

Manoel de Barros e o espaço como identidade poética

Alan Bezerra Torres¹

Resumo:

O presente trabalho tem por objeto o exame das três primeiras obras: *Poemas concebidos sem pecado* (1937), *Face Imóvel* (1942) e *Poesias* (1947) do poeta mato-grossense Manoel de Barros (1916). O problema que se coloca diz respeito ao tratamento da infância, temática identificadora do poeta, que aqui será vista através da noção de espaço. Partindo da hipótese de que o texto gera uma tensão entre as categorias campo e cidade, pretende-se verificar como a poesia de Barros cria, através da recordação da infância, cenários particulares para ambas as modalidades de espaço, trazendo para a cidade, o mais das vezes, uma feição negativa, de desconforto para o eu-lírico, em contraste com o campo, lugar que se lhe revela como idílico.

Palavras-chave: Infância; Espaço; Identidade poética.

1-Introdução

Ao estudar a obra poética de Manoel de Barros, percebemos que em seus três primeiros livros: *Poemas concebidos sem pecado* (1937), *Face imóvel* (1942) e *Poesias* (1956) ocorre um choque de temáticas muito forte. Especificamente, ele acontece devido à representação que os espaços possuem. O Pantanal, lugar onde o autor passou os primeiros anos de vida, simboliza a infância, caracterizada de maneira idílica. O Rio de Janeiro, cidade para a qual o poeta se deslocou para formar-se em Direito, representa a fase adulta e assume um caráter negativo por ter uma conotação oposta à do Pantanal, pois, nos poemas, o Rio está ligado à complicada vida do mundo urbano. Dessa forma, teremos uma tensão entre rural e urbano, onde o menino sai de sua cidadezinha do interior e tem que enfrentar a complexidade da cidade grande.

O presente trabalho tem, pois, o objetivo de mostrar como se dá essa tensão entre os espaços. Percorreremos as três obras citadas e veremos a enorme discrepância entre os mundos, a qual terá fim em *Poesias*, já que após esse livro, a figura do Pantanal – vinculada à infância – faz-se soberana. Resta-nos saber se esse choque de idéias acontece somente porque essas obras foram escritas durante o período em que Manoel de Barros morou na Cidade Maravilhosa ou se esse fenômeno é uma busca de identidade poética. Além disso, é de nosso interesse também pensar no motivo que levou o universo pantaneiro a vencer o universo urbano.

¹ Mestre em Literatura Comparada (Universidade Federal do Ceará – UFC) e Doutorando em Literatura Comparada

2 -A Tensão Entre Os Espaços

O Pantanal é o principal cenário da obra de Manoel de Barros. Apesar dele não gostar que o chamem de o poeta do pantanal ou o poeta ecológico, essas alcunhas comprovam sua fortíssima ligação com o lugar. Sua poesia telúrica é impressionante e original, pois não é a exuberância e a beleza do lugar que ganham ênfase e sim as pequenas e pobres coisas do chão numa semovência incrível, onde musgos, lesmas, caracóis, formigas e líquenes recebem destaque, tornando-se um dos *leitmotiv* de sua poética.

Além disso, o Pantanal é também símbolo da infância desse menino peralta, pois, embora tenha nascido no Beco da Marinha (MT), foi em Corumbá (MS) onde passou os primeiros anos de sua vida. Lá, estabeleceu-se de tal forma que muitos o consideram corumbaense. Nequinho – assim era carinhosamente chamado pelos familiares – cresceu subindo em árvores, tomando banho de rio, vendo a atrapalhão das formigas, correndo de pé no chão e aprendendo a fala brejeira dos mais velhos.

No entanto, “amanhecido demais para ficar ali, Manoel de Barros parte para o internato Pestalozzi, em Campo Grande” (LIMA, 2001. 20). A maioria das famílias mais abastadas do interior envia seus filhos para grandes centros urbanos a fim de dar-lhes melhores condições de estudo. Assim foi com Nequinho: logo após o internato, seu pai enviou-o para o Rio de Janeiro, onde ficou até os 33 anos de idade, quando terminou o seu curso de Direito, em 1949.

