

## A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM NA POESIA DE MANOEL DE BARROS

### THE IMAGE'S BUILDING IN MANOEL DE BARROS' POEMS

Alessandra Carlos Costa Grangeiro<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho apresentará a poesia de Manoel de Barros, do *Livro sobre Nada*, a partir da perspectiva da construção das imagens poéticas. A filosofia oriental será mencionada, uma vez que as imagens poéticas de Barros deixam entrever uma visão de mundo característica do oriente: a unidade fundamental de todas as coisas. A imagem será apontada como a fusão dos contrários, que cria a unidade, apreendida no múltiplo.

**Palavras-chave:** imagens poéticas; pintura; pensamento oriental.

**Abstract:** This work will present the poetry of Manoel de Barros, in the “Livro sobre Nada” (Book on Nothing), from the perspective of the construction of the poetical images. The Eastern philosophy will be mentioned, since poetical images of Barros let us see indistinctly a characteristic vision of the Eastern world: the basic unit of all things. Images will be pointed out as the fusing of the contrary that creates the unit, apprehended in the multiple.

**Key words:** Poetical images. Painting. Eastern Philosophy.

As palavras, na arte moderna, encontram novas circunstâncias, novas e sedutoras combinações. A arte moderna destaca-se, dentre outras coisas, pela derrisão dos contornos das artes. Há uma ruptura com o que é convencional, levando à fusão de procedimentos que, anteriormente, pertenciam a artes específicas. A aproximação estética estabelece uma relação mútua entre as artes na medida em que as técnicas expressivas da pintura<sup>2</sup>, por exemplo, influenciam a literatura e vice-versa.

É partindo desses pressupostos que pretendo fazer, neste artigo, algumas reflexões no que diz respeito à questão da imagem, presente tão intensamente na pintura e que, em função do que foi dito anteriormente, também na literatura. Dadas as peculiaridades das imagens poéticas de Barros, estabelecerei uma relação entre elas e o pensamento oriental, segundo a perspectiva de Fritjof Capra (1983).

---

<sup>1</sup> Doutoranda pela Universidade Federal de Goiás e professora na Universidade Estadual de Goiás, na Unu-Inhumas.

<sup>2</sup> A imagem é própria da arte cinematográfica, entretanto, este vocábulo será tomado emprestado para a pintura, em função do seu caráter icônico, apreendido pela visão, conforme trata Alfredo Bosi em seu livro *O ser e o tempo na poesia*. SP: Cultrix, 1982.

A respeito da fusão dos procedimentos artísticos, assim nos diz Gilberto Mendonça Teles:

Uma das características das artes deste século é justamente a da aproximação de todas elas, uma influenciando a outra e concorrendo todas para a popularização de novas técnicas e linguagem. Na época dos ismos, pelo menos pintura, música, literatura e escultura estiveram juntas nas pesquisas de suas novas formas de expressão (TELES, 1985, p. 25).

Também nos diz Vassily Kandinsky:

Uma arte pode aprender da outra o modo com que serve de seus meios para depois, por sua vez, utilizar os seus da mesma forma; isto é segundo o princípio que seja próprio exclusivamente (KANDINSKY, 1979, p. 67).

Há uma correspondência nas artes, a imagem, apreendida pela visão, vai aparecer na literatura. A partir do final do século XIX, a arte passou a buscar autonomia através de novos procedimentos e de experimentação artística. A literatura, assim como a pintura, libertou-se das amarras da mimese realista. Na poesia de Barros, encontramos elementos que são próprios da pintura. Dessa forma, as imagens, também, não serão mais figurativas, conforme na pintura, antes do final do século XIX. A poesia de Barros vai apropriar-se dos procedimentos da pintura conforme a sua necessidade.

