

Imagem, Poesia e Incêndio: O contrabando poético-pictórico de Odair de Morais

EDSON JOSÉ SANT'ANA¹

Instituto Federal de Mato Grosso - IFMT

Resumo

Este ensaio trata de imagens. Abordaram-se, num primeiro momento, as características da imagem produzida pela junção de enunciados verbais, presumidamente, dos enunciados poético-literários. Tratou-se do tema em questão fazendo-se uma pequena contextualização histórico-estético-teórico, através dos conceitos de imagem, imagem verbal e imagismo, para, posteriormente, trabalhar-se na leitura de um poema-pictórico-ardente de Odair de Morais, poeta e escritor Cuiabano.

Palavras-Chave: Imagem, Imagismo, Poesia, Poema-pictórico, Imagem ardente.

Abstract

This rehearsal is about burning images. At first, the characteristics of the image produced by the conjunction of verbal utterances, presumably, of poetic-literary utterances, were approached. The theme in question was dealt with by making a small historical-aesthetic-theoretical contextualization, through the concepts of image, verbal image and imagism, to later work on the reading of a burning poem-pictorial-poet Odair de Morais, poet and writer Cuiabano.

Keywords: Image, Imagism, Poetry, Poem-pictorial, Fiery image.

Um panorama para debate

No que se refere à imagem, é sabido que ela se coloca de modo anterior à palavra na apropriação e na comunicação do mundo objetivo por parte dos sujeitos.

De acordo com Walter Benjamin,

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reproduzível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. (...) Com a xilogravura, o desenho tornou-se pela primeira vez tecnicamente reproduzível, muito antes que imprensa prestasse o mesmo serviço para a palavra escrita. (...) À xilogravura, na Idade Média, seguem-se a estampa em chapa de cobre e a água-forte, assim como a litografia, no início do século XIX. (BENJAMIN, 1994, p. 166)

¹ Professor de Língua Portuguesa e Literatura no Instituto Federal de Mato Grosso; Mestre em Estudos de Linguagem (UFMT); Doutorando em Comunicação pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação (UERJ).

Ainda conforme Benjamin (op. cit. pp. 166-7), a litografia fez que a reprodução chegasse a novos patamares através da precisão do procedimento: uma etapa qualitativamente nova que muda definitivamente o trabalho da imprensa, das artes e da comunicação na *ilustração* e representação da vida cotidiana, através da inserção definitiva da imagem nos veículos de comunicação.

Nas palavras de Alfredo Bosi,

A experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizar-se no corpo. A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem, a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor. A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo (BOSI, 2000, p. 19)

Ainda conforme Bosi (op. cit. p. 22), de acordo com a Teoria da Forma, a imagem tende à *quase-materialização* da percepção, como se objeto e imagem possuíssem propriedades *homólogas*, semelhantes, muito embora a imagem não decalque “o modo de ser do objeto”. Isto

porque o imaginado é, a um só tempo, dado e construído. Dado, enquanto matéria. Mas construído, enquanto forma para o sujeito. Dado: não depende da nossa vontade receber as sensações de luz e cor que o mundo provoca. Mas construído: a imagem resulta de um complicado processo de organização perceptiva que se desenvolve desde a primeira infância (loc. cit. p. 22)

Para a Teoria da Forma (Gestalt), mesmo as aparências mais superficiais já são efeito de um alto grau de elaboração e do referido processo de organização da percepção. Ocorre que as imagens, mesmo as chamadas fugidias, esgarçadas ou vaporosas, podem ser retidas e evocadas e, em razão da limitação do sistema perceptivo de que o corpo preceptor dispõe, elas terão, de modo necessário, margens e limites, áreas, figura, fundo e dimensões.

Outra característica da imagem, e que lhe atribui o que chamaremos de uma *dubialidade existencial*, é o seu caráter não material e seu caráter não espectral. Esta importante característica é a simultaneidade. É a finitude, a solidez de uma “cena”, de um “quadro” que lhe permite a representação à memória (BOSI, Op. Cit., p. 23).

A imagem nos toca, por seu caráter afetivo, muito mais ou tanto quanto as palavras. Não à toa, é recorrente, na história da cultura (e da literatura especificamente), a utilização do se convencionou chamar de “imagem poética”.

Diversos autores, ao longo do tempo, problematizaram a questão.

