

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
IL/TEL**

**WELLINGTON BRANDÃO DA SILVA**

**INCLINAÇÕES DA METAPOESIA DE MANOEL DE BARROS**

**BRASÍLIA  
2011**

**WELLINGTON BRANDÃO DA SILVA**

**INCLINAÇÕES DA METAPOESIA DE MANOEL DE BARROS**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura, da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Henryk Siewierski.

**BRASÍLIA**

2011

## **RESUMO**

Este trabalho analisa algumas características da obra poética de Manoel de Barros a partir da postura autoexplicativa de seu texto. Com base em alguns aspectos da fenomenologia, apoiados também na proposta de monologismo bakhtiniano, busca-se teorizar a respeito dessa poesia, marcando elementos estruturantes dessa obra.

Palavras-chave: Manoel de Barros. Monologismo. Fenomenologia.

## **ABSTRACT**

This work analyzes some characteristics of the poetic work of Manoel de Barros from the self explanatory stance of his text. Based on some aspects of phenomenology, also supported on Bakhtin's proposal of monologism, we seek to theorize about this poetry, marking the structuring elements of that work.

Keywords: Manoel de Barros. Monologism. Phenomenology.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
A DIALOGICIDADE INTERNA DO DISCURSO	7
A DISTINÇÃO BAKHTINIANA ENTRE PROSA E POESIA	9
A METAPOESIA DE MANOEL DE BARROS	13
INCLINAÇÕES DA METAPOESIA DE MANOEL DE BARROS	22
IGNORÂNCIA	22
INUTILIDADE	31
INFÂNCIA	36
FENOMENOLOGIA	41
A ATITUDE FENOMENOLÓGICA E A ATITUDE POÉTICA	44
ATITUDE FENOMENOLÓGICA NA METAPOESIA DE MANOEL DE BARROS	46
MONOLOGISMO NA METAPOESIA DE MANOEL DE BARROS	49
CONSIDERAÇÕES FINAIS	57
BIBLIOGRAFIA UTILIZADA	58

## 1 – INTRODUÇÃO.

A poesia de Manoel de Barros, agora publicada num único volume pela editora Leya<sup>1</sup>, deixa que percebamos algumas reiterações constantes e sistemáticas de permeio em todos os seus livros. Alguns gostos e escolhas se tornam estruturas basilares na sua estética, e estão sendo estudados de diversos pontos de vista por teóricos de diferentes áreas do conhecimento; e mesmo dentro da área de letras, por pessoas de distintas formações e preferências acadêmicas.

Essas reiterações se mostram de maneira clara por meio da metalinguagem adotada pelo poeta, que está sempre a comentar seus procedimentos e estruturas poéticas. Esse gosto pela metalinguagem, que num contexto de poesia pode ser chamada de metapoesia, faz com que seu texto revele algo de seu próprio interior, deixando que o leitor entreveja seus recônditos.

Então percebemos um gosto pela ignorância:

Com esses exercícios os nossos desconhecimentos aumentaram bem.<sup>2</sup> /  
Desaprender oito horas por dia ensina os princípios.<sup>3</sup> / Descobri que todos os  
caminhos levam à ignorância<sup>4</sup>.

Pela inutilidade:

O poema é antes de tudo um inutensílio.<sup>5</sup> / As coisas sem importância são  
bens de poesia.<sup>6</sup> / Catar coisas inúteis garante a soberania do Ser<sup>7</sup>.

E pela infância:

Com certeza, a liberdade e a poesia a gente aprende com as crianças.<sup>8</sup> /

---

<sup>1</sup> BARROS, Manoel de. Poesia Completa. São Paulo: Leya, 2010.

<sup>2</sup> BARROS, Manoel de. Concerto a Céu Aberto para Solos de Ave. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 287. Poema 'APRESENTAÇÃO'.

<sup>3</sup> BARROS, Manoel de. O Livro das Ignorâncias. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 299. Poema 'I'.

<sup>4</sup> Ibid., 2010, Pág. 324. Poema 'AUTORRETRATO FALADO'.

<sup>5</sup> BARROS, Manoel de. Arranjos para Assobio. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 174. Poema 'IX'.

<sup>6</sup> BARROS, Manoel de. Matéria de Poesia. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 148. Poema '1'.

<sup>7</sup> BARROS, Manoel de. Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág.410. Poema 'O Catador'.

<sup>8</sup> BARROS, Manoel de. Exercícios de Ser Criança. Poesia Completa: Editora Leya, 2010. Pág. 469.

Poesia é a infância da língua.<sup>9</sup>/ Chegar ao criancamento das palavras<sup>10</sup>.

Esse grupo de características da metapoesia de Manoel de Barros é o que norteia este trabalho, onde elas serão analisadas segundo alguns conceitos da fenomenologia e, sobretudo, através do conceito de monologismo bakhtiniano.

### 1.1 - A DIALOGICIDADE INTERNA DO DISCURSO.

Diferentemente das concepções linguísticas até então<sup>11</sup>, Bakhtin inaugura a visão de que o discurso humano é um discurso vivo, voltado naturalmente para o dialogismo. A percepção de todo e qualquer enunciado, sua compreensão concreta, é um processo ativo, ou seja, é através da possibilidade de resposta que construímos o enunciado do outro. Uma objeção motivada é o que funda uma aquiescência, um entendimento linguístico. Assim, 'a compreensão amadurece apenas na resposta'<sup>12</sup>, sendo impossível a existência de uma sem a outra. Para Bakhtin:

O discurso vive fora de si mesmo, na sua orientação viva sobre seu objeto: se nos desviarmos completamente desta orientação, então, sobrarão em nossos braços seu cadáver nu a partir do qual nada saberemos, nem de sua posição, nem de seu destino. Estudar o discurso em si mesmo, ignorar a sua orientação externa é algo tão absurdo como estudar o sofrimento psíquico fora da realidade a que está dirigido e pela qual ele é determinado<sup>13</sup>.

A compreensão discursiva do outro só é passiva quando é percebida teoricamente, didaticamente, num momento abstrato em que o discurso é arrancado de sua realidade viva e congelado como um fóssil em que não mais perceberemos o palpitar do seu coração. Para a filosofia da linguagem e a linguística contra as quais Bakhtin irrompe, é assim que o discurso é percebido, como uma enunciação neutra, longe de seu sentido atual.

Para Bakhtin, o significado linguístico de uma enunciação dada não se confirma pelo discurso somente, mas sim através de um fundo aperceptivo da compreensão, que não é

---

<sup>9</sup> BARROS, Manoel de. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 7. Poema 'ENTRADA'.

<sup>10</sup> BARROS, Manoel de. Livro Sobre Nada. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 339. Poema '6'.

<sup>11</sup> Refiro-me à linguística anterior e contemporânea de Bakhtin, contra as quais as suas ideias insurgem.

<sup>12</sup> BAKHTIN, Mikhail. Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance). Cap. 'O Discurso na Poesia e o Discurso no Romance'. São Paulo: Hucitec, 1990. Pág. 90.

<sup>13</sup> BAKHTIN, Mikhail. Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance). Cap. 'O Discurso na Poesia e o Discurso no Romance'. São Paulo: Hucitec, 1990. Pág. 99.

linguístico, mas, segundo ele, expressivo-objetal. Entre o nosso discurso e o objeto existe uma distância, um meio flexível onde se fazem sentir os discursos de outrem. Um meio influente, forte, intenso, perturbador.

Somente o primeiro homem<sup>14</sup> chegando com a primeira palavra num mundo virgem podia realmente evitar as tormentas do meio discursivo. Somente ele poderia compor enunciados não influenciados, somente ele pôde fazer-se dono do discurso. Para o discurso humano, concreto e histórico, isto não é possível, apenas em certa medida podemos nos afastar desse meio, através do discurso monológico, que veremos mais adiante.

Ao falarmos, ao utilizarmos a nossa capacidade discursiva, não nos voltamos para o objeto em si, e sim para os discursos que o envolvem. A nossa palavra é sempre a palavra de outro, e só se torna nossa na medida da intencionalidade pela qual movemos o discurso. Nas palavras de Bakhtin:

Entre o discurso e o objeto, entre ele e a personalidade do falante interpõe-se um meio flexível, frequentemente difícil de ser penetrado, de discursos de outrem, de discursos 'alheios' sobre o mesmo objeto, sobre o mesmo tema<sup>15</sup>.

E um pouco adiante:

Pois todo discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual está voltado sempre, por assim dizer, já desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por sua névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele. O objeto está amarrado e penetrado por ideias gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações<sup>16</sup>.

Assim, o discurso vivo, real, no seu caminho para o objeto de que vai tratar, se encontra com discursos de outrem e não deixa de participar com eles, de uma rica interação. O enunciado, tomado em sua atualidade, surge de maneira significativa num contexto determinado, microscópico, sócio histórico e circunstancial.

Para Bakhtin, outra característica de nosso discurso vivo é que ele é orientado para a resposta. O discurso, antecipando a resposta, além de ser influenciado pelos discursos que já circundam o objeto, é influenciado também pela resposta que antecipa. O enunciado presente e baseia-se na resposta, é determinado pelo discurso-resposta futuro. O enunciado se constitui

---

<sup>14</sup> BAKHTIN, Mikhail. Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance) Cap. 'O Discurso na Poesia e o Discurso no Romance'. São Paulo: Hucitec, 1990. Pág. 88 (O 'Adão mítico' ao qual Bakhtin se refere).

<sup>15</sup> Ibid., 1990, Pág. 86.

<sup>16</sup> Id.



na atmosfera do já dito e do ainda não dito. O discurso que é solicitado a surgir já é esperado pelo enunciado primeiro.

A resposta compreensível é a força essencial que participa da formação do discurso e, principalmente, da compreensão ativa, percebendo o discurso como oposição ou reforço e enriquecendo-o<sup>17</sup>.

Ao conjunto dessas relações sociais no enunciado, Bakhtin denomina 'dialogicidade interna do discurso'.

## 1.2 - A DISTINÇÃO BAKHTINIANA ENTRE PROSA E POESIA.

Sem dúvida um dos grandes méritos da obra de Bakhtin foi a delimitação do lugar da prosa artística e do romance. No contexto dos estudos formalistas o lugar da prosa romanesca não ficava claro. A distinção entre linguagem comum e linguagem poética obscurecia o entendimento tanto da prosa quanto da poesia. Com equívoco, a prosa romanesca era encarada pela poética nos termos de poesia, vista como um gênero que de vez em quando conjugava as belezas da poesia, como uma linguagem menor, conseqüentemente mal ou pouco estudada.

Para Bakhtin, o que caracteriza e confere artisticidade ao discurso em prosa é a potencialização da dialogicidade interna do discurso. O artista-prosador, irrompendo com o seu sentido, intencionalidade e expressão através desse meio dialógico, dá forma as suas imagens e ao seu tom estilístico. O uso da dialogicidade interna do discurso é o material estruturante da prosa artística, que encontra sua expressão mais completa e profunda no romance.

O romancista, antes de tudo, 'perscruta' o objeto justamente nesta multiformidade social dialógica e plurilíngue de seus conceitos, nomes, definições, análises e avaliações'. Para ele, 'abrem-se uma variedade de caminhos e estradas, reveladas ou desvendadas pela consciência social'. Assim se expressa Bakhtin:

O objeto é para o prosador a concentração de vozes multidiscursivas, dentre as quais deve ressoar a sua voz; essas vozes criam o fundo necessário para a sua voz, fora do qual são imperceptíveis, 'não ressoam' os seus matizes de prosa artística.

O artista-prosador edifica este multidiscurso social em volta do objeto até a conclusão da imagem, impregnada pela plenitude das ressonâncias

---

<sup>17</sup> BAKHTIN, Mikhail. Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance). Cap. 'O Discurso na Poesia e o Discurso no Romance'. São Paulo: Hucitec, 1990. Pág. 89.

dialógicas, artisticamente calculadas em todas as vozes, e entonações essenciais desse plurilinguíssimo<sup>18</sup>.

A artisticidade ou a literariedade da prosa deriva da orientação dialógica do discurso, que, imerso na tensão dialógica das vozes, cria suas peculiares possibilidades, e também, o núcleo de seu estilo. Para Bakhtin:

O fenômeno da dialogicidade interna, em maior ou menor grau, encontra-se manifesto em todas as esferas do discurso vivo. Mas se na prosa extraliterária (de costumes, retórica ou científica) a dialogicidade está habitualmente isolada em ato autônomo e particular e se ela se desenvolve no diálogo direto ou em outras formas distintas, expressas composicionalmente, de segmentação e de polêmica com o discurso alheio, na prosa literária, e em particular no romance, ela penetra interiormente na própria concepção de objeto do discurso e na sua expressão, transformando sua semântica e sua estrutura sintática<sup>19</sup>.

Assim é a prosa romanesca, potencialização do dialogismo interno da linguagem, lugar onde todo entendimento se dá em meio ao borbulhar de vozes. Segundo Bakhtin, a radicalização desses aspectos gerou, em Dostoievski, um novo patamar de artisticidade prosaica e de dialogismo: a chamada polifonia.

Mas não é assim na poesia. Embora o dialogismo interno esteja presente em todo discurso, na poesia ele se apaga em diversas gradações, cedendo lugar a uma orientação monológica do discurso. No discurso poético, ao contrário do discurso prosaico e da fala comum, a linguagem se volta para o objeto diretamente<sup>20</sup>, sem admitir obstáculos ou relativizações. Nas palavras de Bakhtin:

Na imagem poética, em sentido restrito (na imagem-tropo), toda a ação, a dinâmica da imagem palavra, desencadeia-se entre o discurso (em todos os seus aspectos) e o objeto (em todos os seus momentos). A palavra imerge-se na riqueza inesgotável e na multiformidade contraditória do próprio objeto com sua natureza 'ativa' e ainda 'indizível'; por isso, ela não propõe nada além dos limites de seu contexto (exceto naturalmente o tesouro da própria língua). A palavra esquece a história da concepção verbal e contraditória do seu objeto e também o presente plurilíngue desta concepção<sup>21</sup>.

O discurso poético volta-se para o objeto em si mesmo, e não para os discursos que o

---

<sup>18</sup> Ibid., 1990, Pág. 88.

<sup>19</sup> BAKHTIN, Mikhail. Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance). Cap. 'O Discurso na Poesia e o Discurso no Romance'. São Paulo: Hucitec, 1990. Pág. 92.

<sup>20</sup> Fenomenologicamente.

<sup>21</sup> BAKHTIN, Mikhail. Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance). Cap. 'O Discurso na Poesia e o Discurso no Romance'. São Paulo: Hucitec, 1990. Pág. 87.

circundam, como acontece na prosa. A voz poética é uma tentativa de manifestação da voz primeira, aquela do Adão mítico<sup>22</sup>, que podia fazer-se dona do discurso, sendo a primeira a expressar o objeto sem influências. O excesso de intencionalidade na atitude poética desmonta a estrutura dialógica da linguagem, fazendo da língua (espaço do outro) um lugar só seu. Aqui a intencionalidade não é apenas o motor que move a linguagem e que a faz viva, mas também o furacão que a destrói e que a reconstrói sobre novas bases. Esse transbordar de intencionalidade é o que dá margem ou possibilidade de existência para as metáforas e imagens poéticas, e decorre de uma atitude fenomenológica. A fala poética é a dimensão fenomenológica a nível do discurso, sendo o monologismo a expressão linguística da postura fenomenológica do pensamento.

Dessa forma, na poesia, a consciência enunciativa, o discurso e o objeto se fundem num mesmo objeto estético, orientando-se para o extremo oposto da polifonia: a realização do discurso monológico. Nas palavras de Bakhtin:

Nos gêneros poéticos, a consciência literária (no sentido da unidade de todas as intenções semânticas e expressivas do autor) realiza-se inteiramente na sua própria língua; ela é inteiramente imanente, exprimindo-se nela direta e espontaneamente sem restrições nem distâncias.

A língua do poeta é sua própria linguagem, ele está nela e é dela inseparável. Na obra poética a linguagem realiza-se como algo indubitável, indiscutível, englobante. Tudo o que vê, compreende e imagina o poeta, ele vê compreende e imagina com os olhos da sua linguagem<sup>23</sup>.

Mas não podemos separar a prosa da poesia assim de maneira tão exata nos termos de dialogismo e monologismo. O que acontece é que a dialogicidade interna do discurso está presente em todo discurso vivo, em maior ou menor grau. Mesmo na poesia, que é um dos gêneros do discurso, existe essa dialogicidade. Porém na poesia ela é mínima e, a medida que se torna mais frequente, como diria Bakhtin sobre Maiakovski<sup>24</sup>, acontece uma prosaização da poesia, uma romancização do verso. Como nos lembra um estudioso de Bakhtin:

A tese de Bakhtin sobre a fronteira entre a prosa e a poesia (*uma fronteira variável, bem entendido*) está no modo como o autor-criador lida com a dialogicidade interna. Dois pontos prévios a considerar: 1. Essa fronteira é histórica; 2. O romance é o gênero que leva aos últimos limites a sua

---

<sup>22</sup> BAKHTIN, Mikhail. Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance). Cap. 'O Discurso na Poesia e o Discurso no Romance'. São Paulo: Hucitec, 1990. Pág. 88 (O 'Adão mítico' ao qual Bakhtin se refere).

<sup>23</sup> Ibid. 1990, Pág. 93.

<sup>24</sup> BRAIT, Beth. (Org.) Bakhtin (dialogismo e polifonia). Cap. Sobre Maiakovski. São Paulo: Editora Contexto, 2009. Pág. 194.

distância da poesia, sem, entretanto, abandonar a poética, isto é, a sua dimensão estética. Nesse sentido, o século XX assistiu a uma verdadeira 'prosificação' da literatura. Em primeira instância, prosa e poesia, serão, para Bakhtin, manifestações estilísticas distintas, que se estratificam em gêneros e grupos de gêneros ao longo da história. O estilo é a expressão externa de uma dialogicidade interna, que por sua vez é o ponto de encontro de todas as linguagens sociais que se entrecruzam num momento verbal<sup>25</sup>.

