



Poesia e imagem - Os Ensaio fotograficos de Manoel de Barros

Rogério Cruz*

“Vi que não há Natureza,
Que Natureza não existe,
Que há montes, vales, planícies,
Que há árvores, flores, ervas,
Que há rios e pedras,
Mas que não há um todo a que isso pertença,
Que um conjunto real e verdadeiro
É uma doença das nossas ideias”.

Alberto Caeiro,
“O Guardador de Rebanhos XLVII”

A poesia de Manoel de Barros parte de uma relação trans-fronteiriça entre sujeito e objeto, num conflito entre as palavras e o mundo representado por elas. As palavras, que servem para distinguir objetos de uma informidade indefinida, em Barros são usadas para (des)contornar os vários elementos fluidos de uma natureza metamórfica e voltar a uma “infância da língua”¹, onde as fronteiras não se cristalizam.

* Mestre em Estudos Portugueses pela Universidade Nova de Lisboa.

¹ Do poema “Canção do ver” (Barros: 2016, 407).

O “mundo das imagens”, aquele que surge como um dos temas centrais dos *Ensaio fotográficos*, é esse mundo sem palavras, onde é permitida uma maior liberdade e abertura de observação. Sem conotações ligadas diretamente aos significados que as palavras transportam, uma imagem surge com mais potencialidade para captar o mundo observado, pois, como ele, reúne vários elementos sem impor umnexo. Na imagem é possível um neutro que as palavras não permitem.

É na ausência de uma ordem conceptual que surge um conflito de forças entre palavra e vazio, entre o que seria uma forma que se quer assemelhar ao metamórfico informe. Para isto o poeta usa as palavras para reconstruir um mundo a partir de uma sabedoria natural, a “sabedoria vegetal” ou “mineral”. São estes elementos da natureza que mostram uma poética que pretende “apropriar” poetas para árvores, numa transumanização que procura o vazio, ou o “Nada”.

A incontinência do visual

“A mãe falou:
Agora você vai ter de assumir as suas
irresponsabilidades.
Eu assumi: entrei no mundo das imagens”.

Manoel de Barros, “O Poeta”

A fotografia é uma imagem captada por meios técnicos, uma reprodução daquilo que se mostra perante a objetiva. É, como

diz Bazin, em “A ontologia da imagem fotográfica”: “Uma imagem do mundo exterior sem intervenção criadora do homem”, onde a “personalidade do fotógrafo só intervém através da selecção, da orientação e da pedagogia do fenómeno” (Bazin: 2013, 264). O fotógrafo seleciona, corta e filtra o fenómeno pelos vários meios técnicos da fotografia, mas continua a captar o objeto com um objeto, ao contrário da pintura que se guia por uma visão subjetiva do real, mesmo a paisagística e a realista, que pode destacar pormenores e esconder outros, avivar certas cores em detrimento de outras. Bazin diz que “todas as artes se baseiam na presença do homem; só na fotografia desfrutamos da sua ausência”.

A ausência do homem na fotografia provém da libertação que as “reproduções técnicas” permitem fazer do objeto. Ainda seguindo o texto de Bazin:

Só a objectiva nos dá uma imagem do objecto, capaz de libertar, do fundo do nosso inconsciente, esta necessidade de substituir o objecto por algo de melhor do que um decalque aproximado: o próprio objecto, mas isento das contingências temporais (2013, 264).

A fotografia permite acabar com o “filtro humano” da imagem, daquilo que Walter Benjamin chama de “inconsciente ótico”. Na “Pequena História da Fotografia”, Benjamin observa que “a natureza que fala à câmara é diferente da que fala aos olhos. Diferente sobretudo porque a um espaço conscientemente explorado pelo homem se substitui um espaço em que ele penetrou inconscientemente” (Benjamin: 2013, 222). A fo-

tografia tem, segundo Benjamin, a potencialidade de capturar espaços que foram excluídos do consciente humano, dessa realidade que o ultrapassa ou que ele filtra, como um recalçamento.

