

Manoel de Barros: o reconhecimento tardio de um Poeta Fazendeiro

Antonio Andrade

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo

Este trabalho investiga as causas que levaram ao reconhecimento tardio da poética de Manoel de Barros, levando em consideração os elementos de mediação que colaboraram para sua inserção no mercado editorial e nos círculos de debate sobre literatura e cultura. Para tanto, empreendemos uma recuperação da bibliografia sobre o autor, na qual se percebe uma importante articulação entre crítica e mídia. Em consonância a isso, buscamos pensar o fato biográfico de Barros ter sido, ao mesmo tempo, poeta e fazendeiro como um ponto-chave de reflexão a respeito de sua relação com as elites intelectuais que protagonizaram o modernismo e as tendências poéticas contemporâneas. A leitura e análise de seus poemas, de modo coerente com esta discussão a respeito de sua singularidade no campo literário brasileiro, também nos permite compreender seu discurso como um gesto performativo que tensiona elementos linguísticos, culturais e estéticos rejeitados, ou apropriados de maneiras distintas, pela tradição poética.

Abstract

This paper investigates the causes of the belated recognition of Manoel de Barros' poetry, focusing on the elements of mediation that contributed to its insertion in publishing and in the circles of debate on literature and culture. Therefore, we undertook a recovery of the bibliography about the author, in which we could realize an important link between criticism and media. In line with this, we seek to think the biographical fact that Barros was, at the same time, poet and farmer as an axis thought about his relationship with the intellectual elites who were protagonists during the modernism and contemporary poetic tendencies. The reading and analysis of his poems, in a coherent way with this discussion about his uniqueness in the Brazilian literary field, also allow us to understand his speech as

a performative gesture that put on tension linguistic, cultural and aesthetic elements once rejected, or appropriated in different ways, by tradition poetics.

Palavras-chave

Manoel de Barros, poesia contemporânea brasileira, relações entre literatura e vida cultural.

Keywords

Manoel de Barros, Brazilian contemporary poetry, relations between literature and cultural life.

Para começar o trajeto desta reflexão, propomos o seguinte questionamento: por que a obra do poeta brasileiro Manoel de Barros (1916-2014) ficou anônima no cenário da literatura brasileira durante quase 50 anos? Leia-se abaixo o trecho de uma reportagem da década de 1980 para que se possa ter noção de tal problemática no campo literário deste país:

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. (Neto, 1987)

Afirmações como esta eram comuns em toda espécie de matéria jornalística publicada entre os anos 80 e início dos 90 a respeito do poeta sul-mato-grossense. Este tipo de constatação, além de soar como forma de reconhecimento tardio, parecia ter como objetivo estimular a curiosidade dos leitores de poesia em geral. Agindo assim, o jornalismo atua como um instrumento da indústria cultural para a propaganda de autores e obras. Segundo Guy Debord (1997, p. 16-17), 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*. Nesse sentido, o reconhecimento pela mídia é também forma de atribuição de valores qualitativos responsáveis pela institucionalização de tendências.

Mas é preciso notar também que o discurso jornalístico e o 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 é o único critério de valor para o texto poético, caracterizado por um distanciamento reflexivo que altera a relação entre linguagem, representação e público. Por isso, pode-se afirmar que no caso de Barros a notoriedade midiática, acompanhada da denúncia ao silenciamento em torno do seu nome como tema central, na década de 80, foi *um* dos fatores que influenciou, paralelamente ao reconhecimento pela crítica, para sua consolidação no panorama literário brasileiro.

E como o critério de avaliação estética nunca deixou de se articular a esse

efeito de “descoberta” criado em torno de Barros, as matérias daquela época, na maioria das vezes, eram respaldadas pela opinião dos críticos que começavam a se dedicar à obra do poeta. Para compreender melhor como foi importante a articulação entre crítica e mídia, e como só a partir desta articulação a obra de Barros passou a ser divulgada, basta sabermos que já em 1960 o poeta havia ganhado o Prêmio Orlando Dantas, da Academia Brasileira de Letras, o que não foi suficiente para sua consagração entre os críticos e menos ainda para a sua saída do anonimato (cf. Barros, 2002, p. 3). Só nos anos 80 é que então a denúncia da irresponsabilidade e/ou incapacidade da crítica literária brasileira, por haver ignorado durante décadas um poeta desse porte, feita por jornalistas e por alguns críticos, via jornais e revistas, passa a ser *leitmotiv* para sua divulgação.

Tal dinâmica, embora pareça simplificada na equação de que falar repetidas vezes sobre o anonimato de um autor é uma forma de a imprensa forjar o interesse por sua obra, mascara inúmeras complexidades. Temos aqui um processo de reconhecimento dividido em três momentos principais: um primeiro de *anonimato* – que vai de sua estreia, em 1937, até o fim da década de 70 –, o segundo 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. Inclusive, a própria morte do poeta em 2014 foi estopim de nova onda de repercussão de sua obra. Observando a cronologia de sua fortuna crítica, percebemos que os aparecimentos do poeta na imprensa, que marcam a fase de transição, começam justamente numa época (os anos 80) de aceleradas mudanças no plano político e cultural no Brasil, motivadas, sobretudo, pelo fim da ditadura militar e o processo de redemocratização. Nesse período, ganham destaque nos suplementos culturais importantes do eixo Rio-São Paulo depoimentos do desenhista, escritor e jornalista Millôr Fernandes e do filólogo e crítico literário Antônio Houaiss sobre a qualidade e o contraditório *esquecimento* da obra de Barros

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

do primeiro João Cabral e dos concretistas, que na década de 80 já haviam alcançado reconhecimento de público e crítica (cf. Fagá, 1989).