Podemos pensar num continuum em que nos seus extremos se encontram de um lado o dialogismo, e de outro, o monologismo. O texto pode se encontrar em qualquer instante deste continuum, com maior tendência ao monologismo ou ao dialogismo.<sup>26</sup> A poesia é percebida aqui como o gênero mais orientado para o extremo monológico e a prosa romanesca como o gênero mais orientado para o dialogismo, podendo alcançar o extremo dialógico: a polifonia.

Melhor que definir a diferença entre prosa e poesia por meio do material ou da forma, Bakhtin as distingue por meio da postura linguística do artista da palavra. Atributos por muito tempo ditos definidores de poesia ou de literariedade, como o ritmo, a ambiguidade, a metáfora, a sonoridade ou o verso, se caracterizam, por meio do aguçado olhar bakhtiniano, simplesmente como recursos literários, que podem ser utilizados em prosa ou em poesia. O que torna um romance um objeto artístico não são os seus ritmos ou ambiguidades. O ritmo é apenas um recurso que pode ser utilizado em prosa ou em poesia, e não o critério definidor de um ou outro. O que caracteriza a poesia ou a prosa enquanto tais é a postura enunciativa da consciência literária, que pode potencializar a dialogicidade interna do discurso, fazendo prosa; ou apagar da palavra as suas tensões dialógicas, fazendo poesia.

No discurso poético, a despeito do plurilinguíssimo na atualidade da palavra, constrói-se uma voz única, forte, absoluta, que é o eu-lírico. Essa voz, segundo Bakhtin, é incontestável e, em seus limites estilísticos, se torna autoritária, dogmática e conservadora. É uma linguagem especial, uma 'linguagem dos deuses', a 'língua sacerdotal da poesia'.

Aqui se faz necessário um breve comentário: Na teoria bakhtiniana, dialogismo ou monologismo são distinções não valorativas. O monologismo da poesia não é negativo em relação ao dialogismo do romance. Não há valor ideológico no sentido de que o romance é mais democrático que a poesia. O autoritarismo e indiscutibilidade da poesia se devem ao fato de ela ser constituída pelo peso de uma só voz. É uma postura linguística. O encontro social da poesia não se dá por meio da representação da pluralidade de vozes e entonações específicas, e sim por meio da aceitação incontestável de uma voz única. E nem por isso deixa

---

<sup>25</sup> TEZZA, Cristóvão. Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o Formalismo Russo. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. Pág. 266 (grifo meu).

<sup>26</sup> Em outro instante deste trabalho essa ideia do continuum será retomada.

de ser um encontro social. Na leitura de poesia, deve-se construir o seu entendimento a partir da voz que fala e de uma empatia absoluta com ela. O leitor só captará o objetivo poético ao se tornar, à maneira bachelardiana<sup>27</sup>, ele próprio, a voz que fala. A escrita e a leitura de poesia partem de um mesmo lugar de reflexão: a postura fenomenológica do pensamento e da existência.

### 1.3- A METAPOESIA DE MANOEL DE BARROS.

Para Cristóvão Tezza<sup>28</sup>, a ‘crise’ da poesia hoje não é uma crise das formas ou dos gêneros, ou a crise da linguagem, mas antes de tudo, uma crise axiológica, uma crise da autoridade poética. Assim ele se expressa no seu livro:

A poesia brasileira, pela inegável vitalidade de seu prosaísmo, um prosaísmo por assim dizer histórico, parece um campo de batalha exemplar dessa crise, que deve ser menos lamentada e mais compreendida. A hipótese de Bakhtin, quem sabe, ao dessacralizar o império das formas, ao recusar a unilateralidade abstrata do sinal como índice do signo poético e se concentrar nas relações e nas tensões das visões de mundo, nos multifacetados centros de valor que se realizam nas palavras, abre caminho para uma compreensão diferenciada da linguagem poética<sup>29</sup>.

De acordo com o autor, através da teoria bakhtiniana, podemos enxergar esse prosaísmo da poesia fora do estigma de crise, como uma escolha de linguagem, em que poesia passa a se orientar como a prosa, devido ao enfraquecimento da autoridade de sua linguagem própria. Percebemos assim, que a autoridade poética é o que constitui a linguagem monológica, e o que caracteriza a poesia como tal, e que essa autoridade só se estabelece em virtude da orientação monológica do discurso.

O desenvolvimento dos métodos dialógicos de escrita tomou gradualmente o espaço do monologismo, que remetia à epopeia, à ancestralidade do mito. A orientação monológica da poesia tem raízes na linguagem mítica. Não há nada mais monológico que um deus ou um herói. O herói e os deuses mitológicos encarnam em suas histórias a dinâmica da psique humana, sua condição, conflitos e aspirações. Nesse sentido, e de certa forma, a voz que fala na poesia é uma voz heroica. Ela tenta concentrar em si os dilemas e as buscas do ser humano

---

<sup>27</sup> BACHELARD, Gaston. A poética do Espaço. São Paulo: Martins Fontes, 2008. Pág. 39.

<sup>28</sup> TEZZA, Cristóvão. Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o Formalismo Russo. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. Pág. 288.

<sup>29</sup> Id.

em sua condição existencial. O que no mito é contado através de histórias e aventuras, a poesia conta através de suas imagens e metáforas<sup>30</sup>. Há uma forte correlação entre o herói mítico e o eu lírico que fala no poema.

Na pós-modernidade, devido à supremacia da escrita dialógico-prosaica, o poema se romanciza. Ele passa a beber da artisticidade prosaica, se tornando um gênero subordinado à revolução romanesca. A chave dessa ‘crise’ em que a poesia se meteu, segundo Tezza, pode ser encontrada em Bakhtin:

Bakhtin pode nos dar até mesmo alguma chave para abrir a porta da ‘crise’, digamos desse modo – alguma compreensão do espaço que resta à poesia no mundo moderno.

O terrível desafio poético do nosso tempo fragmentário, desutópico, individualista e descentralizado é justamente manter a alta dimensão estética numa linguagem que para se fazer ouvir como poesia precisa de autossuficiência, centralização axiológica, unidade e isolamento. Uma linguagem leiga cuja autoridade semântica, cujo centro de valor, tenha o poder de se fazer ouvir dispensando todas as outras linguagens. Uma voz que, sem perder a dimensão estética, chame o valor a si e responda por ele. Uma voz capaz de impor silêncio, de se erguer sobre a dimensão do silêncio e nessa dimensão primeva nos convencer. Claro, falamos aqui da pura poesia, aquele limite poético do espectro quantitativo sugerido por Bakhtin. E, também parece claro, tal limite só seria possível, em tese, sobre o pano de fundo de uma crença comum, de um universo valorativo comum, sob a força unificante, ou centralizadora, como queria Bakhtin; enfim, de uma mitologia<sup>31</sup>.

É nesse contexto de uma suposta crise, de dissolução dos mitos, de supremacia romanesca sobre a poesia, que se evoca aqui a obra de Manoel de Barros. Esse trabalho se orienta no sentido de que a poesia de Manoel de Barros é monológica, ou se inscreve no continuum prosa-poesia na direção do monologismo extremo, na direção da ‘pura poesia’ de que fala acima o estudioso.

Para isso o poeta buscou alicerces que lhe substituíssem a força mitológica de uma ‘crença comum’, do universo centralizador que propiciaria a força monológica de seu discurso. Um primeiro pilar em que Manoel de Barros se apoia é a metapoesia.

A metapoesia, que é o dobrar-se da poesia sobre si mesma, é a maneira pós-moderna de criar um novo ‘universo valorativo comum’, como diz a citação acima. Na maneira metapoética, a poesia estabelece a si mesma como mitologia, gerando um centro unificante, fundando, através de um paradigma estético, um lugar outra vez mítico e místico, com

<sup>30</sup> Cf. CAMPBELL, Joseph. O Poder do Mito. São Paulo: Palas Atena, 1990.

<sup>31</sup> TEZZA, Cristóvão. Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o Formalismo Russo. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. Pág. 287.

reverberações semelhantes as dos parâmetros religiosos ou espirituais.

Podemos identificar as raízes dessa metapoesia a partir da segunda metade do séc. XIX, numa reviravolta da lírica ocidental. A partir daí a poesia abandona a homogeneidade vinda desde os gregos, que a estabelecia como uma voz centrada na confessionalidade dos sentimentos amorosos ou relativos à natureza, à vida ou à morte. Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé prefiguram os limites a que a poesia poderia chegar e subvertem os valores, perturbando a linguagem e reelaborando os conceitos estéticos, desligando assim os liames com a tradição antiga. Essa nova lírica ‘obscura’, fascina na mesma medida em que desconcerta o leitor, gerando uma dissonância, uma tensão que leva à inquietude<sup>32</sup>.

A poesia então, centralizada em si, se estabelece não mais como um veículo da confessionalidade de algo, mas sim como a confessionalidade de si mesma. Ela se eleva ao mesmo nível do mito ou da religião e não mais se aceita como apêndice, tornando-se autossuficiente.

Ao ser perguntado numa entrevista sobre a influência de outros autores na sua poesia, Manoel de Barros responde:

(Entrevistador) – Por que os clássicos são sempre necessários e quais influências na sua literatura, dos “faróis” da poesia mundial, Valéry, Baudelaire e Homero?  
(Manoel de Barros) – Penso que a partir dos “faróis” o poema passou a ser um objeto verbal. Por antes ele andava romântico. Recebia inspirações celestes. E até se falava em mensagens poéticas. Depois de Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, poesia passou a ser feito de palavras e não de sentimentos. Poesia é fenômeno de linguagem e não de ideias<sup>33</sup>.

A poesia a partir daí deixa de receber ‘mensagens celestes’ e funda a sua própria mensagem. Essa poesia, que é feita de palavras, pensa a si mesma, pergunta-se a si própria, abolindo a confessionalidade do ‘eu’ e estabelecendo as respostas sobre si como um ‘é’, revelando suas entranhas e caracterizando-se como metapoesia.

Essa postura metapoética é uma tentativa de conhecimento e revelação do próprio ser poético. Assim, a Teoria da Poesia deixa de ser acessório e passa a se incluir no texto do próprio poeta, originando um híbrido entre poesia, crítica/teoria e manifesto. Essa concepção metapoética se contrapõe à tradição sentimental-expressiva, desconstruindo a obra como produto inatingível ou insondável e reconfigurando-a como um processo que se dá entre o

---

<sup>32</sup> Cf. CRUZ, Ester Miranda. A Metapoesia em Manoel de Barros. Publicado em 08/03/1997 no jornal: A Tarde, suplemento cultural, páginas 2 a 5 e revisado em 17/04/2000.

<sup>33</sup> MARTINS, Bosco. Entrevista com Manoel de Barros. Revista Caros Amigos 11/12/2006.

leitor e o autor, não mais ligados por uma mitologia ou sentimento generalizado, mas sim pela perturbação da palavra poética.

Essa poesia sobre a poesia é um núcleo temático basilar na poética moderna e pós-moderna, sendo um veio comum, ou um parâmetro estético da literatura contemporânea. De acordo com Teixeira Coelho (2001, p.44):

A obra de arte moderna, antes de mirar a realidade exterior e de referir-se a qualquer ponto dessa realidade, fala de si própria, focalizando o material que a torna arte, isto é, a sua linguagem<sup>34</sup>.

Como já disse Manoel de Barros: “A metalinguagem me excita. Acho que é porque eu não tenho muito do que falar que falo do que eu faço”.<sup>35</sup> Assim, percebemos que auto explicar-se é uma preocupação constante na obra de Manoel de Barros. Por falta de mitos a cantar, sua poesia se inscreve sobre si mesma, sendo ela própria a sua mitologia. O seu fundamento maior é um olhar fenomenológico sobre o próprio fazer poético, um olhar vigilante que revela os mecanismos internos de sua poesia, num procedimento onde a poesia alimenta a auto explicação e a auto explicação alimenta a poesia, conferindo potência duplicada à criação poética.

A leitura e a análise da obra de Manoel de Barros devem contemplar esses aspectos metapoéticos, visto que são basilares em sua concepção estética. Segundo Goyanna:

Entre as práticas literárias que ostensivamente evidenciam a consciência crítica do autor, a metapoesia é sem dúvida uma das mais importantes ou significativas. Mesmo diante de um poema que apenas discretamente realiza a dimensão metapoética (através da inserção de um breve comentário limitado a um só verso, por exemplo), não podemos ficar indiferentes à voz da consciência criadora que então se manifesta<sup>36</sup>.

Para teorizar a respeito da poesia de Manoel de Barros deve-se levar em alta consideração a estruturação metapoética de suas poesias, pois é assim, bem próximo do crítico/teórico Manoel de Barros que podemos nos aprofundar em qualquer entendimento da

---

<sup>34</sup> COELHO, José Teixeira. *Moderno pós-moderno*. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

<sup>35</sup> BARROS, Manoel de. Apud BASTOS, Luciete. *Fazendeiro de poesias: uma leitura do livro Ensaios fotográficos de Manoel de Barros*. In: [http://www.semiosfera.eco.ufrj.br/antiores/semiosfera45/conteudo\\_rep\\_lbastos.htm](http://www.semiosfera.eco.ufrj.br/antiores/semiosfera45/conteudo_rep_lbastos.htm) (último acesso: 09/05/2011).

<sup>36</sup> GOYANNA, Flávia Jardim Ferraz. *O Lirismo antirromântico em Manuel Bandeira*. Recife: Fundarpe, 1994. Apud. Almeida, Dayane Celestino de. *Manuel Bandeira e a metapoesia*. *Eutomia – Revista Online de Literatura e Linguística*. Ano I – Nº 01(115-247).



sua estética. Se no próprio verso temos um híbrido (poesia/teoria/crítica) é através dele e de sua auto-referenciação que podemos nos guiar teoricamente.

Arrigucci Jr. afirma que a incorporação da própria crítica no interior do projeto de construção da obra é uma das marcas da tradição moderna (2003, p.124). Assim a poesia incorporou um 'aspecto crítico e teórico', conforme Brandão<sup>37</sup>.

Ou ainda:

A metapoesia é um importante veículo seja para expressar a consciência crítica do autor, seja para evidenciar as referências que fundam sua atividade criadora<sup>38</sup>.

O poeta é a um só tempo, o contemplador e a coisa contemplada, como Narciso.

O cisco há de ser sempre aglomerado que se iguala a restos.  
Que se iguala a restos a fim de obter a contemplação dos poetas.  
Aliás, Lacan entregava aos poetas a tarefa de contemplação dos restos.  
E Barthes completava: Contemplar os restos é narcisismo.  
Ai de nós!  
Porque Narciso é a pátria dos poetas<sup>39</sup>.

O mundo do poeta é o seu próprio mundo, o mundo ao qual a sua voz engendra e explica. Participamos desse mundo por colaboração, por aquiescência, submetendo-nos a autoridade da sua voz monológica, que funda, à maneira metapoética, a própria maneira como ela deve ser percebida.

Para sustentar a sua força monológica, a poesia de Manoel de Barros se justifica poeticamente, tirando da força mesmo de versejar a razão dos seus versos, buscando fundamentos para promover a sua autoridade poética.

O tema do poeta é ele mesmo, como já disse o próprio Manoel de Barros numa entrevista:

O tema do poeta é sempre ele mesmo. Ele é um narcisista: expõe o mundo através dele mesmo. Ele quer ser o mundo, e pelas inquietações dele, desejos, esperanças, o mundo aparece. Através de sua essência, a essência do mundo consegue aparecer. O tema da minha poesia sou eu mesmo e eu sou

---

<sup>37</sup> ALMEIDA, Dayane Celestino de. Manuel Bandeira e a metapoesia. Eutomia – Revista Online de Literatura e Linguística. Ano I – Nº 01(115-247).

<sup>38</sup> Id.

<sup>39</sup> BARROS, Manoel de. Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 400/401. Poema 'O CISCO'.

pantaneiro<sup>40</sup>.

A essência do poeta inunda as palavras e as transforma. O transbordar de sua intencionalidade reinaugura a linguagem e a põe a serviço de si mesmo. As palavras ‘incluem’<sup>41</sup> o poeta e ‘recebem’ suas ‘torpezas’, ‘demências’ e ‘ vaidades’, tornando-se ‘sujas’<sup>42</sup> com a sua essência, mas, desembocando no poema livres para a fruição de outros. Assim, a essência lírica se identifica com a essência do mundo (fenomenologicamente), gerando uma voz superior ou forte (monológica). Por meio da intencionalidade linguística materializa-se a intencionalidade filosófica, disponibilizando-se para a fruição um produto fugaz e evanescente, que não cabe em ideias, mas que encontra certa realização na palavra-imagem-metáfora<sup>43</sup>, objetivo da busca poética e fenomenológica: a verdade do poeta, ou apenas, uma verdade.

Assim, o poeta herda as grandezas épicas de seu ofício, mas, num mundo pós-moderno dialógico, tem de se voltar sobre si mesmo, negando o dialogismo e elegendo o inútil, o esquecido, os restos, o abandonado, aquilo a que a tensão dialógica não chega, podendo assim, como um novo Adão, fazer-se dono do que ainda não foi nomeado e profanado, como o 'cisco', ou como as coisas ínfimas do chão.

