

A IMAGINAÇÃO É MAIS IMPORTANTE QUE O SABER: AS RASURAS DE UMA POÉTICA AUTOBIOGRÁFICA

José Rosa dos Santos Júnior¹

Lígia Guimarães Telles²

Resumo: O presente artigo objetiva elucidar como a poética de Manoel de Barros, ora ratifica e, ora retifica a noção de escrita autobiográfica apregoada, principalmente, por Lejeune (2008). Acreditamos que as reminiscências de uma infância vivida no Pantanal, mas resignificada pelos ditames da imaginação criativa, ocupam um lugar de destaque no processo autorial e criativo de Manoel de Barros e isso, de certa forma, permite-nos classificar sua produção como autobiográfica. Por outro lado, ao deflagrar suas “memórias inventadas”, — fragmentárias e desbotadas pelo trabalho do tempo — no bojo de sua escrita criativa, Manoel de Barros rompe, rasura e problematiza o postulado do “pacto autobiográfico”. Tal problemática se converte na tônica dos escritos que se seguem. *Palavras-Chaves:* Autobiografia. Manoel de Barros. Memória. Poesia.

¹ Graduado em Letras (2007) pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC); Mestre em Literatura e Diversidade Cultural (2011) pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS); Doutorando em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor Substituto da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Campus XX, Brumado. Endereço eletrônico: juliteratta@gmail.com.

² Orientadora. Possui graduação em Licenciatura em Letras Vernáculas com Alemão pela Universidade Federal da Bahia (1970), graduação em Bacharelado em Letras Vernáculas pela Universidade Federal da Bahia (1975), mestrado em Letras pela Universidade Federal da Bahia (1979) e doutorado em Letras pela Universidade Federal da Bahia (2000). Atualmente é Professor Associado IV da Universidade Federal da Bahia. Endereço eletrônico: ligiatelles@terra.com.br.

IMAGINATION IS MORE IMPORTANT THAT THE KNOW: ERASURES OF A POETIC AUTOBIOGRAPHICAL

Abstract: This article aims to elucidate how the poetics of Manoel de Barros, now ratified, and now rectifies the notion of autobiographical writing touted mainly by Lejeune (2008). We believe the reminiscences of a childhood lived in the Pantanal, but re-signified by the dictates of creative imagination, occupy a prominent place in authorial and creative process of Manoel de Barros and this, in a way, allows us to classify their production as autobiographical. On the other hand, to trigger their “invented memories,” — fragmentary and faded by the time work — in the midst of his creative writing, Manoel de Barros breaks, erasure and questions the postulate of “ autobiographical pact”. Such a problem becomes the keynote of the writings that follow.

Keywords: Autobiography. Manoel de Barros. Memory. Poetry.

Os deslimites da palavra

Explicação desnecessária

Na enchente de 22, a maior de todas as enchentes do Pantanal, canoeiro Apuleio vogou três dias e três noites por cima das águas, sem comer sem dormir — e teve um delírio frásico. A estórea aconteceu que um dia, remexendo papéis na Biblioteca do Centro de Criadores da Nhecolândia, em Corumbá, dei com um pequeno Caderno de Armazém, onde se anotavam compras fiadas de arroz feijão fumo etc. Nas últimas folhas do caderno achei frases soltas, cerca de 200. Levei o manuscrito para casa. Lendo as frases com vagar imaginei que o desolo a fraqueza e o medo talvez tenham provocado, no canoeiro, uma ruptura com a normalidade. Passei anos penteando e desarumando as frases. Desarrumei o melhor que pude. O

resultado ficou esse. Desconfio que, nesse caderno, o canoero voou fora da asa (BARROS, 2010, p. 305).

Percebemos, por meio de uma explicação desnecessária, o relato de uma forte enchente no pantanal de Corumbá, lá pelos idos de 1922. O poeta rasura a ideia de um relato factual, verídico ao inserir um discurso próprio da poesia, da imaginação criativa. E assim o faz em toda sua obra poética: há uma sabotagem deliberada das estruturas convencionais do texto regido pela lógica unívoca e uníssona, em valorização da imaginação imperiosa. No entanto, é perceptível que o poeta lança mão de dados e acontecimentos exteriores ao texto literário, ainda que tais acontecimentos sejam remodelados e subjugados pelos ditames dos climas afetivos próprios da poesia.

Nas entrelinhas do poema, se fazem presentes indícios biográficos que independem da vontade ou propósito do poeta. Aí, os laços biográficos são criados a partir da relação metafórica existente entre obra e vida. Souza (2011) nos diz que o importante, nessa relação, é considerar os acontecimentos como moeda de troca da ficção, uma vez que não se trata de converter o ficcional em real, mas em considerá-los como cara e coroa dessa moeda ficcional. E continua:

Se considerarmos que a realidade e a ficção não se opõem de forma radical [...], não é prudente checar, no caso de biografias e autobiografias, se o acontecimento narrado é verídico ou não. O que se propõe é considerar o acontecimento — se ele é recriado na ficção — desvinculado de critérios de julgamento quanto à veracidade ou não dos fatos [...]. O próprio acontecimento vivido pelo autor — ou o lembrado, imaginado — é incapaz de atingir o nível de escrita se não são processados o mínimo distanciamento e o máximo de invenção (SOUZA, 2011, p. 21).

Por esse ponto de vista, uma das formas de se entender a obra literária é observá-la como consequência de uma combinação das distintas cadeias com as quais ela nutre con-

tato. Isso leva Antonio Candido (2000) a ponderar que o ajuizamento estético de uma escrita literária não desconhece os fatores exteriores à literatura, pois estes igualmente a influenciam — sendo eles a realidade humana, psíquica e social do escritor —, o que autentica a conceito de que a “literatura está profunda e inequivocadamente enraizada na realidade e na vida humanas”³ (VILLANUEVA, 1991, p. 97).

Ulterior questão que entra em pauta, para debate nos círculos literários, é a procura pela autoridade, dentro do código de escrita literária, de obras que circundavam na fronteira do que eram apreciados como os grandes gêneros. Escritos que antes se encontravam relegados a rotulagens que os reduzem a meros testemunhos subjetivos, como escritas memorialísticas, diários e autobiografias, são presentemente reanalisados na busca de identificadores que possam qualificá-los como criações literárias, o que os faria suplantar sua importância exclusivamente referencial e empírica.

