

MANOEL DE BARROS: REBELDE AMOR DIANTE DA TRADIÇÃO

Kelcilene GRÁCIA-RODRIGUES¹

Rauer Ribeiro RODRIGUES²

■ **RESUMO:** Em *Poemas concebidos sem pecados* (1937), Manoel de Barros reverbera o período combativo do Modernismo brasileiro, lançando invectivas aos parnasianos e aos nefelibatas, realizando versos prosaicos, nos quais lampejam ao fundo a complexidade metafórica e um cosmos linguístico inusitado, de imagens antitéticas cujo surrealismo se firma sobre uma base referencial e de linguagem que aspira à normalidade. Em *Memórias inventadas: A infância* (2003) e *Memórias inventadas: A segunda infância* (2006), o poeta retoma – em prosa poética – a temática da infância, refundindo como imaginária a narrativa que o senso comum define como de fatos objetivamente históricos. Tanto na obra de estréia como nos volumes de agora, Manoel de Barros enfrenta o cânone literário e o das artes plásticas com a rebeldia dos que amam o passado estético, pois com base nele recriam, de modo revolucionário, a própria tradição literária.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Manoel de Barros. Poesia brasileira. Cânone. Infância.

No caderno 11 de *Memórias inventadas: a infância* (2003), no poema “A rã”, Manoel de Barros assevera que uma rã, diante do rio Amazonas, lhe conta em tom sério que comanda o rio que passa às margens dela, rã, pois era ela que ali estava desde o começo do mundo, bem antes de o rio por ali se estabelecer, e que assim sendo tinha a importância de haver chegado primeiro – e “quem se fez primordial tem o condão das primazias” (BARROS, 2003, poema XI). Em outras palavras, a importância e a grandeza do ser se estabelecem pela primazia primordial e pela permanência do ser no tempo.

Já no caderno XIV, em “Achadouros”, o poeta “descobre que o tamanho das coisas há que ser medido pela intimidade que temos com as coisas” (BARROS, 2003, poema XIV): elas são tanto maiores, e maiores que as maiores do mundo mesmo sendo menores, “[j]usto pelo motivo da intimidade” (BARROS, 2003,

¹ UFMS – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Câmpus de Três Lagoas – Departamento de Educação - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Letras. Três Lagoas – MS – Brasil. 79603-011 – kelcilenegracia@uol.com.br

² UFMS – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Câmpus do Pantanal – Departamento de Ciências Humanas e Letras - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Estudos de Linguagens. Corumbá – MS – Brasil. 79304-020.– rauer.rauer@uol.com.br

poema XIV). Sendo assim, justifica a frase que abre o poema, “[a]cho que o quintal onde a gente brincou é maior do que a cidade” (BARROS, 2003, poema XIV).

A partir desse “achar” inicial o poeta se lembra de uma negra remanescente de escravos que lhe contava sobre os “achadouros”, buracos para esconder arcas com tesouros. Daí, o eu-lírico quer “achadouros de infâncias”, para “cavar no meu quintal vestígios dos meninos que fomos” (BARROS, 2003, poema XIV).

Considerando o caráter provisório do juízo, tendo em conta que a série *Autobiografia inventada* está prevista, a crer em nota do editor na “última capa” da caixa de *Memórias inventadas: a segunda infância* (BARROS, 2006), como uma trilogia³, esses dois poemas como que definem o estatuto do poético expresso nos dois volumes de “memórias” de Barros até o momento: a poesia é o encontro com o primordial, que tem primazia sobre todas as demais coisas, e se encontra em achadouros do próprio ser.

Espaço de tesouros ancestrais, os achadouros são preenchidos pela infância do ser – e, segundo Barros (2006, última capa), referindo-se às suas mocidade e velhice, “eu só tive infância!”. O poeta considera, portanto, que infância, juventude e velhice aglutinam-se em seus momentos de descobertas, e assim constituem, para a poesia, uma só e única fonte do primordial.⁴

Desse modo, “[p]orque me abasteço na infância e minha palavra é *Bem-de-raiz* e bebe na fonte do ser” (BARROS, 2006, última capa, grifo do autor), o poeta gera, em si, a poesia.

