

IMAGENS ESPACIAIS EM “ENSAIOS FOTOGRÁFICOS”: ESPAÇO E IMAGEM NA POÉTICA DE MANOEL DE BARROS

*SPACE IMAGES IN “PHOTOGRAPHIC ESSAYS”: SPACE AND
IMAGE IN THE POETICS OF MANOEL DE BARROS*

*IMÁGENES ESPACIALES EN “ENSAYOS FOTOGRÁFICOS”: EL
ESPACIO Y LA IMAGEN EN LA POÉTICA DE MANOEL DE BARROS*

THIAGO RODRIGUES CARVALHO

Doutorando PPGG/UFGD

E-mail: trccarvalho1@yahoo.com.br

JONES DARI GOETTERT

Docente PPGG/UFGD

E-mail: Jonesgoettert@ufgd.edu.br

Resumo: Esse artigo identificou e procurou refletir a dimensão espacial da poética de Manoel de Barros, analisando os “Ensaio Fotográfico”, obra que foi refletida e considerada a partir dos encontros com as “imagens espaciais”. Imagens construídas pelo que o poeta denominou a “Despalavra”, expressão do “Reino das Imagens”. Articulando interlocuções com outras pesquisas que refletiram a poética barreana, e aportes teóricos e filosóficos, identificamos e fomos provocados a pensar diferentes processos e interações espaciais que exigiam o incomum das manifestações do espaço, lançando força de transfigurações da paisagem, fugas das regras e do “espaço comum”, processos de desterritorializações para vários devires. Toda dinâmica da produção de estratégias e imagens espaciais geraram, ao poeta e à poética, vitalidades e idiosincrasias na maneira de ser pelo espaço. Revelando outras visões de mundo pela poesia: a produção de espaços primordiais ao processo de criação poética, tocando diferentes intensidades para ser espaço pela diferença.

Palavras-chave: Ensaio fotográfico, espaço, poesia, imagens-espaciais.

Abstract: This article identified and sought to reflect the spatial dimension of the poetics of Manoel de Barros, analyzing “Photographic Essays”, a work that was reflected and considered from “space images” encounters. Images constructed by the poet named “Despalavra”, an expression of the “Kingdom of the images”. The theoretical and philosophical sizes of other researches that reflected the barreana poetic were used to identify and dialogue different processes and spatial interactions that required the uncommon of the spatial manifestations, launching transfiguration force of the landscape, rules and “common space” escapes, desterritorialization processes for multiple becomings. Every production dynamic of stra-

tegies and imagery about space generated to poet and poetic vitalities and idiosyncrasies in way of being by the space. Revealing other world views through the poetry: the production of primary spaces for the poetic creation process, playing different intensities to be space for the difference.

Keywords: Photographic Essays, space, poetry, space images.

RESUMEN: En este artículo se ha identificado y tratado de reflejar la dimensión espacial de la poética de Manoel de Barros, el análisis de los “Ensayos fotográficos”, un trabajo que se refleja y se considera a partir de los encuentros con las “imágenes espaciales”. Imágenes construidas por el poeta llamado el “Despalavra” una expresión del “reino de las imágenes”. La articulación de los diálogos con otras investigaciones que reflejaba la barreana poética, y las contribuciones teóricas y filosóficas, se identificaron y fueron provocados a pensar los diferentes procesos e interacciones espaciales que requerían las manifestaciones inusuales de espacio, el lanzamiento de la transfiguración vigor paisaje, las fugas de las reglas y el “espacio común”, desterritorializaciones procesos para múltiples devenires. Toda la dinámica de las estrategias de producción y las imágenes espaciales generados, el poeta y el poético, vitalidades y la idiosincrasia de la manera de estar en el espacio. Revelando otro mundo ve la poesía: la producción de los espacios principales del proceso de creación poética, que juegan diferentes intensidades de ser espacio para la diferencia.

Palabras clave: ensayos fotográficos, el espacio, la poesía, las imágenes y espacial.

INTRODUÇÃO

Esse artigo é resultado do trabalho de pesquisa e construção de diálogos em Geografia e Literatura-poesia, mais detidamente, analisando e refletindo alguns procedimentos imagéticos e espaciais produzidos pela poesia de Manoel de Barros (1916-2014). Obra percorrida de originalidade que colocou o autor entre os mais expressivos escritores brasileiros do último século.

A força poética da obra tem a ver com todo um programa estético peculiar, que foi construído e publicado nos últimos 70 anos. Em diferentes momentos, cada livro foi compondo os fragmentos que foram se consolidando, assumindo idiosincrasias, travando embates contra formas e ordens, fazendo do espaço da escrita poética dimensão de multiplicidades de uma imagem de pensamento de diversas ramificações e portas de entrada.

A poesia barreana foi tecida por diferentes livros com entrecruzamentos que formaram teia complexa de temáticas que se repetem e complementam ao longo de sua obra. O poeta disse: “[...] Repetir, repetir até ficar diferente. Repetir é um dom do estilo [...]” (LI, 1993, In. BARROS, 2010, p. 300)¹, e repetiu se reinventando ao longo da vida. Como lembrou Muller (2003, p. 278) “[...] Manoel de Barros está escrevendo o mesmo livro há anos. Por isso ele repete [...]”, procurando atingir um didatismo minucioso, sempre retomando ideias que vão ganhando profundidades e clareza.

¹ Os livros de Manoel de Barros citados foram abreviado pelas iniciais de cada título: EF (Ensaio Fotográfico); LI (Livro das Ignorças); MI (Memórias Inventadas); LSN (Livro sobre o nada); MM (Matéria de Poesia), AA (Arranjos para assobio).

O livro “Ensaio Fotográficos” foi lançado em momento de relevante produção do autor, compondo sequência de publicações² que denotaram fase fértil do fazer artístico, retrabalhando conceitos expondo por outros caminhos seus afetos poéticos com o mundo.

O livro foi apresentado em duas partes, compostas por fragmentos de poemas intitulados (a primeira parte quinze poemas e onze na segunda). Escritos em pedaços que podem ser lidos tanto separados quanto no interior da totalidade do livro. O que denota a diversidade de escalas e interações de leitura da obra, a qual se ocupou do empreendimento de inventar o poético através da imagem. Processo que se desdobrou, muitas vezes, na produção de retratos que operaram e se tornaram produto de interações espaciais. Não por um tipo de espaço preconcebido e objetivado da realidade e do vivido, mas pela invenção da poesia que esculpiu outras didáticas expositivas e criadoras de espacialidades por imagens fotográficas.

A primeira parte do artigo foi dedicada a refletir os procedimentos de construção das imagens poéticas pela análise de alguns poemas dos “Ensaio Fotográficos”, dos quais foram selecionadas perspectivas e interlocuções que permitiram identificar interações espaciais do fazer poético, que legam amplo campo de visões e invenções de manifestações do espaço na/ pela poesia.

“ENSAIOS FOTOGRAFÍCOS” E A PRODUÇÃO DE IMAGENS PELA POESIA

Imagens não passam de
Incontingências do visual.
(Jorge Luis Borges)

A epígrafe acima foi reproduzida como na apresentação do livro “Ensaio Fotográficos” e faz alusão a dois conceitos relevantes à poética de Manoel de Barros: a imagem e o visual. São dois referenciais que estão ligados pela relação criador-obra, a imagem e produto do visual, que por sua vez, tem como fundamento a incontingência, que cria retratos testemunhas da diferença/multiplicidade de olhares. Essa relação aberta seduz as Artes e, propriamente, o poeta pelo desejo em se expressar por imagens, instigando-o ir até a linguagem em busca do além do significante a fim de fazer dos espaços poéticos “ensaio fotográficos”.