De acordo com Eneida Leal Cunha (1979), em sua dissertação de mestrado, defendida no Instituto de Letras da UFBA, intitulada *A Diacronia das subjetividades: a convergência do autobiográfico e do ficcional*, as convergências dominantes se corroboram no conceituar-se a obra autobiográfica como uma forma narrativa fundamentalmente documental e, por sua natureza e função, assinalada pela extrema adesão ao seu referencial, o que significa a ênfase exacerbada na memória e a inviabilidade da presença do ficcional. A autora ainda assevera que deflagrar a natureza ficcional da obra autobiográfica implica em admitir a extensão do investimento individual na criação literária e, em paralelo, o *quantum* de ficção existe na noção de si mesmo, eliminando parcialmen-

³ Por outro lado e na contramão do que foi acima afirmado, e consubstanciado nos postulados propostos por Octavio Paz (1998), sabemos todos que, segundo a crítica literária a partir do século XX, a vida não explica a obra nem a obra explica a vida, pois entre uma e outra há uma zona vazia.

te, embora mais do que se deseja, a cômoda distância estabelecida entre literatura e realidade.

Elisabeth Bruss (apud CUNHA 1979, p. 49)⁴ identifica traços funcionais distintivos dos textos autobiográficos, a partir dos quais podem ser estabelecidas três regras que permitiriam determinar o valor autobiográfico de uma obra. São elas:

1ª Regra: Um autobiógrafo assume um papel que é duplo. Ele está na origem do assunto do texto e na origem da estrutura que seu texto apresenta [...] o indivíduo que se revela na organização do texto é supostamente idêntico a um indivíduo ao qual se refere o assunto do texto. 2ª Regra: A informação e os acontecimentos relatados a propósito da autobiografia são tidos como sendo, tendo sido, ou vindo a ser verdadeiros. Considerando as convenções existentes, exige-se que seja tido como verdadeiro aquilo que a autobiografia comunica (por mais difícil que seja a permanência dessa verdade) e que o objeto da comunicação constitua-se das experiências íntimas de um indivíduo ou de situações abertas à observação de um público. Espera-se do público que ele aceite essas informações como verídicas e se exima de verificá-las ou tentar prová-las falsas. 3ª Regra: Espera-se do autobiógrafo que ele creia em suas afirmações.

Tais regras, propostas por Bruss, são reformuladas por Philippe Lejeune (2008) que acreditava na identidade autor-narrador-personagem, na veracidade dos conteúdos veiculados pelo texto autobiográfico que, por sua vez, seria a narração da trajetória existencial de um indivíduo real. Por outro lado, acreditamos que, para o leitor da autobiografia, a exigência prioritária não está na coerência do discurso com o seu referencial, por mais consistente e perturbadora que seja

⁴ A leitura de Elisabeth Bruss se deu, mediada por Eneida Cunha, pela impossibilidade de acesso à obra da autora.

a presença desse fantasma, mas na própria coerência interna, no seu poder de fazer-se real enquanto discurso⁵.

Andrea Regina Fernandes Linhares, também, em sua dissertação de Mestrado intitulada *Memórias Inventadas: Figurações do Sujeito na escrita autobiográfica de Manoel de Barros* (2006) nos diz que é necessário estabelecer critérios norteadores e estruturais que circunscrevam dentro de um paradigma reconhecível, as escritas que recebem o rótulo de autobiográficas.

Linhares acredita que a ascensão de tais escrituras à categoria de literatura trouxe à tona uma outra problemática: a impossibilidade de ajuste desses escritos dentro dos gêneros já canônicos, na medida em que eles pareciam comprometer o critério de ficção que origina a literatura. Foi construída, então, uma categorização conveniente para designá-los, sendo adotada a alcunha de escrita autobiográfica para dar conta de tais textos, e que, se ainda não largamente difundida, já se configura como um ponto que origina ensaios e debates nos meios acadêmicos.

Entre os estudiosos que se voltaram para tal empreendimento, o francês Philippe Lejeune estipula características formais que, segundo ele, presidiriam e caracterizariam a escrita autobiográfica: esta seria uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando atribui importância a sua vida individual, em particular sobre a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). Desdobrando essa definição, surgem quatro subitens:

⁵ Acreditamos que o que determina a noção de verdade, para o leitor, não é o confronto extrínseco com a trajetória existencial do sujeito que aqui se supõe identificado, mas a coerência das ações que constituem o próprio texto. A integridade que se cobra da narrativa autobiográfica é muito menos moral que estrutural. O que dela se exige é que seja verossímil.

- I. Uma forma de linguagem: a) narração b) em prosa;
- II. Um tema: a vida individual, a história de uma personalidade;
- III. A situação do autor: identidade do autor enquanto pessoa real como narrador do discurso;
- IV. A posição do narrador: a) identificação do mesmo com o personagem principal b) perspectiva retrospectiva do relato.

Lejeune mantém os pontos fortes de distinção, da autobiografia, na identidade autor-narrador-personagem e na veracidade do discurso. O teórico tenta recortar o espaço da autobiografia isolando-a e distinguindo-a da biografia e das narrativas ficcionais que ele denomina de romance pessoal. Por outro lado, Lejeune propõe a distinção da autobiografia a partir de elementos externos ao texto, e o estabelecimento do “pacto autobiográfico”, que corresponde ao estabelecimento explícito do autor sobre a natureza autobiográfica da obra, seja por meio do título, de um preâmbulo ou nota final, ou ainda através de declarações posteriores à publicação do texto⁶.

