



A LÍNGUA E OS OLHOS: O PRINCÍPIO DA VIDÊNCIA EM MANOEL DE BARROS E ARTHUR RIMBAUD

Paulo Benites

Universidade Federal de Rondônia (UNIR)
E-mail: paulo.moraes@unir.br

Eduardo Veras

Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM)
E-mail: eduardohnveras@gmail.com

RESUMO

Este ensaio parte da relação entre o projeto poético de Manoel de Barros e a tradição da lírica moderna, mais especificamente o diálogo com a obra e o pensamento de Arthur Rimbaud. Aventamos a hipótese de que a poesia de Barros, em profundo diálogo com a do poeta francês, se dá em uma constante reconfiguração do sujeito lírico, marcada, sobretudo, pelo imenso desregramento de todos os sentidos, exercício poético possibilitado pela configuração imagética de sua poesia. Nossas discussões apontam para uma das linhas de força mais significativas da poesia brasileira contemporânea, qual seja, expandir os limites entre os tempos da lírica moderna e contemporânea, de modo a perceber que tanto a poética de Rimbaud quanto a de Manoel de Barros, ainda que com recursos que marcam a diferença entre ambos, são projetos heterogêneos

Palavras-chave: Imagem. Poesia Moderna. Poesia Contemporânea.

THE LANGUAGE AND EYES: THE PRINCIPLE OF VIDENCE IN MANOEL DE BARROS AND ARTHUR RIMBAUD

ABSTRACT

This paper is based on the relationship between Manoel de Barros' poetic project and the tradition of modern lyric, more specifically the dialogue with the work and thought of Arthur Rimbaud. We hypothesize that Barros's poetry, in deep dialogue with that of the French poet, takes place in a constant reconfiguration of the lyrical subject, marked, above all, by the immense unruly ness of all senses, poetic exercise made possible by the imagery configuration of his poetry. Our discussions point to one of the most significant lines of force of contemporary Brazilian poetry, that is, to expand the limits



between the times of modern and contemporary lyric, in order to realize that both Rimbaud's poetics and Manoel de Barros's poetics, although with resources that mark the difference between both, are heterogeneous projects.

Keywords: Image. Modern Poetry. Contemporary Poetry.

DA “DESAPRENDIZAGEM” POÉTICA: MANOEL DE BARROS E ARTHUR RIMBAUD

A vasta produção poética de Manoel de Barros, cuja estreia se deu em 1937 com a publicação de *Poemas concebidos sem pecado* e se estendeu até 2011, com a publicação de *Escritos em verbal de aves*, soma mais de 17 obras, contando com as infantis e os livros de memórias. Nosso argumento, ao olhar para o percurso poético de Barros, é o de que existe um projeto poético subjacente à própria obra, tecido e destecido ao longo do tempo em um diálogo cerrado com a tradição da poesia. É desse diálogo que vamos tratar no presente ensaio, com o foco na relação entre a poesia de Manoel de Barros e a lírica moderna.

A relação de que falamos pode ser anotada a partir da proposta que fundamenta o presente dossiê. Em 1993, quando da publicação de *O livro das ignorâncias*, Manoel de Barros chega a uma condensação poética importante em sua obra: “os deslimites da palavra”. A concepção poética do “deslimite” marca o constante diálogo de Barros com a tradição, apontando para uma das mais significativas linhas de força da poesia moderna, qual seja, liberar a expressão lírica da *mimesis* do mundo, da imitação da natureza e do caráter humano tal qual o pensamento clássico o entendia.

O “deslimite” não significa, portanto, a negação de um limite simplesmente, mas além, é um espaço no qual os limites são expandidos e expostos aos conflitos, tensões, dúvidas, iluminações que resultam numa delicada síntese entre as paixões que nos movem e a consciência crítica como um devir da condição da criação poética. A partir da expansão dos limites do poético, da palavra desapossada da razão logocêntrica e da constante reconfiguração do sujeito lírico, nosso objetivo é problematizar o encontro do projeto poético manoelino com a tradição da poesia

moderna, sobretudo a proximidade com a poesia de Arthur Rimbaud e o imenso desregramento de todos os sentidos.