Dando enfoque, principalmente aos períodos que sucederam às revoluções industriais e da criação das máquinas fotográficas, podemos salientar um grande desenvolvimento das técnicas de pintura, registro imagético na literatura e fusão dos campos artísticos.

Romantismo, Realismo, Naturalismo, Parnasianismo, Impressionismo, Simbolismo, Surrealismo, Imagismo, Tendência e Concretismo foram alguns dos movimentos estéticos que experienciaram a utilização e transposição de linguagens diferentes na busca da expressão artística que dissesse da imagem através da utilização do código verbal.

Importante de salientar: pinturas e literatura realistas, naturalistas e parnasianas tentaram a construção de imagens verbais, explorando o que tinham a seu dispor, limitados, pela ilusão da plena objetividade. Depois destas, são criadas, então, as estéticas declaradamente preocupadas com as impressões subjetivas e com a manifestação do “eu” diante do objeto que o atinge sensorialmente.

Depois de um longo hiato, desde o fim do Romantismo, artistas impressionistas, simbolistas e surrealistas, procuraram escape da lógica cartesiana e buscaram reconstruir o objeto artístico a seu próprio modo, sempre valendo-se de toda a potência da imagem, agora sem os contornos *precisos* do objetivismo.

e

0185

Isto posto, cabe registrar a emergência de duas das estéticas que mais exploraram a criação de imagens através de palavras, a saber: o Imagismo, de Ezra Pound, e o Concretismo, do grupo Noigandres, de São Paulo. Para essas estéticas, a importância da imagem verbal assumia proporções que chegavam a impulsionar um certo desdém pela palavra de que faziam uso. Conforme Bosi (2000, p. 38),

Os *radicais* do Imagismo, impacientes com as tardanças do pensamento, hostis a todo processo que levasse ao conceito, chamavam pelo retorno ao ícone ou pelo silêncio. A visão do relâmpago que tudo iluminasse em um átimo ou a entrega ao Nirvana do não-discurso seriam as opções coerentes de renúncia à expressão verbal.

(Apontamento importante é que mesmo que não tenha sido, no século XIX, um expoente industrial, no Brasil do romantismo os poetas já exploravam a questão das imagens em seus poemas - podemos, como exemplo, citar o poeta Gonçalves Dias, que, com seu poema “A tempestade”, foi um dos pioneiros por estas bandas, na busca da expressão em que se mesclasse palavra e imagem, criando uma imagem verbo-visual.)

No Brasil, o movimento Concretista, na esteira do Imagismo *poundiano*, intensificou a utilização de imagens verbais criando uma poesia na perspectiva que chamaram verbivocovisual, apropriando-se, do *ideograma* e explorando aproximações entre palavra e imagem, conforme descrito em “poesia concreta”, de Augusto de Campos:

- o poema concreto ou ideograma passa a ser um campo relacional de funções.
- o núcleo poético é posto em evidência não mais pelo encadeamento sucessivo e linear de versos, mas por um sistema de relações e equilíbrios entre quaisquer partes do poema.
- funções-relações gráfico-fonéticas (“fatores de proximidade e semelhança”) e o uso substantivo do espaço como elemento de composição entretêm uma dialética simultânea de olho e fôlego, que, aliada à síntese ideogrâmica do significado, cria uma totalidade sensível “verbivocovisual”, de modo a justapor palavras e experiências num estreito colamento fenomenológico, antes impossível.

- POESIA CONCRETA: TENSÃO DE PALAVRAS-COISAS NO ESPAÇO-TEMPO. (CAMPOS, A. de, CAMPOS, H. de, PIGNATARI, 1975, p. 45 - grifos do autor)

Algo neste sentido, podemos encontrar também no Plano-piloto para Poesia Concreta do trio paulista:

poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas. dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. Espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear. daí a importância da ideia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (fenollosa/pound) de método de compor baseado na justaposição direta - analógica, não lógico-discursiva - de elemento. (op. cit., loc. cit, p. 156)

Feitos estes apontamentos, é necessário, que façamos a assunção da importância e da força da imagem na literatura, mas que a recoloquemos e a entendamos não como a imagem estática e de pura virtuosidade dos *concretistas*, que, aparentemente *viram* o que lhes interessava na obra de Pound. Afinal, como aponta Mário Faustino (poeta e crítico *imagista* brasileiro),