O espaço deixa de ser selecionado na imagem, e a imagem libertada do contingente é, como na epígrafe de Jorge Luís Borges, nos *Ensaio fotográficos*, uma “incontinência do visual”. O que é apreendido pelo ato de ver é dirigido e determinado por uma série de circunstâncias. O capturado ou “fixado” pela reprodução técnica não é contido pelo visual, daí poder ser visto e percebido de diferentes modos e ao longo do tempo, e em espaços diferentes, como uma continuação do próprio fenómeno.

No entanto, segundo Siegfried Kracauer, a libertação das imagens não passa necessariamente por uma reprodução exata do fenómeno: “Não existe nenhum espelho. Os fotógrafos não se limitam a copiar a natureza, antes a metamorfoseiam, transpondo fenómenos tridimensionais para o plano bidimensional” (Kracauer: 2013, 281). E mesmo um

fotógrafo alienado [...] ordena e agrupa espontaneamente as impressões que lhe afluem ao espírito [...] [de modo que] impelem-no a organizar a matéria-prima no processo de visualização. E estas actividades, que se desenrolam sem ele disso ter consciência, condicionam, inevitavelmente, as fotografias que tira (2013, 282).

Para Kracauer, “o fotógrafo está mais próximo da empatia do que da espontaneidade desapegada” (2013, 282), isso porque o fotógrafo passa por um ato de seleção da imagem, do enqua-

dramento que quer dar ao fenómeno. Esta escolha acaba por “convoca[r] todo o seu ser, não para o descarregar em criações autónomas, mas para o dissolver nas substâncias dos objectos que o rodeiam e cercam” (2013, 282-3).

Neste sentido, o fotógrafo passa a ser apenas um mediador que captura o fenómeno e devolve-o reconfigurado, um meio que reproduz o mundo sem o poder decifrar, sem lhe dar uma leitura ordenada ou de apropriação, mesmo que a empatia o faça escolher o enquadramento. As imagens ultrapassam o fotógrafo na medida em que o sentido que ele lhes dá não é um sentido inerente a elas.

Como pode o poema, que nos chega pelo meio das palavras, ter a potência de uma imagem? As palavras, os meios do *logos*, da sistematização de ideias, determinam e delineiam objetos e conceitos. As imagens, como vimos, reproduzem o mundo sem lhes impor qualquer ordem. Mas Manoel de Barros vê no poema um meio para “filtrar” as palavras dos seus significados pré-estabelecidos, como mostra no poema “Comparamento”. Neste poema, as palavras são comparadas a um rio que vai acumulando “trombolhos”, como elas vão acumulando “escorralhas”. Mas “desembarcam no poema escorreitadas: como que/ filtradas./ E livres das tripas do nosso espírito” (Barros: 2016, 364). O poema podia assim, na visão de Barros, desconstruir o significado ou a importância das palavras, para vê-las no seu estado mais puro no poema, sem as conotações que lhes são sempre impostas. É neste contexto que podemos falar de uma “Despalavra” – o título do poema seguinte – aquela que se pode realmente aproximar das imagens: “Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da/ despalavra”.

No poema “Despalavra”, Barros mostra como a palavra, que seria o elemento que define e cria fronteiras no mundo, pode ser anulada, ou mesmo subvertida. Em primeiro lugar, a ausência da palavra traria aquela visão do mundo sem divisões conceituais, como os poetas que “podem compreender/ o mundo sem conceitos”. Por outro lado, jogando com as palavras, é possível criar novos significados, onde o mundo pode ser “aumentado” pelas “metáforas” dos poetas. Onde “pedras podem ter qualidades de sapo” e “os poetas podem humanizar as águas”.

