

o olhar anômalo: modos de ver e apreender o mundo na obra de Manoel de Barros



The anomalous vision: ways of seeing and apprehending the world in the works of Manoel de Barros

*Elvio Fernandes Gonçalves Junior**

Resumo

Neste trabalho examinamos poemas de Manoel de Barros, cujas temáticas principais são o olhar e a imagem. Para analisar os poemas recorremos ao método comparativo, contrastando os poemas selecionados com poemas de Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud. Além disso, preceitos do Surrealismo foram introduzidos com a intenção de fazer uma aproximação com a obra do poeta. Textos teóricos concernentes à temática da imagem, como os de Octavio Paz e Claudio Willer são também citados de modo a demonstrar como o poeta elabora uma visão singular de mundo pautada em correspondências imagéticas.

* Graduado e Licenciado em Letras - Português e Linguística pela Universidade de São Paulo. Ministrou, enquanto professor convidado, o curso de extensão "Metodologias de Ensino - Linguagens e Literatura" na Universidade Nove de Julho (Uninove). Autor de "O coração em si" (Malha Fina Cartonera, 2017) e "Chave Menor" (Patuá - 2018). E-mail: elvio.goncalves@usp.br. Artigo recebido em 15/02/2018 e aceito para publicação em 18/06/2018.

Palavras-chave

Poesia; Olhar; Surrealismo; Literatura Comparada; Correspondências; Imagem

Abstract

In this paper, we analyze Manoel de Barros's poems, whose main motifs are vision and image. To analyze them, we employ a comparative method, contrasting the selected corpus with other poems by Charles Baudelaire and Arthur Rimbaud. In addition, some concepts from Surrealism have been introduced to construct our interpretation of the poet's work. Also, theoretical texts concerning the subject of the image, such as Octavio Paz's and Claudio Willer's are mentioned in order to demonstrate how the poet elaborates a singular vision of the world based on imagetic correspondences.

Keywords

Poetry; Vision; Surrealism; Comparative Literature; Correspondences; Image

Introdução

O poeta Manoel de Barros (Cuiabá, 19 de dezembro de 1916 — Campo Grande, 13 de novembro de 2014) é cronologicamente situado na geração de 45, marcada por poetas que retomam o trabalho com as formas clássicas. Sua poesia muito diverge, porém, da de João Cabral de Melo Neto, marcada pelo extremo apuro formal que apresenta. Enquanto João Cabral nos apresenta a ideia da construção do poema alusivamente à arquitetura, Manoel inicia um processo de desconstrução da forma em direção à pureza da imagem poética, numa espécie de "rigor às avessas".

Manoel seguiu por um caminho tortuoso, como sua poesia: aproximou sua linguagem à das crianças, dos loucos, dos marginalizados. Não só: é possível traçar paralelos de sua obra com o Surrealismo, considerando este movimento, como queriam os surrealistas, continuação de uma corrente que remonta ao Romantismo. Nesse sentido, é possível considerar Manoel de Barros como um continuador. Pelos motivos elencados, sua poesia demorou a se difundir e, assim como no caso de poetas como Murilo Mendes e Jorge de Lima, ainda há necessidade de analisar mais detidamente sua obra no que se refere às afinidades que demonstra ter com este movimento.

Em vista disto, abordaremos a obra do poeta Manoel de Barros através de poemas que ilustram, essencialmente, a visão analógica de mundo. Por vezes, na realização de uma metáfora, podemos ligar os termos comparados por algo que os assemelha. Não costuma ocorrer o mesmo com as imagens poéticas que encontramos em poemas como os dos autores elencados e com Manoel de Barros.

Charles Baudelaire e Manoel de Barros: confluências

O poeta francês Paul Valéry afirma, nos parágrafos finais de seu ensaio "Situação de Baudelaire", que "a maior glória de Baudelaire (...) é sem dúvida ter dado origem a alguns grandes poetas. Nem Verlaine, nem Mallarmé, nem Rimbaud teriam sido o que foram sem a leitura de *As flores do mal* na idade decisiva" (VALÉRY, 2007, p. 31). E poderíamos adicionar aqui outro grande número de poetas brasileiros, dentre eles Carlos Drummond de Andrade e Manoel de Barros.