Ressaltamos, aqui, que Lejeune acercou-se da questão de um ponto de vista linguístico e formal. O autor indica que as normas são explícitas, rigorosas, fixas e conhecidas de comum ajuste em tão alto grau pelo leitor quão pelo autor. A autobiografia não permite níveis, é tudo ou coisa nenhuma. A autobiografia, de acordo com o crítico, é, ao mesmo tempo, uma pessoa real e o produtor de um discurso. Para o leitor, que não conhece essa pessoa real, o autor se define como

⁶ Eneida Leal Cunha (1979) nos diz que a solução proposta através do “pacto” não pode deixar de ser vista como uma confissão de impotência ante o incômodo parentesco entre o discurso autobiográfico e o discurso ficcional. Mesmo porque, levando às últimas consequências a sua dilemática busca de uma diferencial, acaba por admitir não ser o “pacto autobiográfico” condição suficiente para assegurar a veracidade autobiográfica, propondo, como último recurso, o conhecimento, através de outras fontes, da vida do autor.

aquele que está apto a produzir este discurso. Portanto, a percepção do autor, pelo leitor, nasce, então, a partir do discurso produzido. Observemos:

Escrevo o idioleto manelês archaico* (Idioleto é o dialeto que os idiotas usam para falar com as paredes e com as moscas). Preciso de atrapalhar as significâncias. O despropósito é mais saudável do que o solene. (Para limpar das palavras alguma solenidade — uso bosta). Sou muito higiênico. E pois. O que ponho de cerebral nos meus escritos é apenas a vigilância para não cair na tentação de me achar menos tolo que os outros. Sou bem conceituado para parvo. Disso forneço certidão.

* Falar em archaico: aprecio uma desviação ortográfica para o archaico. Estâmago por estomago. Celeusma por celeuma. Seja este um gosto que vem de detrás. Das minhas memórias fósseis. Ouvir estâmago produz uma ressonância atávica dentro de mim. Coisa que sonha de retravés (BARROS, 2010, p. 338).

O eu-lírico utiliza o senso de humor e a ironia ao criar o idioleto manelês, dialeto dos idiotas, e ao instaurar como principais interlocutores as moscas e as paredes. Tais interlocutores se justificam se pensarmos que as pessoas não-idiotas não teriam a sensibilidade de compreender um circuito discursivo onde as significâncias estivessem atrapalhadas pela inversão da ordem convencional dos signos.

A higiene, contraditoriamente, se constitui na ação simbólica de “limpar” a solenidade das palavras com bosta. Aqui, nos cabe dizer, que a palavra poética do idioleto é nutrida dos dejetos, das coisas ínfimas e abjetas da sociedade contemporânea como se o estado lírico só fosse possível por meio da transgressão e estraçalhamento da ordem racional pré-estabelecida. É o próprio “eu-lírico-idiota” que afirma, ironicamente, que só utiliza o cérebro, órgão geralmente ligado à racionalidade, para reafirmar que é um tolo. É uma troca de sinais, é um menos que se quer mais: somente a

tolice é capaz de dotá-lo para a prática, a disposição anímica e o clima afetivo da poesia.

No esclarecimento-poema, o eu-lírico amplia a noção acerca do que seria falar em arcaico: desconventionar, subverter, instaurar uma outra relação fonética e, assim, criar um dialeto próprio e estilisticamente idiossincrático como um dos meios de recuperar um passado que ecoa e que produz ressonâncias reelaboradas pela imaginação criativa.

O poema encena, ainda, uma das questões centrais da autobiografia: a marca da autoria, por meio do nome. O eu-lírico diz escrever em um “idioleto manoielês”, que remete diretamente à pessoa do poeta Manoel de Barros. Outra problemática, recorrente nos estudos autobiográficos, se dá nas reverberações da memória na escritura literária. Vemos que o eu-lírico, no poema em questão, recorre a essas memórias as quais ele denomina de “fósseis”, para corroborar o que está sendo dito, como se a escrita de si só fosse possível por meio do desenterrar, do ressurgir de lembranças guardadas de “retravés”.

Evelina Hoisel em *Figurações da Memória: Ficções de Silvano Santiago* (2011) define, baseada em Silvano Santiago, a memória enquanto “máquina de arquivamento” e a literatura como memória e possibilidade de registro de uma multiplicidade de versões da história individual e coletiva. A autora, em outras reflexões, acerca do biográfico em Castro Alves, ainda, nos diz:

O escritor deixa seus rastros (as marcas que traçam o seu estilo) no significante-texto. A escrita literária é, então, por excelência, vida grafada dramaticamente no palco da linguagem. Experimentação agônica, e até trágica, dos limites do sujeito e da linguagem, a escrita literária se apropria dos referenciais, reencenando-os no ato da produção, fazendo-os aparecer na opacidade do desempenho linguístico de cada palavra. A escrita representa, portanto, um pacto biográfico, ou autobiográfico, independente de explicitar

os vínculos que afirmam a identidade entre autor-narrador-personagem, como quer Philippe Lejeune, em seu consagrado livro *O pacto autobiográfico* (HOISEL, 2011, p. 11).

Amparados, ainda, na trama teórica tecida por Evelina Hoisel podemos afirmar que ampliando os limites desse pacto autobiográfico e procurando recuperá-lo pela sua fecundidade enquanto expressão terminológica, ele sustenta a produção da escrita literária e da leitura poética, e prescinde de qualquer identidade aparente — como a do nome próprio — entre autor, narrador e personagem. Essa identidade se estabelece a partir de um vínculo subjacente à produção dos signos que articulam a escrita e autentica uma relação inseparável entre o sujeito e a linguagem, o sujeito e a palavra: ou seja, o sujeito tornado signo.

Na tessitura do livro *Memórias Inventadas* (BARROS, 2008) e de toda obra poética de Manoel de Barros, pode-se encontrar plasmada a maioria dos parâmetros estabelecidos por Lejeune para a delimitação da escrita autobiográfica; contudo, Barros rompe com o princípio da presidência da prosa como forma e elege a prosa poética como meio expressivo. Ao fazê-lo, trilha um caminho já percorrido por outros autores, que, através da prática, redimensionam conceitos teóricos.