Cabe-nos perguntar: quais tesouros abastecem os achadouros que compõem a fonte do ser, o bem-de-raiz da eterna infância do eu-lírico do poeta?

Nossa proposição é de que, tanto em obras anteriores quanto nesses volumes mais recentes, Manoel de Barros retrabalha a tradição poética, recriando-a de modo revolucionário, fazendo do cânone um de seus achadouros, um dos bens-de-raiz que lhe forjam a fonte de seu ser.

Neste trabalho, verificamos esse diálogo em seu primeiro livro, *Poemas concebidos sem pecado* (1937), e no segundo volume de suas *Memórias*.

Poemas concebidos sem pecado compõe-se de quatro unidades líricas. Três delas, mais extensas, são divididas em pequenos poemas de tamanhos variados: “Cabeludinho” (11 poemas); “Postais da cidade” (7 poemas); “Retratos a carvão”

³ Necessário constar que foi lançado um volume, com o título *Memórias inventadas para crianças* (BARROS, 2007), não previsto no projeto então indicado.

⁴ Em entrevista com Barros em 21/09/2006, o poeta informou que escreve poemas das *Memórias inventadas – A Terceira Infância*. Para o escritor, tudo surgiu da editora: “O editor, que é muito meu amigo, sugeriu que eu escrevesse sobre a infância, a adolescência e a velhice. Como posso falar sobre a velhice se só tenho infância? É só sobre a infância que posso falar”.

(5 poemas). A última unidade lírica da coletânea é o poema “Informações sobre a Musa”, de catorze versos.

Sobressaem, entre os temas, a reminiscência da infância e a trajetória da formação de um poeta, assim como de personagens que fazem parte dessa paisagem: Negra Margarida, Nhanhá Gertrudes, o ensandecido Mário-pega-sapo, com “sua fala de furnas brenhentas” (BARROS, 1974, p.59),⁵ Mariquinha-bezouro, Zezinho-margens-plácidas, a menina Polina, o arameiro Cláudio, Maria-pelego-preto, Sebastião, o que era “louco daí pra fora” (BARROS, 1974, p.65), Antoninha-me-leve e Raphael, o que “não era pintor. / Nem o anjo de Raphael” (BARROS, 1974, p.65).

Em *Poemas concebidos sem pecado* surgem descrições de espaços rupestres e de Corumbá, cidade da infância do poeta.⁶ Os onze poemas de “Cabeludinho”, sem títulos, são numerados sequencialmente. Esta unidade lírica narra os fatos principais do menino Cabeludinho, da infância até voltar, como poeta, à paisagem onde nasceu. Miguel Sanches Neto (1997, p.6) diz que *Poemas concebidos sem pecado* é autobiográfico, uma vez que evidencia o percurso de vida do poeta.

O primeiro poema mostra o nascimento de Cabeludinho sob a percussão do batido da roupa na pedra. O poeta afirma que Cabeludinho não tem os traços nem os grandes feitos das personagens do Romantismo literário, e o poema que o canta não tem, por exemplo, a densidade poética do canto que saúda a chegada ao mundo de Iracema, a heroína de José de Alencar. É neste “herói” desqualificado e de poucos encantos que o olhar do “eu-lírico” recai.

No poema dois, Cabeludinho, constituído como alter-ego do poeta, é um menino que, sendo simples, se encanta com a simplicidade dos outros seres e se apaixona por uma menina lúdica, peralta, inovadora nas suas criancices e que tem uma proximidade, à semelhança de São Francisco de Assis, com a natureza e com os bichos: “Em seus joelhos pousavam mansos cardeais...” (BARROS, 1974, p.51).

