

MANOEL DE BARROS E O SURREALISMO

Suzel Domini dos Santos (UNESP/SJRP)¹


Resumo: A poesia de Manoel de Barros pode ser lida pelo viés de uma tradição pautada na ruptura, uma vez que dialoga diretamente com a modernidade. Entre as muitas referências estéticas que aparecem em sua obra, notamos o Surrealismo, movimento de vanguarda que eclodiu na França, na primeira metade do século XX. Assim como os surrealistas, Manoel de Barros constrói imagens insólitas com o propósito de provocar no leitor um forte efeito de choque ou estranhamento, visando o redirecionamento da percepção humana. Esse processo de desreferencialização da linguagem promovido pelo poeta pode levar-nos a enxergar as coisas que compõem o mundo por um prisma diverso, como se as víssemos pela primeira vez.

Palavras-chave: Manoel de Barros; Surrealismo; Imagem poética; Modernidade.

“Na verdade me preparei a vida inteira para fazer frases dementadas” (BARROS, 1996, p. 313), enuncia Manoel de Barros em uma entrevista, abordando as minúcias de seu ofício. A grande maioria das entrevistas concedidas pelo poeta, ao longo de sua vida, consta em registro escrito. Acreditamos que, por um lado, a resistência em relação às entrevistas de fluxo e registro orais pode ser atribuída à sua timidez, conforme ele mesmo faz saber: “Sujeito complicado, se vou falar, uma coisa me bloqueia, me inibe, e eu corto a conversa no meio [...]. Do que eu poderia dizer, resta sempre um déficit de oitenta por cento. E os vinte por cento que consigo falar não correspondem senão ao que eu não gostaria de ter dito.” (BARROS, 2010b, p. 42). Contudo, observamos que as respostas que ele concede por escrito às perguntas dos entrevistadores apresentam um alto nível de elaboração da palavra, de modo que a linguagem usada nas entrevistas fique muito próxima daquela que constitui a própria poesia.

Notamos que alguns dos recursos mobilizados na composição da linguagem poética são utilizados, também, na composição das respostas que aparecem nas entrevistas. E, além disso, apontamos o uso da intertextualidade, ou seja, Manoel de Barros cita a si mesmo, trazendo para as entrevistas construções presentes em sua obra. Dessa maneira, pensamos que, além da timidez, a preocupação com o registro daquilo que é declarado sobre sua poesia, e sobre o poético, de um modo geral, mostra-se um fator determinante. Sublinhamos, assim, a seguinte asserção: “Não falo em público porque gosto de ser recolhido pelas palavras. E a palavra falada não me recolhe. Antes


¹ Doutora em Teoria e Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), campus de São José do Rio Preto. Contato: su.domini@yahoo.com.br.



até me deixa ao relento. O jeito que eu tenho de me ser não é falando; mas escrevendo. Palavra falada não é capaz de perfeito. E eu tenho orgulho de querer ser perfeito.” (BARROS, 1996, p. 317). O poeta diz ainda: “Nunca gostei de entrevistas. Só por escrito. Seria ao mesmo tempo timidez e tática para me ocultar no texto, quer dizer: fazer uma pose de poeta. [...] Gostaria que uma entrevista fosse também um texto poético.” (BARROS, 2010b, p. 93). A partir dessas considerações, podemos presumir que o poeta aproveita as entrevistas como meio de expansão e afirmação de sua poesia, de forma que elas acabam por elucidar, criticamente, sua Poética.

Voltando, então, ao trecho que destacamos no início, “me preparei a vida inteira **para fazer frases dementadas**” (BARROS, 1996, p. 313; grifo nosso), salientamos que há, contida no segmento “frases dementadas”, uma notação metalinguística que plasma a concepção de Barros quanto ao ser da poesia, demarcando o poético como linguagem que promove uma revisão do aspecto referencial, isto é, um desarranjo nas articulações e organizações habituais da língua.