Evocamos, para subsidiar nossa pesquisa, os pressupostos teóricos postulados por Leonor Arfuch (2010), pois, como a autora, acreditamos que toda biografia e autobiografia são mais que um relato objetivo, uma construção discursiva, mais que uma identidade essencialista, uma “identidade narrativa”⁷, e mais que um olhar afastado do outro e do eu, é

⁷ Ao encontro dessa afirmativa, Luciene Azevedo, na disciplina “Crítica e Poéticas Modernas e Contemporâneas”, ministrada no semestre 2012.2, (PpgLitCult, UFBA) nos diz: “não existe o núcleo duro do real. A realidade é um construto da linguagem, a realidade é narratividade”.

o encontro de muitas vozes, dialogicamente construído, como podemos notar no poema que se segue:

Fontes

Três personagens me ajudaram a compor estas memórias. Quero dar ciência delas. Uma, a criança; dois, os passarinhos; três, os andarilhos. A criança me deu a semente da palavra. Os passarinhos me deram desprendimento das coisas da terra. E os andarilhos, a preciência das coisas de Deus. Quero falar primeiro dos andarilhos, do uso em primeiro lugar que eles fazem da ignorância. Sempre eles sabem tudo sobre o nada. E ainda multiplicavam o nada por zero — o que lhes dava uma linguagem de chão. Para nunca saber onde chegavam. E para chegar sempre de surpresa. Eles não afundavam estradas, mas inventavam caminhos. Essa a pré-ciência que sempre vi nos andarilhos. Eles me ensinaram a amar a natureza. Bem que eu pude prever que os que fogem da natureza um dia voltam para ela. Aprendi com os passarinhos a liberdade. Eles dominam o mais leve sem precisar ter motor nas costas. E são livres para pousar em qualquer tempo nos lírios ou nas pedras — sem se machucarem. E aprendi com eles ser disponível para sonhar. O outro parceiro de sempre foi a criança que me escreve. Os pássaros, os andarilhos e a criança em mim são meus colaboradores destas memórias inventadas e doadores de suas fontes (BARROS, 2008, p. 127).

O poema supracitado dá testemunho das três personagens que ajudaram o eu-lírico a compor suas memórias. A criança representa o nascimento, a “virgindade” e a semente das palavras, o começo, a plenitude das possibilidades e, ao mesmo tempo, a falta de senso crítico e a espontaneidade autêntica. Os andarilhos representam, na consubstancialidade do processo criativo, a ignorância, a importância da inventividade do caminhar e do trilhar, em detrimento do chegar e o chegar inesperado sempre marcado pela surpresa.

Os andarilhos e as crianças têm, em comum, a capacidade de romper com a ordem e com a convenção do mundo adulto, racional. São desajustados e poéticos por natureza. Os passarinhos são uma espécie de andarilhos aéreos, representam a liberdade, não tem pouso certo porque podem pousar em qualquer lugar. Os pássaros são autônomos, transcendentais e, junto com as outras duas personagens, oferecem matéria poética ao eu-lírico.

Tais memórias, escritas a várias mãos, compreendem as retentivas da puerícia do poeta na cidade de Corumbá. As lembranças são recriadas nas asas da liberdade criadora. Busca, além de rememorar, atar cenas, retratar o que a reminiscência lhe oferece como matéria do poema. Determinadas cenas de Corumbá reaparecem, através de lembranças pretéritas, ou por meio dos costumes infantis ou de personagens que se impuseram à memória como significativos na vida de então. O princípio selecionador desses tipos já indica a tendência futura, isto é, a convivência com as crianças, com os bêbados, com os loucos, com os vagabundos e com os tipos exóticos, de modo especial, apreciados pelo desprendimento e pela completa gratuidade de tudo.

Arfuch afirma que a vida não é a que a gente viveu, e sim, a que a gente recorda, e como recorda para contá-la. No poema "Fontes", encontrado no livro *Memórias Inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*; podemos notar que o poeta recorda a sua vida para contar a partir de três personagens: a criança, os passarinhos e os andarilhos. Por esse motivo é que podemos assegurar que o espaço biográfico é sempre dialógico, plural, polifônico e transversal por avatares intervenientes com experiências e memórias múltiplas. Assim, não há nada "dado" em uma vida; e, nela, várias histórias e vários sentidos são imagináveis, "armados" em pactos e

identidades narrativas, num trânsito constante entre o reinventado e o vivido⁸.

Essa complementariedade de vozes que se sucedem no poema “Fontes” assegura ao discurso poético, valor e sentidos próprios no conjunto da obra, à medida que a sucessividade e simultaneidade de sujeitos (criança, passarinho e andarilho) intentam superar o vazio entre o eu-lírico e o seu ser feito linguagem, num esforço colaborativo de apreensão e expressão de si mesmo, “numa operação de desarmamento que consiste em se colocar de maneira simples, nua, frontal, tão diretamente quanto possível” (DERRIDA, 2002, p. 48)⁹.

O eu-lírico manóelino é constitutivamente inacabado, fendido a identificações múltiplas, em articulação com o dessemelhante. Neste ser arquitetado, atuam o anseio e as deliberações do social e ele permanece suscetível de autocriação. Nesta constituição da poética de si, se tece a experiência cotidiana, mas igualmente um espetáculo, um efeito de realidade.

Dessa forma, Lejeune assevera, ainda, que o objeto da autobiografia é o nome próprio, o trabalho sobre ele e a assíntese. A pessoa que profere o discurso necessita consentir sua identificação no interior do discurso. É no nome próprio que pessoa e discurso se vinculam, antes de se articularem na primeira pessoa. Um contato de identidade é selado na capa do livro. O leitor, no transcorrer da leitura, estabelece analogias. O nome próprio precede ao acontecimento do eu. Leo-

⁸ Por conta dos limites imprecisos entre o biográfico e o ficcional, entre a apresentação e a representação.