Se a menina é importante para formação do poeta, também são importantes os amigos que brincam no Porto de Dona Emília e que compõem o cenário de suas lembranças, como pode ser observado no terceiro poema. Estas lembranças são preenchidas por expressões retiradas (BARROS, 1974, p.52) da fala popular (“Bigiando as crianças”, “– Jacaré no seco anda? – perguntava”, “Petrônia descia lavadeira / Pro corgo”, “– Vãobora comigo, negra?”), neologismos (“disremelar”, “disilimina”, “disaprender”, “descompensações”), onomatopéias (“plong plong”, “fiu fiu”) e eufemismo (“– Vou no mato passá um taligrama...”).

⁵ A edição que utilizamos de *Poemas concebidos sem pecado* é um fac-símile, publicado juntamente com o livro *Matéria de poesia*, de 1974.

⁶ O município de Corumbá ocupa o centro do Pantanal e hoje pertence ao estado de Mato Grosso do Sul.

No poema quatro, Cabeludinho é enviado para estudar “lá pelos rios de janeiros...” (BARROS, 1974, p.52). E é no colégio, por se mostrar isolado, pensativo e diferente dos outros estudantes, que “o padre teve um brilho de descobrimentos nos olhos / – POETA!” (BARROS, 1974, p.53, grifo do autor), como anota o quinto poema. Tanto que o menino escreve uma “Carta acróstica”, sexto poema, para a avó, na qual evidencia espírito rebelde e desejo de ser poeta, e delineia uma poética avessa às normas estabelecidas e às propostas do parnasianismo.

Segundo Sanches Neto (1997, p.7), existe forte dose de ironia na crítica que o poema faz a um molde de constructo poético que era o predominante à época. Goiandira Camargo (1996, p.210) evidencia que, embora “Carta acróstica” faça alusão aos preceitos parnasianos, o

[...] tom coloquial e o humor que envolvem o poema são próprios do Modernismo. Até mesmo a sua contradição formal é modernista: um inocente e precário poema acompanhado de uma nota complementar que, por sua própria característica, faz parte do prosaico, e, assim, quebra a configuração formal do acróstico.

No poema sete, Cabeludinho, tendo já optado pela poesia, faz o seu primeiro exercício poético, no qual prevalece simplicidade temática, o que o torna próximo da poesia mais avançada que então se fazia no Brasil, como, por exemplo, a de Oswald de Andrade, no final dos anos 20, e a de Drummond em seus primeiros livros, lançados na década de 30.

No poema oito vemos a poesia se qualificar para Cabeludinho como algo de se pegar, algo que se deseja ser pego, lúbrico e prazeroso, que reverbera a juventude esplendorosa, a sabedoria outonal, as loucuras do prazer, a fluidez e a firmeza da “estátua de nuvens” (BARROS, 1974, p.54), construindo uma oposição da Sodoma poética, incandescida de desejo pelo poeta, com a Sodoma bíblica, posta em ruínas pela fúria do deus judaico-cristão diante dos prazeres carnavais nela vivenciados pelo homem.

No poema nove, encontramos versos que mostram Cabeludinho na faculdade. Se o padre o descobre como poeta na infância (cf. poema cinco), o curso superior não aplaca as inquietações que o perseguem e o inclinam para o poético. Cabeludinho se questiona porque as pessoas de formação intelectual não conseguem explicar o porquê dele ser tão diferente dos outros, o porquê dele ter dentro de si uma “torneira” (BARROS, 1974, p.54) da qual jorra poesia e que não se fecha nem no “silêncio da noite” (BARROS, 1974, p.54). A “torneira” é símbolo de chave, fronteira, limite, filtro, passagem – de um lado a vida, cuja metáfora é o silêncio; do outro, a poesia que jorra do silêncio; assim, a torneira é o constructo do poético.