Segundo Gaston Bachelard, em a *Poética do Espaço*, se existisse uma filosofia da poesia, a ênfase desta deveria ser o êxtase da novidade da imagem, porque ela possui um ser e um dinamismo próprios e existe nela a ressonância de um passado longínquo. Não se pode pensar em causalidade, quando se pensa em imagem, e esta, segundo o mesmo autor, está intrinsecamente ligada aos problemas da imaginação. Daí a necessidade de uma fenomenologia da imaginação, o que quer dizer um estudo do fenômeno da imagem poética. Estudo este que requer certa flexibilidade na metodologia, tendo em vista que o objeto de análise é extremamente *variacional* (BACHELARD, 1984, p. 184).

A imagem constrói uma realidade específica em que não há nenhuma associação com o objeto da realidade circundante. A dualidade sujeito e objeto é extremamente matizada, a imagem abala a atividade linguística, renova-se a todo instante, pondo “a linguagem em estado de emergência, sai da linha ordinária da linguagem pragmática” (BACHELARD, 1984, p. 190). O que a imagem faz é reconciliar significados contrários, ela dá unidade à pluralidade do real. A identidade final do poema é a coexistência dinâmica de seus elementos contrários, sem que haja redução ou uma transmutação da singularidade de cada elemento. A construção

da imagem é uma possibilidade de resgate do homem. Visto que ele é um ser fragmentado, ela o transforma na própria imagem na medida em que tanto um quanto o outro é um espaço onde os contrários se fundem. O homem reconcilia-se consigo mesmo, quando se faz imagem, quando se faz outro. A poesia, sob este ponto de vista, torna-se um processo alquímico, uma magia, uma religião; será através dela que o homem, depois de sair de si, encontrará consigo, novamente.

A construção da imagem se torna mais compreensível a partir da abordagem do pensamento oriental. O conhecimento, a visão de mundo dos místicos orientais e a questão da linguagem, na qual esse conhecimento é expresso, deverão ser ressaltados. A filosofia grega no século VI a.C. era marcada pela fusão entre ciência e religião. Nesse aspecto, os pensamentos oriental e ocidental têm semelhança. Entretanto, com a ciência moderna houve uma distinção entre o mundo material e o espiritual. Em função disso, darei maior ênfase ao pensamento oriental, para tratar do processo de elaboração da imagem na poesia de Barros.

A mente humana, ao longo da história, tem-se reconhecido capaz de duas espécies de conhecimento: o racional e o intuitivo, tradicionalmente relacionados, respectivamente à ciência e à religião. No ocidente, o pensamento predominante é o racional em detrimento do intuitivo. No oriente é, exatamente, o contrário. O conhecimento racional, segundo Capra,

deriva da experiência que possuímos no trato com objetos e fatos do nosso ambiente cotidiano. Ele pertence ao reino do intelecto, cuja função é discriminar, dividir, comparar, medir, categorizar. Cria-se desse modo, um mundo de distinções intelectuais, de opostos que só podem existir em mútua relação – razão pela qual os budistas denominavam relativo a este tipo de conhecimento (CAPRA, 1983, p. 29).

O pensamento racional é marcado, então, por uma estrutura seqüencial e linear, o que não corresponde às infinitas variedades e complexidades do mundo natural, pela multiplicidade de fatos e fenômenos. A linguagem, de acordo com a racionalidade, é incapaz de apreender e descrever totalmente a realidade. A filosofia chinesa enfatiza a natureza complementar dos conhecimentos racional e intuitivo na representação dos arquétipos *yin* e *yan*.

Os místicos orientais insistem na impossibilidade de apreensão da essência última das coisas pelo “raciocínio ou conhecimento demonstrável” (CAPRA, 1983, p. 31). Antes, ao contrário, o “crescimento prodigioso do conhecimento racional, constitui ampla evidência da impossibilidade de comunicação do conhecimento absoluto através de palavras” (CAPRA, 1983, p. 31).

A construção das imagens poéticas de Barros é possível em função da ambigüidade e falta de precisão da linguagem, pois esta permite a mutabilidade dos signos. O que é o oposto da linguagem científica que utiliza definições claras e precisas, limitando, cada vez mais, o significado das palavras, de acordo com as regras da lógica, rompidas nas construções imagéticas.