O imagismo de Ezra Pound: não apenas a imagem parada, mas também a imagem em movimento. Para ele, imagismo é fanopéia: apresentação da imagem tal como ela se apresenta ao "olho mental", em movimento, a própria captação desse movimento através da palavra. Donde a eterna preocupação de Pound pelas relações música-poesia e pela palavra justa. Donde toda a obra crítica e poética de Pound. (FAUSTINO, 2004, p. 484)

E mais adiante:

O imagismo de Pound: relação direta com o próprio processo de conhecimento, com a percepção verbal do universo. Poética e não apenas retórica. O poema é antes de tudo algo que se faz, não apenas algo que se diz. Não o poeta dizendo por meio do poema; mas o poeta fazendo o poema que, por sua vez, fala - naturalmente em nome do poeta (indireta e fatalmente expressando o poeta), mas com sua própria voz de ser criado. Daí a importância da técnica, do *modus faciendi*. O poema, para ser, precisa ser feito, estruturado, composto, harmônico. Para ser - e ser usado, comunicado, moeda corrente e durável. (op. cit., p. 485).

Desta forma, podemos entender que a imagem no poema é derivada da construção verbal. Evocada por ela através do trabalho de elaboração conceitual. Conforme a reflexão de Alfredo Bosi (op. cit., p. 29)

O que é uma imagem-no-poema? Já não é, evidentemente, um ícone do objeto que se fixou na retina; nem um fantasma produzido na hora do devaneio: é uma palavra articulada.

Assim,

Depois que o enunciado se compôs e chegou a termo, no poema, pode-se, em tempo de análise, abstrair a duração e especializar o texto. Basta ir à cata de reiterações e simetrias, traçando uma linha que una todas as ocorrências de algum modo afins (quanto ao som, à função, à posição, ao significado). A ideia de estrutura espacial ganha, nessa fase do trabalho, uma solidez imponente. Parece, afinal, que o poema foi montado para que toda a linguagem se ajustasse a um certo esquema de paradigma; e que ela se torcesse, se contraísse e se dobrasse sobre si mesma até se sobrepor sem sobras ao estrato ósseo das correlações. Mas não foi bem isso que aconteceu. O metro regular, os ecos, as rimas, as simetrias dispuseram-se no interior de um fluxo verbal que se foi adensando com a pressão acumulada dos signos. E enquanto o poema prosseguia, ia nos desvendando novos perfis e novas relações da existência. A imagem final, a imagem produzida, que se tem do poema, a sua forma formada, foi uma conquista do discurso sobre sua linearidade; essa imagem é figura, mas não partilha das qualidades formais do ícone ou do simulacro: procede de operações mediadoras e temporais. (Bosi, op. cit., pp. 36-37)

e

0188

Isto posto, podemos passar à ardência da imagem produzidas por Odair de Moraes em um dos poemas publicados em sua obra *Instante Pictórico*, 2017.

Instante Pictórico trata-se de um pequeno e poderoso livro de haicais, gênero poético originalmente japonês, constituído por três versos que demanda leitura silenciosa, visual e mental simultaneamente, e possui a força da onomatopeia ou da imitação, fundindo a carga semântica e a massa sonora (MOISÉS, 2004, p. 217).

O contrabando poético de Odair de Moraes: uma imagem em chamas

De acordo com Pound (op. cit. pp. 32-33), a literatura é a capacidade de um poema dizer muito com pouco. Um poema é a saturação máxima de significado na linguagem. Diversas são as formas de se desenvolver a saturação poética. Entre as mais exploradas, figura a modalidade chamada fanopéia, que, como vimos, é a criação de significado através da exploração de imagens criadas a partir da *utilização de palavras*. Nas palavras de Pound (1976, p. 37), “é uma atribuição de imagens à imaginação visual”.

Seja, então, o poema de Odair de Moraes (2017, p. 17)

aluno absolvido -
eu também roubava giz
pra escrever no portão

O que marca, neste texto, é sua capacidade sintética de dizer que embora o tempo passe e que no nível das aparências as coisas tenham mudado, existe, essencialmente algo que se conserva, que é preservado. Há um homem, adulto, professor e eu lírico que *re-trata* a cena que vê: um menino pintando, no portão, com giz “roubado” na escola. E como, e acordo com Bosi (2000, p. 25), “A imagem, catarse das pulsões do Id, recebe no seu nascedouro o dom da identidade.”, a imagem do menino “objeto-da-visão” evoca a imagem do menino que outrora foi o eu lírico.

