



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação  
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

## **A POÉTICA AL DENTE DE MANOEL DE BARROS - O literário fotográfico<sup>1</sup>**

*"A única língua que estudei com força foi a língua portuguesa  
Estudei-a com força para poder errá-la ao dente."  
M. de Barros*

Kati Eliana Caetano (UTP-Curitiba/PR0)

### **Resumo**

Segundo o teórico Pierre Lévy, a apreensão sensorial do mundo não se constrói necessariamente por meios simbólicos, mas a possibilidade de pensar a realidade e de imaginá-la sensorialmente constitui uma experiência eminentemente semiótica. O presente trabalho desenvolve-se nessa direção: estudar o processo de significação visual captado por uma interpretação reflexiva da emoção estética. Tomando como ponto de partida a leitura de alguns poemas de escritor brasileiro contemporâneo, Manoel de Barros, especificamente de seu último livro de poemas intitulado *Ensaaios fotográficos*, o texto focaliza as interfaces do verbal e do visual, articulando a poesia, a pintura e a fotografia. Nessa abordagem do visual não é propriamente a percepção sensorial que determina a experiência estética no estudo em questão e sim a possibilidade de vivenciá-la enquanto manifestação consciente do simbólico. Nesse sentido, o sensível emerge como consequência da apreensão inteligível da realidade cultural pelo viés da articulação entre sentir e imaginar.

**Palavras-chave:** verbal e visual; sensível e inteligível; experiência estética.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no NP15 – Núcleo de Pesquisa Semiótica da Comunicação, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



## Introdução

O semioticista francês Eric Landowski disse, em certa oportunidade, que "há criadores - um Paul Klee na pintura - e escritores - citemos Calvino /.../ (porém poderia se citar também Musil ou Proust ou muitos outros) -, que são "avant la lettre", verdadeiros semioticistas." (OLIVEIRA, 1994, p. 62)

Aproximadamente um século antes, o pensador alemão Friedrich Engels (1980, p.71) disse a respeito de Balzac que havia aprendido, lendo suas obras, mais sobre a história completa da sociedade francesa do que com todos os historiadores, economistas e estatísticos profissionais do período.

Embora se tratando, no primeiro exemplo, de uma relação introceptiva, da língua consigo mesma, na sua capacidade metalingüística de refletir sobre o objeto de estudo com base no uso dos recursos da própria língua-objeto, e, no segundo, de uma espécie de vínculo exteroceptivo, a língua falando aparentemente de outro fenômeno, em ambos os casos temos uma ilustração dos diálogos esclarecedores entre os discursos poético e científico.

O fato se confirma quando, a partir de uma perspectiva inversa, Landowski diz em outra passagem, a propósito da última obra de Greimas - *De l' Imperfection* -,

*"Nenhuma metalinguagem esotérica, uma escritura com levidade, fluida, figurada, um "eu" e uma sensibilidade que imediatamente se sentem presentes e que, face a página de Rilke, de Tanizaki ou de Calvino, conseguem nos fazer partilhar a intuição, a intensidade, a exatidão de alguns instantes de pura emoção estética: tudo isso faz um livro belo, e mesmo um muito belo livro. Tão belo que não se vê um livro de semiótica, em continuidade aos precedentes. (p. 61-62.)"*

No mesmo sentido, ainda segundo Landowski, poderíamos citar Roland Barthes, Roman Jakobson e outros .

Esse potencial da linguagem para atravessar campos distintos e resgatar em seu solo componentes e propriedades de "searas alheias" está intimamente ligado a uma fusão



original, primitiva, de imagem e texto (nos seus sentidos tradicionais), de ícone e signo verbal, de cognitivo e afetivo, que as culturas modernas, sobretudo as ocidentais, apartaram, às vezes, como pólos inconciliáveis de uma oposição. A arte recupera essa gênese em suas diversas explorações dos níveis da expressão e do conteúdo, como nos movimentos vanguardistas da pintura ou nas múltiplas tendências literárias, desde o simbolismo, passando pelo concretismo, até as manifestações contemporâneas.

Já tivemos a oportunidade de mostrar, em outra ocasião, os limites fluidos entre imagem e palavra, não pelas diversas relações de complementariedade que podem ostentar, mas pelo seu imbricamento em um único corpo textual, em certas pichações cifradas de muros e paredes. (CAETANO, 2002) Retomamos agora essa mesma problemática dos vínculos entre imagem e texto sob outra ótica, cruzando-os com a abordagem das relações entre expressão e conteúdo, assim como da interlocução entre o sensível e o inteligível nos modos de apreensão perceptiva e cognitiva dos universos do discurso.

