

---

**POÉTICAS DA INVENÇÃO: DELÍRIO DO VERBO E ALUCINAÇÃO DAS  
PALAVRAS EM ARTHUR RIMBAUD E EM MANOEL DE BARROS**

Gabriel Alves Fernandes (UFG/CAPES)<sup>1</sup>

**Resumo:** A poesia de Manoel de Barros alinha-se à tradição lírica moderna, cujo paradigma se encontra especialmente em Arthur Rimbaud, com especial atenção para suas “Cartas do vidente” (1871) e sua obra *Uma estadia no inferno* (1873). Neste estudo, propus identificar momentos em que o autor brasileiro incorpora o discurso poético rimbaudiano à luz de autores como Todorov (1980), Vicente (2010), Paz (2013), Rosenfeld (1985), entre outros, dando enfoque a poemas selecionados das obras *Matéria de poesia* (1970), *Livro de pré-coisas* (1985), *O livro das ignoranças* (1993) e *Memórias inventadas I* (2003). Pôde-se depreender que a criação de uma “nova língua” é a principal herança do poeta francês vista na gênese lírica de Barros, sobretudo em meio a um contexto marcado pela perda de referências, pelo sentimento de solidão e de individualismo da sociedade mercantil e pela ideologia burguesa da indústria cultural. Nesse sentido, a poética de Barros, caracteristicamente pré-lógica, original e “promíscua” com as coisas, restitui ao homem uma nova maneira de ver e de viver o mundo.

**Palavras-chave:** Poesia. Modernidade. Arthur Rimbaud. Manoel de Barros. Invenção.

**POETICS OF INVENTION: DELIRIUM OF THE VERB AND HALLUCINATION  
OF WORDS IN ARTHUR RIMBAUD AND MANOEL DE BARROS**

**Abstract:** Manoel de Barros’ poetry is aligned with the modern lyrical tradition, whose paradigm is found especially in Arthur Rimbaud, with special attention to his “*Lettres du voyant*” (1871) and his work *Une saison en enfer* (1873). In this study, I set out to identify moments in which the Brazilian author incorporates Rimbaudian poetic discourse in the light of authors such as Todorov (1980), Vicente (2010), Paz (2013), Rosenfeld (1985), among others, focusing on selected poems from the works *Matéria de poesia* (1970), *Livro de pré-coisas* (1985), *O livro das ignoranças* (1993) and *Memórias inventadas I* (2003). It emerged that the creation of a “new language” is the main legacy of the French poet seen in Barros’ lyrical genesis, especially in the midst of a context marked by the loss of references, the feeling of loneliness and individualism of mercantile society and the bourgeois ideology of the culture industry. In this sense, Barros’ poetry, characteristically pre-logical, original and “promiscuous” with things, restores to man a new way of seeing and experiencing the world.

**Keywords:** Poetry. Modernity. Arthur Rimbaud. Manoel de Barros. Invention.

---

<sup>1</sup> É mestrando (CAPES) em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás. Interessa-se e pesquisa poesia e modernidade, com ênfase na poética de Arthur Rimbaud. E-mail: gabrielfernandes.38@outlook.com

## INTRODUÇÃO

Compreender a produção de um poeta, sobretudo a partir da modernidade, implica inevitavelmente compreendê-lo em sua relação com a história e com outros poetas. Para T. S. Eliot (1989), isso significa que inserir um escritor de poesia dentro do contexto moderno exige buscar as relações históricas e críticas que ele estabelece com o conjunto de autores que adotou como modelares para sua dicção poética. Esse processo é próprio da constituição de toda época de plena maturidade de um poeta, de modo que mesmo as passagens mais individuais da obra de um escritor tradicional podem ser aquelas em que “os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade” (Eliot, 1989, p. 38).

Entender o lugar de Manoel de Barros na literatura brasileira e na tradição lírica da modernidade requer considerar leituras que o poeta estabeleceu com os autores que o antecederam. Um deles é Arthur Rimbaud, considerado um dos fundadores da modernidade, que produziu escritos epistolares e literários com reflexões sobre o gênero poético, a comunicabilidade da poesia e a função da obra de arte, como no manifesto poético que ficou conhecido como “Cartas do vidente”, de 1871, e na obra *Uma estadia no inferno*, de 1873. Ecos de tais produções aparecem na poética de Barros em diversos momentos, tanto explícita, por meio de entrevistas e menções diretas ao poeta francês, quanto implicitamente, quando a literatura rimbaudiana passa a constituir uma das gêneses da própria poética barrosiana.

*Matéria de poesia* (1970), *Livro de pré-coisas* (1985), *O livro das ignoranças* (1993) e *Memórias inventadas I* (2003) são exemplos de livros que concentram ecos e diálogos com Arthur Rimbaud. Nessas obras, Manoel de Barros reivindica o discurso poético de Rimbaud de duas maneiras: quando evoca o poeta e as lições que dele aprendeu e quando assume as linhas de força da poesia rimbaudiana: a oposição violenta à sociedade; o desregramento dos sentidos; a inauguração de uma nova linguagem; a busca por uma nova realidade para si.