Em entrevista à *Revista Bric-a-Brac* encontramos uma referência importante de Barros à Rimbaud:

Só mais tarde, depois que me vi livre do internato, com 17 anos, talvez, foi que conheci o Oswald – e Rimbaud. O primeiro me confirmou que o trabalho poético consiste em modificar a língua. E Rimbaud me incentivou com *Imense dérèglement de tous les sens*. (BARROS, 2010, p. 58, grifo no original).

Manoel de Barros, que até os 17 anos estudou em colégio interno, teve sua primeira formação como leitor a partir dos clássicos: Camões, António Vieira, Bernardinho Ribeiro. Só depois, como se lê no excerto acima, expandiu suas leituras para os autores modernos, entre eles Rimbaud, como uma figura importante e revolucionária quanto ao modo de se compreender o fazer poético. Uma das grandes contribuições da tradição moderna para a poesia de Barros reside no fato de abrir sua obra para além da perspectiva de individualização do poético, de modo que seu projeto se constituiu como um processo de constantes reconfigurações do sujeito lírico. Nesse ponto, Rimbaud certamente é dos poetas mais significativos para o projeto manoelino.

[...] esse Rimbaud foi a revolução. Eu podia me desnaturar, isto é: desreinar de natureza. Eu seria desnaturado. Promíscuo das pedras e dos bichos. Queria apenas me ser nas coisas. [...] Então o poeta poderia transmitir o seu adoecimento às coisas, ou às palavras que nomeiam essas coisas e que as movimentam. Falo daquele desregramento a que se referiu Rimbaud e que ilumina nossas loucuras. E que perverte os textos até os limites mais frídicos das palavras. (BARROS, 2010, p. 58-59).

Romper com o paradigma da individualização é, além de um princípio estético, um compromisso ético-político para a poesia de Manoel de Barros. Essa capacidade de desdobrar-se em outros seres, em outros eus, figura como um “projeto desde *Cabeludinho*, uma obra que se constrói *in progress*, ou seja, Manoel de Barros tem uma obra marcada pelo amadurecimento, pela experimentação de aspectos poéticos que se reproduzem ao longo de sua obra” (BENITES, 2016, p. 91). Em *Poemas concebidos sem pecado*, já há uma profusão de personagens, de duplos, de *personae*, que Barros criou e descreveu ao longo de sua obra. Em um dos versos de

“Sabiá com trevas”, poema que abre a obra *Arranjos para assobio*, o eu poético se manifesta como “Minhocal de pessoas. Deserto de muitos eus” (BARROS, 1982, p. 22).

Se, por um lado, é possível aproximar esse estado de transubstanciação do sujeito lírico da experiência heteronímica de Fernando Pessoa, por outro é válido pensar na alquimia do verbo rimbaldiana e uma poesia no limite do outro. De todo modo, são esses pontos de contato com a poesia moderna, que se dão como rastros de uma tradição, que colocam a obra de Barros dentre as mais inventivas da poesia brasileira atual. Essa leitura pode ser corroborada com a argumentação de Marcos Siscar (2010, p. 162), para quem “é pelo fato de designar a origem como problema que a poesia de Barros parece aproximar-se dos estados atuais da poesia”.

Colocar a origem como questão é um exercício de retomada promovido pela poesia brasileira contemporânea. No caso de Manoel de Barros, a origem aponta para o diálogo com a tradição, dada a força gravitacional que insere o sujeito lírico em um estado inconsciente – dos limites fróidicos das palavras –, perfazendo aquilo que é mais interessante em sua poesia, a fundação de um tempo poético possibilitado pela imagem. Barros, refletindo sobre o discernimento entre o poético e o inconsciente, afirma: “você pode procurar: nos versos mais famosos tem qualquer coisa de ilógico. A poesia vem do inconsciente, a imagem é feita pelo inconsciente. O poeta é um sujeito que de modo geral caiu no mundo das imagens”. (BARROS, 2010, p. 19). É no reino das imagens que o poeta se vê diante de um mundo renovado, a partir do qual consegue atingir o desregramento de todos os sentidos e abrir seu fazer poético para o espaço dos nascimentos.

Ainda sobre as origens, podemos recuperar a seguinte passagem da obra de Barros:

A palavra poética vem, por antes, de um minadouro sensual. De um desejo de comunhão. Nasce bem mais dos sentidos que da mente. É o ser primário em nós que precisa reter-se nela. Não é o ser intelectual, o ser estudado, o ser culto que se expressa em poesia, mas o índio nele. A razão não está com nada em poesia. Lá onde tudo ainda não tem voz o mundo é erótico. A raiz da poesia é o desejo. (BARROS, 2010, p. 18-19).

