

**PERSPECTIVAS: MANOEL DE BARROS E AS FOTOGRAFIAS DE OSMAR OLIVA****PERSPECTIVES: MANOEL DE BARROS AND THE OSMAR OLIVA'S PHOTOGRAPHS**

Ivana Ferrante Rebello
Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes
ivanafeerrante@hotmail.com

Resumo: Este artigo lê, comparativamente, fotografias de Osmar Oliva e o poema “O menino e o rio”, de Manoel de Barros. Fotografias e poema são percebidos como registros do afeto sobre a infância. Para além do que as obras dizem e permitem dizer, o olhar do leitor e espectador, pleno de afetos, possibilita refletir sobre uma perspectiva original e emotiva sobre o objeto estético.

Palavras-chave: Manoel de Barros; Osmar Oliva; fotografias; poema.

Abstract: This article reads, comparatively, Osmar Oliva's photographs of and Manoel de Barros's poem “The boy and river”. Photographs and poems are perceived as records of affection of childhood. Beyond what works say and allow to say, the reader's and spectator's gaze, full of affections, allows to reflect on an original and emotive perspective on the aesthetic object.

Keywords: Manoel de Barros; Osmar Oliva; childhood; affections

“Banho de rio”¹

A fotografia captura movimentos no instante: a correnteza do rio, os meninos que se preparam para o pulo, a meninice que se revela no gesto que o olho do fotógrafo flagrou. Essa fotografia é um desdobrar-se em representações – ela se fixa no momento e dobra-se sobre si mesma, ao projetar a sombra dos meninos no rio. A fotografia sugere ecos.

Nela vemos a imagem revelada pelas lentes e os registros do tempo – em todas as suas formas – o tempo passado, irrecuperável, como as águas da correnteza; o tempo do relógio, que se insinua na sombra n’água; o tempo que ficou documentado na foto. Mas, sobretudo, a fotografia – de meninos, do rio, da brincadeira, do instante? – requisita afetos.

Roland Barthes, em seu clássico livro *A câmara clara* (1979), declara que a fotografia é inclassificável, ela se esquiva. Perguntando-se a que motivo poderia dever-se essa irreducibilidade da fotografia, Barthes afirma: “o que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o

¹ OLIVA, 2017. Arquivo pessoal do autor. As fotografias usadas neste artigo integram a série *Banho de Rio*, exposta no Museu Regional do Norte De Minas, 2017.



que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”. Diante desse momento que já foi, que a fotografia tenta fixar na infinitude, o olhar do expectador crava-se amorosamente na brincadeira de meninos, na liberdade dos gestos, encontrando nela algo que diz respeito a toda infância.

Para Barthes, as fotografias são biografemas, termo que ele criou para referir-se a seu aspecto de fragmento, que ilumina detalhes, cheios de um “infra-saber”. O semiólogo francês define, em *A câmara clara*, seu neologismo: “Gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia” (p. 51). O biografema, carregado de certo fetichismo, vem a imprimir novas significações à vida, onde se criam e se recriam, continuamente, “pontes metafóricas entre realidade e ficção”.

Ela, a fotografia, relaciona-se ao tempo, considerando que traz consigo “seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro” (p. 15). Ao refletir sobre a fotografia na condição de “spetactor”, o semiólogo admite que seu gosto por fotografias como um sentimento: “vejo, sinto, portanto, noto, olho e penso” (p. 39).

Segundo Barthes, as sociedades antigas tentavam fazer com que a lembrança, substituto da vida, fosse eterna. Tentavam fazer com que ao menos o objeto que falasse da morte fosse imortal – eis o monumento –, em sua concepção. A seu ver a sociedade moderna renunciou ao monumento ao fazer da fotografia, mortal, o testemunho geral e natural “daquilo que foi”.