Diante da complexidade do universo, todas as descrições verbais da realidade são imprecisas e incompletas. Por isso, os místicos preocupam-se não com a descrição da realidade, mas com a da experiência da realidade. Essas observações nos levam a perceber a convergência que há entre o pensamento oriental e as construções poéticas de Barros. Segundo Capra,

a linguagem mítica acha-se muito menos acorrentada à lógica e ao senso comum; ao contrário, apresenta-se repleta de situações mágicas e paradoxais, ricas em imagens sugestivas e jamais precisas, o que lhe permite expressar a maneira pela qual os místicos experimentam a realidade de forma muito melhor que a linguagem factual (CAPRA, 1983, p. 40).

Na realidade, as imagens poéticas de Barros demonstram a inconsistência da linguagem verbal. O poeta reconhece que as afirmações paradoxais são necessárias, pois sabe que a linearidade do pensamento não corresponde à multiplicidade da realidade circundante. Essa verdade, escondida por trás dos paradoxos, não pode ser compreendida pelo pensamento lógico ocidental. Quanto mais se quer apreender a profundidade da existência, mais será necessário abandonar os conceitos e imagens da linguagem usual. Aprender a essência do cosmo significa, conforme a concepção do pensamento oriental, compreender a unidade e a harmonia de toda a natureza, o que significa transcender à fragmentação do homem e do mundo. A essência dessa experiência significa o rompimento com o mundo dos opostos para alcançar o estágio em que a realidade se apresenta como indivisível. Barros, numa entrevista dada à Folha de S. Paulo, em novembro de 1993, diz o seguinte:

eu prezo muito essa atitude *zen* de buscar uma comunhão total com as coisas. Ficar diante de um quadro até que o quadro seja você. Essa comunhão com todas as coisas, especialmente com as pequeninas é que eu procuro.

*Zen* é uma combinação de filosofias diferentes, mas em sua essência é budista e seu grande objetivo é chegar à iluminação, que é o cerne de todas as escolas de filosofia oriental. Segundo Capra,

a perfeição de *zen* reside, precisamente, em viver a vida diária com naturalidade e espontaneidade [...] retornar à naturalidade de nossa natureza original demanda um longo treinamento e constitui um grande feito espiritual (CAPRA, 1983, p. 97).

Apesar das peculiaridades de cada segmento do pensamento oriental: Hinduísmo, Budismo e Taoísmo, gostaria de salientar os pontos comuns, que, aliás, são os que estou relacionando à poesia de Manoel de Barros. Todos esses pensamentos partem do princípio de que a natureza é dinâmica, múltipla e de que existem, na sua essência, unidade e harmonia sem distinção dos opostos, pois cada oposto se acha dinamicamente vinculado ao outro. Segundo Capra,

a característica mais importante da visão oriental do mundo [...] é a essência dessa visão – é a consciência da unidade e da inter-relação de todas as coisas e eventos, a experiência de todos os fenômenos do mundo como manifestações de uma unidade básica. Todas as coisas são encaradas como partes interdependentes e inseparáveis do todo cósmico; em outras palavras, como manifestações diversas da mesma realidade última. [...] Essa realidade é denominada *Brahman* no Hinduísmo, *Dharmakaya* no Budismo, *Tao* no Taoísmo. Como transcende todos os conceitos e todas as categorias, recebe dos budistas o nome *Qiüidade*: aquilo que a alma conhece como Qiüidade é a unidade de totalidade de todas as coisas o grande todo que tudo integra (CAPRA, 1983, p. 103).

Para a mente ocidental, essa idéia é de difícil aceitação, mas para uma compreensão mais profunda da poesia de Barros é preciso desenvolver essa percepção de compreensão da realidade, uma vez que sua poesia é marcada pela fusão de elementos díspares, pois a separação de elementos não é uma característica fundamental da realidade.