A chave de leitura e interpretação do sentido de origem, em Barros, é uma abertura para pensar o diálogo com a tradição ao mesmo tempo em que se percebem

os modos pelos quais o poeta compreende a linguagem poética. No poema “Miró”, de *Ensaios fotográficos*, encontramos uma alusão ao retorno, às origens: “[...] Sua expressão fontana se iniciava naquela mancha escura. O escuro o iluminava”. (BARROS, 2003, p. 29). A “expressão Fontana” implica o acionamento de um estado de espírito que se abre para o diálogo com a tradição. “Em Manoel de Barros, a palavra fontana tem o papel de recriação do tempo e sugere o retorno ao mito de origem, por meio da voz lírica” (MORAES; SANTOS, 2020, p. 102).

O retorno ao qual nos referimos fornece o embasamento necessário para que possamos pensar o diálogo da poesia de Barros com a modernidade rimbaldiana, uma vez que são poéticas que colocam em discussão o tempo da eternidade em foco, sobretudo pela expansão dos limites da poesia advinda do universo imagético de ambos. Na famosa carta de Rimbaud a Paul Demeny, de 15 de maio de 1871, o processo de reconfiguração do sujeito já aparece na afirmação vastamente conhecida de que “Eu é um outro” (2008, p. 38), e mais adiante, na afirmação de que o poeta é um “visionário”, exatamente por ter a capacidade de se valer do “desregramento de todos os sentidos”, o que o leva ao “desconhecido” (RIMBAUD, 2008, p. 40). Nesse sentido, o fazer poético rimbaldiano é marcado por um projeto consciente que busca acessar o desregramento de todos os sentidos por meio do acionamento do universo imagético, assim como veremos em Manoel de Barros.

Na obra *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, dividido em duas partes – “Tratado geral das grandezas do ínfimo” e “O livro de Bernardo” – lemos o poema “O vidente”, que compõe a parte 1:

Primeiro o menino viu uma estrela pousada nas
pétalas da noite
E foi contar para a turma.
A turma falou que o menino zoroava.
Logo o menino contou que viu o dia parado em cima
de uma lata.
Igual que um pássaro pousado sobre uma pedra.
Ele disse: Dava a impressão que a lata amparava o dia.
A turma caçoou.
Mas o menino começou a apertar parafuso no vento.
A turma falou: Mas como você pode apertar parafuso
no vento
Se o vento nem tem organismo.
Mas o menino afirmou que o vento tinha organismo



E continuou a apertar parafuso no vento.
(BARROS, 2007, p. 25)

O poema em questão se fundamenta no exercício da visão, opondo duas maneiras distintas de ver o mundo: primeiro uma visão poética, marcada pelo ilogismo do menino cuja visão rompe com as convenções da representação fiel de uma realidade, e segundo uma visão pautada pelo pensamento racional e realista representado pela coletividade da turma. A figura do menino tem sua visão aproximada a do poeta, o qual não perdeu a capacidade de ver o mundo de forma inventiva e imaginativa, isso fica claro pela metáfora que abre o poema: “uma estrela pousada nas pétalas da noite”. O poema toma como base de sua construção os referentes substantivos, tais como “o menino”, “a noite”, “o dia”, “o pássaro”, “o vento”, e vai construindo um complexo de imagens pelo princípio da repetição desses mesmos referentes. Cada um desses substantivos é ampliado ao grau metafórico, sugerindo que apenas a visão do poeta, que recupera o ilogismo do olhar infantil, consegue retirar todos esses elementos de seu mundo ordinário e coloca-los no campo da imagem poética, apresentando, dessa forma, um outro universo.

Esse é um procedimento poético que já aparece em “Matéria de poesia”, de 1974, quando há uma enumeração um tanto caótica das muitas coisas que se poderiam fazer em favor da poesia. O eu-poeta apresenta, em frases sintéticas, essas possibilidades das quais destacamos a segunda: “perder a inteligência das coisas para vê-las. (*Colhida em Rimbaud*) (BARROS, 1990, p. 182 grifo no original). O poeta-vidente manoelino alcança o reino do desconhecido pelo exercício da negação consciente da inteligência das coisas, assim como em Rimbaud, poeta que abre a experiência do poético em franco diálogo com a experiência dos vários sentidos, os quais se materializam como imagens verbais que fundam o desconhecido.