⁹ Derrida, no mesmo estudo, aponta para a impossibilidade de nudez total por parte do homem. O autor acredita que o homem nunca está nu, mesmo quando nu; sendo ele o único a inventar-se uma vestimenta para esconder seu sexo. Derrida nos diz que o homem não seria nunca mais nu porque ele tem o sentido da nudez, ou seja, o pudor e a vergonha. “Esse penhor, essa aposta, esse desejo ou essa promessa de nudez, pode-se duvidar de sua possibilidade” (DERRIDA, 2002, p. 91-92).

nor Arfuch critica a restrição da conjectura de Lejeune, utilizando-se da posição de Bakhtin para assegurar que não há identificação presumível entre autor e narrador, sequer na autobiografia, uma vez que não existe justaposição coincidental entre a experiência vivencial e a totalidade artística. Pensando sobre a problemática da assinatura, vejamos:

Manoel por Manoel

Eu tenho um ermo enorme dentro do olho. Por motivo do ermo não fui um menino peralta. Agora tenho saudade do que não fui. Acho que o que faço agora é o que eu não pude fazer na infância. Faço outro tipo de peraltagem. Quando era criança eu deveria pular do muro do vizinho para catar goiaba. Mas não havia vizinho. Em vez de peraltagem eu fazia solidão. Brincava de fingir que pedra era lagarto. Que lata era navio. Que sabugo era um serzinho mal resolvido e igual a um filhote de gafanhoto. Cresci brincando no chão, entre formigas. De uma infância livre e sem comparamentos. Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação. Porque se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão: de um orvalho e sua aranha, de uma tarde e suas garças, de um pássaro e suas árvores. Então eu trago das minhas raízes criancieiras a visão comungante e oblíqua das coisas. Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina. É um paradoxo que ajuda a poesia e que eu falo sem pudor. Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela. Era o menino e os bichinhos. Era o menino e o sol. O menino e o rio. Era o menino e as árvores (BARROS, 2008, p. 11).

O ermo, geralmente, é empregado para designar lugares desabitados, plenos de solidão. Esse local longínquo, desabitado pode ser uma referência a um Pantanal/Corumbá calcado no passado e reapropriado pelos ditames da memória. Se na infância, o eu-lírico não podia fazer peraltagens próprias do mundo pueril, hoje ele o faz por meio da escrita

subvertendo a ordem lógica e racional do ser, estar e se perceber no mundo.

A solidão, advinda do lugar, recalcadora das peraltagens, amplificou as percepções do eu-lírico. O fingimento, próprio do poeta como propôs Fernando Pessoa, advém da solidão que, por sua vez, alimenta as correspondências e analogias comungantes. A pedra, elemento relacionado à imobilidade, frieza e dureza, por meio do olhar imaginativo e poético, pode vir a ser um lagarto que simboliza a vida contemplativa e o contato direto com a terra. A lata se transforma em artefato de travessia, de desbravamento e o sabugo, tocado pela aura do fingimento criador do eu-lírico, se transforma em gafanhoto, inseto da abundância e da destruição¹⁰, concomitantemente.

O eu-lírico ainda lembra que cresceu brincando no chão entre formigas, como sendo uma delas. Ora, se a formiga representa o trabalho incessante e a atividade permanente, é bem provável que tenha sido com elas que o poeta aprendeu, simbólica e analogicamente, a engenhosidade do trabalho incansável e perene com a palavra poética. Não se trata de um trabalho aproximativo pelo viés da comparação, mas, antes, pelo prisma da comunhão, como adverte o próprio poema.

Essa comunhão¹¹ só pode ser efetivada através da fala e da dicção da criança que habita em cada um de nós. Trata-

¹⁰ Destruição, entendido aqui, como demolição das velhas formas e fórmulas de se pensar e de se fazer poesia, principalmente a poesia moderna radicada na urbe e nas grandes metrópoles.

¹¹ Essa comunhão é efetivada, no bojo do poema, por meio das imagens poéticas deslocadas e, não raro, à margem do pensamento logocêntrico. Sobre isto, Octavio Paz (1982, p. 137-138) nos diz: “a imagem não explica: convida-nos a recriá-la e literalmente a revivê-la. O dizer do poeta se encarna na comunhão poética. A imagem transmuta o homem e converte-o por sua vez em imagem, isto é, em espaço onde os contrários se fundem. E o próprio homem, desenraizado desde o nascer, reconcilia-se consigo quando se faz

se, paradoxalmente, das memórias de um adulto, mas que guarda em si a afinidade eletiva própria do mundo infantil. São as raízes criancieiras que o permitem ter uma visão comungante, atravessada e oblíqua das coisas. Tal como a raiz que tem a função de vivificar e tonificar a árvore, o poeta se alimenta e adquire fortaleza e singularidade dada as suas raízes estarem firmadas num tempo distante, mais precisamente na infância.

A relação com a palavra, como pode ser notado no poema, se dá por meio de um clima infantil e de um retorno à infância, período em que nos apossamos de uma determinada categoria de linguagem inaugural. É notória a forma como o poeta brinca com a linguagem, isso porque somente o estado de inocência simbólica é capaz de embaralhar as leis normativas e empobrecedoras que regem a língua, fazendo com que as palavras adquiram novos e vigorosos sentidos por meio de metáforas, analogias e afinidades eletivas.

Notamos que o poema se dá por meio de um processo poético do conhecer, do comunicar-se por infusões, aderências e incrustações. O conhecimento acontece pelo sensível. Somente as crianças, os bichos e as coisas inúteis, prestes à deterioração podem conhecer através do parâmetro proposto, estabelecido pelo poeta. Somente quem experimenta as coisas, sendo-as, pode compreender o mundo. Na relação do poeta com a palavra, nasce a expressão do seu mundo experienciado por ele, como um ser entregue aos objetos.

Ainda no poema “Manoel por Manoel”, que integra o Livro *Memórias Inventadas: as infâncias de Manoel de Barros* (2008), já se mostra autobiográfico a partir do título. O pró-

imagem, quando se faz outro. A poesia é metamorfose, mudança, operação alquímica, e por isso confina com amagia, a religião e outrastentativas para transformar o homem e fazer “deste” ou “daquele” esse “outro” que é ele mesmo. [...] A poesia coloca o homem fora de si e simultaneamente o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si. O homem é sua imagem: ele mesmo e aquele outro. Através da frase que é ritmo, que é imagem, o homem é. A poesia é entrar no ser”.

prio título da obra, a priori, indicia esse caráter autobiográfico que forja uma autenticação do nome próprio do autor/poeta na capa do livro num anseio simbólico de autodesnudamento e de escrita de si — ainda que seja por meio de fragmentos: fragmentos de corpo, de nomes, de vidas — ambos modulados pelas memórias inventadas, como assevera, desde sempre, o poeta.