Susan Sontag, no ensaio “O mundo-imagem”, integrante do livro *Sobre fotografia*, publicado originalmente em 1977, reflete sobre o papel da fotografia no mundo moderno, de maneira análoga ao pensamento de Barthes:

As fotos são, talvez, os mais misteriosos de todos os objetos que compõem e adensam o ambiente que identificamos como moderno. As fotos são, de fato, experiência capturada, e a câmera é o braço ideal da consciência, em sua disposição aquisitiva. Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa pôr a si



mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento — e, portanto, ao poder.²

Escritos na mesma década de 1970, os ensaios sobre fotografia de Barthes e Sontag refletem uma época deslumbrada com a modernidade e a tecnologia: é a década do primeiro videogame (1972); da fundação da Apple (1976), que seria uma potência da computação, nas próximas décadas; da expansão dos programas espaciais; da televisão em cores. Nos anos 70, do século XX, houve uma mudança significativa na relação entre arte e fotografia, motivo pelo qual o período é considerado um momento crucial para a compreensão da arte contemporânea.

As abordagens da estética de vanguarda, preocupadas com questões formais, cedem lugar a uma atitude artística menos dogmática e mais aberta ao cotidiano. Nesta década há uma preocupação maior em reivindicar a poética do pessoal, a paisagem da intimidade e as abordagens documentais não convencionais. Neste contexto histórico e artístico, a fotografia torna-se uma ferramenta importante para se ler uma parte essencial da história da arte contemporânea.

Esse novo olhar proporcionou às imagens fotográficas o protagonismo que até então não haviam alcançado no âmbito das grandes disciplinas artísticas. Ao centrar-se na vida quotidiana, a fotografia revelou-se o meio que melhor se adaptava ao novo espírito.

No século XXI, as fotos desdobram-se instantaneamente – sua aparição é fugaz, um rastro, registro vago e impalpável numa época em que o tempo se esvai. As fotografias surgem e desaparecem, como quase tudo na sociedade de consumo. Por um instante, um brevíssimo instante, ela nos entorpece de susto ou beleza. Os meninos e o rio nos falam de uma experiência poética: única, inapreensível, ainda que passageira.

O olhar afetivo de Barthes sobre a fotografia, de certa forma, resgata o teórico que se debruça sobre o texto literário com olhar de prazer – *O prazer do texto* (1973) e *Fragmento de um discurso amoroso* (1977) – , fazendo-nos supor

² SONTAG, 1977, p. 8.



que, para ele, a emoção, o afeto, é condição essencial a quem se coloca na condição de leitor/ espectador.

É o primado da emoção e da afetividade que convoco, nesta instância, como atributo essencial à apreensão do objeto artístico (qualquer que seja ele), em sua extensão e significação plena, como leitora/ expectadora de uma representação única, a própria arte, e como postulado fundamental para compreender e pensar historicamente a criação artística, em sua trajetória.

Umberto Eco em *O pós-escrito* a seu romance *O nome da rosa* (1980), afirmou: “eu queria que o leitor se divertisse”³. Eco nos fala de um divertimento que não é aquele do riso; ele nos lembra que divertir é deixar-se tocar, sensibilizar-se, poder sentir a emoção da imagem, da palavra.

Heidrun Krieger Olinto, no texto “Uma historiografia literária afetiva”, reflete sobre a capacidade de um texto ficcional de historiar a literatura, defendendo a possibilidade de esse texto deixar transparecer os afetos pessoais do autor sem perder sua cientificidade. Para Olinto,

trata-se de uma forma revigorada de fazer ciência que, sem abdicar do rigor da análise de seus dados documentais e de sua comprovação, permite vislumbrar aquela ciência jubilosa idealizada por Nietzsche, que une as vocações aparentemente antitéticas entre artista e pensador e entre poeta e pesquisador de sentidos.⁴

Assim sendo, ao me colocar na primeira pessoa ante uma fotografia ou um texto literário, eu me apresento primeiramente como leitora, articulando o “vejo, sinto, portanto noto, olho e penso”, de Roland Barthes, tal como defende Olinto e como já defendera Jauss, em *A história da literatura como provocação à teoria literária*:

A historicidade da literatura não repousa numa conexão de “fatos literários” estabelecida post festum, mas no experienciar dinâmico da obra literária por parte de seus leitores. Essa mesma relação dialógica constitui o pressuposto também da história da literatura. E isso porque, antes de ser capaz de compreender e classificar uma obra, o historiador da literatura tem sempre de novamente fazer-se,

³ ECO, 1985, p. 48.