Ainda no mesmo texto, em suas linhas conclusivas, Paul Valéry traça uma divisão entre poetas-leitores de Baudelaire, de maneira especialmente incisiva. Segundo ele, se "Verlaine e Rimbaud continuaram

Baudelaire na ordem do sentimento e da sensação, Mallarmé prolongou-o no campo da perfeição e da pureza poética” (IDEM, p. 31). É precisamente ao lado de Verlaine e Rimbaud que se enquadra a imagem de Manoel de Barros, poeta das sensações e, mais além, das visões. Marcel Raymond, em seu livro *De Baudelaire ao Surrealismo*, parece retomar, embora de maneira menos categórica, o que Valéry havia postulado, distinguindo duas linhagens provenientes de Baudelaire: “Uma primeira linhagem, a dos *artistas*, iria de Baudelaire a Mallarmé, depois a Valéry; uma outra, a dos *videntes*, de Baudelaire a Rimbaud, depois aos últimos aventureiros” (RAYMOND, 1997, p. 11). No entanto, nada impede que tais linhagens se entrecruzem, tendo em vista que Baudelaire mesmo é a conjugação de ambas. Além disso, esses “últimos aventureiros” de que fala seriam os expoentes das vanguardas europeias, como o dadaísmo e movimentos como o Surrealismo.

Dissemos anteriormente que Manoel de Barros enquadra-se ao lado de Rimbaud e desses aventureiros do maravilhoso justamente por causa de sua leitura de Baudelaire, no sentido de que transforma a teoria poética das correspondências (como o fizeram Rimbaud, Lautréamont e os Surrealistas) num paroxismo desvairado, engendrando imagens insólitas e fulgurantes, mas à sua maneira. Obviamente, não se trata de discutir se a poética de Manoel de Barros é mais ou menos radical que a de Rimbaud ou Lautréamont (a questão sequer se coloca), mas sim de demonstrar como ele transfere o procedimento já radicalizado por tais autores para sua poética. Um dos principais testemunhos do que discutimos é o poema a seguir:

VII (da série “Mundo Pequeno”)

Descobri aos 13 anos que o que me dava
[prazer nas
leituras não era a beleza das frases, mas
[a doença

delas
Comuniquei ao Padre Ezequiel, um meu
[Preceptor, esse **gosto esquisito**.
Eu pensava que fosse um **sujeito escaleno**.
- Gostar de fazer **defeitos** na frase é muito
[saudável,
o Padre me disse.
Ele fez um limpamento em meus receios.
O Padre falou ainda: Manoel, isso não é doença,
pode muito que você carregue para o resto da
vida um **certo gosto por nada**s...
E se riu.
Você não é de bugre? – ele continuou.
Que sim, eu respondi.
Veja que **bugre só pega por desvios**, não anda em
estradas –
Pois é nos desvios que encontra as melhores
surpresas e os arituncuns maduros.
Há que apenas saber **errar bem** o seu idioma.
(BARROS, 2010, p. 319 – grifos nossos).

A descoberta precoce, que se manifesta no gozo proveniente da “doença” das frases, indica-nos não o apuro formal da linhagem “dos artistas”, mas o desvario da vidência: a imagem do poeta como o leitor e criador de uma linguagem nova perpassará completamente a poética de Manoel de Barros. Pegar “por desvios”, então, significa alcançar uma nova linguagem para uma visão singular do mundo. Tal linguagem possibilitará a concretização, dentro do poema, do mundo metamorfoseado aos olhos do poeta. Há, em Manoel de Barros, mais do que o apuro formal ou a “pureza poética” de que falava Valéry a respeito de Mallarmé, um “apuro do disforme” que se manifesta em sintaxes tortas e em imagens insólitas.

Além disso, merece destaque no poema acima algo que nossos grifos evidenciam no poema: uma afinidade

temática com o poeta Carlos Drummond de Andrade. Ambos compartilham da condição de “torto” ou, para usar a palavra do poeta, “gauche”. Porém, há uma contraposição entre o “gauche” Drummondiano e o “bugre” de Manoel de Barros. Se o “gauche” nasce sob a ordem do “anjo torto” e carrega o peso da “Bênção” de Baudelaire, se o “gauche” é como o albatroz baudelairiano, o bugre nasce e toma conhecimento de sua condição de maneira não dolorosa; inclusive, o “anjo torto” é transposto para o padre Ezequiel, o preceptor que deveria ensinar e manter o eu-lírico “na linha”. Lembremos ainda que, enquanto o “gauche” drummondiano se apresenta como um deslocamento da ordem do social, o “bugre” aqui se mostra como um deslocado na linguagem.

O que ocorre, em Manoel de Barros, é a reabilitação do termo “bugre”, de corrente acepção pejorativa e, conseqüentemente, do ser que ele designa. O poeta toma a palavra, designadora de “hereges” ou de “indígenas incivilizados”, reinterpretando-a numa chave positiva. Portanto, o olhar de um “pagão”, se quisermos, é o mais propício para identificação e vivência do poético. É necessário lembrar, porém, que tais polos (*gauche* e *bugre*) não deixam de ser intercambiáveis.