Venho de nobres que empobreceram.  
Restou-me por fortuna a soberbia.  
Com esta doença de grandezas:  
Hei de monumentar os insetos!  
(Cristo monumentou a Humildade quando beijou os  
pés dos seus discípulos.  
São Francisco monumentou as aves.  
Vieira, os peixes.  
Shakespeare, o Amor, A Dúvida, os tolos.  
Charles Chaplin monumentou os vagabundos.)  
Com esta mania de grandeza:  
Hei de monumentar as pobres coisas do chão mijadas  
de orvalho<sup>44</sup>.

Em meio a precariedade da autoridade poética, Manoel se desvia daquilo que é

---

<sup>40</sup> BARROS, Luís André. “O tema da minha poesia sou eu mesmo”. Entrevista com Manoel de Barros. Caderno Ideias, Jornal do Brasil. 24/08/1996.

<sup>41</sup> BARROS, Manoel de. O Livro das Ignorâncias. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 311. Poema ‘3.1’.

<sup>42</sup> BARROS, Manoel de. Ensaios Fotográficos. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 382/383 Poema ‘Comparamento’.

<sup>43</sup> Cf. CAMPBELL, Joseph. O Poder do Mito. São Paulo: Palas Atena, 1990.

<sup>44</sup> BARROS, Manoel de. Livro Sobre Nada. Poesia Completa. São Paulo. Editora Leya, 2010. Pág. 343. Poema ‘13’.

grandioso e foca o seu olhar nas coisas sem préstimo, mas essa atitude serve apenas para reautorizá-lo. Essa “doença de grandezas” ou “soberbia” é a sua autoridade poética, que para se sustentar, construiu-se sobre si mesma e se ergueu sobre alguns pilares como: a metapoesia, a inutilidade, a ignorância e a infância.

A voz do poeta é uma voz construída esteticamente, uma palavra diferenciada, monológica. Nela o seu foco não é a informação, mas sim a manifestação de algo<sup>45</sup>. Manoel de Barros, ao ‘progredir para as origens’, atinge um discurso inaugural, limpando a palavra de suas tensões dialógicas, assimilando a voz das coisas fenomenologicamente, dando a sua poesia e ao seu ‘eu’ poético um status de mito.

Acho que mitologizar é uma das funções da poesia. Através das imagens o que aparece é o mito de mim. Sempre que escrevo, escrevo a criação de um mito. Gosto de progredir para o início dos seres. Quando eles inventavam para eles o mundo possível. Os primitivos precisam inventar as suas origens. Os poetas também<sup>46</sup>.

Apesar de constatararmos na obra de Manoel de Barros um ponto de partida autobiográfico, o que ela estabelece e revela é de fato ficção, mito. Como o poeta previu num de seus poemas: “Vão dizer que não existo propriamente dito. Que sou um ente de sílabas”<sup>47</sup>. A autoridade poética nasce nessas condições mitológicas do eu lírico, e seus efeitos profundos no leitor decorrem disso. Tudo o que o poeta utiliza e lança mão se transforma numa construção estética, que tem como objetivo a instauração de uma voz forte, diferenciada, carregada de si mesma, que pode materializar assim, monologicamente, sua poesia.

## OS DOIS

Eu sou dois seres.  
O primeiro é fruto do amor de João e Alice.  
O segundo é lettral:  
É fruto de uma natureza que pensa por imagens,  
Como diria Paul Valéry.  
O primeiro está aqui de unha, roupa, chapéu e vaidades.  
O segundo está aqui em letras, sílabas, vaidades frases.  
E aceitamos que você empregue o seu amor em nós<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> “Aprendi a gostar mais das palavras pelo que elas entoam do que pelo que elas informam”. BARROS, Manoel de. Memórias Inventadas - a infância. Rio de Janeiro: Planeta, 2003. Poema ‘CABELUDINHO – VIII’.

<sup>46</sup> BARROS, Manoel de. Em entrevista concedida a Rogério Eduardo Alves. (Folha de São Paulo, 13 de maio de 2003).

<sup>47</sup> BARROS, Manoel de. Ensaios Fotográficos. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 390. Poema ‘O POETA’.

<sup>48</sup> BARROS, Manoel de. Poemas Rupestres. Poesia Completa. São Paulo. Editora Leya, 2010. Pág. 437. Poema ‘OS DOIS’.

Esse ser ‘letral’ se inventa e se constrói por meio da voz poética, e é com ele que nos relacionamos na leitura. É ele quem nos encanta com suas palavras, não o indivíduo. A fala do indivíduo Manoel de Barros pode ser recepcionada dialogicamente, mas a voz do Manoel de Barros ‘letral’ e mitológico não. Esta é recepcionada monologicamente, por meio de uma submissão à sua autoridade. Se não houver esse exercício não haverá leitura, pois o confronto dialógico relativizaria sua linguagem e a tornaria inaceitável, ignorável, risível e depreciada, como a fala de um louco.

Como fundamento de sua poética, Manoel de Barros cria o mito de si mesmo. O eu ‘letral’ se impõe e se descreve, constrói-se de maneira que entrevemos sua estrutura esquelética. É um mito revelado e assumido, mas mesmo assim mágico. Lembremos aqui uma das máximas do poeta: ‘Tudo o que não invento é falso’<sup>49</sup>. É sob o signo da invenção que surge a sua poética, e assim, mesmo as suas características mais estruturais, seus pilares, são inventados. É nessa chave que devemos enxergar o gosto pela metapoesia, pela ignorância, pela inutilidade e pela infância. Segundo o poeta ‘noventa por cento do que escrevo é invenção, só dez por cento que é mentira’<sup>50</sup>. Põe-se na conta desses dez por cento sua realidade biográfica. O resto é poesia.

Aqui se faz oportuno citar um episódio ocorrido com um de seus entrevistadores. Ao se preparar para uma entrevista com o poeta, enredado na leitura de seus poemas, e depois ao conhecê-lo face a face, José Castello nos revela:

Ao chegar a Campo Grande, porém, levei uma rasteira - muito parecida com aquela que Manoel de Barros costuma dar-nos com seus magníficos versos<sup>51</sup>.

E mais:

Imaginava um homem ingênuo, que passasse os dias entre cachorros e passarinhos - mas ele ouve concertos clássicos, lê Kant, Benjamin e Roland Barthes e toma cerveja com psicanalistas. Caí na armadilha de seus poemas<sup>52</sup>.

Ou ainda:

---

<sup>49</sup> BARROS, Manoel de. Livro Sobre Nada. Poesia Completa. São Paulo. Editora Leya, 2010. Pág. 345.

<sup>50</sup> BARROS, Manoel de. Ensaios Fotográficos. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 389. Poema ‘AUTORRETRATO’.

<sup>51</sup> CASTELLO, José. Manoel de Barros faz do absurdo sensatez. O Estado de São Paulo, 18 de outubro, 1997.

<sup>52</sup> Id.

A crer no próprio Manoel, esse homem que eu agora tinha diante de mim era falso - o verdadeiro só aparece nos poemas<sup>53</sup>.

Assim, conscientes dessa estruturação ficcional, buscando sempre as orientações teóricas vindas dos comentários metapoéticos, buscaremos comentar sobre a poesia manoelina, agrupando em três grupos nossa análise: ignorância, inutilidade e infância.

---

<sup>53</sup> Id.

## 2 – INCLINAÇÕES DA METAPOESIA DE MANOEL DE BARROS.

### 2.1 – IGNORÂNCIA.

Já vimos, através de Bakhtin, que em todo discurso existe um conjunto de características a que chamamos dialogicidade interna. A maneira com que o artista da palavra lida com essa dialogicidade é o que irá determinar se o discurso será prosaico ou poético. Reside aí, neste trabalho com a dialocidade interna da palavra<sup>54</sup>, a diferenciação bakhtiniana entre prosa e poesia. O discurso prosaico é aquele que assume essa dialogicidade. Antes de usarmos o discurso e no uso que fazemos dele, interpõe-se vozes e entonações que já estão amalgamadas àquela enunciação. A palavra que usamos é de outro(s) e carrega significações e entonações que se sedimentaram com o tempo e que vão se fundir à nossa fala. Essa fala só se distingue de outras pela sua atualidade e pela intencionalidade momentânea com que a utilizamos. O discurso prosaico mergulha assim nesse meio tenso, onde já se encontra avaliado, contestado, iluminado e obscurecido, sobrevivendo a essa perturbação modificado, influenciado, subtraído e adicionado. Esse dialogismo interno é uma espécie de conhecimento inerente à linguagem, é um saber imanente ao discurso, sendo a matéria mesmo da artisticidade prosaica.

Por outro lado, essa dialogicidade interna pode também ser apagada do nosso discurso, ela pode ser parcialmente ignorada, e é isso o que acontece em poesia. No discurso poético, a palavra se erige vaidosamente, autoritariamente, de maneira que se encontra mais elevada ou diferenciada dos demais discursos. A sua recepção, devido a essa altivez, não se dá pela contestação ou pela objeção motivada, mas sim pela aceitação e empatia com ela. Em poesia, a palavra busca ser ou ter a mesma satisfação e magia da palavra primeva. E para isso ela deve esquecer seu contexto dialógico.

É isso o que acontece na poesia de Manoel de Barros. Seu gosto pela ignorância apaga da palavra essa tensão dialógica e a reinaugura em termos de seu estilo poético, capturando-a no ‘aspro’<sup>55</sup> ou na sua ‘infância da língua’<sup>56</sup>, construindo assim uma voz monológica, desnudada dos discursos de outros, limpa dos estratos semânticos que se depositaram com o tempo. Assim o poeta declara numa de suas entrevistas:

---

<sup>54</sup> ‘Palavra’, neste trabalho, tem a mesma acepção de ‘linguagem’ ou ‘discurso’.

<sup>55</sup> BARROS, Manoel de. Poemas Rupestres. Poesia Completa. São Paulo. Editora Leya, 2010. Pág. 439. Poema ‘NO ASPRO’.

<sup>56</sup> BARROS, Manoel de. Poemas Rupestres. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 425. Poema ‘1’.

Criar, para mim, começa exatamente no desconhecer. Então, a intenção do título desse livro<sup>57</sup> vem daí: criar começa na própria ignorância. É preciso ignorar para fazer nascimentos. Poesia é sempre um refazer, um transfazer o mundo<sup>58</sup>.

Essa busca pela ignorância é uma das forças que fazem com que a linguagem do poeta se torne monológica. Se o dialogismo interno é uma espécie de saber inerente à linguagem, só pela ignorância se pode esquecer ou ignorar esse meio dialógico em que a palavra se encontra. É nesse sentido que um dos constantes procedimentos utilizados por Manoel de Barros é desnudar a palavra das suas vestes dialógicas:

#### NO ASPRO

Queria a palavra sem alamares, sem  
chatilenas, sem suspensórios, sem  
talabartes, sem paramentos, sem diademas,  
sem ademanes, sem colarinho.  
Eu queria a palavra limpa de solene.  
Limpa de soberba, limpa de melenas.  
Eu queria ficar mais porcaria nas palavras.  
Eu não queria colher nenhum pendão com elas.  
Queria ser apenas relativo de águas.  
Queria ser admirado pelos pássaros.  
Eu queria sempre a palavra no áspero dela<sup>59</sup>.

Essa postura filosófico-poética do autor renova a linguagem, o que segundo ele, é uma das funções da poesia:

Quanto às funções da poesia... Creio que a principal é a de promover o arejamento das palavras, inventando para ela 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 de certas palavras ou expressões, que estão morrendo cariadas, corroídas pelo uso em clichês. Só os poetas podem salvar o idioma da esclerose<sup>60</sup>.

Então, nesse exercício de ignorância, o poeta consegue sobrepujar as forças centrífugas do dialogismo, construindo uma linguagem forte, sua, centrípeta, descascando a

---

<sup>57</sup> O poeta se refere ao “Livro das Ignoranças” de 1993.

<sup>58</sup> COUTO, J. G. Manoel de Barros busca na ignorância a fonte da poesia. Folha de São Paulo, 14/11/1993.

<sup>59</sup> BARROS, Manoel de. Poemas Rupestres. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 439. Poema ‘NO ASPRO’.

<sup>60</sup> GUIZZO, José Otávio et al. Conversas por escrito. In: Barros, Manuel de. Gramática expositiva do chão: poesia quase toda. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. P. 307-311.

palavra das entonações, apreciações e julgamentos de outrem. Ignorar é esquecer, ou também não saber, sendo assim que o discurso do poeta se desvincula da carga dialógica ou prosaica. Por mais que consideremos certas palavras ou usos em Manoel de Barros como prosa, o uso diferenciado que esse autor faz dela injeta um status de poesia em tudo o que seu texto lança mão. Essa é justamente a definição bakhtiniana de poesia, que se orienta pela postura linguística do artista em relação à dialogicidade interna da linguagem e não pelos seus aspectos formais.

Nesse exercício da ignorância, a palavra se esquece de seu contexto dialógico e, paradoxalmente ou não, se lembra de sua primitividade, de sua ‘infância’. É para isso que o poeta a ‘escova’, para que, chegando a sua origem, ele obtenha dela todo o seu poder mágico ou mítico.

#### ESCOVA

Eu tinha vontade de fazer como os dois homens que vi sentados na terra escovando osso. No começo achei que aqueles homens não batiam bem. Porque ficavam sentados na terra o dia inteiro escovando osso. Depois aprendi que aqueles homens eram arqueólogos. E que eles faziam o serviço de escovar osso por amor. E que eles queriam encontrar nos ossos vestígios de antigas civilizações que estariam enterrados por séculos naquele chão. Logo pensei de escovar palavras. Porque eu havia lido em algum lugar que as palavras eram conchas de clamores antigos. Eu queria ir atrás dos clamores antigos que estariam guardados dentro das palavras. Eu já sabia também que as palavras possuem no corpo muitas oralidades remontadas e muitas significâncias remontadas. Eu queria então escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma. Para escutar os primeiros sons, mesmo que ainda bígrafos. Comecei a fazer isso sentado em minha escrivaninha. Passava horas inteiras, dias inteiros fechado no quarto, trancado, a escovar palavras. Logo a turma perguntou: o que eu fazia o dia inteiro trancado naquele quarto? Eu respondi a eles, meio entresenhado, que eu estava escovando palavras. Eles acharam que eu não batia bem. Então eu joguei a escova fora<sup>61</sup>.

Aqui podemos ver uma das facetas do trabalho do poeta, o exercício de limpeza das palavras, operado por meio do esquecimento ou do ‘escovar’ da matéria dialógica e, em via contrária, da lembrança mítica de seu uso primordial, que traz força monológica ao seu discurso. O poeta, ao chegar à origem da linguagem, traz ao poema um tempo mítico – o tempo da criação. Neste tempo primordial, a linguagem pode ser reinaugurada, trazendo a mesma força e densidade original. Assim, o poeta fala numa linguagem nova, como a de Adão.

---

<sup>61</sup> BARROS, Manoel de. *Memórias Inventadas: A Infância*. São Paulo: Planeta, 2003.



Este aspecto foi explorado a partir da análise do ‘Livro das Ignoranças’ por um de seus estudiosos:

Para atingir a criação poética, Manoel de Barros opera um regresso à ignorância, por uma vontade de esquecimento que consideramos uma verdadeira sabedoria, antes de referir a uma memória universal, uma memória das origens, num espaço também original, confirmando assim a opinião de Edgar Morin (2008:43) numa conferência intitulada ‘A Fonte da Poesia’: A verdadeira novidade nasce sempre de uma volta às origens. [...] No fundo, toda novidade deve passar pelo recurso e pelo retorno ao antigo<sup>62</sup>.

Ou ainda:

Esta memória das origens, que revela um saber do poeta, não entra em contradição com a sua vontade de esquecimento, que chamamos de ‘sabedoria do esquecimento’, e que descrevemos na primeira parte. De facto o que ele quer esquecer tem a ver com o habitual, o cotidiano, o comum, isto é os saberes inerentes à vida de todos os dias, e não os saberes das origens, a memória das origens<sup>63</sup>.

Esse saber ‘habitual’ e ‘cotidiano’ se contém não apenas na vida e também invade as palavras por meio do carácter dialógico do discurso. Ao ignorar esse saber, Manoel de Barros atinge outro saber, o saber mítico. Este por sua vez inunda as palavras e adiciona a elas uma carga mítica, que confere, num outro extremo do continuum linguístico, monologicidade ao seu discurso, gerando autoridade poética.

Manoel de Barros procura uma voz superior às vozes relativizadas do espaço dialógico. Nessa busca, caminha então em direção às origens, como se buscasse assim, à maneira do homem religioso, a eternidade ao invés da temporalidade. A linguagem temporal se refere ao profano e é dialógica. Já a linguagem da eternidade está nos primórdios e é sagrada, configurando-se assim como monológica, pois, apenas monologicamente, pode-se afirmar algo com valor de verdade absoluta ou com reverberações míticas. A voz comum do poeta é incapaz de sustentar o peso de suas revelações imagéticas. Ele recorre então à voz das origens, das cosmogonias, que se confunde com a voz da criança:

6

Carrego meus primórdios num andor.

---

<sup>62</sup> HEYRAUD, Ludovic. As ignoranças do poeta brasileiro Manoel de Barros: entre sabedoria do esquecimento e memória das origens. In: Navegações, Porto Alegre, V. 3, N. 2, p. 143 – 147, jul./dez. 2010.

<sup>63</sup> Id.

Minha voz tem um vício de fontes.  
Eu queria avançar para o começo.  
Chegar ao criancamento das palavras.  
Lá onde elas ainda urinam na perna.  
Antes mesmo que sejam modeladas pelas mãos.  
Quando a criança garatuja o verbo para falar o que não tem.  
Pegar no estame do som.  
Ser a voz de um lagarto escurecido.  
Abrir um descortínio para o arcano<sup>64</sup>.