⁴ OLINTO, 2009, p. 35.



ele próprio, leitor. Em outras palavras: ele tem de ser capaz de fundamentar seu próprio juízo tomando em conta sua posição presente na série histórica dos leitores.⁵

Essa relação dinâmica e afetiva do leitor frente ao texto propicia, por exemplo, que a fotografia dos meninos, da série “Banho de rio”, de Osmar Oliva, remeta-me, em cadeias de memória e recortes emocionais, à poética de Manoel de Barros:

O menino e o rio

O corpo do rio prateia
Quando a lua se abre

Passarinhos do mato gostam
De mim e de goiaba

Uma rã me benzeu
Com as mãos na água

Com fios de orvalho
Aranhas tecem a madrugada

Era o menino e os bichinhos
Era o menino e o Sol

O menino e o rio
Era o menino e as árvores

Cresci brincando no chão,
Entre formigas

Meu quintal é maior
Do que o mundo

Por dentro de nossa casa
passava um rio inventado.

Tudo que não invento é falso
Era o menino e os bichinhos

Era o menino e o Sol
O menino e o rio
Era o menino e as árvores.⁶

⁵ JAUSS, 1994, p. 24.

⁶ BARROS, 2010, p. 221.



O poema, como a fotografia, recorta um instante e põe em circulação uma rede de lembranças; os “afetos e perceptos” de que nos fala Deleuze⁷, requisitos imprescindíveis para ler a arte. São sensações e afetividades que possibilitam a apreensão das imagens contidas nos versos: “O corpo do rio prateia/ Quando a lua se abre”. O leitor percebe quase fisicamente o rio como corpo e sua cor prateada, assim como percebe, na fotografia de Oliva, o contato com a água e o calor do sol. Certos poemas, sob essa reflexão, podem ser considerados fotografias, instantâneos de afetos cristalizados em imagens.

O jogo de reiterações utilizado por Barros em seu poema – “era o menino e...” – convida o leitor a imergir nas sensações desertadas de sua própria meninice, com rio, quintal, formigas, sol, antes de despertar nele a organização mental que o predispõe à análise racional. Somente a oitava do afeto permite a fruição plena ante as imagens, ecos, sonoridades que o texto evoca: a imagem e a ideia do menino-rio, desperta no leitor uma experiência única, particular e, contraditoriamente, universal, porque pertencente primeiramente a cada leitor e sua rede de afeições e memórias e se estende ao conceito generalizado da infância, do lúdico.

Em ambos os casos, as imagens (de fotografia e de palavras) não são apenas representações do mundo, da realidade, são também vestígios, talvez decalcados do real, porque impregnados de sua percepção personalíssima de mundo – e essa percepção é memória afetiva, traço, momento em que a atitude amorosa é o dedo do fotógrafo que dispara a câmera e é a mão do poeta, que constrói o texto.

As fotografias e os poemas, assim entendidos, não são, portanto, a realidade em si, mas meios de “aprisionar” uma dada realidade – esta,

⁷ De acordo com Deleuze, a função da arte é a criação de afectos e perceptos. Juntos, afectos e perceptos, formam o chamado bloco de sensações e é este composto que possibilita que a arte se mantenha de pé sozinha e, portanto, resista. Em *O que é a filosofia?* Deleuze e Guattari dizem que o que a arte e a filosofia têm em comum é resistir, resistir à morte, à servidão, ao intolerável, à vergonha e ao presente.



recalcitrante, inacessível – que, inevitavelmente, passa pelo “eu” de quem faz e se estende, em ricochete, ao “eu” de quem lê.

O instante, presente na fotografia e no poema, é resultado de um imbricado de forças que atuam antes e durante sua feitura; trazem historicidade, lembranças e emoções, colocam em circulação os aprendizados de vida, antes de serem convocados os aprendizados de livros.

As emoções, nascidas da leitura da fotografia de Oliva e do poema de Barros, permitem-me invocar a pertinência de uma antiga sabedoria –, pautada pela espontaneidade do olhar de quem lê, na intuição e sentimentos que as imagens provocam e nas sensações que estas despertam no leitor – que discuta o poder hegemônico do postulado da racionalidade na recepção e no estudo da literatura.