Pensamos, portanto, que Manoel de Barros se aproxima em sua obra da contraparte “sagrada” do poeta, enquanto Drummond retrataria a parte “maldita”. A questão é que o campo semântico estabelecido por Manoel de Barros (doença, desvio, sujeito escaleno, gosto esquisito, defeitos, errar bem) nos permite tanto vislumbrar um elemento fundamental da poética de Baudelaire quanto aludir ao “Poema de sete faces” de Drummond, já que somente um “gauche” ou um “bugre” são capazes de criar a partir de sua condição de marginalizados ou de suas disfunções de linguagem.

Entre *gauches* e *bugres*

Um dos temas centrais na poética de Charles Baudelaire, desenvolvidos por Manoel de Barros e Drummond, tem sua gênese no poema “O Albatroz”, de Charles Baudelaire:

O ALBATROZ

Às vezes, por prazer, os homens da equipagem
Pegam um albatroz, imensa ave dos mares,
Que acompanha, indolente parceiro de viagem,
O navio a singrar por glaucos patamares.

Tão logo o estendem sobre as tábuas do convés,
O monarca do azul, canhestro e envergonhado,
Deixa pender, qual par de remos junto aos pés,
As asas em que fulge um branco imaculado.

Antes tão belo, como é feio na desgraça
Esse viajante agora flácido e acanhado!
Um, com o cachimbo, lhe enche o bico de
[fumaça,
Outro, a coxear, imita o enfermo outrora alado!

O poeta se compara ao príncipe da altura
Que habita os vendavais e ri da seta no ar;
Exilado no chão, em meio à turba obscura,
As asas de gigante impedem-no de andar.

(BAUDELAIRE, 1985, p. 111)

Uma das palavras-chaves do poema acima é “coxear”. O albatroz, ave sublime que paira no ar com graça e majestade, no alto, reina. Mas quando está entre os homens comuns, quando se encontra na terra, nada pode fazer senão coxear, cambalear e ser torturado pela banalidade. Essa imagem nos é bastante conhecida: o poeta retratado como um ser torto, grotesco, mas ao mesmo tempo sublime é explorada por Carlos Drummond de Andrade. Sua poética, marcada em vários momentos de sua trajetória por sentimentos de insatisfação e incompletude com

relação às experiências vividas, tem como imagem central o *gauche*, ou seja, o sujeito à margem, distante, reservado, impossibilitado de comunicar-se livremente devido à timidez, aquele cuja personalidade encara “toda experiência vital como um desafio invencível (...) fadada a se cristalizar em objeto de sua contemplação abúlica” (VILLAÇA, 2006, p. 13). Em poemas como o “Poema de sete faces” ou “O malvindo” tais questões são elaboradas de maneira contundente. Pensando nesses poemas à luz de “Albatroz”, ser duplo – rei no ar, plebeu na terra – vemos que sua afinidade se coloca com o personagem alegórico do poema de Baudelaire quando este é torturado onde não pode reinar, nem viver. Drummond, ao longo de sua obra, pareceu ter assimilado esse viés disfórico da poesia baudelaireana.

O tema da inadequação do artista diante do mundo, é claro, não tem origem em Baudelaire. O ponto que discutimos é como Drummond atualiza este aspecto, encontrado no poeta francês. De fato, o poeta mineiro não trabalha o poeta como um ser eleito e sublime, mas sim como um ser humano problemático, incapaz de se relacionar plenamente com o outro. No entanto, mesmo assim a temática persiste. Já Manoel de Barros, parece ter pego o caminho contrário: as personagens tortas são sempre representadas num viés eufórico, caso do seguinte poema, da série “Desejar Ser”:

2 (da série “Desejar Ser)

Prefiro as linhas tortas, como Deus. Em menino eu sonhava de ter uma perna mais curta (só pra poder andar torto). Eu via o velho farmacêutico de tarde, a subir a ladeira do beco, torto e deserto... toc ploc toc ploc. Ele era um destaque. Se eu tivesse uma perna mais curta, todo mundo haveria de olhar para mim: lá vai o menino torto subindo a ladeira do beco toc ploc toc ploc. Eu seria um destaque. A própria sagração do Eu. (BARROS, 2010, p. 337).