O poema se fecha com Cabeludinho identificando-se com a sabedoria de mundo de um “bugre velho” (BARROS, 1974, p.56). Ao se tornar poeta, faz

emergir, da trivialidade da vida do menino apegado às coisas miúdas e simples, a poesia, que jorra do silêncio, em movimento que concilia o estudo adquirido no Rio de Janeiro à sabedoria milenar do bugre velho pantaneiro, com o que ganha sensibilidade para captar a essência poética das coisas. Aliás, a metáfora do silêncio como uma extensão metonímica de poesia percorrerá toda a poesia posterior de Manoel de Barros, tendo sua explicitação mais evidente nos versos do poema “O fotógrafo”, do livro *Ensaaios fotográficos* (2000).

Para o poeta, o bugre é um ser intocado pela civilização, integrado ao meio ambiente, conhecedor das recônditas belezas da natureza: é um sujeito simples que vê o mundo com um olhar sem máculas. O homem civilizado não tem empatia com a natureza, porque a olha apenas como matéria para ser explorada e gerar riqueza. Para o bugre, a natureza compõe o seu ser e destruir o meio ambiente significa exterminar a si mesmo. É justamente o fato de Manoel de Barros se sentir bugre que explica a vocação da sua poesia para exaltar aquilo que normalmente não tem valor diante da sociedade. É por ser bugre, um “narrador menso” (BARROS, 1974, p.66), que vê a essência do homem e das coisas. É por ser bugre que Cabeludinho, primeiro *alter-ego* que surge na obra de Barros, volta às suas origens e se deixa levar pelas lembranças dos seres e da paisagem que o extasiaram na infância.

A unidade lírica “Cabeludinho” é, portanto, um conjunto de poemas que se apresenta como um romance de formação do “eu-lírico” dos *Poemas concebidos sem pecado*. Mostra que da re-vivência da sua infância vem a fonte da sua poesia.

Na segunda unidade de *Poemas concebidos sem pecado*, “Postais da cidade”, podemos observar a descrição de Corumbá, considerada, pelo “eu-lírico”, como uma jóia rara. Volta-se não para aspectos físicos ou geográficos, mas para a realidade humana. No poema “Draga”, o poeta incorpora, metalinguisticamente, provérbios populares e o linguajar, o léxico e a sintaxe não-dicionarizados do povo, potencializando-os na criação de palavras.

Em “Retratos a carvão”, terceira unidade lírica de *Poemas concebidos sem pecado*, nas estrofes de nove a doze do poema “Raphael”, a metalinguagem dá o matiz. Trata-se de um discurso revelador; todo o seu trecho parece referendar o romance de formação do poeta expresso em “Cabeludinho”.

É possível vislumbrar, nesse poema, a postura ideológica de Barros quanto à arte, postulando uma poesia fora do padrão clássico da antiguidade, com os temas grandiosos dos canonizados poetas do passado sendo abolidos. Não faz poesia como aqueles que diziam “Ora (dizeis) ouvir estrelas...” (BILAC, 1996, p.117), mas informa que “poderia colocar outras peças / Muitas” (BARROS, 1974, p.66). No entanto, se nomeia “um pobre narrador menso” (BARROS, 1974, p.66), que mistura “cítaras e eólicas harpas” a “Anjos de bundas redondas e troços do fundo do mar” (BARROS, 1974, p.67).

O poeta, além da mistura inesperada de anjos com bundas, de instrumentos musicais nobres com restos do fundo do mar, nomeia-se “menso” (coxo, capenga), mas não propriamente incapaz de cantar como os poetas românticos, parnasianos ou clássicos. No entanto, prefere chamar para o seu canto o incongruente, tornar o sagrado igual ao despojo. Ao fazer isto, e eleger como sua matéria preferencial o prosaico, o simples, o trivial, o descartável e o desprezível, o que é resto toma a dimensão do sagrado e o sagrado é dessacralizado.