Diferentes manifestações poéticas das Artes (pintura, cinema, literatura, música, teatro, artes plástica, dança, entre outros) ganharam forma e/ou foram reveladas por meio de imagens. Essas imagens são criadas por linguagens que se expressam na interação e recriação das visões e concepções de mundo; assim, têm a relevância de excitar o pensamento rumo ao intransitivo, indizível, impensado, invisível (NOVAES, 2005).

As efígies produzidas pela poesia fazem uso da principal virtude do pensamento, o movimento das ideias, a permanente busca de atualização para o “jamais pensado ainda”.

² Entre os anos de 1989 e 2010, o autor publicou treze dos vinte quatro livros da obra, estabelecendo uma média de um livro a cada dois anos.

O contínuo desejo do poema de criar pela estética rupturas rumo ao novo: “[...] Poesia e pensamento têm isso em comum, “desejo que permanece desejo” [...]” (NOVAES, 2005, p. 14). Ambos desejam se manifestar para encontrar sempre um novo meio, nunca o fim. Desvendando segredos ao percorrer enigmas do universo que são do nosso espírito também.

Para Bachelard (1993, p. 8), a imagem poética é acontecimento do *logos*, que além de colocar o problema da criatividade do ser falante, também se caracteriza na singularidade do uso da linguagem, que é posta em estado de emergência para ir além do significante. A língua é reconfigurada no acontecer poético, cessa de ser instrumento e mostra-se por outras essências. É quando a palavra ganha imprevisibilidade e as normas abancadas pela gramática “perdem força” para “poder” expressar a imagem nova que, também, renova o ser.

A força da imagem liberta o próprio corpo da linguagem fazendo da poesia fenômeno de liberdade (BACHELARD, 1993). Tal expressão artística perturba os sentidos para poder comunicar imagens produzidas por outros contatos da língua com as coisas do mundo (p. 12). Por essa via, o significado do *logos* se reatualiza na poética, criando outros sentidos aos espaços, podendo desconstruir significados de acordo com o desequilibrado jogo de forças entre a exterioridade e as intimidades do ente poético.

A poesia de Manoel de Barros tem na imagem o forte componente de revelação e expressão da linguagem poética que, pelo “reino das imagens”, gerou experiências e acontecimentos singulares, tanto pela maneira de atribuir valores e significados as coisas, seres, espaços e tempos, quanto pelo trabalho com as palavras. A “imaginação produtora” do poeta (BACHELARD, 1993), pelas efígies, perturbou e transfigurou realidades, ampliando, propriamente, as visões do mundo.

A obra de Manoel de Barros, erigida por imagens, fundou estilo e atribuiu força criativa singular ao poeta. Esse apreço distinto com o imagético manifestava o desejo de fuga do lugar comum³, para atingir o “reino das imagens”, que é também da “Despalavra”, poema de seus “Ensaio Fotográficos”.

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 sapo. Daqui vem que todos os poetas podem ter qualidades de árvore. Daqui vem que os poetas podem arborizar os pássaros. Daqui vem que todos os poetas podem humanizar as águas. Daqui vem que os poetas devem aumentar o mundo com 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 (EF, 2000, In. BARROS, 2010, p. 383).

³ Em entrevista, discorrendo sobre sua obsessão pela poesia e por alguns autores das palavras harmônicas, Manoel de Barros falou sobre a importância da poesia fugir do “lugar comum”: “[...] Guimarães Rosa, além da imaginação saborosa, a grande preocupação dele era fugir do lugar comum. Ele tinha uma frase, “ódio ao lugar comum”. Ao poeta, ao escritor, essa preocupação é muito importante. Que ele não fique no lugar comum [...]” In. <http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,cautela-e-poesia-em-entrevista-inedita-de-manoel-de-barros,1592199>

No “reino das imagens” tudo é possível. Liberdade estendida ao próprio corpo da linguagem, que foi remexido em busca da “despalavra”, as expressões imagéticas geradas na “fuga do lugar comum”.

Diferentes formas e reinos (animal, mineral, vegetal, coisal e de pré-coisas) foram avizinados nas imagens, aproximações que permitiram trocas de qualidades. O poeta arborizou os pássaros e humanizou as águas, mesmo sem explicar o mundo pelos conceitos. Ampliou capacidades de visões e aumentou o mundo com suas metáforas, em eflúvios afetivos.

Como “Despalavra” a imagem não foi apresentada como dado tangível e imediato aos olhos do leitor, com formas e conteúdos acabados. Mas, com uma força que ultrapassa o dizer, superando a conotação fixadora das palavras, “Daqui vem que todas as pedras podem ter qualidade de sapo”. A experiência foi reinventada para um novo acontecimento. Na insatisfação com o automatismo formal das coisas, das disciplinas, das normas, da linguagem, o poeta reinventou seu mundo. Deslocou os lugares das coisas, entorpeceu a certeza dos sentidos, dissimulou a rigidez da verdade, trata-se muito mais de “[...] escurecer as relações e não de esclarecê-las [...]” (SUTTANA, 2009, p. 43).

No livro “Uma poética do Deslimite: poema e imagem na obra de Manoel de Barros” (2009), Renato Suttana propôs uma abordagem que demonstraram três “faces” da imagem poética em Manoel de Barros. Uma das faces da imagem poética em Manoel de Barros é de a “**imagem ser uma reconciliação dos contrários**” (SUTTANA, 2009, p. 28). Nessa forma de manifestar da imagem, a noção de analogia possui força para diluir o universo de representações, atribuindo-lhe outras funções. As distinções perdem força, o “isto” e o “aquilo” se tornam categorias que deixam de operar. Para o poeta, “[...] as aproximações são naturais sobre o fundo liberador da analogia: esta faz deslizar os signos como potências móveis [...]”, que desconstroem e recriam significados não pela razão, mas pelo ritmo (p. 31).

A “reconciliação dos contrários” no poema rompe com os limites da razão e desprende a criação poética, a multiplicidades de invenções; assim, o espaço da poesia precisa ser amplo, movimentado pela diferença, orientado por meio da imaginação e das experiências com os arranjos verbais. Trabalho que faz o significante perder centralidade, sendo, muitas vezes, o principal alvo das críticas na poesia. Nem o poder semântico e gramatical das palavras podem determinar as possibilidades das imagens poéticas, seria, propriamente, o contrário, são as imagens do poema que despertam a palavra da repetição fornecendo-lhe novas expressões.

As palavras para bem servirem aos despropósitos da poesia precisavam ser escovadas⁴, limpadas para perderem seus significantes imediatos, readquirindo os mistérios das falas. Manoel, bem como “Bola Sete”, décimo segundo poema da obra analisada, inventava a

⁴ O trabalho Manoel de Barros com as palavras foi notório em toda obra: “[...] Eu já sabia também que as palavras possuem no copo muitas oralidades remontadas e muitas significâncias remontadas. Eu queria então escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma [...]” (BARROS, 2008, p. 21). Pela metáfora, o poeta criou imagem para questionar o curso das palavras até o poema, como no poema “Comparamento”: (sexto poema dos “Ensaio Fotográficos”) “Os rios recebem, no seu percurso, pedaços de pau, folhas secas, penas de urubu / E demais trombolhos. Seria como o percurso de uma palavra antes de chegar ao poema “[...] As palavras se sujam de nós na viagem. Mas desembarcam no poema escorregadas: como que filtradas. E livres das tripas de nosso espírito [...]” (EF, 2000, In. BARROS, 2010, p. 382-83). “Limpar”, “escovar”, filtrar para chegar a “Despalavra”, que também é o “reino das imagens”.