Neste contexto, as palavras têm a capacidade de rearranjar o mundo, como um modo de “irresponsabilização”, como diz a mãe no poema “O Poeta”. As palavras, na poética de Barros, libertam o mundo, eliminando divisões concretas. Como diz Carl Einstein, “por meio de conceitos o homem suaviza poderes que antes eram dominantes ou pelo menos iguais a ele. Ele divide o Real complexo em uma realidade interna e uma realidade externa, em esferas subjetivas e objetivas”² (Einstein: 2004, 171). A realidade é medida e dividida pela conceptualização do mundo, perdendo a sua potência, mas em Einstein, como em Barros, é necessário eliminar essas fronteiras fixas, mesmo as fronteiras entre sujeito e objeto.

O poema “Ninguém” vai no mesmo sentido de “Despalavra”. Quando a palavra pode servir, como a imagem, para fundir elementos que já estão previamente fundidos na sua relação fe-

² Through concepts man deadens powers that were once dominant or at least equal to him. He splits apart the complex Real into an inner and an outer reality, into subjective and objective spheres.

noménica, então também servirá para dissolver o sujeito num “dessujeito”, pois também ele está inserido no mundo como agente fenoménico. Nietzsche, na *Origem da Tragédia*, fala da anulação do sujeito e do subjetivo no êxtase dionisiaco, sendo este o ser das coisas na sua totalidade, sem separações. O “espírito dionisiaco” é “uma realidade cheia de embriaguez, que, por seu turno, não se preocupa com o indivíduo, pretende até a aniquilação do indivíduo e a sua dissolução libertadora por um sentimento de identificação mística” (Nietzsche: 1972, 41). A libertação do informe, do dionisiaco, rejeitando a forma apolínea, leva o sujeito a ser “arreatado até à exaltação máxima de todas as suas faculdades simbólicas”, onde “experimenta e quer exprimir sentimentos até então desconhecidos”. No êxtase dionisiaco, o sujeito é “elevado a gênio tutelar da espécie, e até da própria natureza”; ele “desindividuou-se para ser absolutamente a Unidade” (1972, 45). A “Unidade” é essa “comunhão” representada por Barros, essa fusão com todos os elementos do existente.

Como já vimos, Barros usa a palavra para veicular essa “Unidade” fundida, pois a palavra servirá também como veículo para o informe. Daí a necessidade da “comunhão com o começo do verbo”, onde as palavras “ainda urinam na perna” (Barros: 2016, 321). Nietzsche diz que “a linguagem, órgão e símbolo das aparências, nunca pôde e nunca poderá exprimir perfeitamente a profunda intimidade do ser” (1972, 65), mas na sua resolução final da *Origem da Tragédia* também diz que “para poder suportar a vida, [o ser humano] teria necessidade de uma admirável ilusão que lhe escondesse a sua verdadeira natureza sob um véu de beleza” (p.178):

[O] fundo dionisíaco do mundo não deve penetrar na consciência do indivíduo humano, senão na exacta medida que for possível à potência transfiguradora apolínea triunfar também por sua vez; de tal maneira que estes dois instintos artísticos sejam obrigados a desenvolver as suas forças numa proporção rigorosamente recíproca, segundo uma lei de eterna equidade (Nietzsche: 1972, 178).

A “ilusão necessária” para Nietzsche pode passar pela palavra, essa forma medidora. O verbo “filtrado”, reduzido à sua pureza “fontana”, será flexível como uma ‘pre-coisa”, ainda sem forma definida. Esta seria como uma força “apolínea” que pode veicular a força “dionisíaca”, assim como uma imagem que, sendo imagem, é também veículo para o mundo em aberto. Uma reprodução estática do extático. Um reencaminhar para o dionisíaco unificador através da arte, ou, neste caso, da poesia.