Afinal, como entender o gozo, na perspectiva defendida por Barthes, que desafia a completude, a satisfação, sem nos render ao primado da emotividade diante de um poema, uma fotografia? Como ser atingidos em cheio pela arte, se não nos rendemos completamente a ela? É impossível abrir-se à plena apreensão dos discursos em movimento, faltosos, se não nos postarmos diante deles desarmados de conceitos.

Primeiramente, é necessário combater aquilo cuja essência desvirtua a própria concepção de arte: a consciência polarizada entre razão teórica e razão prática, pautada num modelo dicotômico entre emotividade e racionalidade, sempre em detrimento da emoção. Sendo a fotografia e o poema formas de manifestação artísticas, desafiam os conceitos preconcebidos, a resposta unívoca; falam antes ao sentimento e, depois, à razão. Não se pode requerer que o leitor, portanto, desconsidere os aspectos afetivos na leitura da obra.

Vilson J. Leffa, no texto “Interpretar não é compreender: um estudo preliminar sobre a interpretação de texto”, reflete sobre as diferenças entre os termos compreender e interpretar, comumente utilizados como sinônimos por pesquisadores e professores de língua portuguesa. Para discutir as diferenças, Leffa invoca a etimologia do termo compreender:



“Compreender” vem de duas palavras latinas: “cum”, que significa “junto” e “prehendere” que significa “pegar”. Compreender é, portanto, “pegar junto”. Essa ideia de juntar é óbvia em uma das principais acepções do verbo compreender: ser composto de dois ou mais elementos, ou seja, abarcar, envolver, abranger, incluir.⁸

Assim sendo, o “pegar junto” contido na origem do termo coloca em pontas complementares, e equivalentes, o autor do texto e o leitor. Em cada uma das pontas, consideramos que ambos – leitor e autor – carregam suas circunstâncias, suas experiências de vida, suas memórias, apreensões, contextos que os condicionam ou formam. São, enfim, um complexo de vivências afetivas. Ninguém está sozinho numa experiência de leitura, qualquer que seja ela, e a afetividade, inegavelmente, chega primeiro que o arcabouço teórico, que pode ou não ser requisitado, dependendo das circunstâncias.

A compreensão do texto (fotografia ou poema), na acepção que se tenta definir aqui, não é ação consciente executada pelo leitor; é uma experiência que se vive abaixo da superfície da consciência. A compreensão desdobra-se em vários níveis, do processamento do código ao conhecimento de mundo e precisa processar todos esses níveis de modo instantâneo.

Em sentido diverso está a palavra “interpretar”. Segundo a etimologia, esta deriva do latim “interpres”, que se referia à pessoa que examinava as entranhas de um animal para prever o futuro. Do ponto de vista da leitura, há um pressuposto interessante aqui: o significado daquilo que é lido não fica a cargo do “intérprete”; está contido no objeto.

O intérprete não inventa e nem cria, ele apenas reproduz o que supostamente preexiste no texto. O significado emerge do próprio objeto em direção ao leitor. Quem interpreta normalmente atua como quem desvenda os sentidos contidos no texto. O intérprete do texto recebe passivamente as informações, sem voz para interagir ou dialogar com o texto. O intérprete apenas reproduz o que já foi produzido.

⁸ LEFFA, s/d., p. 254.



A reflexão entre compreender e interpretar um texto é fundamental para se requisitar as diferenças entre a leitura de um texto informativo e a leitura de um texto-arte, representado, no caso desta análise, pela leitura de uma fotografia- considerada arte por Barthes – e de um poema.

Diante de uma bula de remédio, por exemplo, a informação deve ser fundamentalmente interpretada, recebida, pois não há como ler, evocando o primado da emoção, uma mensagem que está ali inequivocamente para instruir, orientar. Diante do texto-arte, o que se deseja é o “pegar junto”, expressão que evoca todos os afetos, desejos, tensões do momento da criação e se estende na obra pronta, cuja abertura é porta de entrada pra a participação do leitor.