Interessa analisar, nesse sentido, como a produção poética de Manoel de Barros, especificamente a partir de 1970, reflete as relações que o escritor brasileiro estabeleceu com outros poetas, sem as quais sua obra não seria reconhecida na tradição lírica da modernidade. Para isso, devem ser levados em conta os momentos em que Barros incorpora a poesia de Rimbaud na busca de inaugurar uma linguagem capaz de restituir ao homem moderno uma realidade igualmente nova, já que liberta das clausuras opressivas do real.

## 1. UMA OBSESSÃO LEITORA

Em entrevista à *Folha de São Paulo*, Manoel de Barros já evidencia, de forma clara, a lição de Arthur Rimbaud que guia sua obra:

Em Rimbaud, eu encontrei o *desregramento de todos os sentidos*. *Une saison en enfer* abria umas portas para mim. Eu queria mesmo era essa prostituição com as coisas, essa promiscuidade, em que todas as coisas tivessem todos os sentidos, em que o cheiro também fosse o tato... (Couto, 1993, grifos do autor).

Barros faz referência a uma teoria poética formulada por Rimbaud. Trata-se de um aforismo presente nas *Cartas do vidente* (1871), duas cartas em que o poeta afirma ser necessária e uma “nova língua”. Em busca de atingir o “desconhecido” por meio de um “desregramento de *todos os sentidos*” (Rimbaud, 2009, p. 35, grifos do autor), as cartas enfatizam que os poetas aspirantes a modernos devem estudar a si mesmos, tarefa para a qual o primeiro estudo do aspirante a vidente é “o conhecimento total de si mesmo; buscar sua alma, inspecioná-la, experimentá-la, conhecê-la. Assim que a sabe, deve cultivá-la” (Rimbaud, 2009, p. 39).

Para Rimbaud, a tarefa de poetizar do sujeito moderno deve equivaler a um estudo, o que fica claro com os verbos “inspecionar”, “experimentar”, “conhecer”. Ou seja, cultivando sua própria alma, o poeta encontraria os sentidos, as sensações, a personalidade, a consciência e todas as outras pulsões interiores em confusão dentro de si. Achando em si mesmo essas pulsões, “deverá fazer com que suas invenções sejam cheiradas, ouvidas, palpadas” (Rimbaud, 2009, p. 40). Assistindo “à eclosão de meu pensamento, eu a contemplo, eu a escuto” (Rimbaud, 2009, p. 38), o criador finalmente se tornaria capaz de elaborar uma escrita sinestésica: “da alma para a alma: resumindo tudo, perfumes, seres, sons” (Rimbaud, 2009, p. 40).

Assim, Manoel de Barros, ao mencionar que deseja a “prostituição com as coisas”, em que as coisas possuiriam todos os sentidos e que eles se interpenetrariam, ele se refere a uma reivindicação de Rimbaud em relação à “nova língua”, que deve ser sinestésica, promíscua e original. Essa é uma ambição que o poeta francês recupera em *Uma estadia no inferno* (1873), uma obra de intenso hibridismo formal e temático e que sintetiza um processo de autorreflexão do sujeito lírico em busca de renovação espiritual e poética. Como se verá, uma linha de força constante em Barros é justamente a esterilização da língua, recurso que seria

---

capaz de limpá-la das impurezas da cultura e dos significados convencionais, contra os quais apenas uma língua pré-lógica e pré-burguesa pode se defrontar.

No livro *A escrava que não é Isaura* (1925), uma espécie de manifesto de poesia, Mario de Andrade faz referência ao poema “Saldo”, de Rimbaud, e abre uma consideração: “não imitamos Rimbaud. Nós desenvolvemos Rimbaud. ESTUDAMOS A LIÇÃO RIMBAUD” (Andrade, 2009, p. 242). No âmbito dessa obra, a lição a que se refere Mario de Andrade é a própria vidência poética de Rimbaud, seguida pelos modernistas: a irreverência da criação, a implosão das normas, a confusão das sensações, a crítica à sociedade.

De fato, em sua proposição, Rimbaud considera que o poeta vidente possui compromisso com a sociedade e com o futuro: sua missão de fazer a língua se reinventar deve ser continuada por outro poeta, de modo que sua enormidade se fará norma. Segundo ele, o vidente “seria verdadeiramente um *multiplicador de progressos*” (Rimbaud, 2009, p. 40, grifos do autor), já que faria seu trabalho a partir do horizonte onde o precedente concluiu o seu. Como nota Vicente (2009), o progresso em Rimbaud é cumulativo, o que é ratificado pela predominância de verbos no futuro ao longo das *Cartas do vidente*. O futuro é, realmente, o tempo ideal para os modernos, como lembra Octavio Paz (2013, p. 23): “se a perfeição estiver em um lugar, só pode estar no futuro [...] é a região do inesperado”.