A “própria sagração do Eu” obtida através de uma singularidade, a princípio, parece elevar-se à divindade, vide o fato de que há um alegórico “subindo a ladeira”. Numa chave superlativa, o eu-lírico parece entrever nesta subida dificultosa uma ascensão à divindade. A referência a Deus não elucidaria completamente a relação, que parece ser ora de confluência ora de dissonância já que a preferência do poeta pelas “linhas tortas” parece acusar um indício de subversão. Realmente, o ditado popular “Deus escreve certo por linhas tortas” parece ser reafirmado, mas de maneira também “torta”, uma vez que o pressuposto seria, na tradição bíblica, que o “homem correto”, de retidão moral e espiritual, segue o caminho tortuoso, o caminho das provações para alcançar o reino dos céus. No caso do poema tal sentido é alterado, sendo então o “homem torto”, aquele que caminha tortuosamente, o eleito. A dissonância acentua-se ainda mais quando a própria deficiência é vista como meio de destaque e “sagração”. Da multidão imaginada, ao dizer “lá vai o menino torto subindo a ladeira” parece emergir um certo tom de zombaria, mesmo caso de “O albatroz”, mas aqui parodiado pois, se no poema de Baudelaire encontramos um registro trágico no tratamento do tema, aqui encontramos comicidade, reforçada pelo fato de que o eu-lírico vê a manifestação da multidão de maneira positiva, não percebendo a ironia que dela emana: ignorá-la torna-se marca do eleito.

Vejamos um caso drummondiano:

O MALVINDO

Vive dando cabeçada.
Navegou mares errados,
perdeu tudo que não tinha,
amou a mulher difícil,
ama torto cada vez
e ama sempre, desfalcado,
com o punhal atravessado

na garganta ensandecida.
 Este, o triste cavaleiro
 de tristíssima figura
 que nem mesmo teve a graça
 de estar ao lado de Alonso
 e poder narrar eventos
 nos quais entrou de mau
 jeito mas com sabor de epopeia.
 Nada a fazer com este tipo
 avesso a qualquer romança
 ou ode, apenas terráqueo,
 ou nem isso, extraterráqueo,
 de quem não se ouve um grito
 mais além do que gemido,
 nem uma palavra lúcida
 varando o cerne das coisas
 que esperam ser reveladas
 e nós todos pressentimos.
 Inútil corpo, alma inútil
 se não transfunde alegria e
 esperança de renovo
 no universo fatigado
 em que repousa e não ousa.
 Sua ficha - foi rasgada,
 por ausência de sinais.
 Seu nome - por que sabê-lo?
 E sua vida completa
 já nem é vida, é jamais.

(DRUMMOND, 1996, p. 74)

O poema é a descrição do “malvindo”, aquele que “Vive dando cabeçada”. O verbo na terceira pessoa e no presente do modo indicativo nos deixa uma relação de distanciamento, mas ainda assim mostra a certeza do fato, pois o eu lírico que descreve esta personagem conhece sua trajetória. É o que se comprova nos versos seguintes, enumerações de atos, sentimentos e características que se relacionam diretamente com o *gauche*: dar cabeçada, navegar mares errados,

perder o que se poderia ter, amar torto, amar a mulher difícil e o amar desfalcado, incompleto, novamente reiteração do absoluto que não se alcança por causa da dificuldade de comunicação, realizado como punhal que atravessa a garganta. Comparando este poema com o “Albatroz”, ser duplo (rei no ar, plebeu na terra), vemos como é possível estabelecer afinidades.

Com esta breve chave de leitura, Manoel e Drummond surgem como imagens espelhadas, permitindo-nos exemplificar algumas semelhanças e diferenças na leitura de Charles Baudelaire. Enquanto em Drummond delineia-se um ser “extraterráqueo”, *outsider* em plenitude, Manoel de Barros nos apresenta o destaque entre os outros. É como se o Albatroz se dividisse em dois.

O olhar anômalo: correspondências, analogias e desregramento dos sentidos

A imagem do *bugre*, a condição de bugre em Manoel de Barros, é intrínseca à temática do olhar. É através da visão que se modifica o meio para dar vazão à expressão, para criar o poema. O “olho”, então, é um meio de apreensão e transformação da matéria poética que está no ambiente. Por meio de uma visão diferenciada das coisas, o poeta torna-se “o fio condutor e transformador da corrente poética” (PAZ, 2012, p. 22).

Numa de suas entrevistas, Manoel de Barros afirma que os poetas têm um olhar anômalo, que vê as coisas e as transcreve em “pauta errada”:

“Esse olho anômalo verá uma lua encravada na vespa. Verá um inseto seminal borrando seus verbos. A pintura da voz nas pedras. Corolas genitais desenvolvidas em monturos. Fendas carnívoras de moscas. Formigas carregando pedaços de couro para o seu azedal. E por baixo do couro as sevandijas

fervilhando... O olho anômalo do poeta estará voltado para as coisas que não alcandoram.” (BARROS, 2010, p. 67)

Tal olhar tem sua gênese em outro poema de Baudelaire, um dos mais famosos:

CORRESPONDÊNCIAS

A natureza é um templo vivo em que os pilares
Deixam filtrar não raro insólitos enredos;
O homem o cruza em meio a um bosque de
[segredos
Que ali o espreitam com seus olhos familiares.