“**imagem como emergência da linguagem**” (SUTTANA, 2009, p. 32; BACHELARD, 1993) que “[...] Pra compensar tinha laia de poeta. Dava qualidades de flor a uma rá. Dava às pessoas qualidades de água. Isso ele fazia com letras, não precisava se mover [...]” (EF, 2000, BARROS, 2010, p. 386).

Essa vida que o leitor encontra na imagem seria, segundo Bachelard, um reflexo da própria vida, a ponto de podermos dizer que “o bem-dizer é um elemento do bem viver”. O emergir da vida na imagem só tem lugar porque o que emerge é a própria linguagem: a imagem se revela acima da linguagem comum porque nela se afirma “uma emergência da linguagem”, ou antes, porque ela “põe a linguagem em estado de emergência”. Tais impulsos de vida, que saem da linha da palavra cotidiana, são como que miniaturas do impulso vital: eles se dão, portanto, como possibilidade de reencontrar na imagem o que é vida da natureza e da linguagem, o ponto de interseção entre a vida do homem e o ser das palavras (SUTTANA, 2009, p. 34).

As imagens como “emergência da linguagem” produziram o próprio Manoel de Barros denominou “artesanía”, a arte da poesia: o belo trabalhado. Talhar e esculpir a linguagem para libertá-la de sua função de linguagem-instrumento adaptando-a a linguagem-vivida (BACHELARD, 1993, p. 11), retratando imagens apagadas, ocultas, esquecidas, transfiguradas, lançando a própria palavra na imprevisibilidade: “os poetas podem arborizar os pássaros”.

A terceira face é da “**imagem como proximidade às coisas**”, como lembrou Suttana (2009, p. 38), o idioma abriga uma dupla potencialidade que é balizada entre o equilíbrio das normas, das regras canônicas, e uma segunda opção de uso, que faz a língua delirar e encontrar os “deslimites” da poética. Cabendo, portanto, a poesia, a função de manifestar essa forma de expressar da linguagem: “[...] Em outros termos, a poesia quer perceber o mundo e vivenciá-lo como signo (...) Uma natureza falante se pressupõe na poesia [...]” (SUTTANA, 2009, p. 39).

Como bem demonstrou Bachelard (1993), as imagens poéticas são formas de superação da realidade, trata-se de viver o não-vivido e abrir-se para abertura da linguagem (BACHERLARD, 1993, p. 14). A imagem poética supera o real e suspende a consciência, dando movimentos às formas, conteúdos e representações do vivido.

As três faces da imagem na poética barreana, como refletiu Suttana (2009), permitem aprofundar análise sobre procedimentos de criação das imagens poética, como observado no poema “O Fotógrafo”.

Difícil fotografar o silêncio. Entretanto tentei. Eu conto: Madrugada a 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. 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 [...] (EF, 2000, In. BARROS, 2010, p. 379-380).

“O Fotógrafo” é o primeiro poema do livro “Ensaio Fotográficos”, um enunciado que convida o leitor a adentrar o “mundo das imagens”. As incontingências do visual são mobilizadas por retratos que tem desejo de substituir palavras e orações por imaginações de sensibilidades do corpo. Solicitando, dessa forma, a experiência sensitiva para conceber o poema.

A poesia produziu imagens sem limites. A metamorfose do poeta em fotógrafo aproximou manifestações artísticas distintas, que trabalham com objeto comum, as imagens. O poeta-fotógrafo, munido de autoridade profissional, permaneceu centrando seu trabalho na linguagem e palavras. Entretanto, as imagens dissimularam as percepções invocando as sensibilidades sensoriais para perceber e registrar outros retratos de mundo.

O poeta foi aquele que observou e transformou aquilo que viu, fazendo os sentidos comunicarem imagens da diferença. A audição na ausência de “barulho” percebeu o Silêncio; o olfato sentiu o “perfume de jasmim no beiral de um sobrado”; a lesma fez perceber a própria existência (do poeta?). Uma geografia perceptiva foi construída não para expressar pertencimento aos lugares, mas antes, criar novas sensibilidades sobre os sentidos do corpo, fazendo produzir efígies que também são experimentos para outras visões.

Não é difícil perceber no poema, a **“imagem ser uma reconciliação dos contrários”**, fenômeno pelo qual o pensamento lógico de representação das “coisas” foi descentrado, dando espaço a outras funções e experiências com as palavras.

Por meio da imagem, o Silêncio recebeu o emprego de carregador, foi fotografado enquanto carregava o bêbado (o poeta?). O “perfume de jasmim” não foi aroma sentido pela presença da planta na imagem, mas no “beiral de um sobrado”. Enquanto a lesma chamou atenção do poeta para a própria existência. Coisas, seres e sentidos (“silêncio-carregador”, “perfume-beiral de um sobrado”, lesma-existência) foram preenchidos de diferenças, de significados contrários, postos a se reconciliarem para criar pela poesia, fotografias.

Mesmo o poema se comunicando pelas imagens, todo acontecer de sua experiência aconteceu por meio da palavra, que fez a **“imagem como emergência da linguagem”**. A visão do fotógrafo-poeta na madrugada permitiu inferir: “Vi uma lesma pregada na existência mais do que na pedra”. Como lembrou Campos (2007, p. 57), a imagem criada não foi da “lesma” em si, mas da própria existência, sendo necessariamente, o existir da imagem. Ou, como prefere o autor: “[...] um processo de composição que bem poderia chamar-se “metaimagética” [...]”. A esfinge da existência na lesma foi capturada pela emergência da linguagem, desvelando fotografias poéticas da vida da natureza e da linguagem, o ponto de interseção entre a vida do homem e o ser das palavras (SUTTANA, 2009, p. 34).

O poema conduziu a linguagem a novas experiências que vão além dos limites da realidade, produzindo visões para fotografias que expressam sentimentos em relação à imagem: “Vi ainda um azul-perdão no olho de um mendigo”. O retrato criado enunciou o sentimento capturado pelo visual, e fez emergir o “perdão” como fotografia da imagem criada.

A sensibilidade invocada pelo poema fez as coisas convergirem para o “reino das imagens”. A “Despalavra” exigiu imaginação sobre as sensações do corpo, como impulsos para capturar fotografias nas imagens: “Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa. Fotografei o sobre”. O acontecimento da imagem na poesia parece temporal na maneira que fez a paisagem velha desabar “sobre” a casa, no entanto, o imagético sendo emergência da linguagem fotografou a palavra “sobre”, fazendo esvaír sentido e significante.

As imagens, como incontingência do visual, foram selecionadas a pulverizar significantes e representações, propondo ações inventadas. O silêncio, o perfume, a existência, o perdão e o sobre foram retratos captados pelo arranjo da linguagem, e movimentaram a poesia ao contínuo processo de esvaziamento da própria imagem. Essa, no início, solicitou imaginação sobre sentidos sensoriais do corpo, combinando visão-audição para fotografar o silêncio; visão-olfato para sentir o perfume; visão-percepção para conceber a existência; visão-sentimento para flagrar o azul-perdão até chegar a visão que esvaziou a imagem, a palavra “sobre”.