No poema “O Fotógrafo” (2016), Barros trabalha a dinâmica entre imagem e palavra, usando o motivo do fotógrafo que vai captando elementos do mundo. Este captar do fotógrafo através do poema leva a uma desconstrução do próprio ato de fotografar. O elemento empático, referido por Kracauer, é representado pelas escolhas de enquadramento, quando, antes de a fotografia ser tirada, vemos uma contextualização narrativa ou frásica para a foto. O poeta tenta “fotografar o Silêncio”, mas sabe da dificuldade da tarefa de fotografar o silêncio através da poesia e das palavras. Num primeiro plano, para captar o silêncio, o poeta usa uma sequência narrativa, como um meio técnico para o cap-

tar. “Madrugada a minha aldeia estava morta” é fortalecido com “Eu estava saindo de uma festa”: a ausência de som é avivada pelo som, que já não está presente, de uma festa. Consequentemente, o silêncio torna-se tão presente que é ele mesmo que “Estava carregando o bêbado”. A palavra torna o Silêncio objeto para o poder captar na sua “imagem”, torna-o um agente, um “carregador”. Aqui, no entanto, podemos ver que o Silêncio já não é fotografado como silêncio, mas como carregador, uma característica que lhe foi atribuída por sua agência no momento da foto. O poema abre uma possibilidade para o Silêncio (o conceito, a palavra) abrir-se e obter em si outros atributos. Mostra também, em contraste, a impossibilidade de o capturar na sua pureza “filtrada”, pois, quando chega à foto, ao verso final, já não é silêncio.

O silêncio como ausência de som é posto no poema também pelas questões do silêncio como vazio, ausência de significado. Como já foi referido, o desprendimento das imagens de qualquer significado ou narrativa vai na direção do desprendimento que Barros faz neste poema. A imagem poética é conseguida, quando se fotografa o que não pode ser capturado por reproduções técnicas, por exemplo, o “perfume”, a “existência” de uma lesma, o “perdão” de um “azul-perdão”, um poema e o seu poeta. A fotografia como elemento poético ajuda a desprender elementos de uma lógica e das “tripas do nosso espírito”. É também ela metamorfoseada noutra coisa, num jogo de imagens e palavras, de objetos e de devir sem objetivação, numa imagem movente como *Gestalt*.

“Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa”. Neste verso, a casa mistura-se com a paisagem, no sentido simples de que seria a casa a ter os atributos de “velha” e “a desabar”.

Mas, numa imagem bidimensional, num mesmo plano, a paisagem por detrás de uma casa, se esta desabar, receberia o efeito de ter realmente desabado sobre a casa. A observação ultrapassa o pensamento, e a imagem, a ideia, e o “sobre” que é fotografado é a intenção inesperada do poeta que acaba por incluir no poema toda uma dinâmica transfronteiriça e movente. Adaptando uma citação de Mallarmé, podemos dizer que Barros pretende captar não a coisa, mas a imagem que a coisa produz³, de modo a poder captar o que é prévio à palavra, que, em Mallarmé, seria a sensação, mas, em Barros, são as “pré-coisas”, o sempre indefinido.

A “visão fontana”

“Sei ter o pasmo essencial
Que tem uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do Mundo...”.
Alberto Caeiro, “O meu olhar é nítido como um girassol”

A relação entre Barros e a imagem passa também pelo desenho ou pelas artes plásticas de pintores que, como ele, procuram uma “visão fontana”, que permita chegar a um estilo livre e em aberto para com o mundo. Neste sentido, surgem vá-

³ Original de Mallarmé: Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit. Le vers ne doit donc pas, là, se composer de mots ; mais d'intentions, et toutes les paroles s'effacer devant la sensation (Mallarmé, s.d.).

rias formas de ver o artista como um ser contíguo ao mundo e que faz das imagens ou palavras frutos que brotam como o ato mais natural e continuado da natureza. Esta visão foi formulada por poetas como Rainer Maria Rilke que, quando se referia às *Elegias de Duíno*, numa carta a Witold von Hulewicz, fala de o poema “brotar sem ele o querer” (Rilke, s.d.). A poesia que brota desta natureza consubstanciada com o poeta também é referida na primeira carta ao jovem poeta Kappus:

Penetrar em si próprio e pôr à prova as profundezas onde brota a sua vida; na nascente dela encontrará a resposta à questão de saber se tem de criar. [...] Porque o criador tem de ser por si próprio um mundo e encontrar tudo em si mesmo e na natureza a que se uniu (Rilke: 2016, 13).