O homem, por ser o espaço onde os contrários se fundem, perde o contato com o mundo que exclui os contrários, conseqüentemente, distancia de si mesmo e se torna um desterrado. No pensamento oriental, há o princípio da identidade dos contrários e a aprendizagem não consiste no acúmulo de pensamento, mas na depuração do corpo e do espírito. O conhecimento não é buscado pela lógica, pelo raciocínio, mas cada um busca em si mesmo o conhecimento e a compreensão do mundo, através de suas próprias experiências. O homem deve empreender uma viagem rumo à busca do conhecimento, rumo à busca da verdade, da transcendência. O caminho da transcendência é marcado pela conquista dos estados de vazio, tendo em vista que o conhecimento da verdade não é marcado pela lógica e pelo raciocínio. Quando o homem alcança esse estado, ele conquista instantes de comunhão com o seu ser; é necessário produzir o vazio para que o ser aflore.

As questões discutidas até aqui serão mais bem compreendidas a partir de algumas considerações sobre o *Livro sobre Nada*. Esse livro surge, conforme o *Pretexto do livro* escrito pelo autor, do desejo de escrever um livro sobre nada, mas não queria o nada existencial de Flaubert, em que o livro se sustentaria pelo estilo; ele queria era *nada mesmo, um alarme para o silêncio*. Observe-se o *Pretexto*:

O que eu gostaria de fazer é um livro sobre nada. Foi o que escreveu Flaubert a uma sua amiga em 1852. Li nas Cartas exemplares organizadas por Duda Machado. Ali se vê que o nada de Flaubert não seria o nada existencial, o nada metafísico. Ele queria o livro que não tem quase tema e se sustente só pelo estilo. Mas o nada de meu livro é nada mesmo. É coisa nenhuma por escrito: um alarme para o silêncio, um abridor de amanhecer, pessoa apropriada para pedras, o parafuso de veludo, etc. etc. O que eu queria era fazer brincados com as palavras. Fazer coisas desúteis. O nada mesmo. Tudo que use o abandono por dentro e por fora (LSN, p. 7)<sup>3</sup>.

No *Pretexto do Livro sobre Nada*, já é possível identificar elementos do pensamento oriental. Um elemento de destaque é o “desejo de brincar com as palavras e de fazer coisas desúteis”. Barros constrói seu conhecimento pelo processo de *desaprendizagem*; ele não descreve o mundo com uma lógica própria, ele cria a linguagem com referentes nela mesma, inaugura um mundo, um reino que seja perdurável.

“A imagem abala a atividade linguística” (BACHELARD, 1984, p. 187) e aponta para uma região antes da linguagem. Essa afirmação deve ser destacada em função da sua importância, quando se pretende fazer alguns apontamentos que dizem respeito ao *Livro sobre Nada*. Antes de qualquer observação, creio ser relevante dizer que esse livro é dividido em quatro partes: *Arte de infantilizar formigas*, *Desejar ser*, *O livro sobre nada* e *Os outros: o melhor de mim sou eles*. A memória perpassa todo o livro, ela corta e recorta momentos que o poeta deseja que sejam perpetuados e eternizados pela escrita. O indivíduo, insatisfeito consigo mesmo e desejoso de ser outro, pleno e possuidor de unidade, é levado a explorar o depósito da memória para buscar um momento pleno que já foi perdido. A memória traz à tona resquícios de seres que ainda têm lugar garantido no presente do eu lírico, que anela pelo resgate da vida plena. Dos fragmentos apresentados pela memória é possível ter uma visão do indivíduo. O universo infantil, a imaginação e o mundo do sonho estão presentes. Outros elementos que devem ser destacados, nesse livro, são os peritextos: as epígrafes, as citações, as referências e as notas de rodapé de página que levam ao leitor informações que não são verdadeiras, antes fazem parte do universo poético de Barros.

---

<sup>3</sup> Doravante, a obra *Livro sobre nada* será mencionada, nas referências das citações como: LSN.