Como ecos lentos que à distância se matizam
Numa vertiginosa e lúgubre unidade,
Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,
Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.

Há aromas frescos como a carne dos infantes,
Doces como o oboé, verdes como a campina,
E outros, já dissolutos, ricos e triunfantes,

Com a fluidez daquilo que jamais termina,
Como o almíscar, o incenso e as resinas do
[Oriente,
Que a glória exaltam dos sentidos e da mente.

(BAUDELAIRE, 1995, p 115)

Daremos destaque aqui à noção da natureza como sagrada, “um templo vivo”. A questão da natureza em Manoel de Barros é intensamente acentuada, como veremos adiante. Notemos que as “Correspondências” mencionadas pelo poeta são de ordem sinestésica, ou seja, os planos sensoriais se harmonizam e se correspondem quando o homem cruza a natureza, o “bosque de segredos”. A natureza é detentora de um segredo abissal enquanto o homem é leitor e tradutor

desse segredo. O decifrar permite a revelação de que tudo se comunica: “Aromas frescos (...) como a carne/ doces como o oboé/ verdes como a campina”. São aromas (olfato) misturados aos sabores (paladar), à carne (tato) e às cores (visão).

A noção de correspondência não surge com Baudelaire. Doutrinas herméticas da antiguidade já a postulavam. Trata-se de uma visão de mundo que o poeta moderniza e transforma numa poética, numa arte de fazer poesia. Segundo Ana Balakian (1985, p. 33), o conceito de correspondências presente na obra de Baudelaire é encontrado no místico e filósofo ocultista sueco Swedenborg. Muitos autores da época de Baudelaire o leram, e suas ideias foram rapidamente disseminadas. No entanto, também Swedenborg não é o formulador da teoria. Sua função foi mais de compilador e organizador desse pensamento, daí sua rápida disseminação.

A ideia de correspondências em Swedenborg é entre um plano terreno (o mundo físico, a natureza, etc.) e um plano espiritual, transcendente: o céu. Trata-se de uma correspondência verticalizada, e isto é visível na obra de Baudelaire, posto que diversos de seus poemas buscam ou apresentam uma ascensão espiritual de um ser terreno, como em “Bênção”. Mas se aceitássemos somente essa visão de correspondências, perderíamos uma grande parte desse conceito primordial. Baudelaire suscita interesse da crítica, dentre outros motivos, pela sua relevância literária, que se manifesta, entre outros traços, por causa da extrema dualidade e do caráter paradoxal. Ana Balakian mostra-nos como Baudelaire, ao mesmo tempo em que afirma a visão postulada por Swedenborg, a contradiz neste mesmo poema:

Se examinarmos cuidadosamente “Correspondances”, descobriremos que há uma contradição em termos, contendo um exemplo de discordância com Swedenborg, mesmo

quando Baudelaire usa as próprias palavras do filósofo. Na verdade, o soneto contém dois poemas: a primeira parte é a verbalização através da exposição direta da dualidade Swedenborguiana entre o natural e o divino; mas quando chegamos aos seis últimos versos, onde esperaríamos encontrar a execução daquela exposição, Baudelaire começa a desaproveitar Swedenborg por meio de uma série de imagens – isto é, indiretamente – moldadas em um plano da realidade bastante diferente do da visão de Swedenborg. A sinestesia que ocorre na mistura das percepções sentidas não produz um liame entre o céu e a terra, nem nos transporta a um estado divino; ao contrário, encontra suas conexões entre as experiências sensoriais aqui na terra. (...) (BALAKIAN, 1985, p. 33)

Se Swedenborg apresentou uma ideia de correspondências verticalizadas, entre o baixo e o alto, Baudelaire, ao lê-lo, subverte-o, horizontalizando seu conceito, fazendo com que as equivalências ocorram no plano terreno. E Manoel de Barros levou essa horizontalidade do conceito ao paroxismo:

DESPALAVRA

Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino
[da despalavra.
Daqui vem que todas as coisas podem ter
[qualidades humanas.
Daqui vem que todas as coisas podem ter
[qualidade de pássaros.
Daqui vem que todas as pedras podem ter
[qualidades de sapo.
Daqui vem que todos os poetas podem ter
[qualidades de árvore.
Daqui vem que os poetas podem arborizar
[os pássaros.
Daqui vem que todos os poetas podem

[humanizar as águas.
Daqui vem que os poetas devem aumentar o
[mundo com suas metáforas.
Que os poetas podem ser pré-coisas, pré-
[vermes, podem ser pré-musgos.
Daqui vem que os poetas podem
[compreender o mundo sem conceitos.
Que os poetas podem refazer o mundo por
[imagens, por eflúvios, por afeto.