VER A LÍNGUA

A vidência rimbaldiana é, antes de tudo uma tarefa: “o Poeta se faz vidente por meio de um longo, imenso e racional *desregramento de todos os sentidos*” (RIMBAUD, 2008, p. 40). Não se trata, portanto, de uma simples abdicação do

trabalho em prol da possessão poética, mas de uma abertura premeditada para o mundo, um salto programado para fora dos limites do sujeito clássico, idêntico a si mesmo, senhor do conhecimento e da representação. Uma das consequências desse gesto é a multiplicação das experiências ao extremo do apagamento dos limites entre prazer e sofrimento:

Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; buscar-se a si, esgotar em si mesmo todos os venenos, a fim de só lhes reter a quintessência. Inefável tortura para a qual se necessita toda fé, toda força sobre-humana, e pela qual o poeta se torna o grande enfermo, o grande criminoso, o grande maldito, - e o Sabedor Supremo! (RIMBAUD, 2008, p. 40)

O “saber” poético rimbaldiano explica-se, portanto, por uma abertura radical para a alteridade, por um movimento radical para fora de si, marcado por um desejo insaciável de experiências (GLEIZE, 2015, p. 94)¹. “*Estar fora de si*”, explica Michel Collot (2018, p. 48), “é ter perdido o controle de seus movimentos interiores e, por isso, ser projetado para o exterior”. Sobre Rimbaud, especificamente, Collot (2018, p. 63-64) afirma que, “para “se fazer vidente”, o poeta deve “perder a inteligência de suas visões”. Emancipando a sensação do quadro de percepção pelo “desregramento de todos os sentidos”, o Vidente abre novos “horizontes” para a experiência.” A multiplicação da experiência em Rimbaud, além de pressupor o salto para fora de si, pressupõe ainda uma verdadeira comunhão com a natureza e com a própria linguagem, “carne sutil (...) que dá corpo ao pensamento [do sujeito lírico moderno], mas que permanece um corpo estranho” (COLLOT, 2018, p. 51). Em “Le bateau ivre”, essa comunhão com a natureza tem como ponto de partida uma espécie de abandono do barco, metáfora do eu poético rimbaldiano, às forças do mar:

Imerso no furor do marulho oceânico,
No inverno, eu, surdo como um cérebro infantil,
Deslizava, enquanto as Penínsulas em pânico

¹ Antes de destacar a centralidade da falta e da insaciabilidade em Rimbaud, Jean-Marie Gleize (2015, p. 90) afirma que “aquilo que o poeta chama “impulso criativo” não pode ser concebido fora da noção de experiência, no sentido duplo sobreposto de experiência sensível e experimentação (ou método).” Tanto em Rimbaud quanto em Manoel de Barros a tradicional oposição entre trabalho poético e inspiração parece fazer pouco sentido, uma vez que o desregramento, conforme nos diz o primeiro, é “racional”, resultado de um processo consciente de negação da consciência.



Viam turbilhonar marés de verde e anil² (RIMBAUD, 2002, p 29).

E Esse salto em direção ao mar é, por fim, um salto em direção ao poema, isto é, uma abertura para a alquimia sonora e imagética da língua:

Então eu mergulhei nas águas do Poema
Do Mar, sarcófago de estrelas, latescente,
Devorando os azuis, onde às vezes – dilema
Lívido – um afogado afunda lentamente³ (RIMBAUD, 2002, p.31).

A imagem do afogamento no “Poema do Mar” antecipa, a nosso ver, a “queda no mundo da imagem”, sobre a qual fala Manoel de Barros (BARROS, 2010, p. 19). Em Rimbaud, essa queda – uma espécie de naufrágio raciocinado⁴ – é também uma entrega total às forças *originais* da linguagem e da natureza, cuja consequência, no plano do poema, é a intensificação dos efeitos cromáticos e musicais, princípios da alquimia verbal teorizada em *Une saison en enfer* como a base para a invenção de um verbo poético universal:

Inventei a cor das vogais! – A negro, E branco, I vermelho, O azul, U verde.
– Regulei a forma e o movimento de cada consoante e, com ritmos instintivos,
nutri a esperança de inventar um verbo poético que seria um dia acessível a
todos os sentidos. E me reservava a sua tradução⁵ (RIMBAUD, 1982, p. 63)

