhos (relembrando os pensamentos felizes que nos fazem voar, de *Peter Pan*). A alegria surge como entidade viva, que nesse estado não conseguiria se manifestar; ficaria muda, sendo a voz desse sentimento a sua marca, que possibilitaria a capacidade de expansão e de alcance dos outros.

No fim do diário ocorre o aniversário de Bugrinha: “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). O fim, justamente no momento em que se passa para outra idade, quando se realiza a transformação, incita o sentimento de querer prender-se àquele tempo, um tempo que se esvai continuamente, por mais que ainda esteja ali para ser contemplado nas palavras da personagem. Bugrinha trata da vida com ironia lírica, sua voz e seu olhar são essenciais para o mundo que o texto de Manoel de Barros anseia que seja construído na medida que o leitor se debruce sobre a obra. O mundo para a menina parece se enriquecer, as pessoas transformam-se em entidades de procedências várias, as coisas, os sentimentos e o que é abstrato tornam-se vivos por meio da palavra, moldável como objeto.

Considerações finais

Como analisado neste trabalho, a primeira parte do *Livro sobre nada*, “A arte de infantilizar formigas”, constrói-se de modo a evocar esse sentido de memórias compartilhadas, com o tom, por vezes melancólico, da busca por recriar poeticamente um tempo perdido, um mundo em permanente abandono. Este, por sua vez, não se mostra apenas como algo negativo, no sentido da precariedade e da distância, mas é potencializado como símbolo da resistência, mesmo que inconsciente, ao utilitarismo e ao desencanto da vida prosaica e urbana. As várias vozes, uma polifonia orquestrada pelo eu-lírico e pela atitude poética compartilhada pelas personagens, produz o esfacelamento da subjetividade na terra, nas coisas, na língua ou pela língua, o “eu” que é “um outro” e “eles” ao mesmo tempo. A feição insólita e onírica do mundo, construída pela incursão pelas terras do real maravilhoso, associa-se ao efeito de entrelaçamento dos tempos, o deslocamento do eu-lírico entre o ato de rememorar e os acontecimentos, os quais, por sua vez, projetam outros e incertos desdobramentos. Nesse processo, a noção de sujeito como fechado é implodida: ele se abre para as outras versões de si e para as outras personagens, como Bernardo, Bugrinha e o avô.

Com o avô, por sua vez, ressalta-se o jogo com o tempo, em sua circularidade e caráter multidimensional: a relação do avô com a carreta de mascate reafirma a noção de “abandono”, por abrir as fronteiras de sua própria terra, assim como se alia ao seu apreço pelas coisas abandonadas, destituídas de seu valor de uso e alçadas a uma nova e impensada categoria de exaltação, como o urinol. A imaginação permite, assim nos mostram essas figuras, resistir à visão ordinária da vida, representada pela personagem do doutor, permitindo a reentrada no mundo do milagre e do maravilhoso. Vivenciamos junto às personagens, dessa forma, seu laço profundo e sua luta contra o esquecimento, a partir do percurso pela memória que se desenha no contato com a terra e na sua refundação em poesia.

Em termos de construção textual, o desenvolvimento da ambiência maravilhosa desse Mato Grosso refigurado é reforçada pelos diálogos intertextuais que são sugeridos ou que se podem tecer a partir dos textos, como o que se dá com o *Peter Pan* e as terras do Nunca e *Cien años de soledad* e sua Macondo. Cada um desses textos evoca uma forma particular de olhar para o mundo, de alimentá-lo significativamente por meio do jogo com a palavra. Tempo e espaço relativizam-se e se distorcem a partir do poético, da imaginação e dos atos de fingir característicos do texto literário. A partir de *Peter Pan*, mas também ultrapassando-o, Manoel de Barros dá-nos a possibilidade do brincar imaginativo e do jogo mesmo na fase adulta, por meio tanto da memória quanto da poesia, do olhar poético sobre a vida. Somos atravessados e mergulhamos na percepção de personagens como Bernardo, o avô e Bugrinha, cujo olhar infantil, a ponto de transitar para a adolescência, está saturado de criação poética, de jogos com a palavra e sua relação com o mundo.