Em 1937, influenciado pela prosa poética do simbolista francês Arthur Rimbaud, Manoel de Barros publica *Poemas concebidos sem pecado*. Como o título já sugere, é um livro com grande sentimento de infância. Sobre a obra, vale a pena transcrever as seguintes palavras de Miguel Sanches Neto:

Poemas concebidos sem pecado é um livro autobiográfico. No seu principal poema, “Cabeludinho”, o poeta conta a história, do nascimento à mocidade. Este é um longo texto que se refere aos fatos essenciais da vida do menino de interior. Divide-se em onze partes não intituladas, mas que representam os seguintes passos: 1. Nascimento, 2. Primeira paixão, 3. Jogos infantis, 4. A partida, 5. A escola, 6. Correspondência familiar, 7. Iniciação à poesia, 8. Iniciação sexual, 9. A academia, 10. O retorno do bugre e 11. Situação atual. O poema representa, em essência, os principais itinerários da vida de Cabeludinho, do nascimento no Pantanal até o curso universitário no Rio de Janeiro, revelando um forte sentimento de perda. (SANCHES NETO, 1997, P. 6)

Ainda há dois grandes poemas: “Postais da cidade” e “Retratos a carvão”. Eles são marcados por uma idéia de distanciamento do poeta com seu mundo original. Em ambos os títulos,

fica implícita uma conotação de perda. No primeiro, há a sugestão da recordação de fragmentos (apenas flashes, postais). O outro remete à idéia de álbum de fotos, além de está intrinsecamente ligado à infância, pois o carvão é muito utilizado pelas crianças para fazerem seus desenhos. Aqui, pessoas que fizeram parte da aurora de Manoel de Barros são pintadas. Repare que, na interpretação de Miguel Sanches e nessas últimas observações feitas, destaca-se o fator perda, ou seja, a dor de ter a infância usurpada pelo tempo. Vejamos o seguinte fragmento da parte nº. 11 de “Cabeludinho”:

Enfim, Cabeludinho, é você mesmo quem está aqui?
Onde andarão os seus amigos do Porto de Dona Emília? (BARROS, 1991, P. 41)

Essa parte, chamada por Miguel Sanches de “Situação atual”, é o lamento de um adulto que não se reconhece por não ter por perto pessoas que foram muito presentes em sua infância: os amigos do Porto de Dona Emília, os quais podem ser vistos na parte 3 (“Jogos infantis”). Se perder a infância é um drama inevitável, imagine ficar longe do Pantanal, o símbolo da aurora, o qual, provavelmente, o levaria para mais próximo dela. A partir desse fato, vai desenrolar-se a já referida tensão e uma descentralização psicológica do eu-lírico. Para falar a verdade, já há um choque de idéias antes mesmo desse poema que acabamos de analisar, entretanto, ele não é produto da fragmentação do eu de Manoel de Barros e sim da discrepância de conceitos que há entre sertão e cidade. Entenderemos melhor vendo o excerto:

Nhanhá está aborrecida com o neto que foi estudar no Rio
E voltou de ateu
- Se é pra desaprender, não precisa mais estudar.
.....
Nhanhá choraminga:
- Tá perdido, diz que negro é igual com branco! (BARROS, 1991, P. 41)

Provavelmente refere-se a umas férias que Nequinho foi passar na casa dos pais. É a décima parte do “Cabeludinho”. Um confronto de princípios estabelece-se: os conceitos de Nhanhá formam uma homologia, através da qual se cria uma imagem do homem do interior, simples e sem muita instrução. Além disso, a fala coloquial empregada no texto reforça mais ainda a imagem desse personagem-estereótipo. Como todos nós sabemos, a cidade é menos conservadora no que tange à educação e à religião. Sendo assim, fica evidente o porquê do espanto da avó ao ver o quão diferente estava o neto, após o retorno do mundo urbano. Embora esses preceitos contrastantes não tenham partido do eu-lírico, podemos ver o universo citadino sendo negado, característica bastante pertinente nos próximos dois livros, onde a tensão será mais forte.