Esse novo verbo poético pretendido por Rimbaud é essencialmente simbólico à medida que prevê a indissociabilidade entre o sentido e o corpo da linguagem. Atribuir cores às vogais, num poema também marcado pela exploração significativa do extrato fônico⁶, significa reconhecer uma íntima correspondência – nos termos da teoria romântica das correspondências retomada por Baudelaire – entre a natureza e as

² *Dans les clapotements furieux des marées, / Moi, l'autre hiver, plus sourd que les cerveux d'enfants, / Je courus! Et les Péninsules démarées / N'ont pas subi tohu-bohus plus triomphants.* (RIMBAUD, 2009, p. 162)

³ *Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème / De la Mer, infusé d'astres, et lactescente, / Dévorant les azurs verts; où flottaison blême / Et ravie, un noyé pensif parfois descend.* (RIMBAUD, 2009, p. 162)

⁴ O naufrágio que afunda no mar é definido por Rimbaud como um *noyé pensif*, isto é, literalmente, um afogado pensante.

⁵ *J'inventai la couleur des voyelles! – A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. – Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction* (RIMBAUD, 2009, p. 263)

⁶ Trata-se do famoso poema *Les voyelles*, que Rimbaud retoma com consideráveis modificações em “Alchimie du verbe”, *Une saison en enfer*.

palavras, a *physis* e o signo. É essa concepção de linguagem que está na base da “visão” do garoto que “aperta parafuso no vento”, no poema de Manoel de Barros, e é recebido com ceticismo e deboche pelos colegas de classe com os quais compartilha suas experiências poético-visionárias.

Há que se considerar, por fim, uma última implicação da vidência rimbaldiana igualmente aproximável da experiência poética de Manoel de Barros. A abertura do eu “para fora e para o outro” (COLLOT, 2018, p.68) na poética de Rimbaud é inseparável de um despojamento simbólico, de um *dépaysement* que abre diante do poeta o universo do inculto e do banal. “A única “estética” à qual ele aceita se referir, com o espírito de provocação”, escreve Jean-Michel Maulpoix (2009, p. 123), “é como ele de uma espécie inferior e inculta: “iluminuras populares” ou “temas muito ingênuos de uma tapeçaria e albergue.” Na segunda seção de “Alchimie du verbe”, poema incluído em *Une saison en enfer*, Rimbaud (1982, p. 63) descreve da seguinte maneira seu amor pelos objetos ínfimos, inocentes, ultrapassados, desprovidos de prestígio cultural:

Eu amava as pinturas idiotas, estofos de portais, cenários, lonas de saltimbancos, tabuletas, estampas coloridas populares; a literatura fora de moda, latim de igreja, livros eróticos sem ortografia, romances de nossas avós, contos de fadas, livrinhos infantis, óperas velhas, estribilhos piegas, ritmos ingênuos.⁷

Reconhecer a existência desse mundo de ninharias exige do poeta um exercício de depuração do olhar. Nos termos da famosa carta do vidente, a *visão* desse mundo de objetos esquecidos torna-se possível pela mesma perda da “consciência de suas visões” e o conseqüente “salto no rumo às coisas inauditas e numeráveis” (RIMBAUD, 2008, p. 40). Em *Une saison en enfer* esse abandono do familiar se dá como uma viagem aos extremos do expatriamento e do retorno à concretude do real. Em “Mauvais sang”, vemos o poeta afirmar sua origem pagã em oposição à influência da cultura cristã. Afastar-se da pátria é se abrir para a

⁷ *J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opera vieux, refrains naïfs* (RIMBAUD, 2009, p. 263)

experiência da natureza, para o prazer dos sentidos, uma maneira, em suma, de estar fora de si:

Aqui estou, na praia armoricana. Que as cidades se iluminem à noite. Meu dia terminou: deixo a Europa. O ar marinho queimará meus pulmões; os climas perdidos bronzearão minha pele. Nadar, pisar a erva, caçar, sobretudo fumar; beber licores fortes como se fossem metal derretido, - como faziam esses caros antepassados em torno do fogo⁸ (RIMBAUD, 1982, p. 49)