Usamos deliberadamente para esse fim, como pretexto para a discussão, exemplos da estética literária, portanto do reino dos signos verbais, mais especificamente da poética do poeta contemporâneo Manoel de Barros, quem, não apenas percebeu e explorou lucidamente essa fusão no "*instante-nada das coisas*" mas a perscrutou fundo, a ponto de ser levado a tratá-la na essência de sua manifestação nos poemas intitulados *Ensaio fotográficos*, nos quais o autor confessa ter tentado fotografar o invisível e dizer o indizível.

Este trabalho examina, portanto, a relação entre a experiência estética do mundo e a sua manifestação sígnica, pelos percursos traçados na poética literária. Percursos que trilham o caminho da cognição para o engendramento de uma percepção, vivenciada, mas não concretizável ou sensorialmente formalizável.

A leitura dessa obra permitiu construir um tripé elucidativo para o presente estudo: entre o mundo da escrita e o mundo das cores, linhas e formas interpôs-se seletivamente um meio de comunicação, uma outra forma de apreensão e registro do real - a fotografia. Por que a fotografia, e, mais especificamente, por que a fotografia verbal?

Devemos dizer ainda, a título de introdução, que, a par dessas questões teóricas, servem de base para as presentes reflexões as idéias de Pierre Ouellet, sobre a percepção



dos universos do discurso, mais especificamente de sua obra *Voir e savoir*. Retemos aqui principalmente um ponto de vista do autor que embasa nossas ponderações sobre a poética manoelina, qual seja, o princípio de que a literatura não se define nem pelo seu valor referencial, relacionado a um dado objetual, nem pelo seu cunho subjetivo. O processo instaurado pela linguagem literária é de ordem *transsubjetiva*, pois nele o sentido surge não só pelo fato de se dizer algo de determinada maneira, mas de revelar um modo de percepção do mundo fenomenológico, concretizável por meio de seu correlato discursivo, e compartilhado pelo leitor. A literatura, portanto, é sobretudo o espaço de compartilhamento de percepções e cognições do mundo fenomenológico pela via do discurso, que se apresenta como o correlato lingüístico ou "langagière" desse nível de apreensão da empiria por meio dos filtros, lentes ou lupas que definem o modo particular de cada um ver e perceber o universo de suas experiências.

Normalmente, esse espaço de manifestação e compartilhamento da percepção está assegurado pelo tratamento do nível da expressão. Ou melhor, por aquilo que a semiótica greimasiana designa como explorações secundárias da expressão e que consistem basicamente no uso do nível da materialidade de cada linguagem específica não como mero suporte de conteúdos, mas como elemento constitutivo de conteúdos, mais precisamente como elemento desencadeador de múltiplas leituras isotópicas. O texto, não apenas se refere a algo, leva o leitor a vivenciar aquilo designado ou referencializado pelo seu nível de conteúdo.

Há casos, porém, como observa Ouellet, em que a percepção não se faz por linhas retas, mas segue os traços curvos do processamento racional, graças a uma espécie de filtragem do componente imaginativo que permite ao sujeito (seja ele enunciador ou enunciatário) ter consciência de seu próprio processo de percepção e, a partir dela, sentir os efeitos imaginados.

A tese de Ouellet, no âmbito do discurso científico, parece encontrar seu corolário no espaço da literatura na obra de Manoel de Barros. Toda a sua poética anterior está centrada na percepção do universo como forma de comunhão sensível e não nos instrumentos da razão, da individualidade ou das subjetividades. Plena de fusões, nela



raramente se dissocia o eu do outro, o homem dos animais, os seres vivos das pedras. Sua veia heraclitiana já foi várias vezes mencionada, pelo próprio poeta e por seus leitores. Pela poética manoelina em geral, puro deleite, não se buscam mensagens, sentidos ocultos, tendências históricas ou filosóficas. Ler é simplesmente ser... uma lesma, um pedaço de pau; ou sentir um calor profundo e a regeneração dos homens e bichos com a chuva que cai no pantanal.

Sua última obra, no entanto, retira-nos desse estado letárgico de contemplação e, tal como o estudioso dos sentidos, remete-nos a tentativas de compartilhamento de suas percepções inusitadas, ao mesmo tempo em que percebemos encontrar nelas elementos de nossas próprias sensações indizíveis. Não é por acaso, aliás, que o autor se propõe a fotografar o invisível e a dizer o indizível. Trocadilho lúdico que parece fornecer uma das chaves para a escolha do título do conjunto de poemas *Ensaaios fotográficos*.