O eu-lírico se diz tão pequeno que nenhuma cidade disputará a sua naturalidade. É a criança que nasceu “Sob o canto do bate-num-quara” (BARROS, 1974, p.51). Trata-se “de um menino do mato sem importância” (BARROS, 1974, p.67). Aliás, tudo é de tal forma descartável, desprezível, sem valor e insignificante que o poema termina com várias negativas, como se fora uma página do cético Machado de Assis.

A unidade lírica que encerra *Poemas concebidos sem pecado* é um poema que fecha, como corolário, o exercício metalinguístico desse primeiro livro de Barros. Em “Informações sobre a Musa”, o eu-lírico invoca e se defronta com uma Musa provocadora, insinuante, sedutora e que oferece o “corpo” a ele. É uma Musa que precisa ser levada a “um lugar ermo” (BARROS, 1974, p.69), para ter contato com um espaço ainda não corrompido pela civilização.

O que fica implícito, nesta unidade, é a postura de Barros diante de certo tipo de poeta cuja inspiração se manifesta através de temas exuberantes e linguagem grandiloquente. Ao tratar da Musa como símbolo da Lírica, da Poesia, definindo que ela somente pode ser encontrada no ermo, que ela precisa se voltar para assuntos insignificantes e que ao poeta não cabe se inspirar em temas cristalizados, o poeta define que a Poesia deve romper com a forma tradicional, por exemplo, o soneto, e versar sobre temas banais, numa linguagem comum, coloquial, construindo expressões prosaicas, quase chulas. E o faz com ironia, uma vez que o poema tem catorze versos, ou seja, emula um soneto clássico.

Portanto, uma aguda reflexão metalinguística e metapoética permeia a tessitura dos versos dos *Poemas concebidos sem pecado*. Nesse primeiro livro de Barros é perceptível a influência dos vanguardistas, absorvida pelo poeta a partir da leitura de Rimbaud, Mallarmé, Baudelaire e Apollinaire. A radicalidade dos movimentos estéticos do início do século XX aparece até na descrição da realidade cultural e geográfica do Pantanal mato-grossense. Trata-se da linguagem renovadora das vanguardas interpretando o mundo pantaneiro pelas lentes do universo infantil do poeta.

Maria Adélia Menegazzo (1991) estuda longamente a ligação das vanguardas européias com a literatura e a pintura de três artistas brasileiros. No terceiro capítulo, Menegazzo demonstra os procedimentos estéticos das vanguardas na poesia de Barros, e afirma: “O discurso poético de Manoel de Barros encontra irradiações

da **fantasia ditatorial** que impregna a obra de Rimbaud e do **jogo do acaso** e autonomia da palavra de Mallarmé. [...] Estes processos são comuns em toda sua obra.” (MENECAZZO, 1991, p.176, grifo do autor).

Valorizar o que não tem importância, apreciar as coisas no seu primitivismo, ser amante do meio-ambiente e estar em comunhão com os elementos que compõem a natureza integra o projeto estético de Manoel de Barros. Em *Poemas concebidos sem pecado*, de Manoel de Barros, temos uma trajetória que constrói uma descoberta, uma revelação, uma espécie de “alumbramento”.⁷ Trata-se do surgimento, em uma forma discursiva, da essência, da descoberta e da revelação das coisas ou objetos. Trata-se, em uma palavra, e em última instância, da visualização, pelo “narrador menso”, do funcionamento da “máquina do mundo”.⁸

Primeiro livro do poeta, *Poemas concebidos sem pecado* – em especial a unidade lírica “Cabeludinho” – constitui, através de jogos figurativos, um romance de formação que é uma metáfora metalinguística, uma plataforma, um manifesto, uma “profissão de fé” metapoética, estabelecida a partir de citações, alusões e paródias de escritores e artistas plásticos do cânone ocidental, e da crítica irônica a autores brasileiros parnasianos e simbolistas.

Os achadouros que moldaram a poesia do primeiro livro de Barros também constituem fontes do ser que configuram os bens-de-raiz do eu-lírico barreano em sua obra mais recente, *Memórias inventadas: a segunda infância*.