A dinâmica do jogo em Manoel de Barros, o movimento por entre distintas perspectivas, organiza as relações entre mundo real, imaginário, linguagem e suas refigurações ficcionais e

poéticas. Pela seleção e reorganização de elementos do mundo, mundos são desconstruídos e reconstruídos, aspecto caro à literatura vista como antropologia especulativa (Nodari, 2024). Por meio do *Livro sobre nada*, esse processo e jogo entre real e imaginário articula-se tanto por meio da infância quanto pela magia e pela poesia, potências criadoras que atuam na construção de uma linguagem e uma poética próprias em Manoel de Barros. Uma poética do abandono, do "desútil", nas fronteiras com a prosa e com os contos tradicionais, velando, campeando, cruzando rios imaginativos. Os pactos de leitura propostos ao leitor, com isso, fazem-no estranhar não só a obra e a linguagem, mas principalmente o mundo real, a partir da capacidade poética, mágica e infantil do assombro, do estranhamento em relação ao cotidiano e à vida.

Desse modo, por meio de um eu-lírico que se constrói em desconstruindo, o qual é congraçado (ou com garças?) pelas antíteses e justaposições, o texto produz um mundo que tem uma magia própria, mas que está em contato com a terra, que é palpável, que é aceitável e relacionável com algo de nossa vida, com um ardente desejo, com uma nostalgia de tempos imemoriáveis. É o insólito que é movido pela língua, pelo jogo com a linguagem, que é tempo e memória, e que se articula na poesia de Manoel de Barros para alcançar o delírio do verbo.

Referências

- BARROS, Manoel de (1996). *Livro sobre nada*. 3. ed. São Paulo: Editora Record.
- BARRIE, James M (2011). *Peter e Wendy*, seguido de Peter Pan em Kensington Gardens. Tradução de Rodrigo Breunig. Porto Alegre: L&PM.
- BORGES, Jorge Luis (2011). O tempo. In: BORGES, Jorge Luis. *Borges, oral & sete noites*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras. p. 66-79.
- CELORIO, Gonzalo (2007) Cien años de soledad y la narrativa de lo real-maravilloso americano. In: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. p. 511-528.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2014). *Cien años de soledad*. 31. ed. Buenos Aires: Debolsillo.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2012). *Cem anos de solidão*. 79. ed. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record.
- ISER, Wolfgang (1996). *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ.
- KRISTEVA, Julia (1974). *Introdução à semanálise*. Tradução de Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva.
- MASINA, Léa (2001). Jorge Luis Borges, uma poética do tempo. *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, Massachusetts-EUA, v. 27, n. 53, p. 65-78. Disponível em: www.jstor.org/stable/4531148. Acesso em: 3 jan. 2019.
- MENTON, Seymour (1982). Jorge Luis Borges, Magic Realist. *Hispanic Review*, Pennsylvania/EUA, v. 50, n. 4, p. 411-426. Disponível em: www.jstor.org/stable/472332. Acesso em: 3 jan. 2019.
- NODARI, Alexandre (2024). *A literatura como antropologia especulativa* (conjunto de variações). Desterro, SC: Cultura e Barbárie.
- SMITH, Barbara Herrnstein (1971). Poetry as fiction. *New Literary History*, Baltimore/EUA, v. 2, n. 2, p. 259-281. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/468602>. Acesso em: 3 jan. 2019.
- SAMOYAUULT, Tiphaine (2008). *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild.
- WINNICOTT, Donald W (1975). *O brincar & a realidade*. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago.

Declaração de Disponibilidade de Dados

Os dados de pesquisa só estão disponíveis mediante solicitação.