Millôr Fernandes, que passa a conhecer a obra do pantaneiro através de Houaiss, também se tornou peça-chave para a divulgação do nome de Barros nos periódicos de circulação nacional. A forma como ele apresenta o poeta é paradigmática da campanha de sua divulgação nos anos 80, baseada no ataque aos críticos e aos jornalistas anteriores que não deram atenção à sua obra. Um exemplo disso seria o texto da sua coluna na *Istoé* intitulado “No país dos corredores”, 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, 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!. (Fernandes, 1984)

Este fragmento sugere a articulação entre mídia, mercado editorial e crítica especializada, no sentido de valorizarem apenas o que já é institucionalizado. Mas, apesar de tal constatação sobre a persistente falta de interesse sobre Barros, notamos que, nessa fase de transição, a opinião balizada de importantes figuras da *intelligentsia* brasileira, como Millôr e Houaiss, funcionou como agente na mediação entre a obra barriana e o público, conforme reconhece o próprio poeta (cf. Barros, 1999). Em termos editoriais isto pode ser traduzido, como já se mencionou, na sua passagem para a editora Civilização Brasileira, em 1982.

Com isso, reiteramos nosso questionamento: por que só a partir da década de 80 a obra de Barros começa a ganhar destaque no campo poético? A reboque da sensação de “surpresa” causada por esta constatação, periódicos especializados em arte, cultura e literatura desse período, como a revista espanhola *El Paseante* (1988) e a brasileira *Bric-a-Brac* (1989), por exemplo, dão um tratamento de “furo” jornalístico às matérias que recuperam a figura de Barros como um paradoxal ‘anônimo veterano’, transformando-o, tal como afirma Italo Moriconi (1998, p. 21), em *poet’s poet* de uma geração.

¹ Referência a Charles de Gaulle.

Segundo Berta Waldmann (1989), não à toa esse processo se deu nos anos 80, caracterizados pela multiplicação de grupos de poetas que careciam de diretrizes programáticas nítidas. Este fato indica uma apropriação da obra de Manoel de Barros como possibilidade de *síntese pessoal* de elementos presentes na tradição poética brasileira, isto é, como exemplo de voz lírica individualizada para uma geração que já não obedecia às formalizações ou aos modelos de escolas poéticas específicas, tais como a geração de 45 ou o concretismo. Também na visão de Moriconi (2001, p. 23) a ausência de paradigmas consolidados possibilitou o reconhecimento de um autor que passara por várias gerações sem se vincular a nenhuma delas, trilhando um caminho próprio e essencialmente anticanônico.

Note-se que, embora anticanônica, a poesia de Barros vem ao encontro de anseios e preocupações biopolíticas da época. Lembremos que o início dos anos 90 – sobretudo, com a Conferência das Nações Unidas “Eco-92”, realizada no Rio de Janeiro – marca a voga dos movimentos de preservação da natureza em nosso contexto. A exibição da telenovela *Pantanal*, em 1990, na extinta rede Manchete, foi também paradigmática desta voga e ajudou a insuflar a valorização do bioma do Pantanal mato-grossense e sua cultura, excessivamente explorados pela mídia naquele momento. Ainda que importantes críticos afirmem que “não se deve colocar nenhuma bandeira ecológica” nas mãos de Barros², e apesar de reconhecermos que a forma como a paisagem pantaneira, a linguagem e referências culturais desta região são utilizadas em sua poesia realmente fogem aos clichês do ecologismo/regionalismo, deve-se admitir que seu nome foi, historicamente, aliado a esses elementos.

Com respeito a sua indesejada vinculação à causa ecologista, 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 quer folclórico. Parece que não contempla meu esforço de linguagem. (Barros, 1992, p. 322-323)

² Esta frase se encontra na resenha de Waldmann para o *Jornal do Brasil*, em 1989, onde a pesquisadora 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 em 1992 junto com a antologia de Manoel de Barros (*Gramática expositiva do chão*) praticamente o mesmo texto com algumas modificações, intitulado-o “Poesia ao rés do chão”.

Note-se assim que a referida folclorização do poeta é instituída, principalmente, pelo agenciamento da mídia, no afã de promover seu estilo singular em uma cena poética difusa, alimentando em contrapartida discursos e ideologias de uma geração que já problematizava os valores da modernização e tentava rediscutir progresso tecnológico, desigualdade social e impactos socioambientais. Mas é importante frisar nesse enunciado o movimento de negação do próprio autor em relação aos pressupostos – ligados à ideia de exotismo – do mecanismo de mitificação de sua obra. A contrapelo desta noção, Barros afirma uma batalha travada por meio da consciência de linguagem, traduzida aí como uma luta – que possui raízes mais profundas na história da literatura brasileira³ – contra o exuberante e o exótico a que a apropriação da natureza pode levar. Isto, na verdade, nos abre uma discussão mais ampla que precisará de maiores desdobramentos, não tanto relativa à vinculação entre natureza e construção da ideia de nacionalidade, já bastante discutida em torno de obras importantes do romantismo e do primeiro modernismo, mas sobretudo referente à relação entre *literatura nacional* e *pluralidade* linguística, estética e cultural, bastante pertinente à reflexão a respeito das obras de autores provenientes de zonas rurais, e portanto, periféricas com relação aos grandes centros de produção. Precisamos nos indagar, outrossim, qual é a recepção crítica desses discursos que se deixam impactar pela memória, pela materialidade significativa, pelo contato com a natureza e os modos de vida não urbanos, pela experiência humana e biopolítica em espaços/tempos não hegemônicos no imaginário cultural da elite letrada brasileira, operando dispositivos de silenciamento ou reconhecimento de obras na passagem da poesia moderna para a contemporânea.