No poema IV, “Oficina”, o poeta narra que junto com um amigo “que tem um olhar descomparado” tentou montar “uma Oficina de Desregular a Natureza”, (BARROS, 2006, poema IV) o que intenta com trabalhos tais como o *Besouro de olhar ajoelhado*, o *Lírio pensativo de Deus*, o *Uma idéia de roupa rasgada de bunda*, o *A fivela de prender silêncios*, o *A canção para a lata defunta*, o *O parafuso de veludo*, o *O alicate cremoso* e, imitando a Picasso, o *A moça com o olho no centro da testa*. Imitam, “[m]odéstia à parte”, ao pintor espanhol Pablo Picasso, porque ele “desregulava a natureza” (BARROS, 2006, poema IV).

No poema XI, “Abandono”, o poeta afirma que “trovar” torna mais fácil memorizar os apelidos dos amigos e que a palavra “abandono” funciona “dentro e fora das pessoas”. Explica que as pessoas passam seu abandono ao lugar em que estão e que um lugar transmite seu abandono àquele que nele se encontra. Entretanto, as pessoas de um lugar em abandono sentem tal abandono como proteção, nos diz a personagem Nhá Velina Cuê – e, assim, o poeta elabora uma

⁷ Título de um poema de Manuel Bandeira (1974, p.176-177). A palavra é utilizada pelo poeta de *Libertinagem* para expressar um momento poético de revelação epifânica.

⁸ Título de um poema de Carlos Drummond de Andrade (1998, p.206-209). O tema é inspirado, pode-se dizer, em *A divina comédia*, de Dante Alighieri, e é retomado por Camões, em *Os Lusíadas*. A expressão refere-se aos momentos poéticos em que o eu-lírico se defronta, mesmo que por uma única fração de segundo, com a revelação do sentido do mundo, do sentido da própria existência humana.

moral para a sua fábula: “Acho que esse paradoxo reforça mais a poesia do que a verdade” (BARROS, 2006, poema XI).

Além das referências metalinguísticas, esse poema retoma personagens e mesmo versos de obras anteriores. O baú de tesouros dos achadouros poéticos faz a permanência do ser no tempo como uma retomada do próprio ser poético já antes manifesto, em uma rede auto-intertextual de topos, personagens, temas, motivos, cronotopos, na qual a verdade ficcional tem absoluta prevalência sobre a verdade factual do referente histórico, concreto.

Em “Aprendimentos”, poema XIV, as alusões do poeta vão a Sócrates, Píndaro, Kierkegaard, Platão e Aristóteles. No poema XVII, “Pelada de barranco”, o eu-lírico volta a evocar o “Porto de Dona Emília Futebol Clube” e enumera os colegas de time: um Guató, o José de Camos, Chambalé e Sabastião (seria o Sebastião que dá título a um poema de *Poemas concebidos sem pecado?*).

A relação parece responder à questão que encerra o poema 11 da unidade lírica “Cabeludinho”: “Onde andarão os seus amigos do Porto de Dona Emília?” (BARROS, 1974, p.56). Os amigos andam pela memória do poeta, nos achadouros poéticos que ele desencava em todas as suas infâncias.

É da permanência do ser no tempo que se trata, pois. E o poema XV tem por título, justamente, o sema “Tempo”, que reverbera polissemia, incorporando em si a multiplicidade de tempos perdidos que proustianamente o poeta recupera em um único instante, como se o eu-lírico fosse composto pelo palimpsesto de todos os seus achadouros, sem que nenhum deles se configure como escrita anterior ou posterior, todas simultâneas na ancestralidade primordial que instaura a primazia do poético sobre o histórico e o cronológico.

