

MANOEL DE BARROS: O “APOGEU DO CHÃO”¹

Antonio Francisco de Andrade Júnior
UFF/PIBIC/CNPq

A passagem do anonimato ao êxito, tanto em termos de reconhecimento quanto em termos editoriais, produz-nos a seguinte interrogação: como se dá o processo de reconhecimento e de divulgação de um poeta numa sociedade cujo apelo à mídia torna-se uma das formas mais eficazes de atribuição de valores? Leiamos o trecho a seguir para que possamos ter noção dessa problemática: “Há no Brasil um poeta de 70 anos, 30 de poesia, com oito livros publicados e dois premiados, que permanece praticamente um desconhecido até mesmo dos especialistas. Seu nome é Manoel de Barros.”²

Afirmções como esta eram comuns em toda espécie de matéria jornalística publicada na década de 80 e início de 90 a respeito do poeta mato-grossense Manoel de Barros. Este tipo de constatação, além de soar como uma forma de reconhecimento tardio, tem como objetivo estimular a curiosidade dos leitores de poesia em geral. Não se pode esquecer que o jornalismo é um tipo de discurso essencialmente persuasivo, sendo um dos principais instrumentos da indústria cultural para a propaganda e para o lançamento de autores e obras. Segundo Guy Debord, vivemos em uma sociedade caracterizada pelo espetáculo, cujo senso comum endossa a afirmativa de que “o que aparece é bom, o que é bom aparece”.³ Sendo assim, vemos que o reconhecimento pela mídia é também uma das formas de atribuição de valores qualitativos responsáveis pela institucionalização de tendências estético-literárias.

O texto jornalístico e o discurso midiático de maneira geral diferem do poético na medida em que este ocupa um outro espaço discursivo, no qual se problematiza a órbita abrangente do fenômeno da espetacularização. Isto é, a mídia não pode ser o único critério de

¹ Este trabalho está vinculado ao projeto *Poesia e visualidade*, que vem sendo realizado na Universidade Federal Fluminense com o apoio do CNPq e sob a orientação da prof.a Dr.a Celia Pedrosa.

² NETO, Gualter Mathias. Caramujo do Pantanal. *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 de julho de 1987.

³ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p. 16-17.

valor para o texto poético, caracterizado pelo distanciamento entre linguagem e realidade/representação e conseqüentemente pelo distanciamento da poesia com relação ao público e à mídia. Por isso enfatizamos que a notoriedade midiática foi *um* dos fatores que influenciou, paralelamente ao reconhecimento pela crítica, para a consolidação do nome de Manoel de Barros. Neste caso, parece que houve uma articulação entre a crítica e a mídia. Ao nosso ver, o papel desta no processo de reconhecimento de Barros foi o de denunciar o silenciamento em torno do seu nome, tanto é que um dos temas centrais de quase todas as entrevistas, resenhas e artigos sobre o poeta, na década de 80, era a questão do anonimato. Evidentemente, o critério de avaliação estética nunca deixou de estar presente. As matérias, na maioria das vezes, são respaldadas pela opinião dos críticos que, nessa época, começavam a se dedicar à obra de Barros. Para compreendermos melhor como foi importante a articulação entre crítica e mídia, e como que só a partir desta articulação a sua obra passou a ser divulgada, basta sabermos que já em 1960 o poeta havia ganhado o Prêmio Orlando Dantas, conferido pela Academia Brasileira de Letras, o que não foi suficiente para a sua consagração entre os críticos e menos ainda para a sua saída do anonimato.⁴ Só nos anos 80 é que então a denúncia da irresponsabilidade e/ou da incapacidade da crítica literária brasileira, por haver ignorado durante anos a um poeta como Barros, feita por críticos e jornalistas, via jornais e revistas, passa a ser o *leitmotiv* para a divulgação da poesia manoelina.