A esse retorno aos antepassados pagãos, que implica, como dissemos, e como já havíamos visto em “Le bateau ivre”, numa espécie de comunhão algo sagrada com a natureza, deve-se somar o retorno ao chão, entendido como uma tarefa, não menos alquímica, de apreensão do real. Trata-se do despojamento final do poeta em sua jornada no inferno: “Eu! Eu que me considere mago ou anjo, isento de qualquer moral, voltei ao chão, com um dever a cumprir e abraçar a áspera realidade! Camponês!” (RIMBAUD, 1982, p. 77). Mago, anjo ou camponês, Rimbaud, em sua “inextinguível sede de encantamentos” (MAULPOIX, 2009, p. 122), dramatiza em sua poesia o delírio de um eu transbordante cuja configuração deve ser pensada em função de sua comunhão com o mundo exterior, a linguagem, a natureza, as coisas, o chão do real. O mesmo encantamento, portanto, preside a viagem do poeta náufrago em “Le bateau ivre” e a tarefa do poeta camponês que “abraça”, encontro corporal, “a áspera realidade”, na seção final de *Une saison en enfer*.

VER O CHÃO

Das afinidades possíveis entre as poéticas de Rimbaud e Barros, o movimento dos olhos até o ínfimo, a propensão do corpo ao solo, o movimento do homem (vertical) até o chão (horizontal), o que marca, segundo a crítica Patrícia Lino (2019, p. 22), “o reflexo direto dos movimentos da poesia de Manoel”, é, certamente, uma das mais produtivas. Esse movimento se configura, em certa medida, como um gesto

⁸ *Me voici sur la plage armoricaine. Que les villes s'allument le soir. Ma journée est faite; je quitte l'Europe. L'air marin brûlera mes poumons; les climats perdus me tanneront. Nager, broyer l'herbe, chasser, fumer surtout; boire des liqueurs fortes comme métal bouillant, - comme faisaient ces chers ancêtres autour des feux.*

de retorno à origem, marca de uma coerência poética fortemente consolidada frente à realidade.

A via de acesso à realidade não se dá, contudo, sem os desvios e recortes próprios da visão poética, de tal modo que o olhar projetado para o chão – “é um olhar para baixo que eu nasci tendo” (BARROS, 2010, p. 162) – implica uma dicção poética espontânea, que se vale dos usos e tons menores, abrindo-se para o universo imagético. Sobre esse processo de transmutação entre o verbal e o visual, o próprio poeta, em entrevista, revela que há certa dificuldade, sobretudo por conta do trato com a imagem poética:

A linguagem não é fácil. Não tem palavra difícil, mas tem muita imagem. E absorver uma imagem é preciso uma ginástica na cabeça. Não é um caminho reto. A imagem fala uma representação sem que isso seja contado de uma maneira reta. Então, cria certa dificuldade, por não ser uma narrativa reta, mas fragmentada, cortada. (BARROS, 2014, *online*)

A poesia, portanto, em Barros, recupera um desenho de origem no qual as torções da palavra são levadas ao limite, de tal modo que os sentidos se enlevam em busca de um acesso ao indizível. Essa recuperação de todos os sentidos como via de acesso à poesia se dá, como vimos, no diálogo com Rimbaud com quem Barros aprendeu a expandir o nível da palavra para o campo absurdo das imagens. Nesse ponto vale a pena retomar o verso citado no início de nosso texto – “Perder a inteligência das coisas para vê-las” – para argumentar que o sentido implicado nesse ato de perder a inteligência das coisas é parte de um processo constante e contínuo da poética de Manoel de Barros ligado ao exercício do desaprender, um processo em plena comunhão com o desregramento rimbaudiano.

O lugar privilegiado para celebrar a poesia do dessaber, do desregramento, portanto, não pode ser outro senão a própria realidade, mas não a realidade aparente, e sim a dos inutensílios que inauguram outros sentidos para o cotidiano. Este sofisticado processo de elaboração poética, construído a partir do tropo, do desvio, da apropriação poética, do reaproveitamento, revela, ao mesmo tempo, versos de roupagem simples e de imagens complexas.

Notamos, enfim, a singularidade dessa poesia na construção cautelosa de um processo paradoxal e contraditório, algo próprio da poesia, que nos leva a reconhecer,

em um primeiro momento, a imagem exposta e supostamente bem-comportada, para depois colocar o leitor diante de sua estranheza. Há, nesse ponto, uma relação estreita entre a linguagem literária e a catálise, o que nos permite ver a palavra poética muito além de sua mera função retórica ou técnica. Isso é o que acontece, por exemplo, no “Poema ao adolescente Rimbaud”, poema esquecido de Manoel de Barros, publicado uma única vez na antologia organizada por Fernando Ferreira de Loanda, *Panorama da nova poesia brasileira* (1951, p. 59):

Sob o enorme casaco roto uma pequena
morte (no arrebol !) tu carregavas.
Uma verde morte.
A morte íngreme dos meninos acrobatas.
(Mosto em vasilha nova).

