

SETE RETRATOS DE BARROS: CAMINHANÇA

Igor ROSSONI*

Resumo: Investigação que se volta à análise dos 7 primeiros poemas do livro *Ensaaios fotográficos* (2000), do poeta Manoel de Barros visando a apreender o início de percurso rumo a construção da referida obra.

Palavras-chave: literatura; modernidade; intertextualidade; construção; percurso; estranhamento.

Iniciar uma reflexão acerca do universo poético é sempre uma atitude pautada por dupla sensação: prazer e doce mistério. Pelo prazer, o fato centrado no grande motivo da literatura e na paixão maior: a poesia. Em virtude do prazer da poesia – o que se propõe é a tentativa de estabelecer um diálogo entre a expressão analítica e a própria linguagem da expressão poética, por intermédio de uma linguagem mais próxima desta do que daquela, buscando estender um vaso comunicante – possível – entre elas.

O doce mistério faz-se premente em decorrência de que toda obra de arte – por natureza – encontra-se, ao menos, um passo-luz à frente de qualquer manifestação crítico-analítica que sobre ela se debruce. Assim, verter pensamento sobre o estatuto da poesia reanima o espírito da gente. Ainda mais em tempos como os presenciados. O homem carece de poesia. As idéias carecem de poesia. A criança e o envelope carecem de poesia. Pois esse algo coloca o homem em sintonia direta com instâncias essenciais e duradouras. Mais que alimento é pura nutrição. Faz tanto bem ao “estômago” – “Sub-alimentados do sonho/ a poesia é para comer” (CORREIA, 1975) – quanto ao espírito, pois é capaz de tornar o homem à própria razão e escancará-lo diante de si mesmo numa atitude possível de recomeço, reordenação e reestruturação da própria consciência.

* Doutor em Letras; Instituto de Letras – UFBA; xangai1@terra.com.br

O destaque recai sobre o universo da poesia nacional, centrando força e mirada – mais precisamente – nos primeiros sete poemas do livro *Ensaio Fotográficos* (Record, 2000) do (Sul) Matogrossense, Manoel de Barros. O poeta lança-se – desconhecido – ao universo das letras em 1937, com *Poemas concebidos sem pecado*. De lá aos tais *Ensaio*, contabilizam-se quinze obras acrescidas de outras três destinadas ao público infantil. Destaca-se *Ensaio fotográficos*, pois o poeta sugere evidenciar uma fotografia bem focada, em termos processuais, de tudo o que acometeu durante o longo período de gestação de um conjunto de textos altamente significativos para o cenário das letras tupiniquins.

Para o presente estudo, o exercício é o de refletir acerca dos primeiros passos da referida obra, objetivando cunhar a natureza construtiva de um projeto de atuação criadora – do homem enquanto poeta – que se destina a dizer coisas que, além de tocadas por intensa consciência de utilização do signo verbal, contaminam-se do susto feliz da novidade: o franco exercício de estranhar coisas pela utilização quase-peculiar de cada uma delas.

No tocante à obra, *Ensaio Fotográficos* estrutura-se em duas partes: “Ensaio fotográficos” – epígrafe de Jorge Luis Borges: “*Imagens não passam de incontínuas do visual*”, composta por 15 poemas – e “Álbum de família” – epígrafe de Clarice Lispector: “*Eu te invento, ó realidade!*”, com 11 poemas. Além das epígrafes, dois enunciados gráficos (ilustrações de Martha Barros) dialogam com os respectivos subtítulos. Há, portanto, desde cedo, uma razão de continência que sugere situar o leitor diante de algo meticuloso, pensado e estrategicamente concebido.

Desde o princípio, o leitor depara-se com o sentido estranhado – se assim pode-se considerar diante de tamanha sugestividade – que há do título “Ensaio fotográficos” a seleção das epígrafes. Algo parece formar-se de fora e – ao mesmo tempo – apontar para dentro, para o cerne do que o poeta pretende. Então: do que trata o livro? Num primeiro momento, por certo, de procedimento de fixação. Fixação da mobilidade por intermédio de uma seleção visual – projetada – sobre coisas. Daí uma atividade motivada por intenção e desejo voluntário, e – *clac*: o registro fotográfico. A impressão da

coisa por intermédio de outro universo de projeção/codificação. Ao mesmo tempo, por certo, de coisa-outra. Diverso exercício de fixação. Fixação do etéreo dessas coisas por intermédio de outro afago de dedos – que transcende o limite do campo visual – e perpetua-se no terreno da mais extensiva imaginação: a poesia. O jogo de entrelaçamentos – imagem visual/letra – destrói qualquer razão de convencionalidade e espera pelo desenvolvimento, típico, de abordagem das coisas. Assim – no entre de uma verdade e outra – parece haver mais a subversão das coisas nelas mesmas do que, à princípio, o registro delas de um modo ou d’ outro. Ou melhor, no que têm e possibilitam, pela ação exterior em serem penetradas: entranhas e avessas, quase-sentidos e inversões. Desparedes e desprisões: a imagem? A realidade? Onde as coisas? Aliás, que coisas? no transcorrer de um exercício, felizmente, destemperado. Talvez, por isso, *“Imagens não passam de incontinências do visual”*. E, aí de ti ou de mim: *“Eu te invento, ó realidade!”*. Observa-se a contundência interpenetrante ao assolar os dois – ou seriam mais, infinitos talvez – universos: o da realidade e o da “imagem”. O da fotografia e o da poesia. Ou, ainda, de associações as mais combinadas entre os elementos a(s)semelhados. O sentido de “incontinências” – emissão involuntária de substância cuja excreção está, de ordinário, sujeita à vontade – interliga-se irremediavelmente ao de invenção/“invento” – re-criação ou criação por intermédio da imaginação – ao dispor em sintonia quase-irrefutável, realidade e imaginação. Nesse sentido, algo parece desestabilizar-se na ordem natural das coisas. De que realidade se fala? Que realidade (se) inicia – se assim, por mais uma vez, pode-se referir – o advento de imolação das coisas? Pela invenção, que a princípio – segundo pensamento ordinário – modaliza-se pela negação de uma dada realidade? Ou pela realidade invertida que o advento da imaginação suscita como toque de tambor em tempos de guerra?

A coisa aí está: à frente. Resultado de franca manifestação visual/vocabular. Um expediente que nos coloca em estado de suspensão diante de nós mesmos. E uma nuvem de poeira enubla as retinas – por tantas vezes fatigadas – como registrara Drummond. Palco de tantos acontecimentos, de tamanhas inter-relações – como, ao mesmo tempo, atores e espectadores de nós mesmos – encaminhamos olhares para estes ensaios

que – por mais pontuais – encobrem outros e outros mais, e ainda tantos e demais, no exercício mínimo-máximo que dispõe o homem em sintonia com sua própria imagem. Com a realidade vital da poesia e a capacidade de situar o indivíduo fora de si e – simultaneamente – fazê-lo regressar em direção ao ser original que o habita em estado de latência. Poesia é – deste modo – entrar no ser (PAZ, 1990). Silenciosamente, o início do percurso:

1. O Fotógrafo

Entrar para o universo da imagem requer trato e alguns procedimentos. Deixar os olhos livres percorrerem o cenário; posicionar-se de modo a selecionar a mais adequada intenção; desfazer equipamentos; ajustar abertura, distância e – o quanto possível – recolher-se à infinitude que o instante exige.