É curioso observar como o discurso científico, aquele de Ouellet e de outros, e o discurso literário de Manoel de Barros se cruzam, defendendo em uníssono a idéia de que os processos significacionais se realizam também por diversos dispositivos sensoriais, mais afetos a laços de compartilhamento de percepções e de experiências do que a trocas comunicacionais no seu sentido convencional. Pretendemos mostrar esse cruzamento, tomando como referência categorias de análise textual da semiótica discursiva.

Nessa obra, Manoel de Barros leva-nos a acompanhar ensaísticamente (fazendo jus novamente ao título do livro) a irrupção da semiose, por meio de um percurso que vai do sentido, enquanto possibilidade, à sua realização sígnica; do contínuo ao descontínuo, pela apreensão dos processos significacionais em sua manifestação metafórica.

Tal percurso não está distribuído linearmente no espaço da obra: ele se insinua de forma desordenada entre vários discursos. Uma incursão por alguns poemas selecionados nos permitirá descortinar o valor heurístico da literatura para a compreensão de fenômenos de uma semiótica do visual, mais especificamente das relações entre o texto literário e o processo fotográfico.

### **Da imagem pura à manifestação do sentido: Manoel de Barros na trilha de Miró**



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação  
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

Os vínculos primais (para usar uma expressão do próprio poeta) entre imagem e palavra estão sintetizados no poema *Despalavra*:

*"Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da/ despalavra /.../ 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./ Que os poetas podem refazer o mundo por imagens, / por eflúvios, por afeto. (p. 23)*

Tomando as palavras em seu nascedouro, na filiação que mantêm com as imagens visuais, Barros expõe sua trajetória poética,

*"Meu pai costumava me alertar: / Quem acha bonito e pode passar a vida a ouvir o som / das palavras / Ou é ninguém ou zoró./ De tarde fui olhar a Cordilheira dos Andes que / se perdia nos longes da Bolívia / E veio uma iluminura em mim. / Foi a primeira iluminura / Daí botei meu primeiro verso: / Aquele morro bem que entorta a bunda da paisagem./ Mostrei a obra pra minha mãe./ A mãe falou:/ Agora você vai ter que assumir as suas / irresponsabilidades./ Eu assumi: entrei no mundo das imagens. (O poeta, p. 47)*

Captar o mundo por imagens é apreendê-lo em sua sensorialidade, nos limites do corpo com o espaço que o rodeia. Essa percepção primeira dispensa racionalidades, portanto dispensa o sujeito na sua manifestação de subjetividade lingüística. Daí a necessidade da despalavra para entrar no mundo das imagens. Daí também a "fala" a partir de ninguém, condição essencial para sentir na palavra o seu poder de imagem, a palavra objetificada na classe de outros objetos do mundo:

*"Falar a partir de ninguém faz comunhão com as árvores / Faz comunhão com as aves /.../ Falar a partir de ninguém / Ensina a ver o sexo das nuvens / E ensina o sentido sonoro das palavras. / Falar a partir de ninguém / Faz comunhão com o começo do verbo." (Ninguém, p. 25)*



É dessa descaracterização daquele que fala, do sujeito falante enfim, que o objeto pode assumir suas qualidades essenciais, fora dos limites de um ponto de vista subjecto, portanto o objeto como ser que age e não ser agido, o objeto em si, do que decorre a verdadeira e primeira percepção da palavra na sua sonoridade, na sua visualidade, por isso *"falar a partir de ninguém faz comunhão com o começo do verbo"*.

O reconhecimento de uma postura em relação às linguagens que lhes permitam expor aquilo que mais as especificam - o plano de expressão - identifica o poeta e o pintor.

Assim como a compreensão icônica da palavra requer a despálavra, a pintura necessita de uma apreensão pura, objectal, dos elementos que lhe servem de figuras e de inspiração plástica, despidos de toda nuance cultural que os sujeitem a um olhar. E o exemplo lhe vem de Miró:

*"Para atingir sua expressão fontana / Miró precisava de esquecer os traços e as doutrinas / que aprendera nos livros. / Desejava atingir a pureza de não saber mais nada. / Fazia um ritual para atingir essa pureza: ia ao fundo / do quintal à busca de uma árvore. / E ali, ao pé da árvore, enterrava de vez tudo aquilo / que havia aprendido nos livros. / Depois depositava sobre o enterro uma nobre / mijada florestal." (Miró, p. 29)*

No pintor catalão, pontos, manchas e linhas compõem a matéria-prima para a cosmogonia de sua obra (*Entendre Miró*). Desses elementos seminais surgem as primeiras figurações e figurativizações de Miró: o ponto que engendra uma genitália, a linha que se retorce, cinde e cria fisionomias, a mancha que deriva para um sol, que pode assumir, ainda, a forma de um inseto aracnídeo (CORBELLA, 1993).