Esse texto-arte só chegará plenamente ao leitor se, no ato de leitura, todos esses elementos forem convocados. O intérprete responde à questão: o que o texto diz? A compreensão nos aproxima da forma como o texto nos envolve, em cadeias de percepções, apreensões, sentidos e sentimentos, por isso ela se alinha à questão: como o texto me (nos) diz?

É pertinente evocar, portanto, nesse ponto das discussões o texto “Contra a interpretação”, de Susan Sontag, publicado originalmente em *Against Interpretation: And Other Essays*, escrito na década de 1960, mas portador de uma atualidade necessária:

Este é um tempo em que o projecto da interpretação é em larga medida reaccionário, asfixiante. Tal como os gases dos automóveis e das indústrias pesadas poluem a atmosfera urbana, a efusão de interpretações da arte actual envenena as nossas sensibilidades. Numa cultura cujo já clássico dilema é o da hipertrofia do intelecto à custa da energia e das faculdades sensoriais, a interpretação corresponde à vingança do intelecto sobre a arte. Mais do que isso. É a vingança do intelecto sobre o mundo.⁹

Sontag considera que as obras de arte, como representações, são realidades potenciais que necessitam de ser atualizadas, ativadas como experiência efetiva. Esta ativação, entretanto, não se situa exclusivamente no

⁹ SONTAG, 2001, p. 7.



plano semântico, na identificação do seu sentido. Sabemos ainda que muitas obras não se realizam numa esfera predominantemente semântica; elas nos convocam com nossa cognição, nossa potencialidade afetiva, nossa espiritualidade, nossa natureza orgânica, por vezes.

Em sua argumentação, Sontag revela o risco de redução da experiência das obras de arte a um exercício hermenêutico e puramente semântico, em que a arte seja subordinada a categorias estritas de raiz intelectual. Não se trata, evidentemente, de recusar às experiências artísticas uma dimensão intelectual, mas de recusar a sua redução ao plano isolado das experiências intelectuais. O que se questiona não é a interpretação, enquanto constituição do mundo em coisa humana, mas a interpretação que reduz a arte a um pretexto para um exercício de decifração de significados.

Sontag defende uma relação sensorial e sensual com os textos literários em substituição aos atos exegéticos tradicionais, baseados na construção de sentido: “Em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte, porque só esta torna as obras artísticas vibrantes e mágicas, no encontro com fruidores capazes de nelas mergulhar e se entregar”.¹⁰ Se a exegese tradicional correspondia à hipertrofia do intelecto em prejuízo da energia sensorial, conforme postula Sontag, a nova crítica, em contrapartida, precisaria investir na recuperação plena dos sentidos e transformar o ato de fruição numa experiência de “ver mais, ouvir mais, sentir mais”¹¹

O que seria desejável, então, para o encontro da arte com o seu fruidor? A resposta à pergunta retórica enfatiza o valor de uma erótica da arte, nos termos defendidos por Sontag, capaz de revelar a sua superfície sensual numa descrição “aguda, carinhosa da aparência da obra de arte” (p.22). Assim entendida, a arte deixaria de ser apenas um texto ou comentário sobre o mundo ou sobre algo, enfim, tornando-se, de fato, o que é: alguma coisa no mundo. Como arte, ela deve gerar um estado de encantamento, “algo como uma excitação” (p.32).

¹⁰ SONTAG, 2001, p.23.

¹¹ SONTAG, 2001, p.10.



Terry Eagleton, no livro *Teoria da literatura. Uma introdução*, reclama da falta de uma teorização prazerosa, ironizando o tratamento acadêmico dado ao processo de leitura literária: “A razão pela qual a grande maioria das pessoas leem poemas, romances e peças, está no fato de elas encontrarem prazer nesta atividade. Tal fato é tão óbvio que dificilmente é mencionado nas universidades”¹² Ler literatura é, pois, comungar o mundo dos afetos. Assim sendo, porque os cursos de formação em Letras desconhecem ou evitam esse princípio?