Próximo à visão de Rilke, Paul Klee também parte desta ligação íntima com a natureza para definir a sua estética. Na sua conferência “Sobre os princípios criativos da arte moderna”, Klee compara um artista a um tronco de árvore, que se alimenta de toda a diversidade do fenómeno e de onde ele brota, as raízes, para depois criar a sua arte, os ramos. O artista “mais não faz, no lugar que lhe foi atribuído no tronco, do que juntar e transmitir o que vem das profundezas. Não é servo nem senhor, é simplesmente um mediador” (Klee: 2014, 20). A criação é reduzida ao mais linear, a uma tentativa de libertação de preconceitos visuais, como uma criança que desenha pela primeira vez. Existe no entanto uma diferença entre a criança e o artista, como Ellen Marsh escreve:

O que a criança está fazendo pela primeira vez, em um processo de desdobramento da atividade visual de etapas mais simples para etapas cada vez mais complexas, Paul Klee faz como um artista maduro em um processo de vida de superar os clichês visuais da arte passada para encontrar por si mesmo a caligrafia mais direta e convincente com a qual se expressar em relação à natureza⁴ (1957, 132).

No artigo de Marsh podemos distinguir o artista que quer “desaprender” os “clichês visuais de artes passadas”, da criança que vai progressivamente reproduzindo e aplicando formas mais complexas nos seus desenhos. No entanto, para a criança começar a desenhar a profundidade, a usar perspectiva ou outras técnicas, ela precisa de um agente exterior:

Uma criança desenvolve espontaneamente a representação de objetos de formas mais simples para formas mais complexas, de maneira puramente pictórica, visual até certo ponto, mas posteriormente a representação de objetos naturais “corretamente” ou de acordo

⁴ What the child is doing for the first time, in a process of unfolding visual activity from simpler stages to increasingly complex ones, Paul Klee is doing as a mature artist in a life process of overcoming the visual clichés of past art, and finding for himself the most direct and cogent handwriting with which to express himself in relation to nature.

com a forma como eles existem na natureza torna-se imposta a ela de fora (1957, 136)⁵.

Neste sentido, “os critérios e o método para a representação do objeto passam a ser de lógica externa e não de certeza interna. É precisamente essa certeza interior que Klee quis recapturar em termos formais”⁶.

Neste artigo, Marsh explica como o artista avançado pode criar como em qualquer estágio de desenvolvimento, do mais simples e infantil ao mais complexo, realizando uma síntese que combine a complexidade com uma aparência de simplicidade, através de jogos ambíguos que abrem possibilidades de interpretação, algo que a criança não consegue fazer. O objetivo aqui não é representar o mundo como uma criança, mas ser, como ela, aberto para o mundo, com uma honestidade do olhar: “É esta completa honestidade e encantamento de ver com o olhar desobstruído que Paul Klee e as crianças têm em comum”⁷ (p. 144).

⁵ A child spontaneously develops from simpler to more complex forms of representing objects, in a purely pictorial, visual way to a certain point, but then representing natural objects “correctly” or according to how they exist in nature becomes imposed on him from outside.

⁶ The criteria and the method for the representation of the object becomes one of outside logic and not of inner certainty. It is precisely this inner certainty that Klee wanted to recapture in formal terms.

⁷ It is this complete honesty and wonder of seeing with the unobstructed eye that Paul Klee and children have in common.