Na parte final do poema, foi instaurado um movimento de perda de importância (“desimportância”) que descentralizou o narrador-fotógrafo do poema, o poeta se deslocou para se alojar numa zona imperceptível, abrindo espaço às representações das imagens.

[...] 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 (EF, 2000, In. BARROS, 2010, p. 380 grifo original).

A sutil mudança do verbo “ver” para “enxergar” denotou significativa diferença para reflexão do poema. Se na primeira parte, o poeta tinha visões que criavam imagens e permitiam fotografar afetos que tocavam sentidos sensoriais, diferentemente, agora, “[...] eu enxerguei a *Nuvem de calça*. Representou para mim que ela andava na aldeia de braços com Maiakovski [...]”. O “enxergar” substituiu as visões e a representação assumiu o lugar das imagens “inventadas”, a “Despalavra”. Tudo isso porque o poeta, como ente que participa da imagem, convidou outro poeta⁵ que acabou endossando todo o trabalho de Manoel de Barros em querer na poesia as imagens.

Enxergar a “Nuvem de calças” não foi uma criação da visão de Manoel, mas o encontro com uma representação que assumiu centralidade no poema e passou a conduzir todo o interesse temático do trabalho fotográfico. A fotografia não foi capturada na imagem, mas na representação dessa (“nuvem de calça”), que estava acompanhada de seu criador Maiakovski. Portanto, a fotografia obtida foi à imagem da imagem. O poema construiu chão para as efígies expressarem o acontecimento e as representações preencherem os conteúdos.

⁵ Vladimir Mayakovsky (1893 – 1930) poeta, dramaturgo e teórico Russo, considerado “poeta da revolução”, foi membro do partido bolchevique e participou da revolução de 1917 e reconstrução do Estado novo. Autor do poema “Nuvem de calça” (1914-195) In. http://www.bazardaspalavras.com.br/orange/kazan/literatura/nuvem_de_calcas.htm

O poeta, no entanto, ao ter a visão da representação de Maiakovski e sua obra “Nuvem de calça”, não resistiu em dar tônica a relação incestuosa e nupcial entre o criador e sua invenção. Além da representação da “Nuvem de calça” que “andava na aldeia de braços com Maiakovski – seu criador”, considerou a imagem a própria noiva de seu inventor. Todo um movimento que deslocou o narrador para deixarem as representações comporem as imagens, quando o eu lírico apareceu como espectador da própria poesia. Mas não sem antes, dar proximidade e envolvimento as representações alvitradas de maneira *imperceptível*, silenciosa, emprestou sua visão às imagens para assinar acontecimento, sensações: “Ninguém outro poeta no mundo faria uma roupa mais justa para cobrir a sua noiva. A foto saiu legal”.

Ser imperceptível não é ser invisível. A imperceptibilidade é a maneira de ser daqueles que, como diz Deleuze, emprestam seus nomes para assinar acontecimentos, ideias, sensações. Ser imperceptível é um caso de devir: devir imperceptível. Tornar-se imperceptível é pôr em questão os mecanismos que, de forma a priori, determinam a percepção, fazendo-se a submeter-se a um já dado que nos cega diante daquilo que é diferente (SOUZA, 2010, p. 59).

O poeta buscou potência na imagem para singularizar o acontecimento poético, fugiu dos determinantes da percepção, usou os sentidos e visão, sempre procurando fotografar a diferença. Alicerçado pelo conjunto imagético e fotográfico construído ao longo da narrativa-poética (que mais parece um conto⁶), encontrou a representação de Maiakovski, que reafirmou o desejo de se expressar pelas imagens. O poema não tornou o poeta invisível, permitindo-o permanecer participando da imagem, no entanto, o fez *imperceptível*, não sendo mais o inventor dos retratos, atribuindo à representação a direção das lentes da câmera-poética, para capturar não a sensibilidade concebida pela visão, mas uma percepção de diferença da imagem do mundo no poema.

A poética barreana, pela imagem criou diferentes movimentos por espaços, conexões singulares que despertam olhares e descontroem os determinantes da repetição as coisas, disciplinas, orders, potencializando usos e possibilidades. No reino da “despalavra” o poeta construiu zona de vizinhança e de indiscernibilidade, não são apenas por uma imaginação fantasiosa, mas também delirante, que inventa meios literários por desvios que permitem relações com multiplicidades que revelam o esplendor da vida.

Nos “Ensaio Fotográficos” a poesia criou imagens que produzem e são produtos de espacialidades, podem se conectar, mas tendem a “deslimitar” e extravasar as matérias do vivível e do vivido. Fragmentando, recompondo, aproximando, criando vizinhança e mistura, em experiências que buscam a diferença: “[...] Não há linha reta, nem nas coisas nem na linguagem. A sintaxe é um conjunto dos desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas” (DELEUZE, 1997, p. 12).

⁶ A estética do poema afirma estilo presente em diferentes livros da obra barreana, compostos por “poemas-narrativos” e/ou “prosa-poética”, criou atmosfera que se “[...] remete há uma espécie de pequeno conto”: “Difícil fotografar o silêncio / Entretanto tentei. Eu conto” (CAMPOS, 2007, p. 59).

⁷ Para Deleuze (1997, p.11), “[...] Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível e o vivido. (...) Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação (...) Pode-se instaurar uma zona de vizinhança com não importa o quê, sob a condição de criar os meios literários para tanto [...]”.

IMAGENS ESPACIAIS DA POESIA: MANOEL DE BARROS “FOTOINVENTANDO” ESPAÇOS

O livro “Ensaio Fotográficos” possui dinâmica espacial singular, que foi discutida no trabalho de Campos (2007): “Análise sobre o nada: estudos dos procedimentos poéticos da obra de Manoel de Barros”, e possibilita interlocuções entre diferentes possibilidades de leitura das interações espaciais na poética.

Percorrendo os caminhos propostos na análise de Campos (2007, p. 65), verificamos que “[...] Dos onze poemas, da segunda parte, pelo menos quatro – *O Poeta, A Doença, Palavras e Borboletas* – tratam primordialmente da questão do espaço [...]”, e evocam sempre o “lugar” e/ou lugares e/ou referências geográficas e espaciais, como pano de fundo imagético. Como o trecho citado do poema “O Poeta”.

Vão 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 [...] (EF, 2000, In. BARROS, 2010, p. 390).

O trecho citado foi analisado por Campos (2007), como referência geográfica (“Cordilheira dos Andes”), que “[...] está ligado ao plano imaginário real [...]” dos lugares onde o poeta viveu. Contudo, ao ler o poema, se percebe que o retrato espacial não se remete a um conteúdo geográfico próximo, da escala do íntimo, porque está distante, aparecendo na imagem do horizonte. Uma cena opaca e voluptuosa que ganhou corporeidade pela visão de poeta do menino, que criou imagem do espaço: a paisagem⁸. Como demonstrado na parte final do poema.

[...] Foi minha 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 terá de assumir as suas irresponsabilidades. Eu assumi: entrei no mundo das imagens (p. 390).