Essas reflexões, naturalmente, emergem da plena evidência do que as imagens contidas na fotografia e no poema provocam em mim, como leitora, e ativam na estudiosa questionamentos que, talvez, pudessem ser a ponta do fio que permitisse reintegrar em todos nós, que lutamos diariamente pelo primado da estética e com a estética, os verdadeiros sentidos de se estudar arte e literatura, por exemplo, numa sociedade extremamente capitalista e voraz.

Não teríamos todos perdido, em algum momento, o que nos diferencia de outros animais? Em que ponto perdemos de vista a oportunidade de reconhecer uma teoria que considerasse a razão e o afeto como inseparáveis? Não teríamos que requisitar, até mesmo pela essencialidade do nosso objeto de estudo, o exercício de uma nova sensibilidade, capaz de organizar afetos e pensamentos de forma prazerosa?

Requisitar a emoção na mediação entre leitor e arte contraria a suposição de que processos de construção científica, em princípio, sejam opostos a mecanismos de imparcialidade e objetividade. São os afetos que fornecem energia decisiva para toda a dinâmica cognitiva. Afetos dirigem o foco da nossa atenção e percepção a determinados conteúdos cognitivos de acordo com nossos sentimentos – de tristeza ou alegria, de medo ou de raiva. Afetos funcionam como espécie de filtros que abrem e fecham o acesso a diferentes repertórios de memória.

Essa atenção seletiva na dependência de influências afetivas dirige-se, analogamente, para pensamentos coletivos e para a nossa compreensão da realidade. Assim, o foco de atenção dirigido afetivamente, determina tacitamente

¹² EAGLETON, 2016, p.205.



a seleção de informações que nos parecem relevantes e, em última análise, toda a nossa visão de mundo.

Com respeito à relação texto-arte (literatura, fotografia, telas de pintura, filmes, por exemplo) interessa menos arbitrar sobre supostas prioridades afetivas ou intelectuais na construção de sentido, mas destacar, prioritariamente, o caráter eminentemente emotivo deste próprio processo.

Diante da fotografia, o afeto orienta o processo de leitura:



O pulo do menino é um voo para o que a fotografia não conta, mas que a experiência perceptiva e emotiva me devolve, plena, intraduzível, pois margeada de sentimentos, sensações e lembranças. O pulo do menino é uma metáfora da relação da infância com a vida; é uma compreensão do fotógrafo sobre a aventura de brincar nas águas de um rio; é uma compreensão do leitor de um instante de liberdade e prazer.

Manoel de Barros, em seu poema, diz que “Por dentro de nossa casa/ passava um rio inventado”. O poema de Barros e a fotografia de Oliva são inventados, simulacros, representações de instantes de vida que só os afetos nos podem dar, plenamente.

A esse respeito, é importante realçar que certas fotografias não trazem o real, como se acredita, pois o real é inapreensível; ela é indício de um real. A



fotografia, sendo, de acordo com esse viés reflexivo, um indício, acaba por causar em seus receptores sensações e reações conflitantes, estabelecendo uma tensão dialética (e, dependendo do caso, diacrônica) entre a realidade do elemento observador da foto e a realidade trazida pela foto em si.

Walter Benjamin tece comentários a esse respeito, ao afirmar que a fotografia

pode, por exemplo, salientar aspectos do original, que só são acessíveis a uma lente regulável e que pode mudar de posição para escolher o seu ângulo de visão, mas não são acessíveis ao olho humano ou, por meio de determinados procedimentos como a ampliação ou o retardador, registrar imagens que pura e simplesmente não cabem na óptica natural. [...] Além disso, pode colocar o original em situações que nem o próprio original consegue atingir. Sobretudo, ela toma-lhe possível o encontro com quem a apreende, seja sob a forma de fotografia, seja sob forma de disco.¹³

Sendo assim, a leitura de uma fotografia não prescinde de um domínio de técnicas da arte de fotografar. Como afirma Benjamin, ela torna possível o encontro do fotógrafo com sua própria experiência emotiva, assim como provoca o encontro entre fotógrafo e leitor com seus afetos. Somente dessa forma ela se realiza, em plenitude.