De maneira simplificada, o nosso argumento é o de que, ao falar repetidas vezes sobre o anonimato de Manoel de Barros, a imprensa acabara criando o interesse por sua poesia. Esse processo de reconhecimento pode ser dividido em três momentos principais: um primeiro momento de *anonimato* – que vai da sua estréia, em 1937, até o fim da década de 70 –; o segundo seria um momento de *transição* – que compreende a década de 80 e início dos anos 90 –; e o terceiro, de *notoriedade* – que vai dos 90 até a atualidade. Na que chamamos fase de

⁴ Cf. MARIA, Cleusa. Entrevista/Manoel de Barros - “Gosto da palavra na ponta do lápis”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno Idéias, p. 3, 30 de março de 2002.

transição, podemos perceber, observando a cronologia de publicação, que os primeiros aparecimentos marcantes do poeta na imprensa começam a partir dos anos 80, época em que a ausência de paradigmas consolidados gera a variedade de dicções que possibilitou o reconhecimento de um autor que passara por várias gerações poéticas sem se vincular a nenhuma delas, tendo trilhado um caminho próprio e essencialmente anticanônico.⁵ Portanto, o nosso objetivo principal será o estudo deste momento.

Consideramos, a partir de nosso levantamento bibliográfico, que alguns acontecimentos foram importantes para a divulgação do nome de Manoel de Barros na mídia. Seriam eles: os depoimentos de Millôr Fernandes e de Antônio Houaiss sobre a qualidade e o contraditório “esquecimento” da obra de Barros; o curta-metragem de Joel Pizzini baseado na poesia de Manoel de Barros; a entrevista concedida ao periódico espanhol *El Paseante*; a entrevista concedida pelo poeta à revista brasileira *Bric-a-Brac*; e a telenovela *Pantanal*, da extinta Rede Manchete de televisão. Podemos refletir que tais eventos demonstram que a participação de agentes da intelectualidade brasileira, da imprensa nacional e estrangeira, juntamente com a mitificação da figura de poeta exótico, promoveram a passagem do anonimato à notoriedade de sua obra. Falaremos doravante sobre cada um deles separadamente.

I - Houaiss, dada a sua influência no meio intelectual brasileiro, pode ser considerado uma das figuras mais importantes para o reconhecimento, ainda que tardio, de Manoel de Barros, de cuja obra destaca o caráter telúrico e o esforço empreendido no trabalho com a linguagem (os textos de Houaiss sobre Barros são geralmente orelhas e prefácios de obras do poeta editadas ou reeditadas pela Civilização Brasileira). Houaiss, em algumas entrevistas, também chama a atenção, com um tom de crítica à instituição acadêmica, para a antiguidade das primeiras edições de Barros e para o fato de serem anteriores à publicação do primeiro

⁵ Cf. MORICONI, Ítalo. *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. Ver introdução e nota da quarta parte.

João Cabral e dos concretistas, que na década de 80 já haviam alcançado o reconhecimento do público e da crítica.⁶

Millôr Fernandes, que passa a conhecer a obra de Barros através de Houaiss, também se tornou peça-chave para a divulgação do nome do poeta pantaneiro nos periódicos de circulação nacional. A forma como Millôr o apresenta é paradigmática da campanha de divulgação do poeta nos anos 80, baseada no ataque aos críticos e aos jornalistas anteriores que não deram atenção à obra deste pantaneiro. Um exemplo disso seria um texto em que Millôr analisa o anonimato de Barros, denunciando a falta de interesse da elite intelectual brasileira em descobrir talentos novos. O colunista afirma ironicamente estar “apresentando um poeta” que já publica desde 1937. Diz ainda:

Há dois anos fiz a capa de um livrinho seu [de Manoel de Barros], admirável: *Arranjos para assobio*. Dois anos! Fiquei esperando que a *mídia se manifestasse*. Que *escritores especializados se manifestassem*. (...) ‘Não é um país sério’ – já dizia *o narigudo francês*.⁷ (grifos nossos)

Este fragmento sugere a articulação entre mídia, mercado editorial e crítica especializada, no sentido de valorizarem apenas o que já é institucionalizado. No entanto, as declarações de Millôr e Houaiss são isentas da autocrítica válida para ambos, visto que também já faziam parte da intelectualidade brasileira e embora conhecessem a obra de Barros calaram-se durante muito tempo como os demais.