Para entrar no mundo das imagens o poeta teve que assumir uma visão de irresponsabilidades de um ninguém⁹, ou zoró, incidindo sobre a realidade geográfica para transfigurá-la em efígies. Diferente do que foi apontado por Campos (2007), o poeta não esteve interessado em descrever a realidade visível, vivida e/ou seus significantes, a poesia foi dinamizada pela “imaginação produtora” e por isso, deu qualidade humana a paisagem,

⁸ A paisagem no poema apareceu como produto da visão, resultado da interação entre externalidade e a intimidade do olhar, “[...] a paisagem não reside somente no objeto, nem somente no sujeito, mas na interação complexa entre os dois termos. Esta relação que coloca em jogo diversas escalas de tempo e de espaço, implica tanto a instituição mental da realidade quanto a constituição material das coisas” (BERQUE, 1994, apud HOLZER, 1999, p. 163).

⁹ Assumir a condição de “ninguém” para criar era o desejo do poeta, se desterritorializar deslocando a posição de fala e percorrer espaços “incomuns”, como no poema “Ninguém” (oitavo poema do livro “Ensaio Fotográficos”): “Falar a partir de ninguém faz comunhão com as árvores / Faz comunhão com as aves / Faz comunhão com as chuvas / Falar a partir de ninguém faz comunhão com os rios, com os ventos, com o sol, com os sapos [...]” (EF, 2000, In. BARROS, 2010, P. 384). O desejo de fuga do autor procurando “Falar a partir de ninguém”, tem a ver com o caso de Devir da escrita (“Devir-imperceptível-ninguém”, “Devir-animal-borboleta”), que desterritorializou o poeta no/pelo poema, e dando vazão ao inacabado da literatura.

atacando o próprio significado conceitual das imagens da natureza. Um procedimento que não resulta da descrição geográfica do “lugar” vivido, tão pouco das experiências de vida, sendo, a própria dimensão de espacialidade da poética (paisagem). Um “desenho verbal” inaugural da criança que fez versos e encontros com a “Despalavra”. Não para descrever aspectos geográficos do lugar, mas para ir além e adentrar o mundo das imagens, que antes de poéticas, poderiam ser consideradas espaciais-paisagísticas.

Apesar de encontrar o lugar como categoria de análise espacial no livro, a discussão proposta por (CAMPOS, 2007) não refletiu o conceito baseado em teoria; mas, sobretudo, para encontrar interações espaciais nos poemas e dimensioná-las como conteúdos da ideia de lugar.

O lugar foi percebido pelo autor de outras duas formas nos poemas, “[...] os lugares aparecem como pontos de partida ou de chegada, o que denota que o sujeito lírico está sempre em trânsito [...]” (p. 66). Tal perspectiva entende o lugar como localização de onde o poema parte ou chega, não estando, necessariamente, em questão, a reflexão sobre os conteúdos do lugar, mas os movimentos de saída e chegada criados pela poética.

A terceira concepção de lugar em (CAMPOS, 2007, p. 66), o conceito apareceu como “[...] mudança de posição do sujeito lírico, sua troca de lugar, dá-se em relação a uma mudança de ponto-de-vista [...]” (p. 66). Como analisado no poema “Borboleta”, o “[...] sujeito lírico assume o ponto-de-vista insetal (...) [e] cria para si uma condição, que é a mudança do seu lugar, do seu lugar-comum, para assumir o “lugar-olhar” da borboleta [...]” (CAMPOS, 2007, p. 67).

Borboletas

Borboletas me convidam a elas. O privilégio insetal de ser uma borboleta me atraiu. 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. Daquele ponto de vista: Vi que as árvores são mais competentes em auroras do que os homens. Vi que as tardes são mais aproveitadas pelas garças do que pelos homens. Vi que as águas têm mais qualidade para a paz do que os homens. Vi que as andorinhas sabem mais das chuvas do que os cientistas. Poderia narrar muitas coisas ainda que pude ver do ponto de vista de uma borboleta. Ali até o meu fascínio era azul (EF, 2000, In. BARROS, 2010, p. 393).

O poema é essencialmente imagético, não pela positividade de uma representação imediata, descritiva, de imitação, mas pela “reconciliação dos contrários”. As borboletas envolveram o poeta, fornece-lhe o privilégio “insetal” de ser uma delas. A poesia é composta por vários fragmentos de imagens que geram experiência nova à visão, aproximando mundos distintos, permitiu misturas. Todavia, o campo de sensibilidade do acontecimento se fez pela palavra, que ao reorientar poeticamente homens, borboleta, tardes e auroras permitiu efígies ressoarem e despertarem novas visões aos sentidos.

As imagens do poema são “emergências da linguagem”, criadoras (de neologismo para fazer ver o mundo “insetal?”), arranjam e lançam, seres e coisas num processo de reorientação. Remexer a linguagem para “ter uma visão diferente dos homens e das coisas”. Desejo que

colocou em movimento o poeta que abandonou sua posição de fala, para reposicionar suas lentes fotográficas a experimentar lugares incomuns, propícios a fugas.

Imaginar “o mundo visto de uma borboleta” proporcionou vibrar a própria linguagem e seu poder de nomear. As imagens liberaram multiplicidades de significados, avizinhando seres e coisas para produzir “[...] novas falas que os tornam a mesma coisa” (SUTTANA, 2009, p. 41). A “imagem como proximidade as coisas”, garantida por uma espécie de alteridade da fala poética, fornece visão ao olhar do outro, o ser falante se desterritorializou para encontrar a diferença, uma nova zona de intensidades, outras perspectivas de visão/saber.

Adquirir retratos pela visão da borboleta, não pela mudança de lugar do sujeito de fala (eu lírico), mas pelo próprio encontro de uma linha de fuga. O lugar, usado como conceito espacial na análise do poema “Borboleta”, realizada por (CAMPOS, 2007), teve seu sentido esvaziado, para funcionar apenas, como posição locacional. Entretanto, não é difícil perceber que o poema não foi erigido pela ideia de lugar, nem pelo sentido de localização nem pela ideia de pertencimento. Ao contrário, a poesia criou movimento de desterritorialização, que abriu para processos de transmutação enunciando novos olhares. O movimento, por essa via, foi de intensidade, o devir animal de tornar-se borboleta; o que não é possível apenas com a mudança de “ponto-de-vista”.

Uma espécie de desterritorialização absoluta para tornar-se animal criou deserto e singularização das imagens, “[...] conteúdos se libertam de suas formas, não menos que as expressões do significante que as formalizavam [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 20). Todo um movimento de fuga se instaurou com o retrato do poema. O eu lírico se desterritorializou em uma saída, não para imitar as borboletas sendo uma delas; mas, todavia, produzindo fuga no mesmo lugar, fuga de intensidade. Uma captura se arquitetou para novas posses, “ter uma visão diferente”.

[...] Tornar-se animal é precisamente fazer o movimento, traçar a linha de fuga em toda sua positividade, ultrapassar um limiar, atingir um *continuum* de intensidades que não valem mais do que por elas mesmas, encontrar um mundo de intensidades puras, onde todas as formas se desfazem, todas as significações também, significantes e significados, em proveito de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializados, de signos assignificantes [...] (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 20 grifo original).

Tornar-se borboleta para fazer movimento que gera potencial positivo, de fuga, que se desterritorializa para criar, se desprendendo dos significantes e significados em direção a “um mundo livre aos poemas”. Ultrapassa assim, o limiar da “realidade” para atingir um *continuum* de intensidades, que foram produzidas por experiências imagéticas renovadoras da visão: “Vi que as árvores são mais competentes em auroras do que os homens”.