É compreensível, nesse sentido, a afirmativa de Andrade de que “desenvolve Rimbaud”, já que, herdando sua tarefa, ele e os modernistas se incumbem de prolongar o que o poeta francês havia começado na poesia francesa do século anterior. Vale lembrar que, como observa Anatol Rosenfeld (1985), a partir do Romantismo, em busca de uma unidade perdida e de uma síntese integrativa entre o homem e a natureza, o sujeito busca alojar-se em outra realidade, tanto do ponto de vista cultural quanto do ponto de vista geográfico. Apenas afastando-se das amarras de uma sociedade tecnicista, burocrática e consumista, de um lado, e caótica, cidadina e excessivamente lógica, de outro, é que o poeta pode dar vazão ao que anseia: a paz, o contato com a natureza e a fruição da imaginação.

Em *Matéria de poesia*, na primeira parte, que lhe é homônima, em sua segunda seção, Manoel de Barros lista ações possíveis de serem feitas em favor da poesia. Aqui, basta citar a segunda delas: “b – Perder a inteligência das coisas para vê-las. (*Colhida em Rimbaud*)” (Barros, 2010, p. 148, grifos do autor). A intenção de Barros, à luz do que se viu na teoria da vidência do poeta francês, é forjar uma linguagem característica da inteligibilidade da consciência, ou seja, uma linguagem própria de uma visão incomum e, mais ainda, rejeitada

pela sociedade burguesa. Com isso, fica mais visível a ambição de Barros de “desenvolver” Rimbaud, como os modernistas, na medida em que seu objetivo parece ser didatizar aquilo que, em seu pai poético, era apenas um projeto. A própria estrutura de lista, em paralelo com outras similares ao longo de sua obra e com termos recorrentes como “dicionário”, “compêndio”, “gramática”, “didática” etc., demonstra o objetivo de propor uma pedagogia poética ao leitor.

Compreender os ecos de Arthur Rimbaud em Manoel de Barros, a partir dessas primeiras referências poéticas, esclarece o objetivo da poesia barrosiana, que será evidenciado a seguir. Em breves palavras, trata-se de uma poética que, ao criar uma linguagem e reflexionar sobre ela, expõe e ensina um novo modo de viver e de ver o próprio mundo. Essa é a razão pela qual Barros faz de Rimbaud um dos elementos constitutivos de sua composição, estabelecendo, como entende João Alexandre Barbosa (1986), uma historicidade circunstancial (pessoal e coletiva) e uma historicidade literária com a tradição lírica. Ou seja, a poesia de Manoel de Barros constante e inevitavelmente reflexiona sobre o sujeito lírico, sobre o mundo e sobre si ao mesmo tempo.

## 2. DESAJUSTAMENTO E DESTRUIÇÃO DILUVIANA

Um *topos* comum tanto a Rimbaud quanto a Barros é a reinvenção do mundo à vista e ao modo do eu lírico e sua imaginação. Há nos dois poetas a premissa de que é valendo-se de fragmentos do mundo e recombina-os na imagem poética que se cria uma nova realidade. Em Rimbaud, o poema que abre as *Iluminações* (1875), “Após o dilúvio”, e em Barros, “Vespral de chuva”, de *Livro de pré-coisas*, são exemplos dessa espécie de desajustamento em relação à banalidade do mundo:

### “Após o dilúvio”

Assim que a idéia do Dilúvio se assentou,  
Uma lebre se deteve entre os sanfenos e as campainhas moventes e  
recitou sua oração ao arco-íris através da teia da aranha.  
Oh! as pedras preciosas que estavam escondidas, – as flores que  
começaram a espiar.  
Pela longa rua suja armaram-se os balcões, e arrastaram-se as barcas  
para o mar suspenso no alto como nas gravuras.  
O sangue correu, no Palácio de Barba Azul, – nos matadouros, – nos  
circos, onde o selo de Deus empalidecia as janelas. O sangue e o leite  
correram.  
Os castores construíram. Os “mazagrans” fumegaram nos cafés.

Da grande casa de vidraças ainda gotejantes as crianças de luto  
contemplavam as maravilhosas imagens.

[...]

(Rimbaud, 1998, p. 203)

“Vespral de chuva”

Nem folha se move de árvore. Nenhum vento. Nessa hora até anta quer  
sombrear. Peru derrubou a crista. Ruminam algumas reses, deitadas na aba do  
mato. Cachorro produziu chão fresco na beira do rancho e deitou-se.  
Arichiguana foi dormir na serra. Rãs se ajuntam detrás do pote. Galinhas  
abrem o bico. Frango-d’água vai seostar no sarã. O zinco do galpão estala de  
sol. Pula o cançã na areia quente. Jaracambeva encurta o veneno. Baratas  
escondem filhotes albinos. E a voz de certos peixes fica azul.

Faz muito calor durante o dia. Sobre a tarde cigarras destarraxam. De noite  
ninguém consegue parar. Chuva que anda por vir está se arrumando no bojo  
das nuvens. Passarinho já compreendeu, está quieto no galho. Os bichos de  
luz assanharam. Mariposas cobrem as lâmpadas. Entram na roupa. Batem  
tontas nos móveis. Suor escorre no rosto.