Esse ‘avançar para o começo’ se procede por meio do exercício da ignorância, que permite um deslocamento da linguagem temporal-dialógica para uma linguagem primordial-monológica. A isso se atribui esse ‘vício de fontes’.

Apoiados em Bakhtin, podemos continuar diferenciando o discurso prosaico do poético, para que possamos entender algumas escolhas da metapoesia de Manoel de Barros. Sabemos que esses dois discursos, ou gêneros do discurso, possuem memórias diferentes. Para Bakhtin, todo gênero, paralelamente ao seu desenvolvimento e flexibilização no tempo, carrega em si convenções que chegam ao autor não através de normas ou prescrições, mas sim através do próprio gênero. A isso se chamou ‘memória interna’ dos gêneros do discurso. Esses gêneros trazem parâmetros, os quais, mesmo o autor, desconhece as origens; e assim eles se perpetuam.

Uma das contribuições de Bakhtin foi delimitar com precisão a origem e memória do gênero romanesco. Segundo ele, o romance teria vindo dos gêneros retóricos, do diálogo socrático e da sátira menipéia. Já a memória do gênero poesia, podemos pensar, nos remete a epopeia. Isso não é apenas um caso particular do ocidente. Em todo o mundo, na ancestralidade da poesia de todos os povos, encontramos o gênero épico, aliado é claro, à oralidade, ao mito, às religiões e às outras artes (em seu caráter performático, teatral e ritualesco). Essa ancestralidade pode nos dizer muito a respeito da poesia.

Enquanto o romance está ligado ao advento da escrita e à experiência prática da vida, a poesia se liga a oralidade e à memória. A epopeia não é literatura em seu sentido restrito. Ela era uma tradição oral, de caráter performático, ritualesco e híbrido. A relação da epopeia com o tempo é diferente da relação do romance com o tempo. O romance se situa no tempo presente (conhecido), enquanto a epopeia se dirige a um tempo primordial (passado e glorioso). Enquanto o romance, nos termos bakhtinianos, trata e é a própria expressão do inacabamento, a epopeia trata e expressa a categoria do completo e inequívoco: o acabamento.

---

<sup>64</sup> BARROS, Manoel de. Livro sobre Nada. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 339. Poema ‘6’.

Somente um passado primordial, situado na eternidade, pode conferir ao que é humano a experiência do completo e incontestável. Essa é uma das raízes do monologismo poético. Acrescente-se a isso o fato de que a relação entre poesia e memória é bem mais íntima e profunda do que aparenta num primeiro momento. A expressão do inacabamento do romance se baseia na experiência prática da vida, na vivência de um tempo presente e no predomínio do intelecto humano em suas relações, inclusive na relação do leitor com a obra. A experiência do acabamento épico-poético se baseia num tempo primordial, na tradição passada oralmente pelos ancestrais, e na memória. Memória não é intelecto. É espaço da imaginação, do inconsciente e do espírito.

Por isso, outra faceta deste exercício de ignorância na metapoesia de Manoel de Barros é o desprezo pela racionalidade e a exaltação da sensibilidade, da imaginação e do ilogismo. Depreciando o racional, o poeta envereda pela imaginação. Assim ele se manifesta em uma de suas entrevistas:

Creio que a poesia está de mãos dadas com o ilógico. Não gosto de dar confiança para a razão, ela diminui a poesia<sup>65</sup>.

É claro que não podemos conferir à poesia de Manoel de Barros o mesmo estatuto do gênero épico, não é isso que se pretende aqui. O que queremos sublinhar é que, por mais que a poesia hoje também seja fragmentada e inacabada, baseada também no intelecto, não é ele que predomina em sua concepção estética. Em poesia, e especificamente na poesia de Manoel de Barros, o que predomina é a sensibilidade. Como ele próprio direciona: “Aprendi a gostar mais das palavras pelo que elas entoam do que pelo que elas informam”.<sup>66</sup>

Vejamos a opinião do poeta sobre a cobrança de suas poesias no vestibular, por exemplo:

Estado - Poemas são assim tão perigosos? Os seus costumam ser adotados nas provas de vestibular. Você não gosta. Por quê?

Manoel - Faço uma poesia difícil. Depois, cair no mundo das imagens não é para qualquer um. Ainda mais para adolescentes. Adolescentes querem as coisas retas, senão não aceitam. E minha poesia é torta.

Estado - Eles exigem, no mínimo, professores muito preparados.

Manoel - Mas nem os professores me digerem. Há pouco tempo, chegou aqui em casa uma das coordenadoras do vestibular em Mato Grosso. Ela me

---

<sup>65</sup> BARROS, Luís André. “O tema da minha poesia sou eu mesmo” (entrevista com Manoel de Barros). In: Caderno ideias, Jornal do Brasil. 24/08/1996.

<sup>66</sup> BARROS, Manoel de. Memórias Inventadas - a infância. Rio de Janeiro: planeta, 2003. Poema ‘CABELUDINHO – VIII’.

disse: "Eu não entendo nada de seus livros. Se me permitir dizer a verdade, eu vou dizer: seus livros são uma m...!"

Estado - E como você reagiu?

Manoel - Eu lhe disse: "Olhe, minha querida, se meus poemas são difíceis, a culpa não é minha. Juro que não tenho culpa. Meus poemas sofrem de mim."

Estado - E então?

Manoel - Ela estava desesperada. E me disse: "Pois é, mas eu não entendo nada. Como é que vou preparar meus alunos para as provas?" Eu respondi: "Olhe, eu também não sei o que lhe dizer. Meus livros não são para vestibular." Poesia exige sensibilidade. Se você não tem sensibilidade, preparo algum adianta<sup>67</sup>.

Assim percebemos o quanto a sensibilidade é importante para a leitura de Manoel de Barros. É ela quem dará conta da percepção estética de sua poesia, pois, segundo o poeta, sua poesia é formada por 'desenhos verbais de imagens'<sup>68</sup>. As imagens surgem devido à orientação poética pelo imaginário, que só pode ser alcançado pela ignorância e percebido pela sensibilidade. Essa característica também nos remete a filiação da poesia ao épico, pois, além da relação com a memória e não com o intelecto, a poesia também herda o gosto pela imagem e pela metáfora. Tanto a linguagem épica e mitológica quanto a linguagem poética são baseadas na metáfora-imagem<sup>69</sup>. Não podemos ler o mito de Pégaso, por exemplo, e achar que na Grécia antiga existiam cavalos alados. Pégaso é imagem, metáfora, apreendida pela sensibilidade. A poesia e a mitologia, ao se referirem às questões internas da psique humana, recorrem à linguagem imagética ou metafórica, porque essa dinâmica interna é incorpórea ou abstrata. Assim, quando o intelecto já não pode suportar a densidade semântica dessas questões, recorre-se a uma linguagem diferenciada, a poesia, que é 'a loucura das palavras'<sup>70</sup> ou um 'voar fora da asa'<sup>71</sup>.

Eu acho que não sou [um poeta] popular. Eu acho que de certa maneira chego a ser difícil, porque tenho muita criação de imagem, sabe. As pessoas que gostam mais de usar a razão para ler, não gostam muito de mim. Só aqueles que usam a sensibilidade são meus leitores, eu tenho certeza disso. As pessoas que leem querendo compreender, não. Porque eu não quero falar nada. São só umas imagens. Eu acho a minha poesia tem muito haver com as artes plásticas, e com o cinema também. Sou apaixonado pela pintura. Eu tenho a facilidade de enxergar atrás do quadro, aquilo que eles querem dizer<sup>72</sup>.

<sup>67</sup> CASTELLO, José. Manoel de Barros faz do absurdo sensatez. O Estado de São Paulo. 18 de outubro, 1997.

<sup>68</sup> BARROS, Manoel de. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 07. Poema 'Entrada'.

<sup>69</sup> Este conceito tenta sintetizar num só o que conhecemos por conotação, comparação, alegoria, símbolo, metáfora e imagem. Daqui em diante serão utilizadas as palavras imagem ou metáfora indiscriminadamente.

<sup>70</sup> BARROS, Manoel de. Matéria de Poesia. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 153.

<sup>71</sup> BARROS, Manoel de. O Livro das Ignoranças. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág.302. Poema 'XIV'.

<sup>72</sup> MARTINS, Bosco et al. Manoel de Barros: o maior vendedor de poesia do país. Caros Amigos. 18/12/2008.

O gosto pela ignorância em Manoel de Barros permite que o poeta se desvie da razão e crie suas imagens através de sua sensibilidade. Essas imagens são tanto mais poéticas quanto mais entendidas por meios sensíveis, contrários à razão. Nessa poesia, a ignorância é um meio de possibilitar a liberdade da linguagem que, esquecendo o seu contexto dialógico, e também ignorando os postulados racionais, pode ser subvertida, gerando o ‘delírio do verbo’<sup>73</sup>. O poeta ‘não quer falar nada’, pelo menos não da maneira convencional, que é informativa e dialógica, mas sim de uma maneira proporcionada pela sensibilidade, através de ‘umas imagens’.

Etimologicamente, ‘delirar’ vem do verbo latino ‘delirare’ que é composto por ‘lira’, ‘sulco feito pelo arado’, e pelo prefixo latino ‘de’, que significa ‘fora de’ ou ‘afastado de’. Ora, quando o agricultor fazia sulcos na terra que não mais seguia os parâmetros funcionais apropriados para a semeadura, ele ‘delirava’. O ‘delírio do verbo’ há de ser isto, quando a palavra foge das suas condições normais de uso e dá margem a uma loucura, ou seja, a uma imagem ou metáfora. Como diz Manoel: “Não gosto de palavra acostuada”<sup>74</sup>.

Nessas condições de ignorância, a imagem subjuga o funcionamento da língua, afinal, ‘imagens são palavras que nos faltaram’<sup>75</sup>. E assim, proporciona desvios da norma, desvios do dialogismo, desvios do racional, edificando estruturas poéticas que só podem materializar-se pelo monologismo. Essa carga imagética e metafórica se impõe de forma autoritária, e é mais um dos pilares da autoridade poética do autor, mais uma estrutura monológica na sua estética. O espaço mais propício à imagem ou metáfora é o discurso monológico que, diferentemente do discurso dialógico, abole a funcionalidade normal do discurso, preferindo a língua do ‘eu’ à língua do ‘outro’, que seria de mais fácil entendimento. A língua do ‘eu’ se impõe ao outro, porque cria um novo contexto comunicativo, um contexto onde as regras são novas e arbitrarias, servindo apenas ao prazer poético do autor, que pela sua intencionalidade linguística exacerbada, remodela a língua para servir aos seus propósitos.

Assim, também por meio da ignorância, a linguagem dialógica é enfraquecida, e dá margem a um procedimento imagético-metafórico onde já não estamos no discurso prosaico comum, mas sim, no ‘reino da despálavra’:

---

<sup>73</sup> BARROS, Manoel de. O Livro das Ignoranças. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 301. Poema ‘VII’.

<sup>74</sup> BARROS, Manoel de. Livro Sobre Nada. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 348.

<sup>75</sup> BARROS, Manoel de. O Guardador de Águas. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 263. Poema ‘I’.

## DESPALAVRA

Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da despavbra.  
Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades humanas.  
Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades de pássaros.  
Daqui vem que todas as pedras podem ter qualidades de sapo.  
Daqui vem que todos os poetas podem ter qualidades de árvore.  
Daqui vem que os poetas podem arborizar os pássaros.  
Daqui vem que todos os poetas podem humanizar as águas.  
Daqui vem que os poetas devem aumentar o mundo com as suas metáforas.  
Que os poetas podem ser pré-coisas, pré-vermes, podem ser pré-musgos.  
Daqui vem que os poetas podem compreender o mundo sem conceitos.  
Que os poetas podem refazer o mundo por imagens, por eflúvios, por afeto<sup>76</sup>.

Pela linguagem poética Manoel refaz o mundo de maneira incontestável, esperando de seu leitor uma aquiescência ativa, porém submissa. Essa é a chave de leitura no discurso monológico. Ao desviar a linguagem de seu centro intelectual e superficial, o poeta desloca o leitor, de modo que este poderá segui-lo em sua trajetória ou não, mas nunca contestá-lo ou relativizar o seu discurso. A relativização do discurso alheio é procedimento cabível na esfera dialógica. Em termos de poesia, o leitor submete-se a autoridade poética do autor, acompanhando-o em seu caminho de ignorância que, na verdade, revela um conhecimento de outra ordem.

Esse conhecimento plasma-se na imagem ou na metáfora, que são recepcionadas pelo leitor em centros, ao mesmo tempo, contíguos e distantes do intelecto, governados pela sensibilidade. O ‘reino da despavbra’ é um ambiente mítico-poético, em que as imagens ou metáforas transmitem mais do que apenas um conceito intelectual. O que elas trazem em si, não é tampouco uma ideia de infinito, mas sim um sentido de efetiva participação numa realização de transcendência<sup>77</sup>.

Este gosto pela ignorância é também um caminhar rumo ao nada, a uma espécie de nihilismo propiciador de poesia, pois, ‘Se o nada desaparecer a poesia acaba’.<sup>78</sup> Ou ainda: ‘Sobre o nada eu tenho profundidades.’<sup>79</sup>

Nestas profundidades do nada, que destroem o discurso dialógico-racional, surge a poesia, instrumento de construção de uma natureza transfigurada e de, por isso mesmo, revigoração da língua, que neste ambiente diferenciado, pode projetar suas aspirações originais e míticas, com toda a força monológica que se pode ter, pois, nela, o poeta:

<sup>76</sup> BARROS, Manoel de. *Ensaio Fotográfico. Poesia Completa*. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 383. Poema ‘DESPALAVRA’.

<sup>77</sup> Cf. CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*. São Paulo: Palas Atena, 1990.

<sup>78</sup> BARROS, Manoel de. *Poesia Completa*. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 7. Poema ‘ENTRADA’.

<sup>79</sup> Id.

‘experimenta o gozo de criar./Experimenta o gozo de Deus’.<sup>80</sup> A partir do ‘nada’ o poeta está livre das amarras dialógicas e pode ‘desarrumar o mundo’:

(entrevistador) - Depois de ler alguns dos seus poemas, cheguei à conclusão de que Manoel de Barros é um poeta que arruma as palavras para desarrumar.

(Manoel de Barros) - Sim senhor... (risos). Para aprender a desarrumar o mundo. Eu não gosto do comportamento do mundo assim, digamos em tese. Das coisas muito comportadas eu não gosto. Muitos críticos já falaram isso, que eu desestruturo a linguagem para criar uma nova natureza. Uma natureza de outra maneira não é nova natureza. O Picasso, desculpem a comparação, faz mulher até com o olho no meio da testa, com o nariz pro lado, ele modifica a natureza. Ele não gosta da coisa acostuada, eu não gosto da palavra acostuada. Então, eu modifico mesmo, pra modificar também o comportamento das coisas do mundo. Não tiro as coisas, nem falo que são outras coisas, mudo de lugar, mudo o comportamento.<sup>81</sup>

Toda essa ‘modificação do mundo’ é fruto do seu gosto pela ignorância e pelo nada, que possibilitam ao poeta desarrumar aquilo que está ‘acostumado’ no mundo, gerando um ambiente que não é nova natureza, mas que é, ou tenta ser, nova linguagem: discurso monológico.

## 2.2 – INUTILIDADE.

Outro pilar de sustentação da poesia manoelina é o gosto pela inutilidade, que está indissolavelmente atrelada à ignorância e também a infância. Aliás, a separação destas três características é uma estratégia simplesmente didática para possibilitar esta análise, já que, em sua poesia propriamente dita, esses atributos se misturam e não têm ‘margens’, como ‘não tem margens a palavra’<sup>82</sup>.

Enquanto na via da ignorância a poesia de Manoel se esvazia de todo conteúdo dialógico inerente à língua, em sentido oposto, mas contíguo, ela se enche de toda espécie de ‘inutilidades’<sup>83</sup>, (matéria estética que propicia também desvios e apagamentos das

---

<sup>80</sup> BARROS, Manoel de. Retrato do Artista quando Coisa. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 360. Poema ‘4’.

<sup>81</sup> ALVES, Paulo. (Des) Criador de palavras, entrevista com Manoel de Barros. Casa das Musas. In: [http://www.casadasmusas.org.br/entrevista\\_manoeldebarros.htm](http://www.casadasmusas.org.br/entrevista_manoeldebarros.htm) (último acesso em: 09/05/2011).

<sup>82</sup> BARROS, Manoel de. Arranjos para Assobio. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 169. Poema ‘II’.

<sup>83</sup> ‘Tratado Geral das Inutilidades’ foi título provisório do livro: ‘Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo’, como podemos atestar em entrevista concedida pelo poeta a José Castello: ‘Manoel de Barros faz do absurdo sensatez’. O Estado de São Paulo. 18 de outubro, 1997, Entrevista.

mecanicidades dialógicas da linguagem comum). Como já disse uma de suas estudiosas:

O fazer poético barrense está calcado no trabalho árduo com as palavras. Há uma busca constante pela palavra que melhor se ajuste, que melhor aceite o novo sentido, a nova roupagem, que o poeta lhe destina. Por isso existe a preferência por palavras não muito utilizadas ou já praticamente esquecidas, pois uma palavra que não está no auge da sua significação está mais suscetível a aceitar a nova moldagem fabricada pelo poeta<sup>84</sup>.

Num texto metapoético, onde o conteúdo da poesia se refere a ela mesma, a ‘matéria de poesia’ de que Manoel lança mão serão as coisas ínfimas, as inutilidades em geral, pois, o uso daquilo que é ‘jogado fora’<sup>85</sup> ou esquecido, ‘serve demais’<sup>86</sup> para os fins monológicos de sua poesia.