³ Leia-se a título de exemplo uma passagem do clássico ensaio “Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade”, no qual Machado de Assis critica o excesso de ostensão artificiosa da “cor local” na poesia brasileira romântica: “Há também uma parte da poesia que, justamente preocupada com a cor local, cai muitas vezes numa funesta ilusão. Um poeta não é nacional só porque insere nos seus versos muitos nomes de flores ou aves do país, o que pode dar uma nacionalidade de vocabulário e nada mais. Aprecia-se a cor local, mas é preciso que a imaginação lhe dê os seus toques, e que estes sejam naturais, não de acarreto” (Assis, 1994, p. 806).

Para retomar a questão que ora nos mobiliza citamos o poema de Manoel de Barros intitulado “Autorretrato falado”, de *O livro das ignorâncias* (1993):

Venho de um Cuiabá garimpo e de ruelas entortadas.
 Meu pai teve uma venda de bananas no Beco da Marinha, onde nasci.
 Me criei no Pantanal de Corumbá, entre bichos do chão, pessoas humildes,
 [aves, árvores e rios.
 Aprecio viver em lugares decadentes por gosto de estar entre pedras e
 [lagartos.
 Fazer o desprezível ser prezado é coisa que me apraz.
 Já publiquei 10 livros de poesia; ao publicá-los me sinto como que desonrado
 [eu fujo para o Pantanal onde sou abençoado a garças.
 Me procurei a vida inteira e não me achei – pelo que fui salvo.
 Descobri que todos os caminhos levam à ignorância.
 Não fui para a sarjeta porque herdei uma fazenda de gado. Os bois me
 [recriam.
 Agora eu sou tão ocaso!
 Estou na categoria de sofrer do moral, porque só faço coisas inúteis.
 No meu morrer tem uma dor de árvore. (Barros, 2013, p. 298-299)

Este poema, que flerta nitidamente com o gênero autobiográfico, traz à baila não só a presença de *topoi* ligados à exuberância natural e selvagem do Pantanal, indicados pelas palavras “aves”, “árvores”, “rios”, “pedras”, “lagartos” e “garças”. Traz também menção à herança de uma “fazenda gado”, em Mato Grosso do Sul, propriedade que serviu de fonte de renda para Barros continuar escrevendo sua poesia mesmo ao longo dos vários anos em que permaneceu no ostracismo.⁴ Tal menção soa algo incômoda no bojo das formações discursivas que regem nossa memória histórica porque, como afirma Sergio Miceli (2001, p. 77), o transcurso dos anos 1920 a 1940 é assinalado no Brasil por importantes transformações nos planos econômico e político, devido à crise do setor agrícola voltado para a exportação, o acelerado processo de industrialização e urbanização, a expansão dos aparelhos de Estado e o declínio político da oligarquia agrária. No campo da sociologia da cultura, já foram feitas análises que mostram como as elites se moviam em meio a essas vicissitudes, gerando implicações na dinâmica da vida cultural. Não à toa, os

⁴ Na reportagem que o jornal *Folha de São Paulo* dedica a Manoel de Barros na ocasião de seu falecimento, em novembro de 2014, lê-se uma passagem que relata esta parte da biografia do poeta: “Em 1949, quando o pai morreu, [Barros] herdou suas terras em Corumbá. Pensou inicialmente em vendê-las, mas a mulher o convenceu a restabelecer raízes no Pantanal, como um advogado que aprendeu a ser fazendeiro – para posteriormente deixar a administração da propriedade nas mãos dos filhos – e que o tempo todo continuou a escrever poesia com o objetivo de ‘atingir o íntimo das coisas’.” (Rizzo, 2014)

sujeitos que em geral, na primeira metade do século 20, se lançavam às posições de literatos e intelectuais eram herdeiros de famílias pertencentes à fração intelectual urbana ou filhos da oligarquia agrária – muitos dos quais, ameaçados pelo declínio socioeconômico. Nesse sentido, Miceli (op. cit., p. 82) mostra que, sobretudo para os descendentes dos setores agrários, a atividade intelectual representava uma forma de “se livrar das ameaças de rebaixamento social” que os rondavam, tendo eles assim “oportunidade de se desgarrar de seu ambiente de origem e, ao mesmo tempo, de objetivar com seus escritos essa experiência peculiar de distanciamento em relação à sua classe”.

Notamos, com isso, um processo curioso que a reflexão atenta ao silenciamento em torno da obra de Barros, desde o final dos anos 30 até a década de 80, tem podido desvelar. É preciso pensar mais detidamente no âmbito da crítica de poesia no Brasil sobre a relação entre intelectuais, literatos e classe dirigente. Se, como aponta Miceli, a escrita literária desses filhos da elite rural funciona como estratégia de mascaramento e/ou distaciamento de suas origens socioculturais, em Barros há uma subversão desta lógica, não obstante ele tenha trilhado caminhos bastante típicos dos herdeiros da oligarquia agrária em seu tempo. Retomando *en passant* sua trajetória biográfica, Barros fez o primário em um internato de Campo Grande, depois em meados dos anos 30, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde cursou o ginásio. Chegou a morar na Bolívia, país vizinho ao seu Estado natal, e durante um ano, em Nova York, onde estudou cinema e pintura. De volta ao Brasil, formou-se em Direito no Rio, onde se casou com uma mineira, também filha de fazendeiros. Entretanto, no decorrer da era Vargas, “o diploma superior deixara de ser um símbolo de apreço social como o fora para os proprietários de terras ou, ainda, um sinal de distinção capaz de validar ganhos provenientes de outras atividades econômicas das famílias dirigentes” (Miceli, op. cit., p. 119). Em consonância com tal arrefecimento do lugar de legitimação dos bacharéis em um momento que a máquina estatal vinha requerendo maior especialização dos aspirantes às carreiras intelectuais e à vida pública, Barros opta pelo autoisolamento, a não adesão aos círculos letrados e o retorno às raízes rurais, quando resolve voltar a Corumbá para assumir a administração das terras da família. E se na esfera cultural percorre caminhos frequentemente opostos à maioria dos escritores modernistas que o precederam ou lhe eram contemporâneos, na esfera política sua trajetória foi também muito dissidente, haja vista sua filiação precoce à Juventude Comunista, sucedida pela ruptura com o Partido à época em que Luiz Carlos Prestes proclamou apoio a Getúlio.