Todos sentem um pouco na pele os prelúdios da chuva. Um homem foi  
recolher a carne estendida no tempo — e na volta falou: — Do lado da  
Bolívia tem um barrado preto. Hoje ele chove!

[...]

(Barros, 2010, p. 204-205)

Em ambos os casos, é possível ver, já de antemão, a perspectiva diluviana e renovadora das imagens que compõem as cenas. No caso de Rimbaud, a restauração do mundo é antecipada na primeira frase, que prevê a confusão que será percebida, cujo cerne está na mistura de tempos e lugares e de elementos do mundo humano (nesse poema ainda aparecerão pessoas), vegetal (“flores”, “sanfenos”, “campainhas”) e animal (“lebre”, “aranha”, “castores”). Especificamente no caso rimbaudiano, a escolha desse poema não é ingênua, sobretudo em se tratando da época de publicação e da relevância que *Iluminações* possui no conjunto de sua obra.

Trata-se de um período em que Rimbaud perquire intensa maturidade literária e procura inovar, à luz da proposta de vidência, a lírica francesa. Por isso, são cruciais nessa coletânea o onirismo, a transfiguração das palavras e o uso do poema em prosa, procedimentos que, conforme Vicente (2010, p. 67), acentuam nas composições de Rimbaud uma “ruptura com a referencialidade do discurso”, responsável por instituir um rompimento com categorias destinadas à compreensão de um enunciado, tais como o encadeamento lógico, a organização, a coerência e as relações espaço-temporais.

Para colocar em prática a renovação a que se propôs, Rimbaud, no plano da imagem, combina cidade e natureza, imaginário e real, objetivo e subjetivo. Nesse poema, percebe-se

um acúmulo de elementos que surgem em confusão e de maneira simultânea, de modo a destacar que a realidade apresentada, como sugere Todorov (1980), é mais poética que verossímil. Rimbaud, ao desarranjar os referentes, colocando o mar em uma posição completamente distinta da que lhe é própria, busca romper a representação comum do mundo e reinventar a realidade a seu bel prazer.

De modo semelhante, Manoel de Barros reconstrói a realidade buscando nela aquilo que a torna distante e contrária à vida burguesa, o que demanda, evidentemente, uma linguagem também antiburguesa e anticonvencional. Antes de expor seu “Roteiro para uma excursão poética no Pantanal”, Barros apresenta um “Anúncio”, em que o sujeito lírico alega que discorrerá uma anunciação, e não um livro sobre o Pantanal. Segundo ele, seus enunciados serão feitos de “Manchas. Nódoas de imagens. Festejos de linguagem” (Barros, 2010, p. 197), já que sua habilidade de poeta transfará a própria natureza, ou seja, vai lhe atribuir uma carga poética.

A estrutura tanto dessa espécie de introdução quanto do poema “Vespral de chuva” é idêntica: ambos são estruturados em prosa, gênero que Barros adota num período de busca por rompimento e estabelecimento de uma teoria poética. Além disso, as sentenças, combinadas no espaço do parágrafo, são bastante breves, independentes em si e feitas majoritariamente de maneira coordenada, em que cada sintagma denota um fenômeno diferente. O objetivo desse recurso, ao lado da anarquia sintática, rítmica e semântica do poema em prosa, é estabelecer uma linguagem altamente renovada, especificamente do ponto de vista visual, a qual é capaz de apresentar, por sua vez, uma nova realidade.

Essa finalidade caminha perfeitamente com a ambição de uma “nova língua”, responsável por restituir ao homem um novo lugar no mundo. Rimbaud e Barros se encontram no objetivo de criar imagens não miméticas, mas sensíveis, “promíscuas” com as coisas e originais. “Vespral de chuva” representa o anúncio da chuva sobre o Pantanal e o modo como se preparam os animais e os habitantes para sua vinda. Tendo isso em conta, o andamento prosaico do poema é responsável por unir as várias mudanças vistas no ambiente apresentadas pelas curtas frases, em que cada uma processa uma ação. Nesse caso, o prosaísmo barrosiano transparece que o conjunto de fenômenos que estão acontecendo se dão simultaneamente, já que, no plano rítmico e textual, estão todos juntos e concentrados. A impressão, ao ler esse tipo de poema, é que as imagens se dão, mesmo em sua coerência, de forma ininterrupta e desordenada, o que responde ao afã moderno de Barros em criar uma

---

realidade poética.

Esse sentimento e essa necessidade de reconfiguração do mundo pela linguagem tornam-se compreensíveis quando se recuperam suas motivações historicamente determinadas. Como lembra Camargo (1996), desde a Idade Moderna, com o fim de paradigmas de referência social, responsáveis por orientar a cultura e o homem, o sujeito passou a se ver em um mundo dominado pela incerteza e pela solidão. Além do individualismo e da cultura de massa difundidos pela ideologia capitalista, a valorização da razão, do convencional, da norma, da lógica e do científico, por meio do Iluminismo, forçou o homem a abandonar tendências naturais do modo de vida humano: a fantasia, a invenção, o deslocamento, o mito.