Uma vez ordenado o interesse, parece mesmo que o projeto escritural de Manoel de Barros apresentado em *Ensaios Fotográficos* não poderia iniciar de outro modo. Isso porque, desde antes, o exercício praticado pelo poeta incumbe-se de retratar fato – no mínimo – intrigante/estranho: um livro de poemas pelo impregnar de ensaios de fotografias. Parece haver a anunciação de diálogo ou interdependência de modalidades: imagem visual, imagem poética. Fato mesmo é que possuem universos próprios e particulares. Daí o estranhamento. Entretanto, a estranheza do título logo adquire razão de fundamento quando o poeta – conscientemente – inicia os “ensaios” pelo poema em foco: “O Fotógrafo”. Torna-se evidente o elemento capaz de virtualizar e/ou desvirtualizar os compêndios de fotografia (e de poesia), delimitando um tempo/espaço em que algo vai se construir por transformação. Trata-se da figura do humano – entre a projeção de luzes e ausência delas – e o verbo; para a impressão/expressão de dada realidade tangível. Por um lado a fotografia fixa um instante passado não retornável. Nela, espaço – como produto final de fixação – retém toda carga emotivo-racional que deixou de existir. E por outro, o poema – fonte inesgotável de pulsões/pulsações – que presentifica – agora, fora do espaço sensível – a eternidade de sentidos vividos ou por vivenciar.

Assim – pela ação de um construtor – algo se produz na reprodução. Algo transforma-se da ação para a vivência plena do estado mais interior nos fatos retratados. Mas, isso só ocorre pois – no jogo fotográfico – dada transgressão de ordem fundamental se instaura. A passagem do instante-já – real – para a perenização dele em forma de retrato, ocorre por um movimento interior de deslocamentos luminosos. Desse modo, projeta-se no interior da máquina fotográfica – antes da concretização impressa – uma realidade que se constitui pela imagem invertida do objeto real, exteriormente focado. Isto é, uma realidade em negativo/a. Pronto. O instinto transgressor toma vulto e propicia a concretização de uma coisa em outra. Sim, pela ação da máquina – “câmara escura” – mas, antes, pela interferência humana – decisiva e seletiva – capaz de imprimir ao processo a manutenção da energia e da vida pulsante, impressas no registro fotográfico. Daí – por vezes – nos surpreendermos diante dele. Não só pelo teor dramático ou mesmo jocoso veiculado, mas muito mais pelo espírito – atuação do fotógrafo – impresso no instante repentino do pressionar – leve-de-dedo – contra um dispositivo de ativação mecânica: *clic*. Assim, a figura do fotógrafo assume – por similaridade – o espírito que alimenta o processo constitutivo de uma “câmara clara” – instrumento construído por prismas de reflexão total, mediante o qual observa-se, simultaneamente, um objeto e a imagem dele projetada sobre uma base específica. A atuação do homem é indispensável na manipulação e ordenação que antecedem o registro fotográfico. Então, prioriza-se a figura do mediador entre a realidade e a máquina; transformador de coisa em coisa diversa. O fotógrafo. O poeta. Como produto concretizado: outra realidade. Mais ampla e – potencialmente – intempestiva. Chorar; alegrar-se, tudo convém por – em primeira instância – convir ao poema, à representação fotográfica.

De certo modo, ainda não discutiu-se o mecanismo de passagem de um código ao outro. Persiste o estranhamento. Como visto, o mote de passagem sugere-se no exercício de subversão interna que o jogo de luzes processa no interior do aparato mecânico: na máquina fotográfica, acrescida, agora, ao volver-se para o *status* do humano na figura do poeta. Assim, o exercício mecânico a partir da ação do fotógrafo, faz-se pelo olhar enviesado na do poeta. Ao subverter – pela imagem projetada, o lado real – perverte a

realidade no que ela tem de mais substancial, abrindo passagem para uma outra realidade que não é ela, mas que é com ela. Não mais pela imagem visual – e sim pela verbal – estabelece a perversão da realidade real em realidade diversa (atemporalmente) presentificada pela poesia. Qualquer fato corriqueiro – “sair e andar pela madrugada entre casas da aldeia” (BARROS, 2000, p.11), por exemplo – torna-se elemento propício à transmutação. Transgressão. Nesse universo-outro, o inimaginável e o impossível adquirem consubstanciação. Corpo, peso e – principalmente – alma. A natureza copula-se e emprenha-se de si mesma. Procria outras anunciações. Outras tempestades. Diversas mutações. A natureza recrudescer, turva-se e alimenta-se de novo olhar, não aquele que a tudo vê – nítido e seguro em si – mas o que espia, e pelo próprio ciliar de cílios deixa-se meio à deriva, na penumbra e no inconstante da realidade observada. Então, do esperado e evidente, brota uma nova certeza. Afásica – por tamanho explosiva e estrondosa – possibilita ver o por dentro da coisa, materializando – por intermédio da palavra – aquilo que da fotografia ultrapassa o toque do próprio olhar. Daí o dizer do poeta: “Difícil fotografar o silêncio./ Entretanto tentei.” (BARROS, 2000, p.11). Evidencia-se a presença do sujeito como fundamental para a concretização do desejo. Mas, como fotografar algo que a imagem – assim – não pode captar de seguro? Aí é que entra o elemento transgressor e permite a passagem da projeção visual para o (des)encantamento da palavra: a palavra – sim – é capaz de capturar o silêncio, pois de lá provêm e o tem por raiz. O poeta age pelo jogo no/entre esses códigos. Percebe-se também fotógrafo e confere vida ao sentido mais íntimo e vital do poema: “Ia o Silêncio pela rua carregando um bêbado./ Preparei minha máquina./ O silêncio era um carregador?/ Estava carregando o bêbado./ Fotografei esse carregador.” (BARROS, 2000, p.11). Bastou. Um *clic*. E a palavra capturou o que dela não se vê e que parece fugidamente assaltar quando não motivada para este fim. Pelo avesso, fixou a eternidade de um instante transitório e passageiro. Um dia singular, em qualquer localidade. Pode-se dizer: o direito pelo viés do torto: o avesso do avesso. Assim, a câmera (tal olhar) do poeta repercute a materialização do agente transgressor. O elemento mecânico humanizado pela interferência aguda do poeta. Enfim, a manifestação mais lúcida e primordial do humano que há na substância elementar do poeta. Destarte, a fotografia instaura-se na tela da palavra. A

letra ganha contextura de projeção sonoro-visual, impregna o espírito de realização e consagra-se na manifestação plena da poesia que latente a habita:

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 um 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 do 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.

Como resultado, o compor e o leve decompor dessa figura (re)transformando-se – continuamente – pelo sopro/olhar/aceno do poeta. O

lançar-se ao encontro dele com a vestimenta mais salutar da poesia: a sutileza da palavra e a imagem de todos os poetas que latejam no coração-de-nuvem de Maiakovski. Simplesmente poeta:

Ninguém outro poeta no mundo faria uma roupa
mais justa para cobrir a sua noiva.

De fato:

A foto saiu legal.

2 : Gorjeios

O segundo ensaio praticado por Manoel constrói-se na sonoridade do canto:

Gorjeio é mais bonito do que canto porque nele se
inclui a sedução.