Ora, o nome próprio não pode ser um gesto antecedente e externo à linguagem, pois que guarda afinidade com o domínio, o impróprio, a apropriação, a desapropriação que tem espaço no próprio corpo da poética, de maneira que o espaço autobiográfico igualmente coloca em jogo a propriedade, já que é o lugar não da verdade, mas de encenar a questão da verdade. A assertiva de que aquele que escreve uma autobiografia necessita instituir, advertir o nome como elemento do pacto autobiográfico já corrobora que há troca e dom na apropriação do nome, e isso não esquiva a certa agressão; é preciso lutar para possuir as honras do nome, e essa luta se trava também nos textos e, talvez, maiormente naqueles que engendram o gesto autobiográfico.

A procura da pureza do nome próprio, de saber precisamente qual o lugar ocupado pelo sujeito que pronuncia o “eu”, concebe a bifurcação dos múltiplos gêneros ditos autobiográficos, a saber: autoficção, romance autobiográfico, autobiografia, sendo que, cada um desses termos incide na concessão de graus de ficcionalidade e de contatos dialógicos entre as formas e os gêneros textuais.

No entanto isso não escamoteia o fato de que, não obstante permaneçamos contratos, ininterruptamente existirá um estado de indecidibilidade na pertença. É um *não-caber das formas*, para valer-se do pensamento de Mikhail Bakhtin, quando faz referência à obra de Dostoiévski, abalizando a impossibilidade da “unidade orgânica” que, para ele motiva o discurso biográfico. Alija-se, de tal modo, a possibilidade de uma “unidade orgânica”, de falar de si mesmo e de dizer a

verdade. Afinal, de acordo com Tezza (2012) o ato de escrever é um evento e não uma reprodução.

Narrativa centrada no sujeito que a institui, concomitantemente ponto de partida e objeto da escritura, a autobiografia parece ser a atualização do “sujeito contemporâneo” no espaço da literatura¹². É como se, ao lado da poesia, do romance, da peça teatral, da crônica, enfim, se resguardasse àquele indivíduo, a suas reflexões e experiências particulares, um “gênero” literário peculiar que permitisse a expressão de sua unidade e autonomia.

Por outro lado, é certo que, tanto com o estruturalismo como com o formalismo russo, a crítica literária alijou-se da figura autoral, detendo-se exclusivamente à escritura. Dentre os estudiosos da conjuntura autoria-obra, um dos mais expoentes é Michel Foucault (1992) que ao debruçar-se sobre a problemática, reconheceu que o espaço deixado pelo autor carecia de preenchimento e propôs a função autor como sua substituta. Roland Barthes, mesmo defendendo a morte de determinada categoria de autoria, reconhece a presença do autor “nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos, e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra” (BARTHES, 1988, p. 66).

Tomemos a autobiografia, no âmbito da poética de Manoel de Barros, como um modo especial e autodefinidor da expressão autorreferencial, que consente, e, em seguida, embaraça — por se tratar de prováveis “acontecimentos” transformados em imagens poéticas, em palavras escritas e em cores acrescentadas pelo olhar do eu-lírico — o projeto de autopresentificação, de apropriação de si próprio no presente anunciado pela linguagem. Vejamos:

¹² Coccia (2012, p. 11) amparada nos postulados de Leo Friedrich, afirma que “a biografia deve seu nascimento ao novo interesse pela individualidade humana como objeto digno de observação, de estudo e de representação”.

Autorretrato

Ao nascer eu não estava acordado, de forma que não vi a hora.

Isso faz tempo.

Foi na beira de um rio.

Depois eu já morri 14 vezes.

Só falta a última.

Escrevi 14 livros

E deles estou livrado.

São todos repetições do primeiro.

(Posso fingir de outros, mas não posso fugir de mim).

Já plantei dezoito árvores, mas pode que só quatro.

Em pensamento e palavras namorei noventa moças, mas pode que nove.

Produzi desobjetos, 35, mas pode que onze.

Cito os mais bolinados: um alicate cremoso, um abridor de amanhecer, uma fivela de prender silêncios, um prego que farfalha, um parafuso de veludo etc etc.

Tenho uma confissão: noventa por cento do que escrevo é invenção; só dez por cento é mentira.

Quero morrer no barranco de um rio: — sem moscas na boca descampada (BARROS, 2010, p. 389-390).

O poema, mais uma vez, utiliza o senso de humor para dar conta da imprecisão temporal em que está imersa as suas memórias. Se a temporalidade é negligenciada, ou não é um dado relevante, o mesmo não acontece com o espaço: o eu-lírico sabe que nasceu na beira de um rio, o mesmo rio que atravessa incisivamente sua obra poética e que sempre reverbera uma ideia de fertilidade, de travessia e de renovação. Outro dado extremamente interessante diz respeito à afirmação de uma morte para cada livro escrito. Por se tratar de mortes simbólicas, isso nos remete à ideia da escrita parricida defendida por Derrida.

No poema, a memória é marcada pela imprecisão. Não há uma certeza do número de árvores plantadas, nem de namoradas, tampouco de desobjetos produzidos pelo poeta. Os desobjetos são bastante significativos por se tratar de

produções contraproducentes: fivela de prender silêncios, alicate cremoso, abridor de amanhecer, etc. Esses desobjetos estão fora da lógica e das engrenagens do mundo moderno capitalista e utilitarista.

Essa memória imprecisa, de acordo com Paul Ricoeur em *A memória, a história, o esquecimento* (2007), está na contramão da ambição e da pretensão da memória que é exatamente de ser fiel ao passado. A imprecisão ou o esquecimento são vistos como o avesso de sombra da região iluminada da memória, que nos liga ao que se passou antes que o transformássemos em memória. O autor assevera que se podemos acusar a memória de se mostrar pouco confiável, é precisamente porque ela é o nosso único recurso para significar o caráter passado daquilo de que declaramos lembrar.

A imagem de alguém morto no barranco de um rio é carregada de força dramática, uma vez que nos remete a imagem de alguém voltando, de acordo com a lógica judaico-cristã, para o lugar de origem: o barro, a natureza. Acreditar e sentir que é parte integrante da natureza faz com que se almeje uma morte no mesmo lugar do nascimento, literal e figuradamente falando.