‘O que é bom para o lixo é bom para a poesia’<sup>87</sup>, ou seja, aquilo que é rejeitado pela sociedade é linguisticamente mais propício para o uso monológico, pois que as tensões dialógicas deste material já se dissiparam juntamente com a sua utilidade no mundo, e assim, colhidas de seu abandono, dão margem a um uso estético em que o artista pode, a partir delas, ‘deformar a sua voz’<sup>88</sup>, conferindo força à sua linguagem, alimentando-a deste conteúdo inusitado e esquecido, que agora, transfigurados em poesia, trazem para o poema suas oportunidades imagéticas, sonoras e metafóricas.

Assim se manifesta o poeta em uma de suas entrevistas:

Prefiro as coisas menores, as coisas sem nome. Sempre fui muito voltado para as coisas sem importância. Há pouco tempo, uma poeta do Rio disse-me: "Quando você escreve, você só se interessa pelas 'inutilidades'." A palavra é dela, "inutilidades", e me pareceu muito boa. O livro que estou escrevendo tem o título provisório de Tratado Geral das Inutilidades.<sup>89</sup>

As coisas sem importância estão à margem das tensões dialógicas, livres dos embates discursivos, abandonadas dos frêmitos humanos e assim se oferecem facilmente ao engendramento poético. Ao poeta faz bem usá-las, pois que são ‘palavras que ainda não tem

---

<sup>84</sup> COSTA, Bianca Albuquerque da. Manoel de Barros: Os ‘despropósitos’ da poesia in: <http://www.filologia.org.br/soletras/16/manoel%20de%20barros%20os%20desprop%C3%B3sitos%20da%20poesia.pdf> (último acesso: 09/05/2011).

<sup>85</sup> BARROS, Manoel de. *Matéria de Poesia*. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 147.

<sup>86</sup> *Ibid.*, 2010, pág. 146.

<sup>87</sup> *Id.*

<sup>88</sup> BARROS, Manoel de. *Retrato do Artista Quando Coisa*. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 360. Poema ‘4’.

<sup>89</sup> CASTELLO, José. ‘Manoel de Barros faz do absurdo sensatez’. *O Estado de São Paulo*. 18 de outubro, 1997.



idioma<sup>90</sup>. Aquilo que é ínfimo está esquecido, e assim, goza de certa pureza ancestral ou original, e é um ‘bem de poesia’<sup>91</sup>.

Sobre o ‘cisco’<sup>92</sup>, por exemplo, não estão os holofotes da sociedade, e não há tantos discursos que o antecedem, ou respostas que o antecipem, e é por isso que, para o poeta, ‘a sua pureza dá alarme’<sup>93</sup>, pois nele, a dialogicidade interna do discurso se apequena e facilita a construção monológica.

Mas não é apenas pela sua escolha que esse material adiciona monologicidade ao discurso poético de Manoel de Barros, é também por um processo de desfuncionalização, ou ‘desinvenção’ que esses objetos adquirem esplendor e cooperam para o encantamento do verso. Vejamos:

Desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha<sup>94</sup>.

Ou:

Sou capaz de inventar uma tarde a partir de uma garça.  
Sou capaz de inventar um lagarto a partir de uma pedra<sup>95</sup>.

Ou ainda:

A menina apareceu grávida de um gavião.  
Veio falou para a mãe: O gavião me desmoçou.  
A mãe disse: Você vai parir uma árvore para a gente comer goiaba nela.  
E comeram goiaba<sup>96</sup>.

E também:

---

<sup>90</sup> BARROS, Manoel de. O Livro das Ignorças. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 300. Poema ‘II’.

<sup>91</sup> BARROS, Manoel de. Matéria de Poesia. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 148. Poema ‘I’.

<sup>92</sup> BARROS, Manoel de. Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 399. ‘Epígrafe’.

<sup>93</sup> ‘Para ele a pureza do cisco dava alarme’. Epígrafe atribuída a Bernardo da Mata. Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo. BARROS, Manoel de. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 399.

<sup>94</sup> BARROS Manoel de, O Livro das Ignorças. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 300. Poema ‘II’.

<sup>95</sup> BARROS, Manoel de. Retrato do Artista Quando Coisa. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 360. Poema ‘4’.

<sup>96</sup> BARROS, Manoel de. Retrato do Artista Quando Coisa. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 373. Poema ‘10’.

Queria propor o enlace de um peixe com uma lata<sup>97</sup>.

Essa falta de fronteiras ou de ‘margens’<sup>98</sup> na linguagem, conquistada por meio dessa ‘desinvenção’, subverte a utilidade das coisas e de suas funções, proporcionando para elas novos arranjos, que, ao invés de ‘comunicar’<sup>99</sup>, fazem com que se ‘comungue’<sup>100</sup> com essa poesia por meio de suas imagens. Percebemos então que o gosto pela inutilidade em Manoel de Barros também coopera para a abertura de seu discurso às imagens, que como já se disse, são de natureza irracional, ou produto da sensibilidade. Segundo o poeta ‘Poesia não é para compreender, mas para incorporar’<sup>101</sup>. Corrobora esta afirmação um trecho de Octávio Paz:

O sentido da imagem (...) é a própria imagem: não se pode dizer com outras palavras. A imagem explica-se a si mesma. Nada, exceto ela, pode dizer o que ela quer dizer. Sentido e imagem são a mesma coisa.<sup>102</sup>

Em outra entrevista, Manoel de Barros confirma o seu desprezo pela ideia e sua preferência pela imagem:

(Entrevistador) - Quando você projeta a imagem no poema, isso tem uma implicância maior do que a própria ideia?

(Manoel de Barros) - Sim... sim... não tenho muito amor pela ideia não. Para o poeta, a coisa mais importante é a imagem. Na imagem, você pode descobrir alguma ideia, mas eu não escrevo obedecendo à ideia, querendo expressar uma ideia minha, um pensamento. Eu sou como árvore, eu só floreio<sup>103</sup>.

O uso das ‘inutilidades’ e de seus ‘desobjetos’<sup>104</sup> na poesia de Manoel, tal qual o apelo à ignorância e ao nada, produz uma linguagem diferenciada e irracional, que sustenta imagens inusitadas, conferindo dessa forma monologicidade ao seu discurso. Esse discurso impõe ao

---

<sup>97</sup> BARROS, Manoel de. Ensaios Fotográficos. Poesia Completa. Editora Leya, 2010. Pág. 388. Poema ‘O Casamento’.

<sup>98</sup> BARROS, Manoel de. Arranjos para Assobio. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 169. Poema ‘II’.

<sup>99</sup> ‘A poesia não existe para comunicar, mas para comungar’. Barros, Manoel de. Apud. CASTELLO, José. ‘Manoel de Barros faz do absurdo sensatez’. O Estado de São Paulo. 18 de outubro, 1997, Entrevista.

<sup>100</sup> Id.

<sup>101</sup> BARROS, Manoel de. Arranjos para Assobio. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 178. Poema ‘XV’.

<sup>102</sup> PAZ, Octávio. ‘A imagem’, in: Signos em rotação. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996. Pág. 47.

<sup>103</sup> ALVES, Paulo. (Des) Criador de palavras, entrevista com Manoel de Barros. Casa das Musas. In: [http://www.casasmusas.org.br/entrevista\\_manoeildebarros.htm](http://www.casasmusas.org.br/entrevista_manoeildebarros.htm) (último acesso em: 09/05/2011).

<sup>104</sup> BARROS, Manoel de. Ensaios Fotográficos. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 389. ‘AUTORRETRATO’.

leitor um deslocamento, um novo pacto onde a poesia de Manoel se configura como uma voz forte, independente e completa em si, uma voz recepcionada de maneira anormal, sem contestação ou relativização por parte do leitor, que, ao invés de ‘compreender’ ideias terá que ‘comungar’ de imagens, pois: ‘A poesia não existe para comunicar, mas para comungar’<sup>105</sup>.

À virtude funcional da língua (num mundo onde os processos comunicativos se dão tecnologicamente de maneira veloz e utilitarista) se contrapõe a transfiguração de seus objetos desprestigiados e triviais em poesia, de maneira que estes não se reciclam, trazendo para a poesia a sua falta ou inviabilidade de função, servindo assim como espaço remanescente do mítico.

Dessa forma, a poesia é composta para ser um ‘inutensílio’<sup>106</sup>, pois só não tendo nenhuma função na sociedade capitalista é que ela poderá deslocar a consciência literária e ‘deformar’<sup>107</sup> a sua voz, de maneira que consiga chamar atenção para outro plano, para o uso estético da palavra, em que ela servirá ao seu propósito original de criação.

A palavra que traz encantamento ao verso ou artisticidade ao romance não é a mesma que serve aos propósitos funcionais comuns da comunicação. É esta a contribuição bakhtiniana para a distinção do discurso comum, do discurso de prosa no romance e do discurso poético. A fala comum é dialógica, utilitarista e circunstancial; a prosa romanesca potencializa esteticamente a dialogicidade interna do discurso; e o discurso poético anula parcialmente esta dialogicidade em favor de uma voz monológica.

O uso das coisas sem préstimo, sem função, desfuncionalizadas ou ‘desinventadas’ na poesia de Manoel de Barros é um dos seus meios de remeter a linguagem ao domínio do mítico e do monológico. Utilizar essas ‘inutilezas’ no discurso poético, ou esvaziá-lo a partir da ignorância e do nada, são maneiras de desvincular a sua linguagem de sua natureza mecânica, temporal e profana, para que dessa maneira ela soe mítica ou primitiva.

Para Kant, a arte é uma finalidade sem fim. Podemos pensar que esta é justamente a postura do místico, que se desvincula do mundo prático e do plano das finalidades, para que, através desse esvaziamento ou desvinculação, ele experimente o extraordinário. É mais ou menos assim com a poesia de Manoel de Barros, que, ao reconstruir a linguagem para os seus propósitos ‘inúteis’, digamos assim, dá margem a uma fruição subjetiva das suas imagens,

---

<sup>105</sup> BARROS, Manoel de. Apud. CASTELLO, José. ‘Manoel de Barros faz do absurdo sensatez’. O Estado de São Paulo. 18 de outubro, 1997, Entrevista.

<sup>106</sup> BARROS, Manoel de. Arranjos para Assobio. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 174. Poema ‘IX’.

<sup>107</sup> BARROS, Manoel de. Retrato do Artista Quando Coisa. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 360. Poema ‘4’.

direcionada para além, ou, aquém, do intelecto, proporcionando assim um deslocamento da leitura, de maneira que se pode experimentar o encantamento do verso.

Como o poeta disse:

‘O que sustenta a encantação de um verso (além do ritmo) é o ilogismo’.<sup>108</sup>

Esse ‘ilogismo’, é alcançado por meio da ignorância, da inutilidade e da infância, e só pode ser contido no discurso monológico.

### 2.3 – INFÂNCIA.

Contraopondo-se ao olhar do homem adulto (que sofre um processo intenso de atrofiamento e mecanização) Manoel de Barros escolhe o olhar da criança para os seus poemas. A razão dessa escolha é simples, esse olhar infantil ainda não está programado para enxergar a utilidade das coisas e nem para julgá-las por meio de conceitos racionais. Esse olhar, alimentado pelas largas horas de ócio e por uma predisposição ao encantamento, é o mais apropriado para o artista, que, mesmo adulto, mantém, por convicção, essa capacidade de abertura das percepções à maravilha das coisas irrelevantes.

A linguagem do poeta tenta se aproximar da linguagem da criança, para que assim ele possa se desvincular das coerências, gramaticalidades, funcionalidades e utilidades da linguagem adulta. Essa postura infantil permite desembaçar a língua de seus aglomerados dialógicos e flagrá-la no seu momento primevo, onde se assemelha à linguagem original e mítica. Vejamos alguns depoimentos do próprio poeta:

O que sei e o que uso para a poesia vêm de minhas percepções infantis.<sup>109</sup> / Aprendi com meu filho de cinco anos que a linguagem das crianças funciona melhor para a poesia. Meu filho falou um dia: Eu conheço o sabiá pela cor do canto dele.<sup>110</sup> / Meu umbigo ainda não caiu. A ciência é essa: eu ainda sou infantil.<sup>111</sup> / Tenho um lastro da infância, tudo o que a gente é mais tarde vem da infância.<sup>112</sup> / Acho que nunca saí da infância. (...) Acho que a sabedoria que a gente aprende com as primeiras percepções é a melhor sabedoria. De modo que só sei as sabedorias da infância.<sup>113</sup>

<sup>108</sup> BARROS, Manoel de. Livro Sobre Nada. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 346.

<sup>109</sup> MARTINS, Bosco. Manoel de Barros se considera um songo. Caros Amigos. 11/12/2006.

<sup>110</sup> Id.

<sup>111</sup> MARTINS, Bosco. Manoel de Barros desvenda a infância da palavra. Caros Amigos. 20/12/2008.

<sup>112</sup> BARROS, André Luís. O tema da minha poesia sou eu mesmo. Caderno ideias, Jornal do Brasil. 22/08/2008.

<sup>113</sup> Manoel de Barros, o poeta das miudezas. Folha da Bahia 18/03/2008.

Uma das grandes colunas que sustentam a monologicidade da poesia de Manoel de Barros é, com certeza, a infância. Ela, em sua poesia, não é somente uma temática ou um saudosismo, e sim, parte integrante da concepção estética de seus livros. Como se manifestou uma de suas estudiosas:

(...) a poesia de Barros procede da infância. A infância apresentada em seus poemas não é apenas figurativa, como um cenário, mas sim representada como uma dimensão muito rica de significação e ressignificação do mundo e do ser humano. Neste sentido, a infância nos poemas deste autor transcende sua própria condição cronológica, e permanece atuante na sensibilidade do poeta que, mesmo já octogenário, se reporta à infância não como vivência passada e finita, mas como uma dimensão subjetiva que acompanha o adulto em toda a sua existência. Assim, Manoel de Barros não apenas remete-se ao passado em busca de sua infância, ele a mantém consigo em sua adulez.<sup>114</sup>

Esta presença da infância como estrutura estética no corpo de seus metapoemas, tal qual a ignorância e a inutilidade (que também podem ser vistas como decorrência desta linguagem infantil), possibilita desvios da estrutura dialógica da linguagem comum. Na linguagem da criança, que ainda está em processo de formação, ainda não se sedimentaram, como no universo adulto, os estratos discursivos da dialogicidade interna da linguagem. A criança não antecipa as respostas dos seus enunciados e nem considera os discursos anteriores de maneira eficaz e produtiva. Assim, a fala da criança, levada à boca do poeta, é instrumento de construção monológica da linguagem.

Outro atributo da linguagem infantil bastante aproveitado por Manoel de Barros é a aproximação que este faz de caminhos opostos deste entendimento: à linguagem da infância o poeta aproxima a infância da linguagem.

Através do falar diferenciado da criança o poeta intui o falar mítico do início da linguagem, pois que, o poeta, ‘não caminha para o fim, mas sim para as origens’<sup>115</sup>, e assim anseia ‘avançar para o começo, chegar ao criancamento das palavras’<sup>116</sup>. Aprofundando-se no nada, no inútil e na linguagem infantil, Manoel de Barros constrói uma dimensão mítica através de sua metapoesia, com vistas a fortalecer o monologismo de sua linguagem e a se reautorizar poeticamente num universo dialógico-prosaico. Vejamos um de seus comentários sobre a linguagem comum:

---

<sup>114</sup> GARCIA, Mirian Theyla Ribeiro. Exercícios de ser humano. A poesia e a infância na obra de Manoel de Barros. Brasília, 2006.

<sup>115</sup> MARTINS, Bosco. Manoel de Barros se considera um songo. Caros Amigos. 11/12/2006.

<sup>116</sup> BARROS, Manoel de. Livro sobre Nada. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 339. Poema ‘6’.

Folha – O sr. Já manifestou várias vezes sua aversão a uma poesia pitoresca, ao ‘superficial fotográfico’, que nunca seria capaz da ‘transfiguração epifânica’ do dado natural a que aspira a verdadeira poesia. O instrumento dessa transfiguração só pode ser um desregramento da sintaxe, uma prática sistemática do erro?

Barros – Claro. Porque é evidente que não cabe a nós inventar o mundo mais do que está inventado. Para ter algum sentido, você tem que fazer, através da palavra, um outro mundo. E as palavras andam muito gastas, muito prostituídas mesmo, muito bolinadas (risos). Chega a dar pena. O lugar-comum hoje já dói até no ouvido. Então, para que se invente um mundo novo, é preciso que a gente transfigure, em vez de copiar. (...) <sup>117</sup>

Assim, o poeta busca utilizar uma linguagem ‘virgem’ e ‘forte’, à maneira dos primórdios, e, para isso, vai buscar na linguagem da infância a infância da linguagem, trazendo uma carga mítica para as suas imagens poéticas, alicerçando sua monologicidade. Assim é que:

A infância da palavra já vem com o primitivismo das origens. <sup>118</sup>

Já lembramos aqui a filiação da poesia ao mito, que é um dos fatores monológicos da linguagem poética. Manoel de Barros fortalece essa ligação e, conseqüentemente, esse monologismo, ao enveredar pela linguagem da infância e ao intuir a ‘infância da língua’<sup>119</sup>, que é uma maneira de conferir uma carga mítica aos seus poemas.

O pensamento mítico, contraposto ao pensamento lógico e racional contemporâneos, mesmo que de forma vestigial, ainda está presente em nossa constituição humana, de forma que, na linguagem da criança, ele se mostra com desenvoltura, e é essa habilidade que é invejada pelo poeta em seus versos. A linguagem da criança revela um mundo psíquico em que realidade e imaginação ainda estão fundidas. Ao caminhar para a infância, o poeta alcança essa linguagem inaugural, recuperando uma expressão pura, pois, como nos lembra Manoel, ‘infantia’ em latim, quer dizer ausência de voz; assim, pois, é na infância que ‘se pode ver o próprio feto do verbo – ainda sem movimento’<sup>120</sup>. Essa expressão pura, entre a ausência e o início da voz, gera um discurso forte, mítico, mágico, onde ‘nomear é ser’<sup>121</sup>, em suma, um

<sup>117</sup> COUTO, J. G. Manoel de Barros busca na ignorância a fonte da poesia. Folha de São Paulo, 14/11/1993.