Diante dessa realidade, poetas da modernidade adotaram, como refúgio, diversas maneiras de se opor e enfrentar as exigências do capitalismo e do Iluminismo. São exemplos a fuga à natureza, a nostalgia de um passado pré-civilização, a valorização do mundo da criança, a ambição de um futuro socialmente renovado e o rompimento com as convenções da língua. Nesse sentido, fica claro que, ao destruir as referências do mundo e da linguagem habituais, Manoel de Barros busca criar um novo instrumento de comunicação para restituir ao homem as inclinações naturais que dele foram forçosamente tiradas. Fazendo isso, o poeta alinha-se a uma tradição lírica da modernidade, considerando Rimbaud um modelo de reinventor do mundo e da linguagem.

### **3. UMA NOVA LINGUAGEM E A REINVENÇÃO DO MUNDO**

Entendendo que é somente por meio de uma nova linguagem que Barros constrói uma nova realidade para que o homem seja igualmente uma outra pessoa, o poeta faz da linguagem uma didática da própria palavra poética. É preciso, por isso, lembrar que, como destaca Octavio Paz (2013), a modernidade se constitui fundamentalmente em uma época de crítica, sobretudo de si mesma. Assim, a linguagem dos poetas modernos passa a ser imbuída de um constante exercício de autorreflexão, de modo que essa crítica se torna, por extensão, crítica da própria sociedade.

Em *O livro das ignorâncias*, Manoel de Barros, a fim de ensinar um modo de viver e de ver a realidade destituído dos valores convencionalizados pela cultura e pela ideologia, escreve “Uma didática da invenção”. A epígrafe que introduz o poema recupera a frase “As

coisas que não existem são mais bonitas”, de Felisdônio, na tentativa de antecipar que a realidade poética possui primazia sobre a empírica, já que repousa sobre uma dimensão mais ampla, mais rica e mais livre do que a realidade verossímil. A segunda lição dessa “didática” destaca:

II

Desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha.

Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma.  
(Barros, 2010, p. 300)

O poema já começa estabelecendo um desvio à norma-padrão. O prefixo negativo “des” é bastante frequente em Barros, cuja finalidade é, conforme sua função, negar a palavra a que vem acoplado. Acontece que, ironicamente, a palavra prefixada é “inventar”, o que acirra ainda mais a ideia barrosiana de reinventar a realidade. Portanto, o eu lírico ensina que, para uma invenção, é preciso “desinventar objetos”, isto é, atribuir-lhes sentidos e funções incompatíveis com sua natureza, pois assim funciona a poética que aprendeu com Rimbaud: sensível, pré-lógica e promíscua com as coisas.

O que vem em seguida são justamente exemplos em que fica claro que fazer poesia exige fazer recombinações com os objetos do mundo. Quando diz que é preciso manejar o pente e atribuir-lhe funções que não são as socialmente convencionalizadas para ele, o eu lírico afirma que essa ação pode transformá-lo completamente, a ponto de ele tornar-se de outro reino: do vegetal (“begônia”). Mostrando-se hábil a essa tarefa, o poeta, segundo Barros, torna-se capaz de usar as palavras de um modo novo e, por isso, construir um idioma próprio.

Na sétima prescrição de “Uma didática da invenção”, Manoel de Barros reforça a soberania da palavra. Recuperando, de forma paródica, o livro bíblico de João, em que se afirma que Deus usou da linguagem para criar o mundo, Barros revê o discurso do evangelho e o amplia: a palavra possui autoridade para desinventar o mundo:

VII

No descomeço era o verbo.  
Só depois é que veio o delírio do verbo.  
O delírio do verbo estava no começo, lá onde a  
criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos.  
A criança não sabe que o verbo escutar não funciona

para cor, mas para som.  
Então se a criança muda a função de um verbo, ele  
delira.  
E pois.  
Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer  
nascimentos —  
O verbo tem que pegar delírio.  
(Barros, 2010, p. 301)

Ao mencionar que o delírio do verbo “estava no começo”, o eu lírico sugere que a habilidade de criar uma nova língua, despida de suas convenções, faz parte da própria capacidade humana. Ou seja, todos têm, ainda que não desenvolvidos, poderes para manipular a realidade de forma fantasiosa, livre e criativa, assim como as crianças. De forma semelhante a elas, cujo modo de ver o mundo é ingênuo e imaginativo por excelência, o poeta também possui status demiúrgico, já que capaz de fazer delirar o verbo, ou seja, destituir-lhe de suas características morfológicas, sintáticas e semânticas habituais.

A criança, assim como o poeta, vê o mundo normalmente combinando os sentidos sensoriais, pois dessa forma é que se desenvolve sua cognição, sobretudo na fase sensório-motora. Sendo assim, para Barros, o poeta deve “escutar a cor” dos pássaros assim como a criança percebe sinestesticamente a realidade a sua volta. A escolha da criança, em Barros, caminha perfeitamente com a sua ambição de, ao criar uma nova língua, opor-se aos ditames da sociedade burguesa. Isso porque a criança constitui um ser que, na sociedade capitalista, experimenta da realidade de forma contrária à que apregoa a ideologia: de maneira pré-lógica, livre e anti-utilitarista.