Desta forma, o instante pictórico deste poema, sua pintura do momento, sua saturação sígnica, diz daquilo que se foi e do que se é, fixando o passado no presente. Para Didi-Huberman (op. cit., p. 8)

As noções de memória, montagem e dialética estão aí para indicar que as imagens não são nem imediatas, nem fáceis de entender. Por outro lado, nem sequer estão “no presente”, como em geral se crê de forma espontânea. E é justamente por que as imagens não estão “no presente” que são capazes de tornar visíveis as relações de tempo mais complexas que incumbem a *memória na história*.

Todavia, a conjunção de imagens e significados não para por aí, e o que aparece como óbvio e até certo ponto pragmático revela-se um mosaico visto que

[a] imagem não está no presente [...] A própria imagem é um conjunto de relações de tempo de que o presente só deriva, apenas como um múltiplo comum, ou como o mínimo divisor. As relações de tempo nunca se veem na percepção ordinária, mas sim na imagem, enquanto criadora. Torna sensíveis, visíveis, as relações de tempo irreduzíveis ao presente. (Deleuze *apud* Didi-Huberman, op. cit., p. 8)

Como disse Didi-Huberman (op. cit., 5): “Não se pode falar do contato entre a imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio. Portanto, não se pode falar de imagens sem falar de cinzas.” E a imagem latente produzida pela sucessão de imagens em tão diminuto poema.

Assim, podemos dizer que há, no poema, um *contrabando*, uma transposição de algo para fora de seu lugar óbvio.

Todavia, o contrabando poético deste texto não consiste na simples transposição do presente para o passado e do passado para o presente, num movimento ambíguo, de mão dupla. Ele, o contrabando, se esconde sob esse movimento, que é o modo artístico de dizer sem ter dito aquilo que não mudou como o passar dos anos. Surge, então, deste aglomerado de imagens uma nova imagem, uma imagem transportada diretamente da pulsão. Alfredo Bosi (2000):

“Uma pulsão (Trieb) aflora, na vida da psique, como uma representação (Vorstellung). A imagem é transformação de forças instintivas; estas, por sua vez, respondem, em última instância, pela sua gênese. Nunca é demais insistir: para Freud, força e sentido alimentam-se no Inconsciente. (op. cit., loc. cit.)

Esta nova imagem que arde e queima (queima-nos) não é menos do que a das condições de trabalho dos professores, de estudo e ludismo das crianças da periferia (e, por periferia, a imagem é do subúrbio humano, de subdesenvolvimento) que vem sendo *re-tratada* no mais da obra deste poeta-pintor de instantes.

Na fusão das contas-ente do poema, sobra, apenas, o que liga o homem-professor ao menino-estudante: a necessidade da expressão e a precariedade do instrumental para o trabalho.

Desta forma,

Assim como a mão não pode soltar o objeto ardente sobre ela, que sua pele se funde e se cola, a imagem, a ideia que nos torna loucos de dor, não pode arrancar-se da alma, e todos os esforços e os rodeios da mente para desfazer-se delas a atraem até elas. (VALÉRY apud Didi-Huberman, op. cit., p. 9)

0191

No plano da aparência, apressamo-nos em dizer da ligação entre o adulto e o infante, numa digressão Bacheradiana (Poética do Devaneio), sem, no entanto, tocar na materialidade daquilo que não é dito expressamente, sem que sopremos as cinzas do braseiro. Afastamo-nos da possibilidade imagética do poema, do que está centro, no cerne, da construção poética: a ação (roubar) e o objeto (giz).

Neste ponto, é necessário o exame das coisas a contrapelo, diria Benjamin.

Logo: ao registrar “eu também roubava giz”, o eu lírico, faz recair sobre o poema todo o peso do mundo histórico real, afastando a ideia onírica e atraindo a ideia ardente. Isto, pois, roubar giz, em pleno século XXI, faz refletir que muitas escolas, docentes e estudantes dependem, excessiva e quase exclusivamente, de um material tão arcaico e insalubre.