Apesar da constatação de Millôr Fernandes sobre a persistente falta de interesse da mídia, o que não duraria por muito mais tempo, Manoel de Barros confessa que o reconhecimento tardio por parte de Houaiss e Millôr, mais ou menos no início dos anos 80, foi o motivo determinante para o seu êxito posterior. Isso em termos editoriais pode ser

⁶ Cf. FAGÁ, Marcelo. Nasce um poeta, aos 72 anos – Manoel de Barros, mato-grossense, fazendeiro, homenageado por Houaiss, saudado por Millôr, até hoje anônimo. *Isto é Senhor*, Rio de Janeiro, 1º de março de 1989.

⁷ FERNANDES, Millôr. No país dos corredores. *Isto é/Senhor*, Rio de Janeiro, 3 de outubro de 1984.

traduzido pela sua passagem para a Civilização Brasileira, com o livro *Arranjos para assobio*, de 1982.⁸ Ou seja, nessa fase de transição, a opinião balizada de importantes figuras da *intelligentsia* brasileira, como Millôr e Houaiss, funcionou como um agente de mediação entre a obra de arte e o público.

II - O premiado filme de Joel Pizzini *O inviável anonimato do caramujo-flor*, de 1987, teve um papel importante no sentido de chamar a atenção da mídia não-especializada em poesia para a obra do “poeta pantaneiro” e pode ser considerado um dos recordistas de citações em reportagens e resenhas sobre o autor nos cadernos culturais de jornais como *Folha de São Paulo* e *Jornal do Brasil*. Alguns fatores influíram para o êxito do curta-metragem e, juntamente com ele, para a divulgação da figura de Manoel de Barros para além das publicações sobre poesia. Dentre os quais se destacam: o fato de contar com a participação de famosos como Ney Matogrosso, Tetê Espíndola, Aracy Balabanian e Rubens Correia; a curiosidade de se tratar de um poeta septuagenário, restrito a um pequeno círculo de iniciados, contemporâneo de Drummond e Cabral, com ilustres admiradores como o filólogo Antônio Houaiss; e, principalmente, a atração que a sociedade moderna nutre pela arte cinematográfica, sendo comum casos de filmes baseados em textos da literatura brasileira se tornarem tão célebres quanto as obras que lhe deram origem. Lembremos, por exemplo, de *Vidas secas*, do cineasta Nelson Pereira dos Santos e de *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, ambos da época do Cinema Novo, baseados respectivamente nas obras homônimas de Graciliano Ramos e Mário de Andrade.

III - Já com relação ao periódico *El Paseante*, a crítica e professora Berta Waldman, da Universidade de São Paulo, em resenha para o *Jornal do Brasil*, em maio de 1989, constata que movimentos anteriores à publicação espanhola, no ano de 1988, tais como o filme de Pizzini (de 1987) e algumas resenhas jornalísticas, ‘hão foram suficientes para aglutinar a

⁸ Sobre este assunto cf. *Poesia sempre*, Rio de Janeiro, n° 11, outubro de 1999.

atenção dos editores” que só naquele momento começam a disputar “a reedição” dos textos de Manoel de Barros, “considerando-os um bom investimento de capital.”⁹ Desta maneira, Berta aponta para um dado relevante da dinâmica cultural brasileira que é tendência à valorização dos padrões críticos estrangeiros pela crítica especializada e principalmente pela mídia nacional. Constatamos que a forte divulgação da crítica positiva recebida de um periódico internacional funcionou dentro do processo de reconhecimento da poética manoelina como um argumento – de uma opinião balizada a partir de um olhar de fora – que justificava a sua aceitação dentro do eixo Rio-São Paulo, assim como nas capitais mais desenvolvidas. Como um exemplo, a propósito desta influência, Haroldo de Campos já falava, a modo de previsão, sobre o *efeito bumerangue* da poesia concreta: que seria rejeitada pela crítica nacional da sua época, absorvida pelo público estrangeiro das grandes metrópoles e, em virtude disso, reintroduzida e apreciada dentro das instituições brasileiras.¹⁰ Este efeito é muito similar ao da trajetória de Manoel de Barros. E, sem muitas considerações, o fato é que, se estamos falando em número de citações nas revistas e nos cadernos de cultura, ou, em outras palavras, na importância dispensada a determinado evento envolvendo o nome de Barros pela mídia impressa do país, sem dúvida nenhuma o periódico espanhol é o recordista.