O efeito fotográfico, agora, procura registrar – pela palavra – o sentido mais proliferante das sensações: sons, gemidos, ruídos alucinantes, as canções de toda ordem. Por isso, o fotógrafo – como já anunciado – prepara a máquina. Está prestes a – basta um só movimento – experimentar e pronto: os sons todos capturados. Aprisionados naquilo que possuem de mais intenso: a própria liberdade da ilimitação. Todas as notas, Todas as composições. Entretanto, tamanha abrangência, só por um momento o motivo poético sugere tonalidade e sentido de audição. Algo mais inquieta e ensaia volume nesse universo de (en)cantações. Um tanto de suspiros e distorções. Talvez outro, de toques sutis e arrumações, perfume que exala por si e não se sabe de onde... Uma imagem de outras imagens, profundas e aceleradas: pulsos e corações em alvoroço:

É quando a pássara está enamorada que ela gorjeia.
Ela se enfeita e bota novos meneios na voz.
Seria como perfumar-se a moça para ver o namorado.

É por isso que as árvores ficam loucas se estão
gorjeadas.
É por isso que as árvores deliram.
Sob o efeito da sedução da pássara as árvores deliram.
E se orgulham de terem sido escolhidas para o concerto.
As flores dessas árvores depois nascerão mais
perfumadas.

Desses versos decanta uma feliz insanidade de cores, sensações, criaturas e arribações. Um exercício de tecer paisagens saudáveis e férteis, prenhes de libidinosas sublimações. De modo que após o acostumado dos ouvidos aflora o ressoar – entre ventos e paisagens – de vozes ágeis e melodiosas, executando concerto de sensações a céu aberto (BARROS, 1991), como bem diria o poeta. Assim, sonoridades multiplicam-se e adquirem tantas texturas quantas necessárias. Das de passarinhas às de árvores, de moças, das de tardes inocentes a sorridentes jogos pueris. Nesse sentido, o exercício fotográfico sugere captar muito mais que a simples sonoridade: sensibilidades e sensualidades pela própria sedução das quase-sinestésias. Este o centro de tudo, o motivo fundante de tamanha algazarra: o exercício da sedução.

Desse modo, o que manifesta intensidade ao termo “gorjeio” é que ele se impregna de algo a mais que o similar, “canto”. Uma vez que dele emanam possibilidades de anagramas desconcertantes e fecundos da ordem de gozo, gotejo, gomoso, orgia. Abuso de vogais: da pinçada aguda e retilínea do “i” – ampliado em duplo pela ocorrência pujante do “j” – à dupla oclusão do “o”, adicionando-se ao todo um movimento gutural, primitivo-rosno e grunhido-animal – “Gr”. Assim, serena voracidade parece instalar-se no âmago do ensaio desde o verso inicial e impregnar – de todo – o todo do poema que vai se compondo à medida e que a cópula das palavras insuflam odores e geram brotos em plena flori-frutificação: a própria sagração copular da natureza.

É desta raiz que o exercício fotográfico inaugura outra realidade. No caso, a da passagem do particular ao universal. O jogo diagramático vem

programado para o transitar entre conjunções de estados e naturezas. Comungam-se estados dinâmicos e estáticos – percursorivamente – ao amálgama da natureza vegetal, animal e humana. E o que promove este trânsito é exatamente o jogo de espelhos que subverte a realidade real tornando-a passível de converter-se em outra. Mais intensa e inesperada. É o que se pode objetivar nos desdobramentos: “as árvores ficam loucas”; “as árvores deliram”. Prudente observar – por um lado – que o elemento que sofre transformação é justamente aquele que representa o estado de maior teor estático: “árvore”. Ela está no ponto exato para ser aliciada – devido à ação transgressora da atitude fotopoética –, e para preencher. Assim, de algo normal e estandardizado, adquire a condição de signo refratado – como sugere Bakhtin (1979) – dinâmico, pelo processo de humanização de que é acometido: enlouquecer, delirar, tornar-se coisa de outra coisa, sentido de outros sentidos. Por outro lado, os elementos – moça e passarinha – experimentam percurso inverso. De entidades dinâmicas declinam às de quietação ou estatismo uma vez que – pelos atos – são reduzidas a fatos: a moça, à visão – “Seria como perfumar-se a moça para ver o namorado.” (BARROS, 2000, p.13) – e a passarinha, ao de enamorar: “É quando a pássara está enamorada que ela gorjeia” (BARROS, 2000, p.13). Então, de entidades de ação plena – pelas próprias atitudes – encerram-se em estados de suspensão – como a pairarem no ar – por abdicarem da condição de domínio de si e assumirem a de dependência de terceiros, razão de certo abandono, inertes: a passarinha, enamorada; a moça, esperançada no olhar. O exercício transgressivo tonifica a conjugação de naturezas e ativa o elemento anteriormente estático: “árvore”. Isto ocorre, pois equiparam-se/aproximam-se – pelo resultado – os elementos representantes das naturezas animal e humana: passarinha e moça tornam-se uma só coisa. De único sentido. Sofrem a passagem de sujeitos a objeto unificado. O acontecimento confere potência e concretização ao outro elemento – “árvores: enlouquecem e deliram” – que adquire contextura de soberania e revolução. Ou seja, na conjunção das naturezas assume posto de similitude em relação ao outro par. E mais, como experimenta um movimento de ascensão, ultrapassa-lhe em volume e substância ordinária. Universaliza-se em coisa de outras coisas.

Potencializa-se o jogo, ativado pela sedução. De falseamentos a asserções, de sins e não, de mostrares e esconderes. Enfim, todo o ensejo/sentido da cópula no antes dela mesma. Por isso, a fotografia do todo constrói-se pelo menear das circunstâncias. O fato de a passarinha não cantar, promove o botar “novos meneios na voz” (BARROS, 2000, p.13). A voz trejeita-se – umedece-se, amolece com astúcia e encantamento – em dança, em inclinações/declinações, descrevendo o sibilar dos movimentos em concerto matinal. Do sabor que dela emana, árvores/fêmeas engravidam. E de graves, escorrem delírios de dores e prazeres. A hora da geração, a natividade, o parto/grito da árvore para a ovação de toda condição mitopoiética: a poesia emergindo entre lenhos e líquidos do poema, o prurido quente e viscoso que mantêm possível a lubrificação do feto, a palavra. Da palavra a imagem. Da imagem à realidade inusitadamente subvertida, ocada, desentranhada – nova e única – do ensaio fotografado: o alvorecer úmido, pelo signo seduzido.

Os frutos, ficam no ante de docilidades e colorações. Pouco distinguem-se frutos e flores. As tonalidades turvam os olhos, comprometem os sentidos sujeitos a novas experiências. O que de foto? O que de letra? Pouco ou nada-além mais importa. Pereniza-se o estado fecundo da fertilidade. A que impregna – de outros perfumes – o instante da efetiva sagração.

Assim parece agir o fotógrafo anunciado, ao encerrar o segundo exercício/ensaio fotográfico: “As flores dessas árvores depois nascerão mais perfumadas” (BARROS, 2000, p.13), fato que nos faz retornar – incontinente – ao primeiro: “Tinha um perfume de jasmim no beiral de um sobrado./ Fotografei o perfume” (BARROS, 2000, p.11). A foto – seduzida – só poderia mesmo ter saído “legal” pois, transvertida para o poema, deixa de lado a referência e associa-se a outros paradigmas e sugestões. O “legal” desta foto é que, para o ser – como dissera o poeta em “Uma didática da invenção” (BARROS, 1993) – ela pegou “delírio”. Dobrou esquina e perdeu-se de seu imediato. Ficaram as palavras e as sensações escorrendo entre nossos olhos movediços. Graças a aqueles dedos: débeis e inoperantes.