Diz o poeta: “Eu não amava que botassem data na minha existência. [...] Hoje estou *quando* infante [...] Como quem aprecia de ir às origens de uma coisa ou de um ser. [...] Quem é *quando* criança a natureza nos mistura com as suas árvores, com as suas águas, com o olho azul do céu.” (BARROS, 2006, poema XV, grifo do autor). A palavra “quando”, destacada pelo poeta, faz o papel da madaleine de Proust: recupera o passado, restaurando-o concomitante com todos os tempos idos no presente da enunciação: o tempo perdido é a junção de todos os tempos registrados na memória e que se manifestam em um único instante. (GENETTE, 1972).

A criança, eternizada no papel de achadouro do poético, cria uma cosmogonia panteísta que une árvores, águas e céu – a natureza, em seus elementos primordiais, estabelece sua primazia na poesia de Barros. Mas sobre tal primazia outra força primordial se afirma: a do cânone literário, permanentemente evocado pelo poeta.

Se em *Poemas concebidos sem pecados* (1937), Manoel de Barros reverbera o período combativo do Modernismo brasileiro, lançando invectivas aos parnasianos

e aos nefelibatas, realizando versos prosaicos, nos quais lampejam ao fundo a complexidade metafórica e um cosmos linguístico inusitado, de imagens antitéticas cujo surrealismo se firma sobre uma base referencial e de linguagem que aspira à normalidade, em *Memórias inventadas: A infância* (2003) e *Memórias inventadas: A segunda infância* (2006), o poeta retoma – em prosa poética – a temática da infância, refundindo como imaginária a narrativa que o senso comum define como de fatos objetivamente históricos. Tanto na obra de estréia como nos volumes de agora, Manoel de Barros enfrenta o cânone literário e o das artes plásticas com a rebeldia dos que amam o passado estético, pois com base nele recria, de modo revolucionário, a própria tradição literária.

GRÁCIA-RODRIGUES, K.; RODRIGUES, R. R. Manoel de Barros: Rebelious Love in Face of Tradition. *Itinerários*, Araraquara, n.28, p. 13-22, Jan./June 2009.

■ **ABSTRACT:** *In “Poemas Concebidos sem Pecados” (1937), Manoel de Barros reflects the pugnacious period of Brazilian Modernism, casting criticism on Parnassians and dreamers, constructing prosaic poems, with metaphoric complexity and an unusual linguistic cosmos, with contradictory images whose surrealism lies on a referential and linguistic base that aspires to normality. In “Memórias inventadas: A infância” (2003) and “Memórias inventadas: A segunda infância” (2006), the poet returns to the theme of childhood, in poetic prose, remaking as imaginary the narrative that common sense defines as objectively historical facts. Both in the first work and in the current volumes, Manoel de Barros faces the literary canon and the plastic arts with a rebellious attitude typical of those who love aesthetic past. Based on this past, the literary tradition itself is re-created, in a revolutionary way.*

■ **KEYWORDS:** *Manoel de Barros. Brazilian poetry. Cânon. Childhood.*

REFERÊNCIAS

ANDRADE, C. D. de. **Antologia poética**. 38.ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BANDEIRA, M. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1974.

BARROS, M. de **Memórias inventadas para crianças**. São Paulo: Planeta, 2007.

_____. **Memórias inventadas: a segunda infância**. São Paulo: Planeta, 2006.

_____. **Memórias inventadas: a infância**. São Paulo: Planeta, 2003.

_____. **Ensaaios fotográficos**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. Poemas concebidos sem pecado. In: _____. **Matéria de poesia**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1974. p.47-69.

BILAC, O. **Obra escolhida**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

CAMARGO, G. de F. O. **A poética do fragmentário**: Uma leitura da poesia de Manoel de Barros. 1996. 299f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

GENETTE, G. Proust palimpsesto. In: _____. **Figuras**. Tradução de Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972. p.41-67.

MENEGAZZO, M. A. **Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda**. Campo Grande: CECITEC/UFMS, 1991.

PROUST, M. **No caminho de Swann**. Tradução de Mário Quintana. 11.ed. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

SANCHES NETO, M. **Achados do chão**. Ponta Grossa: Ed. da UEPG, 1997.