<sup>118</sup> BARROS, Manoel de. Menino do Mato. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 458. Poema ‘5’.

<sup>119</sup> BARROS, Manoel de. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 7. Poema ‘ENTRADA’.

<sup>120</sup> BARROS, Manoel de. Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo. Poesia Completa. Editora Leya, 2010. Pág. 409/410. Poema ‘Ascensão’.

<sup>121</sup> PONDÉ, apud. BELINKY, Tatiana [et alli]. A produção cultural para a criança. 4a ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990. Pág. 127.

discurso poético, ou como queria Bakhtin, monológico.

A linguagem infantil, da mesma forma que a ignorância e a inutilidade, também favorece a expressão por imagens, atributo tão buscado pelo poeta, e tão ligado à virtude monológica da poesia, pois que, essa linguagem imagética e metafórica repudia o meio dialógico (muito dinâmico e funcional para ela) e exige reflexão, estaticidade e participação profunda na voz do emissor, de maneira que o discurso monológico é o mais adequado. Esse favorecimento à imagem é também um elo entre o primitivo e o infantil. O homem primitivo, cujo pensamento imagético deu origem aos mitos, se assemelha a criança, que, não diferenciando em sua expressão o que é realidade do que é imaginado, funde em imagem-metáfora uma forma mítica de pensamento, que, aproveitada pelo poeta, encontra lugar em uma linguagem nova e subversiva, regida pela sensibilidade e não pelo intelecto.

Assim, por meio também da infância, a palavra poética de Manoel de Barros encontra a instância criadora da palavra original. Nessa instância, o dialogismo interno da linguagem é obscurecido em favor de uma voz monológica, que, à maneira mítica, cria sem desconsiderar a dimensão do imaginário, conferindo força e autoridade à voz poética do eu lírico. É aí que o poeta engendra a sua voz ‘letral’:

(...)  
- Nos resíduos das primeiras falas  
eu cisco meu verso  
A partir do inominado  
e do insignificante  
é que eu canto  
O som inaugural é tatibitate e vento  
(...) <sup>122</sup>

O verso de Manoel de Barros incorpora a dimensão mítica e inaugural por meio dessa aproximação à infância, à ignorância e à inutilidade, reconstruindo assim, por meio de um discurso monológico, sua autoridade poética.

O menino e o poeta comungam de uma maneira especial de ver mundo, uma maneira mítica que desemboca num discurso não convencional, propício a toda sorte de imagens e desregramentos:

1

---

<sup>122</sup> BARROS, Manoel de. Arranjos para Assobio. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 179/180. Poema ‘XV’.

Por viver muitos anos dentro do mato  
Moda ave  
O menino pegou um olhar de pássaro –  
Contraíu visão Fontana.  
Por forma que ele enxergava as coisas  
por igual  
como os pássaros enxergam.  
As coisas todas inominadas.  
Água não era ainda a palavra água.  
Pedra não era ainda a palavra pedra.  
E tal.  
As palavras eram livres de gramáticas e  
Podiam ficar em qualquer posição.  
Por forma que o menino podia inaugurar.  
Podia dar às pedras costumes de flor.  
Podia dar ao canto formato de sol.  
E, se quisesse caber em uma abelha, era  
Só abrir a palavra abelha e entrar dentro  
Dela.  
Como se fosse infância da língua.<sup>123</sup>

Essa infância da língua é um dos pilares da poesia manuelina, que funciona como uma estrutura que sustenta seus desvarios e justifica suas imagens, de maneira que traz coerência ao incoerente, edificando uma poesia una, em que suas características não se estranham entre si, e sim se complementam em favor de um estilo e de uma estética.

---

<sup>123</sup> BARROS, Manoel de. Poemas Rupestres. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 425.



### 3 – FENOMENOLOGIA.

Alguns conceitos aproveitados da Fenomenologia terão importância significativa neste trabalho. Os principais serão os conceitos de 'intencionalidade' de 'essência' e de 'redução fenomenológica', que encontram correlações estreitas com a poesia e especialmente com a metapoesia de Manoel de Barros. Podemos aproximar a atitude fenomenológica da atitude poética, e perceber o gosto pela ignorância e pela inutilidade em Manoel de Barros segundo conceitos da Fenomenologia.

Fenomenologia é como ficou conhecido o método investigativo inaugurado por Edmund Husserl, um estudioso da matemática que enveredou pelo terreno da filosofia. Seu legado foi reconhecido e influenciou filósofos célebres como: Heidegger, Sartre e Merleau-Ponty.

Para resolver os impasses a que era conduzido quando tentava fundamentar a aritmética através da psicologia descritiva de Brentano, seu mestre, é que Husserl desenvolveu a fenomenologia. A dificuldade que se apresentou foi que esses conceitos aritméticos, (universalmente válidos), não compactuavam com os nossos atos psíquicos, (acontecimentos individuais), assim, a objetividade da matemática ficava comprometida, e Husserl não poderia reconduzir os conceitos aos objetos que estes descrevem. Sem abandonar a ideia de que certos conceitos lógicos e matemáticos remetem à esfera do psíquico, Husserl mostra que os conceitos se referem à 'essência' dos atos subjetivos, não a atos individuais. As essências são objetos universais e não individuais, e isso assegura a objetividade da matemática ou da lógica, e resolve o impasse inicial de Husserl.

Quando Husserl se depara com a descoberta de que existem conceitos lógicos que não remetem a objetos psíquicos nem físicos, desenvolve a noção de 'objetos ideais', e a admissão da existência desses objetos altera seu projeto inicial. Se o seu propósito original era fundamentar as ciências através de um retorno de seus conceitos aos objetos por eles designados, o propósito agora será saber como temos acesso a tais objetos, que são transcendentais a nossa vida psíquica.<sup>124</sup> A maneira pela qual a nossa consciência pode ter acesso a esses objetos se torna uma questão central, que irá se generalizar, abrangendo a relação entre a consciência e os objetos em geral. Para Husserl era fundamental saber como se forma a consciência do objeto da física e a consciência dos objetos de nosso mundo perceptivo. Assim se inicia a Fenomenologia: 'uma análise de como se forma para nós o

---

<sup>124</sup> Cf. ABRÃO, Bernadette Siqueira. História da Filosofia. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2004. Pág. 437.

campo de nossa experiência'<sup>125</sup>.

A dicotomia, subjetividade versus objeto, será superada através de um encontro essencial por meio da 'intencionalidade'. O conceito de intencionalidade na Fenomenologia é o ensinamento de que cada ato de consciência que nós realizamos é 'consciência de' ou 'experiência de' algo ou de outrem. Toda nossa consciência está direcionada a objetos.<sup>126</sup>

No 'psicologismo', opondo-se a essa idéia, se estabelecia que a verdade, independente dos processos psicológicos que levaram até ela, não existia, ou seja, a nossa consciência não apreende o objeto em sua realidade ou verdade, mas sim o representa psiquicamente em nós. Esse psicologismo dicotomiza objeto e consciência, encarcerando o ser humano em si mesmo. Chama-se a isso 'predicamento egocêntrico'<sup>127</sup>, fruto das tradições cartesiana, hobbesiana e lockiana, onde se ensinou que quando estamos conscientes, estamos principalmente conscientes de nós próprios ou de nossas próprias ideias. A consciência é tomada assim como uma ilusão. Nossas impressões e conceitos ocorrem num espaço fechado, num círculo de ideias e representações, sem contato real com os objetos, e nossa consciência é direcionada a estas ideias e representações, e não para os objetos que estão 'fora'. Nós tentamos alcançar o lado de fora fazendo inferências ou construindo hipóteses, mas não temos nenhum contato direto ou apreensão verdadeira desses objetos. Alcançamos as coisas somente raciocinando a partir de nossas impressões mentais, e não porque as temos presentes para nós.

Não é assim para a fenomenologia. Essa dicotomia entre consciência e objeto é resolvida através da intencionalidade. Assim, pela intencionalidade, embora os estudiosos do cérebro humano não possam explicar como, nós temos acesso à realidade fora de nós, não como representação mental, mas como verdade. Todo conhecimento vem da experiência de objetos. Por meio da intencionalidade, a mente alcança a 'verdade' dos objetos, a 'verdade' de nossas percepções. A mente (intencional) está orientada para a verdade.

A Fenomenologia mostra que a mente é uma coisa pública, que age e manifesta a si mesma publicamente, não apenas dentro de seus próprios limites. Tudo é externo. As noções mesmas de um 'mundo intramental' e um 'mundo extramental' são incoerentes; elas são exemplos do que Ezra Pound chamou de 'coágulos-de-ideia' (idea-clots). A mente e o mundo são correlatos entre si. Coisas aparecem para nós, coisas verdadeiramente descobertas, e nós, de nossa parte, revelamos, para nós mesmos e para os outros, o modo como as coisas são. Dada a configuração cultural na qual a fenomenologia nasceu, e na qual continuamos a viver, um foco na intencionalidade não é desprovido de grande valor filosófico. Discutindo a

<sup>125</sup> ABRÃO, Bernadette Siqueira. História da Filosofia. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2004. Pág. 438.

<sup>126</sup> Essa ideia é legado de Brentano, mestre de Husserl.

<sup>127</sup> Cf. SOKOLOWSKI, Robert. Introdução à Fenomenologia. São Paulo: Edições Loyola, 2004. Pág. 18.

intencionalidade, a fenomenologia ajuda-nos a reivindicar um sentido público do pensamento, do raciocínio e da percepção. Ajuda-nos a reassumir nossa condição humana como agentes da verdade.<sup>128</sup>

Assim, na fenomenologia, ‘o modo como as coisas aparecem é parte do ser das coisas, as coisas aparecem como elas são, e elas são como elas aparecem’<sup>129</sup>. ‘As coisas não apenas existem, elas também, ao existir, manifestam a si mesmas como o que elas são’<sup>130</sup>. A mente humana ao encarar o objeto, apresenta, para nós mesmos e para os outros, a verdade do objeto. Nós não apenas organizamos em nossas mentes ideias ou conceitos abstratos, quando fazemos juízos, nós enunciamos a apresentação de partes do mundo, apreendemos a manifestação das coisas. Essa apreensão se dá por meio da redução fenomenológica, que se dá através de uma atitude diferenciada, a atitude fenomenológica, contraposta à atitude natural.

A atitude natural é a perspectiva padrão da qual partimos, é a atitude originária, o nosso foco quando estamos imersos em nossa postura original. À atitude de reflexão sobre essa postura denominamos atitude fenomenológica. Na atitude natural, as coisas nos alcançam ordinariamente. As nossas intenções recaem sobre variados objetos, experienciamos as coisas e as intencionamos, assim há o ‘eu’ e o ‘mundo’. Sendo o mundo a amplitude do todo e o eu o centro em torno do qual todo esse mundo é organizado, assim aceitamos as coisas no mundo e o próprio mundo através de um modo de crença, experienciamos todas as coisas como verdadeiras, reais. Essa crença no mundo não está sujeita à correção ou refutação da mesma forma como está uma crença particular, pois ela é a crença básica, é o pilar de todas as crenças específicas que temos. Opondo-se à atitude natural temos a atitude fenomenológica, que é aquela onde se opera a ‘redução fenomenológica’. Na atitude natural existem diferentes pontos de vista. Existe o ponto de vista do matemático, do médico, do político, existe o ponto de vista da vida cotidiana e existem pontos de vista reflexivos os mais diversos. A atitude fenomenológica é um ponto de vista reflexivo que não é como nenhum desses. Seu ponto de vista é mais radical e abrangente. Enquanto os pontos de vista da atitude natural permanecem assentados na subjacente crença no mundo, que sempre está em vigor, a atitude fenomenológica se desprende completamente da atitude natural, colocando em reflexão inclusive essa crença no mundo. Passar da atitude natural para a atitude fenomenológica não é apenas mudar do ponto de vista de um conhecimento ou outro, mas mudar dos ‘pontos de

---

<sup>128</sup> SOKOLOWSKI, Robert. Introdução à Fenomenologia. São Paulo: Edições Loyola. Pág. 21.

<sup>129</sup> Ibid., 2004, pág. 23.

<sup>130</sup> Id.

vista' para a 'atitude filosófica'<sup>131</sup>.

Quando entramos na atitude fenomenológica, suspendemos nossas crenças, e pomos entre parênteses o mundo e todas as coisas no mundo. Então, analisamos o objeto fora das intencionalidades normais que teríamos para com ele na atitude natural, através de uma intencionalidade superior. O nosso 'eu individual' da atitude natural se torna o 'eu puro' da atitude fenomenológica, e o mundo e seus objetos passam a ser vistos em suspensão, e nossa intencionalidade alcança a verdade dessas manifestações. Sair da atitude natural para a atitude fenomenológica é operar a 'redução fenomenológica'. Esse radicalismo do ponto de vista, a preocupação com as essências, o modo de relacionar-se com o mundo pela intencionalidade e por uma redução, e a orientação para a verdade, são as características da fenomenologia que se relacionam com a atitude poética de Manoel de Barros.

### 3.1 – A ATITUDE FENOMENOLÓGICA E A ATITUDE POÉTICA

A atitude fenomenológica, nos termos de intencionalidade e redução fenomenológica, é correlata à atitude poética.

A fenomenologia é uma ciência das essências e não dos fatos. Nela o 'eu puro' (que é o agente de onde se opera a redução fenomenológica) atinge, por meio da relação entre intencionalidade e objeto que é analisada, a essência do objeto em questão. É assim também com o 'eu poético' ou 'eu-lírico' da poesia, sobretudo em termos bakhtinianos de poesia/monologismo.

Na poesia, tal qual o 'eu puro' fenomenológico, o eu-lírico, a voz monológica do poema, também é um agente da verdade. Semelhantemente ao olhar fenomenológico, onde o objeto é alcançado em sua essência original por meio da fusão subjetividade/objeto, mediada pela intencionalidade; o olhar poético percebe a essência dos objetos de que trata esteticamente, materializando essa percepção por meio do discurso monológico, que é o único que pode comportar o peso e a autoridade da verdade que carrega.

Bem como o conceito fenomenológico de intencionalidade, o conceito de redução também é aplicável no âmbito poético. À maneira da análise fenomenológica comporta-se a atitude poética, que também opera reduções na percepção de seu objeto estético. Da mesma maneira que o eu puro é uma subjetividade apta a alcançar verdades universais de essências, assim é o eu poético que, através de seu olhar subjetivo-monológico, capta também as suas

---

<sup>131</sup> CF. SOKOLOWSKI, Robert. Introdução à Fenomenologia. São Paulo: Edições Loyola, 2004. Pág. 56.

verdades estéticas. O eu puro ou o eu poético podem ser percebidos como reduções do agente humano. O eu puro e o eu poético concentram em si a existência humana, desvelando verdades universais. Eles são uma espécie de redução. Assim se expressa Lyotard ao definir o eu puro fenomenológico:

Qual o resultado desta operação redutora? Na medida em que o eu concreto se encontra imbricado com o mundo natural, é evidente que ele próprio é reduzido; ou seja, devo abster-me de qualquer tese relativa ao Eu como existente. Mas não é menos evidente que existe um Eu, que justamente se abstém, e que é o Eu mesmo da redução. Este Eu denomina-se Eu puro.<sup>132</sup>

Ou ainda, em tom conclusivo, um pouco adiante:

Por consequência, o primeiro resultado da redução consistia em obrigar-nos a dissociar nitidamente o mundano ou natural em geral e um sujeito não mundano; mas continuando a descrição, conseguimos hierarquizar de algum modo estas duas regiões do ser em geral: concluímos com efeito pela contingência da coisa (tomada como modelo do mundano) e pela necessidade do Eu puro, resíduo da redução.<sup>133</sup>

Assim, o eu puro é também fruto da redução fenomenológica, ele mesmo é um resíduo, ou seja, é o agente que resta após a redução. Ele é a concentração, o ponto de partida ativo de onde se efetivará a revelação da verdade, que é sempre universal. O eu poético também se coloca nesta mesma posição. Ele não é a pessoa natural ou mundana do poeta, mas sim uma voz forte, que concentra em si a dimensão da existência humana, de modo que pode realizar em si a plenitude da verdade estética do verso.

Essa redução é a mesma que se opera nos mitos e nas religiões, resultando também em discursos monológicos, análogos à poesia. O herói mitológico é também uma entidade ou um eu que concentra em si a totalidade da existência humana, revelando por meio de suas aventuras processos universais de nossa psique, ou verdades de nossa condição. É assim também no discurso religioso e nas experiências do sagrado. O discurso religioso é uma revelação aplicável a toda humanidade, ou seja, uma verdade subjetiva-universal, à maneira da redução. A experiência do sagrado é algo que se opera em uma subjetividade específica, num espaço circunscrito e num instante temporal diferenciado, tendo status de universalidade e totalidade, sendo assim algo que também acontece no âmbito de uma redução fenomenológica.

---

<sup>132</sup> LYOTARD, Jean-François. A Fenomenologia. Lisboa: Edições 70, 2008. Pág. 28.

<sup>133</sup> Ibid., 2008, pág. 30/31.