Em especial, tal notação faz pensar nos bruscos desconcertos semânticos que as construções imagéticas do próprio poeta promovem em relação aos sentidos correntes do português, como é possível verificar no exemplo que segue, trecho de um dos poemas que compõem *O livro das ignoranças*, cuja primeira publicação data de 1993: “No chão de minha voz tem um outono. / Sobre meu rosto vem dormir a noite.” (BARROS, 2010a, p. 309). Percebemos, nesses versos, o princípio imagético básico da poesia de Barros, que é o encontro de realidades semânticas dissonantes entre si com o propósito de concretizar, plasticamente, uma realidade que se mostre nova e surpreendente. A convivência íntima e natural entre o concreto e o abstrato causa um impacto no leitor: a “voz” do sujeito lírico tem “chão”, e este “chão”, por sua vez, “tem um outono”; a “noite”, humanizada, “dorme sobre o rosto” do sujeito lírico. A partir desses arranjos inusitados, podemos ler uma expressão subjetiva da morte, uma vez que a carga semântica de “outono” e de “noite” trazem a conotação do fenecimento e da obscuridade. Conforme se faz possível observar aí, o poeta promove a harmonização e a articulação sintáticas de elementos lexicais cujas cargas semânticas convencionais não apresentam contiguidades entre si. Com isso, acaba por criar um universo poético que desvela uma percepção sensível muito particular do mundo, e que, concomitantemente, distingue-se como lugar procriador de sentidos.



De acordo com o pensamento de Barros, fazer poesia é construir versos compostos por articulações semânticas “alocadas”, de modo que o fazer se pauta na tessitura de imagens que desestabilizam as relações, urdidas e estabelecidas pela convenção, expandindo as possibilidades de sentido. O resultado do exercício de botar em plena desordem aquilo que, na linguagem funcional, a convenção ordenou mostra-se como proposição de uma nova ordem plurissêmica, uma ordem poética. Isto é, o processo de escritura da poesia incorpora um espírito contestador, que caracteriza a natureza da linguagem poética, bem como o próprio fazer, enquanto escolha e ato ideológico; isto evidencia, também, a transformação possível, viabilizada pela reorganização ou pela desordem. No que diz respeito à possibilidade de transformação, a palavra é o limite.

A poesia lírica da modernidade enfoca, em seus processos de construção, a materialidade dos signos, e o faz em nome da composição de uma linguagem singular, pautada num entendimento *sui generis* do ser da poesia. Os poetas modernos tomam o fazer da poesia como uma busca idealista pelo âmago do signo: o signo livre das amarras referenciais normatizadas, em estado de plena significância e evocação. Ancorados nesse plano, os poetas modernos entabulam um programa, realizando um rigoroso exercício de manipulação da palavra, com vistas à construção de uma linguagem original, ou seja, uma linguagem fundadora, sem precedentes. Nesse sentido, o referente apresenta-se como a própria linguagem, e, ao invés de manifestar-se enquanto objeto do mundo, ou, ainda, enquanto estado de alma do sujeito, expressão de sentimentos e emoções pessoais, a palavra enreda-se, colocando-se como espelho de si mesma. Lugar onde a linguagem admite-se em crise, o poema moderno busca resgatar a força criadora e emancipadora do signo, explorando sua materialidade. Num movimento que parte de dentro de si, o poema moderno faz emergir do âmago da palavra os referentes do mundo.


