

ASPECTOS NARRATIVOS E SENTIMENTO DE MUNDO NOS POEMAS DE *FACE IMÓVEL*, DE MANOEL DE BARROS

NARRATIVE ASPECTS AND FEELING OF WORLD IN THE POEMS OF FACE IMÓVEL, BY MANOEL DE BARROS

Gabriel de Melo Lima Leal¹

Licenciado em Letras Português/Espanhol e suas literaturas
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
(gmlimaleal@gmail.com)

RESUMO: Neste artigo pretendo analisar o livro de poemas *Face Imóvel* (1942), de Manoel de Barros, apontando aí alguns aspectos de linguagem narrativa, tomando como base as reflexões de Murilo Marcondes de Moura (2016) e Alfonso Berardinelli (2007). Do primeiro utilizo-me do motivo que o leva a atestar a influência da segunda guerra sobre a obra de Carlos Drummond de Andrade, isto é, infiro que há também neste *Face Imóvel* um “sentimento de mundo”, que aqui motiva haver estilisticamente o que tomo de Alfonso Berardinelli, alguns aspectos da prosa tensionando a linguagem poética a seus limites. No caso de Manoel de Barros não há apenas a influência da guerra para a afloração de um sentimento de mundo, mas também de uma série de viagens ao exterior feitas pelo autor à época da escrita desse volume de poemas, assim como um período de residência em Nova Iorque. Esse sentimento aparece nos poemas por meio de uma atípica transitividade entre o poeta e “o outro”, o que carrega a linguagem poética em direção à prosa.

Palavras-chave: Manoel de Barros. Poesia e prosa. Transitividade. Sentimento de mundo. Aspectos narrativos.

ABSTRACT: In this paper, I intend to analyze the poetry book *Face Imóvel* (1942), by Manoel de Barros, highlighting some aspects of narrative language while having in mind the reflections of Murilo Marcondes de Moura (2016) and Alfonso Berardinelli (2007). From the first author, I take the motivation that leads him to attest the Second World War influence over the works of Carlos Drummond de Andrade. That is, I infer that in *Face Imóvel* there is a “feeling of the world” as well, that in this case motivates the stylistically existence of what I take from Alfonso Berardinelli, some prose aspects tensioning the poetic language to its limits. As for Manoel de Barros, there is not only the influence of the war to an outcome of this “feeling of the world”, but also of some international trips he had taken at the time he wrote those poems, as well as a period living in New York. This feeling of the world appears at the poems by an atypical transitivity between the poet and “the other”, what pushes the poetic language towards the prose.

Keywords: Manoel de Barros. Poetry and prose. Transitivity. Feeling of the world. Narrative aspects.

¹ Mestrando em Letras. Orientador: Daniel Abrão. Área de concentração Literatura, Sociedade e História.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8436-5311>.

Introdução: o livro no contexto da obra do autor

Manoel de Barros tornou-se célebre a partir dos anos de 1970 pelo trato lúdico com a linguagem poética – e pela tematização dessa ludicidade enquanto inutilidade prática: “o menino que carregava água na peneira” (BARROS, 2015, p. 114). Ao longo de sua trajetória desenvolveu em sua poesia um universo próprio em que faz da superfície das palavras e de uma idílica infância no pantanal sua matéria diletta. Ao pensar em Manoel de Barros normalmente somos remetidos a esse universo povoado de personagens rurais – e aqui incluo os mais diversos bichos, preferencialmente os pequenos, as formigas, os sapos, os besouros – que, se por um lado habitam um espaço determinado, parecem situar-se fora do tempo.

“Sempre que desejo contar alguma coisa, não faço nada; mas quando não desejo contar nada, faço poesia” (BARROS, 2013a, p. 45), nos diz em um verso do poema “Livro sobre nada”, pertencente ao livro de mesmo título. Dos muitos livros publicados, alguns deles nos deixam explícita essa tendência a “não falar nada” quando faz poesia: o próprio **Livro sobre nada** (1996); **Arranjos para assobio** (1980), que dá a ideia de um canto “sem palavras”, sem conteúdo/sentido, o que vemos também em **Concerto a céu aberto para solos de aves** (1993) e **Compêndio para uso dos pássaros** (1960); **O livro das ignoranças** (1993) que nos dá pista novamente sobre uma carência (ou “desimportância”, para usar uma palavra do poeta) do conteúdo do que vai figurar ali.

Da sua noção de poesia, então, Manoel de Barros nos diz:

Creio que **a principal (necessidade) [da poesia] é a de promover o arejamento das palavras, inventando para elas novos relacionamentos**, para que os idiomas não morram a morte por fórmulas, por lugares comuns. Os governos mais sábios deveriam contratar os poetas para esse trabalho de restituir a virgindade a certas palavras ou expressões, que estão morrendo cariadas, corroídas pelo uso em clichês. Só os poetas podem salvar o idioma da esclerose. Além disso a poesia tem a função de pregar a prática da infância entre os homens. A prática do desnecessário e da cambalhota, desenvolvendo em cada um de nós o senso do lúdico (*apud* BELLOCCHIO, 2008, p. 3. Grifos meus).

Vê-se aí então duas tônicas da sua obra: a preocupação com a linguagem (uma autorreferência da linguagem poética, portanto) e com uma visão lúdica de mundo (aqui a inutilidade, a falta de finalidade das coisas e a beleza extraída das “grandezas do ínfimo”, parafraseando outro título de um livro seu, de 2001). De ambas

as maneiras percebemos que essa poesia, em linhas gerais, se descola do tempo histórico e mesmo “das coisas do mundo”, uma vez que se volta para o próprio potencial lúdico da linguagem enquanto brincadeira ou modo de se **desconhecer** o mundo.