É pela desimplicação do sujeito (com o olhar impregnado de filtros culturais) no engendramento do objeto, que resulta a possibilidade de sentidos renovados, característica da arte no seu modo de provocar estranhamentos sobre nosso pressuposto conhecimento da realidade. Desse olhar primeiro, desprovido de cargas semânticas estereotipadas, surge, então, a possibilidade de uma simbiose entre o olhar do sujeito que apreende o objeto e do objeto que se deixa apreender em suas qualidades imanentes. Só então se torna possível a



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação  
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

conjunção, não mais de sujeitos e objetos culturais, mas de sujeitos e coisas em simbiose de sensações, inaugurando a metamorfose da criação:

*"Sobre o enterro nasciam borboletas, restos de / insetos, cascas de cigarra etc. / A partir dos restos Miró iniciava a sua engenharia de cores. / Muitas vezes chegava a iluminuras a partir de um / dejetos de mosca deixado na tela. / Sua expressão fontana se iniciava naquela mancha / escura. / O escuro o iluminava. (Ib., p. 29)*

Evidencia-se nesse poema o diálogo entre a poética de Manoel de Barros e a obra pictórica de Miró pela evocação à matéria criativa de suas obras, onde a composição plástica caracteriza-se por uma economia de elementos figurativos. A presença sumária de alguns pontos (tal qual o *dejetos de uma mosca*) e manchas (a sua *engenharia de cores*) expõem a matéria prima (também primeva) de sua arte, mais voltada para o efeito de percepções multissensoriais do que propriamente a conteúdos referenciais. Em termos manoelinos, na pintura de Miró o ponto ou o jogo de cores e linhas valem por si mesmos, pelas estruturas que apresentam e pelos efeitos que suscitam em sua essência de coisas da realidade pictórica.

Ao efetivar a passagem narrativa da disjunção à conjunção, o poeta determina a assunção do objeto como valor, por obra de um sujeito que passa a falar sobre o referente a partir de seu ponto de vista particular quanto à maneira de captá-lo. Essa mudança narrativa desencadeia outras, de ordem semântico-semiótica: do contínuo para o descontínuo, da identidade entre linguagens e objetos para o caráter representativo do signo, da percepção pura para a decifração dos sentidos culturalizados.

Assim também como Barthes, Manoel de Barros instala-se do lado de um grau zero da poesia; tal qual o semiólogo francês, que procurava se recolocar *"na situação de um homem ingênuo, não cultural, um tanto selvagem*, o narrador manoelino constata: *"Noto que às vezes sou desvirtuado a pássaros, que/ sou desvirtuado em árvores, que sou desvirtuado/ para pedras/.../Penso que ainda assim não serei atingido pela bobagem./ Apenas eu não tenho polimentos de ancião". (p. 66)*



A identificação com Miró e Barthes não é gratuita: a matéria prima de Manoel de Barros é a natureza em sua *expressão fontana* e a fotografia o recurso para plasmá-la poeticamente. Ao intitular de *Ensaaios fotográficos* a primeira parte de sua obra e, a segunda, expressivamente *Álbum de família*, o poeta assume o papel do *operator* de Barthes.

### **O percurso da significação: diálogos da poesia com a fotografia**

No caminho traçado pelo poeta ensaísta, partindo do instante nada das coisas para o processo significativo, somos conduzidos ao nível das figuras, ou, mais particularmente, de universos altamente figurativos. Para essa reflexão, o sujeito enunciativo elege um suporte específico de construção de sentidos - a fotografia - tornando-se então, além de poeta ensaísta, o fotógrafo responsável pelo fazer fotográfico. As relações entre sujeitos e objetos transformam-se agora em relações intersubjetivas pela mediação de fotos-textos, em que pouco interessa o referente, e sim os efeitos.

Nessa escolha atualizam-se não só propriedades da linguagem fotográfica, mas também, e sobretudo, aquilo que nela aparentemente está ausente.