IV - Tentando fazer uma análise de um outro momento, o da veiculação de Barros na imprensa especializada brasileira, observamos que uma das primeiras importantes entrevistas do poeta, sempre por escrito, se deu em *Bric-a-Brac*, uma revista de poesia da sua região – o Centro-oeste, mais especificamente de Brasília (DF).¹¹ Este fato poderia indicar uma recepção localizada da poesia manoelina no período inicial de sua veiculação na mídia especializada, visto que, embora tenha vivido durante anos no Rio de Janeiro, os jornais e revistas de grande

⁹ WALDMAN, Berta. A poesia de Manoel de Barros: uma gramática expositiva do chão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 de maio de 1989; cf. LIMA, Carlos Emilio Correa. Escritos para el conocimiento del suelo. *El paseante*, Madri, Ediciones Siruela, n.º 11, 1988.

¹⁰ Cf. FRANCHETTI, Paulo. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1993. p. 110.

¹¹ Cf. TURIBA & BORGES, João. Pedras aprendem silêncio nele (entrevista). *Bric-a-Brac*, Brasília, III, 1989.

circulação da ex-capital não demonstraram grande interesse por sua obra. Todavia, em contraposição a este pensamento, *Bric-a-Brac*, até mesmo por se tratar de uma revista especializada em poesia, é freqüentemente citada por reportagens e resenhas de jornais paulistas e cariocas. Além disso, poetas do Rio de Janeiro e de São Paulo publicavam no periódico brasiliense, que era um dos espaços de criação e de divulgação de poesia mais representativos dos anos 80. Ainda assim, seria interessante refletirmos sobre a forma hiperdestacada como Barros é recuperado pela revista, representando um *achado* para os jovens editores Turiba e João Borges, um verdadeiro *furo* do jornalismo cultural. Em meio às nossas observações sobre o periódico *Bric-a-Brac*, uma pergunta fica latente: por que só no final dos anos 80 uma revista especializada em poesia, dirigida por jovens poetas, resolve recuperar a figura de um quase anônimo veterano como Manoel de Barros para transformá-lo, segundo a visão de Ítalo Moriconi, no *poet's poet* de uma geração?¹²

Na nossa opinião, a resposta caminha em duas direções. Conforme o próprio Ítalo, sua recuperação respeitaria uma tendência à ressublimação, de tom neoconservador, dentro da fase pós-modernista da poesia brasileira. Barros apresentaria uma espécie de intuicionismo romântico que se imporia como antípoda face à estética do rigor cabralino. Ítalo aponta também para o importante dado de Barros, apesar da antiguidade de suas publicações, só começar a ser lido e cultuado a partir de uma geração, como a geração 80, que, segundo Berta Waldman (*op. cit.*), é caracterizada pela “multiplicação de grupos de poetas que carecem de diretrizes programáticas nítidas.” Esse fato indica uma apropriação da obra deste poeta como um exemplo de *síntese pessoal* de elementos presentes na tradição poética brasileira, isto é, como um exemplo de voz lírica individualizada para uma geração que já não obedece às

¹² Cf. MORICONI, Ítalo. Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira. In PEDROSA, Celia et al. (orgs.). *Poesia hoje*. Niterói: Eduff, 1998. p.21.

formalizações ou aos modelos de escolas poéticas específicas, tais como a “geração de 45” ou o concretismo.