(BARROS, 2010, p. 383)

É evidente neste poema a visão analógica do mundo. Tudo acaba por se relacionar com tudo quando o poeta leva ao exagero: a lição da natureza, templo vivo, vaso comunicante. Para quem sabe ouvir essa voz, resta o desvario das repetições e relações infinitas. O uso de anáforas e frases de estrutura parecida, apenas com substituição de palavras, confere a este poema em forma de enumeração a impressão de que poderia continuar indefinidamente, pois o olhar anômalo abarca tudo, e transforma tudo. O poema em questão está em completa afinidade não só com Baudelaire, mas também com Rimbaud:

O poeta torna-se vidente através de um longo, imenso e estudado desregramento de todos os sentidos. Ele busca em si mesmo todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; prova todos os venenos, para guardar apenas a quintessência. Inefável tortura em que é necessária toda fé, toda a força sobre-humana; em que ele se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito – e o supremo Sábio! Pois chega ao desconhecido! Ele cultivou sua alma, já rica, mais que qualquer outro! Ele chega ao desconhecido, e ainda que, enlouquecido, acabe perdendo a inteligência de suas visões, ele as viu! Que exploda na sua indignação pelas coisas insólitas e inomináveis:

virão outros horríveis trabalhadores, que
começarão pelos horizontes em que ele se
perdeu! (RIMBAUD, 1993, p. 16)

A noção analógica pode não estar explicitamente manifesta nesta passagem, embora acreditemos que é possível depreendê-la: sem projetar excessivamente, um desregramento dos sentidos permitiria, como é o caso da obra rimbaudiana, romper com as fronteiras entre o eu e o objeto, permitindo entrever os elos entre as coisas – as analogias.

Em Manoel de Barros tudo partilha das mesmas qualidades, tudo se comunica. Note-se também que surge, na citação de Rimbaud, a temática do *gauche*/bugre em palavras como “o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito – e o supremo Sábio”. A vidência ocorre literalmente: “virão outros horríveis trabalhadores, que começarão pelos horizontes em que ele se perdeu” – o vidente explora novos horizontes e deixa o caminho aberto para os novos exploradores. O desregramento dos sentidos, enquanto continuação e amplificação da estética das correspondências, permite ao poeta-vidente testemunhar a confluência de vogais, cores, seres, elementos da natureza, objetos:

VOGAIS

A negro, E branco, I rubro, U verde, O azul, vogais.
Ainda desvendarei seus mistérios latentes:
A, velado voar de moscas reluzentes
Que zumbem ao redor dos acres lodaçais;

E, nívea candidez de tendas e areais,
Lanças de gelo, reis brancos, flores trementes;
I, escarro carmim, rubis a rir nos dentes
Da ira ou da ilusão em tristes bacanaís;

U, curvas, vibrações verdes dos oceanos,
Paz de verduras, paz dos pastos, paz dos anos

Que as rugas vão urdindo entre brumas e
[escolhos;

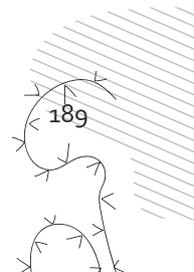
O, supremo Clamor cheio de estranhos versos,
Silêncios assombrados de anjos e universos;
- Ô! Ômega, o sol violeta dos Seus olhos!

(IDEM, p. 84)

A proposta de Rimbaud radicaliza Baudelaire: levar as correspondências a um limite ainda não alcançado, atravessar as fronteiras do conhecido para trazer novas formas e visões. O jovem poeta atesta em sua “Carta do Vidente”: “Baudelaire é o primeiro vidente, rei dos poetas, um verdadeiro Deus. Ele mesmo ainda vive num meio muito artista, e a forma tão louvada nele ainda é mesquinha. As invenções desconhecidas reclamam formas novas” (Ibidem, p. 17), as imagens engendradas pelo caos dos sentidos. Assim, Rimbaud expõe as qualidades intercambiáveis que tudo possui. O som das vogais tem cor. Seu soneto pode ser lido como a ilustração de uma confluência universal e, mais ainda, como a atestado da intrínseca relação entre o eu e objeto, mediando as distâncias aparentes. É a alquimia do verbo: “Foi primeiro um experimento. Escrevia silêncios, noites, anotava o inexprimível. Fixava vertigens” (RIMBAUD, 2011, p. 65).