Ainda, no poema Autorretrato, o modo singular e específico de erguer as imagens faz com que desconfiemos do “projeto” de se autorretratar. O próprio eu-lírico coloca, sob suspeita, os dados apresentados, ao afirmar que “noventa por cento do que escreve é invenção”, de tal modo que somos levados a conceber a escrita autobiográfica manóelina como um preâmbulo incompleto: um princípio sem meio (o domínio da ficção) ou sem conclusão (domínio da história); um projeto literário categoricamente fragmentário, inacabado, incapaz de ser mais do que um “documento” arbitrário.

É certo que a autobiografia, ao falar do sujeito em sua dimensão íntima, também “dá notícia”, como o “romance”, “da profunda desorientação de quem vive” (BENJAMIN, 1994, p. 201). De outro lado, contudo, ela também difunde e

exemplifica a experiência do autor, a partir de seu ponto de vista singular, e, nesse sentido, tal qual a “narração” aconselha e ensina o “ouvinte”. Paradoxalmente, portanto, a autobiografia nascida e legitimada no contexto da modernidade atualiza uma modalidade discursiva, que, segundo Benjamin, estaria retrocedendo para o arcaico. E, se antes, a “narração” explicava a “tradição” e os acontecimentos do ponto de vista da comunidade (função que lhe foi tomada pela imprensa) agora lhe cabe difundir um novo valor paulatinamente construído na/ pela modernidade: não mais a *universitas* e sim o “indivíduo” em sua dimensão única e autônoma.

Assim, torna-se quase impossível acreditar que o autor está morto, posto que temos acesso a sua figura, a sua pessoa. Situar o autor no século XXI, isto é, no contexto da cultura midiática, equivale a dizer que “ao lermos um texto, não temos apenas o nome do autor como referência, mas sua voz, seu corpo, sua imagem [...]”. A obsessão contemporânea pela presença nos afasta da concepção barthesiana desse autor como “um ser de papel” (VIEGAS, 2007, p. 18).

O biográfico parece ter se tornado um “valor fetiche”. O público pode até prescindir de ler a obra, pois a promessa de êxtase emana da própria figura do autor. Segundo Klinger (2012), seria vão não reconhecer que a literatura também participa da lógica da celebridade que domina a mídia audiovisual. Bernardo Carvalho, em um artigo publicado na Revista Piauí (2011), inverte a fórmula de Barthes “a morte do autor” para dizer e lamentar que hoje em dia é a obra que morreu, em favor do autor. A obra morre porque o escritor está mais preocupado em construir sua própria imagem do que sua obra¹³.

Acostumamo-nos a manter a vida, o mundo, a certa distância da literatura, devido a uma espécie de trauma ja-

¹³ O que não ocorre, nem em primeira e nem última instância, em Manoel de Barros. Apesar do caráter autobiográfico de sua obra, os dados empíricos são sempre submetidos ao ritmo e aos ditames da poesia.

mais superado dos primórdios da crítica biográfica e sociológica, embora possamos dizer que, atualmente, o acento predominante da crítica diz respeito a relações contextuais que, muitas vezes, envolvem muito mais as condições de produção do autor do que a obra propriamente dita.

É importante relevar, aqui, que segundo Freud (2000), toda biografia é uma forma de mentira e de hipocrisia, pois, numa tentativa de reconstruir uma história de pesquisa erudita e filológica sobre o gênero biográfico a filologia sempre subestimou uma fonte fundamental para conhecer a história da biografia: os evangelhos.

Há então uma espécie de necessidade teológica de que o evangelho seja uma biografia. No Evangelho de São João, há a epifania de um Deus que diz de si mesmo “Eu sou o caminho, a verdade e a vida” e se manifesta, em todo o Evangelho, de forma biográfica. Se o caminho é sua existência, por conseguinte, a verdade não poderá ser outra coisa que o relato desta vida. A palavra de Deus que é o mandato soberano, a Lei por excelência mediante a qual se concebeu o mundo, assinala o curso de uma vida que não pode se dar senão sob a configuração de uma biografia.

Na esteira dos pensamentos freudianos, podemos pensar que se o discurso a respeito de Deus é sua biografia, toda biografia não poderá senão ser, em certa medida, uma mitografia. Denegar o valor de verdade de um relato biográfico não significa somente por em dúvida a possibilidade da psicanálise, da política, da literatura. Significa denunciar como embuste, imaginação e dissimulação aquela que foi, por séculos, a forma suprema da lei e do direito.

Coccia, em seu estudo intitulado *O mito da biografia ou sobre a impossibilidade da teologia política*, ampara suas reflexões nas teorias freudianas que perpassam de maneira imperiosa o estudo em questão. É nesse estudo que a autora afirma a impossibilidade de uma verdade biográfica, uma vez que cada vida individual não tolera o fato de ser desvelada, e

se mantém em uma esfera de segredo absoluto: a verdade biográfica seria então epistemologicamente inalcançável. E acrescenta:

O conhecimento de si mesmo, então, não corresponderia a nenhuma perfeição moral; o uso da verdade não é somente declarado impossível: é moralmente indigno [...]. Certamente, a psicanálise parece ser uma consequência direta da impossibilidade de uma verdade biográfica imediata. No entanto, ela é também a tentativa de explicar e de superar a fisiologia desta impossibilidade. Com certeza, isto pressupõe que o que torna possível o desenvolvimento de toda vida espiritual é a vontade de mentira, porque permite estruturar o mundo e interior e modelá-lo de maneira não isomórfica em relação ao exterior. No entanto, a prática psicanalítica não apenas tem de crer na possibilidade de conseguir algum tipo de verdade biográfica, assim como não pode, sobretudo, recusar o valor prático, moral e antes terapêutico da verdade. A terapia psicanalítica, então, não é somente a tentativa de fazer a verdade biográfica algo alcançável ou praticável, mas também a crença no poder salvífico e beatífico da verdade (COCCIA, 2012, p. 9).