O agente exterior que impõe a lógica, que impõe, como no poema de Barros, as “tripas do nosso espírito”, ou algum conceito que, para Alberto Caeiro, é “uma doença das nossas ideias”, é como esse ser humano que força o olhar da criança a ver objetos e não o “Aberto”, de que fala Rilke⁸. O “adulto” adultera o que seria uma intuição desregrada, provinda de uma origem que, para todos esses artistas, vem de algo anterior ao humano e aos sistemas que este cria. Incidimos mais uma vez sobre o vazio, ou sobre o esvaziamento que permite o silêncio que leva à “despalavra”, à construção intuitiva e não objetiva, superando o excesso de objetividade que unifica e intersecciona todo o perceptível e a intuição.

No poema “Miró”, vemos a recepção da pintura de Joan Miró na poética de Barros. “Miró precisava de esquecer os traços e as doutrinas / que aprendera nos livros. / Desejava atingir a pureza de não saber mais nada” (Barros: 2016, 366). Existe, em Miró, uma aproximação à natureza e também, como Barros, ao ínfimo. O processo criativo de Miró passava também pela sua admiração pelo processo poético, como Margit Rowell descreve: “Desde muito jovem, ele ficou intrigado pela poesia e pelo processo poético. Essa identificação com a natureza e sua atração pela poesia representam uma nostalgia de um estado de inocência, ou ‘a identidade inicial de existir de fato diante do mundo’”⁹ (1993, 16). Neste sentido, Miró quis

⁸ Referimo-nos à oitava das Elegias de Duino, nomeadamente na passagem: denn schon das frühe Kind / wenden wir um und zwingens, dass es rückwärts / Gestaltung sehe, nicht das Offne (Rilke: 2009, 48).

⁹ From a very young age, he was intrigued by poetry and the poetic process. This identification with nature and his attraction to poetry represent a nostalgia for a state of innocence, or “the initial identity of existing in fact before the world”.

procurar uma libertação pela inocência que ele vê ser inerente à poesia. Como percebe James Johnson, “o objetivo, claro, era liberar forma e conteúdo no interesse da ‘poesia pura’”¹⁰ (p. 20), que excede as próprias palavras e aponta para um espaço indizível, assim como a “despalavra” aponta para a liberdade das imagens. Em Miró, o interesse pela poesia ligou-se ao “imediatismo do processo poético e às imagens inéditas que esse imediatismo pôde produzir e que foram infinitamente inspiradoras para ele. Ele também foi sensível ao elemento de risco, ou ao salto no vazio do ato poético”¹¹.

A imagem e a poesia fundem-se na estética de Barros e de Miró. Seguindo o poema de Barros, a “expressão fontana” de Miró passa por este “enterro nobre” de todas as formas pré-conhecidas e a subsequente “mijada florestal”, esse ato libertador, que encerra todo esse conhecimento numa “borra” que mais tarde iria gerar a “sua engenharia / de cores”. A árvore é central nas pinturas “La Masia” e “Terra llaurada”. Nesta última, vemos um aglomerado de figuras à sombra da árvore, análogo à descrição do nascimento de “borboletas, restos de insetos, cascas de cigarra, etc.” no poema de Barros. O desapego e uma direção ao vazio estão mais próximos da procura do primordial. Esta seria a verdadeira ligação com a natureza e com a criação imagética e poética. Como diz Miró: “Eu escapei

¹⁰The objective of course was to liberate form and meaning in the interest of “pure poetry”.

¹¹Immediacy of the poetic process, and the unprecedented images it could produce which were infinitely inspiring to him. He was also sensitive to the element of risk, or the leap into the void of the poetic act.

para a natureza absoluta. Eu queria que meus lugares parecessem abertos ao apelo magnético do vazio... eu estava muito interessado no vácuo, no vazio perfeito”¹² (Rowell: 1993, 40). As sequências de pinturas como “Azul” mostram essa atracção pelo vazio, figurando apenas manchas escuras ou vermelhas, linhas livres, fundo azul: “Sua expressão fontana se iniciava naquela mancha / escura. / O escuro o iluminava”. É do aparente vazio, dessa mancha escura, das linhas “filtradas” como as palavras, que se pode pintar de forma primordial, despida de conceitos prévios de forma. Neste aspecto, Rowell ainda acrescenta que “a natureza é traduzida em uma expressão universal abstrata”¹³. A representação da natureza cai nessa criação informe e abstrata, que se quer libertar de significados ou direções, como uma imagem fotográfica. Neste sentido, existe uma representação que aparenta ser, como Einstein refere, “um meio de resistência contra a padronização: por intermédio de imagens, as unidades racionais são estilhaçadas”¹⁴ (2004, 176).