Octavio Paz, em *Os filhos do barro*, explica:

A analogia é a ciência das correspondências. Mas é uma ciência que só vive graças às diferenças: exatamente porque isto não é aquilo é possível fazer uma ponte entre isto e aquilo. A ponte é a palavra *como* ou a palavra é: isto é *como* aquilo, isto é aquilo. A ponte não suprime a distância: é uma mediação; tampouco anula as diferenças: estabelece uma relação entre termos diversos. A analogia é a metáfora em que a alteridade se sonha



unidade e a diferença se projeta ilusoriamente como identidade. (PAZ, 2013, p. 80).

O poeta, portanto, estabelece as pontes, a mediação. Através de seu olhar anômalo, através do desregramento dos sentidos, pode criar as conexões ocultas entre os “termos diversos”: cores, vogais, homens, árvores, aves. A partir da imagem poética, manifestação da analogia no poema, “o universo deixa de ser um vasto depósito de coisas heterogêneas” (PAZ, 2013, p. 80).

O uso da analogia em poetas contemporâneos, como Manoel de Barros, pode ser considerado como um esforço de afirmação de identidade e de negação da mortalidade. À certa altura de *Os filhos do barro*, Octavio Paz afirma: “O universo, diz a ironia, não é uma escrita; se fosse, seus signos seriam incompreensíveis para o homem porque nela não figura a palavra morte, e o homem é mortal” (PAZ, 2013, p. 81). O que impulsiona essa vertigem dos olhos, fazendo com que as imagens jorrem de uma fonte que parece ser infinita, é justamente esta ferida tão dolorosa. A incorporação da fala do outro, a incorporação mesma do outro corresponde a um ímpeto, um desejo de permanência que se sabe impossível. Abolindo-se as diferenças, uma outra identidade, quiçá mais verdadeira, se estabelece. O que era separado – o “eu” e o “objeto” – finalmente se une. O “*Je suis un autre*” de Rimbaud é sintomático neste caso: pode ser considerado tanto como o reconhecimento do outro como parte constitutiva do Eu, quanto a aceitação de que o Eu que conhecemos não passa de uma construção. Assim, o outro de Manoel de Barros, esse detentor de um olhar que não observa fronteiras entre as coisas, abarca também outros olhares: dos homens, dos objetos, dos detritos, das árvores, das aves.

Manoel de Barros e Surrealismo: afinidades

Sarane Alexandrian, em sua obra *O Surrealismo*, sobre as propostas do movimento, nos diz o seguinte:

Não se tratava de opor um universo fantástico à realidade, mas de conciliar esta com o processo ilógico dos estados delirantes ou oníricos, para formar uma “sobrerrealidade”. O Surrealismo não é verdadeiramente o fantástico, é uma realidade superior onde todas as contradições que atormentam o homem são resolvidas “como num sonho”. (ALEXANDRIAN, 1976, p. 52).

O que está dito acima pode se aplicar também a Manoel de Barros. Mais do que opor um universo diferente à realidade, ele a transforma e ilumina suas facetas mais sombrias e imperceptíveis. Quando confrontamos sua obra com noções e textos dos poetas surrealistas, muito pode ser depreendido. No entanto, esta pode ser uma aproximação um tanto complexa, primeiramente por causa das duas interpretações históricas que o Surrealismo recebe. A história da literatura insiste em dar ao Surrealismo o caráter de vanguarda e, portanto, fixá-lo permanentemente num lugar da história literária. Já os poetas surrealistas e seus continuadores afirmam: o surrealismo não é mero movimento literário, mas sim um modo de vida, uma prática. Poderíamos afirmar que Manoel recebeu a influência do surrealismo e é seu continuador. Inclusive, Sérgio Lima, uma das maiores autoridades em Surrealismo no Brasil, chega a adicionar o nome de Manoel de Barros a uma lista de integrantes de grupos surrealistas e/ou presenças decisivas, sendo pertencente à “2ª fase, dos anos 1940 ao início dos anos 1970” (LIMA, 2010, p. 44). Afirma ainda em seu ensaio “O Movimento Internacional dos Surrealistas e seu Contexto no Brasil” que Manoel de Barros é adepto de duas das vertentes altamente privilegiadas do movimento dos surrealistas: “o senso do *humour noir* e sua erótica transgressora” (IDEM, 2008, p. 237).