O fotógrafo – se diz – gorjeou.

3: O Roceiro

O termo roçar, à primeira vista, abre sentido para – entre outras derivações – dupla inferência. De um lado, atividade de homem que planta roçados, atitude de pequeno lavrador. De outro, prática homossexual que consiste em chegar ao orgasmo mediante, apenas, o contato. Tomado pelo espírito dessas naturezas, o poeta/fotógrafo alimenta a máquina. Sai a campo e – no “campo” – debruça-se sobre a expectativa de captar objeto específico. Neste caso, o de lida do próprio fazer artístico. Assim, o exercício de mutação da realidade em realidade diversa reveste-se de tônica metalingüística. As duas realidades completam-se no jogo metafórico evidenciado pelo criador e espelha um fazer motivado pela luta constante que um – de referência real – executa, *pari passo* à execução do outro, de referência para-real. A certa distância, posiciona a máquina – ligada no progresso do automático, distante da terra e da labuta a registrar – e espreita a hora exata do disparo.

Interessante observar que o poeta torna-se o próprio alvo a ser focalizado no exercício da própria determinação criativa, além de que o tempo de *clic* sofre um delongamento capaz de capturar o sem-tempo de todo processo criativo do fazer poético. Destarte, dois tempos se fundem: o da criatura e o do criador. O da criatura – na figura retratada de um – estende-se do clarear do dia até o término da tarde; e o do outro – do criador – que o ultrapassa e, ao mesmo tempo, pontualiza-se no instante da criação. Nesse jogo de realidades inter-relacionadas o poeta torna-se alvo da ação do fotógrafo, agora vertido – única e exclusivamente – ao empenho da máquina que, pelo engenho, adquire vida própria. Isso sugere ocorrer pois – como delineado – dentro dela processa-se a passagem de uma realidade a outra, pelo jogo de projeções especulares internos determinado pelo próprio mecanismo. Então, três são os momentos sintonizados neste ato de fazer. O primeiro, e mais evidente, a referência a um possível e qualquer roceiro: lavrador. Aquele que prepara, limpa e ara a terra, recolhe as sujeiras, planta a semente e, à mercê do tempo, espera pelos frutos da intensa labuta. O

segundo, o do trabalho – metafórico – do poeta ao preparar a terra, limpa-la, recolher as sujeiras, ará-la, plantar a semente nos moldes descritos pelo próprio sujeito:

No clarear do dia vou para o roçado
A capinar.
Até a tarde tiro o meu eito: arranco inços tranqueiras,
joás e bosta de bugio que não serve nem pra esterco.
Abro a terra e boto as sementes.

A diferença de um para o outro não é de intensidade de labuta e sim de encantação. Enquanto o primeiro espera pela benevolência de entidade superior e pelos eflúvios da natureza, o outro “dá um tempo”, o necessário para a proliferação e brotamento do signo verbal em estado de eficácia:

Deixo as sementes para a chuva enternecer.
Dou um tempo.

Aqui evidencia-se a diferença com maior ênfase. A chuva e a “chuva”, com capacidade de “enternecer”. No entanto, a labuta ainda não findou. O lavrador carece manter a plantação em condições de frutificar. Limpa os canteiros, os eitos. Livra as criaturinhas vegetais de pragas e infortúnios. O mesmo, embora diversamente, age o poeta:

Retiro de novo as pragas: dejetos de aves, adjetivos.

Intencional o trabalho de relação estabelecido por ele: retira “dejetos de aves” e “adjetivos”. A mudança de paradigma – ao mesmo tempo que afasta – aproxima os termos, interpolando universos dispares, numa única comunhão: o encontro de uma realidade com a outra, no interior da máquina. Há certa distância fixada, observada também pela relação entre os termos “dejetos” e “adjetivos”. Então, enquanto dejetos de aves prestam ao florescimento das plantas, adjetivos pouca validade representam para elas, por isso:

(Retiro os adjetivos porque eles enfraquecem as plantas).

Essas plantas – estas novas plantas – brotam em terras outras, distintamente das terras manipuladas pelos braços – forte-fracos – de qualquer e possível lavrador. Têm-se, portanto, leito diverso de nascedouro. Terra de outras terras: o plani-pleno de folha da natureza transgredida e adulterada:

E deixo o texto a germinar sobre o branco do papel.

Por fim, o terceiro. O exercício do fotógrafo, do retrato pela máquina, que a tudo capta, postada onde está. O olhar que dela emana é mais que simples registro, pois – por intermédio dele – imediatiza a interpenetração dos dois universos. Neste caso, há que se refletir e objetivar a condição de não-ausência da pessoa do poeta na do fotógrafo. Isto é, a ação do poeta determina a extinção da presença do fotógrafo e por isso vivifica – confere alma – ao objeto mecânico. Assim, não é mais o dedo dele a destinar a qualidade da imagem em termos de abertura, luminosidade, aproximação ou distanciamento corretos para a foto sair “legal”. Ela, em função do exercício metalingüístico praticado pelo poeta, vertido à condição de personagem alvo da mirada e não mais à de agente da ação de fotografar, adquire estatura para transgredir a realidade tangencial e, no delongamento necessário, captar a passagem de realidade factual possível para a realidade poética concretizada – definitiva e imutável – uma vez impresso texto no papel. Num espaço outro que só pela subversão sofrida e imposta à máquina, possibilitou-a assim processar.

Por mais complexa que possa ser a determinação e o entendimento de tal processo ao transver a realidade, Manoel de Barros vai da realidade à subversão dela – transfigurada em outra – como quem descasca uma laranja: preciso, cirúrgico, despreocupado. Isto parece assentar, pelo modo calmo de permitir que as palavras (plantas) copulem – leve e maciamente – entre si. O poeta, aparentemente com displicência, dá um tempo. Curioso e irônico isso. Há algo de ócio construtivo nesta des-ação: dar um tempo. Por intermédio

dele as palavras lambuzam-se, desesterilizam-se, ganham pulsações motivadas por uma sensualidade pujante e, ao mesmo tempo, auto-contida. Nelas mesmas. Ao sabor do querer e do não-querer. Do desejar e do deixar-não-deixando. De tudo e do todo e do nada. Exercício deflagrado no verso final do poema:

Na maior masturbação com pedras e rãs.

Agora, somente aqui materializa-se – pela ação das palavras – o eixo sensual que envolve e embala a pro-criação no/do universo barroiano. Desde o primeiro momento algo insistia e insiste em dar voz de presença. O tempo todo buscando espaço para o grito, para o gemido, para o gozo da realização. Desde o primeiro instante, há o roçar de coisa em coisa. De estado com estado, de palavra com palavra, de poeta com lavrador, de imagem com sentido, de ação com inação. Enfim, a vivência plena de uma manifestação órfica.

O registro fotográfico a isso capta. Perdem-se as figuras do poeta e do lavrador. Amalgamam-se ao movimento das terras, sucumbem à mais intensa realização: o poema se fez. Gerou-se o fruto. Abençoado. Perenizou-se a constância na inconstância.