De um lado, o mergulho no mundo dos signos e dos sentidos se faz pela reflexão sobre a metáfora, ou seja sobre o(s) segundo(s) sentidos, uma vez que o poeta se inscreve no reino da despalavra e da imagem. De outro, o olhar que prescruta a imagem é o do fotógrafo.

*”Eu vi uma cigarra atravessada pelo sol - como se / um punhal atravessasse o corpo. / Um menino foi, chegou perto da cigarra, e disse que / ela nem gemia. / Verifiquei com meus olhos que o punhal estava / atolado no corpo da cigarra / E que ela nem gemia!  
Fotografei essa metáfora. / Ao fundo da foto aparece o punhal em brasa.  
(O punhal, p. 37)*

É nessa nova condição que a percepção sensível se converte em reflexão interpretativa e a categoria do *operator* fotográfico instaura um novo tipo de observador:



aquele que, guiado pelo olhar do fotógrafo, se vê solicitado a retirar do poço cultural uma imagem mental e a compartilhar com o *operator* os efeitos afetivos dessa visão/presença. Atualiza-se nesse caso o papel do fotográfico mais pela conjugação de uma experiência, reativada pela memória e pela imaginação, do que a representação realista de um referente.

Se a fotografia é, desde Barthes, reconhecida pela dupla conjugação de realidade e de passado, aqui se anula a morte da fotografia em favor de uma co-vivência pela imaginação e uma presentificação pelo afeto.

Não se trata de um sentido(ou dos sentidos) a ser buscado, mas de emoções, sensações, percepções não visíveis a serem partilhadas a partir de um olhar singular sobre o mundo. Por isso, parece ao poeta que essas fotos não podem ser reveladas, apenas descritas, escritas. O sentido fotográfico passa a ser discursivizado pelo plano do conteúdo da linguagem verbal:

*"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. / Fotografei desse 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. (p. 11)*

Se há um caráter da fotografia a ser retido nessa descrição, este é o da instantaneidade do ato fotográfico. Assumir o papel do fotógrafo que retrata o silêncio, o odor do jasmim, a existência de uma lesma e o perdão, refletido no olhar azul de um mendigo, requer antes de tudo a atitude flagrante diante da vida, a capacidade de ver e perceber na cotidianidade a fugacidade e singularidade das emoções.

Neste exemplo, a poética manuelina nos coloca mais uma vez diante de uma dupla leitura dos sentidos. A da percepção pura orientada pelo olhar do poeta, pela qual



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação  
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

abandonamos nossa ligação com as racionalidades, e a da emoção compartilhada e ao mesmo tempo mostrada na "fratura estética" de que fala Greimas em *De l'Imperfection*.

Para Greimas, a estesia emerge nos raros momentos em que a relação do homem com o mundo é fraturada pela percepção explosiva e momentânea de um fato ou detalhe da empiria carregado de impressões polissensoriais. A suspensão instantânea de nossa limitada compreensão/apreensão do mundo proporciona um sentimento arrebatador, que, pela sua fugacidade e intensidade, não só se revela por meio da imperfeição, como revela, com mais agudeza, a condição de nossa imperfectividade.

Podemos aventar a hipótese de que está presente na ação de fotógrafo do invisível e do indizível de Barros essa associação do ato fotográfico com a fratura estética, o que lhe permite vincular a imagem verbal, em seu caráter metafórico (pois só assim permite exprimir intensamente tais emoções), com as potencialidades do ato fotográfico. Em outros termos, aquilo que na fotografia está virtualmente presente, mas iconicamente ausente, encontra voz na linguagem verbal em sua manifestação poética.

Nessa caminhada pela demonstração do imbricamento das duas linguagens, Manoel de Barros chega finalmente à essência do fenômeno:

*"Queria transformar o vento. / Dar ao vento uma forma concreta e apta a foto. / Eu precisava pelo menos de enxergar uma parte física / do vento: uma costela, o olho... / Mas a forma do vento me fugia que nem as formas / de uma voz. /.../ Estava quase a desistir quando me lembrei do menino / montado no cavalo do vento - que lera em Shakespeare. / Imaginei as crinas soltas do vento a disparar pelos / prados com o menino. / Fotografei aquele vento de crinas soltas. (O vento, p.27.)*

De um lado, a equivalência de "fotografar o vento" com "imaginar as crinas soltas do vento disparar pelos prados" evoca não apenas um referente, mas o efeito de sentido provocado pela visualização/sensação da ação do vento; visualização gerada pelo recurso à memória cultural, tanto de imagens fenomenológicas quanto de imagens verbais do poço literário.