A intenção de captar o mundo no seu devir, sem o dominar, é o que aproxima a imagem fotográfica, assim como a pintura de Klee ou Miró, da poética de Barros. Para Barthes, a “denotação do desenho é menos pura do que a denotação fotográfica, dado que nunca há desenho sem estilo” (2013, 303), mas esta obser-

¹² I escaped into the absolute nature. I wanted my spots to seem open to the magnetic appeal of the void... I was very interested in the void, in perfect emptiness.

¹³ Nature is translated into an abstract universal expression.

¹⁴ A means of resistance against standardization: by means of images, rational unities are shattered.

vação quer indicar que toda razão, ou “mundo interior”, também ele contingente no espaço e no tempo, não pertence ao devir. Se pensarmos na intuição e na sensação como elementos que podem compor imagens, tanto como o real exterior compõe a imagem fotográfica, então podemos apreender uma imagem em termos poéticos, que permite captar mais que a fotografia. Não nos esqueçamos, contudo, mais uma vez, de que esta direcção pode cair numa significação humana e guiada, que pode dar um *telos*, mesmo que de modo subtil, à imagem.

Na poesia de Manoel de Barros há um convite para o ser humano deixar de ser um conceito separado do que o rodeia. Há um convite para voltar a obter uma sabedoria que provém de uma fusão entre os elementos, de modo a “apropriá-los” para a mesma coisa, como escreve, por exemplo, no poema “Borboletas”:

Por certo eu iria ter uma visão diferente dos homens
e das coisas.

Eu imaginava que o mundo visto de uma borboleta
– Seria, com certeza, um mundo livre aos poemas

(Barros: 2016, 375).

A poesia pode libertar a expressão das correntes ideológicas e adulteradas que se acumulam na linguagem. Pode criar imagens “inocentes” que não reproduzem ideias, mas, sim, produzem e continuam as forças para sempre indizíveis das coisas. “Um mundo livre aos poemas” é um mundo em que o poema é a expressão primordial, expressão do silêncio e das possibilidades em aberto do contingente.

Referências

- BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. Lisboa: Relógio d'Água, 2016.
- BARTHES, Roland. "Retórica da Imagem". In: TRACHTENBERG, Alan (org.). *Ensaaios sobre fotografia*. Tradução de Luís Leitão, Manuela Gomes e João Barrento. Lisboa: Orfeu Negro, 2013, pp. 295-312.
- BAZIN, André. "A Ontologia da Imagem Fotográfica". In: TRACHTENBERG, Alan (org.). *Ensaaios sobre fotografia*. Tradução de Luís Leitão, Manuela Gomes e João Barrento. Lisboa: Orfeu Negro, 2013, pp. 261-267.
- BENJAMIN, Walter. "Pequena História da Fotografia". In: TRACHTENBERG, Alan (org.). *Ensaaios sobre fotografia*. Tradução de Luís Leitão, Manuela Gomes e João Barrento. Lisboa: Orfeu Negro, 2013, pp. 219-238.
- EINSTEIN, Carl. "Gestalt and Concept (Excerpts)". In *October* 107. Tradução de Charles W. Haxthausen. Cambridge: MIT Press, 2004, pp. 169-176.
- KLEE, Paul. *Escritos sobre arte*. Tradução de Catarina Pires e Marta. Lisboa: Cotovia, 2014.
- KRACAUER, Walter. "Fotografia". In: TRACHTENBERG, Alan (org.). *Ensaaios sobre fotografia*. Tradução de Luís Leitão, Manuela Gomes e João Barrento. Lisboa: Orfeu Negro, 2013, pp. 267-294.
- MALLARMÉ, Stéphane. "Lettre autographé et signée de Manet a Mallarmé". Disponível em: <http://www.musee-mallarme.fr/export/print/lettre-autographe-signee-de-manet-a-mallarme> Acesso em: 19 de agosto de 2021.