Palavras, pedras e rãs vivenciam sublimes momentos gozosos. Roçam-se. A máquina registra o que não se vê. A imagem da divindade: a poesia.

4: Línguas

“Línguas” é o motivo visualizado/focalizado neste ensaio. É o quarto – de acordo com a seqüência disposta pelo poeta – na ordem que busca estruturar. Pouco sugeriria relevância tal atitude. No entanto, algo parece surgir do nada e – ao mesmo tempo – tornar-se importante dentro do cenário pretendido. Trata-se da disposição em alterar – de certo modo – o sentido da visada até agora empreendida. O poeta parece deixar à deriva o auto-desempenho de fotógrafo e entregar-se por inteiro ao universo da palavra. Afinal, é um poeta. Constrói um tecido de referências próprias em

que o leitor pode encontrar caminhos para a compreensão do modo como arregimenta os termos compositivos do discurso poético. Por deixar à sombra a atividade de fotógrafo, incrementa ainda mais a de verzejador, pois, não se valendo da retenção e fixação da imagem pelo concurso da fotografia, permite que outra natureza de imagem estronde com total sensibilidade/vitalidade: a imagem poética. No entanto, não descarta de todo o exercício de fotógrafo, o que faz pensar que não perde de vista, em momento algum, a interpenetração dos dois códigos. Apenas “dá um tempo”, como anunciado no ensaio anterior, fato que culmina por imprimir ao processo construtivo um leve tom de jocosidade. Sério mas, de certo modo, faceiro. Assim, do jogo entre combinações de palavras, um mundo todo próprio de manifestações faz-se ocorrer pelo assédio e desvirtuamento provocado com a utilização da língua.

No exercício, o poeta desfere uma série de confissões. Brinca com os termos e respectivos significados. Perverte-os. Traquina com eles, por eles e para nós. Todo cuidado é pouco, mesmo para quem se aventura – com seriedade e atenção – à recepção dessas paragens, uma vez que o poeta ludibria o sentido e a forma de conjugação das palavras, subvertendo-as de modo eficiente e eficaz. Com isso promove a geração de um misto de estranheza e ironia no trato com as possibilidades oferecidas pela língua para a materialização dela em linguagem. A ironia estabelece-se logo no primeiro verso:

Contenho vocação pra não saber línguas cultas.

Só mesmo quem domina a qualidade culta da língua elabora, com tamanha precisão e desvirtuamento, um verso como este. Ou seja, é de causar estranheza uma composição assim iniciada: “Contenho vocação”. O verbo conter – em acepção dicionarial e conjugado na primeira pessoa do singular do presente do indicativo – delimita sentido em torno de várias possibilidades. Principalmente, a de ter por dentro, a de preencher-se de dada situação que lhe confere substância capaz de ingerir e gerir determinada postura diante dos fatos. Portanto, parece que a opção por este termo engrandece a referida “vocação”. O modo mais sugestivo é o de “tenho

vocação para”. Aí o resultado semântico seria o esperado uma vez que, diretamente, conduz o leitor ao similar “possuir” – ter a posse de: “posso vocação para”. O interessante é que logo no segundo verso lança a solução combinada:

Sou capaz de entender as abelhas do que alemão.

Registro de velada ironia vem à tona e escancara-se. Há o domínio apurado do conhecimento de línguas cultas: a portuguesa, por exemplo. Nesse caso, exercita a atitude de romper com a previsibilidade de ocupação que o uso normalizado dela pressupõe. Pode-se dizer que o poeta se alimenta delas, para depois – no ato da digestão – delas desvaler-se. Sugere, sim, valer-se das restantes ou das não perdidas pelos labirintos estomacais do poeta. De deglutidas, algumas nem por mais. Então somem. São suprimidas e o ritmo do verso irrompe novo, modificado em sua estrutura mais elementar. Isso no âmbito da expressão. No do significado, a imagem gerada – pela subversão imprimida – confere realidade vital ao verso: as abelhas encontram-se muito mais próximas do estado natural – da terra, do fogo, do ar e água – do que o “alemão”, de conformidade germânica e de manifestação aculturada. O poeta é aquele que se agrega às coisas da terra. Dos visgos. Das lesmas. Do pó. Assim, emenda o terceiro verso concretizando o ideal que promove o encontro do que produz – a poesia possível – com o local de onde provém – as barrancas do rio Cuiabá:

Eu domino os instintos primitivos.

A disposição antitética de dizer o desdito, revela um princípio de criação que se eterniza e – de certo – eterniza a criação do poeta. Universaliza-a, incontinente.

A segunda estrofe – composta de dois versos – retoma o sentido apresentado:

A única língua que estudei com força foi a portuguesa.
Estudei-a com força para poder errá-la ao dente.

O poeta, em aparente normalidade, vem e demonstra o que fez/faz. Confessa e se confessa diante da língua-mãe que o alimenta. E o desvirtua. Por conhecê-la a fundo, a erra “ao dente”. Mesmo aqui – mocinho-bem-comportado – não deixa de promover subversão. Abusa de espécie de negaceio sinestésico. Associa elementos que não poderiam ser assim conjugados. “Estudar” pressupõe – prioritariamente – acionar a visão e a audição. No segundo verso, amplia o poder de abrangência dele, associando-lhe sentido de tato acrescido do de paladar: “errá-la ao dente” (p.17). Fato que – por mais uma vez – descomporta o que aparentemente vinha disposto como solução comportada. Em todos os sentidos e oportunidades, a língua está para ser convulsionada. Revolvida. Deturpada pela raiz. Como registrara em oportunidade anterior: “veja que bugre só pega por desvios não anda/ em estradas” (BARROS, 1993).

O restante do poema destina ao traquinar – por intermédio das palavras – com a criação de imagens:

A língua dos índios Guatós é múrmura: é como se ao dentro de suas palavras corresse um rio entre pedras.

A língua dos Guaranís é gárrula: para eles é muito mais importante o rumor da palavra do que o sentido que elas tenham.
Usam trinados até na dor.

Na língua dos Guanás há sempre uma sombra do charco em que vivem.
Mas é língua matinal.
Há nos seus termos réstias de um sol infantil.

Entendo ainda o idioma inconversável das pedras.
É aquele idioma que melhor abrange o silêncio das palavras.

Sei também a linguagem dos pássaros – é só cantar.

Elas sucedem-se – umas após outras – e compõem um ritmo (de)cantado que se aloja no mais profundo chão. Entre líquens e lamas. Elementos todos muito próximos da origem primeira das coisas. Repete – metaforicamente – o espelho dos elementos naturais. Fogo: “Usam trinados até para a dor”. Terra: “há sempre uma sombra dos charcos em que vivem”. Água: “é como se ao dentro de suas palavras corresse um rio entre pedras”. Ar: “É aquele idioma que melhor abrange o silêncio das palavras”. Comunga todas as estações. Redobra sobre elas os viços de terremotos e abençoadas tempestades. Por fim, culmina por trazer e sintetizar a língua da poesia como a que impregna – de todo – a figura de todos os pássaros: o só cantar.

De leve e aos poucos, de subversão em subversão, fixa no papel – revelando imagens fotográficas em câmara escura – lentamente, o marulhar de figuras que – a partir de fundo invisível – tomam corpo e, pelo aceno do fotógrafo, impregnam e fixam o que de imagem se produziu.