O pertencimento à elite rural requeria, na cultura brasileira, opções contrárias às adotadas por Barros. Em vez de *poetas-fazendeiros*, o que vemos na trajetória da maior parte dos escritores que emergiram com a Semana de 22 e com a geração de 45 é um processo de apagamento da origem – se não no âmbito da representação literária, ao menos no da vida pública – em prol da adesão às práticas socioculturais, políticas, profissionais e discursivas que caracterizam os círculos letrados urbanos. Barros, ao que parece, nutriu certo desejo de ingressar nesse meio, não só porque viveu e estudou no Rio – capital da República, até a criação de Brasília em 1960 – mas também porque sua obra, que no livro de estreia *Poemas concebidos sem pecado* (1937) apresenta fortes marcas das variantes rurais brasileiras e do contato linguístico que caracteriza a região de fronteira com Bolívia e Paraguai, em seguida, nos dois únicos livros que publica ao longo da década de 40, *Face imóvel* (1942) e *Poesias* (1947), se retrai em direção a uma linguagem mais conservadora e afeita aos padrões lexicais, sintáticos e discursivos empregados na produção modernista. Vejam-se, por exemplo, os seguintes versos do poema “Cabeludinho”, presente no seu primeiro livro: “- Só jogo se o Bolivianinho ficar no quíper” (Barros, 2013, p. 12), “- Eu só sei que meu pai é chalaneiro/ mea mãe é lavadeira” (ibidem), “Nisso chega um vaqueiro e diz:/ - Já se vai-se, Quério? Bueno, entonces seja felizardo/ lá pelos rios de janeiros...” (ibidem), “Nhanhá está aborrecida com o neto que foi estudar/ no Rio/ e voltou de ateu” (idem, p. 16). Em *Poemas concebidos sem pecado*, chega-se ainda a ironizar, de modo dúplice, o apuro linguístico parnasiano e pré-moderno – repetindo a lição oswaldiana instituída no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924)⁵ – e o processo de cooptação dos intelectuais pelo Estado, perpetrado sobretudo durante o período Vargas (de 1930 a 1945) – leia-se a título de exemplo estes versos do poema “A draga”: “Ao literato cujo fazia-lhe nojo a forma coloquial./ Queria *captura* em vez de *pega* para não macular (sic) a língua nacional lá dele.../ O literato cujo, se não me engano, é hoje senador pelo Estado./ Se não é, merecia.” (Barros, 2013, p. 18-19).

Já em *Face imóvel* e *Poesias*, é perceptível a mudança de tom da lírica barriana. Nos poemas desses livros, em lugar de reencenação da fala dos vaqueiros e da gente humilde da região pantaneira, preferem-se as figurações (em português padrão) do Pantanal e da ‘fazenda’ como paraísos perdidos, ou lugares de proteção, na memória infantil, as

⁵ Neste manifesto, Oswald de Andrade chega a fazer as seguintes exortações a respeito do uso da língua na poesia moderna: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.” (Andrade, 1972, p. 6).

quais o eu lírico acessa como forma de contraponto à burocracia estatal e militar – veja-se um trecho do poema “Balada do Palácio do Ingá”: “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!” (Barros, op. cit., p. 42) – ou em conjuminância com os sentimentos de solidão e autocomiseração – citem-se como exemplo os versos de “Na enseada de Botafogo”: “Como estou só [...]// Ser menino aos trinta anos, que desgraça/ Nesta borda de mar de Botafogo!/ Que vontade de chorar pelos mendigos!/ Que vontade de voltar para a fazenda!” (idem, p. 62).

É importante assinalar que Barros não publicou nenhum livro ao longo de toda a década de 50. Isto comprova que as três décadas anteriores haviam produzido decisivos impactos sobre a vida intelectual brasileira. No âmbito da literatura, o modernismo oferecia paradigmas não apenas estéticos, mas também no que concerne ao modo de atuação e mediação dos escritores/intelectuais no circuito cultural da primeira metade do século 20. A diferença, nesse sentido, entre os paulistas Oswald e Mário de Andrade exemplificava, indubitavelmente, duas formas de posicionamento no campo literário, resumidas com mestria por Miceli (op. cit., p. 103):

Ao contrário do “homem sem profissão” Oswald de Andrade, que pôde assumir o papel de vanguarda literária às custas de imensa fortuna pessoal, Mário de Andrade constitui o protótipo do “primo pobre” que também chegou a exercer uma liderança intelectual mas por vias distintas, propiciadas, de um lado, por seus amplos investimentos em capital cultural e, de outro, pela expansão das instituições culturais da oligarquia.