O que chama atenção, então, é a ancoragem do lirismo na materialidade do cotidiano: não há espaço para transcendências metafísica, inconformismo pueril, saudosismo romântico ou nefelibatismo. A prática, como disse Marx, é o critério que deve ser usado para se julgar a verdade; e a imediatez da vida, recrutada para o texto, aponta para o fato de que duas gerações estão presas e são vítimas do subdesenvolvimento da sociedade em que estão inseridas. Conjugam-se, então, os olhares do poeta-pintor e do leitor, pois *Saber olhar uma imagem*, disse Didi-Huberman (Op. Cit., p. 10),

seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir o *lugar onde arde*, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um “sinal secreto”, uma crise não apaziguada, um sintoma. O lugar onde a cinza não esfriou.

Isto porque

a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares - fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles - que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes. (Didi-Huberman, op., cit., p. 11)

A absolvição, então, é um ato de benevolência secundária, e talvez desnecessária, uma vez que mestre e discípulo são vítimas, *objetos* do mundo em que vivem.

- Dado relevante: *melodicamente*, a utilização do vocábulo “aluno” não interferiria na construção do poema, senão semanticamente, pois poderia, sem prejuízo de ritmo de leitura, ter sido utilizada a expressão “estudante”. Todavia, a expressão “aluno” gera ainda uma outra imagem. Não a do “sem luz”, como diz o pedantismo *pseudoconhecedor*, mas a daquele que precisa se acalentado, protegido, alimentado, que carece de cuidados. E isso gera um forte vínculo afetivo e fortalece o retorno ao passado do eu lírico - um passado que é o presente de ambos.

O estudante “sem luz”, “sem luz” o professor. Apagados pela poeira do pó-de-giz, anulada afetivamente a hierarquia, entre iguais, não pode haver absolvição, ato facultado aos juízes.

Ambos foram roubados e isto nos queima.

Impressões finais

A despeito do avanço, por vezes contraditório ou paradoxal, do uso de imagens, estrito senso, na comunicação cotidiana incorporadas pelas mídias de comunicação, a utilização da palavra usada de modo criativo ainda pode nos proporcionar aquilo que comunica o real fantasiado de modo a nos fazer incorporar a imagem e nos fazer chegar à catarse, ao processo de purgação, purificação. Imagem, palavra, discurso, comunicação mostram-se simbiotes nesse pequeno texto de Odair de Moraes. Ademais, como reproduziu Walter Benjamin em seu celeberrimo ensaio sobre o brinquedo e a brincadeira, *para cada um existe uma imagem em cuja imagem o mundo inteiro submerge*.

Doravante, é importante o desenvolvimento do estudo de como a imagem pode ser suscitada, desenvolvida, explorada pela palavra. Isto porque em diversos âmbitos, como o acadêmico e o escolar, por exemplo, leituras que primam pela relação intersemiótica (amplo sentido), ajudam a enriquecer as possibilidades da experiência sensorial e interpretativa em um contexto em que, cada vez mais, isso é necessário. A necessidade é explícita e já foi, há muito, detectada. Todavia, a prática ainda carece de divulgação.

O desafio está posto e demanda, para os próximos passos, a busca pela busca de uma inter-relação ainda mais profunda das nuances sensoriais evocadas pela palavra, neste trabalho focadas na imagem, mas que ocorre também com o som, como ocorre em vasto campo da literatura e da comunicação de modo isolado. Trata-se, de certa forma, de um trabalho que deverá se voltar para a integração de áreas que são a mesma, em última instância, mas que foram se separando em razão do desenvolvimento, para o bem e/ou para o mal da sociedade, de forma instrumental e cartesiana de nosso modelo societal.

Referências

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, A. Imagem, discurso. In: _____. **O ser e o tempo da poesia**. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de; PIGNATARI, D. **Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos - 1950-1960**. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

DIDI-HUBERMAN, G. **Quando as imagens tocam o real**. Traduzido do espanhol, do endereço eletrônico: <http://www.macba.es/uploads/20080408/>

Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf. trad. CARMELLO, Patrícia; CASA NOVA, Vera.

FAUSTINO, M. **O maior *verse maker***. In: _____. *Artesanatos de poesia: fontes e correntes da poesia ocidental*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004

MORAIS, O. **Instante Pictórico: Haicais**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2017.

PAZ, Octavio. A Imagem. In: _____. *Signos em rotação*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

POUND, Ezra. **A arte da poesia: ensaios escolhidos por Ezra Pound**. São Paulo: Cultrix, EdUSP, 1976.

_____. **ABC da literatura**. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

Recebido em 19/12/2020

Aprovado em 02/06/2021