É preciso lembrar, também, que o poema faz clara menção a “Delírios II – A alquimia do verbo”, presente em *Uma estadia no inferno*, de Rimbaud:

“Inventei a cor das vogais! – A negro, E branco, I rubro, O azul, U verde. – Regulei a forma e o movimento de cada consoante, e, com ritmos instintivos, me vangloriava de inventar um verbo poético acessível, algum dia, a todos os sentidos. Eu me reservava a tradução.

A princípio era apenas um estudo. Escrevia silêncios, noites, anotava o inexprimível. Fixava vertigens. [...]

Habituei-me à alucinação simples: via honestamente uma mesquita no lugar de uma fábrica [...]

Em seguida explicava meus sofismas mágicos pela alucinação das palavras!

[...]

(Rimbaud, 1998, p. 161-165, grifos do autor)

Aspecto importante da composição formal e temática de *Uma estadia no inferno* é

---

justamente sua caráter de retrospecto. Assim como ao longo da coletânea, Rimbaud rememora, mesmo que de modo ficcional, sua trajetória poética, valendo-se de princípios estéticos que adotou e de poemas que escreveu. Esse poema faz referência, portanto, a crenças e escolhas que Rimbaud professou em momentos anteriores, sendo uma delas a alucinação das palavras, visível em seu famoso soneto “Vogais”, de dois anos antes:

A negro, E branco, I rubro, U verde, O azul: vogais,  
Um dia hei de dizer vossas fontes latentes:  
A, negro e veludoso enxame de esplendentes  
Moscas a varejar em torno aos chavascais,

Golfos de sombra; E, alvor de tendas tumescentes,  
Lanças de gelo altivo, arfar de umbelas reais;  
I, púrpuras, cuspir de sangue, arcos labiais  
Sorrindo em fúria ou nos transportes penitentes;

U, ciclos, vibrações dos mares verdes, montes  
Semeados de animais pastando, paz das fronteiras  
Rugosas de buscas alquímicos refolhos;

O, supremo Clarim de estridores profundos,  
Silêncios a esperar pelos Anjos e os Mundos:  
– O, o Ômega, clarão violáceo de Seus Olhos!  
(Rimbaud, 1995, p. 171)

Em consonância com o que havia elaborado nas *Cartas do vidente*, o objetivo de Rimbaud é, como confirma anos depois na *Estadia*, fazer alucinar as palavras ou, conforme Barros, fazer delirar o verbo. Se o poeta estabelece uma lírica sinestésica, atribuindo às vogais texturas, movimentos, ruídos e, ainda, estados de consciência e de tranquilidade, como a paz e o silêncio, ele de fato constrói uma poética acessível aos sentidos, “da alma para a alma”, como recomenda nas *Cartas*. Desregrar os sentidos por meio da linguagem, que se requer também desregrada, significa fixar vertigens para quem lê, porque a lírica repousa sobre um modo de escrita arbitrário, que, por sua vez, é responsável por transferir uma mesquita ao lugar de uma fábrica. Nesse contexto, não é possível dissociar a lírica moderna de um processo de escrita em que o poema enuncia o próprio ato de (sua) nomeação. Assim, na concepção de Baudry (2009), o soneto de Rimbaud se torna sua própria representação.

Segundo Chklóvski (2013), ao contrário da língua cotidiana, cuja automatização garante maior fluidez e percepção quanto ao objeto da conversação, a arte poética sofre a singularização, processo por meio do qual o autor busca prolongar a percepção do objeto mediante a utilização de formas mais implícitas e indiretas. Assim, se a poesia é um discurso

elaborado, a imagem poética não busca facilitar a percepção do leitor, mas, antes, singularizar a compreensão do objeto. Se singularizado, o discurso poético relaciona-se, conforme o autor, ao jogo da adivinhação, já que pede ao leitor, em toda ocasião poética, uma capacidade de percepção totalmente contrária à do discurso mais prático, característico da língua prosaica.

Nesse sentido, um critério perseguido pelos poetas modernos, que Rimbaud traduz em sua teoria da vidência e que Barros recupera em sua poética, refere-se ao estranhamento ocasionado por uma elaboração especial da língua, fundamental na lírica moderna. Sendo assim, ao Barros delirar o verbo como Rimbaud alucinava as palavras, o poeta busca prolongar o efeito que a escrita poética exerce sobre o leitor, de modo a valorizar uma linguagem livre, original e sensível, ao modo como o era antes da cultura e da ideologia dominantes.

#### 4. REVALORIZAÇÃO DO INÚTIL E PROMISCUIDADE COM AS COISAS

Se ensinar a ver um novo mundo sob as carcaças do real exige uma linguagem liberta das convenções e dos temas habituais da glosa sublime da poesia tradicional, faz sentido que Barros, a partir das lições que aprendeu com Rimbaud, revalorize o que é inútil aos olhos de uma sociedade utilitarista e burguesa. Em *Memórias inventadas*, especificamente da primeira infância, Manoel de Barros empreende uma sublimação de elementos que, num contexto capitalista e técnico, são rejeitados em virtude de sua inutilidade econômica.