Qual então não é a surpresa do leitor desavisado ao deparar-se com **Face imóvel** (1942)? Seu segundo livro teve na edição original 35 poemas e, ao ser republicado no compêndio **Gramática expositiva do chão – poesia quase toda** (1990), foi limado a menos da metade, restando apenas 17 poemas (FERRARI, 2014, p. 57). O livro em questão acabou permanecendo como uma obra relegada ao ostracismo, seja pela editora Record, que reedita a obra de Barros e optou por deixar esse título fora do catálogo, seja pelo próprio autor, que nos diz que “**Face Imóvel**, editada pela Século XX, do Rio, é meio engajado na política. Eu não gosto desse livro” (RICCIARDI, 1991, p. 99). Ora, a adjetivação usada pelo escritor, “meio engajado na política”, já parece mesmo a justificativa desse não gostar e o aspecto pelo qual essa obra se difere do restante de sua produção, segundo julgamento do próprio poeta.

É claro que sua subversão linguística pragmática – sua invencioneice sintática/lexical e seu apreço pelo inútil e pelo ínfimo – pode ser considerada *per se* um indício político, uma vez que se volta contra a gramática padrão e a ética da produtividade, ambas faces de um *status quo* contra o qual se ergue a voz do poeta. Tanto o é que, quando instado por Douglas Diegues, em entrevista, a comparar a linguagem poética e o andar do andarilho, Manoel de Barros nos diz que

O andarilho é um ser desajustado no mundo, por isso provoca estranhezas por onde vai, e o poeta (falo por mim), eu não gosto das normas do idioma, eu procuro fazer distúrbios no idioma. Nós somos insatisfeitos com as normas: ele com as normas da sociedade e eu com as normas da linguagem (desfazer o normal é uma poética) (DIEGUES, 2017, p. 184).

Se por um lado tem-se aí uma postura eminentemente política, temos de pensar que só podemos dizer isso pensando em uma política *latu sensu*, ou seja, em termos não de uma poética de resistência social, mas de uma atitude de rebeldia individual. Em sentido estrito a política é um **assunto** ausente da sua obra, assim como o tempo histórico em que vive o autor, sua realidade imediata – muito diferente do que acontece com obras de ilustres contemporâneos seus como Drummond, Bandeira, Cabral e Vinícius.

Mas por que o autor julga como “meio engajado na política” esse livro em específico? Por mais que numa primeira leitura haja uma diferença entre o que encontramos e a referida estética mais marcante de sua obra (o trato lúdico com a palavra), não podemos chegar a dizer que se trata de um livro de todo “engajado”, tomando como referência um engajamento explícito, discursivo e pedagógico. Este artigo tem como objetivo entender o porquê dessa consideração de Barros. Conforme destacarei em análise de alguns poemas, essa resposta parece estar ligada à um aspecto da linguagem que em sua obra normalmente se volta sobre si – uma tendência, portanto, intransitiva – e que aqui se mostra excepcionalmente voltada para um outro – deixando-nos entrever um pendor eminentemente transitivo. Essa transitividade leva a linguagem autorreferente a um limite de si, em direção ao outro – e o outro da linguagem poética se mostra nesse caso a linguagem prosaica.

Ainda que os aspectos que apontarei possam ser encontrados amiúde em outros poemas espalhados pela vasta obra do autor, após as análises poderemos enfim concordar com o poeta em que **Face imóvel** é um livro diferente do restante de sua trajetória para além de fazê-lo por uma impressão inicial.

O sentimento de mundo

Pois bem, o que poderia então tê-lo desviado de sua trajetória poética lúdico-telúrica e retirada do mundo? Acompanhando o entendimento de Murilo Marcondes de Moura (2016) acerca da produção poética do período (apesar de ele não citar Manoel de Barros em específico), parece-me evidente tratar-se de um acontecimento que fez mesmo os artistas mais estoicos desviarem-se de sua abstinência hodierna: a Segunda Guerra Mundial. A afirmativa é pacificada pela presença temática da guerra no livro, isto é, ela aparece de forma explícita em poemas como “Os girassóis de Van Gogh” e “Poema do menino inglês de 1940”, mas não é isso que quero apontar. Interessa-me entender como esse momento histórico provoca uma alteração na própria lírica de Manoel de Barros – ainda que tenha sido, em sua trajetória, coisa passageira. **Face imóvel** me parece um grande (ou ínfimo) desvio de caminho em sua trajetória, em direção à uma transitividade que foi provocada por certo “sentimento de mundo”.

Utilizo aqui o sentido dado a essa expressão por Moura (2016), que empresta seu sentido para dizer de um efeito sobre Drummond que exerceu certa aula de

geografia, quando então ele “conheceu o mundo” (segundo um trecho de um conto de Drummond):

A aula era de geografia e a professora traçava no quadro negro nomes de países distantes. As cidades vinham surgindo na ponta dos nomes, e Paris era uma torre ao lado de uma ponte e de um rio, a Inglaterra não se enxergava bem no nevoeiro, um esquimó, um condor surgiam misteriosamente, trazendo países inteiros. Então nasci. De repente nasci, isto é, senti necessidade de escrever (*apud* MOURA, 2016, p. 106).