Para além de uma homenagem flagrante ao poeta Rimbaud que faleceu muito jovem, a figura da morte é a imagem central do poema. Os dois primeiros versos já apontam para um estado de suspensão, ativado pelo corte. O “enorme casaco roto”, que pelo fato mesmo de tomar com suas grandes proporções todo o espaço do corpo, esconde a morte, a qual só pode ser vista como uma insinuação advinda da característica do casaco já em frangalhos. O recurso metonímico e o efeito do *enjambement* constroem uma atmosfera de indecibilidade no poema, isto é, uma impossibilidade de discernir entre um fato verdadeiro – a morte de Arthur Rimbaud – e o artifício da falsidade da poesia, esta outra realidade possível que se dá pela imagem poética.

Há, ainda, um efeito de retorno à imagem da morte no terceiro verso que amplia ainda mais os sentidos de uma pretensa realidade. “Uma verde morte” promove uma ruptura com a lógica ordinária do pensamento. Em síntese, o que se nota é que quanto maior a absurdez da catálise proposta – isto é, quanto maior a distância de significados nas expressões realizadas – maior e mais potente é o valor da literatura. Assim como no poema de Rimbaud no qual se atribui cores às vogais, Manoel de Barros, ao trabalhar a linguagem em um nível perturbador da catálise, concebe uma outra realidade por meio do desvio de associação dos signos.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Manoel de. *Poemas*. In: LOANDA, F. F. **Panorama da nova poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Orfeu, 1951.
- BARROS, Manoel de. **Arranjos para Assobio**. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- BARROS, Manoel de. **O Livro das Ignorâncias**. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileiro, 1993.
- BARROS, Manoel de. **Ensaaios Fotográficos**. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- BARROS, Manoel de. **Tratado geral das grandezas do ínfimo**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- BARROS, Manoel de. **Encontro**. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.
- BARROS, Manoel de. **Entrevista. Substantivo plural**, 14 de novembro 2014. Disponível em: <http://substantivoplural.com.br/entrevista-manoel-de-barros/>. Acessado em: 15 de setembro de 2020.
- BENITES, Paulo. **Poesias**: as rasuras da modernidade na poética de Manoel de Barros. *Revista Entrelaces*. V. 1. n. 8, jul-dez, 2016, p. 89-100. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/entrelaces/article/view/4566>. Acessado em 15 de setembro de 2020.
- COLLOT, Michel. **A matéria-emoção**. Trad. Patrícia Sousa Silva. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.
- GLEIZE, Jean-Marie. **Littéralité. Poésie et figuration. À noir. Poésie et littéralité**. Paris: Questions Théoriques, 2015.
- LINO, Patrícia. **Manoel de Barros e a poesia cínica**. O círculo dos três movimentos com vista ao Homem-Árvore. Belo Horizonte: Relicário, 2019.
- MAULPOIX, Jean-Michel. **Pour un lyrisme critique**. Paris: José Corti, 2009.
- MORAES, Paulo E. B.; SANTOS, Rosana C. Zanelatto. **A alegoria como poética do (ex)combro em Manoel de Barros**: uma visada benjaminiana. *ELyra: Revista Da Rede Internacional Lyraempoetics*, n. 15, junho, 2020, p. 95-115. Disponível em: <https://elyra.org/index.php/elyra/article/view/328>. Acessado em 15 de setembro de 2020.
- RIMBAUD, Arthur. **Uma temporada no inferno e Iluminações**. Tradução de Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.
- RIMBAUD, Arthur. **Œuvres complètes**. Édition établie par André Guyuax. Avec la collaboration d'Aurélia Cervoni. Paris: Gallimard, 2009. Collection Bibliothèque de la Pléiade.
- RIMBAUD, Arthur. **Rimbaud livre**. Introdução e traduções de Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2002.



RIMBAUD, Arthur. **Correspondência**. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

SISCAR, Marcos. **Poesia e Crise**. São Paulo: UNICAMP, 2010.