Assim, na atitude poética, o poema é uma espécie de 'redução do mundo'. Ele é uma nova criação, um mundo estético restrito e diferenciado, que estabelece novas leis físicas de existência, um novo 'pacto' e uma nova relação com os seus habitantes: os leitores. A leitura do poema deve se operar segundo as suas leis internas. É ele quem estabelece o seu horizonte e o seu modo de existência. O poema é o mundo. Em poesia, a proximidade do autor e do leitor, será tão mais intensa na medida em que o leitor adotar uma postura, de certa forma, fenomenológica. Na medida em que o leitor passar a enxergar o mundo de acordo com a visão do poeta, abandonando sua crença na atitude natural. Sem essa aproximação, o leitor ou o analista tenderá a ser psicólogo ou psicanalista da obra<sup>134</sup>, e não se contaminará com a 'doença' poética.

### 3.2 - ATITUDE FENOMENOLÓGICA NA METAPOESIA DE MANOEL DE BARROS.

A atitude poética de Manoel de Barros ocorre nestes termos de semelhança com a atitude fenomenológica. O eu lírico, ou a sua voz, plasmam numa linguagem monológica as imagens e metáforas que decorrem de uma postura fenomenológica do pensamento. Da mesma forma que a postura fenomenológica em filosofia busca recuperar o sentido original das coisas, Manoel de Barros em sua poesia se encaminha para os 'inícios' ou para as origens.

A filosofia busca recuperar o sentido original das coisas por meio de um tipo de arqueologia, uma forma de pensamento que aceita as coisas culturais e categoriais presentes em nosso mundo e tenta abrir caminho aos estratos de sua sedimentação categorial. Tenta seguir o passado das evidências que foram postas em camadas umas sobre as outras na nossa história intelectual; tenta voltar ao ponto quando as diferenciações primitivas tomaram lugar e estabeleceram o que agora nos é dado. Empenha-se em mover-se para trás para as constituições genéticas responsáveis pelas formações categoriais que herdamos. Compreender o essencial das coisas também significa compreender o arcaico e o original<sup>135</sup>.

Essa citação acerca da virtude filosófica é plenamente aplicável à postura poética de Manoel de Barros. Podemos pensar nessas 'sedimentações' no nível da linguagem, e descobrir em Bakhtin que são sedimentações dialógicas, camadas de outras vozes em cima da palavra, das quais o poeta se desvencilha, e, ao reconstruir a linguagem, traz à tona esse sabor do arcaico e do original. Para isso, o poeta lança mão, como já vimos, da ignorância,

---

<sup>134</sup> Cf. BACHELARD, Gaston. A poética do Espaço. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2008. Pág. 39.

<sup>135</sup> SOKOLOWSKI, Robert. Introdução à Fenomenologia. São Paulo: Edições Loyola, 2004. Pág. 178.

fundamentando um discurso monológico. Não saber é por o que se sabe ‘entre colchetes’ e assim alcançar um conhecimento superior.

Dessa forma, fenomenologia e monologismo se aproximam, na medida em que ambos se voltam para uma experiência ‘essencial’ e não para a realidade ou para fatos. A linguagem que se volta para a realidade temporal ou na direção dos fatos é a linguagem comum, dialógica.

Enquanto a atitude natural, que já explicitamos, parece ser o motor das subjetividades e das vozes dialógicas, a atitude fenomenológica compactua da poesia, ou do monologismo. O ‘eu individual’, em atitude natural, por não questionar a sua crença nas coisas e no que é dado, inclusive na linguagem, se expressa por meio de uma linguagem dialógica. Assume de certa maneira uma voz natural, em que ele pouco se inclui nela. Já o ‘eu puro’ suspende a crença nas coisas, inclusive na linguagem, e, voltado para as essências, assume uma intencionalidade fenomenológica, que, na ânsia de se expressar linguisticamente, não aceita mais a linguagem natural e a partir daí tenta materializar em linguagem essa experiência da verdade, o que funda um monologismo. O ‘eu individual’ pela lupa bakhtiniana da linguagem é ‘uma voz’, enquanto que o ‘eu puro’ ou o ‘eu poético’ é ‘a voz’.

Esse ‘eu poético’ se volta para o mundo por meio da ‘redução fenomenológica’, é assim que podemos enxergar o amor pelas coisas pequenas em Manoel de Barros, como agudeza de redução fenomenológica. Essa escolha pelo inútil se dá, como já vimos, porque o ‘pequeno’ é espaço remanescente para o mítico-poético, e porque facilita o monologismo, já que, acerca do pequeno, existe menos informação, menos discursos. As coisas sem préstimo não são funcionais, ou seja, já não fazem parte do mundo, não significam nada o miolo da temporalidade, ou dos fatos. Assim são materiais esvaziados das tarefas oriundas da ‘atitude natural’, esvaziados de toda carga dialógica mundana, sendo assim materiais propícios a uma voz ‘fora do mundo’, fenomenológica, divina, monológica. Assim, ‘Todas as coisas apropriadas ao abandono me religam a Deus’<sup>136</sup>, ou seja, a partir da redução, o ‘eu poético’ resgata sua autoridade, elevando a sua voz a um plano divino.

Podemos entender a voz do ‘eu poético’ como uma espécie de redução de todas as vozes. Ao reduzir o humano a si mesmo no tempo e no espaço, o poeta atinge uma voz onde o mundo está ‘entre parênteses’, podendo falar assim de um instante análogo ao instante sagrado de criação da linguagem, atingindo então uma linguagem adâmica.

Manoel de Barros se relaciona com o seu material de poesia de forma fenomenológica,

---

<sup>136</sup> BARROS, Manoel de. Livro Sobre Nada. Poesia Completa. Editora Leya, 2010. Pág. 342. Poema ‘11’.

bem como com a sua linguagem. Assim, o seu eu poético é um ‘lugar onde a verdade ocorre’<sup>137</sup> e se cristaliza linguisticamente pelo monologismo, que é a forma discursiva que permite essa comunhão maior com as coisas, o discurso pelo qual a intencionalidade pode transbordar, onde as essências se desnudam e onde a verdade pode se insinuar.

---

<sup>137</sup> SOKOLOWSKI, Robert. Introdução à Fenomenologia. São Paulo: Edições Loyola, 2004.



#### 4 – MONOLOGISMO NA METAPOESIA DE MANOEL DE BARROS.

As reiterações constantes e sistemáticas da ignorância, da inutilidade e da infância, que percebemos nos livros de Manoel de Barros através de sua metapoesia, são escolhas decorrentes de uma busca monológica no seu discurso. Essas inclinações buscam sustentar uma linguagem que se pretende ‘adâmica’ e ‘inaugural’, contraposta às palavras ‘gastas’ e ‘prostituídas’ da fala comum, que segundo o poeta, ‘não tem mais gente dentro’:

##### RUÍNA

Um monge descabelado me disse no caminho: ‘Eu queria construir uma ruína. Embora eu saiba que ruína é uma desconstrução. Minha ideia era de fazer alguma coisa ao jeito de tapera. Alguma coisa que servisse para abrigar o abandono, como as tapers abrigam. Porque o abandono pode não ser apenas de um homem debaixo da ponte, mas pode ser também de um gato no beco ou de uma criança presa num cubículo. O abandono pode ser também de uma expressão que tenha entrado para o arcaico ou mesmo de uma palavra. Uma palavra que esteja sem ninguém dentro. (o olho do monge estava perto de ser um canto.) Continuou: digamos a palavra AMOR. A palavra amor está quase vazia. Não tem gente dentro dela. Queria construir uma ruína para a palavra amor. Talvez ela renascesse das ruínas, como o lírio pode nascer de um monturo’’. E o monge se calou descabelado.<sup>138</sup>

Aprendemos de Bakhtin, que a fala comum se caracteriza pela maneira dialógica de comportar-se, ou seja, a língua que falamos é a língua de outrem, antecipada às respostas de outrem e antecedida pelos discursos de outrem. Assim, manobramos este discurso alheio por meio de nossa intencionalidade naquele enunciado em questão, inserido em um contexto e numa circunstância específica. Assim, na linguagem comum, as palavras cumprem uma tarefa viva, mas funcional e impessoal. Neste meio dialógico, é possível perceber vozes sociais, discursos próprios de grupos, mas a individualidade nessas vozes é algo que se desvanece. Essas vozes sociais são a própria matéria estética do artista de prosa, mas em poesia, são ignoradas em favor de uma voz única, em que: ‘A língua do poeta é sua própria linguagem, ele está nela e é dela inseparável’.<sup>139</sup>

Assim, podemos dizer que a fala dialógica comum, vista pelo viés da poesia, é formada de palavras ‘sem ninguém dentro’, palavras de uso impessoal, construções imponentes, sociais, porém desabitadas ou abandonadas. É por isso que o desejo poético é de

<sup>138</sup> BARROS, Manoel de. *Ensaio Fotográficos. Poesia Completa*. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 385/386. Poema ‘RUÍNA’.

<sup>139</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*. Cap. ‘O Discurso na Poesia e o Discurso no Romance’. São Paulo: Hucitec, 1990. Pág. 93.

‘desconstruir’, torná-la uma ‘ruína’. O eu poético, para retirar a palavra desse torpor impessoal e funcional precisa ‘arruiná-la’, retirá-la de sua neutralidade de alguma forma, para que ela possa ser assim reconstruída e expressar novamente humanidade ou individualidade. É o que vemos também neste outro poema:

## VI

Há quem receite a palavra ao ponto de osso, de oco;  
ao ponto de ninguém e de nuvem.  
Sou mais a palavra com febre, decaída, fodida, na  
sarjeta.  
Sou mais a palavra ao ponto de entulho.  
Amo arrastar algumas no caco de vidro, envergá-las  
pro chão, corrompê-las  
até que padeçam de mim e me sujem de branco.  
Sonho exercer com elas o ofício de criado:  
usá-las como quem usa brincos.<sup>140</sup>

Percebemos aqui, o processo poético. A retirada das palavras de seu contexto dialógico para um contexto monológico. Esse processo só se viabiliza pela transgressão, pois a obediência é um atributo próprio do dialogismo, onde se procura agradar a língua do outro e não a sua, gerando assim uma submissão às regras gramaticais, regras racionais, comportamentais, etc.. Para o poeta, a linguagem só deve agradar a si próprio e aos seus propósitos, por isso ele deve primeiro ‘entulhar’ a palavra de si mesmo, para que ela não permaneça mais ‘oca’ ou ao ponto de ‘ninguém’. As palavras devem ‘decair’ do plano dialógico e se tornarem ‘febris’, ‘adoecidas’, ‘padecendo’ dos atributos pessoais do eu lírico, para que assim ela reflita a sua essência ou humanidade. Só depois de se tornar um ‘entulho’ ou um ‘monturo’ ela pode renascer, cheia de plenitude humana, pessoalizada, revigorante e bela como o ‘lírio’. Em poesia, como queria Bakhtin, a linguagem, o objeto e a consciência enunciadora, se fundem, permitindo a imagem usada no poema acima: o poeta usando a palavra como ‘brincos’ a serviço de algo (‘ofício de criado’). Vejamos aqui uma fala de Bakhtin a respeito dos poetas:

O poeta é definido pelas ideias de uma linguagem única e de uma única expressão, monologicamente fechada. Estas ideias são imanentes aos gêneros poéticos com os quais ele trabalha. Isto determina os métodos de orientação do poeta no seio de um plurilinguismo efetivo. O poeta deve possuir o domínio completo e pessoal da sua linguagem, aceitar a total

---

<sup>140</sup> BARROS, Manoel de. Arranjos para Assobio. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 172. Poema ‘VI’.

responsabilidade de todos os seus aspectos e submetê-los todos às suas intenções e somente a elas. Cada palavra deve exprimir de maneira espontânea e direta o desejo do poeta; não deve existir nenhuma distância entre ele e suas palavras.<sup>141</sup>

Percebemos, por meio da metapoesia de Manoel de Barros, uma constante construção dessa voz monológica, própria da poesia, em que as palavras são arrancadas de seu uso comum e transfiguradas segundo a vontade do poeta. Leiamos Bakhtin:

O poeta desembaraça as palavras das intenções de outrem, utiliza somente certas palavras e formas e emprega-as de tal modo que elas perdem sua ligação com determinados estratos intencionais de dados contextos da linguagem.<sup>142</sup>

Para tornar sua linguagem monológica, o poeta se vale de vários procedimentos. Um dos mais constantes é esse já referido: o poeta se funde com a linguagem. Ele e a palavra se relacionam, de maneira, às vezes, erótica, até que a linguagem o ‘inclua’. Vejamos alguns excertos:

(...) Faço vaginação com palavras até meu retrato aparecer. (...) <sup>143</sup> / (...) Palavras têm que adoecer de mim para que se tornem mais saudáveis. (...) <sup>144</sup> / (...)Entrei para uma seita desativada cujos membros um pouco dementados se ocupavam de ouvir a ressonância deles mesmos nas palavras (...) <sup>145</sup> / (...) Palavra que eu uso me inclui nela. (...) <sup>146</sup> / Não pode haver ausência de boca nas palavras: nenhuma fique desamparada do ser que a revelou.<sup>147</sup> / As palavras me escondem sem cuidado.<sup>148</sup> / Aonde eu não estou as palavras me acham.<sup>149</sup> / A terapia literária consiste em desarrumar a linguagem a ponto que ela expresse nossos mais fundos desejos.<sup>150</sup> / (...) Palavra de um artista tem que escorrer substantivo escuro dele. Tem que chegar enferma de suas dores, de seus limites, de suas derrotas. (...) <sup>151</sup> / (...) As palavras, na viagem para o poema, recebem nossas torpezas, nossas demências, nossas vaidades,

---

<sup>141</sup> BAKHTIN, Mikhail – ‘O discurso na poesia e o discurso no romance’ (Questões de Literatura e Estética). Pág. 103.

<sup>142</sup> Id.

<sup>143</sup> BARROS, Manoel de. Retrato do Artista Quando Coisa. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 360. Poema ‘4’.

<sup>144</sup> BARROS, Manoel de. Retrato do Artista Quando Coisa. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 360. Poema ‘4’.

<sup>145</sup> BARROS, Manoel de. Concerto a céu aberto para solos de ave. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 283. Poema ‘XXXIV. (lembrança)’.

<sup>146</sup> BARROS, Manoel de. O Livro das Ignorças. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 311. Poema ‘3.1’.

<sup>147</sup> BARROS, Manoel de. Livro sobre Nada. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 345.

<sup>148</sup> Ibid., 2010, pág. 347.

<sup>149</sup> Id.

<sup>150</sup> Id.

<sup>151</sup> BARROS, Manoel de. Retrato do Artista Quando Coisa. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 359. Poema ‘3’.

e demais escorralhas. As palavras se sujam de nós na viagem. (...) <sup>152</sup> / (...) Penso que a palavra pássaro carrega até hoje nela o menino que ia de tarde pra debaixo das árvores a ouvir os pássaros. (...) <sup>153</sup> / Palavra dentro da qual estou há milhões de anos é árvore. (...) <sup>154</sup>.

Percebemos assim o quanto essa inclusão na linguagem é importante na estética de Manoel de Barros. Podemos pensar nesta característica segundo a definição bakhtiniana de poesia, que é justamente essa inclusão do poeta na linguagem, fundindo-se com ela de modo inseparável. Estes excertos mostram o poeta sendo um só com a linguagem e com o seu objeto (no caso a metapoesia, que é o que permite esta aproximação tão clara com o conceito bakhtiniano).

Assim, o poeta e a linguagem se relacionam de modo íntimo, e é esse relacionamento que permite a construção de um discurso monológico. Ele nos disse em entrevista:

(...) Minha poesia é endógena, mesmo. Cada palavra tem que passar por minhas tripas, atravessar meu sangue. (...) <sup>155</sup>

Então, por meio de um contato fenomenológico com a linguagem, o poeta pode plasmar em palavras a sua essência, construindo uma linguagem diferenciada, onde o leitor, diante de tal expressão, é levado a participar dela pela sensibilidade e de forma submissa. O modo de comunicação poético é menos superficial que a comunicação dialógica da fala comum, e se dá de maneira única, apenas visível no seu discurso específico: o monologismo.

A intencionalidade exacerbada do poeta em contato com a linguagem a transfigura, modificando com isso, todo o processo comunicativo, atingindo objetivos distintos da linguagem comum e do discurso de prosa.

Até aí nenhum susto. A linguagem poética, em Manoel de Barros, é decorrente do apagamento da matéria dialógica, (por meio da ignorância, inutilidade e infância), em favor da inclusão da essência do poeta nas palavras, o que gera suas imagens e metáforas tão inusitadas; em suma, sua poesia. Mas acontece que a voz do eu lírico em sua poesia não se relaciona fenomenologicamente apenas com a linguagem (o que gera sua metapoesia), mas também com as coisas e com a natureza. Essa relação, onde a intencionalidade do eu lírico se

---

<sup>152</sup> BARROS, Manoel de. Ensaio Fotográficos. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 382. Poema 'COMPARAMENTO'.

<sup>153</sup> BARROS, Manoel de. O Fazedor de Amanhecer. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 475/476. Poema 'A LÍNGUA MÃE'.

<sup>154</sup> Ibid., 2010, pág. 477. Poema 'PALAVRAS'.