Voltando a Barros, salientamos que sua poesia se mostra significativamente impregnada por essa preocupação detida na materialidade do signo que caracteriza a lírica da modernidade, de maneira que ele empreende um trabalho profundo de pesquisa das possibilidades de ressemantização do signo, deslocando-o de seu lugar habitual e promovendo a crítica da linguagem e do mundo. Podemos observar tal concepção nos versos que seguem, presentes no poema “O apanhador de desperdícios”, do livro



Memórias inventadas: a infância (2003): “Uso a palavra para compor meus silêncios. / Não gosto das palavras / fatigadas de informar.” (BARROS, 2008, p. 45). No intrincado do figurativo e do metapoético que ampara e constitui a estrutura dessa linguagem, é possível notar o forte empenho por transformar a palavra atrelada às limitações da comunicação funcional, visando uma potencialidade geradora de sentidos. Na medida em que assume a reflexão de que o ser da poesia se faz em estado de polissemia da linguagem, o projeto estético de Manoel de Barros apresenta certa reverberação de autores modernos fundamentais, como Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud e, especialmente, Stéphane Mallarmé.

Podemos acentuar, partindo das afirmações acima, que o trabalho de composição poética se assenta num discernimento muito lúcido da linguagem poética enquanto recriação do sentido, enquanto reinvenção do significado das palavras. De acordo com Maurice Blanchot (2011), no livro *A parte do fogo*, o poeta cumpre, justamente, “o privilégio maior da linguagem, que não é o de expressar um sentido, e sim o de **criá-lo**.” (p. 48; grifo nosso). A realização poética de Barros concentra-se, de modo bastante intenso, no aspecto semântico da linguagem, visando à reconfiguração do sentido. Dessa forma, sua poesia parte de um propósito muito claro de formação de um mundo novo, com características particulares em sua configuração. Assim, por intermédio da reinvenção da palavra – da elaboração do signo não apenas no nível de sua materialidade sonora e visual, mas no nível de suas relações de significado, também –, o poeta fabrica uma Natureza poética. A voz lírica de Manoel de Barros enuncia o seguinte em um dos aforismos de *Livro sobre nada* (1996): “O que sustenta a encantação de um verso (além do ritmo) é o ilogismo”. (BARROS, 2010a, p. 346). Por meio da apropriação de um léxico cuja referência convencional aponta para elementos da natureza e do espaço geográfico real do Pantanal mato-grossense, assim como da apropriação do sema da inutilidade e do ínfimo, o poeta promove a ressignificação do mundo, a construção de um universo de linguagem singular – uma Natureza onírica de caráter ficcional.

Em Manoel de Barros, a construção de um universo novo – de uma Natureza supra-real, mais especificamente, se considerarmos as características figurativas dessa construção poética – está alicerçada na elaboração das imagens poéticas, de maneira que




a força de sua poesia se concentra no efeito plástico do tecido imagético, em sua coalizão com os aspectos metalinguísticos.

Em um outro aforismo de *Livro sobre nada*, o sujeito lírico pontua que a “palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria” (2010a, p. 348). O raciocínio metapoético aí contido aponta para um entendimento do fazer da poesia como experimento de linguagem, para uma concepção da palavra como peça manipulável em suas propriedades evocadoras de sentido. Equiparando o signo ao brinquedo, o poeta exclui da palavra a noção de funcionalidade, que marca a linguagem cotidiana, e concentra-se no aspecto lúdico. É, precisamente, por meio de uma pesquisa incansável das possibilidades de sentido, viabilizada pela junção sintática de realidades semânticas e/ou pragmáticas inconciliáveis entre si, que se faz essa linguagem. Talvez, uma das metáforas mais utilizadas pelo poeta para expressar sua visão seja a que coteja a organização sintática do verso e a loucura, conforme vemos nesses versos, parte de um dos poemas de *O livro das ignorâncias*: “Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer / nascimentos – / **o verbo tem que pegar delírio.**” (BARROS, 2010a, p. 301; grifo nosso). Realçamos, ainda, a metáfora do desvio e do erro gramatical, explícita nessa citação de *Livro sobre nada*: “A terapia literária consiste em **desarrumar a linguagem** a ponto que ela expresse nossos mais fundos desejos.” (idem, p. 347; grifo nosso).