Também se deve apontar que o eu poético se mostra de forma mais explícita, principalmente quando faz referência ao *idioleto mannelês archaico*, mas, apesar disso, é nesse livro que o poeta assume suas máscaras e que a fragmentação do eu lírico e do sujeito histórico é levada ao extremo. Entretanto, a construção da imagem surgirá, cheia de esplendor, como possibilidade de ajuntar os cacos humanos, pois é ela que estabelece a reconciliação dos significados contrários, bem como aprisiona o real em sua pluralidade.

A leitura inicial do primeiro poema do *Livro sobre Nada* chama a atenção para o seu caráter fragmentário, para as imagens que não pertencem à tradição, mas traduzem a experiência pessoal do poeta, no sentido de experiência da realidade e não uma descrição desta. Vejamos o poema:

As coisas tinham para nós uma desutilidade poética  
Nos fundos do quintal era muito riquíssimo  
O nosso dessaber  
A gente inventou um truque pra fabricar brinquedos  
com palavras.  
O truque era só virar bocó.  
Como dizer: Eu pendurei um bentivi no sol...  
O que disse Bugrinha: Por dentro de nossa casa  
passava  
Um rio inventado.  
O que nosso avô falou: O olho do gafanhoto é sem  
Princípios  
Mano Preto perguntava: Será que fizeram o beija-  
flor  
diminuído só para ele voar parado?  
As distâncias somavam a gente para menos.  
O pai campeava campeava.  
A mãe fazia velas.  
Meu irmão cangava sapos.  
Bugrinha batia com uma vara no corpo do sapo e  
ele  
Virava uma pedra  
Fazia de conta?  
Ela era acrescentada de garças concluídas (LSN, p. 11).

Vejamos os versos: “as coisas tinham para nós uma desutilidade poética/ nos fundos do quintal era muito riquíssimo o nosso dessaber / o truque era só virar bocó”. O *truque* utilizado para criar brinquedos com palavras era “só virar bocó”. A palavra *bocó* está comprometida com o universo infantil. A volta do eu lírico no tempo é uma constante na poesia de Barros, é necessária à construção de sua obra, pois no universo adulto o que predomina é a racionalidade. Virando “bocó”, pode-se romper com os limites do sentido, criando outros que podem levar à transcendência da linguagem e do próprio homem.

O surgimento da linguagem possibilitou ao homem a ordenação do caos e a ordenação do que estava ao seu redor. A origem mítica dessa nomeação da natureza pode ser encontrada em Gênesis, capítulo 2, versículos 19 e 20:

Havendo, pois, o Senhor Deus formado da terra todo animal do campo e toda ave dos céus, os trouxe a Adão, para este ver como lhes chamaria; e tudo que Adão chamou a toda a alma vivente, isso foi o seu nome. E Adão pôs os nomes a todo o gado, e às aves dos céus, e a todo animal do campo...

A linguagem possibilitou a nomeação do mundo, “pôs os nomes a todo o gado, e às aves dos céus e a todo animal do campo...”, e a transmissão de experiências vividas pelos homens às suas gerações. Entretanto, ela causou a separação, a cisão do homem com a natureza, com o cosmo. Essa cisão do homem se torna ainda mais intensa quando a linguagem deixa de ser apenas oral. A oralidade ainda possibilitava uma unidade ao homem, tendo em vista que a imprecisão dos fatos e datas abria um espaço maior à imaginação, à fantasia. A escrita torna o tempo linear, cronológico; ela concretiza a racionalização do mundo.

A poesia de Barros pretende, dentro do contexto histórico da modernidade, recriar um espaço mítico; nesse caso, pretende que a cisão criada pela linguagem deixe de existir. Nesse sentido, é preciso do *truque de virar bocó*. O universo infantil estabelece uma ruptura com a racionalidade instaurada pela própria nomeação do mundo, através da linguagem, e faz com que a distância entre a natureza, objeto, e o homem, sujeito, seja diminuída.

O primeiro e o segundo versos do poema anterior nos remetem ao universo do pensamento oriental que permeia a obra de Barros: “as coisas tinham para nós uma desutilidade poética / nos fundos do quintal era muito riquíssimo o nosso dessaber”. Os verbos “*tinham*” e “*era*” nos situam no tempo desde já, sabemos que o relato que se inicia é recolhido no passado. O pronome *nós*, 1ª pessoa do plural, a princípio, não possui referente, só a partir do verso 8 que ficamos sabendo que se refere, além do eu lírico, à Bugrinha; como os verbos estão no passado, somos levados a perceber que o poema trata do universo infantil. São relatos criados a partir do espaço da memória. O universo familiar é resgatado. As presenças do pai, da mãe e do irmão reforçam o ambiente de harmonia e de paz que viveu o eu lírico na infância. A busca do paraíso perdido se concretiza quando a memória busca eternizar o mundo infantil. Aí não há solidão do eu lírico, mas uma identificação, um relacionamento com o outro. Essa identificação marca, inclusive, o fato de as coisas terem uma *desutilidade poética*. Logo de início, já se pode perceber como Barros trabalha com a invenção da palavra, dentro das possibilidades da Língua Portuguesa.



No verso 2, o poeta diz como era “riquíssimo o nosso dessaber”. Aqui estabelecemos relação com o pensamento oriental, na medida em que o conhecimento não é buscado a partir do acúmulo de informações, marcadas pela logicidade. O conhecimento, enquanto compreensão da essência da vida, se resume em saber que ele é impossível e que tudo acaba dissolvendo-se num grande silêncio. Entretanto, a tradição oriental não se conforma com essa realidade e busca a possibilidade de as palavras transcenderem o mundo dos opostos. Esse é o grande desejo de Barros, alcançar o indizível, através de imagens de jogos com palavras, pois a imagem diz o que por natureza a linguagem é incapaz de dizer.

Na sua poesia, Barros deixa entrever essa realidade de jogar com as palavras, faz parte de seu projeto estético: “a gente inventou um truque pra fabricar brinquedos com palavras / o truque era só bocó”. Desse truque é que surgem imagens como “eu pendurei um bentivi no sol... por dentro de nossa casa passava um rio inventado; o olho do gafanhoto é sem princípios”. Observe-se como os versos citados são espaços em que coexistem a dinâmica dos contrários, sem que haja necessidade de transmutação dos elementos.

As construções de Barros fazem sua poesia elevar-se, ultrapassando as fronteiras da razão e instaurando um mundo mágico:... “eu pendurei um bentivi no sol...” A construção sintática da frase não causa nenhum estranhamento, a ordem é direta: sujeito, predicado, mas a escolha dos vocábulos cria uma inquietação no leitor, pois este, acostumado com a racionalidade, que marca o mundo que o cerca, sabe da impossibilidade de se “pendurar um bentivi no sol”. O verbo *pendurar* e os substantivos *bentivi* e *sol* apresentam uma impossibilidade de articularem entre si. Entretanto, este é o artifício da imagem: suprimir as diferenças, através da fusão dos elementos contrários. O verbo *pendurar* vai estabelecer a reunião dos substantivos *bentivi* e *sol*, sem que haja a criação de uma metáfora, pois a equiparação e fusão do que é distinto cria o que João Alexandre Barbosa chamou de *saturação da metáfora* (BARBOSA, 1974, p. 22). Esta chega ao paroxismo e, torna-se imagem, instaurando o que Hugo Friedrich chamou de desrealização da realidade. Segundo ele, trata-se ... de uma anulação das diferenças objetivas. As coisas fundidas entre si, as coisas movem-se e trocam-se à vontade como, de resto, o próprio texto... (FRIEDRICH, 1991, p. 86). Essa liberdade da fantasia requer a evasão das ordens reais, e se não convence a razão humana, leva ao êxtase artístico. As leis estilísticas na lírica moderna, e, portanto, na poesia de Barros, são distintas em cada composição. O poeta cria e recria conforme anseia a sua fantasia, a sua imaginação.

O espaço em que transcorre os acontecimentos pode ser visto no poema 2:

O pai morava no fim de um lugar.  
Aqui é lacuna de gente – ele falou:  
só quase que tem bicho andorinha e árvore.  
Quem aperta o botão do amanhecer é o  
arãquã  
Um dia apareceu por lá um doutor formado:  
cheio de suspensórios e ademanes.  
Na beira dos brejos gaviões-carangueijos  
comiam carangueijos.  
E era mesma a distância entre as rãs e a relva.  
A gente brincava com terra.  
O doutor apareceu. Disse: Precisam de tomar  
anquilostomina.  
Perto de nós sempre havia uma espera de  
rolinhas.  
O doutor espantou as rolinhas (LSN, p. 13).

Vemos que o poema é uma negação do espaço tumultuado das grandes cidades. Ele é afirmação de um lugar tranquilo ainda não alcançado pela modernidade. Vejamos: “o pai morava no fim de um lugar / só quase que tem bicho andorinha e árvore / quem aperta o botão do amanhecer é o arãquã”. Nesse poema, podemos perceber a oposição que há entre os que moravam neste lugar que “só tinha bicho andorinha e árvore e o doutor formado”, portador de todo um conhecimento acumulado e que, portanto, não compartilhava das experiências do lugar.

A fragmentação do texto reforça a idéia do recolhimento das imagens do passado, uma vez que é sabido que a memória funciona não de forma linear, mas de momentos que não correspondem à ordem cronológica. Uma imagem que reforça a idéia do resgate do passado está no poema 4: “de tudo haveria de ficar para nós um sentimento / longínquo de coisa esquecida na terra / como um lápis numa península”. Conforme temos visto desde o primeiro capítulo, Barros busca resgatar as coisas que são desprezadas no mundo capitalista. Essa escolha permeia todo seu projeto estético e reforça seu caráter ético. No poema, encontramos um verso que revela essa posição: “meu avô sabia o valor das coisas imprestáveis”.

O poema 10 é o diário de Bugrinha. O processo de criação utilizado para a construção desse diário visa, cada vez mais, ficcionalizar o texto. A fragmentação do eu lírico é evidenciada pela própria constituição de personagens máscaras. Agora, é Bugrinha quem toma a palavra. Seu diário contém vários axiomas, criados a partir de imagens inusitadas como “lagartixas têm odor verde; escutei um perfume de sol nas águas; uma violeta me pensou; me encostei no azul de sua tarde”. As imagens, embora não possam ser explicadas, possuem um sentido profundo, pois o significado último de todo poema é a revelação do

homem, este é o fundamento de todo dizer poético; é só no poema que há a constituição plena da fusão dos contrários, ele está em luta consigo mesmo, assim como o homem. A palavra poética sempre nos levará a outros mundos, a outras verdades que dêem um sentido à condição existencial do homem. Este não consegue alcançar a vida eterna, mas cria um instante único e que jamais pode ser repetido; ele consagra um instante, cristaliza um espaço de tempo, reconsagra uma experiência adquirida com a sua vivência, com a sua observação das coisas desprezadas num mundo movido pelo lucro.

No diário de Bugrinha, é, também, resgatado o mundo infantil, a comunhão familiar e a relação do homem com a natureza, observe-se: Bernardo fala com pedra, fala com nada, fala com árvore. *As plantas querem o corpo dele para crescer por sobre. Passarinho fá faz poleiro na sua cabeça.* A comunicação de Bernardo transcende à relação com seus semelhantes, e estende-se à natureza.