A esse “nascimento” da escrita de Drummond ali descrito, Moura associa então um sentido possível para a expressão “sentimento de mundo”:

No conto a ênfase recai sobre as relações entre as palavras e os lugares geográficos, de modo que o nascimento da escrita é concomitante ao ‘conhecimento de mundo’. Como não pensar, nesse contexto, que ‘sentimento de mundo’ seja uma tradução exata daquela emoção originária? (MOURA, 2016, p. 107).

E, ainda, para arrematar o sentido que pretende ao termo, Moura analisa excertos de alguns escritores da época, e conclui que

são suficientes para demonstrar como a expressão “sentimento de mundo”, sendo uma fórmula íntima de Drummond, também podia traduzir com exatidão um espírito coletivo disseminado ao longo dos anos 1930, que se intensifica especialmente durante a segunda guerra mundial (MOURA, 2016, p. 113).

No caso de Manoel de Barros, o “sentimento de mundo”, além de ser provocado pela própria guerra e por um “espírito coletivo disseminado ao longo dos anos 1930”, é também potencializado por um dado biográfico, pois neste momento o autor pela primeira vez sai do país:

Como bacharel em Direito, tentou alguns empregos, mas não conseguiu exercer essa profissão devido à sua personalidade introspectiva. Por essa razão, resolveu viajar, percorrendo alguns países da Europa (Itália, França e Portugal) e da América Latina (Peru, Bolívia e Equador). [...] Morou em Nova Iorque, onde estudou cinema e artes plásticas por um ano no Museu de Arte Moderna (FERRARI, 2014, p. 58 - 59)

Dessa maneira, com esse contato (presencial) inédito com o mundo enquanto coisa maior que seu país, e com a influência da segunda guerra (que eclodiu em 1939, sendo que os poemas deste livro foram escritos entre 1937 e 1942) esse sentimento

de mundo aflora e suscita o estabelecimento de uma transitividade atípica no poeta. Retificando o que dissera acima, portanto: interessa-me notar como esse sentimento de mundo (não só causado pela guerra, como Drummond, mas também pelas viagens que o escritor empreende à época) provoca uma alteração na lírica de Barros.

Transitividade, prosa e poesia

Quando digo transitividade, digo-a de forma ampla, tentando também manter uma proximidade à noção utilizada por Moura em seu texto sobre Drummond e a Segunda Guerra. De modo rápido: transitivo é característica do que se dirige a outra coisa e estabelece com ela uma relação, **um trânsito** – como em sintaxe. Dessa forma Moura ter apontado sobre Drummond que “se a abertura para o ‘mundo grande’ foi capaz de engendrar a necessidade de escrever, a própria escrita impregnou-se de uma vocação transitiva em sentido abrangente” (MOURA, 2016, p. 107). Em seguida, em seu texto, Moura alerta para algo a que também busco me atentar, que “não se trata, é óbvio, de postular a comunicabilidade da poesia”, mas de “especular sobre as inquietudes nela atuantes” (MOURA, 2016, p. 107).

Moura enumera em Drummond que essa transitividade se instala entre “o poema e o ‘vasto mundo’; entre o poema e a história; entre o poema e o povo” (MOURA, 2016, p. 201), dentre vários outros trânsitos. No caso do livro de Manoel de Barros aqui analisado, parece-me que essa transitividade provocada por um sentimento de mundo aparece sempre voltada para um **outro**. Esse trânsito estabelecido com o outro alimenta os poemas e traduz-se mesmo como uma das tensões centrais de **Face Imóvel**.

No restante de sua obra, o poeta normalmente trabalha os tensionamentos por via da solução lúdica do verbo ou da aproximação ínfima de todas as coisas em sua superficialidade inútil: “o cu de uma formiga é mais importante para o poeta que uma usina nuclear” (BARROS, 2008, p. 44), conforme nos diz no poema “Sobre importâncias”). Nesse livro, entretanto, as inquietações se resolvem de modo narrativo, mais especificamente por meio de um procedimento de “susto narrativo”, no sentido de que a narrativa é sustada subitamente², o que é comum à estrutura de solução de tensões em contos ou causos. A **ruptura** formal coincide com uma

² Não que as associações semânticas trazidas pelo *susto* como em “assustada” não sejam em todo pertinentes aqui, mas não as explorarei.

irrupção no plano do sentido, gerando o efeito de uma **interrupção** (e aqui temos sugerida, pelo prefixo “inter”, a participação de mais de um elemento, nesse caso os planos do sentido e da forma).

Isto é, se em Drummond essa “vocalização transitiva”, ligada a um “sentimento de mundo”, quando excitada pela guerra vai desaguar formalmente em uma “ampliação” ou “dilatação do canto” (MOURA, 2016, p. 198), no caso de Manuel de Barros a consequência formal do sentimento de mundo é a instauração desse procedimento narrativo de susto, de interrupção. Primeiramente a transitividade conduz a linguagem poética à prosaica – há a construção de planos narrativos e personagens por um eu lírico/narrador³, que no mais dos casos se mostra também personagem. O susto narrativo que menciono aparece então como resolução formal das tensões suscitadas no poema, uma vez que a linguagem prosaica demanda uma resolução prosaica: a interrupção é sempre em relação a uma **linha** (e aqui o caráter linear da narrativa).