Em decorrência de uma visão que concebe a poesia como “ilogismo”, no âmbito da feitura poética Manoel de Barros opera por meio da recuperação do princípio de ruptura brusca com a ordem lógica das coisas, estabelecida pela linguagem funcional. Tal método remonta ao Surrealismo², e diz respeito à composição da *montagem* pela aproximação sintática de elementos gramaticais inconciliáveis no plano semântico ou pragmático, junto da justaposição de imagens poéticas de aspecto estranho num mesmo encadeamento textual, o espaço do poema. O conceito de *montagem* deriva do cinema e, conforme destaca Modesto Carone (1973) no ensaio intitulado “Em busca de um conceito de montagem”, se refere à junção, elaborada e prevista, de sequências de imagens e cenas individuais, diferentes entre si naquilo que diz respeito às

² Menegazzo (2004) aponta para uma forte aproximação entre o tecido figurativo da poesia de Barros e as artes visuais, com especial destaque para o Surrealismo. Em Santos (2013, p. 66-87), também desenvolvemos um estudo mais aprofundado acerca da recuperação que o poeta faz de recursos de construção da imagem poética utilizados pelos surrealistas.



configurações de espaço/tempo e à relação coerente de ação e/ou de pensamento. Aplicado ao estudo da literatura, o conceito em questão passou a descrever a técnica de justaposição daquilo que é fragmentário, de “justaposição inusitada [...] não só de níveis da realidade, como também de palavras, pensamentos e frases de procedências diferentes.” (CARONE, 1973, p. 189). Theodor Adorno (2003a, p. 137), por sua vez, distingue o método criativo da junção de realidades dissonantes como “justaposição descontínua de imagens”, no ensaio “Revendo o Surrealismo”.

A recuperação de mecanismos surrealistas na construção do tecido imagético realizada por Barros destaca-se como meio de criar realidades outras, para além dos padrões e do automatismo que aprisionam o homem a uma vivência uniforme e, portanto, monótona do mundo. Engendrando realidades de materialidade poética que transcendem a realidade convencional, ou que, pelo menos, aspiram à sua transcendência, Manoel de Barros propicia ao leitor um espaço que corrobora uma experimentação mais dinâmica e ativa do mundo, mais verdadeira. Tomando como ponto de partida a perspectiva de provocar no leitor o estranhamento por intermédio de imagens que forjam a harmonia de realidades dissonantes, o poeta humaniza a natureza e os elementos ínfimos ou desvalorizados. Esse propósito de romper bruscamente com o convencional deriva da ideia de que a linguagem funcional direciona e determina os caminhos da realidade humana, o que reforça a perspectiva de Barros consoante à função da poesia, que seria a de incitar a liberdade de um sentir e de um olhar mais ativos e criadores sobre o mundo, para além das limitações do convencional, do automatismo da percepção.


Referências bibliográficas

ADORNO, T. W. Revendo o surrealismo. In: _____. *Notas de literatura I*. Trad. de J. Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003a, p. 135-140.

BARROS, M. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010a.

BARROS, M. Eu sou o rascunho de um sonho. In: MÜLLER, A. (Org.). *Manoel de Barros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010b, p. 38-171.

BARROS, M. Conversas por escrito: Entrevistas: 1970-1989. In: _____. *Gramática Expositiva do chão: poesia quase toda*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996, p. 305-343.



BARROS, M. *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Planeta, 2008.

BLANCHOT, M. *A parte do fogo*. Trad. de A. M. Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CARONE, M. Em busca de um conceito de montagem. *Discurso*. São Paulo, v. 4, n. 4, p. 187-193, 1973.

MENEGAZZO, M. A. A poética visual de Manoel de Barros. In: *IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, 2004, Évora. Estudos literários/Estudos culturais. Évora: Ed. Universidade de Évora/APCL, 2004, v. 3. p. 1-8.

SANTOS, S. D. *Manoel de Barros e a oficina de transferir natureza*. 2013. 172 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). UNESP, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto.