



CLELIO BRAZ DE SOUZA

**A FOTOGRAFIA NO E DO POEMA: UM BREVE ESTUDO
SOBRE A CONSTRUÇÃO DAS VISUALIDADES POÉTICAS NA
OBRA *ENSAIOS FOTOGRÁFICOS*, DE MANOEL DE BARROS**

LAVRAS – MG

2023

CLELIO BRAZ DE SOUZA

**A FOTOGRAFIA NO E DO POEMA: UM BREVE ESTUDO SOBRE A CONSTRUÇÃO
DAS VISUALIDADES POÉTICAS NA OBRA *ENSAIOS FOTOGRÁFICOS*, DE MANOEL
DE BARROS**

Artigo apresentado à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do Curso de Letras (Português/Inglês), para a obtenção do título de Licenciado.

Profa. Dra. Andréa Portolomeos
(Orientadora)

LAVRAS – MG

2023

CLELIO BRAZ DE SOUZA

A FOTOGRAFIA NO E DO POEMA: UM BREVE ESTUDO SOBRE A CONSTRUÇÃO DAS VISUALIDADES POÉTICAS NA OBRA *ENSAIOS FOTOGRÁFICOS*, DE MANOEL DE BARROS

PHOTOGRAPHY IN AND OF THE POEM: A BRIEF STUDY ON THE CONSTRUCTION OF POETIC VISUALITIES IN THE WORK PHOTOGRAPHIC ESSAYS, BY MANOEL DE BARROS

Artigo apresentado à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do Curso de Letras (Português/Inglês), para a obtenção do título de Licenciado.

APROVADO em 07 de Março de 2023.

Dra. Raquel Márcia Fontes Martins – DEL – UFLA

Mirella Carvalho do Carmo – DEL – UFLA

Dra. Andréa Portolomeos – DEL - UFLA

 Documento assinado digitalmente
ANDREA PORTOLOMEOS
Data: 09/03/2023 13:13:27-0300
Verifique em <https://verificador.itl.br>

Profa. Dra. Andréa Portolomeos

Orientadora

LAVRAS – MG

2023

Dedico este artigo ao Verso que concebeu o mundo; aos meus pais, berço da minha existência; e à Profa. Dra. Andréa Portolomeos, que nunca deixou de praticar a pedagogia da humanidade ao me ensinar a fazer pesquisa.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Eterno, que dá significado à vida e provoca a esperança em todas as minhas experiências, especialmente a acadêmica.

Agradeço à minha mãe, Eliete Aparecida de Jesus Souza, ao meu pai, Sebastião de Souza, e à minha irmã, Meirelene Aparecida de Jesus Souza, que representam e são o pilar que me permite ser quem sou.

Agradeço aos professores da UFLA, em especial à Profa. Dra. Andréa Portolomeos, a qual nunca deixou de responder meus e-mails com caracteres de humanidade, compreensão e respeito e que, mesmo no desfavor dos meus desvios e atrasos acadêmicos, foi sempre presente.

Agradeço, também, à amiga Mirella Carvalho, a quem apelidei de “Muito obrigado”, por me ajudar, em dedicação, a me situar na pesquisa acadêmica.

*De vez em quando, Deus me tira a poesia. Olho
pedra, vejo pedra mesmo.*

(Adélia Prado).

RESUMO

Neste trabalho, objetivamos analisar a relação entre a arte da fotografia e a poesia em *Ensaios Fotográficos*, de Manoel de Barros. Para tanto, investigamos o modo como são construídas as visualidades poéticas nos versos manoelinos, explorando as formas como os seres e os objetos são transfigurados em sua poesia, criando representações nascidas da observação do eu lírico sobre o mundo à sua volta. Ademais, é válido ressaltarmos que a fotografia e a literatura são duas formas de linguagem artística que possuem características distintas, mas que também apresentam semelhanças e interconexões, especialmente na obra de Manoel de Barros, o qual escreve seus versos promovendo a multiplicidade do visível. De acordo com Antonio Candido, a literatura tem o poder de humanizar porque permite ao leitor entrar em contato com a complexidade da condição humana, representada nas obras por meio de personagens, temas e situações estéticas que possibilitam que as emoções, as inquietações e os conflitos pessoais e sociais sejam explorados e compreendidos de maneira profunda e sensível, o que amplia a empatia do leitor em relação ao outro e o ajuda a se aproximar da condição de humanidade. Para a composição deste trabalho, ancoramo-nos em autores do campo da teoria da literatura, da fotografia e da sociologia, dentre eles: Antonio Candido, Roland Barthes, Susan Sontag e Vítor Chklovski, os quais oferecem subsídios teóricos para traçarmos um estudo que apresenta como as visualidades poéticas engendram diferentes efeitos de sentido nos leitores e cooperam para o processo de humanização dos sujeitos.

Palavras-chave: Poesia. Fotografia. Visualidades Poéticas. Manoel de Barros. Humanização.

ABSTRACT

In this work, we aimed to analyze the relationship between the art of photography and poetry in "Ensaaios Fotográficos" by Manoel de Barros. To do so, we investigated how poetic visualities are constructed in Manoel's verses, exploring the ways in which beings and objects are transfigured in his poetry, creating representations born from the lyrical self's observation of the world around it. Furthermore, it is worth noting that photography and literature are two forms of artistic language that have distinct characteristics but also present similarities and interconnections, especially in the work of Manoel de Barros, who writes his verses promoting the multiplicity of the visible. According to Antonio Candido, literature has the power to humanize because it allows the reader to come into contact with the complexity of the human condition, represented in works through characters, themes, and aesthetic situations that make it possible for emotions, personal and social concerns and conflicts to be explored and understood in a deep and sensitive way, which broadens the reader's empathy towards others and helps them to approach the condition of humanity. To compose this work, we anchored ourselves in authors from the fields of literary theory, photography, and sociology, among them: Antonio Candido, Roland Barthes, Susan Sontag, and Vítor Chklovski, who offer theoretical subsidies to trace a study that presents how poetic visualities engender different effects of meaning in readers and cooperate for the process of humanization of subjects.

Keywords: Poetry. Photography. Poetic visualities. Manoel de Barros. Humanization.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	9
2	DA CÂMERA AO VERSO: O RITMO FOTOGRÁFICO DA POESIA DE MANOEL DE BARROS	12
3	A FORMAÇÃO EMANCIPADA DO LEITOR DE IMAGENS NA POESIA	19
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	28
	REFERÊNCIAS.....	30

1 INTRODUÇÃO

A trajetória da poesia, dos gregos até o romantismo, foi marcada por tons míticos e religiosos. No século XIX, com o movimento romântico, as produções líricas passaram a acentuar a expressão da subjetividade, uma vez que o eu passou a ser tematizado. Durante esse período, a poesia começou a ser vista como a forma mais elevada da arte e muitos escritores buscaram inspiração nas tradições poéticas da época.

No início do século XX, as produções líricas foram influenciadas por novas correntes artísticas, como o simbolismo e o futurismo. As técnicas e estilos poéticos dessas correntes da Vanguarda Europeia engendraram modalidades de expressão caracterizadas pela experimentação e pela inovação dos signos artísticos.

No século XXI, de maneira mais expressiva, percebemos a potencialidade da poesia de dialogar com diferentes linguagens, como a fotografia, o cinema e a música, suscitando leituras que abarcam as diversas semioses incorporadas no texto literário. Assim, podemos ler um poema que, a exemplo da câmera fotográfica, busca fotografar, com palavras, as paisagens, os objetos, os sentimentos e a própria subjetividade. Nessa linha, palavra e imagem se fundem na escrita poética e convidam o leitor a movimentar seu olhar por diferentes caminhos e sentidos.

Foi pensando nessa conversa entre poesia e visualidades que nos propusemos a analisar a obra *Ensaio Fotográficos*, de Manoel de Barros, publicada em 2000¹. Nessa obra, o poeta nos ensina a desenvolver novas percepções acerca da realidade, mostrando-nos que, não raro, nós nos limitamos a ver, pragmaticamente, as coisas do mundo. Para ler essa poesia, precisamos navegar por uma construção lírica que preconiza o desregramento, o desrespeito à ordem comum das coisas e a preciosa “arte de ser inútil”, mostrando-nos que nossos olhos humanos carecem de “fotografar” objetos que, do ponto de vista utilitarista, podem ser insignificantes, mas que, na perspectiva estética, nos sensibilizam, nos afetam e nos transformam.

Assim, como se seus olhos fossem janelas de enxergar a realidade pela ótica do imaginário de uma criança, Manoel de Barros finge (ou prefere) não conhecer o habitual e se dedica a criar mundos com palavras, alterando a função da linguagem e fazendo com que “escutemos” a “cor dos passarinhos”. Dessa maneira, o poeta nos ensina a reparar nas coisas e nas pessoas, e não apenas vê-las de modo automatizado.

No documentário “Só Dez Por Cento É Mentira”, Manoel de Barros afirma não possuir fortuna crítica, porém se sente satisfeito por ser apreciado por seus leitores, afirmando,

¹ Para a citação dos poemas, utilizaremos a edição publicada pela Editora LeYa em 2013.

inclusive, receber inúmeras cartas de pessoas que se dizem encantadas por sua poesia. Para o escritor, seus versos existem para “(des) fazer e inventar, uma vez que a palavra neológica, bem como a linguagem pitoresca, metalinguística, imagética, lúdica e sensual surge como renovação e realização de uma metapoesia” (FRAGA, 2017, p. 110), ou seja, de uma poesia em que os elementos do real, da ficção e do imaginário se “edificam” num modo ilógico de organização da linguagem. Esse ilogismo na obra *Manoelina* pode ser notado na medida em que as palavras viabilizam novas regras de composição dos versos, aventurando-se pela “desformação” do mundo. Nesse sentido, Manoel afirma: “Deus deu a forma. Os artistas desformam./ É preciso desformar o mundo:/ Tirar da natureza as naturalidades. Fazer cavalo verde, por exemplo, / Fazer camponesa voar – como em Chagall” (BARROS, 2013, p. 324).

Sendo assim, na obra *Ensaio Fotográficos*, a composição imagética dos versos é utilizada pelo poeta como uma forma de ampliar a sensibilidade do leitor e permitir que ele experimente a intimidade com as coisas ínfimas do mundo. Logo, na sua escrita, o real e o imaginário se complementam, possibilitando que o lírico se expresse a partir de visualidades que, conforme já mencionamos, criam novos modos de ver o mundo. Com isso, a obra de Manoel parece ecoar os dizeres, inscritos na epígrafe do livro *Ensaio sobre a Cegueira*, do escritor português José Saramago: “Se podes olhar, vê; se podes ver, repara” (SARAMAGO, 1995, p. 9). É preciso, pois, reparar no mundo e desbravar outros e diversos sentidos para a existência dos objetos e, também, para a nossa.

Diante disso, abordaremos, em uma primeira seção, a maneira como os versos *manoelinos* se constituem à semelhança dos movimentos de uma câmera fotográfica. Afinal, a composição de uma foto é mais do que um espelhamento da realidade, ela é a sua representação, de maneira que o objeto fotografado não é apenas o objeto em si, mas, antes, uma representação do subjetivo “fotografado” (BARTHES, 1984). Nesse viés, Manoel de Barros não retrata, em sua poesia, a montanha ou a paisagem tradicional, pelo contrário, fotografa o perfume, o vento e o perdão no olhar do mendigo.

Nessa esteira, demonstraremos, em uma segunda seção, o modo com que as visualidades poéticas presentes em *Ensaio Fotográficos* emancipam o leitor, haja vista que propiciam um olhar mais humanizado, crítico e sensível sobre o mundo. Logo, essa poesia procura apreender o instante que só é possível para os captadores de metáforas, ou seja, busca aquilo que não é perceptível pela imagem propriamente dita, mas que existe nela e sobre ela. Assim, o entrelaçamento de imagens e palavras propõe, pela via da singularização artística, a desautomatização psíquica dos sujeitos leitores.

2 DA CÂMERA AO VERSO: O RITMO FOTOGRÁFICO DA POESIA DE MANOEL DE BARROS

O poeta Manoel de Barros nasceu em Cuiabá, no estado do Mato Grosso, em 19 de dezembro de 1916. Sua criação acontece permeada pelo contexto da fauna e da flora mato-grossense. Por conta disso, as obras manoelinas apresentam características marcantes no que tange aos elementos da natureza e à percepção do sujeito que vive no pantanal e que recria a realidade e o ecossistema que o circunda.

No entanto, em sua fase inicial, o poeta não apresentava um estilo próprio bem definido, mergulhando na dicotomia de um homem que vivia entre dois contextos: o campo e a cidade. Pensando nisso, o pesquisador Rogério Eduardo Alves (2005) destaca que:

[...] o escritor esteve preso a um estilo incerto, imitando os grandes autores de sua época enquanto procurava uma voz própria. A escritura do primeiro Manoel de Barros refletia, em seus versos inseguros, o impasse que ele mesmo vivia e que, não por acaso, caracteriza boa parte da literatura nacional, ou seja, a indefinição entre o campo e a cidade. A poesia que reflete essa indecisão está reunida no primogênito *Poemas concebidos sem pecado* (1937), mas pode ser observada, principalmente, nos textos de *Face imóvel* (1942) e de *Poesias* (1956), livros renegados pelo autor – uma vez não publicados em separado como os demais títulos – encontráveis apenas na antologia *Gramática expositiva do chão – poesia quase toda* (1990), da editora Civilização Brasileira (ALVES, 2005, p. 51).

Após essa primeira fase da poesia de Manoel de Barros, o poeta passa por um processo de amadurecimento de seu fazer artístico, delineando o estilo de sua poética, esta que assume tons inventivos e ilógicos (no sentido de “desformar” visões sobre o mundo). Com isso, o eu lírico escreve seus versos como crianças que, por ainda não conhecerem os limites e as normas impostas pela gramática, provocam acidentes sintáticos e desvios linguísticos que acabam conduzindo a palavra pelas veredas da poesia. Afinal, não há técnica melhor para retirar a realidade e a nós mesmos de fôrmas preestabelecidas socialmente do que observar a liberdade criativa das crianças. Em vista disso, em entrevista concedida a Ana Cecília Martins, o poeta registra:

Aprendi com as crianças, por primeiro, que a mistura dos sentidos dá poesia. Ouvi meu filho certo dia: “Pai, eu escutei a cor de um passarinho”. Outra vez, por ler o *Correio Brasiliense* (sic), encontrei lá esta joia falada por uma menina de 7 anos: “Borboleta é uma cor que voa”. Veio Rimbaud e consagrou: “Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit”. Pois a desordem das palavras em poesia não é sagração? (BARROS, 2005, p. 14).

Dessa forma, Manoel de Barros começa a desvelar a essência de sua poesia, deixando-se inspirar pela imaginação infantil que desorganiza ideias, palavras, classes gramaticais e que, a partir disso, funda no quintal de sua casa um outro universo. Essa realidade transfigurada pelo poeta o possibilita afirmar, sem receio, que seu quintal é maior do que o mundo. De fato, esse território criado pelo eu lírico é mais amplo que a realidade objetiva que conhecemos, afinal, nesta nos restringimos a ver aquilo que, fisiologicamente, nos é permitido pelo sentido da visão, ao passo que, naquele, o sujeito poético conjuga o sentido da visão à sensibilidade infantil e artística. Assim, a visão, além de ser um sentido, passa também a ser sentida e expandida.

Nessa linha, a pesquisadora Garcia (2006) salienta que é preciso prestar mais atenção nesse jogo entre o criativo e o lúdico na obra manoelina, uma vez que é uma proposta de poesia que convida o leitor a mergulhar na própria subjetividade, naquilo que é pueril, nas próprias memórias. Esse mergulho é uma forma de compreendermos como cada ser humano é um ser de criatividade, que cria jogos inventivos com a língua, com os sons, com as cores, com os movimentos, com os gestos, com as imagens e com os sentidos.

Destarte, com sua poética desreguladora da língua, Manoel lança mão da desordem do verbo e faz gincana com a gramática, trocando verbos por substantivos e transmutando a sintaxe. Para o escritor, “a tarefa mais lúdica da poesia é a de equivococar o sentido das palavras” (BARROS, 2013, p. 367). Dito de outro modo, a poesia de Manoel nos conduz ao malabarismo semântico da palavra. Em *Ensaio Fotográfico*, a palavra é representada em retratos poéticos, num movimento metafórico que faz com as fotografias imaginárias sejam transformadas em versos. Assim, podemos perceber a sua iniciativa de pensar a poesia como imagens metafóricas do verso, ou melhor, como visualidades poéticas.

Para uma breve abordagem sobre a experiência da literatura manoelina que se utiliza da práxis imaginativa da fotografia, exploramos, neste artigo, a construção e os efeitos poéticos engendrados pelo livro *Ensaio Fotográfico*, o qual se sustenta na ação constante de redescobrir e plurissignificar o mundo e as imagens.

Essa obra explora o efêmero captado pelo fotógrafo das metáforas, isto é, o poeta. Sua palavra, enquanto signo literário, busca o horizonte da percepção do instante, este que é marcado pela tentativa de registrar e de recortar não a realidade, mas sim a experiência sensível. A câmera fotográfica é, no caso do eu lírico, o olhar estético que não retrata os objetos como eles são empiricamente, e sim como eles se comportam diante das finas lentes da sensibilidade lírica. Em síntese, o poeta não fotografa as coisas do mundo, mas os sentimentos que habitam nessas coisas e que são captados por seu olhar artístico. É válido destacarmos que tais sentimentos não se limitam a um subsídio subjetivo, pois eles são personificados, encorpados e

experienciados pela e na poesia. Nesse caminho, a poesia se apresenta como uma fotografia do cotidiano que não é passível de ser visto por olhos mecanizados e cegos pelo imediatismo, pela pressa e pela produtividade.

Com efeito, para ser capaz de reinventar e modificar a realidade à sua volta, esta que oferece infinitas possibilidades de sentir e de se expressar, num fluxo contínuo de signos linguísticos e imagéticos, o escritor precisa compreender a sua finitude e a finitude daquilo que o cerca. Somente a partir disso, a obra poderá se concretizar e, após escrita e publicada, reestabelecer contato com as infinitudes dos sentidos. A respeito do conceito de finito, o teórico francês Maurice Blanchot (1997) assinala que:

A influência do escritor está ligada a esse privilégio, o de ser senhor de tudo. Mas ele é senhor apenas de tudo, só possui o infinito, o finito lhe falta, o limite lhe escapa. Ora, não agimos no infinito, não realizamos nada no ilimitado, de maneira que, se o escritor age bem realmente produzindo essa coisa real que se chama livro, desacredita também, com esse ato, qualquer ato, substituindo o mundo das coisas determinadas e do trabalho definido por um mundo onde tudo é agora dado, e nada precisa ser feito além de gozá-lo pela leitura. (BLANCHOT, 1997, p. 305).

Podemos notar esse finito na poesia de Manoel de Barros à medida que seus versos revelam a capacidade de criar imagens por meio da junção poética das palavras, imagens estas que não refletem apenas conceitos, pois constroem novas formas de enxergar o mundo pela via da imaginação e da sensibilidade advinda da linguagem estética.

No primeiro poema do livro *Ensaio Fotográficos*, intitulado “Despalavra”, percebemos a captação das forças do silêncio. Para compreendermos essa ideia, recorreremos à obra *Francis Bacon: lógica da sensação*, de Gilles Deleuze (2007), na qual o filósofo evidencia que Francis Bacon, ao pintar o grito, não pintava uma figura ou um arquétipo que representasse o grito, mas sim a própria sensação de gritar, esta que se expressava pelas cores e pela intensidade das pinceladas, por exemplo. De modo semelhante, a poesia manoelina também capta as forças por meio dos signos estéticos que compõem sua escrita. A partir da desconstrução sintática da língua e da desconfiguração dos sentidos pragmáticos, surge um eu lírico que habita o reino das imagens. Dito isso, leiamos o poema:

Despalavra

Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da despalavra.
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 sapos.

Daqui vem que todos os poetas podem ter qualidades de árvores.
 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 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.
 (BARROS, 2013, p. 355).

No poema, Manoel de Barros edifica uma nova experiência sobre o ver, a partir de um universo que, na poesia, remonta ao mundo da “despalavra”, ou seja, a uma distinta maneira de construir o significado das coisas. Dessa forma, as imagens são criadas não como uma fotocópia da realidade estampada em versos, mas sim como um lugar poético no qual “todas as coisas podem ter qualidades humanas”, “todas as coisas podem ter qualidades de pássaros”, “todas as pedras podem ter qualidade de sapos”, num lugar onde os “os poetas devem aumentar o mundo com suas metáforas”. Com isso, o reino das imagens, na poesia de Manoel de Barros, reflete as provocações, as sugestões e as sensações da “despalavra”, a qual permite que os poetas entendam “o mundo sem conceitos”. Logo, o autor não é um fotógrafo comum que descreve a natureza em suas características formais, uma vez que a “câmera poética” segue os ritmos das sensações que as imagens engendram no eu lírico.

Ademais, em *Ensaio Fotográficos*, Barros desbrava o horizonte da metalinguagem, valendo-se de elementos reais e ficcionais para refletir sobre o próprio fazer poético. Essa vertente metapoética de Manoel pode ser observada em “O Roceiro”, poema no qual o escritor compara o seu processo de criação literária à atividade de um roceiro:

O Roceiro

No clarear do dia vou para o roçado
 A capinar.
 Até de tarde tiro o meu eito: arranco inços tranqueiras,
 Joás e bosta de bugiu que não serve nem para esterco.
 Abro a terra e boto as sementes.
 Deixo as sementes para a chuva enternecer.
 Dou um tempo.
 Retiro de novo as pragas: dejetos de aves, adjetivos.
 (Retiro os adjetivos porque eles enfraquecem as plantas)
 E deixo o texto a germinar sobre o branco do papel
 Na maior masturbação com as pedras e rãs. (BARROS, 2013, p. 352-353).

Nesse texto, o poeta demonstra como o trabalho da criação poética demanda um tempo próprio que envolve o “arrancar”, o “abrir”, o “botar”, o “retirar as pragas” e o “deixar germinar a palavra”. Logo, o labor literário se faz com tempo, com atenção e com o devido “deleite”. Tal

“deleite” ou, para usar um termo do próprio poema, “masturbação” estética reside na prazerosa lentidão que gera e que concebe a poesia. Assim, o roceiro-poeta deixa “o texto a germinar sobre o branco do papel, na maior masturbação com as pedras e rãs”. Feito sem pressa e com prazer, o texto não visa atingir uma meta urgente e útil, pois é, antes, uma expressão que se constrói no catar dos versos, no desnudamento dos adjetivos que “enfraquecem as plantas” ou o corpo das palavras.

Essa tendência de explorar a metalinguagem na literatura se relaciona ao fato de que há outras formas de linguagem na nossa contemporaneidade que vêm superpondo-se ao texto literário e provocando um alargamento de suas fronteiras, tais como o cinema, a música e a fotografia.

Na obra *Ensaaios Fotográficos*, podemos notar essa expansão do campo literário quando analisamos o desdobramento da fotografia para a palavra, e vice-versa, num movimento que constrói as visualidades poéticas. Nessa linha, a metalinguagem nos versos manuelinos remete-nos à metáfora da composição fotográfica, uma vez que, por meio das técnicas da fotografia, o eu lírico estabelece uma nova maneira de perceber e capturar a visão do objeto ou do ser, na tentativa de tornar concreto aquilo que é abstrato. Pensando nisso, vejamos o poema “O vento”:

O vento

Queria transformar o vento.
 Dar ao vento uma forma concreta e apta à foto.
 Eu precisava pelo menos de enxergar uma parte física
 do vento: uma costela, o olho ...
 Mas a forma do vento me fugia que nem as formas
 de uma voz.
 Quando se disse que o vento empurrava a canoa do
 índio para o barranco
 Imaginei um vento pintado de urucum a empurrar a
 canoa do índio para o barranco.
 Mas essa imagem me pareceu imprecisa ainda.
 Estava quase a desistir quando me lembrei do menino
 montado no cavalo do vento – que lera em
 Shakespeare.
 Imaginei as crinas soltas do vento a disparar pelos
 prados com o menino.
 Fotografei aquele vento de crinas soltas. (BARROS, 2013, p. 356).

No poema, o eu lírico, diante da inquietação de não encontrar nada físico e palpável no vento, começa a criar visualidades para dar a ele “uma forma concreta e apta à foto”. Para fotografar, é preciso ver. Contudo, a fotografia produzida pela “câmera poética” não se prende ao que é fisiologicamente visível, já que é capaz de criar visões e imagens. Pela palavra, Manoel

dá forma ao que é informe e nos mostra que a “ausência de forma” pode ser um convite para “desformatarmos” as coisas e dar a elas novos formatos, sentidos e existências. O vento, por exemplo, pode ser visto com o rosto “pintado de urucum a empurrar a canoa do índio para o barranco”. No entanto, se essa imagem soar imprecisa, como disse Manoel, podemos nos lembrar de Shakespeare e ver o menino cavalgando no “cavalo do vento”. Se o vento tem a forma de um cavalo, decerto, ele tem crinas. Portanto, foi possível fotografar “aquele vento de crinas soltas”. Assim sendo, Manoel de Barros nos mostra que a composição da poesia se faz, também, pela fotografia das sensações impressas no “reino das imagens” ou, como já dito, no reino da “despalavra”.

O mesmo eu lírico que procurou “dar ao vento uma forma concreta e apta à foto” também ansiou fotografar o “silêncio”, o “perdão”, o “sobre” e a “existência”, conforme nos demonstra o poema “O Fotógrafo”:

O Fotógrafo

Difícil fotografar o silêncio.
Entretanto tentei. Eu conto:
Madrugada minha aldeia estava morta
não se ouvia um barulho, ninguém passava entre
as casas.
Eu estava saindo de uma festa.
Eram quase quatro da manhã.
Ia o Silêncio pela rua carregando um bêbado.
Preparei minha máquina.
O silêncio era o carregador?
Estava carregando o bêbado.
Fotografei esse carregador.
Tive outras visões naquela madrugada.
Preparei minha máquina de novo.
Tinha um perfume de jasmim no beiral de um sobrado.
Fotografei o perfume.
Vi uma lesma pregada na existência mais que na pedra.
Fotografei a existência dela.
Vi ainda um azul-perdão no olho de um mendigo.
Fotografei o perdão.
Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa.
Fotografei o sobre.
Foi difícil fotografar o sobre.
Por fim eu enxerguei a Nuvem de calça.
Representou para mim que ela andava na aldeia
de braços com Maiakovski — seu criador.
Fotografei a Nuvem de calça e o poeta.
Ninguém outro poeta no mundo faria uma roupa
mais justa para cobrir a sua noiva.
A foto saiu legal. (BARROS, 2013, p. 351-352).

O olhar desse eu lírico que caminha sob a ótica da tentativa é diferente. Suas lentes poéticas fotografam e dão importância ao que não é fotografável, como o silêncio, o perfume, a existência da lesma, o azul-perdão no olhar do mendigo e a Nuvem de calça. No fim, com o registro do que é impalpável, mas que é sensível, “a foto saiu legal”. Tal como na linguagem fotográfica em que o fotógrafo define a abertura, o recorte e a direção da peça ou cena a ser registrada, Manoel de Barros explora a potencialidade de transformar conceitos subjetivos em imagens poéticas pelas lentes ficcionais. No poema “O Fotógrafo”, é elaborada uma sequência de imagens que passa pelo olhar do eu lírico. Na busca por capturar o que é imaterial, por meio de uma proposta que privilegia o ilogismo, o sujeito poético fotografa não as coisas físicas, mas sim as sensações que os objetos produzem nele. É, pois, necessário sentir para ver.

3 A FORMAÇÃO EMANCIPADA DO LEITOR DE IMAGENS NA POESIA

Antes de discorrermos acerca do leitor de imagens na poesia, é importante ressaltarmos que tanto a literatura quanto a fotografia são construídas a partir de narrativas. Dito de outro modo, tanto a literatura — por meio do trabalho estético com os signos verbais — quanto a fotografia — pelo trabalho estético com os signos não verbais — se constroem a partir da criação de representações do mundo que visam narrar, contar ou sugerir sentidos. Tais sentidos desencadeiam e redesenham o imaginário e o real, conduzindo o leitor a novas reflexões e pensamentos a respeito da realidade, de suas crenças, de suas culturas e de seus valores.

À vista disso, a experiência com a literatura deveria ser aquela que visasse garantir a construção de sujeitos e leitores críticos na/da sociedade, assim como a que promovesse o desenvolvimento do imaginário e da criatividade como parte integrante da formação humana, englobando as emoções, as vontades, os sentimentos e os pensamentos.

No entanto, não raro notamos que, na conjuntura do ensino de literatura, o texto literário é posto em segundo plano, já que ele é, muitas vezes, utilizado como pretexto para o estudo da gramática normativa. Acontece, também, de o texto ser lido com base na biografia do autor, de tal forma que a experiência estética da leitura é asfixiada por dados referenciais da vida empírica do escritor, como se houvesse uma relação imediata entre vida e obra. Além disso, essa leitura biografista, predominante nas correntes literárias do século XIX, coloca o autor na função de “proprietário do texto”, fato que desconsidera a autonomia e a importância do leitor na produção de sentidos. Em acréscimo, o texto literário também costuma ser abordado de maneira desconectada da realidade dos estudantes, o que tende a ocasionar um distanciamento entre os alunos-leitores e a literatura, engendrando o desinteresse pela leitura literária.

Nesse sentido, uma nova proposta de leitura literária precisa ser estudada e pensada para que seja propiciada a humanização dos sujeitos. A esse respeito, Antonio Candido (2011) destaca que a literatura é capaz de nos humanizar, uma vez que nos possibilita vivenciar distintas realidades e situações. Sendo assim, Candido (2011) entende a literatura como uma condição antropológica, haja vista que nenhum sujeito é capaz de viver sem entrar em contato com alguma modalidade de fabulação. Ademais, o teórico defende que a arte literária

[...] confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na

medida em que nos torna mais compreensivos e abertos à natureza, à sociedade e ao semelhante (CANDIDO, 2011, p. 182).

Dito isso, podemos perceber que os versos manoelinos também nos conduzem, enquanto leitores, ao processo de humanização, já que sua poesia nos permite pensar de forma crítica sobre nossa condição de sujeitos imersos em uma sociedade pós-industrial, capitalista, que mecaniza não só os meios de produção, mas também a nossa sensibilidade. Assim, nossos pensamentos e sentimentos se veem, muitas vezes, automatizados por esse ritmo social que valoriza ações produtivistas e utilitaristas, suprimindo as nossas emoções e a nossa capacidade de ver — no sentido de reparar — o mundo e as pessoas. Nesse caminho, a poética de Manoel de Barros exemplifica a proposta de Antonio Candido, mostrando-se como um instrumento poderoso de instrução e educação, na medida em que nos possibilita viver dialeticamente com problemas e limitações pessoais e sociais.

Isto posto, observamos que a poesia do escritor mato-grossense humaniza as lentes da câmera fotográfica imaginária. De acordo com Flusser (2002), quanto mais um fotógrafo humanizar a sua câmera, mais possibilidades ele poderá ter de recortar as sutilezas do mundo. Esse entendimento acerca do “fazer fotográfico” foi abordado pelo teórico em sua “filosofia da caixa preta”. Em seus textos, Flusser (2002) explora a ideia de que a máquina pode controlar o que está sendo enxergado, uma vez que ela possui uma configuração própria capaz de arquivar a luz e organizar a projeção das cores.

Na perspectiva de Roland Barthes (1984), a fotografia pode ser pensada em sua relação antropológica com a morte, uma vez que ela possui a capacidade de imobilizar o presente, fazendo com que determinado evento capturado pelas lentes reverbere como um eterno retorno. Logo, a fotografia, como objeto de arte, possibilita a apreensão não do tempo em si, mas de sua representação apreendida. Nessa linha de pensamento, Barthes (1984) afirma, na abertura do fragmento 38 de *A Câmara Clara*:

Todos esses jovens fotógrafos que se movimentam no mundo, dedicando-se à captura da atualidade, não sabem que são agentes da Morte. É o modo como nosso tempo assume a morte: sob o alibi denegador do perdidamente vivo, de que o fotógrafo é de algum modo profissional. (BARTHES, 1984, p. 137).

Com isso, o fotógrafo, em sua função de manipular a câmera fotográfica (ou “caixa preta”), atua na possibilidade de reescrever as leituras sobre a atualidade por meio de seu processo estético que opera não como um figurador do passado, e sim como visualidades poéticas que dão origem a novas formas de ler, pelo passado, o próprio presente.

Esse aprendizado pode ser percebido nos poemas de *Ensaaios Fotográficos*, nos quais a “câmera” dá visão à complexidade da vida de maneira humanizada, e não mecanizada, configurando-se como um recorte histórico da vida do eu lírico. Tal procedimento se manifesta no poema “Autorretrato”, o qual citamos:

Autorretrato

Ao nascer eu não estava acordado, de forma que
 não vi a hora.
 Isso faz tempo.
 Foi na beira de um rio.
 Depois eu já morri 14 vezes.
 Só falta a última.
 Escrevi 14 livros.
 E deles estou livrado.
 São todos repetições do primeiro.
 (Posso fingir de outro, mas não posso fugir de mim).
 Já plantei dezoito árvores, mas pode que só quatro.
 Em pensamento e palavras namorei noventa moças,
 mas pode que nove.
 Produzi desobjectos, 35, mas pode que onze.
 Cito os mais bolinados: um alicate cremoso, um
 abridor de amanhecer, uma fivela de prender silêncios,
 um prego que farfalha, um parafuso de veludo, etc. etc.
 Tenho uma confissão: noventa por cento do que
 escrevo é invenção; só dez por cento que é mentira.
 Quero morrer no barranco de um rio: - sem moscas
 na boca descampada. (BARROS, 2013, p. 361).

Em seu autorretrato disforme, Manoel de Barros desfruta do tom inventivo, por meio do qual confessa: “noventa por cento do que escrevo é invenção; só dez por cento é mentira”. Essa inventividade é o que move o olhar do poeta-fotógrafo que cria “desobjectos”, como “um alicate cremoso”, “um abridor de amanhecer”, “uma fivela de prender silêncios”, “um prego de farfalha” e “um parafuso de veludo”. Com isso, o poeta nos versa no constante “aprendizado de desaprender” — como também nos ensina o heterônimo de Fernando Pessoa, Alberto Caeiro —, já que nos faz refletir e desconstruir os vícios e os automatismos do olhar, os quais turvam nossa visão e nos impedem de ver para além da concretude do real, do que é imediatamente posto diante de nossos olhos.

Sendo assim, movidos pela pressa da rotina marcada pela produtividade e pelo excesso de compromissos, muitas vezes, afirmamos não ter tempo para assuntos subjetivos e sensíveis. Contudo, quando “troçamos” nessa correria, somos capazes de desbravar um universo de percepções e sentidos que, embora estejam presentes em nosso cotidiano, não costumamos

atribuir grande importância a eles. Na contramão desse pragmatismo, Manoel nos lembra que “as coisas não querem ser vistas por pessoas razoáveis” (BARROS, 2016, p. 18).

Diante disso, Susan Sontag (2004), estudiosa de fotografia, aborda que fotografar é dar importância a algo. Nessa direção, Manoel concede importância às coisas insignificantes, olhando os objetos do dia a dia — sobretudo aqueles que vivem no chão, onde nosso olhar pouco costuma chegar — e transformando-os em objetos estéticos. Em suma, ao inserir o que é “comum” no poema, o poeta ressignifica o objeto e altera a sua função. Aliás, em *O livro das ignorâncias*, o escritor afirma que é preciso “desinventar os objetos. O pente, por exemplo. / É preciso dar ao pente funções de não pentear. / Até que ele fique à disposição de ser uma begônia. / Ou uma gravanha. / Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma” (BARROS, 2016, p. 15).

Na obra *Ensaio Fotográficos*, a relevância é dada não apenas ao recorte escolhido pelo poeta na construção do imaginário do verso, mas também à forma como o verso é instituído e como sua arquitetura privilegia o olhar da inocência, da criança que conhece o mundo pela primeira vez, como quando diz: “Fotografei a Nuvem de calça” (BARROS, 2013, p. 352). Dessa forma, a linguagem metaforizada da fotografia no delinear dos versos manoelinos promove uma comoção que é própria da literatura e que tem a capacidade de expurgar as sensações, visto que a *catarse* é um conceito filosófico que, de acordo com a *Poética* de Aristóteles, se refere à purificação ou à libertação das emoções através da representação artística (ARISTÓTELES, 1979). Conforme postula o filósofo, a arte tem o poder de suscitar sensações nos espectadores e, pela via da representação poética, purificá-los de certas emoções.

Retomando a teorização sobre a arte fotográfica, Giorgio Agamben (2007, p. 29) assinala que “a fotografia é um lugar de descarte, de um fragmento sublime entre o sensível e o inteligível, entre a cópia e a realidade, entre a lembrança e a esperança”. Por meio da fotografia, o fotógrafo pode definir a narrativa de uma história, assim como delimitar o destino de uma sensação a ser paralisada, como faz o movimento da poesia manoelina. Nessa esteira, Barthes (1984) sustenta que a arte da fotografia tem a propriedade estética de provocar o silêncio e a fascinação, pois ela sugere pelo visível o indizível, como forma de fazer com que cada leitor utilize a sua subjetividade e seja “ferido” pelas imagens. Assim, ele afirma: “Como espectador, eu só me interessava pela fotografia por ‘sentimento’; eu queria aprofundá-la não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto, noto, olho e penso (BARTHES, 1984, p. 42). Logo, no escopo desse situar na imagem, tal como o fotógrafo é aquele que adentra o mundo das imagens, o poeta é aquele que se insere no mundo das palavras.

Em Manoel de Barros, esse encontro se dá simultaneamente, haja vista que ele é um fotógrafo de palavras. Dito isso, observemos como o autor se assume e se conceitua em “O Poeta”:

O Poeta

Dizer que não existo propriamente dito
 Que sou um ente de sílabas.
 Vão dizer que eu tenho vocação para ninguém.
 Meu pai costumava me alertar:
 Quem acha bonito e pode passar a vida a ouvir o som das palavras
 Ou é ninguém ou é zoró.
 Eu teria treze anos.
 De tarde fui olhar a Cordilheira dos Andes que
 se perdia nos longes da Bolívia
 E veio uma iluminura em mim.
 Foi a primeira iluminura.
 Daí botei meu primeiro verso:
 Aquele morro bem que entorta a bunda da paisagem.
 Mostrei a obra pra minha mãe.
 A mãe falou:
 Agora você vai ter que assumir suas irresponsabilidades.
 Eu assumi: entrei no mundo das imagens. (BARROS, 2013, p. 362).

Nesse sentido, pensar a poética de Manoel de Barros é, de certa forma, refletir a respeito da importância do ato de “observar” e de “reparar” quando se trata de poesia, de fotografia e de arte em geral. No que diz respeito a esse exercício de observação, Walter Benjamin (1985) cita Paul Valéry para sustentar que:

A observação do artista pode atingir uma profundidade quase mística. Os objetos iluminados perdem os seus nomes: sombras e claridades formam sistemas e problemas particulares que não aludem a nenhuma ciência, que não aludem a nenhuma prática, mas que recebem toda sua existência e todo o seu valor de certas afinidades singulares entre a alma, o olho e a mão de uma pessoa nascida para surpreender tais afinidades em si mesmo e para as produzir (VALÉRY apud BENJAMIN, 1985, p. 220).

Para tanto, vê-se que a literatura exerce um papel incontornável na formação de leitores não apenas de livros, mas também de “mundos”, já que ela promove a capacidade de reproduzir e ampliar a cultura de uma sociedade. Assim sendo, ela se configura como um direito humano, conforme defende o teórico e sociólogo Antonio Candido (2011):

[...] a literatura corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo, ela nos organiza, liberta do caos e, portanto, nos humaniza. Negar a fruição da literatura é mutilar nossa humanidade. (CANDIDO, 2011, p. 188).

Com isso, a literatura manoelina nos possibilita repensar questões pessoais, sociais e políticas por meio de um viés reflexivo, crítico e que nos ensina a perceber a vida — citando o poeta Leminski — “não com os olhos dos outros, mas com outros olhos”, já que é interessante pensar como o fotógrafo Manoel de Barros, pelas palavras, consegue humanizar sua câmera fotográfica imaginária e eternizar sensações e efemeridades. Em diálogo com Barros, Adélia Prado, em seu poema “O Retrato”, afirma: “eu quero a fotografia/ os olhos cheios d’água sob as lentes/ [...] eu quero a dor do homem na festa de casamento” (PRADO, 1991, p. 123). Tais versos demonstram o desejo do eu lírico de apreender o instante da dor na festa de casamento, perseguindo o que há de humano na representação da foto, e não apenas no retrato propriamente dito.

Afinal, como aponta Mário Quintana (apud MONTEIRO, 2015), o fotógrafo tem a mesma função do poeta: eternizar o momento que passa. Logo, a poesia manoelina faz isso por meio de uma câmera fotográfica que torna concreto o imperceptível e que constrói, esteticamente, um mundo que observa, analisa e reflete sobre questões humanas, provocando a singularização dos objetos e a desautomatização psíquica dos leitores.

No ensaio “A arte como procedimento²”, o formalista russo Vítor Chklovski discute os conceitos de singularização artística, estranhamento e desautomatização psíquica, incontornáveis para pensarmos a especificidade do signo literário. Nesse sentido, o teórico pontua que a singularização está atrelada ao polo da produção, na medida em que se refere à maneira particular com que o escritor percebe e reconstrói semanticamente os objetos, os acontecimentos e os sentimentos cotidianos. Esse trabalho singular com a linguagem engendra, no polo da recepção, o estranhamento, haja vista que o texto literário, por se desviar da linguagem normatizada/cotidiana, torna o processo de leitura mais lento e dificultoso, a ponto de gerar estranheza no leitor. Sendo assim, Ivan Teixeira (1998) ressalta que:

Em rigor, os momentos tornam-se importantes somente depois de submetidos ao processo de singularização artística, porque, na vida prática, as coisas se tornam imperceptíveis em sua totalidade. Movido pela pressa e pelo empenho em imediatizar o cotidiano, o homem acaba por perder a consciência individual das ações, dos objetos e das situações. Por isso, abreviam-se palavras, criam-se siglas, desenvolvem-se esquemas para tornar mais rápida a superação dos compromissos e dos contatos com as pessoas. A lei da economia das energias reduz tudo a números ou a volumes sem identidade, processo que objetiva o máximo de rendimento com um mínimo de atenção. (TEIXEIRA, 1998, p. 36-37).

² Publicado inicialmente em 1917.

Com o anseio crescente pela abreviação das coisas, as emoções passam a ser, também, objetificadas e imediatizadas, o que resulta, segundo Chklovski (1976), na automatização da vida psíquica, a qual anula a intensidade do ato de conhecer. Com isso, o entusiasmo da descoberta cede lugar ao reconhecimento, pois “o objeto passa ao nosso lado como se estivesse empacotado, nós sabemos que ele existe a partir do lugar que ele ocupa, mas vemos apenas sua superfície” (CHKLOVSKI, 1976, p. 44). Para tanto, Chklovski problematiza a ideia de Protebnia que diz que a “arte é pensar por imagens”. Nessa linha, as imagens serviriam para simplificar os objetos representados por elas, fazendo com que os sentidos se tornassem facilmente decodificados e automatizados. Em outras palavras, as imagens seriam uma ferramenta para a “economia de energias”, conforme destacou Ivan Teixeira (1998) na citação que trouxemos anteriormente.

Na contramão do ritmo frenético do pragmatismo cotidiano, Vítor Chklovski observa que a arte deve ser entendida como visão, não como reconhecimento. Na perspectiva do formalista russo, a noção de visão pressupõe que os objetos sejam descritos como se fossem vistos pela primeira vez, reafirmando o encanto pela descoberta. Pela visão, tanto o escritor quanto o leitor se sentem “nascido[s] a cada momento para a eterna novidade do Mundo” (PESSOA, 2005, p. 19). Assim, ver a vida, as coisas, as pessoas e os sentimentos como se fossem uma eterna novidade, ultrapassando a superficialidade do reconhecimento condiz com o que Chklovski denomina de desautomatização psíquica. Para desautomatizar, é necessário desacelerar e reeducar nossos sentidos e nosso olhar, este que precisa ultrapassar a simples função fisiológica de enxergar e, com isso, deixar-se deslumbrar pelo mundo.

No poema “Palavras”, observamos os processos de singularização artística, estranhamento e desautomatização psíquica. Leiamos:

Palavras

Veio me dizer que eu desestruturo a linguagem. Eu desestruturo a linguagem? Vejamos: eu estou bem sentado num lugar. Vem uma palavra e tira o lugar de debaixo de mim. Tira o lugar em que eu estava sentado. Eu não fazia nada para que a palavra me desalojasse daquele lugar. E eu nem atrapalhava a passagem de ninguém. Ao retirar de debaixo de mim o lugar, eu desaprumei. Ali só havia um grilo com sua flauta de couro. O grilo feridava o silêncio. Os moradores do lugar se queixavam do grilo. Veio uma palavra e retirou o grilo da flauta. Agora eu pergunto: quem desestruturou a linguagem? Fui eu ou foram as palavras? E o lugar que retiraram de debaixo de mim? Não era para terem retirado a mim do lugar? Foram as palavras, pois, que desestruturaram a linguagem. E não eu. (BARROS, 2013, p. 364).

No poema, o eu lírico parte de um viés metalinguístico — perpassado pelo ilogismo, como já vimos — para refletir sobre a composição de sua poesia. Nos primeiros versos/linhas, notamos uma preocupação quanto à mudança da linguagem: “Veio me dizer que eu desestruturo a linguagem. Eu desestruturo a linguagem?”. Essa desestruturação da linguagem poética é também aparente na construção dos versos, os quais assumem tons narrativos. Pela toada da prosa, o poeta fotografa cenas cotidianas partindo de outros enfoques que nos possibilitam desconstruir imagens prosaicas e criar novas visualidades. Notemos, assim, que Manoel se vale da singularização artística para elaborar novas percepções para os elementos do dia a dia e, com isso, gerar estranhamento no leitor, na medida em que a leitura de seus versos narrativos suscita a desautomatização psíquica. Para ilustrar a presença no poema desses três procedimentos discutidos pelo Formalismo Russo, citamos os seguintes trechos: “eu estou bem sentado num lugar. Vem uma palavra e tira o lugar de debaixo de mim. [...] Ao retirar de debaixo de mim o lugar, eu desaprumei”. Nestes trechos, o eu lírico indaga se ele é que desestrutura as palavras ou se são elas que o desestruturam ao “retirar o lugar que havia debaixo dele”, ou seja, ao desestabilizá-lo.

Na sequência, o poeta diz: “Ali só havia um grilo com sua flauta de couro. O grilo feridava o silêncio. Os moradores do lugar se queixavam do grilo. Veio uma palavra e retirou o grilo da flauta”. Interessante notar, nesses versos, que o som produzido pelo grilo não é pragmaticamente *reconhecido* como algo incômodo, mas é *visto* como um som que “ferida” o silêncio, isto é, que corta e machuca a tranquilidade do ambiente. O barulho do grilo é, pois, representado de modo muito singular. Por fim, o eu lírico volta a se perguntar: “quem desestruturou a linguagem? Fui eu ou foram as palavras?”. Uma leitura possível para tal questionamento é a de que as palavras cortam o poeta, bem como o cantar do grilo corta e fere o silêncio.

Em linhas breves, na obra *Ensaio Fotográficos*, Manoel de Barros cria e coleciona um álbum de fotografias poéticas no qual as palavras constroem visualidades capazes de desconstruir o pragmatismo e provocar a imaginação dos leitores para que eles pensem o mundo, os objetos, as pessoas e a si mesmos para além do simples recorte da vida cotidiana que, não raro, embrutece nossa sensibilidade e a capacidade que temos, sobretudo quando crianças, de nos encantar. Pelas lentes do fotógrafo Manoel, somos incitados a corrigir nossa miopia e a lubrificar nossa visão tão fatigada pelo utilitarismo e pelo automatismo das vivências, das relações sociais, políticas, econômicas e, principalmente, humanas.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da breve análise de alguns poemas constantes no livro *Ensaio Fotográficos*, de Manoel de Barros, pudemos perceber a presença das visualidades poéticas que constituem uma travessia entre a escrita literária e a fotografia. Sendo assim, o eu lírico observa o mundo como se o recortasse e o reescrevesse em imagens, fotografando-o com sua lente lírica que vê além da aparência imediata das coisas e, com isso, desvela sensivelmente os objetos que o cercam.

Nesse diálogo entre o visual e o subjetivo, o concreto e o abstrato, o olhar e a forma capturada, a natureza e as sensações são apreendidas no espaço de sua poesia. Desse modo, o leitor é, junto ao poeta, convidado a perceber a vida por uma ótica humanizadora que destoa do ritmo acelerado do cotidiano e que, por isso, cede espaço para a contemplação e para a reflexão que liberta as coisas de seus sentidos triviais, promovendo o retrato do inapreensível. Dito de outro modo, a poesia manoelina é construída pelo movimento literário da “câmera fotográfica” que captura o indizível e desafoga os objetos de suas funções utilitaristas, enfatizando a relevância e a beleza das coisas consideradas “inúteis”. Assim, sua poesia expande o imaginário do leitor, este que, no contato com os versos, celebra a existência e a fotografia das coisas que no mundo pragmático são deixadas de lado, humanizando, também, a própria máquina fotográfica no/do poema.

Diante disso, a poesia de Manoel nos ensina que “é preciso transver o mundo” (BARROS, 2008, p.45), pois o sentido fisiológico da visão — cegado pelo automatismo do dia a dia — não nos é suficiente para experienciar as sutilezas da vida e as riquezas que residem nos acontecimentos mais simples e que requerem atenção, tais como o canto dos pássaros, o movimento das águas que correm ao redor da casa no formato de uma “cobra de vidro”, a pedra que mora no chão e que se assemelha à imagem de um sapo, ou seja, a vida em sua potência sensível. É nesse sentido que os poemas do escritor mato-grossense desenvolvem em nós leitores a “quota de humanidade” — para retomar as palavras de Candido (2011).

Por fim, é esse fator humanizador da poesia de Manoel de Barros que contribui para a formação de leitores críticos e sensíveis em meio a uma sociedade impregnada pelo automatismo e pelo pragmatismo. Pela via da literatura (e da arte em geral), os sujeitos podem vivenciar novas possibilidades de significar o mundo à sua volta, assim como perceber, notar e significar a vida para além das miopias, dos preconceitos e dos paradigmas sociais. Em suma, a arte existe para nos devolver a sensação de vida e nos permitir sentir os objetos (CHKLOVSKI, 1976), sensações que, há muito, nos são roubadas pela pressa de produzir e

fortalecer a máquina capitalista às custas do enfraquecimento de nossas emoções e vivências. Assim, quando a vida cotidiana tenta nos desumanizar, a poesia vem para nos lembrar de que a base de nossa existência é a sensibilidade, a humanidade.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- ALVES, Rogério Eduardo. O Manoel de Barros antes de Manoel de Barros ou a arqueologia de um estilo. In: **Revista Poesia Sempre**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, v. 13, n. 21, 2005.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- BARROS, Manoel de. A prática poética da infância [Entrevista concedida a Ana Cecília Martins]. In: **Revista Poesia Sempre**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, v. 13, n. 21, 2005.
- BARROS, Manoel de. **Ensaio Fotográficos**. 2. ed. São Paulo: Editora LeYa, 2013.
- BARROS, Manoel de. **O livro das ignorâncias**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.
- BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre fotografia**. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. **Vários Escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011. p. 171-193.
- CHKLOVSKI, Vítor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). **Teoria da Literatura: Formalistas Russos**. 3. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1976, p. 39-56.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FRAGA, Rosidelma Pereira. A fortuna crítica acadêmica de Manoel de Barros. **Revista Eletrônica Falas Breves**, v. 4, n. 4, p. 107-127, 2017.
- GARCIA, Mirian Theyla Ribeiro. **Exercício de ser humano: a poesia e a infância na obra de Manoel de Barros**. 2006. 125 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira)-Universidade de Brasília, Brasília, 2006.
- MONTEIRO, Andressa. Como a poesia e a fotografia podem capturar a apreensão de um instante?. **Jornal GGN**, São Paulo, 12 fev. 2015. Disponível em: <https://jornalggn.com.br/artigos/como-a-poesia-e-a-fotografia-podem-capturar-a-apreensao-de-um-instante/>. Acesso em: 27 fev. 2023.
- PESSOA, Fernando. **Poesia completa de Alberto Caeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. São Paulo: Siciliano, 1991.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a Cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SÓ DEZ POR CENTO É MENTIRA. Direção: Pedro Cesar. Produção: Pedro Cezar, Kátia Adler e Marcio Paes. Rio de Janeiro: Artezanato Eletrônico, 2008. 81 minutos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VG4P_mWWAI0. Acesso em: 15 fev. 2023.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TEIXEIRA, Ivan. O formalismo russo. **Revista Cult**, v. 3, n. 13, p. 36-39, 1998.