Segundo Otávio Paz (1976, p. 32), a imagem é toda forma verbal que compõe o poema, em que há a apreensão de significados contrários/dísparos, o que significa dizer que há a apreensão da pluralidade, da simultaneidade. Nesse passo, a imagem desafia o princípio da contradição e a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade, diz apenas o que poderia ser. Entretanto, os poetas não aceitam a afirmação anterior e afirmam que a *imagem revela o que é*. Para sustentar tal afirmação, buscam apoio na lógica dialética, mas nem mesmo a dialética consegue sustentar teoricamente a constituição da imagem, pois não há nela a neutralização dos opostos. Segundo Paz, também para a dialética, a imagem constitui um escândalo e um desafio. A razão da insuficiência da dialética é que ela busca salvar os princípios lógicos, da contradição, especialmente

ameaçados por sua cada vez mais visível incapacidade para digerir o caráter contraditório da realidade. A tese não se dá ao mesmo tempo que a antítese; e ambas desaparecem para dar lugar a uma nova afirmação que, ao englobá-las, transmuta-as (PAZ, 1996, p. 39).

Portanto, a dialética condena a imagem, pois esta omite o princípio da contradição e aquela, deixa-o intacto. O que se busca, então, depois de constatar a insuficiência dialética é o princípio de contradição complementar, desenvolvido por Lupasco, citado por Paz. De acordo com este princípio, há a sublimação da interdependência, pois cada termo pode atualizar-se em seu contrário de que depende em razão direta e contraditória. Negação e afirmação, termos contrários, se dão simultaneamente e em função complementar de seu oposto. O poema proclama, então, a coexistência dinâmica e necessária de seus contrários. Isso pode ocorrer,

segundo Paz, devido à mobilidade dos signos, pois as referências e os significados são sempre relativos em qualquer sistema de comunicação; o idioma possui uma infinidade de possíveis significados. Pensando assim, a imagem poética reproduz a pluralidade e dá-se unidade, conforme a essência do pensamento oriental. Porém, segundo Paz,

a imagem faz com que as palavras percam a sua mobilidade e intermutabilidade. Os vocábulos se tornam insubstituíveis, irreparáveis. Deixam de ser instrumentos. A linguagem deixa de ser um utensílio. O retorno da linguagem à natureza original, que parecia ser o fim último da imagem, é apenas o passo preliminar para uma operação ainda mais radical: a linguagem tocada pela poesia, cessa imediatamente de ser linguagem. Ou seja: conjunto de signos móveis e significantes. O poema transcende a linguagem (PAZ, 1996, p. 48).

De acordo com o pensamento de Heráclito (Apud BORNHEIM, s/d, p. 104), a harmonia de todo universo se dá em função de forças contrárias que se fundem. Todos os elementos que compõem o cosmo possuem uma unidade entre si. A poesia de Barros expressa essa unidade: “*escutei um perfume de sol nas águas*”.

## REFERÊNCIAS

- ACCIOLY, Ana Maria. **A desconstrução da palavra**. Cadernos do Terceiro Mundo. Rio de Janeiro: Editora Terceiro Mundo, nº 175, p. 17-19.
- ADORNO, Theodor W. Lírica e sociedade. In: \_\_\_\_\_. et al. **Os pensadores**. SP: Abril Cultural, 1983.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: \_\_\_\_\_. **Os pensadores**. Trad. Joaquim J. M. Ramos et. al. SP: Abril Cultural, 1984.
- BARBOSA, João Alexandre. **A metáfora crítica**. SP: Perspectiva, 1974.
- BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- BORNHEIM, Gerd A. (org.). **Os filósofos pré-socráticos**. São Paulo: Cultrix, s/d.
- CAPRA, Fritjof. **O Tao da física**. Trad. José Fernandes Dias. São Paulo: Cultrix, 1983.
- COOMARASWAMY, Ananda K. **Hinduismo y Budismo**. Barcelona: Paidós, 1997.
- COUTO, José Geraldo. **Manoel de Barros busca na ignorância a fonte da poesia**. Folha de São Paulo. São Paulo, 14 nov. 1993.
- DIAS, Otávio. **Manoel de Barros mostra o nada**. Folha de S. Paulo. São Paulo, 21 ago, 1996.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

KANDINSKY, Vassily. **De lo espiritual en la arte**. Trad. Elizabeth Palma. Premiá, México, 1981.

PAZ, Otávio. **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Uchôa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.