Com cuidado podemos observar isso, essa transitividade entre o poeta e o outro, e a estrutura narrativa sustada, em todos os poemas do livro, começando já no primeiro:

EU NÃO VOU PERTURBAR A PAZ

De tarde um homem tem esperanças.
 Está sozinho, possui um banco.
 De tarde um homem sorri.
 Se eu me sentasse a seu lado
 Saberá de seus mistérios
 Ouviria até sua respiração leve.
 Se eu me sentasse a seu lado
 Descobriria o sinistro
 Ou doce alento de vida
 Que move suas pernas e braços.

Mas, ah! eu não vou perturbar a paz que ele depôs na praça, quieto.
 (BARROS, 2013, p. 7)

Há aqui situação de uma personagem (“De tarde um homem tem esperanças/ Está sozinho, possui um banco.”) em um plano narrativo espacialmente definido (a praça) no qual o eu lírico/narrador toma parte. Em torno dessa personagem o eu

³ Ao longo do artigo adoto essa nomenclatura dupla para destacar a proximidade que podemos verificar em termos de atitude discursiva entre o que seria a princípio um eu poético (por tratar-se de um poema) com a que mais geralmente se encontra na prosa, na figura do narrador.

lírico/narrador tece a possibilidade de ter acesso ao interior desse outro (“se eu me sentasse ao seu lado/ Saberá de seus mistérios”). Ele opta, entretanto, por não “perturbar a paz que ele [o homem] depôs na praça”, principalmente porque, como nos dá a entender pela palavra final do poema, essa paz foi conquistada e se mantém porque o homem está “quieto”. Ora, pensando em que Manoel de Barros seja sabidamente introspectivo, não há como não o ver projetado nesse homem feliz (“de tarde, um homem sorri”) e solitário que conquistou a paz no silêncio.

Interessante notar aí que a própria tessitura da possibilidade de adentrar o outro (pelo sentar-se ao seu lado), ainda que negada, já constitui a instauração de um trânsito entre o poeta e esse outro. Cabe ainda ressaltar do poema essa estrutura narrativa em que, ao fim, após nos situar em uma **cena**, e sugerir um acontecimento, o susto vem da negação do eu lírico/narrador: ocorre aqui uma irrupção que só o é por ser uma **não-interrupção**, que quebra a expectativa que vinha sendo criada (Se eu me sentasse > saberia > ouviria > descobriria > Mas ah! eu não vou...).

Poderíamos aí destacar a presença das categorias negativas, como aponta Friedrich sobre a “lírica moderna” (silêncio, solidão, negação...), mas prefiro apontar esse caráter de **causo**, isto é, da poesia em direção à prosa, que é apontado em uma “lírica do pós-moderno” por parte de Alfonso Berardinelli⁴. Isso aconteceria enquanto contraposição à concepção de linguagem poética moderna e das vanguardas modernistas, nas quais, ao contrário das outras artes (com exceção da pintura), que tenderam a borrar programaticamente suas fronteiras e se interpenetrar, a poesia buscava uma noção de pureza da linguagem poética enquanto intransitividade (*l’art pour l’art*), se afastando da prosa, que seria então uma linguagem mais instrumental ou relacional (BERARDINELLI, 2007, p. 175 - 176).

⁴ O autor usa a expressão com o sentido de “que veio depois do modernismo” e se refere a obras entre as décadas de 1920 a 1970, abarcando tanto Borges e Beckett como Auden, Ponge e Calvino. De acordo com ele mesmo “De qualquer modo, a pós-modernidade é uma época. Uma situação da arte e da cultura que não pode ser resumida numa só poética e em um único estilo. A pós-modernidade é ainda a crise do monismo historicista de que nasciam, seja a ideologia da vanguarda, seja a do engajamento, segundo a qual, dada uma certa consciência da situação histórica e política da arte, não se podia **senão deduzir um modo e apenas um** de fazer arte à altura dos tempos” (p. 178, destaque do autor). Nisso o que Alfonso Berardinelli aponta como “pós-modernidade” se aproxima do “poema pós-utópico”, que será desenvolvido por Haroldo de Campos (CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico. In: _____. **O arco-íris branco**. São Paulo: Imago, 1997. p. 243 - 270), apesar de essa “pós-modernidade” ser também associada à nossa segunda fase do modernismo, a partir dos anos 1930, já que Haroldo se refere a um esgotamento da lógica e do paradigma de vanguarda (depois de suas próprias investidas) e Alfonso Berardinelli se refere a uma contraposição por parte de alguma produção, que não pressupõe, necessariamente, o esgotamento desse paradigma, ainda que sim o seu declínio (“**crise** do monismo”).

Ao passo que o romance moderno nascera da fusão e da mistura, a princípio um tanto informe e caótica, de vários gêneros literários, velhos e novos, mais tarde, por volta de meados do século XIX, a poesia moderna se fixava como lírica segundo o modelo oposto da pureza, da depuração, da interrupção dos nexos dialógicos e dinâmicos com outros gêneros literários. (...) Narrar, expressar, raciocinar e representar são, tanto para André Breton quanto para Valéry, algo que deve permanecer para lá das fronteiras da escrita poética (BERARDINELLI, 2007, p. 15).

Essa pureza (ou intransitividade) buscada pela poesia trouxe consigo historicamente uma perda do referente, o que pode ser visto de modo exemplar na pintura de Piet Mondrian e mais especificamente na progressão de suas árvores⁵. A relação mimética com o referente vai progressivamente se desfazendo até que a árvore desaparece em um jogo de linhas que remetem muito mais à experiência (*erleben*) individual do sujeito em relação ao mundo, do que a uma experiência (*erfahrung*) de mundo coletiva e decantada – que é o que, enfim, se poderia **narrar** (BENJAMIN, 1994, p. 200 - 201).