As significações foram desfeitas em proveito de uma matéria não formada, uma conjunção de fluxos desterritorializados que extravasaram a imitação (p. 22), e capturaram fragmentos de códigos para criar combinações próprias, desconstruções e reinvenções poéticas: “Daquele ponto de vista: Vi que as andorinhas sabem mais das chuvas que os cientistas”. As imagens

do poema foram construídas fundamentalmente, pela experiência espacial que deu suporte a “aproximação dos contrários”, ou se poderia denominar os componentes de diferença do poema (poeta, borboletas, árvore, garça, andorinha) foram desterritorializados/aproximados para ir além das representações. Sendo invocadas para revelarem relações com espaços, paisagens e estados de natureza escritos por afetos.

Aproximar as diferenças propondo casamentos incestuosos entre palavras, seres e coisas foi característica marcante na construção poética de Manoel de Barros, onde “[...] tudo se mistura num processo de troca e sinestesia” (CARPINEJAR, 2001, p. 12). As permeabilidades entre as coisas atribuíram a poética a noção de promiscuidade, que “[...] designa, antes de tudo, um sonho de proximidade a todas as coisas e todas as coisas entre si [...]”. As promiscuidades geraram metamorfoses que tornaram o poeta – fotógrafo imperceptível – borboleta. E, acessou outras visões e relações com as coisas. Imagens agruparam diferenças e funcionalizaram para liberar multiplicidades de sentidos, criando linhas de fuga que são expressão da diferença.

O poema construiu espacialidade própria: “auroras” “tardes” “águas” “chuvas”, fenômenos espaciais personificados na fecundidade poética de afetos, desfrutes, saberes, qualidades, competências, em relações com “árvores”, “garças”, “paz” e “andorinhas”. As condições espaciais requisitadas pela poesia foram base de aproximação das coisas e seres, possibilitando os processos de sinestésias, misturas, trocas, que ampliaram e reinventaram o espaço da imagem, “pintando de azul o fascínio do poeta”.

Sabe-se que os espaços vividos estão em constante emergência na obra de Manoel de Barros (o Pantanal e suas paisagens constituídas por seres, rios, pássaros, árvores, brejos, pedras, borboletas, lesmas, pré-coisas, falas, tudo trabalhado como matéria poética). Eles aparecem como dimensão em que o poeta selecionou fragmentos, não porque queira produzir uma poesia testemunho da realidade vivida, nem interpretação e tão pouco representação do real quer a poesia de Manoel de Barros. Mas antes, instaurar um universo de singularidade e fuga das disciplinas que organizam e cerceiam o campo de experimentação da linguagem, das visões de mundo, dos lugares, seres, coisas. Buscando sempre espaços de diferença, “as coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis: Elas desejam ser olhadas de azul [...]” (LI, 1993, In. BARROS, 2010, p. 302).

A dimensão espacial na obra não pode ser determinada por um conteúdo e/ou essência dos lugares de vida, mas em diálogo com multiplicidades, flerte com imagens que tendem a transfigurar a realidade; fazendo do espaço, muitas vezes, dimensão de fundamental importância na reflexão proposta pela poesia. Usando e tendo coisas para dizer sobre a dimensão espacial, o poeta explorou os “deslimites” da razão utilitarista do pensamento sobre os espaços, encontrando outras emergências; enquanto compôs para sua obra “geograficidade” singular. A produção dos retratos poéticos nos “Ensaio Fotográficos” são também testemunhos de interações espaciais, que fertilizaram a criação de imagens e poemas do livro.

No poema “A Doença”, o poético aprofundou reflexões das espacialidades no interior da obra, quando o sentido de espaço vivido serviu de alimento e manutenção na produção da diferença que preenchia os seres do lugar, como que um legado oculto na gênese do chão habitado. Denso na maneira como é sentido; porém, sutil como foi denunciado na poesia.

O lugar vivido atribuiu significado ao poético, não pela identificação do espaço comum de pertencimento, posses e produções. Mas, ao contrário, pela expressão das ausências e distâncias, forças que adoeciam aqueles que viviam.

A Doença

Nunca morei longe de meu país. Entretanto padeço de lonjuras. Desde criança minha mãe portava essa doença. Ela que me transmitiu. Depois meu pai foi trabalhar num lugar que dava essa doença nas pessoas. Era um lugar sem nome nem vizinhos. Diziam que ali era a unha do dedão do pé do fim do mundo. A gente crescia sem ter outra casa ao lado. No lugar só constavam pássaros, árvores, o rio e os seus peixes. Havia cavalos sem freios dentro dos matos cheios de borboletas nas costas. O resto era só distância. A distância seria uma coisa vazia que a gente portava no olho / E que meu pai chamava exílio (EF, 2000, In. BARROS, 2010, p. 390-91).

A dimensão da espacialidade, agora, apareceu centralizando a ideia de lugar vivido. O poeta “padece de lonjuras”, uma doença hereditária, transmitida pela mãe (saudades das distâncias do que já vivera?), e tonificada pelo lugar onde o pai fora trabalhar, “era um lugar sem nome nem vizinho”, onde, além dos elementos da natureza que a poética barreana tanto estimou (pássaros, árvore, rio, peixes, borboletas), “O resto era só distância”. Que sucedia sobre o olhar dos habitantes do lugar: “A distância seria uma coisa vazia que a gente portava no olho”. As lonjuras do Pantanal vivido fizeram as ausências somarem no poético, adoecendo e maculando o olho que foi para o escritor de versos, o sentido manipulável e instigado, constantemente, para criar imagens, fugas e transfigurações da linguagem e do espaço.

Na análise de Campos (2007, p. 69) sobre o poema “A Doença” foi elencado o lugar como conceito que revelou, novamente, o movimento de “deslocamento” sofrido pelo eu lírico. Sujeito esse que recebeu os efeitos das lonjuras e distâncias da mãe, do pai e do lugar vivido.

[...] o sujeito lírico se desloca, assim, de três maneiras: no espaço, passando, levado pelo pai, a viver em um novo lugar carregado de abandono; no tempo, contaminando através da mãe, pela doença que atravessa a infância dela (Cf. v. 3) e atinge o sujeito lírico na sua própria infância; e no modo de olhar, que passa portar a distância, como consequência dos outros deslocamentos (CAMPOS, 2007, p. 69).

Um aspecto importante captado pela análise de Campos (2007) foi conceber o lugar como conceito preenchido por movimento, estando sempre em processo. No entanto, o próprio movimento criado pela poética, os denominados “deslocamentos”, parecem terem sido usados pelo autor como recurso para explicar todas as interações espaciais presentes na poética. Os movimentos criados pela poesia foram usados como solução para dar expressão ao conceito, fazendo todo movimento e dinâmica espacial presente na poética convergir para sua perspectiva de análise em só refletir “o lugar” como fenômeno espacial de deslocamentos.

Entretanto, no poema “A Doença” o que esteve em questão não foi o lugar enquanto forma de “deslocamento”, transição e/ou troca de posição; mas, principalmente, como dimensão preenchida por um conteúdo. As lonjuras e distâncias não criaram “deslocamentos”, ao contrário foram muito mais a frente, compuseram, além do significado da metáfora do poema, o estado de enfermidade que contaminou os habitantes (fazenda no Pantanal), gerando atributos de incompletude ao lugar: “Era um lugar sem nome nem vizinhos”; prenhe de “ausências”: “A gente crescia sem ter outra casa ao lado”; composto por “isolamentos”: “era a unha do dedão do pé do fim do mundo”. De maneira que, o lugar somava para menos e tinha o efeito mágico de adoecer os viventes: “A distância seria uma coisa vazia que a gente portava no olho”.