A imagem da imagem – poeticamente – deflagrada.

5: O Aferidor

Os olhos – por ora – carecem de um pouco de descanso. São tantas as imagens a impregna-los que – realmente – carecem de descanso. Assim se diz a respeito das imagens que se deixam ver. Entretanto, muito mais intensas são aquelas não percebidas conscientemente. Os olhos sim, de-relances. Nesses momentos, eles adquirem *status* e condição de vitalidade própria, e constituem-se em organismos independentes. Este é – justo – o sentido a imprimir-lhes. Os olhos como receptáculos das coisas e de si mesmos. Por detrás, o indivíduo. Ou melhor, a consciência que dele se apodera, como receptor final do processo de visualização. Naquele estágio, capta-se – no não visualizado – as imagens de entremeio dos acontecidos. As prenunciadas e/ou precipitadas no desencanto das visualizações. Estas, por mais improváveis, verificam-se mais intensas e determinantes. Por isso, os

olhos carecem de descanso. Não “descanso” no sentido de livrarem-se de fadiga, e sim, no de tranquilizarem-se, acalmarem-se, tornarem-se suaves.

Em verdade, o ato do descansar de olhos é os olhos ativos do fotógrafo. Independente da natureza do objeto focado, o modo de focalizar é que impregna o procedimento. No exato limite-instante de *clic*, há um envolvimento tamanho/intenso entre o olhar e o objeto olhado que um tempo diverso apodera-se do acontecimento. O tempo desveste a própria natureza corrente da sucessividade. Algo promove o estado de suspensão. Respiração e pulsação aquietam. O instante-limite é este. Único e invariável. Nada movimenta ou dilui. O corpo experimenta sensação de puro abandono e – silente – harmoniza-se com a sutileza a animar-lhe o desejo. E pronto. O ato mecânico de promover breve e sutil deslocamento – a pressão de dedo – captura para a eternidade um dado fato fugaz. Desde então, perdido. Por isso único. Movido pelo ímpeto silencioso deste olhar, tudo dele se inflama. Uma calma envolve o conjunto: fotógrafo, máquina e objeto a ser captado/capturado. Tudo se transforma em uma e só coisa. Em um é só acontecimento. Não mais se distanciam, não mais se diferem. A ruptura temporal confere substância à integração de uma coisa em outra. Então, a coisa tem que suceder. O mundo é outro neste acontecendo. E paira de lado e paralelo. O instante necessita cair como produto conseqüente de uma ação-inativa. Pensamento e objetivo recuam diante da iminência-de – “dar um tempo” – e, num átimo, o dedo cair, o corpo cair, a alma cair, o objeto cair, o registro se consumir. Assim e por isso, os olhos ativos do fotógrafo provam de toda intensidade da desativação deles e – fazem o acontecido.

A natureza deste mesmo olhar alimenta os olhos do poeta. Ele os desobre no momento preciso. O clicar “mecânico” da máquina fotográfica equipara-se ao ciliar dos do poeta. Há o toque, a pressão, o acontecimento registrado. No entanto, no olhar do poeta há um deslocamento físico de pálpebras semelhante a ação inativa que o dedo do fotógrafo carece imprimir para detonar o registro do instante-já pretendido. O deslocamento de pálpebras – pela nata rapidez e involuntariedade de que se constituem – cai por si, no bojo da tomada que o poeta experimenta ao olhar para as coisas. Assim, o toque de cílios determina-se na sutileza, no imperceptível e na

fugacidade deles mesmos. Esses motivos, inferem atitude de Manoel de Barros em iniciar o quinto ensaio fotográfico:

Tenho um Aferidor de Encantamentos.

O poeta destaca o valor destinado ao mecanismo, pois o registra em letras maiúsculas. Não se trata de qualquer coisa. Melhor dizer, trata-se de “Coisa Qualquer”, uma vez que serve a poesia. Um simples “Aferidor” que de aferição previsível não possui, absolutamente, nada. Destina-se esta “Coisa” não só a avaliar e/ou julgar mas, aferir pela captação da coisa pretendida. “Aferir” é destinar sentido a coisas que aparentemente pouco sentido visualizam. É trazer a este universo, universo outro – de entre-meio, de semi-acontecimentos, de improbabilidades, universo prenunciado e/ou precipitado no desencanto das visualizações. Por isso, e só por isso, – ao que parece – este “Aferidor” do poeta capacita-se a enternecer por “Encantamentos”. O interessante é que uma coisa só ocorre em função direta da outra. Por tratar-se de “Coisa Qualquer” capta “Encantamento Qualquer” e não qualquer encantamento. Prepara, então, os olhos o poeta. Ativa o “Aferidor de Encantamentos” e – de máquina em riste – dispara:

A uma açucena encostada no rosto de uma criança
O meu Aferidor deu nota dez.

Nem à flor ou mesmo à criança o “Aferidor” concede tamanha avaliação. Nem mesmo ao conjunto flor/criança. Deflagra razão de encantamento ao que não está à vista da consciência primeira, mas que só os olhos descansados do poeta captaram. Trata-se do tecido macio entre o leve pousar de uma textura sobre a outra. Há um átimo de espaço entre uma e outra. O limite permite escoar – de uma e de outra – as respectivas fragrâncias que as alimentam, às peles. O som delas oriundo eterniza-se no designativo da flor – [sú]/[sê] – e esvaem em desfiladeiro de pétalas e poros. Dez é a nota deste “Encantamento”.

Ao nomezinho de Deus no bico de uma sabiá
O Aferidor deu nota dez

O mesmo aqui se instaura. Agora pelo tom de singeleza impregnado no verso: o simples do alimento, o saber do fruto, o sabor da construção. O graveto, o ninho, a natividade da união. Maternidade, a divindade. O enternecimento. Vinte concede o “Aferidor”:

A uma fuga de Bach que vi nos olhos de uma criatura

Observa-se a iconização do olhar do poeta. Não-abandono ou descompasso. Nem mesmo, ensejo ou determinação. Ou ainda, felicitação. Vê o que paira ao redor de tudo e de ainda mais. Destina-se na própria projeção de olhares que – ao cruzarem – desvirtuam-se. O do outro segue qualquer caminho; o dele, o do manifesto polifônico da criação. Entretanto, não só essas circunstâncias cercam o “Aferidor” do poeta:

Mas a um homem sozinho no fim de uma estrada
sentado nas pedras de suas próprias ruínas
O meu Aferidor deu DESENCANTO.
(O mundo é sortido, Senhor, como dizia meu pai.)

Enfim, a proeminência do grande salto – da imagem fotográfica vertida a imagem poética – pereniza-se na palavra: “desencanto”. Nela, há concentração de forças a digladiarem, incontinentes. Convulsão de significâncias que se constroem/destroem conjunta e simultaneamente. A união do caos com o cosmo num mesmo elemento. A vertigem de todo alegramento: o desenvolvimento-do-canto; o des-encanto; o de-cantamento – ir ao fundo-de – aprofundar, volver, cair. Ser. Todas as coisas do mundo como devem ser e, não como – pela ironia de nossas próprias vicissitudes – estão. No sortido das tempestades. O poeta olha para as coisas e não as vê. O poeta vê o invisível que nelas persiste e Afere-lhe tonalidade e resignação.