A posterior (re)aproximação da poesia com a prosa surge então no texto de Alfonso Berardinelli, num trecho em que trata do caso da Itália, exemplificada nas obras de Pasolini e Montale.

A progressiva aproximação da poesia à prosa e o desenvolvimento da dimensão discursiva tanto no ideólogo Pasolini, quanto no antiideólogo Montale surpreendem pela diversidade de temperamento de cultura. [...] Montale havia desembaraçado e articulado em nexos racionais, em gradações inteligíveis, as suas alegorias peremptórias e intimidadoras, quase como se cadenciasse os seus artigos e prosas de arte. Pasolini inventava um novo e eficaz organismo estilístico: o poemeto ideológico-autobiográfico em prosa, o artigo de poesia. [...] Tocar as “fronteiras da poesia”, deslocá-las e forçá-las se torna necessário para sair de sistemas estilísticos que tendem ao fechamento. [...] No pós-moderno é recorrente a “desdramatização” divulgadora e lúdica das tensões do moderno. A obra de Montale é das mais exemplares para entender a passagem de uma fase a outra: a figura do poeta muda, a afasia sempre ameaçadora e a obscuridade quem sabe exibicionista tornam-se agora poesia conversada, *chat-poetry* (BERARDINELLI, 2007, p. 183 - 184).

Podemos encontrar no poema há pouco citado (“Eu não vou perturbar a paz”) tal reaproximação com a linguagem da prosa, e não só por meio dos aspectos de

⁵ Desde *Red Tree* e *Blue Tree*, de 1908, onde a silhueta da árvore ainda é perfeitamente detectável, até a *Grey Tree* (1911) e, finalmente, *The Trees* (1912), nas quais se é possível perceber como a árvore em si – o referente –, enquanto figura, vai se perdendo e cedendo espaço à expressão/experiência individual, que nesse caso é de ares cubistas e mais tarde se configurará no neoplasticismo.

estrutura narrativa que foram apontados, mas pela própria ausência de metáforas em favor de uma linguagem mais direta, objetiva, referente – nesse sentido, mais transitiva. Note-se também a ausência de *enjambement*: poderíamos ler o poema praticamente da mesma forma ainda que não estivesse em versos. Estes aspectos estão presentes ao longo de todo **Face Imóvel** e colaboram para a aproximação da linguagem poética com um caso contado em uma conversa, uma “*chat-poetry*”.

Podemos pensar aí, para ilustrar outras produções do contexto histórico brasileiro, em alguns poemas de base assumidamente narrativa e linguagem objetiva de outros poetas contemporâneos de Manoel de Barros, tais como João Cabral de Melo Neto (“Morte e vida severina”), Drummond (“A morte do leiteiro”), Vinícius de Moraes (“O operário em construção”) e Manuel Bandeira (como “O cacto” e “Poema tirado de uma notícia de jornal”), do que Moura dizer, na orelha do livro de Alfonso Berardinelli aqui citado, “quanto proveito tiraria Berardinelli da leitura de Drummond e Bandeira, aqui ausentes, pois elas confirmariam de modo consistente algumas de suas ideias mais caras”. E poderíamos, nesse sentido, acrescentar ao que disse Moura este **Face Imóvel**.

Os casos de Manoel de Barros

No segundo poema do livro, “Rua dos Arcos”, podemos reparar que nos quatro quartetos iniciais há a tessitura poética, mas descritivamente, uma **cena** urbana, mantendo um tom decadente e disfórico, o que gera uma atmosfera e uma expectativa que é completamente desfeita, subvertida, com a irrupção da “mulata da Lapa de Verde, introduzida pela marca narrativa do “Foi aí que de tarde eu a vi”.

RUA DOS ARCOS

A rua era assobradada
Decadente de ambos os lados
Toda espécie de gente ali
Circulava e bebia uniforme.

Uniforme era a feiura das casas –
O ar triste que elas tinham;
Mas também o ar de traição
Atrás das cortinas vermelhas.

As portas emitiam mulheres
Portuguesas de músculos brancos
E até o coração das crianças se partia

Sob o peso da coroa caída da irmã.

A viola sustava a cabeça de um cego –
 Angulosa cabeça onde os fados morriam.
 E entre flores amarelas
 Graves gatos o escutavam.

Foi aí que de tarde eu a vi
 Eu a vi passar de verde
 Varando o ar sério de um guarda
 Sem veneno em seus dedos

– A mulata da Lapa de verde!
 (BARROS, 2013, p. 8 - 9)

Nos dois primeiros quartetos a linguagem é perfeitamente objetiva, com uma leve exceção dos dois últimos versos, já que o “ar de traição” já um pouco mais abstrato. O primeiro verso do terceiro quarteto é o verso mais poeticamente potente do poema, com a inusitada relação (“emitiam”) entre as “portas” e as “mulheres”, mas aparece aí também com um viés descritivo. Daí até o fim do quarto quarteto, há uma oscilação entre linguagem poética e objetiva. O quinto quarteto já traz a irrupção da figura feminina por meio de linguagem objetiva nos dois primeiros versos, e com outra inusitada relação, aqui adjetiva: o guarda era tão sério que sequer possuía “veneno nos dedos”.