O poema demonstrou o lugar como sintoma que desviou e originou características patológicas aos moradores. Doença que gerava consequências que, diferentemente de uma enfermidade, não causava dano à saúde e ascendia como potência de singularização/adaptação da vida.

As distâncias e lonjuras como efeito produtivo dos lugares potencializaram nas pessoas outras características criativas, como apontou o poeta no documentário “Só dez por cento é mentira” (de Pedro Cesar Duarte Guimarães):

[...] Esse último livro meu, *Poemas Rupestres*, eu falo sobre um lugar onde não existia nada, onde fui criado mesmo, sinceramente, não existia nada e tal. Então a poesia nasce do não existir. Você tem que inventar. Então, aquele nucleozinho onde a gente vivia só tinha mentiroso. Porque precisava viver e contar coisas, inventar coisas. É um negócio que me tocou muito na infância. Ficou em mim isso. Porque a comunidade lá, sete ou oito pessoas, não tinha assunto. Não tinha rádio, não tinha televisão. Não tinha coisa nenhuma. Não tinha nem vizinho. Pra conversar, trocar conversa com o vizinho, não tinha nem vizinho. Você tinha que conversar com pato, com galinha, coisa parecida [...] (GUIMARÃES, 2008).

O poeta foi enfático: “a poesia nasce do não existir. Você tem que inventar”. Condições que também são expressas pelo lugar vivido na infância: “um lugar onde não existia nada”. O “*nucleozinho* onde agente vivia só tinha mentiroso. Porque precisava viver e contar coisas, inventar coisas”. Todavia, todos adoeciam, padeciam prenhes de inspiração inventiva que agitava a criatividade, a imaginação e o apreço pelas coisas que iam além do vivido. Por esse motivo, o lugar também foi uma potência de saúde à vida, alvitando outras possibilidades práticas, seja para conversar com pato e galinha, seja para contar mentira e/ou inventar poesia.

A doença, nesse sentido, também funcionou como estímulo e força para os processos inventivos, como em Nietzsche, aquilo que não matou o poeta o fortaleceu. E, se não padeceu das lonjuras fez delas empreendimento de saúde a poética.

Para tanto, a Geografia traçada não foi descritiva nem sentimental (fenomenológica), não delineou geometrias nem localizações. As espacialidades não foram medidas, pois a geografia do lugar se expressou como composição do corpo e da existência do poeta, que contaminou palavras, imagens, espaços, seres e coisas a criar um universo poético próprio.

Não para definir uma identidade ou imitação da realidade e seus significantes, mas para desviar e fazer fugir do lugar comum, alçar voos fora da asa¹⁰, o lugar onde as ausências acrescentam. Da mentira à invenção, o lugar fertilizou a criação poética: “Tenho uma confissão: Noventa por cento do que escrevo é invenção. Só dez por cento é mentira”, pois, “Tudo que não invento é falso” (LSN, 1996, In. BARROS, 2010, p.345).

Como disse Deleuze (1997, p. 15) o “[...] Fim último da literatura: pôr em evidência no delírio essa criação de saúde [...]”, e a poética de Manoel de Barros é repleta de expressões deste combate. O poeta habitando o exílio das lonjuras encontrou remédio que fortaleceu sua produção da vida e conduziu a percorrer descaminhos de desvios e diferenças, de lugares inacabados para realizar fugas. O devir que não se finda é também sinal de saúde e vitalidade criativa para renovar a visão do mundo.

O lugar preenche de ausências, lonjuras e exílio criou abandonos no poeta que foram preenchidos e revelados por meio de imagens espaciais. Retratos que, também, se tornaram remédio para extravasar as chagas e confortar no interior de uma “Ruína” todo seu abandono.

Um monge descabelado me disse no caminho: “Eu queria construir uma ruína. Embora eu saiba que ruína é uma desconstrução. Minha ideia era de fazer alguma coisa ao jeito de tapera. Alguma coisa que servisse para abrigar o abandono, como as taperas abrigam. Porque o abandono pode não ser apenas de um homem debaixo da ponte, mas pode ser também de um gato no beco ou de uma criança presa num cubículo. O abandono pode ser também de uma expressão que tenha entrado para o arcaico ou mesmo de uma palavra. Uma palavra que esteja sem ninguém dentro. (O olho do monge estava perto de ser um canto.) [...] (EF, 2000, In. BARROS, 2010, p. 387).

O poema já no início enunciou a fuga do poeta que atribuiu autoria da narrativa ao “monge descabelado”, interlocutor do sujeito lírico, com quem supostamente conversou e caminhou imaginando criar a desconstrução. “Eu queria construir uma ruína. Minha ideia era de fazer alguma coisa ao jeito de tapera”. A imagem da paisagem antiga, gasta pelo tempo, da “ex-morada” abandonada foi movimentada e redimensionada a adquirir impessoalidade. “Desumanização” que não personificou; mas, criou movimento em múltiplas direções, convidando as renitências de abandonos vários, dos que partiram e deixaram o excedente que não puderam carregar. Toda provocação de sentimentos está vazia, o monge só disse sobre “ensaios fotográficos” de imagens espaciais.

O que poderia ser uma figurativização de retratos e espaços do abandono ganha força para expressar outros sentidos na palavra, multiplicidades que abriram o significante do abandono, para esvaziar suas representações fixadoras, propondo outras imagens. Preenchidas de afetos, porém, como “matéria não formada, de fluxos desterritorializados, de signos assignificantes [...] (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 20).

O conteúdo da palavra não foi determinado por uma forma e imagem: “Porque o abandono não pode ser apenas de um homem de baixo da ponte, mas pode ser também

¹⁰ “Poesia é voar fora da asa” (LI, 1993, In. BARROS, 2010, p. 302).

de um gato no beco ou de uma criança presa num cubículo”. O poema não valorizou o significante da palavra, mas, sobretudo, a potência de pensar sua produção, diferença prioritária ao ato de “transfazer”: “[...] Não quero saber como as coisas se comportam. Quero inventar comportamento para as coisas [...]” (EF, 2000, In. BARROS, 2010, p. 395).

A construção poética da espacialidade não se prendeu ao significante do conceito, da informação, do comunicado hegemônico e/ou de relações de força. Ao contrário, ela conseguiu configurar o espaço do abandono por meio de outras imagens, como da “tapera”, que foi vista fazendo em favor da poesia, abrigando o abandono, enquanto o poeta procurou “[...] Esconder-se por trás das palavras para mostrar-se [...]”, perdendo “[...] a inteligência das coisas para vê-las (*Colhida em Rimbaud*) [...]” (MP, 1970, In. BARROS, 2010, p. 148).

Inúmeros são os caminhos de reflexão sobre as expressões espaciais na poética de Manoel de Barros, o livro “Ensaio Fotográfico” é primoroso na produção de imagens e espacialidades várias que permitem múltiplas leituras e discussões.

PARA NÃO CONCLUIR: “NÃO PRECISO DO FIM PARA CHEGAR”

Apresentamos até agora algumas manifestações espaciais na poética de Manoel de Barros, portanto, chegamos sem precisar de um fim. A expressão multiplicidade fornece uma leitura da dimensão espacial da poesia, que não define um fim nem fixa conteúdo para o conceito de espaço, mas identifica nos “Ensaio Fotográfico” “imagens espaciais” do fazer poético.

Buscando observar os procedimentos de criação dos retratos da poesia encontramos a “Despalavra”, o “reino das imagens”, identificadas como “descaminho” de fugas do “lugar comum”. As fotografias poéticas, nesse sentido, tiveram papel de invocar imagens de espaços de diferença, trabalhados em favor da poesia.