Manoel de Barros, contudo, parece hesitar entre a postura marioandradina e a oswaldiana. Não era herdeiro de uma fortuna que o possibilitasse, como Oswald, simplesmente ser um “homem sem profissão”. Como já foi dito, Barros se vê obrigado, em dado momento, a tomar a decisão de retornar ao Pantanal para cuidar da fazenda de gado, em vez de seguir a vida política e literária na grande cidade. Mas não se pode negligenciar o fato de que ele contava sim com este esteio familiar e com esta herança, não podendo, portanto, ser considerado um “primo pobre” da oligarquia. Esta posição vacilante no seio da hierarquia social e cultural de seu tempo talvez motive, por um lado, sua tentativa de replicação do gesto de Mário, quem em sua obra evidencia pesado investimento tanto no cabedal da cultura erudita quanto no da cultura popular, em oposição, por outro, ao seu desapego e impaciência para participar dos eventos literários e das rodas de conversa nos

salões aristocráticos, prática para a qual Mário parecia revelar uma invejável disposição. Silviano Santiago (2006, p. 101), inclusive, aborda o contrato linguístico da “conversa” como mote para compreender o modo de inserção do autor de *Macunaíma* nos círculos intelectuais desde a década de 20 até a passagem para o Estado Novo. Mário frequentava os salões com assiduidade, participava das conversas eruditas, servia como uma espécie de assessor cultural para os mais diversos assuntos devido ao seu amplo conhecimento e mostrava-se às elites (ocupando aí um lugar) ao demonstrar-lhes seu apreço ao debate de ideias e à argumentação, sempre pelo viés da linguagem, do convencimento, da abertura ao diálogo.⁶

A propósito disso, leia-se uma citação de reportagem da *Folha de São Paulo* que recupera entrevistas em que Barros comenta sua *indisposição* para frequentar as “rodas” e os círculos literários, assumindo assim uma atitude que ia na contracorrente da exercida, no âmbito da vida intelectual, não só por Mário mas por diversos outros escritores das diferentes fases modernistas – o que vale também para várias vertentes pós-modernistas que invadiram o cenário artístico, sobretudo nos anos 60 e 70:

Quem seria o culpado por esse longo período de relativo desconhecimento, quase inexplicável diante da singular riqueza de sua poesia? O próprio Manoel de Barros, segundo ele mesmo.

"Sou muito orgulhoso, nunca procurei ninguém, nem frequentei rodas, nem mandei um bilhete", admitiu certa vez. "Eu publicava os livros e sumia para o Pantanal e me sentia desonrado porque não acontecia nada." Mesmo depois de consagrado tardiamente como um dos grandes poetas brasileiros de sua geração, ele permaneceu fiel às origens rurais. (Rizzo, 2014)

É interessante notar como a ideia de “desonra” aparece enunciada neste fragmento de entrevista do poeta e no poema “Autorretrato falado”, citado no início desta seção. Se no poema o eu lírico, identificado pelo pacto autobiográfico com a figura do poeta, se sente desonrado pelo fato mesmo de publicar seus livros, na entrevista o autor afirma se sentir desonrado devido à falta de repercussão de suas publicações. É como se o sujeito assim se fragmentasse diante dessa dupla consciência: (a) de que seus textos estariam em descompasso com os discursos das gerações vanguardistas e pós-vanguardistas que lhe foram contemporâneas; (b) de que os agentes intelectuais hegemônicos nessas várias

⁶ Silviano Santiago (op. cit., p. 102) faz uma instigante análise desta disposição de Mário de Andrade para a conversa e a interação nos círculos políticos e literários da época do modernismo: “Puxar conversa’, expressão do próprio Mário, é o modo de se aproximar agressiva e despididamente, sensual e fraternalmente, do outro, para que o outro, ao passar de objeto a sujeito, transforme o sujeito que puxa a conversa em objeto”.

décadas silenciavam, propositalmente, diante de sua produção. Ambas as alternativas parecem corretas no que diz respeito à trajetória de Barros, que se sente, ao mesmo tempo, culpado e culpabilizado por diferir.

A explicitação – quase em forma de ato falho – desse tipo de perspectiva confusa e indecível sobre a tradição constitui, para Marcos Siscar (2010, p. 153), “um forte indício de que algo está em jogo na relação com a herança poética”, o que manifestaria o sentido da ligação de obras como a de Manoel de Barros com o contemporâneo. Desse modo, o ensaísta afirma a noção de *crise* como princípio constitutivo da contemporaneidade e dos discursos poéticos engendrados em sua conjuntura. É importante assinalar, contudo, que no caso de Barros este sentimento de instabilidade marca a relação tanto com o legado imediatamente anterior quanto com os grupos que protagonizaram a cena literária em diferentes épocas nas quais o autor continuava atuante, ainda que sob a égide do anonimato. No que tange à referida diferença discursiva entre a lírica barriana e as pedagogias poéticas que se delinearam nos contextos do movimento modernista, do concretismo e da poesia marginal, Siscar (op. cit., p. 159), assim como outros críticos, confirmam nossa hipótese de que a abertura a um projeto singular e ‘ex-cêntrico’ como o deste poeta torna-se possível justamente só a partir do final dos anos 80 – período marcado pelo declínio dos critérios de leitura consagrados e por um “novo interesse atribuído a aspectos esquecidos na paisagem poética”, uma espécie de “retração”, no sentido de “recuperação ativa de elementos descartados”, visível em Barros por exemplo na exploração de certo “primitivismo” advindo do intenso uso estético de elementos linguísticos e culturais regionais, na grande maioria de seus livros. Isto ajuda a explicar também o processo de silenciamento em torno de seus textos não apenas como fruto do corporativismo dos escritores entronizados pelos aparelhos de Estado, pelas instituições literárias dominadas pelas famílias tradicionais, pelos grupos político-partidários e pelos órgãos de imprensa. Evidentemente a intrínseca relação entre literatura e amizade é indiscutivelmente prevalente para a compreensão da vida cultural brasileira do século 20. No entanto, é preciso pensar também a noção de *risco* que um empreendimento poético como o de Barros representava em meio a gerações pautadas na defesa de valores estéticos e políticos definidos, e em constante disputa. Valorizar criticamente uma obra como a dele poderia ser compreendido como uma maneira de colocar em xeque esses valores que vinham sendo erigidos no bojo dos movimentos intelectuais. Além disso, não se pode ignorar a possibilidade de funcionamento aí do preconceito linguístico-cultural como