Poderíamos pensar que essa abertura para o outro, para o mundo, que nos é perceptível na descrição poética da Rua dos Arcos, lembra muito a visão de um *flanêur*, pintando a cena urbana e revelando de si apenas o olhar. Acaba, porém, por desembocar na vista plástico-erótica da mulata que passa, quando então o “eu” deixa a posição de expectador (ou de narrador em terceira pessoa) e aparece como narrador-personagem, no mesmo plano da cena pintada. Introduce-se aí por um comentário que, por sua vez, susta o poema, encerra subitamente a contemplação macabúzia da decadência ali presente, deixando a última quadra como a única do poema que não possui ponto final, como houvesse, pela visão da mulher, uma desestruturação linguística, exteriorizada com a exclamação de regozijo banal (“– A mulata da Lapa de verde!”). É interessante pensar também que o verde que veste a mulata é fotograficamente o negativo do vermelho das cortinas que apareceram há pouco na paisagem da rua, de forma que cromaticamente a ideia de uma irrupção contrastante é reforçada.

Cabe notar ainda que a exclamação desse último verso, para saltar ainda mais do contexto, aparece introduzida por um travessão, tratando-se, portanto, de um discurso direto (outro expediente comum à prosa), subentendendo o restante do poema como uma fala que não ocorre em voz alta, que não passaria ou de uma “fala” de um narrador (que seria também esse personagem que exclama ao final) ou de um discurso que ocorre dentro da personagem, um monólogo silencioso que é rompido pela visão mulata e sua pungência exclamativa.

Metalinguisticamente, podemos pensar no que disse Alfonso Berardinelli da “desdramatização das tensões do moderno”, como se um eu lírico de ares decadentistas dum Baudelaire de repente encontrasse a mulata da Lapa e estupefasse – e nisso um tom que não deixa de ser autoirônico quanto à contemplação moderna da urbe e o respectivo *spleen* com que normalmente é observada, que aqui é subvertido.

BALADA DO PALÁCIO DO INGÁ

Na sala de espera do Palácio do Ingá
 Vou abanando a cara com o jornal do Brício.
 Benjamin Constant da parede me olha.
 Mas eu olho é pras medalhas do Duque de Caxias.
 Ai que riquezas no Palácio do Ingá!

Os varões na parede me inspiram brasilidade.
 Será que o Duque de Caxias por cima de suas medalhas
 E de sua suspicácia está descobrindo meu olhar guloso
 Para as coxas daquela mulher entreabertas na minha frente?

Na sala do Palácio do Ingá com uma ficha na mão
 Espero para falar com o chefe do Gabinete do Interventor.
 Na sala de espera do Palácio do Ingá tem uma pele de onça.
 Ai que saudades do Pantanal!
 Senhor, nem é tanto deste emprego que eu preciso tanto
 O que eu preciso e quanto! nesta mísera tarde
 É daquela mulher com as coxas entreabertas na minha frente.
 E isso não tem mandamentos e nem ofende a disciplina militar.
 (BARROS, 2013, p. 26)

Um processo muito similar ocorre em “Balada do Palácio do Ingá”. O eu lírico/narrador já no segundo verso se coloca em cena (“vou...”) ao mesmo tempo que em que já contrapõe a seriedade evocada pelo fato de situar-se na sede do poder executivo com o nada sério “abanando a cara com o jornal”. Continua nesse contraste entre a formalidade de um Duque de Caxias e a possibilidade de que este esteja

descobrimo o “olhar guloso” do eu lírico “para as coxas daquela mulher entreabertas” em sua frente. E o que susta aqui o poema (ou a cena), é a conclusão: o que ele precisa mesmo “nem é tanto deste emprego”, mas da “mulher com as coxas entreabertas”. O poema funciona como uma pequena narrativa onde é desdramatizada de uma maneira banal (o erotismo) a seriedade do ambiente político/administrativo/militar.

A transitividade que compele ao estabelecimento de uma relação com o outro como núcleo do poema, seja a mulher atraente, seja o homem no banco da praça, aparece novamente e por processos poético-narrativos muito similares, nos poemas “Paz” e “O solitário”.

PAZ

Esta janela aberta
As cadeiras em ordem por volta da mesa
A luz da lâmpada na moringa
Duas meninas que conversam longe...

Paz!
O telefone que descansa
As cortinas azuis que nem balançam

Mas sobre uma cadeira alguém está chorando.
Paz!
(BARROS, 2013, p. 12)

Aqui, assim como nos poemas já citados, somos introduzidos a uma cena que o eu lírico/narrador nos desenha poeticamente, conduzindo-nos a uma sensação de normalidade cotidiana (“Esta janela aberta/ As cadeiras em ordem por volta da mesa/ A luz da lâmpada na moringa/ Duas meninas que conversam longe...”, distância aumentada pelas reticências). Há um reforço dessa sensação no “em ordem” e na estrofe seguinte (“Paz!/ O telefone que descansa/ As cortinas azuis que nem balançam”) onde somos apresentados a um telefone silencioso e ao fato de não haver vento: não há movimento algum.

Uma vez tecida a situação, ocorre a irrupção contrastante com a “paz” até então apresentada. Uma conjunção adversativa abre o verso seguinte: “Mas sobre uma cadeira alguém está chorando”. O aparecimento da pessoa sentada na cadeira (que pode ser uma das cadeiras em ordem do segundo verso) e o fato de este verso

trazer o único ponto final de todo o poema contrastam com a paz, concedendo ao poema o que poderia ser um nó narrativo, caso se tratasse de um conto, mas que é em seguida deixado de lado pela repetição da exclamação “Paz!”.