6: Comparamento

Neste ensaio, Manoel de Barros deixa-se conduzir – mais uma vez – pela urdidura intensa do entretecer redes no próprio texto poético. Como no

terceiro ensaio, “O Roceiro”, também não destina atenção ao entrecruzamento poesia/fotografia e estabelece um diálogo interno validando o pensamento de não abrir mão do exercício constante de refletir sobre a própria construção do poema, ao concebê-lo.

Enquanto no ensaio no. 3 disponibiliza – metaforicamente – situação de trabalho com a terra, evidenciando os atos de arar, semear, cultivar e colher – da terra – o poema; neste, desloca-se para o interior aquoso de rio. A partir dele estabelece comparações entre a figura do rio – e seus paramentos – com o impassível das palavras determinantes da caldalosidade do poema.

Conforme o título indica, o poeta não faz comparações e sim “comparamentos”. Toma a palavra para promover o devido salto por conduzi-la à condição de corromper a norma e, assim, alinhar-se ao processo de subvertê-la, gerindo o trabalho de engenho delimitado pelo poeta. Ao mutilar o termo usual e reconhecível – produzindo sonoridade diversa – deflagra o estado próprio do estranhamento sem, em primeira instância, modificar o sentido que nele permanece. Desse modo, o exercício de causar deturpação nas palavras atende ao objetivo. De primeiro. Não há equívoco ou erro em utilizar os sufixos – “ção” ou “mento” – quando da passagem modular de verbo à substantivo. Para o verbo comparar possibilitam-se os substantivos: comparação ou comparamento. Pela Gramática Descritiva nada obsta e determina esta ou aquela forma. Em verdade, o uso impõe o tipo. O hábito dimensionou que comparação se faz preferível a comparamento. E pronto. Ao acaso, pensa-se no verbo fundamentar. O processo de substantivação dele também possibilita duas modalidades: fundamentação e fundamentamento. Observa-se como fundamentamento soa estranho. Isso ocorre uma vez que – pelo uso – nossos ouvidos habituaram-se a recebê-lo do outro modo. O mesmo ocorre com o termo selecionado pelo poeta para intitular o poema. Talvez por isso, a realização de trabalho transgressivo. Caso o poeta optasse por “comparação” – ao invés de “comparamento” – perderia oportunidade de exercer implemento criativo e plural sobre a palavra determinante das ações poéticas do poema. “Comparação” estanca todo e qualquer movimento; de “comparamento” desabrocha significâncias.

Em primeiro lugar, rompe com a expectativa do receptor que – acostumado os ouvidos – estranha a construção. Gera nele efeito de novidade, pois – aparentemente – o significado não sofre alteração. A palavra de antes – sendo – não é mais a palavra de agora. Revestiu-se de aparato diverso. Paramentou-se de outros ornamentos. Desse modo, culmina por agregar – ao interior dela – outras ambientações. Tais adornos provocam – na palavra criada – sentido de natividade, no exato momento de contato com ela. “Comparamento” assume a própria vivência inaugural e solidária da palavra imaculada, uma vez que se solidariza com o ensejo que o poeta executa entre percurso de rio e o percurso rumo ao poema.

Ainda outra faceta acresce o universo caldal do termo transgredido. Agrega a ele tom de religiosidade. Encorpa-o de vestimenta litúrgica adequando-o à celebração que prenuncia: a sagração da poesia que nele habita e que dele evola. Basta um descer de olhos e o receptor contata universo misterioso e repleto de magia pela adulteração feliz das palavras. O que era simplesmente para ser comparado por advento transitório, adquire estatura de perenidade. De intransitoriedade. Assim, o que dele é gerado, não está; é. O poema – petrificadamente – liquídifica-se. Escorre feito olho-d’água – fino e silente – e pulsa e freme e avança. Encorpa-se ao receber outros tantos investimentos e – auto-nutrido – dá origem à turbulência de águas redemoinhas nos desvãos dos versos. No entanto, para desembocar poesia é necessário depuramento. Por isso, deixa-se aliciar pelos desvios do poeta. Depura-se na lama e no limbo. Torna-se esquecimento. É o que processa o poeta neste comparamento:

Os rios recebem, no seu percurso, pedaços de pau,
folhas secas, penas de urubu
E demais trombolhos.

O rio – para constituir-se rio – deglute em si, tudo o que de águas lhe falta. Qualquer coisa parece servir para a constituição deste rio. Tudo o que dele difere e que para ele precipita: “pau”, “folhas”, “penas”. Qualquer pau, mas só aos pedaços. Qualquer folha, mas só as secas. Qualquer formato de pena, mas só as de urubu. O poeta cuida de desqualificar cada um dos

elementos que medita acerca da constituição própria do rio. Em verdade, é o rio do poeta e não qualquer rio. É o rio que destina desfiladeiro para a poesia – que tormenta no poema – que tece. Tudo cristaliza-se por “trombolhos”. Curioso este termo. Sugere coisa embrulhada, enroscada, entulhada, monte de destroços, desvelos, novelos entre-torcidos, sonâmbulos e somatizados. Coisa-coisinha de dar pena, por assim dizer. No entanto, rio não sugere pena. Ao contrário: impõe densidade e imensidão. Provoca medo e sereno respeito ao cair das tardes. Assim, o trabalho de evolução deste rio, que não se faz por si ao fazer-se por si:

Seria como o percurso de uma palavra antes de
chegar ao poema.
As palavras, na viagem para o poema, recebem
nossas torpezas, nossas demências, nossas vaidades
E demais escorralhas.
As palavras se sujam de nós na viagem.

Então, carecem depurar. Tornarem-se isentas da mácula, pois – pelo vício para issos e aquilos – enfermizam-se, debilitam-se. O homem as maculam em cada pensamento. A cada atitude executada: “demências”, “torpezas”, “vaidades”. O homem impregna as palavras das próprias fraquezas e, assim, as enfraquecem, as bestializam de toda e qualquer vital significância. Eis o trabalho do poeta feito rio. Receber as torpezas todas e – por exercício diverso – consagra-las em nascimento e novidade. Assim, de esterco e húmus fertiliza a correição das palavras em marcha rumo à sagração da poesia:

Mas desembarcam no poema escorreitas: como que
filtradas.

Refeitas, transgredidas, transformadas em suspiro primeiro e inaugural. Rebanho em toque de liberdade. Mais que isso, não o animal, o próprio homem, mas os ventos que deles e por eles se deslocam demarcando ventanias imemoriais. Incandescentes, vertidas e frutificadas.

Encerra o poeta:

E livres das tripas do nosso espírito.

Livres do animal, do próprio homem, mas – no deslocamento – não das ventanias deles oriundos. Livre das tripas que ensandecem o espírito nosso, mas não do próprio espírito. Para esta viagem todos dizemos amém.