influenciador do mecanismo de recalque do gosto pela fruição estética de uma poesia que joga abertamente – como o fazia Guimarães Rosa – com a estilização (e a recriação neológica) de elementos linguísticos regionais, vinculados a gêneros discursivos, processos de gramaticalização e construções socioidentitárias produtivos em variedades dialetais não prestigiadas. Pelo que se percebe, nesta comparação já conhecida entre Rosa e Barros, a aceitação de tal procedimento no âmbito da prosa foi muito menos problemática do que na poesia.⁷

Diferentemente de Barros, Rosa – que também era filho de fazendeiros do interior de Minas – atuou na esfera pública nos mais altos postos destinados aos letrados herdeiros da oligarquia. Foi diplomata no Itamaraty, como João Cabral de Melo Neto, Antônio Houaiss e Vinícius de Moraes; chegou a ser cônsul na Alemanha (entre os anos 30 e 40); e exerceu cargos de chefia em vários governos, inclusive durante a ditadura militar. Ou seja, embora o estilo verbal de suas obras seja aproximável se levarmos em conta o empenho linguístico em dar tratamento estético às variantes regionais, não só eram legadas diferentes recepções críticas aos gêneros em que escreviam, como também seus círculos de sociabilidade na cena intelectual (carioca, sobretudo) eram bastante distintos. Mas é interessante assinalar que, se bem Barros careça de motivação para o diálogo e a interação nas rodas políticas e culturais, sua poesia busca paradoxalmente cumprir um forte investimento na conversa com o homem simples do povo, figura presente também no ideário moderno. Falando de poesia especificamente, enquanto no Movimento Pau-Brasil, por exemplo, este afã se converte em *topos* poético que vai em direção não condizente com o modo como biograficamente os escritores se moviam pelas instâncias da elite intelectual, em Barros a ida para o campo e o reencontro, escuta e conversa com a população pantaneira produzem uma vinculação mais direta entre vida e obra que parece ter adicionalmente barrado sua integração ao cenário poético no modernismo – o que se acirra, é claro, nos anos 60 e 70, devido a seu distanciamento (geográfico e etário) em relação às práticas urbanas e juvenis dessa geração.

Tudo isso nos faz compreender melhor por que o agenciamento crítico-midiático (descrito na primeira seção deste artigo) em torno da “descoberta” e da

⁷ Recordemos que João Guimarães Rosa só começa sua produção a partir de 1946 com o lançamento dos contos de *Sagarana* e publica seu importante romance *Grande Sertão: Veredas* em 1956, enquanto Manoel de Barros já havia estreitado em 1937 com um livro de poemas caracterizado pela linguagem regional, projeto que só retoma mais tarde – após lançar sem êxito dois livros mais conservadores em termos linguísticos, como já apontamos – ao publicar *Compêndio para uso dos pássaros*, em 1960; projeto este que continuaria até o fim da vida.

legitimação da poesia de Manoel de Barros nos anos 80 foi extremamente necessário. Romper com a práxis instituída nos círculos de sociabilização intelectual durante várias décadas, a qual funcionava via de regra como fator de visibilidade de poetas e prosadores, não foi algo simples, decerto. Nesse sentido, embora concordemos com Siscar (op. cit.) que o advento de Barros seja algo sintomático das mudanças de valores poéticos e dos protocolos de leitura até então instaurados, é preciso reconhecer que existem ainda fortes resquícios da tradição beletrista nas grandes cidades brasileiras. Acreditamos que, sobretudo a partir da década de 70, com a expansão da rede universitária no país⁸ e a incorporação dos grupos intelectuais pelas instituições acadêmicas, houve maior diversificação e ramificação dos círculos literários em diferentes estados e regiões. Não à toa, o empenho da crítica vinculada à pesquisa acadêmica em literatura, desde então, tem sido o de revisar o cânone moderno e, de forma quase simultânea, valorar e questionar certas tendências contemporâneas – o que se constata, por exemplo, em análises publicadas a respeito do paradigma formalista concreto, sobre a geração do ‘desbunde’ e sua exploração da experiência cotidiana e marginal e, mais recentemente, sobre a voga de ressublimação na poesia brasileira (principalmente a produzida nos anos 90).⁹

Tal desestabilização dos valores canônicos, encetada já pelo deslocamento dos círculos intelectuais e pela heterogeneidade das práticas artísticas no contexto brasileiro das últimas décadas do século 20, é acompanhada também pelo enfraquecimento das fronteiras entre cultura de massa, cultura popular e literatura. Não por acaso, o movimento de divulgação da obra de Barros é construído com o auxílio da imprensa. Da mesma forma, um dos ícones culturais dessa época, recordista de citações nas reportagens e resenhas sobre o poeta nos diversos suplementos culturais, é o premiado filme de Joel Pizzini *O*

⁸ O Brasil teve uma grande reforma universitária em 1968, responsável por uma significativa ampliação do acesso ao ensino superior. De acordo com Macedo et al. (2005, p. 129), “Suportado por um volume significativo de investimentos oficiais, o modelo de ensino superior subjacente à reforma de 1968 experimentou um grande crescimento durante a década de 1970. Com isso, a universidade consolidou-se como a principal fonte de desenvolvimento da atividade nacional de pesquisa”.