Se por um lado o poema como um todo poderia bem ser representado (ou visualizado pelo leitor) como um quadro, uma pintura, isto é, uma imagem estática e, portanto, não narrativa, por outro lado o efeito de irrupção é concedido pelo contraste consecutivo entre a pessoa que chora e o restante da cena “em paz”. Essa consecutividade que se encontra na raiz do efeito produzido só é possível em uma temporalidade, em uma linha pela qual progredimos, que está ausente na imagem estática: é próprio das narrativas, sejam prosaicas ou construídas por imagens (cinema, HQ’s, etc.).

Podemos ainda pensar que a cena da pessoa chorando, contrastada com a exclamação de “paz”, se encaixa perfeitamente em uma hipotética situação pós-guerra: a “paz” enfim reconquistada com o fim do conflito e, ainda que haja ao fundo um lamento por todas as baixas sofridas (alguém está chorando), urge exclamar: “Paz!” Numa leitura por esse viés hipotético, o poema pertenceria ao grande conjunto de poemas pacifistas (que condenam a violência da guerra independente dos lados, e que em última instância nos pergunta: “ante tanta mortandade, quem é que sai ganhando?”), já que o efeito que a leitura do poema provoca conduz a uma centralidade da imagem da pessoa que chora, mais do que à da própria paz, que aparece *ao redor* dela. A transitividade provocada pelo “sentimento de mundo” nos leva então, nesse poema, também à beira do outro – ainda que, como em “Eu não vou perturbar a paz”, haja a opção por não ultrapassar essa fronteira e a deixá-lo, a esse outro, em paz.

Como mencionado, algo parecido acontece em:

O SOLITÁRIO

Os muros enflorados caminhavam ao lado de um homem solitário
Que olhava fixo para certa música estranha
Que um menino extraía do coração de um sapo.

Naquela manhã dominical eu tinha vontade de sofrer
Mas sob as árvores as crianças eram tão comunicativas
Que me faziam esquecer de tudo
Olhando os barcos sobre as ondas...

No entanto o homem passava ladeado de muros!
 E eu não pude descobrir em seu olhar de morto
 O mais pequeno sinal de que estivesse esperando alguma dádiva!

Seu corpo fazia uma curva diante das flores.
 (BARROS, 2013, p. 15)

Aqui o eu lírico/narrador, também frequenta o mesmo plano da personagem “homem solitário”, vê o homem e tenta, mas não consegue acesso a seu interior (“não pude descobrir”), ou, consegue apenas o suficiente para não encontrar “em seu olhar de morto/ O mais pequeno sinal de que estivesse esperando alguma dádiva”, ou seja, qualquer esperança que fosse.

Interessante aqui notar três contrastes com o homem no banco do primeiro poema do livro: 1) a primeira coisa que sabemos daquele, no primeiro verso do poema, é que “tem esperanças”, neste não se encontra nem o mais pequeno sinal de esperança; 2) O primeiro poema começa com “de tarde”, enquanto que “O solitário”, conforme sabemos pelo quarto verso, se passa num domingo de manhã; 3) No primeiro o eu lírico/narrador poderia ter acesso a seu interior, mas opta por não fazê-lo, enquanto que, neste caso, existe a perscrutação mas o único retorno é uma negativa, e ficamos, leitores, igualmente sem acesso ao que passa interiormente à personagem ali.

Cabe fazer constar ainda sobre “O solitário”, que se estrutura de maneira muito próxima à dos poemas aqui abordados: temos primeiramente a construção, por meio de uma descrição poética, de uma cena com uma personagem (“Os muros enflorados caminhavam ao lado de um homem solitário” – e aqui a inversão entre quem caminha, assim como a presença das flores no muro, serve para destacar a solidão do homem, assim como os próximos dois versos, que colocam-no como um desencaixado, já que se fixa a uma “desimportância”); em seguida o eu lírico assume-se no mesmo plano narrativo do personagem e da cena introduzidos inicialmente; e por fim a narrativa é subitamente sustada, aqui pela negativa de acesso ao interior do homem, ao que cabe apenas mais uma observação de seu exterior (“Seu corpo fazia uma curva diante das flores”), que denuncia, me parece, uma frustração pelo não acesso, ou seja, diz do desejo do acesso – da transitividade.

Vale analisar ainda o caso talvez mais escuso do livro ante as afirmações feitas, o brevíssimo

AURORA NO FRONT

Das mãos caíam rezas como orvalho
 Caíam rezas das mãos curvas
 Sobre a aurora entrevista
 No fantástico andar dos gatos.
 (BARROS, 2013, p. 11)

Esse poema de quatro linhas traz no título a referência a seu tempo, à guerra, (e, nisso, já entrevemos sua constituição transitiva) mas quanto à irrupção de caráter narrativo, ainda assim podemos encontrá-la e de uma forma análoga ao que ocorre em “Paz!”.