Em 1942, Manoel de Barros publica *Face imóvel*, a obra mais diferente da poética do autor. Um leitor desavisado, que só o conhece como o poeta do Pantanal, jamais diria que é da

autoria do escritor matogrossense. O contexto era o da Segunda Guerra Mundial, fato que, com certeza, influencia qualquer tipo de manifestação artística. A infância – aquela que é uma força motriz de sua poesia – quase não aparece. Sendo assim, o Pantanal também não é focado.

As brincadeiras de criança, os *flash-backs* e as liberdades lingüísticas de *Poemas concebidos sem pecado* saem de cena para a entrada de análises existencialistas, onde o universal sobrepõe-se ao individual. O cenário urbano e suas figuras cotidianas são pintados através de um silêncio tão profundo, que é inevitável não sentirmos uma atmosfera de reflexão do eu-lírico.

As casas dormiam na hora surda do meio dia.
O corpo do homem penetrou sob árvores
Na longa quietude estendida na rua.
Tudo permaneceu sem um grito,
Um pedido de socorro sequer.
.....
Porque tudo permaneceu sem fundo suspiro
No estranho momento das coisas paradas. (BARROS, 1991, P. 69)

É sob esse aspecto monótono, de coisas sem cor e sem voz que o poeta analisa uma simples cena de um dia qualquer da cidade. Intitulado “Mansidão”, esse poema é um espelho do que ele mesmo sente: um vazio agonizante, sem um grito ou sequer um pedido de socorro. Na verdade, socorro é o que ele pede por outros, como em “Dorowa” e em “Poema do menino inglês de 1940”. Naquele, há a manifestação de preocupação com uma menor que é vítima de exploração sexual: “Ó Dorowa, teus 15 anos/ Entre ombros de homens bêbados (...)” (BARROS, 1991, P. 63). No outro, é mostrado um quadro pungente e terno de um menino, vítima da guerra, que teve a rua onde morava bombardeada e que perdera alguns amigos.

Embora no primeiro livro haja uma pequenina tristeza, ela dá-se pela perda da feliz e utópica puerícia, mas, agora, o que acontece é uma profunda amargura. Na poesia moderna, não foi só Manoel de Barros quem sentiu a cidade de maneira negativa. Baudelaire deixou-nos os seguintes versos:

A cidade a fervilhar, cheia de sonhos, onde
O espectro, em pleno dia, agarra-se ao passante! (BAUDELAIRE, 1996. P. 311)

Baudelaire representa a miséria através de um espectro, o mendigo que passa despercebido na cidade que fervilha de sonhos: uma imagem perfeita da desigualdade social. Mas o urbano – na poesia moderna – não é retratado negativamente apenas por suas mazelas. Por incrível que pareça, ele também é repudiado simplesmente por ser urbano. É o que **nos** mostra “Recife”, de Manuel Bandeira:

Mas não houve um dia em que te não sentisse dentro de mim.
.....

Não como és hoje,
Mas como eras na minha infância,
Quando as crianças brincavam no meio da rua
(Não havia ainda automóveis)
.....

Eras um Recife sem arranha-céus, sem comunistas (...) (BANDEIRA, 1993. P. 249)

O poeta pernambucano nega sua própria terra-natal, a qual perdeu o encanto do seu tempo de menino. Não há mais condições de brincar na rua, a cidade cresceu e o universo urbano, ou melhor, o mundo adulto apossou-se do espaço das crianças. O Recife do Bandeira menino foi soterrado pelo cenário dos mais velhos com arranha-céus. Bandeira sente essa angústia porque – como diz Miguel Sanches – “o poeta é o menino que conseguiu sobreviver depois da idade adulta”. (SANCHES NETO, 1997. P. 30).