- MARSH, Ellen. "Paul Klee and the Art of Children". In *College Art Journal*, vol. 16 n. 2. New York: College Art Association, 1957, pp. 132-145.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Origem da Tragédia*. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1972.
- RILKE, Rainer Maria. "To Witold von Hulevicz". Disponível em: https://archive.org/stream/lettersofrainerm030825mbp/lettersofrainerm030825mbp_djvu.txt Acesso em: 19 de agosto de 2021.
- _____. *Duino Elegies & The Sonnets to Orpheus*. Tradução de Stephen Mitchell. New York: Random House USA Inc, 2009.
- _____. *Cartas a um jovem poeta*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Antígona, 2016.
- ROWELL, Margit. *Joan Miró – Campo de Estrellas*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1993.

Resumo

Pretendemos com este artigo estudar a relação entre a poesia e a imagem nos *Ensaio*s fotográficos de Manoel de Barros. Em primeiro lugar, será delineada a estética da sua poesia, tendo em conta o objetivo de chegar a um esvaziamento das palavras e, conseqüentemente, à possibilidade de a palavra veicular o indizível. A fotografia aparece aqui como o captar em bruto do fenômeno que antecede a palavra, assim como a possibilidade de libertar o poema de ideias que habitam a linguagem. Como elemento poético, a “fotografia” de Barros irá subverter o modo como as palavras constroem ligações entre objetos, baralhando as suas hierarquias e eliminando as suas fronteiras. Nos poemas “O fotógrafo” e “O poeta”, a imagem aparece como recurso poético para chegar à “Despalavra”, outro poema que busca “compreender o mundo sem conceitos”. A imagem é ainda poetizada através do olhar infantil, como uma visão que pertence ao mundo sem a adulteração das ideias que o domesticam ou compartimentalizam. Neste sentido comparamos esta visão poética com aquela de Rilke, mas também com a estética de Klee e, especialmente, Miró, poetizado por Barros. A inocência primordial que Barros procura na imagem é consonante com a mesma busca que Miró faz nas imagens que a poesia emana.

Palavras-chave: Manoel de Barros; *Ensaio*s fotográficos; fotografia; poesia; imagem.

Abstract

The aim of this article is to study the relationship between poetry and image in *Ensaio*s fotográficos by Manoel de Barros. In the first place, the aesthetics of his poetry will be outlined, taking into account the objective of reaching an emptying of the word and, consequently, the possibility that the word might convey the unspeakable. Photography appears here as the raw capture of the phenomenon that precedes the word, as well as

the possibility of liberating the poem from ideas that inhabit language. As a poetic element, Barros's "photography" will subvert the way words construct connections between objects, shuffling their hierarchies and eliminating their boundaries. In the poems "O fotógrafo" and "O poeta" the image appears as a poetic resource to arrive at the "Despalavra" (Unword), another poem that seeks to "understand the world without concepts". The image is further poeticized through the child's gaze, as a vision that belongs to the world without the adulteration of ideas that domesticate or compartmentalize it. In this sense we compare this poetic vision with that of Rilke, but also with the aesthetics of Klee and, especially, Miró, also poeticised by Barros. The primordial innocence that Barros seeks in the image is consonant with the search that Miró makes in the images that emanate from poetry.

Keywords: Manoel de Barros; Ensaios fotográficos; photography; poetry; image.

Submetido em 20 de agosto de 2021.

Aceito em 09 de fevereiro de 2022.