O poema que abre todas as três *Memórias inventadas* é “Manoel por Manoel”, uma espécie de prévia justificativa a respeito do modo de ver do eu lírico. Ele esclarece que, em razão de seu desajustamento quando criança, não pôde fazer o que os infantes normalmente fazem, motivo de voltar, depois de crescido, a fazer suas “peraltagens”, agora radicadas numa nova realidade:

[...]

Então eu trago das minhas raízes crianceiras 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, 2003, p. 7)

Assim, por meio de memórias que são inventadas, o poeta, de modo ficcionalizado, volta a se valer de sua infância para escrever poeticamente as peraltagens próprias da visão da criança. No poema, o eu lírico revela que sua infância foi livre e de intensa comunhão com as coisas, advinda de uma realidade em que o contato com a natureza é visivelmente mais comum do que no meio urbano: a zona rural. Crescendo em meio a orvalhos, aranhas, garças, pássaros, árvores e demais bichos, o menino aprendeu a ter uma visão “comungante e oblíqua das coisas”, isto é, a ver e a ser o próprio ambiente em que vivia. Aliado a isso, é preciso lembrar que a criança possui um modo de ver e de viver bastante diverso do dos adultos, que estão imersos em uma vida absolutamente técnica e exaustiva e, por extensão, privada da imaginação e da fantasia.

Nesse sentido, as memórias inventadas de Manoel de Barros passam a ser imbuídas de um intenso valor ressublimador, responsável por atribuir um novo lugar poético a elementos que, desde a poesia clássica, não são considerados tópicos da lírica, já que desprezados pela intensa mercantilização do capital. “Ver” é um poema em que são justamente convocadas as habilidades infantis capazes de estabelecer trocas entre o humano e as coisas que só são possíveis para quem não foi cooptado pela sociabilidade capitalista:

Nas férias toda tarde eu via a lesma no quintal. Era a mesma lesma. Eu via toda tarde a mesma lesma se despregar de sua concha, no quintal, e subir na pedra. E ela me parecia viciada. A lesma ficava pregada na pedra, nua de gosto. Ela possuía a pedra? Ou seria possuída? Eu era perverso naquele espetáculo. E se eu fosse um voyeur no quintal, sem binóculos? Podia ser. Mas eu nunca neguei para os meus pais que eu gostava de ver a lesma se entregar à pedra. (Pode ser que eu esteja empregando erradamente o verbo entregar, em vez de subir. Pode ser. Mas ao fim não dará na mesma?) Nunca escondi aquele meu delírio erótico. Nunca escondi de meus pais aquele gosto supremo de ver. Dava a impressão que havia uma troca voraz entre a lesma e a pedra. Confesso, aliás, que eu gostava muito, a esse tempo, de todos os seres que andavam a esfregar as barrigas no chão. Lagartixas fossem muito principais do que as lesmas nesse ponto. Eram esses pequenos seres que viviam ao gosto do chão que me davam fascínio. Eu não via nenhum espetáculo mais edificante do que pertencer do chão. Para mim esses pequenos seres tinham o privilégio de ouvir as fontes da Terra.  
(Barros, 2003, p. 22)

Como o título sugere de antemão, trata-se de um poema vinculado fundamentalmente à visão, o que está de acordo com a obsessão do sujeito moderno em se ver como expectador, um “*voyeur*”, da vida, especialmente da vida orgânica. Ao observar as façanhas e o movimento da lesma, o eu lírico assume uma figura distante daquela que está imersa na vida capitalista, cuja dinâmica nem prevê tempo livre, nem enxerga utilidade em coisas

---

economicamente inúteis, como a lesma e a pedra. No entanto, é justamente pela visualização de fenômenos tão simples e corriqueiros da vida animal que o sujeito se sente profundamente regozijado.

Ao considerar uma lesma como objeto de edificação do homem e conceder-lhe status de “espetáculo edificante”, o poema impõe uma evidente ironia à sociabilidade burguesa, que atribui valor humanizador apenas ao que é veiculado pela ideologia dominante, como a cultura de massa. Fechando os olhos à indústria cultural e voltando-se às minúcias do contato de uma lesma com a pedra, o eu lírico se mostra “pervertido” em um evento de pouco ou nenhum prestígio social, confessando que esse seu “gosto supremo de ver” é fruto de um modo de viver característico de pessoas aquém da vida capitalista.

É possível entrever, mesmo antes de o eu lírico anunciá-lo explicitamente, um andamento erótico no poema, notadamente no léxico que o atravessa. Isso porque, ao se interessar como um “pervertido” numa lesma “nua” e “pregada” na pedra, o sujeito, como o são os residentes do interior, satisfaz suas vontades carnisais ao nível da visão da vida dos animais, pois “Nunca escondi aquele meu delírio erótico”. Assistir a uma possessão mútua entre a lesma e a pedra (“Ela possuía a pedra? Ou seria possuída?”), cuja troca “voraz” é visivelmente íntima, é para o menino uma lição para aprender a também estabelecer correspondências “promíscuas” com as coisas.