⁹ Conforme aponta Moriconi (1998), a recuperação de Manoel de Barros, por meio de premiações e publicações de grande circulação, na década de 90, respeitaria certa tendência à ressublimação, de tom “neoconservador”, dentro da fase pós-modernista da poesia brasileira. De acordo com o crítico, Barros apresentaria uma espécie de intuição romântico que se imporia como antípoda face à estética do rigor cabralino.

inviável anonimato do caramujo-flor (1987), baseado na poesia barriana, o qual, além de evidenciar novas possibilidades de poetização/estetização da linguagem e da paisagem regionais no campo das artes, pôde contar estrategicamente com a participação de artistas famosos em termos televisivos como Ney Matogrosso, Tetê Espíndola e Aracy Balabanian.

O enlace desses discursos – o poético, o cinematográfico e o midiático – indiciam um panorama artístico não mais dominado de maneira exclusiva pela cultura letrada. E o efeito de sentido de ‘novidade’ que vem à tona com a apreciação da poesia de nosso ‘esquecido veterano’ é seguido em termos sociais pela revalorização ecológica e política do campo, em oposição aos processos de modernização que intensificaram a desigualdade social, a exploração da mão de obra operária, a violência urbana, os efeitos prejudiciais da poluição e a queda da qualidade de vida nas cidades. *A fazenda* – ao mesmo tempo, cenário da poesia e dado biográfico de Manoel de Barros – parece não ser mais um fator necessariamente negativo neste contexto, e sim espaço de potencialidade criativa, de resistência à racionalização/burocratização da vida social e de imbricações diversas entre natureza e cultura – vide a bela abertura do poema “Sabiá com trevas”, de *Arranjos para assobio* (1980):

Caminhoso em meu pântano,
dou num taquaral de pássaros

Um homem que estudava formigas e tendia para pedras me
disse no ÚLTIMO DOMICÍLIO CONHECIDO: *Só me preocupo
com as coisas inúteis*

Sua língua era um depósito de sombras retorcidas,
com versos cobertos de hera e sarjetas que abriam asas
sobre nós (Barros, 2013, p. 155)

A fazenda pantaneira, este pântano-fazenda, torna-se *locus* de transsubstanciações bastante produtivo à elaboração de uma poesia calcada em certa concepção adâmica de linguagem, simultaneamente permeada de influência surrealista, como a de Barros. Ali há lugar para múltiplos ensinamentos e aprendizagens – ressalte-se aliás o uso reiterado, em seus poemas, da interface com os gêneros provérbio e máxima, muito frequentes na fala popular. Este intercâmbio de saberes se dá não só pelo letramento – cuja importância como fonte dialógica do discurso em momento algum é renegada pelo poeta – mas sobretudo pela observação das árvores, dos animais, dos insetos, da população humilde e dos seres relegados e excluídos, como os loucos e andarilhos, os quais parecem abdicar, de forma relutante, aos padrões comportamentais e às concepções de vida

estipulados pelo *status quo*. Leia-se como exemplo os seguintes trechos de “No tempo de andarilho”, do *Livro de pré-coisas* (1985):

Cedo, pela magrez dos cachorros que estão medindo o pátio, toda a fazenda sabe que Bernardão chegou: “Venho do oco do mundo. Vou para o oco do mundo.” É a única coisa que ele adianta. O que não adianta.

(...)

Os *hippies* o imitam por todo o mundo. Não faz entretanto brasão de seu pioneirismo. Isso de entortar pente no cabelo intratável ele pratica de velho. A adesão pura à natureza e a inocência nasceram com ele. Sabe plantas e peixes mais que os santos.

Não sei se os jovens de hoje, adeptos da natureza, conseguirão restaurar dentro deles essa inocência. Não sei se conseguirão matar dentro deles a centopeia do consumismo. (Barros, op. cit., p. 197-198)

Curioso notar o posicionamento um tanto ou quanto desconfiado de Barros em relação à revolução da contracultura, capitaneada pela juventude, ainda que talvez isto possa ter sido um dos elementos responsáveis pela possibilidade de sua inserção tardia no campo literário. Mais uma vez, vemos aí um indício da postura hesitante quanto aos valores do presente, apontada por Siscar como marca paradoxal de sua contemporaneidade. Barros, em lugar de aderir a uma projeção imaginária da natureza no estilo *hippie*, focaliza não sua exuberância propriamente mas os seus dejetos, aquilo que está nela, porém de forma abundanada. Em sua obra, a relação com a natureza vegetal/animal e com o homem do campo – o vaqueiro, o sertanejo, o pantaneiro – aproxima-o da figuração de destroços, restos e “inutensílios”, como ele mesmo diz: “Todas as coisas cujos valores podem ser/ disputados no cuspe à distância/ servem para poesia” – citação de *Matéria de poesia*, 1970 (idem, p. 135). Isto se mistura, de forma dúbia, a referências eruditas em sua obra – ver por exemplo a intertextualidade com Gertrude Stein no poema “O casamento”, de *Ensaaios fotográficos* (2000): “Quería propor o enlace de um peixe com uma lata./ Uma lata é uma lata é uma lata é uma lata.” (idem, p. 359) –, o que marca também sua relação com o contemporâneo como lugar de instabilidade dos lugares de pertencimento tanto à oligarquia agrária e à cultura local (é fazendeiro mas aproxima-se do olhar do vaqueiro) quanto à cultura letrada e ao mercado (concebe a poesia como o resto, o rejeitado, aquilo que nunca teve ou que não tem mais valor na cultura de massa). Leiamos mais um trecho do excelente poema “Matéria de poesia”: “Um chevrolé gosmento/ Coleção de besouros abstêmios/ O bule de Braque sem boca/ são bons para poesia” (idem, p. 135).