No poema de Barros, o menino e o rio ritualizam experiências próprias da infância: “Meu quintal é maior que o mundo”, onde aranhas, rãs, sol e formigas compõem um tempo emocionalmente precioso para o poeta, que quase o sacraliza – “Era o menino e o rio”, repete o eu poético. A leitura de um poema não requisita, necessariamente, todo um arsenal de técnicas de leitura. O poema nos captura, primeiramente, por sua força emotiva, porque nos fala diretamente pelos sentidos.

Não se pode, portanto, desqualificar ou desconhecer uma investigação empírica das emoções atuantes na leitura e na produção teórica sobre ela, pela razão em que não se pode ignorar a presença de aspectos afetivos na orientação de processos de leitura. A arte não sobreviveria sem o afeto: sua apreensão e

¹³ BENJAMIN, 1994, p. 168.



compreensão seria impossível. Obras de arte escapam necessariamente à construção de sentido via interpretação hermenêutica, porque os conteúdos da consciência não são exprimíveis. O encantamento, a fruição e a mais simples sensação diante do objeto estético resistem à descrição.

Ante uma fotografia e um poema, é preciso lembrar que a vitalidade da arte se atualiza plenamente em sua expressividade, no estilo e na forma. Esses são os elementos que seduzem o leitor, ao clamar por sua cumplicidade.

O poema e a fotografia permitem-me a mim, leitora/ espectadora, uma experiência perceptiva única, singular, intraduzível. Ler a arte é um deixar-se tomar pelas emoções de um encontro não plenamente apreensível, inacessível ao outro, como experiência que é. As fotografias de Oliva e o poema de Barros, em códigos de afetos, recobram em mim, a menina ausente.

Referências

- BARROS, Manoel de. O menino e o rio. *Poesia Completa*. Editora Leya. 2010.
- BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. in: *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura*. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- DAMÁSIO, António. *Em busca de Espinosa: prazer e dor nas ciências dos sentimentos*. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DELEUZE, Gilles & Félix Guatarri. *O que é filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura. Uma introdução*. Disponível em: <https://interartesufgd.files.wordpress.com/2016/05/eagleton-teoria-da-literatura.pdf>. Acesso em 20 de agosto, 2018.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- LEFFA, Vilson. Interpretar não é compreender: um estudo preliminar sobre a interpretação de texto. Universidade Católica de Pelotas. Disponível em: www.leffa.pro.br/textos/trabalhos/interpretar_compreender.pdf. Acesso em 27 agosto, 2018.



OLINTO, Heidrun Krieger. Afetos/efeitos na comunicação (literária). In: Zingier, S. e Vianna, V. (orgs.). *Textos e leituras: Estudos empíricos de língua e literatura*. Rio de Janeiro: PUBLIT/UFRJ, 2007, p.125-147.

OLINTO, Heidrun Krieger. Uma história literária afetiva. *Cadernos de Pesquisa em Literatura*, v. 1, p. 34-46, 2008.

OLINTO, Heidrun Krieger. Afetos na leitura do teórico da literatura. *ENTRELETRAS*, Araguaína/TO, v. 5, n. 1, p. 52-75, jan./jul. 2014 (ISSN 2179-3948 – online).

OLIVA, Osmar. Fotografias da série *Banho de rio*. Acervo pessoal do autor. (cedidas para este texto).

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987. SOUZA, Paulo César de. Posfácio. In: NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.333-340.

SONTAG, Susan - *Sobre fotografia*. 1ª edição. Companhia das Letras, 2004. ISBN 978-85-8086-579-0. Tradução: Rubens Figueiredo.

Currículo abreviado da autora

Ivana Ferrante Rebello é professora da Universidade Estadual de Montes Claros/ UNIMONTES (MG) e membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras/ Estudos Literários da mesma universidade. Desenvolve pesquisas na área de Literatura Brasileira, com ênfase em Literatura de Minas Gerais e Estudos de Gênero. Autora dos livros *Papagaio Conta a História* (2010) e *O anel que tu me deste*. Grande sertão: veredas e a história de amor que virou livro (2018).

Recebido em 11 de outubro de 2018.

Aceito em 08 de julho de 2019.