Se ele “gostava de ver” a lesma se “entregar” à pedra, como um molusco que se dispõe completamente a vínculos íntimos com o outro, deixando dele também um pouco de si, como o muco da lesma registrado por onde passa ao “esfregar as barrigas no chão”, percebe-se que o eu lírico também deseja viver como “esses pequenos seres que viviam ao gosto do chão”. Para o garoto, trocar fluidos com o mundo significa aprender a “ouvir as fontes da Terra”, de modo que “pertencer do chão” lhe é edificante. Essa última expressão é bastante significativa se for considerada a alteração que Barros faz da regência do verbo “pertencer”. Gramaticalmente vinculado à preposição “a”, o verbo aparece associado à preposição “do”, o que caminha perfeitamente com a estética barrosiana, pois, dado o sentido de posse próprio a essa preposição, o poema sugere um contato ainda mais profundo entre o sujeito e a terra.

## CONCLUSÃO

Manoel de Barros é um poeta da modernidade. Sua poesia se alinha à tradição lírica

---

moderna, cujo paradigma se encontra na reformulação da concepção de texto poético que se desenvolve na Europa a partir do século XIX. Entre os poetas que figuram em sua paideuma, conjunto de conhecimentos e escritores que todo poeta elege ao adquirir plena maturidade literária, encontra-se Arthur Rimbaud, cuja poética é reivindicada por Barros em uma clara obsessão leitora. Primeiro, quando faz referência às lições que aprendeu com o francês; segundo, quando assume as linhas de força da poesia rimbaudiana.

A oposição virulenta à sociedade, o desregramento dos sentidos, a alucinação das palavras e a criação de uma língua às avessas da convencional passam a representar aspectos constitutivos da poesia barrosiana em resposta a uma reivindicação da tradição lírica da modernidade: a reinvenção da realidade e do próprio homem. Aliado a isso, trata-se de um período histórico em que o sujeito se vê cerrado na perda de referências que orientavam a arte e o homem, no individualismo da sociedade mercantil e na ideologia burguesa da indústria cultural.

Em meio a esse contexto, o poeta moderno encontra uma saída na elaboração de uma nova linguagem, capaz de criar uma nova realidade e, conseqüentemente, de restituir ao homem uma capacidade de ver e de viver que foi suspendida pela sociabilidade capitalista. Em Manoel de Barros, essa linguagem é caracteristicamente pré-lógica, original e promíscua com as coisas, cuja relação com o mundo ignora as convenções da cultura e da ideologia dominantes e se aproxima de formas de vivência marginalizadas pelo capital, como a da criança, que domina a fantasia e a criatividade negadas ao homem moderno.

Ao fazer isso, Manoel de Barros também se alinha a outra tendência da modernidade: a crítica. A poesia moderna corresponde a um constante exercício de criação e reflexão, de modo que expõe e ensina um novo modo de ler a poesia e, por extensão, a própria realidade. Se a realidade poética possui autonomia sobre a realidade empírica em razão de sua liberdade e de sua arbitrariedade, Hugo Friedrich (1991) tem razão ao considerar que a poesia não pode ser medida com base na realidade material devido à sua realidade própria: ela não significa, ela é. Em outras palavras, as imagens criadas por Barros, ao romperem com a representação convencional, convocam uma nova maneira de ver o mundo.

## Referências

ANDRADE, Mário de. A escrava que não é Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista. In: ANDRADE, Mario de. **Obra imatura**. Agir: Rio de Janeiro, 2009.

BARBOSA, João Alexandre. A. As ilusões da modernidade. In: BARBOSA, J A. **As ilusões da modernidade**: notas sobre a historicidade da lírica moderna. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 13-37.

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

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

BAUDRY, Jean-Louis. **Le texte de Rimbaud**. Nantes: Cécile Defaut, 2009.

CAMARGO, Goiandira de Fátima Ortiz de. **A poética do fragmentário**: uma leitura da poesia de Manoel de Barros. 1996. 310 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

CHKLÓVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TODOROV, T. **Teoria da literatura**: textos dos formalistas russos. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

COUTO, José Geraldo. Manoel de Barros busca na ignorância a fonte da poesia. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 14 nov. 1993.

ELIOT, Thomas Stearns. Tradição e talento individual. In: ELIOT, T. S. **Ensaio**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do Romantismo à vanguarda. São Paulo: Cosac Naify: 2013.

RIMBAUD, Arthur. **Correspondência**. Tradução, notas e comentários de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2009.

RIMBAUD, Arthur. **Prosa poética**. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

RIMBAUD, Arthur. **Poesia completa**. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

ROSENFELD, Anatol. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, Jaime. **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 275-294.

TODOROV, Tzvetan. As iluminações. In: TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980. p. 199-215.

VICENTE, Adalberto Luís. Modernidade, futuro e progresso em Arthur Rimbaud. **Revista Texto Poético**, v. 5, n. 6, p. 1-8, 2009.

VICENTE, Adalberto Luís. **Uma parada selvagem**: para ler as Iluminações de Rimbaud. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.