Para fechar esta reflexão, enfatizamos que Manoel de Barros atravessou gerações poéticas modernas e contemporâneas do século 20, ocupando uma posição marginal e sendo relegado ao anonimato até o reconhecimento tardio, empreendido pela articulação entre uma parcela da crítica literária e o jornalismo cultural. De acordo com a pesquisa dos dados biográficos e dos pressupostos históricos que perpassam a trajetória do autor, acreditamos que sua opção pelo retorno às raízes rurais para exercer a função de fazendeiro teve papel prevalente neste processo de silenciamento, barrando sua inserção nos círculos intelectuais e literários das grandes cidades. A diversificação da produção poética e o deslocamento e ramificação dos círculos intelectuais, sobretudo a partir dos anos 80, foram fundamentais para que o empenho crítico/midiático em torno do seu nome surtisse efeito, e Barros se tornasse um dos autores mais lidos e valorizados no Brasil nas últimas três décadas, aproximadamente. Sua condição de poeta-fazendeiro, que antes parecia ser um problema crucial, torna-se então fator de curiosidade e motivação para os leitores – muitos deles jovens estudantes, escritores e intelectuais vinculados às universidades –, público este que mantém diferentes modos de relação com a *natureza* enquanto valor ideológico do presente, com a *pluralidade* cultural e linguística enquanto valor político que atravessa os discursos de esquerda e com a *elite agrária*, menos visível e opressora hoje para a classe média urbana.

Referências bibliográficas:

Andrade, Oswald de. “Manifesto da poesia pau-brasil”. In: *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira - INL/MEC, 1972, pp. 4-10.

Assis, Machado de. *Obra completa*, Vol. III, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.

Barros, Manoel de. “Uma palavra amanhece entre aves”. *Folha de São Paulo*, entrevista, 1992.

----- . “Entrevista”. *Poesia sempre*, nº 11 (1999), Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional.

----- . “Gosto da palavra na ponta do lápis”. *Jornal do Brasil*, 30 de março de 2002, entrevista.

----- . *Manoel de Barros: poesia completa*. São Paulo, LeYa, 2013.

- Correa Lima, Carlos Emilio. “Escritos para el conocimiento del suelo”. *El paseante*. Madrid, nº 11 (1988), Ediciones Siruela.
- Debord, Guy. *A sociedade do espetáculo*, Trad. Estela dos Santos Abreu, Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.
- Fagá, Marcelo. “Nasce um poeta, aos 72 anos – Manoel de Barros, mato-grossense, fazendeiro, homenageado por Houaiss, saudado por Millôr, até hoje anônimo”. *Istoé Senhor/1015* (1989).
- Fernandes, Millôr. “No país dos corredores”. *Istoé* (1984).
- Macedo, Arthur Roquete et al. “Educação superior no século XXI e a reforma universitária brasileira”. *Ensaio: avaliação e políticas públicas em educação*, Rio de Janeiro, v.13, n.47 (abr./jun. 2005), pp. 127-148.
- Miceli, Sergio. *Intelectuais à brasileira*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- Moriconi, Italo. “Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira”. In: Pedrosa, Celia et al. (orgs.). *Poesia hoje*, Niterói, Eduff, 1998, pp. 11-26.
- (org.). *Os cem melhores poemas brasileiros do século*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2001.
- Neto, Gualter Mathias. “Caramujo do Pantanal”. *O Globo*, 6 de julho de 1987.
- Rizzo, Sérgio. “Manoel de Barros foi revelado por Millôr e Houaiss; relembre trajetória”. *Folha de São Paulo*, 13 de novembro de 2014.
- Santiago, Silviano. *Ora (direis) puxar conversa!*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2006.
- Siscar, Marcos. “A cisma da poesia brasileira”. In: *Poesia e crise*, Campinas/SP, Ed. Unicamp, 2010, pp. 149-167.
- Turiba & Borges, João. “Pedras aprendem silêncio nele”. *Bric-a-Brac*, III (1989), entrevista.
- Waldmann, Berta. “A poesia de Manoel de Barros: uma gramática expositiva do chão”. *Jornal do Brasil*, 27 de maio de 1989.
- , “Poesia ao rés do chão”. In: Barros, Manoel de. *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1992, pp. 11-32.

Antonio Andrade

É professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Coordena o Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas (PPGLEN/UFRJ). É mestre e doutor em Letras pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Sua dissertação de mestrado intitula-se *Galáxias neobarrocas: poesia e visualidade em Haroldo de Campos* e sua tese doutorado, *Por uma comunidade desejante: um estudo sobre Néstor Perlongher e Severo Sarduy*. É coorganizador do livro *Caminhos do hispanismo: vozes críticas, tendências teóricas* (Rio de Janeiro, 7Letras, 2015). Tem publicado ensaios sobre poesia contemporânea latino-americana, relações entre literatura e língua, análise do discurso e formação docente.

Antonio Andrade

Is a Professor at the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ); coordinator of the Program of Graduate Studies in Neo-Latin Letters (PPGLEN/UFRJ); Master and Doctor from the Federal Fluminense University (UFF). His dissertation is entitled *Neo-Baroque Galaxies: poetry and visuality in Haroldo de Campos* and his doctoral thesis, *For a longing community: a study of Néstor Perlongher and Severo Sarduy*. He is editor of the book *Caminhos do hispanismo: vozes críticas, tendências teóricas* (Rio de Janeiro, 7Letras, 2015) and has published essays on contemporary Latin American poetry, relations between literature and language, discourse analysis and teacher training.