Embora tenhamos falado somente do urbano e de seus aspectos negativos, o Pantanal e a infância – ainda que muito pouco – também marcam presença em *Face imóvel*. Há apenas três poemas onde eles podem ser notados. Em “O muro”, encontramos as brincadeiras e a fértil imaginação infantil, onde crianças divagavam sobre o que haveria por trás do que um enorme muro escondia: “Nunca pude saber o que se escondia por detrás dele/ Dos meus amigos de infância, um dizia ter violado tal segredo/ E nos contava de um enorme pomar misterioso.” (BARROS, 1991. P. 65). Em “Noturno do filho do fazendeiro” são narradas algumas lembranças da vida no campo. Já em “Balada do Palácio do Ingá”, podemos perceber um confronto entre o urbano e o rural:

Na sala de espera 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! (BARROS, 1991. P. 69)

À procura de emprego na cidade grande, Manoel de Barros vê, à sua frente, uma pele de onça, símbolo do Pantanal. Em vez de esperar para falar com o chefe do Gabinete, viaja ao Pantanal através de uma metonímia, esquecendo o belo Palácio: monumento carioca.

Mesmo que preocupado com o homem, mesmo que possua um caráter humanístico, pois o tempo é de guerra – e talvez daí venha o título: uma face imóvel diante dos absurdos da humanidade, uma face imóvel (um olhar fixo) direcionado ao ser humano – o livro ainda reserva um pequeno espaço para o individual, para a meninice reinante no âmago do poeta, para aquilo que, sem dúvida, é sua válvula de escape. Tudo isso como produto da tensão entre os espaços. Seria a busca de identidade poética, já que estamos falando dos primeiros livros, ou *Face imóvel* seria uma

manifestação ímpar devido ao contexto histórico?

Talvez, uma conclusão apareça-nos ao analisarmos *Poesias*, obra onde ocorre o clímax e o desfecho da tensão. De acordo com Miguel Sanches Neto, *Poesias* é “um livro em que o poeta atinge a maturidade de seu estilo, que ganhará daqui para a frente traços inequívocos.” (SANCHES NETO, 1997. P. 19). Opinião parecida tem Berta Waldman: “Se a matéria da poesia ainda é indefinida em seus primeiros livros, ela vai começar a se configurar com maior nitidez a partir de *Poesias*.”².

Não precisamos nem mais dizer qual é a sua relevância dentro da poética manuelina. Em outras palavras, essa importância toda se dá simplesmente porque o fim do choque de idéias ocorrerá. Mas, para que isso aconteça, não será fácil, pois um clima de confusão permeará os pensamentos do poeta a tal ponto que sua fragmentação psicológica fará com ele não saiba para qual lado seguir. “Na enseada de Botafogo” é um produto dessa indefinição poética:

Ser menino aos trinta anos, que desgraça
Nesta borda de mar em Botafogo!
Que vontade de chorar pelos mendigos!
Que vontade de voltar para a fazenda!
Por que deixam um menino que é do mato
Amar o mar com tanta violência? (BARROS, 1991. P. 93)

É mais do que claro o caos temático: o eu-lírico não sabe se chora pelas mazelas urbanas, assim como fez em *Face imóvel*, ou se volta para a fazenda e vai brincar como em *Poemas concebidos sem pecado*. O pior de tudo é que não há mais condições de ser criança numa cidade como o Rio de Janeiro, um lugar cheio de problemas que não dá espaço para sonhos infantis. Daí, vem o extravasamento: “Que vontade de voltar para a fazenda!”. No entanto, volta atrás logo em seguida expressando um sentimento surpreendente que nutre pelo mar, símbolo carioca. Ao fazer isso, o poeta vai de encontro a toda a negação que já tinha feito a respeito do universo urbano. A perturbação sentida pelo eu-lírico é tão forte que, por incrível que pareça, o Pantanal, por um momento, é vencido pelo mar. Os dois últimos versos transcritos são, com certeza, uma grande contradição em toda a obra de Manoel de Barros. Analisando um poema como esse, parece até que a tensão não terá fim, mas ela chegou a um ponto que não tem como ser contida e explode de vez, revelando a preferência do autor.