Os dois primeiros versos parecem (pela repetição e pelo tom lúgubre, suplicante) uma oração, o que nos insere em uma atmosfera disfórica em frente às mãos e ao front (que, do título, abraça o poema como um plano americano). O tempo utilizado no verbo que é dito duas vezes, “caíam”, denuncia uma situação em andamento, não uma cena estática e muito menos estático é o andar dos gatos, que surge ao fim para contrapor ao tom disfórico construído nos dois primeiros versos. Uma visão que, se não é a da mulata da Lapa, assim como em “Rua dos arcos”, é de uma natureza que também instiga o eu lírico de uma forma banalizante, ordinária, da superficialidade das coisas, concedendo ao poema, ao concluí-lo, certa leveza inesperada.

O terceiro verso (“sobre a aurora entrevista”) aparece aí então como o fundo do vale, onde a descida termina, mas a subida ainda não começou, ponto de viragem. Isso porque, se a “aurora entrevista” por um lado não é “crepúsculo” – e por isso se remete à esfera semântica do nascimento e da infância, da euforia –, por outro lado está ainda apenas “entrevista”, de forma que não sabemos ao certo se ela se mostrará. A confirmação vem: o tom menor dos dois primeiros versos, depois da expectativa indistinta do terceiro, converte-se em tom maior com a irrupção do “fantástico andar dos gatos”, que susta a **cena** porque lhe muda o tom – e aí, nessa mudança de tom, o poeta vê a oportunidade de fechamento, como um bom contador de histórias.

Há nitidamente um deslocamento de foco narrativo que podemos acompanhar: das mãos, para a aurora (ao fundo, entrevista); dela para o andar dos gatos, um movimento da “câmera” que compõe um plano sequência, cinematograficamente falando. Assim como em “Paz” há primeiramente a impressão

de que este poema caberia bem em um quadro, mas, novamente, o efeito produzido nasce de uma consecutividade que contrasta a atmosfera construída entre o título e os três primeiros versos, com o último. Há, portanto, na origem do efeito provocado pelo poema, a noção de linearidade, própria de uma narrativa.

Considerações finais

Por fim, e novamente, **Face imóvel** é um livro *sui generis* na trajetória do autor e parece ter sido por ele renegado justamente por sua excepcional transitividade (e é por isso que ao autor lhe parece que o livro seja “meio engajado na política”), um desejo de relação, de contato com o outro, com o mundo, que tudo aponta tenha sido potencializado pelas viagens e pela guerra. O “sentimento de mundo” infligido ao poeta pantaneiro concede ao livro sua estética tão desencaixada do restante de sua obra – apesar de, como já disse, muitos dos aspectos apontados aparecerem também dispersos pelo restante da vasta obra do autor. Assim como em vários poemas de contemporâneos seus, mas de modo constante ao longo deste livro, esse trânsito que se estabelece entre o poeta e o outro conduz a linguagem a uma poesia conversada, uma *chat-poetry*, no dizer de Alfonso Berardinelli, que pela sua objetividade de linguagem e expedientes de prosa a levam à beira do **causo**.

Tanto é-lhe incomum essa estética e tanto a Manoel de Barros não lhe aprazia tamanha transitividade que, continuando uma entrevista já citada a Douglas Diegues, ao ser perguntado se “existem passarinhos andarilhos”, ele responde:

Passarinho mais andarilho que conheço é a andorinha mesmo. Elas mudam de lugar nas estações do ano. Depois vêm voltando. Urubus dizem que viajam muito, mas só viajam quando sentem presença de carniça. Não seriam nunca andarilhos legítimos, porque os andarilhos legítimos não são interesseiros. Viajam por destinação. Por simples vocação de nada ter (DIEGUES, 2017, p. 185).

Ou seja, há uma vinculação por parte do poeta entre o urubu e uma transitividade e entre a andorinha (o andarilho) a certa intransitividade, concepção que se reflete e é amplamente verificável no restante de sua obra. Mas, com relação a este livro em específico, e aproximando-se do que disse Murilo Mendes sobre Drummond, se por um lado o poeta tem a **face imóvel**, isto é, se ele “não gesticula, não apela para a retórica”, por outro, ele está “visivelmente inquieto” (*apud* MOURA, 2016, p. 197).

Referências

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

_____. **Face imóvel**. Biblioteca Manoel de Barros (coleção, 18 volumes). São Paulo: Leya, 2013.

_____. **Livro Sobre Nada**. Biblioteca Manoel de Barros (coleção, 18 volumes). São Paulo: Leya, 2013A.

_____. **Meu quintal é maior do que o mundo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

BELLOCCHIO, C. M. A poética-escritura em Manoel de Barros. **Horizonte Científico**, Uberlândia, vol.2, nº2, dez. 2008. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/horizontecientifico/article/view/4029>>. Acesso em 03 ago. 2020.

BENJAMIN, W. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197 - 221.

BERARDINELLI, A. **Da poesia à prosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DIEGUES, D. Manoel de Barros. In: BREGANTINI, D.; ANDRADE, W. (org.). **Cult 20 anos: melhores entrevistas**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017. p. 183 - 187.

FERRARI, V. C. D. **O primeiro Manoel de Barros e o aprendizado poético**. 2014. 89 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Literatura. Área de concentração: Literatura, História e Sociedade), Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos. Disponível em: <<https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/4728/6349.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em 03 ago. 2020.

MOURA, M. M. Carlos Drummond de Andrade. In: _____. **O mundo sitiado: a poesia brasileira e a segunda guerra mundial**. São Paulo: Editora 34, 2016. p. 103 - 207.

RICCIARDI, G. Manoel de Barros. In: _____. **Auto retratos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

Recebido em 09 de agosto de 2020
Aprovado em 22 de outubro de 2020