Com essa figura, efetiva-se a relação do nível da expressão da semiótica do mundo natural com o nível do conteúdo da semiótica da língua natural, condição fundamental para a realização dos sistemas semi-simbólicos de acordo ainda com a perspectiva greimasiana.

Entretanto, a similitude entre as duas semióticas não pára por aí: a identificação entre o fato referencial e a perspectiva que assumimos da superfície fenomenal, conduzidos pelo olhar do poeta, é possível graças ao isomorfismo buscado também entre a forma da expressão da semiótica do mundo natural e a forma da expressão da semiótica da língua de na perspectiva de Ouellet. Além do conteúdo figurado que nos permite ver e imaginar as crinas soltas **ao** vento, como uma metaforização do próprio vento, outros elementos do nível da expressão configuram uma relação enunciativa entre enunciador e enunciatário que lhes permite vivenciar a construção do evento cognitivo. É o encadeamento crescente da elaboração frasal, a reiteração fonética das vibrantes e das sibilantes e a extensão mais alongada do verso, em ritmo progressivo, que nos leva a sentir, e não só a ver, agora sim, as crinas **do** próprio vento a disparar pelos prados com o menino.

*"Imaginei as crinas soltas do vento a disparar pelos prados com o menino."*

Sem dúvida, desencadeado pela evocação de uma imagem literária - *"me lembrei do menino montado no cavalo do vento - que lera em Shakespeare"*- o sentido adentra o domínio do patêmico e revela tanto o percebido quanto a maneira como se percebe. Em suma, o poeta tenta transpor o vivido da experiência (dimensão sensitiva) pelo vivido lingüístico (dimensão pragmática, do fazer do sujeito enunciador), discursivizando uma experiência que além de retratar as coisas do mundo remete à dimensão afetiva do sujeito.

Afetado em sua sensibilidade pela relação modalizada e aspectualizada que tem com certo estado de coisas, o sujeito enunciador recorre aos dispositivos da linguagem verbal para criar, nela e por meio dela, correlatos discursivos que lhe permitam fazer ver e, ao mesmo tempo, desvelar a maneira como vê a situação referencial, possibilitando ao enunciatário colocar-se no mesmo lugar de seu ponto de vista para apreender os seus inúmeros significados e efeitos de sentido.



Com essa experiência, o poeta plasma pela palavra o sentido subliminar da fotografia, e, por extensão, o que parece rarefeito nos dispositivos da técnica fotográfica: "Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível, não é ela que vemos". (Barthes, p.16)

Não por acaso, portanto, o enunciador de Manoel de Barros investe-se do papel narrativo do fotógrafo: está presente aí a convicção de que o texto poético permite o acesso, mais do que pela explicação racional, à essência do ato fotográfico.

### Referências bibliográficas

- BARROS, Manoel de. *Ensaio fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- CAETANO, K.E. Das linguagens secretas aos segredos das linguagens. *Arte e cultura da América Latina. Revista da Sociedade Científica de Estudos da Arte*. São Paulo: FAPESP/CESA, 1990, v. VIII, 1<sup>o</sup> semestre de 2002, p. 59-75.
- COQUET, J. Cl. Temps ou aspect? Le problème du devenir. IN: FONTANILLE, J. *Le discours aspectualisé*. Limoges/Amsterdam/ Philadelphia: PULIM/BENJAMINS, 1991.
- CORBELLA, D. *Entendre Miró. Anàlisi del llenguatge mironià a partir de la SÈRIE BARCELONA 1939-44*. Barcelona: Universitat de Barcelona Publicacions, 1993.
- DUBOIS, Ph. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- GREIMAS, A.-J. *De l'Imperfection*. Périgueux: Pierre Fanlac, 1987.
- GREIMAS, A.-J. & COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- GREIMAS, A.-J. & FONTANILLE, J. *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*. Paris: Seuil, 1991.
- (MARX, K. & ) ENGELS, F. *Sobre literatura e arte*. São Paulo: Global Ed., 1980.
- MENEGAZZO, M. A. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande, MS: CECITEC/UFMS, 1991.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação  
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

OLIVEIRA, A. C. Entrevista com Eric Landowski. In: *Algirdas-Julien Greimas: testemunhos*. São Paulo: PUC/EDUSP, 1994.

OUELLET, P. *Voir et savoir*. La perception des univers du discours. Québec: Les Éditions Balzac, 1992.

SAMAIN, E. Um retorno à "Câmara Clara". Roland Barthes e a antropologia visual. In:

SAMAIN, E. (org.), *O ato fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.