Em “A voz de meu pai”, finalmente o poeta decide-se. Poema belíssimo, caracterizado pela mistura de campos semânticos (urbano e rural). Ele principia mostrando o seu difícil cotidiano na cidade para, em seguida, resguardar-se nos braços do pai, através de belas imagens do campo,

² WALDMAN, Berta. Prefácio. In: Barros, Manoel de. Op. Cit, p. 19.

fazendo um contraponto entre o seu dia na cidade e na fazenda:

Circulo sob arranha-céus.
Vivo debaixo de cubos:
Na direita, na esquerda
De lado, ao sul
Pelo norte... vou no meio assustado.
Um pequenino ser com sua morte dentro. (BARROS, 1991. P. 103)

Percebe-se que viver na cidade é estar emparedado por todos os lados. E, quando parece que o indivíduo vai nortear-se, ele acaba “no meio assustado”. Nesse verso, as reticências chegam até a dar esperanças, mas o fim é o mesmo. Diferentemente de “Na enseada de Botafogo”, o urbano começa a ser negado novamente e, diante da enormidade dos prédios, o eu lírico sente-se “um pequenino ser com sua morte dentro.”. Em seguida, ele explica como é o seu trabalho:

Sou ligado por cordões e outros aparelhos secretos a um escritório complicado.
Portas mecânicas me subtraem e me devolvem súbito ao negro asfalto.
Entro e saio do edifício que come meu rosto e o cunha na pedra.

O animal homem é domado pelas máquinas, não possuindo autonomia acerca de si próprio. O pequeno menino do sertão está ligado à tecnologia por meios desconhecidos e complicados. Quem age é o mecânico: “Portas mecânicas me subtraem e me devolvem (...)”. O ser humano é apenas uma simples engrenagem no centro de um “edifício que come seu rosto e o cunha na pedra.”. Forma bastante original de dizer que está sendo mastigado, corroído por toda essa loucura do mundo urbano.

Gaston Bachelard afirma o seguinte: “Nossa vida adulta é tão despojada dos primeiros bens, as ligações antropocósmicas se encontram tão desguarnecidas, que não sentimos seu primeiro vínculo no universo da casa.” (BACHELARD, 1978. P. 200). Essa casa de que fala o autor é a primeira morada de qualquer indivíduo. Sendo assim, o menino do interior, sentindo essa dispersão, vai à procura das raízes, da sua primeira morada, o Pantanal.

À noite, ele sai para caminhar e depara com o olhar antropomorfizado do mar, que, na verdade, é a imagem de seu pai, que o chama:

- Venha meu filho,
Vamos a ver os bois no campo e as canas amadurecendo ao sol,
Ver a força obscura da terra que os frutos alimenta,
Vamos ouvi-la e vê-la:

A terra está úmida e os potros ariscos a riscam de seus empinos e de suas soltas crinas (...)