Seguindo por essa rota, podemos afirmar que é do mesmo modo manifesto que recusar a probabilidade de exercitar uma verdade biográfica denota negar a possibilidade igualmente de qualquer caráter ficcional desta verdade. Pois, na realidade, quem resiste à possibilidade de alcançar uma verdade a respeito da existência dos homens, rechaça, por conseguinte, toda possibilidade de literatura. Se pensarmos que não é provável uma verdade biográfica, tampouco haverá uma verdade romanesca: “como seria possível pensar em desenvolver caracteres, histórias, se a verdade sobre os caracteres e o destino dos homens não é praticável?” (COCCIA, 2012, p. 10).

Diante dessa problemática, que se ergue no bojo das discussões acerca da biografia, Coccia chega à conclusão de

que o relato biográfico parece ser o centro escondido de todo conhecimento prático, político e literário da nossa cultura. A autora afirma que, pelo menos dentro dos limites da cultura europeia, o *Homo Sapiens* é *sapiens* somente porque é um animal capaz de biografia, ou, em outras palavras, um animal capaz de refletir e conhecer a si mesmo.

Manoel de Barros reflete, acerca de si mesmo, por meio de suas memórias deflagradas em sua escrita criativa. No entanto, Paul de Man (2012) postula o contrassenso de se constituir qualquer princípio de correspondências entre o eu de um relato, seu autor e a experiência vivida. Para o autor, as autobiografias produzem a ilusão de uma vida como referência. O eu textual assenta um eu ausente, e cobre seu vulto com uma dissimulação que não está vinculada a nenhum pacto referencial.

Isso ocorre, porque mesmo que todos os detalhes sejam exatos, o relato é sempre reinvenção do vivido e, o que vemos por meio do texto literário, nunca é a vida-ela-mesma, mas um texto. Em Manoel de Barros, a memória grafada conduz à desestabilização do referencial, ao seu destronamento, assim como aos deslocamentos espaço-temporais. A desestabilização do referencial produz, com efeito, a invenção e a estetização da memória, esta não mais dependente ao exame de veracidade.

Evocando Silviano Santiago (2006), podemos afirmar que esses signos de uma vida, concebidos artisticamente, deslocam o objeto de análise do plano da realidade para o plano da realidade estruturada simbolicamente. Isso acontece, no nosso entender, por conta do “roçar” constante entre a vida e obra e a conseqüente tensão entre o relato que pode ser tido como autobiográfico ou testemunhal, com vistas a uma suposta verdade de vida, e a invenção ficcional. Dessa forma, Santiago (2006) nos diz que tudo passa a se dar no plano da emoção recolhida e da reflexão que se fecundam em escrita, fazendo brotar no interior da mente um duplo imaginário da realidade, que será doravante alimentado pela

placenta da invenção artística até o momento em que tiver de ser posto para fora, e o será, visto que desde sempre reclama autonomia e espaço.

Em Manoel de Barros, a poética memorialística alicerça-se em uma ambiguidade, entre o espaço do ficcional e as referências extratextuais. Esta escrita de si constitui-se como uma poética híbrida, ambivalente, pois tem como referente o poeta, mas não somente como pessoa biográfica, e sim o poeta como personagem construído discursivamente. Trata-se de uma poética associada à criação de subjetividades e que implica, também, uma dramatização onde o sujeito é duplo, ou seja, real e fictício.

Referências

- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vida. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros/iluminuras de Martha Barros*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.
- BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- BARTHES, Roland. A morte do autor e Da obra ao texto. In: *O ru-mor da língua*. São Paulo/Campinas: Brasiliense, 1988.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- CARVALHO, Bernardo. Em defesa da obra. *Piauí*, n. 62, nov. 2011. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-62/questoes-de-literatura-e-propriedade/em-defesa-da-obra>>.
- COCCIA, Emanuele. O mito da biografia ou sobre a impossibilidade da teologia política. In: CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt; PETRY,

Fernando Floriani; WOLFF, Jorge. (Org.). Outra Travessia: biografias, autobiografias, antibiografias. *Revista de Literatura*, n. 14. Ilha de Santa Catarina, 2012.

CUNHA, Eneida Leal. *A diacronia das subjetividades: a convergência do autobiográfico e do ficcional*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Universidade Federal da Bahia, 1979.

DE MAN, Paul. Autobiografia como desfiguração. *Sopro 71*. Desterro, maio 2012.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: UNESP, 2002.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.

FREUD, Sigmund; ZWEIG, Arnold. *Correspondencia*. [S/L]: Gedisa, 2000.

HOISEL, Evelina. Figurações da memória: ficções de Silviano Santiago. *Revista de Literatura, História e Memória*, v. 7, n. 10. Cascavel: UNIOESTE, 2011.

HOISEL, Evelina. A poesia de Castro Alves: uma construção biográfica? *Revista da Academia de Letras da Bahia*, n. 50. Salvador: Academia de Letras da Bahia, 2011.

KLINGER, Diana. Duas epígrafes e uma breve reflexão sobre o valor biográfico. In: CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt; PETRY, Fernando Floriani; WOLFF, Jorge. (Org.). Outra Travessia: biografias, autobiografias, antibiografias. *Revista de Literatura*, n. 14. Ilha de Santa Catarina, 2012.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LINHARES, Andrea Regina Fernandes. *Memórias inventadas: figurações do sujeito na escrita autobiográfica de Manoel de Barros*. Dissertação (Mestrado em História da Literatura). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2006.

PAZ, Octavio. A consagração do instante. In: *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. *Sorór Juana Inés de La Cruz: As armadilhas da fé*. São Paulo: Mandarin, 1998.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas: UNICAMP, 2007.

SANTIAGO, Silvano. *A vida como literatura: O Amanuense Belmiro*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

TEZZA, Cristovão. *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

VIEGAS, Ana Cláudia. O “retorno do autor” — relatos de e sobre escritores contemporâneos. In: VALLADARES, Henriqueta do Couto Prado. (Org.). *Paisagens ficcionais: perspectivas entre o eu e o outro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

VILLANUEVA, Darío. *El pólen das ideias*. Barcelona: PPU, 1991.

[Recebido: 2 set. 2015 — Aceito: 29 out. 2015]