7: Despalavra

No jogo de armar palavras sobre a textura branca do papel, o poeta constrói um universo mesclado de condicionantes tais que culminam por promover a criação de um mundo outro, em franca mobilidade em relação ao mundo de referências – espelhado por ele – no interior do próprio texto. Nesse sentido, dois universos apresentam-se em constante diálogo e interpenetração. Cada qual com espírito e moldura específicas e particulares. Pode-se dizer, grosso modo, que o universo de origem manifesta-se pelo emprego cadenciado e planejado da palavra. Por um lado, a palavra constitui-se no elemento organizador dos acontecimentos e reflexões acerca dos fatos, no tempo e no espaço. Por outro, essa mesma palavra é também aquela que constitui e determina a consubstanciação de universo outro, a partir da intervenção do trabalho poético. No entanto, para isso, é necessário que nela se processe um desequilíbrio; desestabilizando-a, referente às expectativas do receptor. Assim, a palavra abre-se para a vivência explorativa de um mundo regido pelo condicionamento do negativo dela, enquanto elemento gerador plural de sentidos. Não mais os sentidos esperados e conseqüentes e sim, um sortilégio de sensações e significados que – segundo esta nova formulação – suscita. Nesse estágio a palavra adquire estatura de “despalavra”. No reino do “des”, tudo é possível. Ao avesso agregam-se razão de fundamento e ocorrência das coisas. Parece ser exatamente este o espírito de que o poeta se vale para deflagrar o universo poético. Tempo e espaço perdem sentido originário. As coisas ganham corpo e alma, potencializadas para veicularem estranhamentos. O suspenso delas [coisas] permite evidenciá-los [estranhamentos], tornando-os reais e perfeitamente possíveis, segundo a ordem vigente no interior do universo

poetizado. De posse dessa consciência, o poeta – ao iniciar o exercício poético – registra uma fixação temporal:

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

Em princípio, a demarcação temporal adapta-se muito mais aos condicionantes vividos pelo poeta do que aos da realidade de onde provém. Isso parece ocorrer, uma vez que: quando é “hoje”? A cada leitura, “hoje” especifica uma situação, uma condição e um estado. Assim, “hoje” é, ao mesmo tempo, sempre. Ou ainda, nunca, pois a palavra advinda do mundo real sofre a imposição de sentido que o poeta lhe destina no novo/criado, e experimenta do sabor transgressivo que a transforma em pluralidade na unidade. Isto só é possível – como menciona o poeta – no “reino das imagens”. Qual seja, o da “despalavra”. Despalavrar a palavra – em Manoel de Barros – não se refere a conferir alteração no modo de registro dela. Mas no espírito que dela emana. Portanto, entre hoje e “hoje” constrói-se um abismo. Dele sugere aflorar toda determinação e fluidez do teor poético, a partir da manifestação sígnica transgredida. Despalavrar palavras, sugere também conferir-lhes desvios espaciais. Continua o poeta:

Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades
humanas.

Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades
de pássaros.

O poeta coloca-se inteiramente em espaço outro pelo uso repetitivo –iniciando oito, dos vinte e um versos do poema – do dêitico indicativo de lugar: “daqui”. Portanto, de um impulso temporal transgressivo, eleva à condição de transgredido o teor espacial, conferindo atmosfera sustentável para articular-se e mover-se nesta nova geografia: as terras férteis da aragem poética. Dali, o poeta não precisa mais percorrer as ruas da própria aldeia com uma máquina fotográfica nas mãos. Não precisa mais ouvir os meneios na voz das passarinhas para registrá-los por intermédio de uma lente poético-fotográfica. O poeta ali está, como que alojado no interior quartzóide de

camadas e camadas que compõem o corpo de uma lente. Mais que isso, é o próprio sentido dela naquilo que possui de mais *sui generis* e substancial: inoculador de imagens. Ali se posta. Dali, opera e acontece. Nesse novo território, as coisas adquirem vida independente de razão pré-concebida:

Daqui vem que todas as pedras podem ter qualidades de sapo.

Ter “qualidades de sapo” – e vice-versa – é tornar a pedra naquilo que dela não se associa. Num organismo regido pela vivacidade da imagem que a tudo possibilita razão de pulsação e ocorrência, deslizes e brilhantes desconformidades. As palavras “pedra” e “sapo” mantêm as escritas, mas despalavram-se mutuamente pela experiência/novidade da contextura de auto-simbiose que vivenciam, pelo assédio do poeta. Ali está o poeta, no por dentro de tudo. Desorbitando o esperado e o previsível.

Deste ponto ao final do poema, ele – poeta – é quem assume explicitamente o comando das ações. Em verdade, não pela figura de si, mas pelo espírito do ser-poeta:

Daqui vem que todos poetas podem ter qualidades de árvore.
Daqui vem que os poetas podem arborizar os pássaros.
Daqui vem que todos os poetas podem humanizar as águas.
Daqui vem que os poetas devem aumentar o mundo com as suas metáforas.
Que os poetas podem ser pré-coisas, pré-vermes, podem ser pré-musgos.
Daqui vem que os poetas podem compreender o mundo sem conceitos.

As coisas assim estão, suspensas e, dinamicamente, pulsando à frente do olhar dele(s). As mãos, basta estendê-las para experimentarem do macio que reveste as coisas no novo ambiente. E como parece leve

transportá-las para a tessitura do texto no papel. A realidade curva-se à perenidade das imagens geradas pelo toque. O papel enfeixa-se para receber “aquilo” que – do próprio interior – destinou-se para fora. O poeta despallava-se por inteiro na construção do poema. Tornou-se um, com a poesia que destina. Assim, negando-se, tornou-se naquilo que o antecede. Em verdade: um pré-poeta vertido não às coisas, mas às “pré-coisas”. Não à condição de musgo, mas à de “pré-musgo”. Não à condição de verme – verme por assim, pela palavra, dizer – mas de “pré-verme”. E aí, o reflexo implacável de – de/por dentro – pré-ver-me/pre-ver-me. Aqui fora. Neste mundo-de-meu-deus. No nosso mundo das palavras, visto pelo mundo das despallavas: de onde o poeta lança voz e mirada.

De lá, por todos nós e por tudo isso:

[Daqui] vem que os poetas podem compreender
o mundo sem conceitos.

O mundo nosso de cada dia redime-se a cada olhar do(s) poeta(s). Torna-se menos des-humano no sentido mais sutil das atitudes, pois aos poetas cabe a capacidade de – estando aqui – ser de lá e de lá reconstruírem este aqui – nosso e deles, concomitantemente:

Que os poetas podem refazer o mundo por imagens,
por eflúvios, por afeto.

O exercício de voltar sobre si – estando aqui e sendo lá – determina a dimensão envolvente do desempenho poético. Um lance contínuo e não desesperado em favor do homem e das coisas. Afetos e emanações fluem dessas páginas e ganham as estações das ruas, dos estreitos e descaminhos até a razão afetiva dos homens. O mundo impregnado por imagens.

Em verdade, de que mundo se fala? Em que mundo se vive? O poema recomeça, obrigatoriamente.

Nesse fluxo cíclico – lentamente – todo homem se poetizará.

ROSSONI, I. Seven portrays of Barros: strolling.

Abstract: Inquiries concerning the analysis of the seven first poems of Manoel de Barros's book *Ensaio fotográficos* (2000), aiming at grasping the beginning of the path towards the building-up of the mentioned work.

Keywords: literature; modernity; intertextuality; construction; path; strangeness.

Referências Bibliográficas:

CORREIA, Natália. A defesa do poeta. In: **Poemas a rebate**. Lisboa: Public. Dom Quixote, 1975.

BAKHTIN, M. Estudo das ideologias e filosofia da linguagem. In: **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1979.

BARROS, Manoel de. **Concerto a céu aberto para solo de aves**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1991.

_____. **O livro das ignoranças**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1993.

_____. **Ensaio fotográficos**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2000.

PAZ, Octavio. La imagen. In: **El arco y la lira**. 7ª ed., México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