<sup>155</sup> COUTO, J. G. Manoel de Barros busca na ignorância a fonte da poesia. Folha de São Paulo, 14/11/1993.

volta exageradamente também para com as coisas e a natureza, gera uma comunhão tamanha que percebemos que na voz do eu lírico também estão as vozes das coisas, das plantas e dos bichos. Assim é que o poeta inclui não somente a si mesmo na linguagem, mas também as coisas. (a natureza, os bichos, as plantas e todas as ‘inutilidades’ de que já tratamos). Vejamos:

### VIII

Nas Metamorfoses, em duzentas e quarenta fábulas,  
Ovídio mostra seres humanos transformados em  
pedras, vegetais, bichos, coisas.  
Um novo estágio seria que os entes já transformados  
falassem um dialeto coisal, larval, pedral etc.  
Nasceria uma linguagem madruguenta, adâmica,  
edênica, inaugural –  
Que os poetas aprenderiam – desde que voltassem às crianças que foram  
Às rãs que foram  
Às pedras que foram.  
Para voltar à infância, os poetas precisariam também de  
reaprender a errar a língua.  
Mas esse é um convite à ignorância? A enfiar o idioma  
nos mosquitos?  
Seria uma demência peregrina.<sup>156</sup>

A voz do eu lírico em Manoel de Barros alcança além da sua essência, a essência das coisas e da natureza. Isso se dá devido a uma comunhão fenomenológica deste com o mundo, ou com o mundo da sua poesia. Percebemos então um segundo nível de diferenciação monológica na metapoesia de Manoel de Barros: O poeta, além de se incluir nas palavras, inclui também a natureza e as coisas, humanizando-as, e às vezes coisificando-se, numa dupla orientação que fortalece sua linguagem, conferindo a ela a dimensão do mítico e do mágico, o que eleva ainda mais sua autoridade, pois que o poeta revela-nos ‘pré-coisas’, do além, ou do aquém-linguagem. Vejamos outros excertos:

(...) A natureza avançava nas minhas palavras tipo assim: O dia está frondoso em borboletas. No amanhecer o sol põe glórias no meu olho. O cinzento da tarde me empobrece. E o rio encosta as margens na minha voz. (...) <sup>157</sup> / (...) Na voz ia nascendo uma árvore. (...) <sup>158</sup> / (...) Tem uma dimensão além de pássaro, ele! <sup>159</sup> Talvez um desvio de poeta na voz. (...) <sup>160</sup> / Sapo nu tem voz de arauto. <sup>161</sup> / Das vilezas do chão vêm-lhe as palavras (...) <sup>162</sup> / A água passa

---

<sup>156</sup> BARROS, Manoel de. O Guardador de Águas. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 265/266. Poema ‘VIII’.

<sup>157</sup> BARROS, Manoel de. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 7. Poema ‘ENTRADA’.

<sup>158</sup> BARROS, Manoel de. Matéria de Poesia. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 159. Poema: ‘PASSEIO N<sup>o</sup> 2’.

<sup>159</sup> O poeta se refere ao sabiá.

<sup>160</sup> BARROS, Manoel de. Arranjos para Assobio. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 177. Poema ‘XIV’.

<sup>161</sup> BARROS, Manoel de. Livro de Pré-coisas. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 220.

<sup>162</sup> BARROS, Manoel de. O Guardador de Águas. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 251. Poema ‘I’.

por uma frase e por mim. (...) <sup>163</sup> / Sabiá de setembro tem orvalho na voz. De manhã ele recita o sol. <sup>164</sup> / A voz de um passarinho me recita. <sup>165</sup> / Queria ser a voz em que uma pedra fale. <sup>166</sup> / Quando as aves falam com as pedras e as rãs com as águas – é de poesia que estão falando. <sup>167</sup> / Sofraremos alguma decomposição lírica até o mato sair na voz. <sup>168</sup> / (...) No chão de minha voz tem um outono. (...) <sup>169</sup> / (...) Meu verbo adquiriu espessura de gosma. (...) <sup>170</sup> / Quero a palavra que sirva na boca dos passarinhos. <sup>171</sup> / (...) Só a alma atormentada pode trazer para a voz um formato de pássaro. (...) <sup>172</sup> / Há um cio vegetal na voz do artista. Ele vai ter que envesgar seu idioma ao pontode alcançar o murmúrio das águas nas folhas das árvores. (...) <sup>173</sup> / (...) Sei que a voz das águas tem sotaque azul. (...) <sup>174</sup> / (...) Entendo ainda o idioma inconversável das pedras. (...) Sei também a linguagem dos pássaros (...) <sup>175</sup> / (...) para ouvir as vozes do chão. Que para ouvir a fala das águas. Que para ouvir o silêncio das pedras. Que para ouvir o crescimento das árvores. E as origens do Ser. (...) <sup>176</sup> / A voz dos sapos de tarde (...) <sup>177</sup> / A chuva azula a voz das andorinhas. <sup>178</sup> / Eu queria usar palavras de ave para escrever. (...) <sup>179</sup> / (...) Eu queria aprender o idioma das árvores. (...) <sup>180</sup> / (...) Falava em língua de ave e de criança. (...) <sup>181</sup>.

Essa inclusão das coisas e da natureza na linguagem é uma marca do estilo de Manoel de Barros. Aqui o poeta alcança grande originalidade, além de adicionar ao seu discurso uma poderosa carga de monologicidade e de autoridade poética. Assim se manifesta o poeta em entrevista à Folha:

- 
- <sup>163</sup> BARROS, Manoel de. O Guardador de Águas. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 259. Poema '5'.
- <sup>164</sup> BARROS, Manoel de. Concerto a céu aberto para solos de ave. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 275. Poema 'IV'.
- <sup>165</sup> Ibid., 2010, pág. 284. Poema 'XXXVI'.
- <sup>166</sup> Ibid., 2010, pág. 288. Poema 'RETRATO'.
- <sup>167</sup> Ibid., 2010, Pág. 292.
- <sup>168</sup> BARROS, Manoel de. O Livro das Ignoranças. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 301. Poema 'IX'.
- <sup>169</sup> Ibid., 2010, pág. 309. Poema '2.1'.
- <sup>170</sup> Id.
- <sup>171</sup> BARROS, Manoel de. Livro Sobre Nada. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 347.
- <sup>172</sup> Ibid., 2010, pág. 350. Poema 'As lições de R.Q.'
- <sup>173</sup> BARROS, Manoel de. Retrato do Artista Quando Coisa. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 359. Poema '3'.
- <sup>174</sup> Ibid., 2010, pág. 370. Poema '2'.
- <sup>175</sup> BARROS, Manoel de. Ensaio Fotográficos. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 382. Poema 'Línguas'.
- <sup>176</sup> BARROS, Manoel de. Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 411. Poema 'Pois pois'.
- <sup>177</sup> Ibid., 2010, pág. 413.
- <sup>178</sup> Ibid., 2010, pág. 415. Poema '18'.
- <sup>179</sup> BARROS, Manoel de. Menino do Mato. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 449. Poema 'I'.
- <sup>180</sup> BARROS, Manoel de. Cantigas por um passarinho à toa. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 482.
- <sup>181</sup> BARROS, Manoel de. Poeminha em Língua de Brincar. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 485.

Folha – Na sua poesia parecem conviver dois movimentos opostos e complementares. Um é a humanização da natureza – aquilo que o sr. chama de “adoecer de nós a natureza” – e o outro é uma espécie de “cosmificação” (na falta de um termo melhor) do homem...

Barros – Sim. Me parece que, de tanto que o homem fica encostado à natureza – como é o meu caso, pois todo o meu lastro vivencial vem do pantanal, que é um negócio primitivo – produz-se essa metamorfose, que faz esses tropos, essas imagens. Eu tenho na minha poesia isso de imiscuir-me, de promiscuir-me das coisas da natureza. Eu sou promíscuo da terra, dos sapos, das aves, dos rios. É uma transfiguração da natureza dentro de mim. Só me satisfaz soltar um verso quando ele está humanizado...

Folha – Ou “manoelizado” (risos)...

Barros – Isso, “manoelizado”.<sup>182</sup>

A voz ficcional na poesia de Manoel de Barros, construída com tanto esmero e sensibilidade, alcança uma força poética incontestável em nossa literatura.

Essa voz, por vezes, chega mesmo a desejar ser uma voz divina ou mítica, e, na medida do possível, se iguala, mesmo hoje em nossa pós-modernidade, à voz poética dos grandes poetas místicos, como Rumi ou San Juan de La Cruz. Manoel de Barros, é assim, um místico da metapoesia e das coisas mínimas e sem préstimo, construtor de uma mitologia pessoal, onde sua ascensão se funda pela ignorância, pela inutilidade e pela infância, onde seu relacionamento com a linguagem se dá de forma fenomenológica, bem como sua relação com as coisas e com a natureza, de forma a alicerçar suas imagens e metáforas.

O eu lírico manoelino atinge assim uma voz suprema, que se dirige ao extremo monológico, que é paralelo ao discurso mítico, se apropriando de ‘uma voz sem boca’ na contemporaneidade dialógica, uma voz primeva:

(...) Minha voz inaugura os sussurros.<sup>183</sup> / (...) Certa vez encontrou uma voz sem boca. Era uma voz pequena e azul. Não tinha boca mesmo. “Sonora voz de uma concha”, ele disse. (...) <sup>184</sup> / (...) Minha voz tem um vício de fontes. (...) <sup>185</sup> / (...) Ele tinha uma voz de oratórios perdidos.<sup>186</sup> / (...) É a voz de Deus que habita nas crianças, nos passarinhos e nos tontos. (...) <sup>187</sup> / (...) O menino foi andando na beira do rio e achou uma voz sem boca. (...) <sup>188</sup>

---

<sup>182</sup> COUTO, J. G. Manoel de Barros busca na ignorância a fonte da poesia. Folha de São Paulo, 14/11/1993.

<sup>183</sup> BARROS, Manoel de. O Livro das Ignorâncias. Poesia Completa. Editora Leya, 2010. Pág. 312. Poema ‘3.2’.

<sup>184</sup> Ibid., 2010, pág. 317. Poema ‘IV’.

<sup>185</sup> BARROS, Manoel de. Livro Sobre Nada. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 339. Poema ‘6’.

<sup>186</sup> BARROS, Manoel de. Retrato do Artista Quando Coisa. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 361. Poema ‘5’.

<sup>187</sup> BARROS, Manoel de. Menino do Mato. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 455. Poema ‘V’.

<sup>188</sup> Ibid., 2010, pág. 466. Poema ‘36’.

Assim o eu lírico de Manoel de Barros se encaminha para uma dimensão não temporal, onde a sua voz tem toda a força mítica das origens, onde o poeta já não fala de maneira comum, mas de maneira divina, já não fala a partir de si, mas de seu eu 'letral' que é supra-humano, e que por isso é ninguém:

#### NINGUÉM

Falar a partir de ninguém faz comunhão com as árvores  
Faz comunhão com as aves  
Faz comunhão com as chuvas  
Falar a partir de ninguém faz comunhão com os rios,  
com os ventos, com o sol, com os sapos.  
Falar a partir de ninguém  
Faz comunhão com borra  
Faz comunhão com os seres que incidem por andrajos.  
Falar a partir de ninguém  
Ensina a ver o sexo das nuvens  
E ensina o sentido sonoro das palavras.  
Falar a partir de ninguém  
Faz comunhão com o começo do verbo.<sup>189</sup>

---

<sup>189</sup> BARROS, Manoel de. Ensaios Fotográficos. Poesia Completa. São Paulo: Editora Leya, 2010. Pág. 384.



#### **4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS.**

A incontestabilidade do nome de Manoel de Barros como um dos maiores poetas contemporâneos se deve a uma obra estética original e completa em si mesma, que se sustenta por meio do processo metapoético, e que fortalece sua autoridade monológica por meio de escolhas acertadas que reverberam até na filosofia, na religião e em outras áreas cujos pesquisadores começam a delinear suas dimensões.

Numa pós-modernidade dialógico-prosaica, onde reina uma suposta crise da poesia, o poeta reinaugura a linguagem poético-monológica, firmando-se em pilares como a ignorância, a inutilidade e a infância, que no exercício estético da linguagem a esvaziam de sua dialogicidade, fundando um ambiente mítico onde as imagens e metáforas transbordam com força de novidade, reautorizadas por um elaborado trabalho de arte.

Essa busca é algo que não se concretiza exatamente, visto que toda linguagem é sempre dialógica. Mas podemos afirmar que é através dela que essa poesia se configura, orientando-se pelo impossível linguístico.

Estas características reverberam inclusive no terreno da fenomenologia, onde alguns conceitos como os de intencionalidade, essência e redução fenomenológica podem ser pensados em aproximação com a teoria do monologismo bakhtiniano, ajudando assim a análise dessa obra híbrida, que tem características literárias e filosóficas.

A voz do eu lírico nos poemas de Manoel de Barros, se encaminha assim em direção ao monologismo extremo, não obstante a primazia romanesca em nossas letras. Essa voz se relaciona fenomenologicamente com a linguagem e com o mundo, resgata sua autoridade e plasma em discurso monológico suas imagens e metáforas que, nele, encontram seu ambiente ideal.

## 5 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### I – DE MANOEL DE BARROS

BARROS, Manoel de. **Poesia Completa**. São Paulo: Editora Leya, 2010.

\_\_\_\_\_. **Memórias Inventadas: A Infância**. São Paulo: Planeta, 2003.

### II – ENTREVISTAS COM MANOEL DE BARROS

ALVES, Paulo. **(Des) Criador de palavras, entrevista com Manoel de Barros**. Casa das Musas. In: [http://www.casadasmusas.org.br/entrevista\\_manoeldebarros.htm](http://www.casadasmusas.org.br/entrevista_manoeldebarros.htm) (último acesso em: 09/05/2011).

ALVES, Rogério Eduardo. **Entrevista com Manoel de Barros**. Folha de São Paulo, 13 de maio de 2003.

BARROS, Luís André. **“O tema da minha poesia sou eu mesmo”**. Entrevista com Manoel de Barros. Caderno Ideias, Jornal do Brasil. 24/08/1996.

CASTELLO, José. **Manoel de Barros faz do absurdo sensatez**. O Estado de São Paulo. 18 de outubro, 1997.

COUTO, J. G. **Manoel de Barros busca na ignorância a fonte da poesia**. Folha de São Paulo, 14/11/1993.

GUIZZO, José Otávio ET al. **Conversas por escrito**. In: Barros, Manoel de. Gramática expositiva do chão: poesia quase toda. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. P. 307-311.

MARTINS, Bosco. **Manoel de Barros: o maior vendedor de poesia do país**. Caros Amigos.

18/12/2008.

\_\_\_\_\_ **Manoel de Barros se considera um songo.** Caros Amigos. 11/12/2006.

\_\_\_\_\_ **Manoel de Barros desvenda a infância da palavra.** Caros Amigos.  
20/12/2008.

\_\_\_\_\_ **Entrevista com Manoel de Barros.** Revista Caros Amigos 11/12/2006.

**Manoel de Barros, O Poeta das Miudezas.** Folha da Bahia 18/03/2008.

### III – SOBRE MANOEL DE BARROS

BASTOS, Luciete. **Fazendeiro de poesias: uma leitura do livro Ensaios fotográficos de Manoel de Barros.** In:

[http://www.semiosfera.eco.ufrj.br/anteriores/semiosfera45/conteudo\\_rep\\_lbastos.htm](http://www.semiosfera.eco.ufrj.br/anteriores/semiosfera45/conteudo_rep_lbastos.htm)

(último acesso: 09/05/2011).

COSTA, Bianca Albuquerque da. **Manoel de Barros: Os ‘despropósitos’ da poesia.** In:

<http://www.filologia.org.br/soletras/16/manoel%20de%20barros%20os%20desprop%C3%B3sitos%20da%20poesia.pdf> (último acesso: 09/05/2011).

CRUZ, Ester Mian da. **A Metapoesia em Manoel de Barros.** Jornal A Tarde. 08/03/1997, suplemento cultural, páginas 2 a 5. Revisado em 17/04/2000.

GARCIA, Mirian Theyla Ribeiro. **Exercícios de ser humano. A poesia e a infância na obra de Manoel de Barros.** Universidade de Brasília, 2006. (Dissertação).

HEYRAUD, Ludovic. **As Ignorâncias do Poeta Brasileiro Manoel de Barros: Entre**

**Sabedoria do Esquecimento e Memória das Origens.** Navegações, Porto Alegre, V. 3, N. 2, p. 143 – 147, jul./dez. 2010.

### IV – DE BAKHTIN

Bakhtin, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance).** Cap. 'O Discurso na Poesia e o Discurso no Romance'. São Paulo: Hucitec, 1990.

## V – SOBRE BAKHTIN

BRAIT, Beth. (Org.) **Bakhtin (Dialogismo e Polifonia)**. Cap. ‘Sobre Maiakovski’. São Paulo: Editora Contexto, 2009.

MORSON, Gary Saul. **Criação de uma Prosaística** / Gary Saul Morson; Caryl Emerson; tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

TEZZA, Cristóvão. **Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o Formalismo Russo**. Rio de Janeiro. Rocco, 2003.

## VI – SOBRE FENOMENOLOGIA

SOKOLOWSKI, Robert. **Introdução à Fenomenologia**. Tradução de Alfredo de Oliveira Moraes. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

LYOTARD, Jean-François. **A Fenomenologia**. Tradução de Armindo Rodrigues. Lisboa: Edições 70, 2008.

ABRÃO, Bernadette Siqueira. **História da Filosofia**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2004.

## VII – BIBLIOGRAFIA GERAL

ALMEIDA, Dayane Celestino de. **Manuel Bandeira e a Metapoesia**. Eutomia – Revista Online de Literatura e Linguística. Ano I – N° 01(115-247).

BACHELARD, Gaston. **A poética do Espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2008.

CAMPBELL, Joseph. **O Poder do Mito**. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Atena, 1990.

COELHO, José Teixeira. **Moderno pós-moderno**. 4. Ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Tradução de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. 2. Ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GOYANNA, Flávia Jardim Ferraz. **O Lirismo antirromântico em Manuel Bandeira**.

Recife: Fundarpe, 1994.

PAZ, Octávio. **Signos em rotação**. 'A imagem'. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

BELINKY, Tatiana [et ali]. **A produção cultural para a criança**. 4a ed. Porto Alegre:

Mercado Aberto, 1990.