Porém, o que podemos afirmar com tranquilidade é que Manoel de Barros possui afinidades com o Surrealismo. O uso de imagens poéticas, descritas por André Breton

ao citar Pierre Reverdy, está presente, como vimos, em sua obra. Vejamos a definição:

A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer da comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos remotas. Quanto mais longínquas e justas forem as afinidades de duas realidades próximas, tanto mais forte será a imagem – mais poder emotivo e realidade poética ela possuirá. (BRETON, 1985, p. 52)

Encontramos uma paráfrase disso no poema “Despalavra”, analisado mais acima. Os homens e as árvores, realidades distantes, partilham de qualidades. O choque provocado por tal afirmação é a imagem e o que possibilita sua criação é o olhar.

André Breton, em seu “Segundo Manifesto do Surrealismo”, afirma que a busca principal da atividade surrealista é a determinação de “um certo ponto do espírito, onde vida e morte, real e imaginário, passado e futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo, cessam de ser percebidos como contraditórios” (IDEM, p. 98). Se ousarmos transpor isso para a poética de Manoel de Barros, substituindo o termo “ponto do espírito” por “ponto do corpo”, está claro que este ponto é o olho. Maurice Blanchot corrobora com a questão, em seu trecho a respeito do olhar:

Ver supõe a distância, a decisão separadora, o poder de não estar em contato e de evitar no contato a confusão. Ver significa que essa separação tornou-se, porém, reencontro. Mas o que acontece quando o que se vê, ainda que a distância, parece tocar-nos mediante um contato empolgante, quando a maneira de ver é uma espécie de toque, quando ver é um contato à distância? Quando o que é visto impõe-se ao olhar, como se este fosse

capturado, tocado, posto em contato com a aparência? (BLANCHOT, 1987, pp. 22-23)

Não se trata, aqui, de catalogar o autor no rol dos poetas do Surrealismo. Importa antes verificar como Manoel de Barros se apropria das questões centrais deste movimento e as desenvolve em sua poética. Dado o que discutimos até agora, fica claro que a linha na qual o poeta se insere perpassa este movimento que, como afirma Claudio Willer, “estaria voltado para a vida, o homem em sua totalidade e a transformação do mundo. A produção artística e literária foi o modo de expressar e realizar esse ímpeto transformador” (WILLER, 2008, p. 282).

Em Manoel de Barros, encontramos tal ímpeto transformador em sua poética. Na qualidade de um dos “horríveis trabalhadores” de que falava Rimbaud, promoveu em sua literatura a transformação do mundo em que viveu. Sua posição diante do Surrealismo parece a descrita por Octavio Paz em seu ensaio “O Ocaso da Vanguarda”, presente em *Os filhos do barro*, posto que os vanguardistas, inseridos na “tradição da ruptura” sabiam que “ao negar o passado, eles o prolongavam e assim o confirmavam (...)” (PAZ, 2013, p. 109). E o continuavam também.

Embora não encontremos menção direta ao movimento surrealista na obra de Manoel de Barros (encontramos apenas em entrevistas), não podemos considerar este silêncio como negação. Sua obra fala por si só, através de suas imagens. Em sua obra, apropria-se do que o antecedeu e reorganiza à sua maneira. Sua poesia é o testemunho, a presença de um olhar subversivo que, em ação, expõe a fragilidade do real através de suas imagens fulgurantes.

Referências bibliográficas

ALEXANDRIAN, Sarane. *O Surrealismo*. Tradução de Adelaide Penha e Costa. São Paulo: Editora Verbo, EDUSP, 1976.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Farewell*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1996.

BALAKIAN, Ana. *O Simbolismo*. Tradução de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo, Perspectiva, 1985.

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo, Leya, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Luiz Forbes. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

GUINZBURG, J. e LEIRNER, Sheila (org). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

LIMA, Carlos (Org). *Rimbaud no Brasil*, Rio de Janeiro: UERJ, 1993.

LIMA, Sérgio. *A aventura surrealista – Tomo 2, primeira parte*. São Paulo: EDUSP, 2010.

_____. "O Movimento Internacional dos Surrealistas e seu Contexto no Brasil". In. GUINZBURG, J. e LEIRNER, Sheila (org). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MÜLLER, Adalberto (Org). *Encontros - Manoel de Barros*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *Os filhos do barro*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

RAYMOND, Marcel. Tradução de Fúlvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. *De Baudelaire ao Surrealismo*. São Paulo, Edusp, 1997.

RIMBAUD, Arthur. *Uma temporada no inferno*. Tradução de Paulo Hecker Filho. Porto Alegre: L&PM, 2011.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Organização de João Alexandre Barbosa, tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo, Iluminuras, 2007.

VILLAÇA, Alcides Celso Oliveira. *Passos de Drummond*. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

WILLER, Claudio. Surrealismo: poesia e poética. In: GUINZBURG, J. e LEIRNER, Sheila (Org). *O Surrealismo*. São Paulo, Perspectiva, 2008.