O poeta-fotógrafo criou “imagens espaciais” para capturar fotografias perceptivas (do silêncio, do perfume), e o conduziu a um devir-imperceptível, uma fuga para se avizinhar de imagens que conduziam a um resultado fotográfico. Assim, o poeta Maiakovski, ao adentrar o poema, demonstrou o sentido do mundo expresso nas imagens espaciais, dando força própria para o escritor se desterritorializar de produtor da obra para espectador: “A foto saiu legal”.

A visão do eu lírico, desde menino, fez uso do espaço para criação poética, quando inventou a imagem voluptuosa da paisagem-corpo. Registrando não a descrição geográfica do lugar vivido, mas a transfiguração desse na visão da paisagem que encontrou a imagem poética.

Nos procedimentos de criação das efígies, aproximando diferenças e colocando a linguagem em emergência, o poeta conseguiu, além de criar linhas de fuga, conceber movimentos de desterritorialização para alçar voos com as borboletas e adquirir novas visões de mundo, outras imagens espaciais.

Característica que fez da escrita como caso de devir. Devir-animal-borboleta, devir-imperceptível da imagem-poema, movimentos de fuga, metamorfoses, criar zona de

vizinhança, incorporar práticas promiscuas de trocas diversas, dar voz as coisas criando propriamente, uma natureza falante, que fez da escrita processo inacabado que seguiu por “deslimites” a passagem da vida na linguagem.

Além das transfigurações do espaço em favor das imagens e dos processos de desterritorialização e fuga em direção as matérias não formadas, geradoras de novas visões. O poeta escoou em sua poesia as idiossincrasias do lugar, das distâncias e lonjuras que somavam ausências e estratégias ao viver, adoeceram eu lírico para ser inventor de poesia, para acrescentar ao mundo, as coisas que faltavam. Preencher distâncias, lonjuras e ausências de diferenças seres, coisas e imagens, aproximadas para um processo de invenção e cura das enfermidades acometidas pelo lugar vivido.

A doença do lugar deformou o menino para tornar-se poeta e saber lidar com suas neuroses, representando também uma força de saúde, que invocou todo *um povo* (imagens espaciais) para preencher o que faltava. As ausências passaram a somar no lugar, e “[...] agitar-se sob as dominações, de resistir a tudo que o esmaga e o aprisiona e de, como processo, abrir um sulco para si na literatura [...]” (DELEUZE, 1997, p. 15). Permitindo criar abrigos para todo seu abandono. A tapera que não ruiu!

O eu lírico encontrou vitalidade na escrita para remediar suas dores e incompletudes, e fez da doença do lugar prenehe de ausências e abandonos, o vigor de sua poética, desdobrando-se, inclusive, sobre a estética de seus escritos. O lugar, desse modo, foi fotografado pela ótica das ausências e abandonos, indicando como elemento da identidade do espaço na poesia, a força para imaginar e inventar, o que a realidade não legou a vida. Completar o mundo por meio da poesia, inventar um povo que não existia, escrever por esse povo que falta, e assim, poder gerar cura às próprias doenças. A identidade do lugar na poesia foi identificada não pelas presenças materiais e/ou representativas, mas no intervalo, o “entre-lugar” vivido no desejo.

Para tanto, o poeta reinventou imagem espacial da Ruína como uma criação que nasceu no poema em processo de desconstrução. A efígie da “tapera” para “transfazer” as realidades e suas “desimportâncias”. O abandono foi fotografado, tornando-se manipulável, estimado, imagético, o próprio abrigo.

O que faz do livro “Ensaio Fotográficos”, nessa leitura, um primoroso pedaço da obra de Manoel de Barros, repleto de procedimentos espaciais que também aparecem em outros livros, de diferentes maneiras, dando centralidade à relação entre imagens e espaços, identificados e refletidos por nós como “imagens espaciais”. Noção conceitual de movimento da poética que interage e recria pela dimensão espacial, potencializando aproximações conceituais, que demonstraram que as “[...] Palavras fazem miséria inclusive música! [...]” (MP, 1970, In. BARROS, 2010, p. 157). Retratos, lugares entre tantas outras multiplicidades, por descaminhos que conduzem a outras experiências do ser espaço pela poesia.

Me abandonaram sobre as pedras infinitamente nu, e meu canto. Meu canto reboja. Não tem margens a palavra. Sapo é nuvem neste invento. Minha voz é úmida como restos de comida. A hera veste meus princípios e meus óculos. Só sei por emanações por aderências

por incrustações. O que sou de parede os caramujos sagram. Uma pedrada de mim é o limbo. Nos monturos do poema os urubus me farreiam. Estrela é que é meu penacho! Sou fuga para flauta e pedra doce. A poesia me desbrava. Com água me alinhavo (AA, 1980, In. BARROS, 2010, p. 169-170).

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston, **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARROS, Manoel. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.
- BARROS, Manoel. Matéria de poesia. In. BARROS, Manoel. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, [1970] 2010.
- _____. Arranjos para Assobio. In. BARROS, Manoel. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, [1980] 2010.
- _____. O Livro das Ignorâncias. In. BARROS, Manoel. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, [1993] 2010.
- _____. Livro sobre o nada. In. BARROS, Manoel. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, [1996] 2010.
- _____. Ensaios fotográficos. In. BARROS, Manoel. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, [2000] 2010.
- _____. **Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.
- BARROS, Manoel. Cautela e poesia em entrevista inédita de Manoel de Barros. **Estado Cultura Literatura**, Abr. 2001. Pesquisado em 10 de Dezembro de 2014. Disponível em: <http://cultura.estado.com.br/noticias/literatura,cautela-e-poesia-em-entrevista-inedita-de-manoel-de-barros,1592199>
- CAMPOS, Alexandre Silveira. **Análise sobre o nada: estudo dos procedimento poéticos da obra de Manoel de Barros**. Araraquara SP: Programa de Pós-graduação em estudos literários da Universidade Estadual Paulista, 2007. 109 f. Dissertação de Mestrado (Estudos Literários). Disponível em: <http://repositorio.unesp.br/handle/11449/91591>
- CARPINEJAR, Fabrício. **Teologia do traste: a poesia do excesso em Manoel de Barros**. Porto Alegre RS: Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2001. 117 f. Dissertação de Mestrado (Literatura Brasileira). Disponível em: http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/3053?locale=pt_BR
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago editora, 1977.

HOLZER, Werther. Paisagem, Imaginário, identidade: alternativa para o estudo geográfico. In. ROSENDAHL, Zeny; CORREA, Roberto Lobato (org.). **Manifestações da cultura no espaço**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999.

MULLER JR, Adalberto. Manoel de Barros: o avesso do visível. Revista USP, São Paulo, n.59, p. 275-279, junho/agosto 2003.

NOVAES, Adauto. Pensar o mundo. In. NOVAES, Adauto (org.). **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SOUZA, Elton Luiz Leite de. **A poética do deslimite**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

SUTTANA, Renato. **Uma poética do deslimite**: poema e imagem na obra de Manoel de Barros. Dourados, MS: UFGD, 2009.

DOCUMENTÁRIO

SÓ dez por cento é mentira. Direção: **Pedro Cesar Duarte Guimarães**. Fotografia: Stefan Hess. Downtown filmes 2008. (81 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XCMczEBuII4>. Acesso em: 10 de Dezembro de 2014.