É interessante notar a grande mudança de campos semânticos: antes, ele varava “becos, bancos e buzinas”, agora, depois de ouvir a voz do pai, pode presenciar que “No bojo quieto das águas robafos engolem lodo!”. A partir do chamado do pai, o poeta é conduzido ao passado aconchegante que mostra o menino na gostosa vida de antes, quando tinha perto de si, “os potros ariscos” e podia sentir “a força obscura da terra”. Isso também pode ser entendido como uma espécie de metalinguagem, onde o pai guia o escritor para as principais temáticas de sua poesia: a infância e o Pantanal. A partir daqui, a figura do universo pantaneiro vinculada à puerícia e às pequenas coisas ganha relevo e configura-se como a maior força da poesia manuelina. Sobre o fim do embate entre rural e urbano, Tânia Lima destaca:

O poeta retorna de vez ao meio natural como uma forma de resgatar a tempo a simplicidade da vida rural. A partir daí, o que se observa é que Manoel de Barros abandona de vez a temática urbana e se embrenha em uma linguagem voltada para as coisas ínfimas da natureza que em cada livro se apresenta de forma cada vez mais freqüente à dimensão de exemplaridade que essa tem em sua vida e em sua poesia. (LIMA, 2001. P. 66)

Manoel de Barros exila-se de vez na infância e esquece o universo urbano, fazendo coro com Cacaso: “Minha pátria é minha infância: /por isso vivo no exílio” (CACASO, 1985. P. 63). Dizemos que se exilou porque mesmo que vá morar no Pantanal, só haverá a aproximação espacial e não a temporal.

Conclusão

Coincidentemente, após o poeta ter voltado a morar no Pantanal, não houve mais o choque de temáticas. Será mesmo que ele só ocorreu porque as obras citadas foram escritas durante o período em que Manoel de Barros ficou no Rio de Janeiro? É claro que ter residido lá é um motivo, mas somente isso não pode ser levado em conta, pois *Poemas concebidos sem pecado* não revela uma tensão efetiva oriunda do eu-lírico e é apenas em um único poema que percebemos o choque de idéias.

Então, teria sido uma busca de identidade poética que causou a tensão entre os espaços? Não que ele estivesse procurando sobre o que escrever, mas o contexto da Segunda Guerra Mundial, o qual influenciou *Face imóvel* fez com que o poeta deixasse de pintar apenas a sua idílica infância e voltasse o olhar para o ser humano através das mazelas sociais encontradas no Rio de Janeiro.

Poesias, ainda sob o reflexo do pós-guerra, é uma mescla dos outros dois livros: como vimos em “Na enseada de Botafogo”, há uma indecisão entre voltar para a fazenda ou ficar na

cidade grande. Enfim, a tensão entre os espaços é resultado de alguns fatores: ter morado no Rio de Janeiro, a Guerra Mundial e a construção de uma poesia, ou seja, a definição do seu objeto: falar de si (infância) e esquecer o que aflige a humanidade ou deixar de lado a puerícia e refletir sobre as mazelas sociais?

Em “A voz de meu pai”, ele decide-se pela infância e foge de tudo, refugiando-se no porto seguro, sua terra-natal. Talvez, o Pantanal tenha vencido pelo simples fato de ser o lugar do devaneio e da proteção:

Quando se sonha com a casa natal, na profundidade extrema do devaneio, participa-se desse calor primeiro, dessa matéria bem temperada do paraíso material. É nesse ambiente que vivem os seres protetores. (...). E o poeta bem sabe que a casa mantém a infância imóvel em seus braços. (BACHELARD, 1978: 202)

E como o próprio poeta reconhece – numa entrevista – a ligação da poesia com a infância, ele não poderia deixar de escolher pelo Pantanal: “A poesia tem a função de pregar a prática da infância entre os homens.” (BARROS, 1991. P. 311).

Referências Bibliográficas

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural: 1978.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. 20ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARROS, Manoel de. **Gramática expositiva do chão** (poesia quase toda). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BAUDELAIRE, Charles. **A modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

CACASO. **Beijo na boca**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

LIMA, Tânia Maria de Araújo. **Manoel de Barros ou a poética da ordinariedade**. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2001. Dissertação de Mestrado.

SANCHES NETO, Miguel. **Achados do chão**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 1997.

WALDMAN, Berta. Prefácio. In: Barros, Manoel de. **Gramática expositiva do chão** (poesia quase toda). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.