V - O final dos anos 80 e o início dos anos 90 marcam a época da voga dos movimentos de preservação da natureza – ainda que importantes críticos afirmem que “não se deve colocar nenhuma bandeira ecológica” nas mãos de Manoel de Barros.¹³ No Brasil, a apresentação da telenovela *Pantanal*, de 1990, da extinta rede Manchete, foi paradigmática desta voga, assim como a crescente valorização do Pantanal mato-grossense como área de turismo ecológico. Naquela época, o Pantanal e a cultura pantaneira foram excessivamente promovidos pela mídia impressa e televisiva. Apesar de se reconhecer que a forma com que o cenário pantaneiro é utilizado na poesia de Barros realmente foge aos clichês do ecologismo ou do regionalismo, deve-se admitir que seu nome é, muitas das vezes, aliado ao desses elementos regionais e que a relação com o modismo televisivo pode ter influído no aumento do seu número de leitores. Esse tipo de fenômeno não é novo no Brasil, só que com Manoel de Barros ele ocorreu de maneira indireta. Já em casos como recentemente o do escritor Roberto Drummond, que após ter o seu romance *Hilda Furacão* adaptado para uma minissérie da Rede Globo obteve grande sucesso de vendas, fica mais explícito o vínculo entre mídia televisiva e mercado editorial.

Com respeito ao seu indesejado vinculamento às causas da luta ecológica, Manoel de Barros chega a dizer o seguinte:

Com esta natureza que tem o Pantanal é que eu luto. Luto para não ser engolido por essa exuberância. Às vezes a linguagem se desbraga; então, abotoá-la. (...) A expressão *poeta pantaneiro* parece que me

¹³ Essa frase se encontra na resenha de Berta Waldman para o *Jornal do Brasil*, op. cit., 1989. Ali Berta afirma que a voga dos movimentos e das utopias ecológicas *podem ter “interferido”* no processo de reconhecimento do autor, pensamento que abandona no ano seguinte quando publica junto com a antologia de Manoel de Barros, *Gramática expositiva do chão*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1992, praticamente o mesmo texto com algumas modificações, intitulado-o: “Poesia ao rés do chão”.

quer folclórico. Parece que não contempla meu esforço de linguagem.¹⁴

A referida folclorização é instituída pela própria mídia, no afã de promover e distinguir o estilo de Barros no cenário poético contemporâneo. Mas a luta que representa a consciência da linguagem – luta contra o exuberante e o exótico a que a apropriação da natureza pode levar – é a atitude que traz contemporaneidade à produção barriana. Produção esta que paga tributo ao estilo neológico canonizado pela prosa de Guimarães Rosa.

Contraditoriamente, a mitificação da imagem de poeta pantaneiro, que se relaciona com todo o processo de divulgação da figura de Manoel de Barros, acaba deixando em segundo plano a questão da preocupação com a linguagem. Hoje, já na fase de notoriedade da sua produção, percebemos que o reconhecimento através da mídia é uma forma de valorização baseada em elementos externos ao poema. Uma leitura mais atenta da poesia manoelina, na nossa opinião, deve se dedicar à avaliação do consistente projeto estético do autor, em seus pontos positivos e negativos.

Aliás, a crítica atual se encontra bem dividida com relação a este poeta. Não há um consenso avaliativo. Mesmo os que como Moriconi criticam a tendência neoconservadorista da lírica brasileira contemporânea, na qual se incluíam as poéticas regionais classificadas como neo-românticas por este crítico, admitem positivamente que “a poesia de Barros opera uma síntese original entre (...) sentimentalismo regionalista (através de uma linguagem saborosamente neológica na linha de Guimarães Rosa) e uma auto-reflexividade metapoética desprovida do rigor intelectualista cabralino.”¹⁵ Alguns, no entanto, levantam a tese de que a mitificação vem provocando um certo imobilismo no campo da pesquisa de linguagem. Esses críticos alegam que as obras mais recentes do poeta são a repetição de uma fórmula já

¹⁴ BARROS, Manoel de; GONÇALVES FILHO, Antônio. Uma palavra amanhece entre aves. (publicado originalmente na *Folha de São Paulo*) In BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992. p.322-323.

¹⁵ MORICONI, *op. cit.*, nota 12.

consagrada, e mercadologicamente bem-sucedida.¹⁶ Há ainda os que defendem que a auto-repetição é uma das características que fazem parte do projeto estético manoelino, o que mereceria um estudo à parte.

¹⁶ Cf. CANÇADO, José Maria. A palavra essencial. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, Caderno Mais!, 20 de outubro de 1996; MOURÃO, Gerardo Mello. A literatura implacável. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 de fevereiro de 1998.